وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر- بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

النقد التطبيقي العربي في القرنين الرابع والخامس للهجرة
- بحث في المنهج -

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الآداب واللغة العربية
تخصص: النقد الأدبي

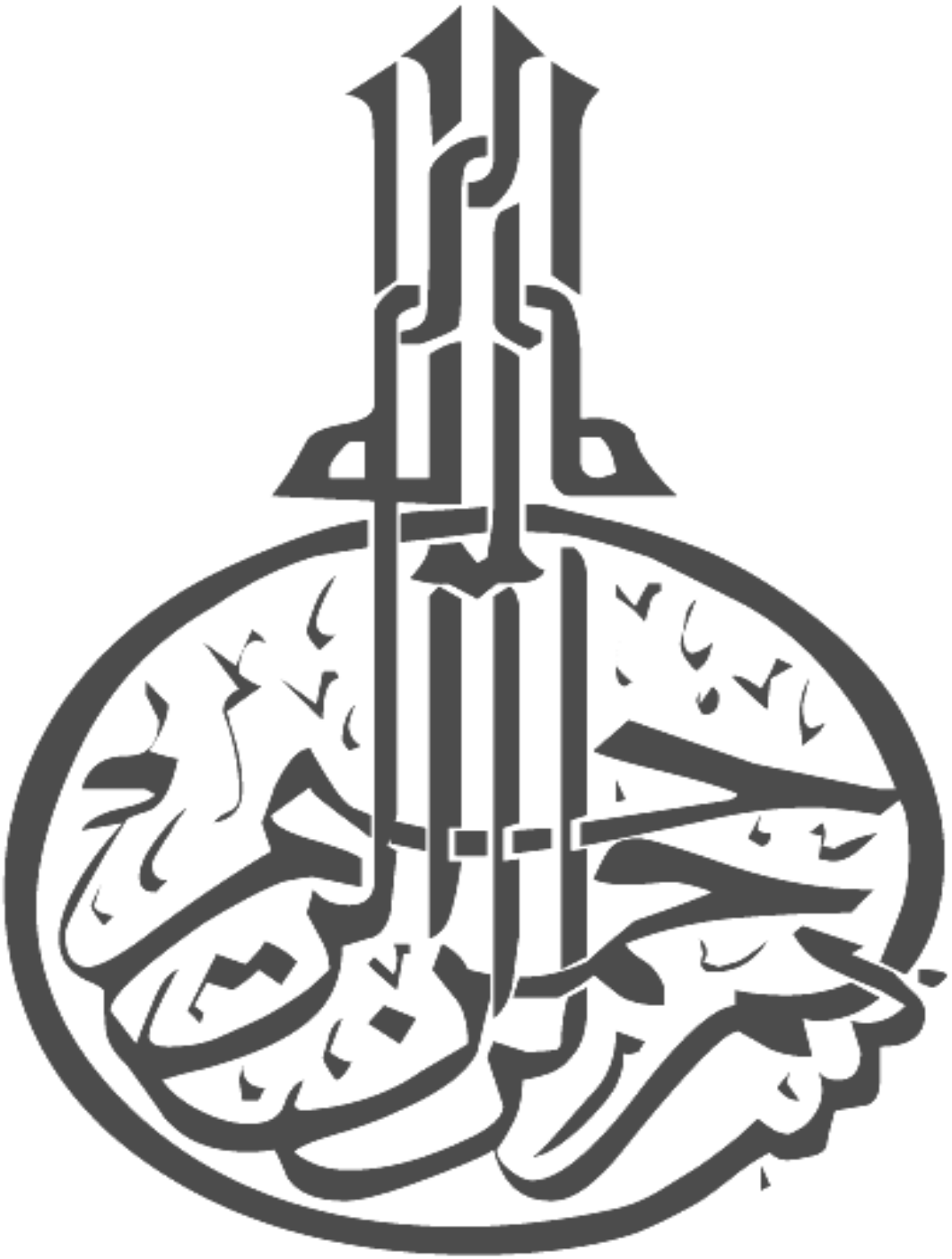
إعداد الطالبة:
شهيرة برباري

إشراف الأستــاذ الدكتور:
بشير تاوريريت

أعضاء لجنة المناقشة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
1	امحمد بن لخضر فورار	أستاذ	بسكرة	رئيسا
2	بشير تاوريريت	أستاذ	بسكرة	مشرفا ومقررا
3	سامية راجح	أستاذ محاضر (أ)	بسكرة	عضوا مناقشا
4	مسعود وقاد	أستاذ	الوادي	عضوا مناقشا
5	رحيمة شيتر	أستاذ	باتنة	عضوا مناقشا
6	حياة مستاري	أستاذ محاضر (أ)	باتنة	عضوا مناقشا

السنــة الجامعيــة:
1440-1441هـ/2019 - 2020م



﴿ فَأَمَّا ٱلزَّبَدُ فَيَذۡهَبُ جُفَآءٗۖ وَأَمَّا مَا يَنفَعُ ٱلنَّاسَ فَيَمۡكُثُ فِي ٱلۡأَرۡضِۚ ﴾

الرّعد، من الآية17.

مقدّمة

تمثل قراءة التراث النقدي العربي عملية تاريخية متكررة ومتغيرة؛ وذلك من حيث ارتباطها بالطرح المتجدد للأسئلة الفكرية والنقدية في كل مرحلة أدبية أو اتجاه نقدي، ومن حيث ارتباطها في الوقت نفسه بإجابات متنوعة ومختلفة باختلاف هذه المراحل والاتجاهات، وكذلك باختلاف القراء ومرجعياتهم المعرفية واتجاهاتهم النقدية، والجوانب التي اتخذوها ميدانا للبحث والدراسة؛ وهذا يكشف عن خصوبة التراث النقدي، وتميزه بالانفتاح والتجدد، تبعا لتغير الإشكال المعرفي الذي يتحكم في القراءة، ويوجه معايير الحكم فيها، كما تختلف نتائج القراءة وأشكالها باختلاف طبيعة الموقف من التراث النقدي ونوعية الوظيفة التي يراد لنصوصه أن تؤديها.

وقد مر النقد الأدبي عند العرب في صبغته القديمة، بمراحل تطورية فكرا وممارسة في دراسة تحولات الأدب (ممثلا في الشعر) والذائقة الفنية خلال هذه المراحل؛ محاولا في ذلك التأسيس لنظم معيارية تهدف إلى ضبط تلك التحولات وحصرها، والإحاطة بها من عصر إلى آخر، ما كان سببا في نشاط الحركة النقدية التي دارت حول نصوص إبداعية لشعراء وعوا هذه التحولات واستجابوا لها.

والتراث النقدي العربي زاخر بالمصنفات النقدية، التي ارتبط ظهورها بتنوع واختلاف القضايا والاتجاهات الأدبية والنقدية للنقاد القدماء، لما تميزت به العصور الأدبية والنقدية من تنوع ثقافي وثراء إبداعي وكثرة الشعراء ومتذوقي الأدب، بدءا من القرن الثاني وصولا إلى القرن الرابع فالخامس للهجرة.

ويمكن القول إن القرنين الرابع والخامس هما بحق قرنا النقد الأدبي؛ إذ التقت فيهما الروافد الثقافية واستوى النظر والتفكير النقدي، ونضج النقد التطبيقي، ورغم أن القضايا النقدية التي طرحت وتبلورت إلى حدود القرن الثالث الهجري لم تختلف ولم تختف، إلا أنها عرفت تجسدها مع الدراسات المتطورة خلال القرنين الرابع والخامس للهجرة؛ انطلاقا من توجهات واهتمامات مختلفة حقق بعضها للنقد الأدبي بعض التحديد والتميز.

وقد اهتم النقاد بالتأصيل والتأسيس، كما اتجهوا إلى النقد التطبيقي في قراءة النصوص، وهو ما اتصل بقضايا أدبية ونقدية أسهمت في ذلك أهمها: الرواية الأدبية، والحداثة الشعرية والمذهب القديم في القول الشعري، وقضية الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم، وقضية السرقات الشعرية والخلق الشعري وغيرها، وقد أدى البحث في أصول هذه القضايا ومباحثها إلى انتقال النقد الأدبي من التأصيل إلى المنهجية.

وضمن ذلك يندرج موضوع هذا البحث؛ الذي نحاول من خلاله النظر في حدود الحركة الإبداعية والنقدية من زاوية أثر تلك المباحث والقضايا في ضبط القراءة النقدية للنصوص الشعرية، خلال القرنين الرابع والخامس الهجريين؛ اللذين شهدا ظهور أبرز النقاد التطبيقيين، وفيهما صنفت أهم المصنفات التطبيقية في التراث النقدي العربي؛ فقد شهد القرن الرابع تحولات واعية للنقد تجسدت في التوجه المنهجي بشقيه النظري والتطبيقي؛ الذي تجلى عند النقاد التطبيقيين مثل الآمدي (371هـ)، والمرزباني (ت384هـ)، ولا شك أن القرن الخامس من أخصب القرون وأحفلها بالتطور والتحول النقدي وممن مثله ابن رشيق القيرواني (ت456هـ)، ووصل حد الذروة مع عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)، وبين هؤلاء النقاد ومصنفاتهم العديد من النقاد والمؤلفات النقدية العامة والمتخصصة؛ التي أسهمت منفردة ومجتمعة في دفع عجلة التفكير والتطبيق النقدي نحو المنهجية.

كما نسعى إلى محاولة النظر في المدونات النقدية التي اخترناها نماذج للبحث، وهي مدونات لها سمتها الحيوية، التي تحددت معها معالم التطبيق النقدي خلال هذين القرنين، في محاولة لتقديم قراءة نقدية تنظر في الخطاب النقدي لها من الناحية المنهجية في قراءة النص الإبداعي، وأثر القضايا النقدية في تبلور وتأطير تلك القراءة، لتتحدد الإشكالية في تتبع المنهج القرائي لهؤلاء النقاد، وكشف الثابت والمتحول في قراءاتهم، في محاولة لرصد وتتبع تجليات النظرات النقدية وتمظهراتها على المستوى التطبيقي.

فالإشكالية المطروحة تتمحور حول البحث في المنهج النقدي من منظور قضايا النقد، وأثرها في بنائه وتحديد آلياته، بحيث يتجه إلى التركيز على هذه القضايا بعدها مدخلا منهجيا لقراءة المنحى الإجرائي لتلك المدونات النقدية.

وهي إشكالية مركبة تنفتح على أسئلة جوهرية تطرح إشكالات متعددة، يمكن رصد أهمها في الأسئلة الآتية:

- ما حدود النقد التطبيقي في المدونة النقدية العربية القديمة (إلى القرنين الرابع والخامس للهجرة)، وما علاقته بالنقد على المستوى النظري؟
- إلى أي مدى تمكننا هذه العلاقة من القول بوجود منهج في التطبيق النقدي؟
- ما أثر القضايا النقدية الكبرى خلال القرنين الرابع والخامس، في رسم معالم هذا المنهج النقدي وما مدى اتساقها؟ وكيف تحددت صياغتها في المدونات محل الدراسة؟
- وما قيمة التجربة النقدية التطبيقية لها على ضوء ذلك؟

وتنفتح هذه الأسئلة الجوهرية على أخرى فرعية، تتضح خلال أطوار البحث وتقسيماته دون ريب.

إذ نهدف إلى الإجابة عنها، بعرضها على المدونات النقدية التي اختيرت نموذجا لها، بتركيز القراءة على الشق التطبيقي وعلاقته بالمنهج النقدي، لكشف سمات النص الإبداعي وشروطه، مع تحري القيمة المعرفية والنقدية له، وانطلاقا من هذا الطرح تحدد عنوان البحث بـ **(النقد التطبيقي العربي في القرنين الرابع والخامس للهجرة – بحث في المنهج –)**.

وقد اهتم الباحثون والدارســـون ببحث النقد الأدبي القديم في شـــقه التطبيقي، وأهم مصنفات النقاد العرب فيه، ودرسوها دراسات مستفيضة، اطلعنا على بعضها مما أسعفنا الجهد والبحث عليه، وتمظهرت تلك الدراسات في صورتين:

الكتب النقدية العامة ذات الصبغة التاريخية، التي تناولت مؤلفات النقد التطبيقي خلال هذين القرنين ضـــمن ذلك، مثل (كتاب تاريخ النقد الأدبي عند العرب لإحســـان عباس)، وكتاب (النقد المنهجي عند العرب لمحمد مندور)؛ اللذين أشـــارا في كتابيهما إلى الجانب التطبيقي في النقد القديم، وأثارا قضية المنهج فيه.

والصـــورة الثانية هي الكتب والبحوث الخاصـــة؛ التي ركزت على التطبيق النقدي في القرنين الرابع والخـامس الهجريين، أو ركزت على بحثـه في مصـــنف واحـد من تلـك المصـــنفات النقدية، أو عمدت إلى بحث القضـــايا النقدية فيها، منها أطروحة الدكتوراه للبـاحـث أحمـد محمـد نتوف (النقـد التطبيقي في القرنين الرابع والخـامس للهجرة)، وهي نموذج لدراسة النقد التطبيقي في هذين القرنين، وتميز بتتبعه التاريخي لقضايا النقد وبحثها في المصـــنفات النقدية خلال القرنين، وأطروحة الباحث شـــعيب مقنونيف (الاتجاه النقدي في كتاب الموشـح للمرزباني 'مقاربة تفسـيرية تحليلية')، وهي نموذج لبحث الاتجاه النقدي النظري والتطبيقي في مصنف واحد.

وقد حاولنا أن نعتمد مدخلا آخر نحسبه جديدا في التناول، وهو أثر القضـايا النقدية في بنـاء منهج للتطبيق النقدي في هذه المدونـات؛ التي كـان اختيـارها على أســـاس تميزها بالتركيز على قضـية نقدية معينة، كما اعتمدنا أسـاسـا آخر، وهو اختلاف هذه المصـنفات في اهتمامها بالنص الإبداعي تطبيقا؛ من حيث بنيته الداخلية وسياقه الخارجي.

ولعل أبرز دوافع وأهداف البحث، محاولتنا تطبيق قراءة موضـــوعية لا تغفل المنطق الخـاص بـالمدونـة النقديـة التراثيـة، ونهـدف من خلالهـا إلى فهم ومقاربـة المقولات النقديـة وتطبيقاتها حول النصوص، حسب خصوصيها الزمنية والمعرفية، ولا نهدف تحميلها ما لا تطيق من الإسقاطات والتأويلات.

وتأتي أهمية البحث في أنه يركز على مقاربة المنهج النقدي في المتن التطبيقي، الذي يقوم على الاهتمام بتوظيف ما أنتجه التفكير النقدي وناقشه من قضايا نقدية خلال القرنين الرابع والخامس من آليات نقدية قادرة على مكاشفة النصوص ومحاورتها، وقد تبين لنا من خلال البحث أن الجهود التطبيقية لهؤلاء النقاد لم تعط حقها من البحث من ناحية البعد المنهجي في معالجة النصوص من وجهة تطبيقية تنظر في بنيته بصورة عامة.

وتبعا لذلك نروم معرفة الدور الذي أداه النقد التطبيقي في قراءة القضايا النقدية الكبرى مثل عمود الشعر ونظرية النظم التي شغلت النقاد والدارسين بالبحث قديما وحديثا، بما

أحدثته من تحولات على مستوى المفاهيم والتصورات، ودورها هي في تحديد آليات وسمات التطبيق النقدي.

وبذلك يتحدد الهدف في التنبيه إلى مجال خصب في حقل الدراسات النقدية هو النقد التطبيقي، وإسهامه في إثراء النظرية النقدية وتطورها، إضافة إلى أهمية القضايا النقدية التي ظهرت أو اكتملت خلال هذين القرنين.

وقد شكلت الإشكالية المطروحة مرجعا في تصميم أفكارها ضمن خطة منهجية، جاء تقسيمها إلى مدخل وأربعة فصول مصدرة بمقدمة ومذيلة بخاتمة؛ يحمل المدخل عنوان **(المفاهيم الأولية والمعالم النظرية)**؛ حاولنا فيه تحديد بعض المفاهيم وتحولاتها المعرفية والتاريخية كالنقد بشقيه النظري التطبيقي، والمنهج النقدي، إضافة إلى الوقوف على بعض الملامح الثقافية والنقدية للقرنين الرابع والخامس.

أما الفصل الأول الموسوم **(أثر الرواية الأدبية في بناء المنهج التاريخي في كتاب الموشح للمرزباني)**؛ فقد تطرقنا فيه إلى البحث في مفهوم الرواية الأدبية، وأثرها في تطبيق معالم المنهج التاريخي، في النقد القائم على تحقيق النصوص وتوثيقها، مسلطين النظر على جهد المرزباني في كتابه الموشح، ومدى استجابة وعيه النقدي لتقديم قراءة نقدية تجلي سمات هذا المنهج، في تتبع قضية الرواية الأدبية، من خلال مناقشة آراء العلماء في مساوئ الشعر، وسماته.

وجاء الفصل الثاني بعنوان **(الخصومة حول مذهبي القديم والمحدث ومنهج الموازنة)**؛ الذي عرضنا فيه الموازنة بوصفها منهجا تحليليا في قراءة النصوص، ممثلين لها بكتاب الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري للآمدي؛ الذي ركزنا على بحث رؤيته النقدية في صياغة عمود الشعر العربي بمرجعية قضية الخصومة بين مذهبي القديم والحديث في الشعر، وعده مقياسا للموازنة بين نصوص الشاعرين، وبناء أحكامه النقدية عليه، ومدى نجاحه في تطبيق مبادئ الموازنة الأدبية كما حددها على المستوى النظري.

أما الفصـــل الثالث الموســـوم **(بقضـــية الإعجاز البلاغي في القرآن الكريم والمنهج التحليلي في النقد)**، فقد جرى اشـــتغالنا فيه على بحث أثر قضـــية الإعجاز القرآني من وجهة نظر البلاغيين واللغويين والنقاد؛ ممثلين لها بجهود عبد القاهر الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز؛ الذي مثل نموذجا حيويا لتطبيق المنهج التحليلي في النقد، وقد اعتمد فيه على خلاصـة بحثه النظري، الذي تبلور في صـياغته لنظرية النظم، ومدى فاعلية أركانها ومبادئها والمقاييس المستمدة منها في قراءة النصوص، على المستوى اللغوي والبلاغي.

وكان الفصـــل الرابع بعنوان **(المنحى الجمالي في التطبيق النقدي لبحث الســـرقات الشعرية في قراضة الذهب)**؛ وقد تطرقنا فيه إلى القراءة النقدية لقضية السرقات الشعرية، من وجهة مغايرة لما عرفت عليه؛ مثلها ابن رشيق القيرواني بكتابه قراضـة الذهب في نقد أشـعار العرب؛ وتتحدد هذه النظرة بعد قضـية السـرقات الشـعرية مدخلا لمقاربة الجانب الإبداعي في النصوص الشعرية، من خلال علاقاتها مع بعضـها في صـورة الأخذ الفني، لا بوصـفها مقياسـا نقديا يبحث في أصـل النص وحدود تفاعله مع النصـوص السـابقة أو المعاصرة له.

هذا، وقد حوت فصـــول هذا البحث على مباحث فرعية، بحســـب ما تقتضـــيه مادة كل فصل.

وجـاءت الخـاتمـة محتويـة على أهم مـا وصـــلنـا إليـه من نتـائج علميـة وملاحظـات موضوعية.

ولما كان المنهج خطوة أساسية تستدعيها أي دراسة معرفية كالأدب والنقد الأدبي؛ الذي تسـتدعي ضـمنه أي ظاهرة أدبية أو قضـية نقدية جملة من الضـوابط والمبادئ الإجرائية، تسـعى إلى تنظيم وتقويم مسـار هذه الدراسـة وفق ما تقتضـيه طبيعتها؛ نشـير إلى أن هذا البحث يندرج في (نقد النقد)؛ الذي يســـلط النظر على نصـــوص نقدية نظرية وتطبيقية، واعتمدنا لذلك المنهج الوصـفي التحليلي في سـبر أغوار هذين النصـين؛ من حيث عرض القضـــايا النقدية وعلاقتها منهجيا بـالجـانـب التطبيقي، كمـا أفـدنـا من المـداخـل اللغويـة

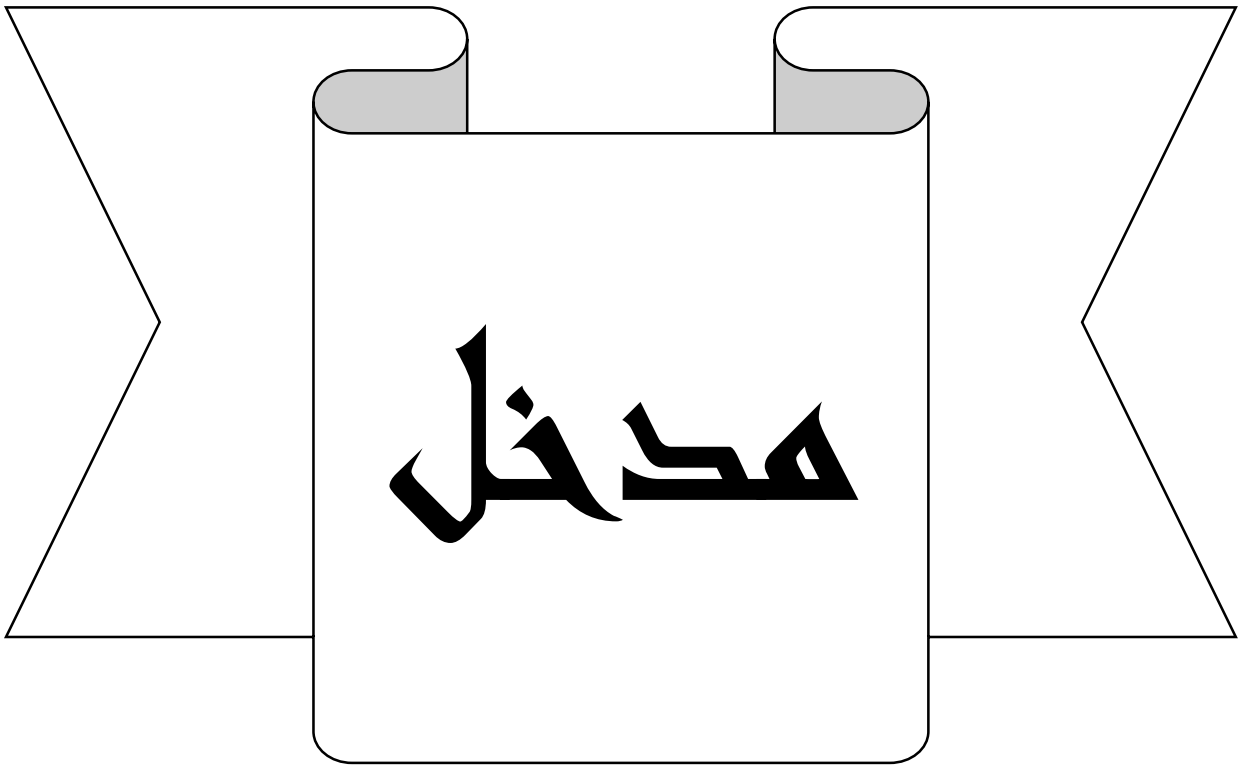
والبلاغية ضـــمن ذلك، إضـــافة إلى المنهج التاريخي في تتبع قراءة تطور النقد العربي القديم وصولا إلى القرنين الرابع والخامس.

وما كان ذلك ليستوي على صورته لولا قاعدة من المصادر والمراجع، أخذت بيد البحث منذ أن كان فكرة، نذكر منها: كتاب النقد المنهجي عند العرب لمحمد مندور، وكتاب بلاغة العقل العربي 'تجليات المثاقفة في التراث النقدي' لمحمد بن ســـعد الدكان، وكتاب النقد الأدبي في آثار أعلامه لحسين الحاج حسن، كتاب (النقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري، لأحمد بن عثمان رحماني)، وأطروحة الدكتوراه النقد التطبيقي عند العرب في القرن الرابع والخامس الهجريين لأحمد محمد نتوف، إضـــافة إلى أهم مصادر النقد العربي القديم.

هذا ولم يخل إنجاز البحث من بعض الصـــعوبات، أهمها التفريعات العلمية الكثيرة، وغزارة المادة النقدية واللغوية والبلاغية، التي بني عليها تأليف المصنفات النقدية القديمة، وصـــعوبة الإحاطة بها، لتناثرها على غير الترتيب الذي اعتمدناه نظاما بنائيا لخطة البحث ودراسة مادتها في متنه.

ونختم هذه المقدمة، بأصدق عبارات الشكر وجزيل الامتنان لصاحب الفضل بعد الله في إنجاز البحث، الأستاذ الدكتور 'بشير تاوريريت'، لتكرمه بالإشراف على هذا البحث، ورعايته له توجيها وتقويما، وتسخيره من وقته وعلمه وسعة صدره ما أعان على تجاوز الصعب.

– والله من وراء القصد –


مدخل

النقد الأدبي في صبغته العربية القديمة ميدان مفتوح متسع، لأنه يرتبط بأطر زمنية ومكانية عديدة ومتنوعة، حددتها مظاهر بيئية وفكرية مختلفة، وتبعا لها تطور وتغير الأدب المعبر عنها حياة وفكرا، وبالموازاة مع هذا الأدب نما النقد الأدبي وتطور معرفة، ومنهجا وممارسة في دراسة هذا الأدب، وتحول نتيجة لتحولاته التي شهدها وهو يواكبه ويستقي منه مادته، محاولا في ذلك التأسيس لمعايير وأسس لا تحيد عنها الدراسة، من خلال حصر تحولات الأدب، والإحاطة بها أثناء تنقلاته الزمنية والمكانية.

أولا- الحراك الثقافي وتحولات النقد الأدبي عند العرب حتى القرن الخامس الهجري

1- أوليات النقد الأدبي العربي القديم وتحولاته حتى القرن الثالث الهجري:

تتعدد الرؤى حول مفهوم النقد الأدبي؛ لأنه يرتبط بأبعاد متعددة، تاريخية وفنية ووظيفية، ومنهجية، وآلية، ومجالية، لا يستقر شيء منها على قرار، ويمكن تحديد مفهومه العام بأنه دراسة للنص الأدبي لإظهار قيمته المعرفية والفنية، من خلال تفسيره وتحليله، وبحث ما فيه من قيم جمالية، والوقوف عند مضامينه وآثارها على واقع وفكر المؤلف والمتلقي.

"ويتجلى مفهوم النقد في كتابات النقاد العرب في إطار الصورة العامة للأدب؛ فالأدب هو موضوع النقد وميدانه الذي يعمل فيه، لذا لم يكن النقد قائما بذاته؛ إنما هو متصل بالأدب يستمد منه وجوده ويسير في ظله، يرصد خطاه واتجاهاته، فالنقد قديم قدم الأدب"[1]، فهو تصور يتصل به ويقوم على وجوده، ويضطلع بمهمة قراءته وتذوقه وتقويمه وتحديد قيمته.

وكلمة (نقد) وجدت في الاصطلاح العربي القديم تصورا ومفهوما عاما، ولم يوجد تعريف محدد دقيق لهذا التصور قبل 'قدامة بن جعفر' (ت337ه)، واختلفت طبيعة هذا التصور من بيئة إلى أخرى ومن ناقد إلى آخر، لكن جوهره واحد وهو البحث عن مقاييس وأحكام نقدية تعينهم على فهم الشعر وتذوقه.

[1]- عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1972م، ص 263.

أما عن الأسبقية في استخدام لفظ (النقد) بمدلوله على نقد الأدب فقد ذكر 'أبو فرج الأصفهاني' (ت356هـ) أنها تعود 'للمفضل الضبي' (ت168هـ)؛ قال: "أخبرني محمد بن خلف وكيع، قال: سمعت أحمد بن الحارث الخراز يقول: سمعت المفضل الضبي يقول: قد سلط على الشعر من حماد الراوية ما أفسده، فلا يصلح أبدا، فقيل له: وكيف ذلك؟ أيخطئ في روايته أم يلحن؟ قال: ليته كان كذلك فإن أهل العلم يردون من أخطأ إلى الصواب. لا ولكنه رجل عالم بلغات العرب وأشعارها، ومذاهب الشعراء، ومعانيهم، فلا يزال يقول الشعر يشبه به مذهب رجل ويدخله في شعره، ويحمل ذلك عنه في الآفاق، فتختلط أشعار القدماء، ولا يتميز الصحيح منها إلا عند عالم ناقد، وأين ذلك؟"[1]؛ حيث دل استخدامه لاصطلاح 'الناقد' على العالم بالشعر المميز للصحيح منه.

وقد "اشتهر النقد بلفظه ومدلوله بعد هذا اشتهارا، وعظم خطره، وتردد في كتب النقد الأدبي التي ألفت بعد كتاب قدامة بن جعفر، وأما الكتب التي ألفت قبله فإنها تناولته وتدارسته دون أن تشير إلى لفظه"[2]، حيث كان عندهم عملا من أعمال الفطرة؛ وهو تقدير الكلام والحكم عليه.

"وأول ما ظهر من الأدب العربي، كان الشعر في صورته الجاهلية المكتملة، لذا فقد نشأ النقد صنو هذا الأدب، فكان في الأعم الأكثر بين الشعراء؛ فالنقد في بذوره الأولى والتي هي التأثر بالشعر إعجابا أو إعراضا، وجد منذ وجد الشعر ضرورة؛ لأن الثناء على قصيدة إنما يعني الإحساس بها من خلال تقويم معين"[3]؛ ويمثل هذا الإحساس المظهر الأول للنقد الأدبي، حيث تتحدد معه الخطوة الأولى للناقد في علاقته مع النص.

والنقد الأدبي مع الأزمنة والأمكنة واللغات والحضارات ذو خصوصيات مختلفة، وأحكام وضوابط متعددة تفرضها الظروف المحيطة، فكان لتأريخه "أهمية كبيرة لأنه يعرض لأهم

---

[1]– أبو فرج الأصفهاني، الأغاني، شرحه وكتب هوامشه: عبدا علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دت، ج6، ص99.

[2]– محمد السعدي فرهو، اتجاهات النقد الأدبي العربي، دار الطباعة المحمدية بالأزهر، القاهرة، مصر، 1970، ص23.

[3]– عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، منشورات جامعة حلب، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، 1996م، ص 6.

الاتجاهات الفنية، والمذاهب الأدبية وأثرها في الذوق العام، ويكشف عن تطور الذوق من عصر إلى عصر، ومدار اهتمام النقاد ودارسي الأدب ومناط عنايتهم، كذلك يطلعنا على كثير من الخصائص الفنية والأسلوبية المتعلقة بالنصوص الأدبية المختلفة، ومدى اهتمام الناس بجوانبها وتفضيل النقاد لبعض هذه الجوانب وتقديمها على ما سواها، وكذلك بالنسبة للأدباء، وما يتعلق بمذاهبهم الأدبية، وأمزجتهم وحياتهم."[1]

ولا يخفى ما للبيئة من تأثير على الأدب المعبر عنها؛ لأن "الإنشاء مظهر العقل، ومرآة الخاطر، يتأثر بما ينال المدارك والمشاعر من عوامل الحضارة ونتائج العلم، وظواهر العمران"[2]، ويمتد هذا التأثير ويسري على النتاج النقدي الذي يتناول الأدب بالدراسة والتحليل، وهو في هذا وذاك تأثير على الناقد والمبدع، الذي يعيش في هذه البيئة، ويستمد وينهل من جوانب الحياة الفكرية والثقافية والسياسية والاجتماعية فيها؛ والتي تمثل قاعدة مرجعية له، يتجلى وعيه ورؤيته لها في إنتاجه الإبداعي والنقدي والفكري.

ومستجدات كل عصر "تقتضي إشكاليات فكرية واجتماعية وتفاعلات أدبية وفنية خاصة به، منها ما هو مطروق سابقا، ومنها ما هو مستجد؛ تصنع للعصر الذي تنمو فيه تمايزا يجعله مختلفا عن العصور الأخرى، ونظرة عجلى إلى تاريخ الأدب والنقد العربي في عصوره المختلفة من خلال قضاياه التي مايزت عصرا عن الآخر، نكتشف أن هذه القضايا والظواهر قد أثير بعضها من الأدباء وبعضها من النقاد، وقسم انتبه إليه في عصره، وقسم في عصور لاحقة؛ بحيث يمكن أن تشكل هذه القضايا مرتكزات نستطيع أن ندرس من خلالها الأدب والنقد في كل عصر، وما تفرد به عن سواه"[3].

وقد مر النقد الأدبي عند العرب بمراحل تاريخية شهدت تحولات معرفية تحددت معها معالمه وملامحه؛ حيث تطور خلالها تصورا ومعرفة وممارسة، من عصر إلى آخر حسب

---

[1]–محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دط، 1964م، ص5.

[2]– أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، مصر، دت، ص215.

[3]– أحمد جاسم حسين، الأدب العربي الحديث والتراث 'تحولات العلاقة وخصوصية الأجناس'، التراث العربي، دمشق، سوريا، السنة السادسة والعشرون، نيسان 2006، ع102، ص140.

التطور التاريخي الذي صاحبه تطور في التفكير النقدي، من التصور فالتأصيل إلى المنهجية في التناول والتطبيق.

يتضح ذلك من خلال تتبع المسار التاريخي للنقد العربي في إطاره القديم نشأة وتطورا، "وإذا ما أراد الباحث تلمس البذور الأولى للنقد عند العرب، فإنه يقف عند معرفتهم الأولى بكثير من الأحكام النقدية التي أعانتهم على فهم الشعر وتذوقه، والأمة التي أنجبت الشعراء الفحول لا بد أن تعرف المعالم التي يختطها ويترسمها الشعراء، وإذا كانت كثير من الأحكام النقدية القديمة لم تصل إلينا مع ما وصلنا من شعر، فإن بعض تلك الأحكام تناقلتها الألسن وتناولتها الكتب"[1]؛ فالشعر العربي في العصر الجاهلي وصلنا في صورة مكتملة فنيا شكلت مذهبا ونموذجا يحتذى ومرجعا للقيم الفنية، اعتمده النقاد في مناقشاتهم لعديد القضايا النقدية في العصور اللاحقة.

ولعل للنقد المصاحب لهذا الشعر دور في اكتمال صورته، ولكن دارسي الأدب والنقد يتفقون على أن النقد الأدبي عند العرب "بدأ بأحكام عامة مقتضبة موجزة، لا تحمل تعليلاتها ولا تستصحب أسبابها، شأنها شأن الأحكام العامة التي يوحي إليها الذوق وترشد إليها الفطرة الأدبية دون أن تتأثر بنزعة علمية أو منهج عقلاني أو أسس موضوعية"[2]، التي كان ظهورها في العصور اللاحقة بوصفها مظاهر لتحولات النقد الخاضع لتغير الزمان والمكان.

وكانت بيئات النقد الأدبي في بداياته ثلاثا: الحجاز والشام والعراق، وعصوره ثلاثة: الجاهلي وصدر الإسلام والعصر الأموي؛ ولا شك أن لكل زمان ومكان تحولاته الساذجة والواعية، وتبعا لهذه التحولات تجلت فاعلية النقد الواعي في محورين رئيسين: المفاضلة بين الشعراء والسرقات الشعرية، ولكل محور مقاييسه، وأقام النقد موازينه على الثنائيات

[1]– أحمد مطلوب، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري، وكالة المطبوعات، بيروت، لبنان، ط1، 1973م، ص13.

[2]– حميد آدم الثويني، منهج النقد الأدبي عند العرب، دار الصفاء للطباعة والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2004م، ص17.

النقدية (اللفظ والمعنى، الصدق والكذب، الوضوح والغموض...)، التي لعبت دورا مهما في مسار النقد الأدبي تأسيسا وتحديدا.

وعرض النقد إلى قضايا فنية تتعلق بالوزن والقافية والصورة وقضايا نحوية؛ وهي تحولات عربية خالصة تنبئ عن استعداد ذاتي للإنتاج والتفاعل والاستيعاب، وهي تحولات واعية بالنظر إلى الفترة الزمنية التي ظهرت فيها، حيث كرست متطلباتها الذوقية والموضوعية فلم تسبق القدرة الإبداعية، وكانت استجابة لحاجة الساحة النقدية.[1]

هذا وقد كان النقد الأدبي في بداياته انطباعيا تغلب عليه الذاتية والميل إلى التعميم في الأحكام مع قليل من الموضوعية، ولم يتغير هذا الطابع الغنائي الذي صاحب النقد إلى عصر صدر الإسلام، عدا بعض اللمحات الذوقية التي عكست روح الدين الجديد وأثره في الأذواق والعقول.

وفي العصر الأموي تجاذب النقاد والشعراء همّ الأسواق والقصور والمنتديات الأدبية، كما قامت في هذا العصر حركة نقدية حول جماعة الشعراء الفحول (الفرزدق وجرير والأخطل وذي الرمة) وغيرهم، وما أثارت من خصومات نقدية حولها، وكان عماد هذه الخصومات علماء اللغة والرواة والنحويون[2]؛ الذين أثروا النص النقدي بآراء لها طابع التخصص، كان لها دورها الحاسم في تمايز المذاهب الشعرية والاتجاهات النقدية.

إضافة إلى ذلك "حركة التجديد التي ظهرت في أواخر القرن الثاني الهجري واستمرت طوال القرن الثالث، وظهر في أثرها فن البديع؛ وهو الاصطلاح الذي أطلق على تلك الخصائص الفنية في شعر المحدثين، أو في شعر أصحاب البديع أمثال بشار بن برد ومسلم بن الوليد وأبي تمام والعتابي، وقد اشتدت المعارك النقدية حول هذه الحركة، وحاول النقاد الوقوف على أصول هذا الفن الجديد"[3]، وهي كذلك محاولة لرسم اتجاه نقدي جديد،

---

[1]– ينظر: حسن بن فهد الهويمل، تحولات النقد الأدبي (http://www.merbad.net/vb/show thread)

[2]– ينظر: عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص13، وينظر: محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي 'من الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري'، ص17.

[3]– محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي 'من الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري'، ص17.

قام في نظره وتطبيقه على البحث في صور هذا الفن، وخصائصها، وآثارها على بنية النص الشعري ودلالاته وأبعاده الجمالية.

كما أفاد النقد الأدبي من هذه المعارك والحركة التي أمدته "بالزاد غزير المادة، متنوع الجوانب، يعرض لمشكلات كثيرة تتعلق بالشاعر، وقضايا نقدية بالتقصي اللغوي والمعنوي؛ كالطبع والتكلف والبيئة والمبالغات وغيرها، نحت بالنقد منحى آخر حددت مساره التحولات التي استدعتها المتغيرات السياسية والاجتماعية والدينية؛ فقد انتهى الأمر بالنقد إلى أن يخوض في مذهبين شعريين (قديم ومحدث) بعد أن كان يخوض في مذهب شعري واحد، وإلى أن يقبل النقاد عليهما بالتحليل والموازنة، وإلى أن توجد فيه مصطلحات ونعوت لم تكن من قبل."[1]

حيث شكلت الخصومة أصلا من أصول النقد الأدبي في هذا القرن، وقد اتجه النقد فيه إلى التأصيل الذي تشكلت نواته الأولى على يد ابن سلام الجمحي (ت232ه) في كتابه (طبقات فحول الشعراء)، فخطا النقد بذلك خطوة قيمة، ميزها التخصص وتحديد الاتجاه بوصفه أساسا معرفيا للحكم النقدي، الذي تجاذبته علوم العربية من نحو وبلاغة، والتي غدت أسسا مرجعية أضفت بعض الملامح التحليلية والتعليلية على الآراء النقدية.

ومن أقدم المتكلمين الذين رويت عنهم آراء نقدية بشر بن المعتمر (ت210هـ) صاحب الصحيفة المشهورة؛ التي تحدث فيها عن تصوره للأدب واستعداد الأديب وأحوال المخاطبة والأصول التي يجب مراعاتها، والصحيفة أميل إلى البلاغة منها إلى النقد.

ومن اللغويين والنحاة الذين أسهموا في تطور البلاغة والنقد أبو زكريا يحي بن زياد الفراء (ت207ه) صاحب (معاني القرآن)؛ وهو كتاب يعنى بالتراكيب اللغوية والإعراب والأساليب، وفيه إشارات كثيرة إلى بعض الفنون البلاغية كالتشبيه والمثل والاستعارة والكناية والاستفهام والتقديم والتأخير وغيرها، وأبو عبيدة معمر بن المثنى الذي ألف كتاب (مجاز القرآن)؛ ليفسر كتاب الله ويوضح ما فيه من غريب اللغة ووجوه نظمه التي لها نظائر في كلام

[1]– طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دط، دت، ص105.

العرب، وأبو سعيد عبد الملك بن قريب الأصمعي (ت216هـ) الذي كانت له آراء نقدية تمثل ذوقه والفترة التي عاش فيها، ومن كتبه النقدية (فحولة الشعراء)؛ وهو كتاب جنح فيه إلى النقد اللغوي في آرائه حول الشعراء، كما طرح فيه وأصل لمصطلح (الفحولة)[1]؛ وغيرهم من علماء اللغة والبلاغة الذين أسهموا بما قدموا من بحوث وآراء في إثراء النقد الأدبي في مدخليه اللغوي والبلاغي.

وكان تأثير الكتاب والشعراء أعمق لأنهم ألصق بالبلاغة والنقد، ومن أشهرهم:
ابن سلام الجمحي (ت 232هـ) صاحب كتاب (طبقات فحول الشعراء)؛ الذي طرح فيه مصطلح (الطبقات) وجعله أساسا نقديا في التمييز بين الشعراء، ومن الكتاب أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت 255هـ) صاحب المؤلفات الكثيرة، ولكن كتابيه (البيان والتبيين) و(الحيوان)، يتصلان بالبلاغة والنقد اتصالا وثيقا، ومنهم أبو محمد عبد الله مسلم بن قتيبة (ت 276هـ) صاحب كتابي (تأويل مشكل القرآن) و(الشعر والشعراء)؛ هذا الأخير الذي يمثل اتجاها جديدا في القرن الثالث الهجري؛ وذلك لعنايته بشعر القدامى والمحدثين، وفيه الكثير من الأسس التي تمثل اتجاه النقد في هذا القرن، ومن الشعراء الخليفة العباسي عبد الله بن المعتز (ت 296هـ)؛ الذي أحاط بجهود الجاحظ وابن قتيبة والمبرد، وألف كتاب (البديع) دفاعا عن التراث الأدبي، وردا على من يلتمسون قواعد البلاغة في غير العرب[2]، وقد حظي هؤلاء النقاد والبلاغيون بالاهتمام والدراسة والتقويم والتقييم لجهودهم، وما أضافته للمدونة النقدية العربية.

وغيرهم من الكتاب، والأدباء، والشعراء، والنقاد، والعلماء، الذين أثروا بكتاباتهم وآرائهم ونصوصهم الأدب والنقد على اختلاف رؤاهم، ومرجعياتهم، ومنطلقاتهم المعرفية، وأسهموا في تطور الحياة الأدبية ونضج الحركة النقدية التي شهدت نموا تأسيسيا مع مرور الزمن.

---

[1]– ينظر: طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص22، وينظر: محمد كريم الكواز، البلاغة والنقد 'المصطلح والنشأة والتجديد'، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2006م، ص201.

[2]– ينظر: طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص22، وينظر: محمد كريم الكواز، البلاغة والنقد، ص201.

ويقوم النقد عند هؤلاء المحدثين "على دعامتين اثنتين: على ما سرى إليه من العصور السابقة من خصائص وأحكام، وعلى ما دخل فيه من أثر البلاغة والمنطق والفلسفة والجدل، وينبعث النقد الأدبي عند المحدثين عن عدة ذهنيات، مختلفة ومتفاوتة في الاتصال والتأثير في النقد منها: ذهنية البلاغيين واللغويين والنحاة، والأدباء والكتاب، والعلماء الذين أخذوا نصيبا من المعارف الأجنبية خاصة اليونانية منها، وقد شارك هؤلاء في تطور الحركة النقدية، فلكل فريق منهم منهج وأسلوب، وإن كانوا يلتقون في هدف واحد هو خدمة التراث الأدبي والحفاظ عليه"[1]، وقد كان لهذا التنوع والاختلاف في التوجه بين هذه الذهنيات – التي تعد أصولا لفهم الشعر وتذوقه –، أثر في تحديد ملامح التخصص وتبلور الآراء وتمايز الاتجاهات النقدية، وظهور الدراسات والبحوث المنهجية.

ويمكن القول إن تصور النقاد العرب للممارسة النقدية – منذ نشأته إلى نهاية القرن الثالث الهجري في مختلف العصور والبيئات – لم يكن واحدا، تبعا لمؤثرات وتحولات كل عصر، لذلك نجد أن لكل عصر قضاياه واتجاهاته ورموزه ومحركاته، فقد بدأ ملاحظات بيانية تعتمد على الذوق قبل اعتمادها على القاعدة والتعليل، ثم تطور حتى أصبح الذوق ركنا من أركانه.

أما الركن الآخر فهو القواعد التي بدأت تظهر في الكتب البلاغية والنقدية التي تحول النقد معها من الذوقية والانطباعية إلى المعرفية والمنهجية، الناتجة عن اتصال النقد بعلوم وفنون لغوية وأدبية جديدة، لكنه تحول محسوب وثابت الخطوات لا يخرج عن إطار تطور الذوق وانفتاح المفاهيم على قضايا فنية ولغوية؛ مما شكل مراحل متمايزة لتاريخ النقد العربي القديم تمايزت خلالها الاتجاهات النقدية مادة وآلية ومنهجا.

ويلاحظ كذلك أن التخصص في هذه المرحلة لم يكن واضحا؛ إذ نجد البلاغة والنقد يبحثان معا، ونجد الآراء اللغوية والنحوية تأخذ نصيبا وافرا من الدراسات.

[1]– طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 132.

2- الحراك الثقافي في القرنين الرابع والخامس الهجريين:

يعد العصر العباسي العصر الذهبي "الذي بلغ فيه المسلمون من العمران والسلطان ما لم يبلغوه من قبل ولا من بعد؛ أثمرت فيه الفنون الإسلامية وزهت الآداب العربية، ونقلت العلوم الأجنبية، ونضج العقل العربي فوجد سبيلا إلى البحث ومجالا للتفكير"[1]؛ حيث مثل هذا العصر نموذجا لتأثير تغير بعدي الزمان والمكان في تحول الأدب ونقده؛ لما تميز به من تحولات مهمة في تاريخ العرب على المستوى الحضاري بشكل عام، رافقها الانفتاح على العلوم والآداب.

"فلم تعرف الحياة الأدبية والعلمية عند العرب عهدا خصبا بالرجال والأفكار ومختلف الأمزجة، كما عرفت في صدر الدولة العباسية*، فقد كانت فيها اتجاهات شتى من التفكير، وضروب شتى من البحوث، وكان فيها ولوع بالمعرفة، وانصراف إلى العلوم والفنون في قوة وإيمان."[2]

وقد "ورث العباسيون بني أمية بالغلبة والقهر، وثلوا عرشهم بيد صنائعهم من الأعاجم، ولكن كان البون شاسعا والفرق بعيدا بين ما هنا وهناك في شتى المظاهر؛ في نظام الخلافة وأساليب الحكم ومظاهر الحياتين الفكرية والاجتماعية"[3].

وكان لهذه المفارقة أثر عظيم في الأدب ونقده؛ فقد "رأينا الشعر والأدب يتحولان إلى فن وصناعة بعد أن كانا يصدران عن طبع وسليقة، حتى لنرى كثيرا من الكتاب والشعراء من الموالي الذين عدوا عربا بالمربى، ورأينا الثقافات الأجنبية تتدفق على المملكة الإسلامية؛ من فارسية وهندية ويونانية، ورأينا كل مجموعة من المعارف تتحول إلى علم حتى اللغة

---

[1]- أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، ص210.

*- العصر العباسي (132هـ-656هـ)، (ينتمي ملوك دولة الدولة العباسية إلى العباس عم النبي صلى الله عليه وسلم، انتزعوا الخلافة قسرا من يد الأمويين بمعونة الفرس، وأقاموا عرشها بالعراق، وتبوأ منهم سبعة وثلاثون خليفة في خمسة قرون وبعض قرن، حتى ثل ذلك العرش هولاكو سنة ست وخمسين وستمائة).

[2]- طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص107.

[3]- محمد عبد المنعم خفاجي، الحياة الأدبية في العصر العباسي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2004، ص7.

والنحو والصرف، فكان طبيعيا أن يتحول الذوق الفطري إلى ذوق مثقف ثقافة علمية واسعة، وأن يتأثر النقد الأدبي بهذه الثروة العلمية والأدبية الواسعة"[1]؛ فقد أسهمت المثاقفة في إثراء المدونة النقدية وتوجيهها نحو البناء المنهجي، حيث ظهر معها التخصص وتمايز الاتجاهات وتفاوت المعارف واختلاف المنازع، ما نتج عنه تنوع وتطور الأذواق، ونضج الأحكام.

كما كان للدين أثره البالغ في ازدهار الحياة الثقافية في هذا العصر، فقد "أذكى الإسلام جذوة المعرفة في نفوس العرب؛ إذ دفعهم دفعا قويا إلى العلم والتعلم، فلم يمض نحو قرن حتى أخذت العلوم اللغوية والدينية توضع أصولها"[2]، كيف لا وقد غير الدين الجديد الحياة الفكرية واللغوية والأدبية والنقدية؛ بما أضافه من ثراء معرفي، وعقدي، وفكري، ولغوي، وإنساني، تحول معه مجرى الحياة وملامحها، وتغيرت طرق التفكير وأساليب التعبير، وتطورت مناحي الحياة الاجتماعية والسياسية، كما أن الإسلام جاء بالقرآن الكريم؛ هذا النص البديع الجليل الذي تعمق معه التأثير في الثقافة العربية.

وبرز تأثيره الواضح في النص الإبداعي والبحث البلاغي والدرس النقدي؛ حيث أثرى اللغة العربية بألفاظ جديدة وصور وتراكيب مبتكرة وأساليب ومضامين غير مسبوقة، ونظرات بلاغية ورؤى نقدية متخصصة وجزئية؛ حيث شكل الاقتراب من النص القرآني سببا رئيسا في ظهور اتجاهات بلاغية ولغوية ونقدية، ومصدرا لنشوء علوم قائمة بذاتها؛ فكان لهذا الدين دور مهم في الدفع بالنص الإبداعي ونقده، وإن بدا في أوله مجرد لمحات ارتبطت بالمضامين الأخلاقية وتهذيب اللغة والأساليب.

إضافة إلى "الثقافات الأصلية والوافدة التي بدأت تتفاعل في العقول، وتحدث تحولا كبيرا في الذوق، وقد شمل هذا التحول الشعر فبدأ يتجه إلى الثراء والوحدة، وبدأ الشاعر يحدد لنفسه إطارا فنيا ينظم فيه، وفلسفة خاصة يشعر خلالها، كما برزت اتجاهات فنية استقطبت بعض الشعراء، فتحمسوا لها وأقبلوا عليها كمذهب البديع أو شعراء الصنعة، وكمذهب

[1]– أحمد أمين، النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط3، 1963م، ص435.

[2]– شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي 'العصر العباسي الأول'، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط16، ص98.

الشعراء المطبوعين، أو الشعراء العرب الذي وقف عند قمته البحتري، وبدأ الشعراء ينقلون ما وعته ذاكرتهم من فكر إلى ساحة الشعر العربي كما فعل أبو العتاهية"[1].

وقد امتد هذا التحول ليشمل النقد الأدبي؛ حيث "أثرت هذه الثقافات في النقد تأثيرا كبيرا وكانت من أقوى عوامل ازدهاره لأنها وجهته لمعايشة قضايا عصره، وجعلته يبعد عن اللمحات والآراء العاجلة، وانتحى ناحية منهجية في موضوعية وتحديد"[2]؛ حيث سار النقد نحو تحديد أطره المنهجية وتأسيس معاييره الفنية، وإقامة مقاييس للتقويم والتقييم، شكلت الثقافة والبيئة الجديدة قاعدتها البنائية.

وقد بلغ النقد الأدبي في القرن الرابع مبلغا كبيرا من النضج والقوة، "شأنه في ذلك شأن الأدب والبيان وسائر ألوان العلوم والثقافات، وذلك برغم ما كان يغشى الحياة الإسلامية إبان ذلك من ضعف سياسي بعيد الأثر في مستقبل العالم الإسلامي، وحين كانت رقعة الدولة الإسلامية تمزق أديمها الحوادث العاصفة وتتداولها أيدي الملوك الغاصبين، والدول الصغيرة الناشئة كالإخشيدية والفاطمية والحمدانية والبويهية وغيرها (...)، كان رجال العلم والأدب واللغة جادين في إقامة الحياة الإسلامية على أسس وطيدة من التفكير والإنتاج الصحيح والتجديد المستمر في شتى ألوان الثقافة ومناحي الحياة"[3].

هذا لما للعامل السياسي من تأثير إيجابي على الحركة الفكرية والثقافية؛ حيث تشكل التغيرات والتوترات السياسية والحضارية أرضا خصبة لتمايز وتطور الآداب، التي تغذى فيها قرائح ورؤى المبدعين من الأزمات، فالمبدع يمتاح من بيئته ليصورها، وتمثل حركته ونشاطه مهمته اتجاه انتمائه الديني والجغرافي والحضاري؛ حيث يسعى من خلال فنه إلى الإسهام في تسجيل ونقل التاريخ وتصوير معالم الزمان والمكان.

---

[1]– مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، مكة للطباعة، 1998، ص129.

[2] – المرجع نفسه، ص130.

[3]– محمد عبد المنعم خفاجي، الفكر النقدي والأدبي في القرن الرابع الهجري، رابطة الأدب الحديث، دب، دط، دت، ص19.

كما تسهم الأوضاع السياسية في رصد تحولات الأدب، ورسم حدود انتقاله عبر العصور بمرجعية تحول وانتقال العصور السياسية، التي تنتظم في الخط التاريخي وفق تغير ملامح الحضارات والدول نتيجة القوة والضعف أثناء مثل هذه الأوضاع الخاصة من التاريخ الإنساني.

كما يساعد الوجه السياسي المشرق في تطور الآداب والعلوم، وهو الأنظمة الراعية التي تسعى بدورها إلى تشكيل معالم التاريخ والحضارة، وتتكئ في جزء كبير من ذلك على الاهتمام بالعلم والثقافة والأدب والعناية بالعلماء وتقريب الأدباء الذين "كانت رعاية الملوك لهم وتشجيع قادة العالم الإسلامي إياهم سببا من أسباب استمرار هذه النهضة الفكرية والعلمية والأدبية، كما كانت حركة البعث العقلي التي غذاها الرشيد والمأمون قد آتت أكلها وهضمتها عقول المسلمين، وأحالتها غذاء عقليا أنتج نتائجه العظيمة في القرن الرابع الهجري؛ فكان أحفل عهد برجال الفكر والعلم والأدب والنقد والبيان، وأمجد عصر شهدته العربية وآدابها الرفيعة، وذاعت في آفاقه شهرة كثير من الأدباء والكتاب والشعراء وأئمة النقد وفحول البيان"[1].

لذلك كان قرنا جديرا بالاهتمام "لأنه يمثل أزهى عصور النقد الأدبي عند العرب؛ ففيه استقرت أصوله وظهرت الدراسات الأدبية، وبلغ النقاد في أحكامهم وآرائهم ذروة لم يصل إليها النقد من قبل، وقد زخر القرن الرابع بطائفة من العلماء الأفذاذ وبكثير من البحوث المتخصصة في الأدب والنقد التي استوعبت جهات البحث فيه، وتعددت مناهجها بحسب اختلاف العقليات التي أملتها"[2].

وقد كان للثقافة الأجنبية منذ القرن الثالث الهجري أثر بالغ على الحياة الفكرية والعلمية عند العرب، والحديث عن هذا الأثر يجعلنا نقف عند أهمية الترجمة ودورها في هذا التأثر.

[1]– محمد عبد المنعم خفاجي، الفكر النقدي والأدبي في القرن الرابع الهجري، ص19.

[2]– بدوي طبانة، البيان العربي 'دراسة في تطور الفكرة البلاغية عند العرب ومناهجها ومصادرها الكبرى'، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، ط3، 1962م، ص100.

- **حركة الترجمة:**

تمثل حركة الترجمة الوجه الحضاري للاتصال بين الأمم، ومصدرا لحركة الإبداع الإنساني والانفتاح على المعرفة في تجلياتها المختلفة، ولم تكن الثقافة العربية بمعزل عن ثقافات الأمم الأخرى.

فقد "اتصل العرب بغيرهم من العالم المحيط بهم من فرس وروم وحبش ومصريين منذ العصر الجاهلي، وترك هذا الاتصال آثاره في اللغة العربية (...)، وازداد هذا الاتصال بعد الفتوح الإسلامية واستقرار العرب في الأمصار التي بنوها والبلدان التي فتحوها، ومعايشة العرب لغيرهم في الحياة العامة وفي داخل البيوت؛ حيث كان العبيد والجواري عنصرا من عناصر الحياة الأسرية نشأ عنه جيل يختلف عن الجنس العربي الخالص، كما كان الموالي يكونون عنصرا في الحياة الاجتماعية خارج الأسر، وشارك الموالي في الثقافة العربية وأسهموا في الثقافة الدينية، فحملوا مع العرب عبء جمع اللغة وتأسيس النحو ونقد الأدب، كما قاموا بدور مهم في اللغة والتفسير والحديث والعقيدة."[1]

لقد نمت الثقافة العربية وتطورت في ظل هذا التقارب والتفاعل مع غيرها من الثقافات، في صورة للرقي الفكري والاجتماعي، حين "أخذ العرب يلمون بما لدى الأمم المفتوحة من ثقافات متباينة، ومضوا يتقصونها وينقلونها بكل موادها إلى لغتهم"[2]، حيث أثرت حركة الترجمة في التقريب بين الثقافات المختلفة من هندية وفارسية ويونانية وعربية.

وقد بدأت هذه الحركة في العصر الأموي؛ حين "أمر خالد بن يزيد بن معاوية بإحضار جماعة من فلاسفة اليونانيين ممن كان ينزل مدينة مصر وقد تفصح بالعربية، وأمرهم بنقل الكتب في الصنعة من اللسان اليوناني والقبطي إلى العرب، وكان هذا أول نقل في الإسلام من لغة إلى لغة، (ثم نقل الديوان وكان باللغة الفارسية إلى العربية في أيام الحجاج (...)، وتوالى النقل بعد اعتناء المنصور بحركة الترجمة، فنقلت كتب عن الفارسية واليونانية

[1]– عبد السلام عبد الحفيظ عبد العال، نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلوي، دار الفكر العربي، مطبعة دار القرآن، القاهرة، مصر، دط، ص78.

[2]– شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي 'العصر العباسي الأول'، ص98.

والسريانية والهندية، وقد أمر الرشيد بإنشاء مكتبة تضم جميع الكتب الأجنبية التي أمكن الحصول عليها، وسميت هذه المكتبة دار الحكمة، وجاء بعد ذلك عهد المأمون فبلغت حركة الترجمة ذروتها وعنى بها الخليفة عناية فائقة؛ فأمر بإنشاء مدرسة لتعليم اللغات الأجنبية، وأرسل البعثات إلى بلاد الرومان وغيرها للحصول عليها، ونقل صورا منها واستهدى ملك الروم بعض ما عنده من أمهاتها، وما أن جاء عهد المعتصم حتى كان أكثر الكتب الأجنبية قد نقل إلى العربية"[1].

وفي ذلك إشارة إلى جهد ودور الخلفاء في المدد المادي والمعنوي للنقل والترجمة، واستغلالها للإسهام في إحياء ودفع الحركة العلمية، حيث شكل الجانب العلمي مظهرا وركيزة مهمة في مشروعهم لإقامة الدولة الجديدة على أسس صحيحة متينة.

"ولقد كان في هذه الكتب المنقولة آثار نقد أدبي لا شك فيه؛ رويت جوانب منه في الكتب المؤلفة في النقد الأدبي كالبيان والتبيين وأدب الكاتب والموازنة والصناعتين"[2]، وغيرها.

والتأثر والتأثير حين تلابس الحضارات سنة قائمة، لكنه على درجات في الأخذ والرد؛ إذ لا يمكن الحكم بالجزم بسيطرة الثقافة الجديدة الوافدة، وغلبتها على ما كان سائدا في الثقافة الأم (العربية)، وبخاصة الفكر الفلسفي الذي قامت عليه الثقافة اليونانية.

وإن هذا الامتزاج والتفاعل يعكس روح انفتاح العرب على ثقافة وفكر الآخر، والأخذ منه والاستفادة من نصوص الفلاسفة والنقاد على بينة من الأمر؛ راعى فيها الآخذ – من النقاد والبلاغيين العرب – خصوصية الثقافة العربية الإسلامية ومرجعياتها وأهدافها.

"فمن المعلوم أن هناك أشياء عامة يشترك الناس في استقرائها أو التعبير عنها مهما تباين عندهم من لغات؛ فالتشبيه والاستعارة والإيجاز والإطناب تستعملها الأمم على اختلاف لغاتها، وربما التقى الكلام فيها مع تفاوت ذلك اللقاء أو تباين ذلك وتباعد تمام البعد، فربما

[1]– عبد السلام عبد الحفيظ عبد العال، نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلوي، ص79.

[2]– المرجع نفسه، ص79.

كان الأمر ذلك مع النقاد العرب واليونان على بعدهم في الزمان وتفاوتهم في اللغة والبيئة"[1]، التي تؤطر الخصوصية في الثقافة والفكر.

"ولكنا إذا استثنينا الجاحظ في القرن الثالث وجدنا أن هذه الثقافات المختلفة لم تترك آثارا عميقة في البلاغة والنقد، حتى الجاحظ نفسه لم يمس الشعر من الزاوية الفلسفية إلا مسا رفيقا، وكان من أسباب ذلك الفصل الحاسم الذي أقامه النقاد والشعراء بين الشعر والمنطق، والموقف الدفاعي الذي اتخذوه من الشعر حين جعلوه موازيا أحيانا للعلوم المترجمة وبديلا عنها في أحيان أخرى، هذا على أن في المترجمات أمورا تتصل بالخطابة والشعر اتصالا وثيقا (...)، ككتاب الشعر لأرسطو طاليس"[2]، هذا الكتاب الذي كان له أثر بالغ في النقد والبلاغة العربية لا يمكن إغفال ذكره؛ حيث اشتغل العرب بترجمته ودراسته والأخذ مما ورد فيه من أفكار ورؤى، وأسلوبه في العرض وطريقته في قراءة النص الشعري وتحليله.

وقد تركز الجهد في الترجمة على الفلاسفة المسلمين الذين كان لهم دورهم الفاعل في نقل الفكر الفلسفي اليوناني بعقل وقلم فلسفي، وضمن هذا التلاقي المعرفي لابست البلاغة والنقد العربيين البلاغة والنقد اليونانيين، القائمين على التأصيل الفلسفي، كما نشير هنا إلى العلاقة التفاعلية بين النقد والبلاغة عند العرب وما ظهر من معارف وعلوم جديدة في الساحة الثقافية الإسلامية، وهو الفكر الفلسفي؛ الذي استوى في النظر والتأليف خلال هذا العصر، حيث شكل الفلاسفة المسلمون قطبا معرفيا مهما في رسم معالم الوجه الجديد للثقافة في هذا العصر، التي ميزها التحول والتطور والتخصص والتنوع والتمايز والجدة.

وبالعودة إلى ترجمة النص الأرسطي يمكن القول إن "هذه الترجمة نفسها مستويات متفاوتة: فبعضها مغلق لا يفهم أبدا لقصور التعبير عن أداء الفكرة قصورا تاما، سواء أكان هذا من اضطراب الترجمة أم من تصحيف النساخ، وبعضها ذو دلالة واضحة في المعنى،

[1]– حميد آدم الثويني، منهج النقد الأدبي عند العرب، ص178.

[2]– إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص186.

ولكنه عسير على التطبيق (...)، وبعض مستويات هذه الترجمة واضح في الدلالة ميسر في التطبيق إلا أنه معتمد على خطأ في التصور والفهم."[1]

ولا شك أن هذا كان له أثر في النقد الأدبي عند العرب، "وأول ما ظهر أثرهما كان عند المتكلمين الذين رأوا حاجتهم الملحة للفلسفة حتى يدفعوا المطاعن عن القرآن"[2].

ويمكن القول إن دراسة الفلسفة والمنطق كانت "وسيلة لتمكين المعتزلة والمتكلمين عامة من الحجاج العقلي، واستطاع علماء المسلمين عن طريق هذه الفلسفة بصفة خاصة والاطلاع على كتابي الخطابة والشعر لأرسطو أن يخرجوا بالنقد العربي من الجو العربي الخالص إلى جو آخر فيه كثير من العلل والقياسات العقلية والمنطقية اليونانية السمات"[3].

وظهر آثار هذا في القرن الرابع الهجري بوضوح؛ عند قدامة بن جعفر (ت337ه) في كتاب (نقد الشعر) وكتاب (نقد النثر) المنسوب إليه، كما ظهرت عند الرماني (ت384ه) في كتابه (النكت في إعجاز القرآن)، وظهر ذلك عند نقاد وبلاغيي القرن الخامس كالباقلاني (ت402ه) في (إعجاز القرآن)، وابن سنان الخفاجي (ت466ه) في (سر الفصاحة)؛ والخلاصة أن الترجمة كانت ذات أثر مباشر في فكر الأدباء والنقاد والمتكلمين[4].

وإن كانت هذه الفلسفات والثقافات الجديدة "قد طغت موجتها على كثير من نواحي الحياة والتفكير، فإن العربية (...) ظلت كما هي لغة التفكير والأدب، وإن سايرت حركة الرقي، ولم تقف جامدة ضعيفة الإحساس بالحياة"[5].

إذ "لا نجد لكتاب الشعر أو للأثر اليوناني عامة أي صدى بين نقاد القرن الخامس، إذا استثنينا إشارة طفيفة لابن حزم الأندلسي، ويعود هذا إلى طبيعة النقاد وطبيعة الشعر، وكلتاهما أصبحت تنأى عن الأثر الفلسفي (...) ولذلك اقتصرت الصلة بكتاب الشعر على

---

[1]– إحسان عباس، تاريخ النقد الأبي عند العرب، ص188.

[2]– المرجع نفسه، ص135.

[3]– محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة، ص19.

[4]– مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، ص136.

[5]– محمد عبد المنعم خفاجي، الحياة الأدبية في العصر العباسي، ص35.

إعادة وضعه في موضعه بين كتب المعلم الأول وفاء باستكمال المنهج الفلسفي"[1]، حيث بقي للكتاب أثره بين الفلاسفة المسلمين الذين تناقلوه بالدراسة والترجمة.

ولعل ابن سينا أفاد في ذلك من سابقيه من الفلاسفة، وقد يكون ما اتسمت به هذه الترجمات من صعوبة وغموض سببا في نفور بعض النقاد والبلاغيين من تعقيد الفلسفة والمنطق اليونانيين، ورغم ذلك كان لهذه الفلسفة تأثيرها الواضح الذي ظهر جليا في كتابات النقاد والبلاغيين على تفاوت في إفادتهم منها.

نخلص من كل ذلك إلى القول بأن العصر العباسي هو العصر الذي وصلت فيه الحضارة الإسلامية غايتها، وانفتحت فيه العقول على الثقافات المختلفة تنقلها إلى لغة هذه الأمة، حيث يتلقفها الناس بالدرس والتمحيص والتمثل، وكان لهذا أثره في التراث الفني والعقلي، وانعكست فوائده على نتاج الشعراء وإبداع الأدباء، وقد ساعد على ذلك ظهور طائفة من كبار الشعراء استوعبت ثقافة العصر وحضارته، ثم أعادت تشكيلها وتصويرها في فن بلغ غاية الإجادة والإتقان[2].

وظهرت من خلاله مؤلفات كثيرة ناضجة في شتى العلوم ومنها علوم العربية من لغة ونقد وبلاغة، ومازالت هذه المؤلفات من أعظم المصادر وأجلها في التراث العربي.

[1]– إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص411.

[2]– توفيق الفيل، القيم الفنية المستحدثة في الشعر العباسي 'من بشار إلى ابن المعتز'، مطبوعات الجامعة، الكويت، دط، ص11.

ثانيا: المصطلحات البنائية: المفهوم والمسار المعرفي

النقد الأدبي مرحلة من مراحل الإبداع الفني، الذي يمثل ظاهرة ثقافية، وحراكا علميا يدل على رقي وتقدم العقل الإنساني، كما أنه يمثل تراث الأمة المعرفي؛ فهو "نشاط إنساني له ملامح المؤسسة الفكرية التي تغدو جزءا من منظومة ثقافية ذات سلطة معرفية"[1].

وعليه فإن "النقد بمفهومه المعرفي المعقد، وماهيته الجمالية المتناهية اللطف يندرج في صلب الاهتمامات الفكرية المستمرة، فمنذ كان الإبداع كان الرأي حوله، ومنذ كان الإبداع الشعري خصوصا كان النقد له؛ أي منذ كان فن القول أو العمل الفني باللغة التي تستحيل إلى بناء أسلوبي معين، كان حولها اللغة الواصفة أو لغة اللغة."[2]

وعلى قدر اتفاق الدارسين على تلازم الأدب والنقد ظهورا ونشأة، فقد اختلفوا حول "أسبقية أي منهما في الوجود، وحول السلطة التي يفرضها هذا البعد، سواء أكانت سلطة النقد بقوانينه أم سلطة الأدب الذي لا يقوم النقد إلا عليه."[3]

وامتد اتفاقهم إلى أن للنقد جانبان (النقد نقدان): نظري وتطبيقي على اختلافهم في تحديد مفهوم شامل للنقد الأدبي بشقيه، وأسبقية أحدهما على الآخر.

وإننا إذ خصصنا دراستنا للبحث في حدود النقد الأدبي التطبيقي فإنه لا مناص لنا من الإشارة إلى النقد النظري مصطلحا ومفهوما، ثم العلاقة بينه وبين النقد التطبيقي.

---

[1] – عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر والتوزيع، تونس، 1994م، ص13.

[2] – عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2002م، ص49.

[3] – هيام عبد زيد عطية، الإبداع الأدبي والتنظير النقدي، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، الديوانية، العراق، المجلد 8، العدد 4، 2009م، ص89.

1- النقد النظري:

يبحث النقد الأدبي النظري في ماهية الأدب ووسيلته، وهذا القسم يرمي إلى "تكوين المفاهيم والتصورات النظرية التي تشكل الأساس النظري لدراسة الأدب عامة، كما تشمل في الوقت نفسه الأصول الجمالية التي يبنى عليها النقد"[1].

وهو يشـــمل البحث في "أصـــول النظريات، وفي جذور المعرفيات، وفي الخلفيات الفلســـفية لكل نظرية وكيف نشـــأت وتطورت حتى خبت جذوتها، ثم كيف ازدهرت وأفلت حتى هان شـــأنها، ثم يقارن فيما بينها ويناقش تياراتها المختلفة عبر العصـــور المتباعدة والمتلاحقة معا، أو عبر عصر واحد من العصور."[2]

فالنقد النظري يؤطر الحدود المعرفية والمعالم الفكرية حول مفاهيم وقضـــايا وقواعد تسعى إلى معرفة حقيقة النص الدلالية والجمالية.

وله أهمية بالغة؛ فهو "ضروري لازدهار الحقل المعرفي حول هذا الموضوع، من حيث هو ذو طبيعة تأسيسية وتأصيلية معا، ولعله ببعض ذلك يشبه العلوم التأسيسية بالقياس إلى العلوم التطبيقية في تجاوز حقليهما من وجهة، وفي تشـــابه طبيعة هذين الحقلين الاثنين من وجهة ثانية، وفي تظافرهما على تطوير كل منهما لحقل صـــنوه من وجهة أخرى"[3].

إذ لولا التنظير لما كان التطبيق، فالنقد النظري "يشغل بقضية التأصيل، ويسعى إلى تكوين تصـــورات مترابطة ترابط العلة بالمعلول (...)، وينطوي على تحديد الماهية والمهمة والأداة على السواء"[4]، فغايته تأسيسية تأصيلية.

---

[1] – ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين 'من الكندي إلى ابن رشد'، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1684م، ص7.

[2] – عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص50.

[3] – المرجع نفسه، ص50.

[4] – جابر عصفور، مفهوم الشعر 'دراسة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب'، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992م، ص7.

لذلك يغلب عليه الطابع الفلسـفي الذي ينظر إلى القضـايا الأدبية نظرة شـاملة، ولكن ذلك الارتباط بالفلسـفة لا يعني أن النقد النظري لا يمت إلى العلم بصـلة، فهو عندما يقوم بالتركيز على مجموعة من المفاهيم والتصـورات التي تترابط ترابط العلة بالمعلول إنما يتجه بذلك صوب مفهوم العلم.[1]

ولكن النقد الأدبي ليس فلسفة، "ولا ينبغي أن يكون فلسفة؛ وإنما يحاول أن يستعير من مناهج الفلســـفة (...) لتنظير الإبداع ورصـــد مظاهره، فلا ينبغي له إذن أن يقع في فخ التنظير الفلسـفي المجرد الذي كان أصـلا من أجل نفسـه، أي من أجل البحث في أصـول المعرفة من حيث هي معرفة مفضـــية إلى معرفة الحقيقة التي هي بعض غاية التفكير الفلسفي أساسا، فقد يكون المنطلق في الفلسفة والنقد متشابها (...)، ولكن سرعان ما يجنح النقد نحو الإبداع وأجناسه ليبحث في خصوصيته وشكليته وأدبيته من خلال كل ذلك، أي مدى درجة إبداعيته"[2]، فهو في درجة متوسـطة بين العلم والفن والفلسـفة، يفيد منها لتتحقق خصوصيته في اتجاهه نحو الإبداع.

ويمكن القول إن المعرفة النقدية (إعطاء النقد صـبغة فلسـفية) بصـورة عامة "تعني كل معرفة اتصـــلت بتحويل الأدوات اللغوية من مجرد وســـيلة تحاور لقضـــاء المآرب عبر التخاطب الإبلاغي إلى أداة إبداعية يكون فيها نســـيج الكلام تجليا خاصـــا من تجليات الظاهرة اللغوية، وهذه المعرفة التي تكون عماد علم الأدب ليســـت معرفة حفظ أو رواية، وإنما هي معرفة تسـتند إلى إدراك سـببي يفضـي إلى تعليل ما به تحولت اللغة من منزلتها التخـاطبيـة الأولى إلى منزلتهـا الفنيـة الجـديـدة"[3]، فقوام النقـد الأدبي مقـاربـة النصـــوص الإبداعية لغاية مباحثة اللغة لكشف المعاني الكامنة فيها.

وقد مر النقد الأدبي العربي القديم بمرحلتين حاسـمتين، تمثلت الأولى في جمع الشـعر وتدوينه وهو ما اصـــطلح عليه بعض النقاد بالنقد التســـجيلي؛ الذي روعيت فيه بعض

[1] – ينظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص18.

[2] – عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص69.

[3] – عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي، ص113.

المعايير التي اشــترطها أهل العلم واللغة، كونهم كانوا يهدفون إلى غاية عظمى ومشــروع كبير في زمانهم ألا وهو حفظ اللغة العربية، وتلقفها من الذاكرة العربية البدوية التي بقيت كالنبع الصافي والمورد العذب، وذلك بنقلها من الشفهية إلى الكتابة.

أما المرحلة الثانية، فقد كانت مرحلة التنظير، (أو النقد النظري) الذي أزمع أهل الاختصاص من خلاله إلى استنباط الأحكام والمعايير التي على المبدع الناشئ أن يحذو حذوها، حتى لا يشذ عن تقاليد السلف أو يشتط عنها، وهي تلك المعايير التي انتقلت من ناقد إلى ناقد آخذة في التطور لتتبلور عند آخر مطافها في مقومات عمود الشــعر كما عرفت عند المرزوقي، بعد أن مرت على محطات نقدية مهمة ومؤثرة، مرورا بالأصــمعي، وابن المعتز، وابن قتيبة، وابن طباطبا، والجاحظ.[1]

وقد شهد القرنان الرابع والخامس للهجرة ظهور مجموعة من المصنفات النقدية النظرية التي حوت في تضاعيفها الكثير من الأحكام والمصطلحات التي تتصل بالنظرية الأدبية (النقدية)، ومن أبرزها: عيار الشعر لابن طباطبا (ت322ه)، ونقد الشعر لقدامة بن جعفر (ت337ه)، ورسائل الانتقاد لابن شرف القيرواني (ت360ه)، وكتاب حلية المحاضرة لأبي علي الحاكمي (الحاتمي) (ت388ه)، والعسكري (ت395ه)، والعمدة لابن رشيق (ت456ه) وغيرهم، ويراد بها حديث نظري عن قضايا ورؤى نقدية، تدور في معظمه حول الشعر فن العربية الأول، أو هو عبارة عن قوانين كلية ينتفع بها في إحاطة العلم بقواعد صــناعة الشعر[2].

وتندرج هذه المصنفات ضمن "النقد العام (الذي يبحث في قضايا نقدية عامة كمفهوم الشعر)، إذ إنها لم تنفرد بشاعر بعينه، أو أديب بذاته غالبا، وقد سلكت مسلكا فنيا خالصا فهي ذات طابع فلســفي؛ لأنها تتعلق بالبحث في المجردات، وتنظر إلى القضــايا الأدبية نظرة شاملة، فقوانينها تتسم بالكليات النازعة إلى التعميم لا إلى التخصيص، وهذا لا يعني

[1] – محمد مصابيح، الشعر العربي القديم من التنظير إلى التطبيق عند كل من الآمدي والجرجاني، دار ناشري للنشر الإلكتروني، (http://nashiri.net).

[2] – عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص50.

أن المصـــــنفات النقدية النظرية غير مهمة وغير مرغوب فيها فهي في المحل الأول، والتطبيق في المحل الثاني"[1].

والملاحظ أن هذه المصنفات تشترك في بحث مجموعة من القضايا النقدية العامة المتصلة بالشعر، كمفهوم الشعر وعملية الإبداع الشعري، وقضية القدماء والمحدثين، ومعيار تمييز جيد الشعر من رديئه، ووظيفة الشعر، ووحدة القصيدة، والسرقات الشعرية، وقضية اللفظ والمعنى، وغير ذلك من القضايا الشعرية، على الاختلاف في طابع المنهج وبعض الرؤى والأحكام النقدية بينهم، تبعا لاختلاف عصورهم ومنطلقاتهم الفكرية، كما يشتركون في أنهم أدركوا طبيعة النقد الأدبي محاولين أن يتجاوزوا به الانطباعات إلى التصورات النظرية التي تكتسي طابع المنهجية العلمية.

[1] – عامر أحمد، مناهج النقد العربي في القرن الرابع الهجري 'دراسة في الاصطلاحات والمصادر'، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد العربي القديم، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2015/2014م، ص35.

2- النقد التطبيقي:

أ- مفهومه:

لم يتحدد مفهوم النقد التطبيقي على المستوى النظري، على نحو يوضح معالمه ويحدد أسسه ومبادئه، وذلك راجع لاختلاف نظرة النقاد إلى العملية النقدية في شقها التطبيقي، تبعا لاختلاف مناهجهم ومصادرهم.

ويمكن القول إن النقد التطبيقي هو النقد الذي يضع فيه الناقد النص الإبداعي أمامه "فيتأمله ويحسه، ثم يدرس ما فيه من خصائص، ويكشف عما فيه من معان أو قيم، مستعينا به النقد العلمي من وسائل يلعب فيها الذوق والخبرة والثقافة والمقارنة دورا إيجابيا ومنهجيا"[1].

كما أن النقد التطبيقي بصورة أوسع وأشمل؛ هو "الذي يتكفل بترجمة تلك النظريات، ويفرزها ويصنفها ويقدها على قد النص، فبفضله تلمس ثمرة الجهد النقدي في إجراء التنظير، أي بفضله تستطيع ترجمة المجرد إلى محسوس، والغامض إلى الواضح؛ ففي مجال النقد التطبيقي تتكشف كل النظريات (...) فهو بمثابة الشفرة المجهرية الدقيقة الكشف الشديدة التعرية لنص أدبي من وجهة نظر معينة لا مناص منها"[2].

فالتطبيق "نشاط آلي يسعى إلى إثبات صحة المفاهيم، إلى برهنتها (...)، حيث يجعل من المفهوم موضوعه ومن الموضوع وسيلته"[3]، وفي هذا الإطار تتجلى خاصية التخصيص للمفهوم بعدما كان فلسفيا شموليا.

ويرى محمد غنيمي هلال أن الناقد في قراءته للنصوص لا بد أن ينطلق من أسس علمية واضحة؛ حيث "يرجع إلى أسس فنية خاصة بالأجناس الأدبية، وبالمعاني التي

---

[1] – محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دت، ص367.

[2] – عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص52.

[3] – يمنى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985م، ص15.

يتناولها الكاتب، وصـــلتها بالحقيقة والمجتمع، والغرض الفني الذي يهدف إليه، ثم في صـياغة المعاني وعرضـها، ويرجع كذلك إلى مجموعة من النظريات والإدراكات النفسـية والاجتماعية، وهي أسس ثقافته الفنية"[1].

فهو يقول بالعلاقة التكاملية بين النقد النظري والتطبيقي؛ فالتطبيق "يحتاج حين يتوخى إنتاج معرفة بموضـوعه إلى مرتكزات نظرية ينطلق منها، وإلى مفاهيم يسـتخدمها"[2]، وفي ذلك دلالة على أسبقية الأول وقيام الثاني عليه.

ب- وظيفة النقد التطبيقي وأهميته:

تتحدد وظيفة النقد التطبيقي وأهميته من خلال العلاقات الفنية بين عناصـــر العملية الإبداعية الثلاثة؛ المبدع والنص والقارئ الناقد الذي ينقل خلاصة تجربة الكاتب في تجربة جديدة تحمل رؤيته من خلال رؤية الكاتب فيجد قارئ النص النقدي نفســـه أمام نص إبداعي جديد.

ويرى أحمد الشـايب أن النقد الأدبي ربما كان أحق من سـواه بالعناية لأن الأدب نفسـه أكثر شـيوعا، وأجمع لخلاصـات الجهود الإنسـانية من سـائر الفنون، وهو بعد ذلك صـريح واضـــح، ومن بين الأدب ونقده تتجلى الحقائق، حتى يمكن القول إن الحياة الاجتماعية لأمة من الأمم تعرف من آراء النقاد أكثر مما تعرف من الأدب نفسـه؛ لأن النقاد يرون ما لا يراه الكاتب نفســـه، وهذه الآراء تبين أفكار الكاتب وحكمه على المجتمع الذي يعيش فيه[3].

وتتلخص وتتركز وظائف النقد التطبيقي في وظيفة واحدة وهي الوصـول إلى حقيقته التي مؤداها المعنى؛ حيث "إن مناط النقد من أي الأسلاك مسكته ليس إلا كشفا لحجب المعنى من وراء حلل اللغة"[4]، ويمكن القول إن وظيفته إذن هي الإلمام والكشـــف عن فنية العمل

[1]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1997م، ص21.

[2]- يمنى العيد، في معرفة النص، ص15.

[3] - ينظر: أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص169.

[4] - عبد السلام المسدي، في آليات النقد، ص18.

الإبداعي من خلال البحث عن استجلاء المعنى، وتتفرع إلى وظائف تجتمع كلها لتحقيق هذه الوظيفة.

ولذلك يتحدد مفهوم النقد بتحديد وظائفه "وتفضيل بعضها على بعض كوسيلة للإيضاح، رغم تداخلها الحتمي، فيقولون: إن النقد تفسير وتقييم وتوجيه للأدب، وبتفاوت الاهتمام بإحدى هذه الوظائف الثلاثة يتميز ما نسميه اليوم بالدراسة الأدبية أو التأريخ للأدب، عما نسميه بالنقد الأدبي بمعناه الفني الضيق، فالدراسة الأدبية والتأريخ للأدب يركزان الاهتمام على الناحية التفسيرية، بينما النقد يركز على التقييم والتوجيه أهمية مساوية للتفسير وفي الغالب أهمية أكبر"[1]، فمهمة النقد الأولى هي تفسير العمل الأدبي وعرض ما فيه من مضامين وقيم فنية.

ويمثل التفسير "عملية تحليلية تقوم على الدراسة الفنية لطبيعة العمل الأدبي، من حيث مادته والعناصر المكونة له وطريقة بنائه، وهذه العملية التحليلية تمضي من تصور العمل الأدبي في مجمله إلى دراسة الموقف المفرد أو الصورة المفردة حسب ما هو مستخدم في هذا العمل"[2]، وهذه العملية من شأنها أن تطلع القارئ على خصائص تشكل العمل الإبداعي.

وهذا يعني "أن مهمة عملية التفسير التي يقوم بها الناقد هي أن تخلق صلة بين العمل الأدبي والقارئ، وأن تقربه من نفسه"[3].

ولعل أهم وظيفة للنقد الأدبي هي النفاذ إلى ذات المؤلف، لتستشف روحه من وراء عباراته بحيث يفهمه قراؤه، ولذلك كان على الناقد أن يقف عند القيم الجمالية العامة للنص، ثم يتجاوزها إلى بيان روح العصر من خلال رؤية المؤلف، فهو بذلك يؤدي وظيفة تفسير العمل الأدبي للقارئ لمساعدته على فهمه وتذوقه، وذلك عن طريق فحص طبيعته وعرض

[1] – محمد مندور، الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط5، 2006م، ص136.

[2] – عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه 'دراسة ونقد'، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 2004م، ص41.

[3] – المرجع نفسه، ص42.

ما فيه من قيم؛ فالنقد هو فلسفة الأدب لأنه يجلو جوهره، ويفسر الحقائق التي ينطوي عليها[1]، ومهمته القصوى الدفع بالأدب نحو التطور والتميز في البناء والمضمون.

بقي أن نشـــير إلى أنه لا يمكن الفصـــل بين النقد النظري والتطبيقي، فهما متداخلان ومتلازمان؛ إذ يمكن أن نعد "النقد عملية تنظيرية للإبداع، من حيث يكون النقد التطبيقي عملية يتجسد فيها تطبيق التنظير، فالمسعيان الاثنان كلاهما ضروري بالقياس إلى الآخر؛ فلا التنظير بحكم طبيعته التجريدية بقادر على أن يستأثر بنفسه، ويستقل بذاته، ويجتزئ بنتائجه التي تظل تريدا في تجريد، ولا التطبيق بحكم طبيعته العملية الخالصة، بمستطيع أن يغني عن تأسيس المنهج، وسوق النظريات والبحث في الأصول"[2].

فالتنظير يؤطر الحدود المعرفية والفكرية حول قضـــايا تشـــكل في جزئياتها أدوات للتطبيق، يســـعى من خلالها إلى الوصـــول إلى معاني وحقيقة وكنه النص، فهو عملية متكاملة.

وعلاقتهما ذات بعد تبادلي؛ "حيث لا يمكن أن ينعزل النظر عن التطبيق أو العكس، وحيث تؤكد العلاقة الجدلية بين الاثنين وحدتهما المركبة التي لا يمكن تبســـيطها أو اختزالها"[3]، فهما معا يشكلان الحركة النقدية بشكل عامة.

ويقوم هذا البحث في شـــقه التطبيقي على مراعاة هذه العلاقة؛ حيث نحاول من خلاله قراءة نقدية لنصـوص من النقد التطبيقي، ولا يخلو ذلك من بحث العلاقة التفاعلية والتلازم بينهما، ثم بحث مدى التناسب والتوافق بينهما.

[1]– ينظر: حميد آدم الثويني، منهج النقد الأدبي عند العرب، ص11– 19.

[2] – عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص68.

[3] – جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، ص15.

3- المنهج في النقد الأدبي:

أ- المنهج: المصطلح والمفهوم

يمثل سؤال المنهج غاية كل بحث علمي، ولا تخلو العلوم بصورة عامة من بحث هذا السؤال.

والمنهج في اللغة من: "نهج: طريقٌ نَهجٌ: بيّنٌ واضحٌ، وهو النَّهْجُ (...)، وسبيلٌ مَنْهَجٌ: كنَهْجٍ، ومَنْهَجُ الطّريق: وضَحُهُ، والمِنهاجُ: كالمَنْهَجِ، وفي التنزيل: ﴿لِكُلٍّ جَعَلْنَا مِنكُمْ شِرْعَةً وَمِنْهَاجًا﴾[1]، (...) ونهجْتُ الطّريق: أبَنتُه وأوضحتُه، يقال: اعمل على ما نهجتُه لك، وفلان يستنهج سبيل فلان أي يسلك مسلكه، والنَّهْجُ: الطّريق المستقيم"[2]، فالمنهج هو الطريق الواضح والسبيل المتبع.

أما في الاصطلاح فقد تعددت مفاهيمه بحسب المجال المعرفي الذي يبحث فيه، منها أنه: "سلسلة من العمليات المبرمجة، التي تهدف إلى الحصول على نتيجة مطابقة لمقتضيات النظرية، ويقابل المنهج من المنظور السابق النظرية"[3].

ويرى البعض أن المنهج هو: "مجموعة من الخطوات أو الإجراءات الأداتية المتضافرة التي تتسم بالاتساق فيما بينها، وتخص ميدانا من ميادين المعرفة (...)، ويتضح هذا النسق بكونه يمثل الموقف من الآخر، أو من شبكة التطورات المعرفية الجاهزة ذات الامتدادات المختلفة"[4].

وقيل "إن المنهج معنى ودلالة ومفهوما؛ يشير إلى الكيفية التي يجب علينا سوق العقل حسب خطوات معينة في الدرس والبحث حتى يتضح الغامض، وينفتح المغلق، ويتحول

---

[1]- المائدة، من الآية 48.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، ج2، ص383.

[3]- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، سوشبريس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985م، ص223.

[4]- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي 'أصول وتطبيقات'، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط1، 1999م، ص9.

الشك إلى يقين، وتضمحل الصعاب التي تكتنف موضوع التباحث، كما أن المنهج مسار إجرائي يسلكه المرء، بصفته طريقة للتحليل بعد وضع تصميم جيد للعمل، ويدل المنهج على مجموعة من الطرق العملية، القصد منها بلوغ نتيجة مستهدفة في أي مجال من مجالات الفعل والتفكير والتأمل والبحث عن الحقيقة"[1].

فالمنهج هو الطريقة التي يتوصل بها الباحث بكيفية وخطوات علمية متسقة، إلى حقائق معرفية معينة، أو هو مجموعة من القواعد والمبادئ العلمية التي تشكل طريقا يسير وفقه الباحث لتحقيق الوصول إلى الغايات المرجوة من موضوع البحث.

ويتداخل مصطلح المنهجية مع المنهج في العلوم الإنسانية، حيث يرى البعض أن المنهج يمثل المستوى الأول والمنهجية المستوى الثاني؛ "فالمنهجية هي الصفة الإجرائية للمنهج، أي تحويل الرؤية عبر أدوات المنهج إلى واقع إجرائي لرصد الظاهرة ومعاينتها وتحليلها، وهو ما تعتمده العلوم الإنسانية عامة، والنقد الأدبي خاصة"[2].

حيث جعل للمنهج مستويين نظري وتطبيقي، يمثل واقعا إجرائيا للطرح النظري، وأطلق على الثاني اصطلاح المنهجية، وهو غير متداول بهذا المعنى، إذ يتصل بصورة عامة بطبيعة مناهج البحث العلمي في هيكلها البحثي وخطواته المتبعة، في تحقيقه على المستوى الشكلي.

أما دلالتها وفق ما جاء في النص السابق "فهي الكيفية أو الطريقة التي يتبناها الناقد لتحويل المنهج من أسس وقواعد جامدة، إلى آليات وتقانات متحركة وطوعية بيده، للخروج من حيز النظرية إلى حيز التطبيق العملي، حيث يختلط المنهج مع النص الأدبي بانسجام وتآلف مكونا نصا ثانيا قائما على النص الأول"[3]، وهو النص النقدي التطبيقي المقارب للنص الإبداعي.

---

[1]– محمد سويرتي، المنهج النقدي 'مفهومه وأبعاده وقضاياه، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2015م، ص7.

[2]– عبد الله العروي وآخرون، المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986م، ص22.

[3]– المرجع نفسه، ص23.

ويظهر من ذلك أن المنهج في مجال الأدب والنقد الأدبي، يتعدد ويختلف في تناوله بين النقاد مصطلحا ومفهوما، بتعدد النقاد والباحثين واختلاف مناهجهم ومنطلقاتهم المعرفية.

ويرى صلاح فضل أن للمنهج النقدي مفهومان؛ عام وخاص "أما العام فيرتبط بطبيعة الفكر النقدي ذاته في العلوم الإنسانية بأكملها (...)، أما الخاص وهو الذي يتعلق بالدراسة الأدبية، وبطرق معالجة القضايا الأدبية، والنظر في مظاهر الإبداع الأدبي بأشكاله وتحليلها"[1]، حيث تتحدد خصوصية المنهج في شقه التطبيقي من خلال علاقته القرائية مع النص الأدبي.

والمنهج النقدي بوصف عام هو "جملة من الأساليب والآليات الإجرائية الصادرة عن رؤية نظرية شاملة إلى الإبداع الأدبي، والتي غالبا ما تنبثق عن أساس فلسفي أو فكري يستخدمها الناقد في تحليل النص وتفسيره بكيفية شاملة، لا تتوقف فعاليتها على عتبة دراسة الجزء من الكل، وغنما تتجاوز ذلك إلى النص في صيغته الكاملة شكلا ومضمونا"[2].

إذن يمكن القول إن المنهج في النقد الأدبي هو مجموعة من الرؤى والتصورات والأسس التي يعتمدها الناقد طريقة وخطوات إجرائية في قراءته للأعمال الأدبية، وللمنهج وفق ذلك شقان متتابعان ومتكاملان؛ نظري تمثله التصورات الفكرية والمنطلقات الفلسفية والمعرفية عامة، وتطبيقي يستمد أدواته ومبادئه وخطواته الإجرائية، قصد بحث وكشف خبايا النصوص على مستوياتها المختلفة الشكلي والدلالي والجمالي.

[1]– صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص9– 10.

[2]– يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض 'بحث في المنهج وإشكالياته'، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، دط، 2002م، ص24.

ب- النقد العربي القديم وسؤال المنهج:

لم تخل قضـــية المنهج النقدي في النقد العربي القديم من اهتمام الباحثين على مر العصور، ومازال هذا السؤال محل جدل عندهم، وقد نوقشت قضية المنهج في النقد القديم ضـــمن رؤية ذات جانبين؛ وهما حقيقة وجود علم للنقد عند العرب، ويتبعها ســـؤال وجود منهج في بحث الأدب عند النقاد العرب القدامى.

وقد ناقش نقاد العصـــر الحديث هذه الرؤية الجدلية، ووقفوا على ملاحظات دارت حول نظرتين؛ الأولى خلو النقد العربي القديم من المنهج، والثانية ترى وجود بعض ملامحه في بعض المؤلفات النقدية، على تفاوت آرائهم النقدية، التي نرى أن عرضها ومناقشتها تطول وليس هذا مقام بســـطها، على أننا نشـــير منها إلى رأي محمد مندور في كتابه (النقد المنهجي عند العرب)؛ الذي انتهى فيه إلى لأن النقد الأدبي لم يعرف المنهج إلا في القرن الرابع الهجري؛ يظهر ذلك في قوله من "عدم صـــدور النقد – كفن لدراســـة النصـــوص وتمييز الأســاليب – عن منهج مســتقيم وروح علمية في تعليل الأحكام، وذلك حتى أواخر القرن الثالث، وإنما أصبح النقد نقدا منهجيا في القرن الرابع فقط"[1].

ويحاول هذا البحث مناقشـــة وجود المنهج النقدي عند طائفة من نقاد القرنين الرابع والخامس الهجريين، اللذين زخرا بطائفة من العلماء الأفذاذ، وبكثير من المصـنفات النقدية المتخصـصـــة، التي اسـتوعبت أكثر جوانب البحث فيه، واختلفت رؤاها في ذلك بحسـب اختلاف العقليات التي أملتها، واخترنا منها بعض المصـــنفات التي تندرج ضـــمن النقد التطبيقي نماذج لبحث منهج قراءة النصـوص فيها؛ ذلك أن معالم المنهج تظهر من خلال التطبيق، وإن ارتبطت بالتنظير تأسيسا وتأصيلا.

وقد اعتمدنا في ذلك على القضـــايا النقدية التي شـــكلت منطلقا تأســـيســـيا في آرائهم النظريـة، ونقدهم التطبيقي؛ محـاولين الوقوف على أثرهـا في توجيـه نقدهم التطبيقي إلى اتجاه معين، بحيث يكون مرتكزا لما عرضوه وناقشوه في كتبهم، وهي:

[1]– محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص22.

- كتاب (الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء) للمرزباني (ت384هـ)، الذي اخترناه نموذجا لبحث أثر قضية الرواية الأدبية، في بناء منهجه النقدي.
- وكتاب (الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري) لأبي القاسم الآمدي (ت371هـ)، الذي اخترناه نموذجا لبحث أثر قضية القديم والحديث في بناء منهجه النقدي.
- وكتاب (دلائل الإعجاز) لعبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)، الذي اخترناه نموذجا لبحث أثر قضية الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم في بناء منهجه النقدي.
- وكتاب (قراضة الذهب في نقد أشعار العرب) لابن رشيق القيرواني (ت456هـ)، الذي اخترناه نموذجا لبحث أثر قضية السرقات الشعرية في بناء منهجه النقدي.

وقد وقع الاختيار على هذه المصنفات اعتمادا على معايير ثلاثة بني عليها البحث، هي:

1- أنها تمثل نماذج للنقد التطبيقي في القرنين الرابع والخامس للهجرة، بحيث يغلب عليها الطابع التطبيقي في مقاربة النصوص الأدبية وتحليلها.

2- مراعاة علاقة المنهج في التطبيق النقدي في هذه المصنفات، مع النص الإبداعي؛ حيث حاولنا الوقوف على أهم محاور هذه العلاقة، بدءا من السياق الخارجي للنص (الذي يمثله النموذج الأول)، ثم المبدع ودوره في قيام مذاهب شعرية (التي يمثلها النموذج الثاني)، ثم النص في سياقه وعلاقاته الداخلية (ويمثله النموذج الثالث)، فقضية الخلق والإبداع الشعري (التي يمثلها النموذج الرابع)، وفي كل منها مراعاة لأثر القضايا النقدية المذكورة سابقا في ذلك.

3- كما أن اختيار هذه القضايا؛ كان بناء على أهميتها البالغة في حركة النقد الأدبي عند العرب وصولا إلى القرنين الرابع والخامس الهجريين؛ اللذين اكتملت فيهما هذه القضايا وغيرها، نضجا في ناحيتي الفكر والممارسة عند هؤلاء النقاد، إضافة إلى عدها مدخلا مهما في بحث قضية المنهج النقدي في شقه التطبيقي.

وذلك لما تميزت به من تشكل طبيعتها من واقع النصوص الإبداعية وخصوصيتها، ما يسهم في عدها أسسا مرنة تستجيب لقراءة النصوص ومكاشفتها على مستوى المضمون والقيم الفنية فيه من جهة، ومن جهة ثانية ارتباطها بغيرها من القضايا النقدية ارتباطا سببيا في أنها كانت مدعاة لظهور بعض القضايا الأخرى، أو أنها كانت نتيجة لهذه القضايا، أو ارتباطا تكامليا بينها وبين القضايا الأخرى من جهة ثالثة، وهذا ما سنحاول بحثه في فصول البحث الآتية.

الفصل الأول

"أثر الرواية الأدبية في بناء المنهج التاريخي في كتاب الموشح للمرزباني"

تمهيد:

1- النقد ومظاهر المعرفة الإنسانية:

في سياق تطورها عبر مسار تاريخ طويل، قدمت لنا العلوم الإنسانية أدوات مهمة لدراسة النص الإبداعي؛ إذ يعد النص الحقل الأهم والأصل لاستعمال هذه الأدوات والآليات قصد سبر أغواره، وكشف أسراره.

"ولم يكن النقد الأدبي غريبا على المجالات الإنسانية الأخرى أبدا، فعلاقة النقد بباقي العلوم كانت على الدوام رافدا في تطوره النظري والتطبيقي، كما كانت عاملا مؤثرا في تحديد وظيفته، ومدى سلطته على العمل الأدبي، ودوره في المجتمع ككل"[1].

ويمكن القول إن النقد الأدبي لا يمكن أن يستغني عن مظاهر المعرفة الإنسانية المتنوعة؛ فقد ورد في تعريفه أنه: "فن دراسة الأساليب، وهذا الفن يستعين بضروب من المعارف"[2]، وهذه الاستعانة يفرضها منطق التأثر والتأثير والتفاعل بين العلوم والمعارف على اختلافها وتنوعها.

وقد "تأثر النقد الأدبي بالعلوم الإنسانية التي داخلته؛ فأثرت في مناهجه، وفي توجيه دراساته وجهة معينة (...)، هذا ويمكن الاستعانة بعديد من ضروب العلم في مجال النقد، من أجل إفادة اتساع أفق التفكير وعمق النظرة في دخائل النفس والحياة والكون، ومن أجل الوصول إلى دقة البحث، وسلامة الاستقراء، وصحة الاستنباط"[3].

ولذلك كان من شروط الناقد الثقافة الواسعة، والإلمام بضروب من المعرفة والعلوم التي تعينه على الإحاطة بالنص، وتكون الأحكام حوله ذات قيمة، ولم يغفل النقاد

---

[1]- عادل خميس الزهراني، علاقة النقد الأدبي ببقية العلوم الإنسانية، (https://www.al-madina.com/article/572143)

[2]- محمد مندور، في الميزان الجديد، مؤسسة بن عبد الله للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1988، ص188.

[3]- نظمي عبد البديع محمد، في النقد الأدبي، كلية الدراسات الإسلامية والعربية، جامعة الأزهر، الإسكندرية، مصر، 1987، ص129-132.

القدامى ذلك التأثر، وهذه الشروط، التي ارتبطت في بعض منها بشخصية الناقد وموهبته وذكائه، "ولم يقتصر النقاد العرب على الاعتداد بالطبع والذكاء وحدهما في الناقد، بل رأوا ضروريا له أن يضيف إلى ذلك ثقافة واسعة، لا تقف عند شيء بعينه، بل تتطلب الإلمام بجملة من الثقافات"[1]، وفي ذلك وعي للنقاد بأثر الثقافة في توجيه النقد وأحكامه، وضبط آلياته ومقاييسه في قراءة النصوص.

2- ثقافة الناقد:

وقف الدارسون عند نصوص كثيرة للنقاد العرب القدامى، واستدلوا بها على ثقافة الناقد، ودورها في تبلور الأحكام النقدية وقيمتها العلمية، وتأثيرها على النقد بصورة عامة، منها نص للجاحظ (ت255هـ) يقول فيه: "طلبت علم الشعر عند الأصمعي، فوجدته لا يحسن إلا غريبه، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على أبي عبيدة فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار وتعلق بالأيام والأنساب، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب"[2].

وهذا النص يشير فيه الجاحظ إلى أهمية الثقافة الواسعة للناقد؛ فهو يرى أن "معرفة الغريب وحدها لا تكفي، وكذلك لا تكفي معرفة الإعراب والأيام والأنساب، بل لابد من ثقافة شاملة، ولذلك كان أدباء الكتاب ذوو الثقافة الواسعة هم أهل العلم بالشعر، وأحق الناس بتقديره ونقده"[3]، كما يشير الجاحظ في نصه إلى التخصص حين فرق بين أهل اللغة والأخبار، وأهل العلم بالشعر؛ وهم النقاد الذين اشترط فيهم شمولية واتساع المعرفة.

فالناقد الحق هو "الذي صقلت مواهبه الاختبارات، وروضت خبراته المطالعات، ونمت حواسه التدريبات، فهو القادر على التمييز بين الإيقاع السليم والنغم النشاز الخارج

[1]- أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1996، ص82.
[2]- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، دت ج4، ص24.
[3]- أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، ص82.

عن المألوف، والناقد الحق أيضا هو الذي يتأثر ويؤثر"[1]، وفي المقابل متى ما افتقد الناقد إلى هذا الشرط يفتقد نقده إلى "الفاعلية والإضافة والإبداع، مهما تمتع بحدة وذكاء، ورهافة حس، وسلامة ذوق، وسعة أفق، ونقاء طبع؛ فالنقد في أساسه بناء ثقافي يرشح في قلم الناقد بمقدار ما يتزود به من زاد"[2].

والثقافة هي التي تجعل الناقد أهلا للحكم، وقد رأى النقاد العرب أن "النقد طبع لابد منه للناقد، وذكاء يستطيع به أن يحلل العمل الأدبي، وثقافة تمد هذا الذكاء بأسباب الحكم، ومخالطة للنصوص الأدبية، يستطيع بعدها أن يضع كل نص في مكانه من مراتب الجودة والإبداع، وهم في ذلك لا يكادون يختلفون في النظرة عن نقاد العصر الحديث، إلا أن نقاد العصر الحديث ربما كانوا في الدعوة إلى توسيع ثقافة الناقد أكثر إلحاحا من القدماء في ذلك"[3]، وهذا لتمايز العلوم والمعارف واتساعها عندهم، وتطور الأدب وأدوات قراءته.

والنص الثاني الذي نقف عنده هو نص لابن سلام الجمحي (ت231هـ) يقول فيه: "وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات؛ منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان، من ذلك اللؤلؤ والياقوت، لا تعرفه بصفة ولا وزن دون المعاينة ممن يبصره، ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم، لا تعرف جودتهما بلون ولا مس ولا طراز ولا وسم ولا صفة، يعرفه الناقد عند المعاينة، فيعرف بهرجها وزائفها"[4].

---

[1]– حسين الحاج حسن، النقد الأدبي في آثار أعلامه، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص7.

[2]– صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، منشورات جامعة السابع من أفريل، بنغازي، ليبيا، ط1، 2005، ص 221.

[3]– أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، ص84.

[4]– ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بجدة، دت، ج1، ص5.

يشير ابن سلام في هذا النص إلى أهمية التخصص في العلوم، ومنها النقد الأدبي الذي سمى أصحابه النقاد (أهل العلم)، وقد اشترط فيهم ثقافة خاصة حين بين أن الناقد في حاجة إلى ثقافة تؤهله للنقد وتدعم ذوقه الأدبي، مركزا في ذلك على التمرس بالأدب ومخالطته حتى يصبح بصيرا بسماته وأسراره الجمالية، ومدركا للفروق بين الجيد والأجود، وبين القوي والضعيف.

والغاية من الوقوف عند شروط الناقد ومؤهلاته التي تركز الحديث فيها هنا عن الثقافة الواسعة، هي بيان تأثير هذا الشرط في منهج قراءته، فهي تسهم بشكل أساسي في بلورة أدوات الناقد القرائية، كما يظهر هذا حاجة النقد إلى المعارف والعلوم المختلفة الأخرى، وتداخله معها، ويمكن القول إن: "ما يجعل النقد يتصل بضروب المعرفة الكثيرة هو المنهج؛ الذي يتخذه الناقد مصباحا يهتدي به في سبيل كشف غموض النص الأدبي وأسراره"[1].

ولعل أكثر المناهج النقدية إظهارا وحاجة لثقافة الناقد المنهج التاريخي، الذي اخترناه نموذجا في هذا الفصل، محاولة منا للبحث في ملامحه التطبيقية في إحدى المدونات النقدية العربية القديمة في القرنين الرابع والخامس للهجرة.

[1]– سمير زياني، الرؤية السياقية في النقد الجزائري القديم، مجلة دراسات، بشار، الجزائر، المجلد7، العدد1، فبراير 2018، ص79.

المبحث الأول: المنهج التاريخي:

أولا- المفهوم والمعالم:

المنهج التاريخي للأدب بوصفه مصطلحا هو: "المنهج الذي تتم فيه دراسة الأديب وأدبه أو الشاعر وشعره، ودراسة النص في ضوء حياته وسيرته وبيئته، والظروف التي أثرت عليه؛ عن طريق معرفة عصره الذي عاش فيه، ومعرفة محيطه ومدى تأثير ذلك كله في نتاجه الأدبي أو الشعري، والتطلع نحو دراسة الأحداث العامة والخاصة التي مر بها الأديب؛ أي إن الأحداث التاريخية وشخصية الأديب يمكن لها أن تكون هنا عوامل مساعدة على تحليل النص الأدبي وتفسيره، ولهذا نرى أن هذا المنهج يعمل على إبراز الظروف التاريخية والاجتماعية التي أنتج فيها النص، دون الاهتمام كثيرا بالمستويات الدلالية الأخرى، التي يكشف عنها النص، ودراسة مدى تأثيره على القارئ".[1]

فالمنهج التاريخي إذن يهتم بسيرة المؤلف ومراحل نشأته، وملابسات تأليفه، وبيئته؛ أي إنه يبحث في المؤثرات الخارجية لتأليف النص الأدبي، فهو نقد "لا يكون إلا خارجيا، نظرا لأنه يهتم بأصل النص أكثر من اهتمامه بطبيعته ومعناه، وهو يبحث عن حقيقة تحاول بالتحليل أن تبين إن كانت الوقائع المنطوية مطابقة للواقع التاريخي"[2]؛ فهو منهج يقوم على نقد الوقائع والحقائق، بالاعتماد على جمع مصادرها خارج النص، ومن ثم صياغة فرضيات في قراءة النص وتفسيره وتحليله بناء على هذه الوثائق والمصادر.

ويعد المنهج التاريخي "أول المناهج النقدية في العصر الحديث؛ ذلك لأنه يرتبط بالتطور الأساسي للفكر الإنساني، وانتقاله من مرحلة العصور الوسطى إلى العصر الحديث، وهذا التطور الذي تمثل على وجه التحديد في بروز الوعي التاريخي"[3].

---

[1]- عبد الحميد محمد عامر، المنهج التاريخي في النقد العربي وتجليات مرجعياته لدى طه حسين، مجلة شم الجنوب، ع6، ديسمبر 2015، ص18.

[2]- شعيب مقنونيف، الاتجاه النقدي في كتاب الموشح للمرزباني 'مقاربة تفسيرية تحليلية'، أطروحة دكتوراه في النقد القديم، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، 2004/2003م، ص245.

[3]- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص25.

ولذلك اهتم هذا المنهج بالمؤثرات التاريخية ودورها في إنتاج النصوص، حيث "يتخذ من حوادث التاريخ السياسي والاجتماعي وسيلة لفهم الأدب ودراسة وتحليل ظواهره المختلفة، وتفسيرها؛ فهو يهتم بالسياقات الزمنية للنصوص ومنتجيها، ويعتمد على ما يشبه سلسلة من المعادلات السببية؛ فالنص ثمرة صاحبه، والأديب صورة لثقافته، والثقافة إفراز للبيئة، والبيئة جزء من التاريخ، فإن النقد تأريخ للأدب من خلال البيئة.[1]

أما أعلام المنهج التاريخي في النقد الحديث فهم 'سانت بيف'(Sainte-Beuve)، و'غوستاف لانسون'(Gustav Lanson) و'فرديناند برونتيير' Ferdinand) (Brunetière، و'هيبوليت تين' (Hippolyte Adolphe Taine)[2]، ولكل منهم إسهامه الخاص في المنهج من حيث التنظير والتطبيق وطرح المبادئ والعناصر والخصائص والمرجعيات المعرفية له، لكنهم يلتقون في الاتفاق على الأصل في المنهج وهو غايته وعلاقته مرجعيا بالأثر الأدبي.

حيث يعدونه "قراءة تاريخية في خطاب النقد الأدبي، تحاول تفسير نشأة الأثر الأدبي بربطه بزمانه ومكانه وشخصياته؛ أي إن التاريخ هنا يكون خادما للنص، ودراسته لا تكون هدفا قائما بذاته، بل تتعلق بخدمة هذا النص من كونه ينبه إلى أهمية ما هو خارج النص، ومعرفة سياقاته، وبهذه الطريقة لجأ النقاد إلى استنباط القيم من الواقع الخارجي، ومما هو متخصص من الأبحاث للتوصل إلى مجموعة من التراكيب والتأويلات، التي تجمع بين البيئة والأدب"[3].

ويمكن القول إن المنهج التاريخي هو "منهج نقدي يركز على العلاقة المتينة بين العمل الأدبي والمجتمع الذي يتغير بفعل الزمن (...)، فهو منهج يقوم على إبراز الصلة بين الأدب والتاريخ؛ بمعنى أنه يربط النص وصاحبه بالبيئة والعصر والمجتمع، ويعنى بكشف جوانب العمل الأدبي من منظور الأحداث التاريخية والسياسية والاجتماعية

[1]– ينظر: وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث ' رؤية إسلامية'، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط2، 2009م، ص23.
[2]– ينظر: محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار نهضة مصر، القاهرة، ط3، ص60– 62.
[3]– صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته، ص251.

المحيطة به، بل يذهب أبعد من ذلك في ربطه بالعصور التي سبقته؛ فإن سنة التطور الثقافي والاجتماعي والسياسي تجعل العصر يرث كثيرا من خصائص العصور التي سبقته، فيتأثر بها حتما عن قصد أو عن غير قصد، ولما كان الأدب هو رصد حياة أمة ما في زمان محدد ومكان بعينه، وكان التاريخ هو مادة هذه الحياة، كان التلازم الأدبي والتوافق الفني بين الأدب والتاريخ، وكانت الحاجة إلى معرفة التاريخ الفني للأعمال الأدبية"[1].

وبعبارة أخرى عندما نسترجع الظروف الأصلية التي أبدعت فيها قصيدة ما بواسطة البحث التاريخي، فإن المنهج التاريخي يجعل من الممكن أن نعيد إبداعها ثم الحكم عليها.

فالمنهج التاريخي يساعد في الوصول إلى الرأي النقدي، والحكم الآن ممكن، حكم على القيمة الجمالية التي هي في نواتها حكم تاريخي، وهناك تواريخ أدب لا تثبت القيم، كما يوجد نقد أدبي يثبت القيمة دون أن يدخلها في تاريخ ما، ولكن الناقد التاريخي يحول القيمة إلى حدث، وهكذا يساوي الجمال بالتاريخ، ويستوعب العمل الخاص في طريقته، ولكنه يحكم على العمل لا على الطريقة[2].

ولذلك عد النص الأدبي وثيقة تاريخية؛ "فهو من مصادر فهم التاريخ ودراسته، إذ هو فياض بالمعلومات عن العصر الذي عاش فيه المؤلف، وعن معاصريه من الكتاب والحكام والأمراء والشخصيات المختلفة، إن العلاقة إذن بين الأدب والتاريخ هي علاقة وثقى، وهي علاقة متبادلة، كل منهما عون للآخر"[3]، وهذا ما تفسره مقولة (الشعر ديوان العرب) في التراث العربي؛ حيث "كان الشعر في الجاهلية عند العرب ديوان علمهم

[1]– عبد الله خضر حمد، مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دت، ص21.

[2]– ينظر: إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، ترجمة: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 1991م، ص109.

[3]– وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، ص23.

ومنتهى حكمهم، به يأخذون وإليه يصيرون"[1]؛ في تجسيد لارتباط الأدب بالتاريخ والبيئة والمجتمع.

والشعر بوصفه (ديوانا) يوحي بأهميته واتخاذه وثيقة تاريخية؛ "لأن الشعر أداة ضرورية لاكتساب اللغة، ولأنه ينقل ثقافة ينبغي تملكها، حدد الشعر لنفسه هدفا، وهو المساعدة التي يقدمها في مجال الدراسات المختلفة: المعجم والنحو والقرآن والحديث (...) إن الشعر إذن في وظيفة"[2]؛ ما يعني أن الشعر والنص الإبداعي بصورة عامة يمثل حقيقة تاريخية واجتماعية، وليس مجرد بنية لغوية.

وهذا ما يلخصه 'ديفيد بشبندر' في قوله: "إن القصيدة ليست مجرد حقيقة أدبية، ولكنها حقيقة اجتماعية أيضا؛ أي إن القصيدة تنتج في سياق يتضمن حياة المؤلف والمتلقي الذي تكتب له، وعلاقات مختلف العوامل الاجتماعية والتاريخية والسياسية التي تمثل الخلفية، ومن ثم تقع القصيدة في شبكة الظروف، حين ينتجها الشاعر وحين يتلقاها القارئ، وتشمل هذه الظروف مجموعة العلاقات بين الشاعر والمتلقي، والسياق الاجتماعي، والطبيعة السياسية والإيديولوجية لهم، ووضعهم في تتابع الأحداث التي تدعى تاريخ"[3].

ولذلك كانت معرفة التاريخ في الأدب، "لازمة لا غنى عنها لدراسة هذا الأدب، وتعرفه وفهمه وتفسيره، وكثيرا ما يستحيل فهم نص أدبي قبل دراسة تاريخية موسعة للوقائع والظروف التي كانت وراءه"[4].

فالتاريخ الذي يقوم عليه المنهج النقدي هو الذي يأخذ منه "أضيق دلالاته؛ أي ارتباط الحدث بزمن، ومن ثم تقسيم الأدب إلى عصور، وصفات كل أدب من كل عصر، وعلاقة هذه الصفات بالصفة الغالبة للعصر – في منحاه السياسي الغالب عادة –،

---

[1]– ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ص24.

[2]– جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ترجمة: مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1996م، ص10-11.

[3]– ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991م، ص121.

[4]– وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، ص23.

وكثيرا ما عرض الأدب بصيغة المنفعل، وإن كان اللازم أن يعرض فاعلا ومنفعلا، لتتم الغاية وتتحقق السمة النقدية للباحث"[1].

وتجدر الإشارة إلى أن المنهج التاريخي في النقد منهج "حساس، إذا فقد فيه صاحبه توازنه زلت به قدمه واختل ميزانه، وصار مؤرخا أو جمّاعة، وحكمه للعصر بمقياسه وحكمه، وصار النص الأدبي لديه مادة للتاريخ، ولم يصبح التاريخ مادة للنقد، ويقتضي هذا أن يحدد الناقد منذ البداية علاقته بالتاريخ، هو ناقد له المؤهلات اللازمة، صميم عمله النص الأدبي بما فيه من حياة العواطف والأخيلة، وهو يستعين بتاريخ العصر ونظمه السائدة على استجلاء النص الأدبي، وإدراك ما خبأه الزمن وراء حروفه، والعلم بما تضمن أو أشار إليه من وقائع وأحداث ومواقع وأعلام، وتحديد ما كان لألفاظه ومصطلحاته من دلالات خاصة"[2]، بحيث لا يخرج الناقد عن مهمته في النقد إلى التأريخ، فبينهما حدود؛ إذ يستغل ما يمده المنهج التاريخي من وسيلة تمكنه من تتبع الظاهرة الفنية عبر العصور.

ثانيا- مظاهره وتجلياته:

للمنهج التاريخي مظاهر وتجليات في مجالات عدة أهمها:[3]

- تحرير النصوص: أي التأكد من مجموعة أمور تتعلق بها، من ذلك صحة نسبتها إلى أصحابها، والتأكد من صحتها، وخلوها من التشويه والتحريف، أو الزيادة والنقصان، وتحقيق تاريخ النص أو زمان تأليفه، والمرحلة التي ينتمي إليها.

- دراسة الأدب في عصر معين: أو دراسة الحركة الأدبية في عصر معين، لتبين خصائصها العامة، وما أضافته إلى ما قبلها، ووضع هذه الحركة في سياقها التاريخي العام،

[1]- علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1989م، ص397.

[2]- المرجع نفسه، ص398.

[3]- ينظر: وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي، ص28-29.

وبيان موقعها من تاريخ الأدب، مما يساعد على إدراك التطور الذي أصاب الأدب في هذه الحقبة المدروسة.

– دراسة فن معين من فنون الأدب في حقبة تاريخية معينة، أو اتجاه معين من اتجاهات هذا الفن، أو مدرسة من مدارسه الفنية أو الفكرية.

– دراسة أديب من أدباء عصر معين، وبيان ملامح أدبه من خلال الاستعانة بسيرته، وملابسات عصره، وظروفه السياسية والاجتماعية والاقتصادية.

– دراسة نص من نصوص الأدب، وتلمس خصائصه، بالاعتماد على تاريخ هذا النص، ومناسبة تأليفه، وحياة كاتبه، وظروف نشأته، وما شاكل ذلك من عوامل خارجية.

– المقارنة بين النصوص الأدبية لتمييز الأصالة من التقليد فيها، والجديد من المتناول المبتذل.

– تصنيف النصوص في مدارس وأنواع ومذاهب، بالاستعانة بما تم من مقارنات وموازنات.

وفي كل ذلك:

– "يلتزم المنهج التاريخي عند دراسة العمل الأدبي الموضوعية، وذلك بسبب اعتماده المبالغ فيه على الحقيقة التاريخية التي هي وليدة الموضوعية.

– النقد التاريخي هو نقد تفسيري؛ ينظر إلى العمل الأدبي على أنه واقعة معينة، ويحاول تفسيرها. والنقد التاريخي كذلك نقد قيمي حكمي، وقيمة الأدب عنده في كونه وثيقة تاريخية، تقدم صورة للعصر، وتعكس حركة التاريخ والمجتمع.

– إن الأدب في هذا المنهج التاريخي ليس عالما مستقلا بذاته، ولا يشكل وحدة قائمة بنفسها، ومن ثم لا يمكن فهمه أو التعامل معه، أو التعمق في درسه من غير ربطه بالعوامل التي شكلته، لا بد عند درسه من استحضار جوه التاريخي، أي لحظات تكوينه، وإطاره الزمني.

– يهتم النقد التاريخي بمضمون العمل الأدبي، ويعول على هذا المضمون كثيرا، لأنه ينظر إلى الأدب على أنه وثيقة مهمة تعين على فهم التاريخ والمجتمع، وهي حافلة بالمعرفة والخبرة والأحداث المختلفة؛ فالنقد التاريخي إذن نقد مضموني.[1]

وتجدر الإشارة هنا بأن ما سبق عرضه حول النقد التاريخي، واكتماله منهجا في العصر الحديث، مع أن منطلق البحث ليس إسقاط أو مقاربة النقد القديم بآليات ومناهج النقد الحديث، والبحث لا يحيد عن هذا المنطلق، ولكن المتتبع للمدونة النقدية العربية خلال القرنين الرابع والخامس للهجرة، يتبين ملامح كثيرة لمقاربات نقدية ذات صبغة منهجية تاريخية، يمكن أن نحدد بعض مظاهرها في مبحثي: الرواية والتوثيق، والسرقات الشعرية ومعيار الأصالة.

وسنحاول فيما يأتي الوقوف عند المبحث الأول منها وهو الرواية الأدبية، من خلال عرض هذه القضية وبعض نماذجها التطبيقية، التي اخترنا لها كتاب الموشح نموذجا وجعلناه المدونة التطبيقية لهذا الفصل، مركزين على النظر في الرؤية التاريخية للمرزباني في بحثه لقضية الرواية الأدبية، ومدى أثرها في بناء منهجه النقدي في مقاربة النصوص، وتفصيل ذلك في المباحث الآتية.

[1]– ينظر: وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي، ص27–28.

المبحث الثاني: الرواية الأدبية: المفهوم والنشأة والتطور

تعد الرواية الأدبية أسلوبا من أساليب التواصل والتبادل المعرفي لدى العرب في بداية العهد النقدي؛ من خلال نقل المرويات الأدبية بين شخص وآخر، وقبيلة وأخرى في البيئة العربية القديمة.

حيث كان العرب قديما يعتمدون على الذاكرة في حفظ أنسابهم وأيامهم وأخبارهم وكل ما يتعلق بهم، فكانت الذاكرة هي السجل الوحيد لذلك.

وكان الأدب وخصوصا الشعر ضمن ذلك؛ فقد حرصوا على حفظه وتناقله بينهم مكانيا وزمانيا، وقد مثل بدوره سجلا وديوانا حافظا للأنساب والأيام والأخبار.

أولا- الرواية الأدبية: المصطلح والمفهوم والنشأة:

أما عن المدلول اللغوي لمصطلح (الرواية) فله بعد حسي؛ حيث يطلق على إناء يحمل فيه الماء كالمزادة، أو حيوان يحمل عليه كالجمل، أو إنسان يحمل الماء ويتعهد بالسقاية، ثم صارت (الرواية) بعد ذلك تطلق على مجرد الحمل، ومن مجاز هذا الحمل حمل الحديث والشعر؛ فراوي الشعر هو من يحمل شعر الشاعر وينقله ويذيعه بين الناس؛ يقول الجاحظ (ت255هـ): "الراوية: هو الجمل نفسه، وهو حامل المزادة، فسميت المزادة باسم حامل المزادة، ولهذا المعنى سموا حامل الشعر والحديث راوية"[1]؛ حيث انتقلت دلالة الحمل من حمل المزادة أو الماء، إلى حمل الشعر.

وقد ورد في لسان العرب هذا المدلول: "روّى فلان فلانا شعرًا إذا رواهُ له حتّى حفظه للرواية عنه (...)، ويقال: روّيته الشعر تروية، أي: حملته على روايته، وأرويته أيضا"[2].

---

[1]- الجاحظ، الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة ومطبعة مصطفى بابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1965م، ج1، ص333.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2000م، ج6، ص 271-272.

فالدلالة المعجمية للرواية لم تخرج عن صورة حمل ونقل النصوص، فكانت تمثل مظهرا ثقافيا في البيئة العربية آنذاك، يقول القاضي الجرجاني (ت396هـ): "وقد كانت العرب تروي وتحفظ، ويعرف بعضها برواية شعر بعض"[1]، فهي كذلك صورة تعبر عن حاجة المبدع في التواصل مع غيره وحفظ تجربته ونقلها.

وضمن هذه الحاجة شكلت الرواية أداة مهمة بالنسبة للشاعر ذاته؛ ولذلك جاءت إشارات النقاد وتأكيدهم أهمية الرواية بالنسبة للشاعر، ومنهم ابن رشيق القيرواني (ت463هـ) الذي عرض آراء الرواة حول إلزامية رواية الشاعر للشعر في قوله: "وقد سئل رؤبة بن العجاج عن الفحل من الشعراء، فقال: (هو الراوية)؛ يريد إذا روى استفحل، قال يونس بن حبيب: (وإنما ذلك لأنه يجمع إلى جيد شعره معرفة جيد غيره، فلا يحمل نفسه إلا على بصيرة)، وقال الأصمعي: (لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلا حتى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ)"[2].

وقد أوردها القاضي الجرجاني (ت392هـ) في تعريفه للشعر باعتبار أسسه وخصائصه قال: "الشعر علم من علوم العرب، يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له"[3]؛ حيث أدرك القاضي الجرجاني أن الشعر يقوم على جملة من المقومات والأركان وحصرها في أربعة عناصر تمثل عناصر الإجادة في الشعر، ومقومات تفرد المبدع، ومنها الرواية التي جعلها معيارا لشاعرية الشاعر حين قال: "فإذا استكشفت عن هذه الحالة، وجدت سببها والعلة فيها أن المطبوع الذكي لا يمكنه تناول ألفاظ العرب إلا رواية، ولا طريق للرواية إلا السمع، وملاك الرواية الحفظ، وقد كانت العرب تروي وتحفظ، ويعرف بعضها

[1]– القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي بن محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، 2006م، ص23.

[2]– ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد عبد القادر أحمد عطا، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دت، ص197.

[3]– القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، 23.

برواية شعر بعض"[1]، وغير ذلك من آراء النقدية المبثوثة في المؤلفات النقدية العربية القديمة التي أجمع أصحابها على أهمية الرواية بوصفها شرطا وأداة من أدوات الإبداع لدى الشعراء.

كما وقف عندها القاضي الجرجاني، في معرض حديثه عن ثقافة الناقد؛ حيث عد الرواية أهم شروطه ومؤهلاته في قراءة النصوص، فقد رأى أنه: "يوصل إلى بعضه بالرواية، ويوقف على بعضه بالدراية، ويحتاج في كثير منه إلى دقة الفطنة وصفاء القريحة، ولطف الفكر وبعد الغوص، وملاك ذلك كله، وتمامه الجامع له، والزمام عليه: صحة الطبع وإدمان الرياضة، فإنهما أمران ما اجتمعا في شخص فقصرا في إيصال صاحبهما عن غايته ورضيا له بدون نهايته"[2].

فالرواية والدراية* تصقلان موهبة الناقد بحسب مقتضيات أساليب العرب في التفكير والتعبير، وعلى هذا لا بد للناقد من ثقافة واسعة تمكنه من معرفة الأساليب لكي يعرف المواضع التي يقع فيها الخطأ والعيب، أو المواضع التي يقع فيها الحسن والجمال[3].

ثانيا- الرواية والتوثيق:

تمثل الشفاهية أولى سمات الرواية الأدبية، فقد اعتمدت في بداية عهدها على الذاكرة، وهي سمة طبيعية تتصل ببداية التقاليد الثقافية في أي مجتمع من المجتمعات، إذ تعتمد الشفاهية التي تتناقل عبرها المعرفة وعليها يعتمد المتلقون، وبعد مرحلة التدوين يمكن القول

---

[1]- القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص23.

[2]- المصدر نفسه، ص413.

*- وردت هذان الاصطلاحان عند علماء الحديث والقراءات؛ وذكر السيوطي في كتاب تدريب الراوي في شرح تقريب النواوي (تحقيق: نظر محمد الفاريابي، مكتبة الكوثر، ج1، ص37) أن: "علم الحديث الخاص بالرواية: علم يشتمل على نقل أقوال النبي صلى الله عليه وسلم وأفعاله، وروايتها، وضبطها، وتحرير ألفاظها.
وعلم الحديث الخاص بالدراية: علم يعرف منه حقيقة الرواية وشروطها، وأنواعها، وأحكامها، وحال الرواة وشروطهم، وأصناف المرويات، وما يتعلق بها"؛ فالمقصود بالرواية المشافهة وإحكام السند فيها، والدراية تعني معرفة القواعد التي تتبني عليها الرواية، والأصول التي ترجع إليها، وما يظهر فيها من اختلاف واتفاق؛ ولعل استخدام النقاد لهما يظهر تأثرهم بمنهج المحدثين في بحث الرواية وأصولها.

[3]- ينظر: محيي الدين صبحي، نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا، الدار العربية للكتاب، طرابلس، تونس، 1984م، ص53-54.

إن الرواية الأدبية وصلت مرحلة النضج فقد انضمت الكتابة إلى المشافهة[1]، لا لتكون بديلا عنها، بل جاءت رافدا ثقافيا لحركة الرواية، ومساندا توثيقيا لها.

وضمن هذه الثنائية (رواية/توثيق) تشكلت قضية نقدية مهمة نجم عنها البحث في أصل النص وصحته.

حيث مثلت مشكلة الرواية والتوثيق مظهرا لتحرير النصوص؛ أي "التأكد من مجموعة أمور تتعلق بها، من ذلك صحة نسبتها إلى أصحابها، والتأكد من صحتها وخلوها من التشويه والتحريف، أو الزيادة أو النقصان، وتحقيق تاريخ النص أو زمان تأليفه والمرحلة التي ينتمي إليها"[2].

والرواية الأدبية صورة من تقاليد العرب في التواصل، ونقل النصوص وحفظها، كما تمثل صورة من صور التواصل المعرفي في البيئة العربية القديمة بين الأدباء والعلماء؛ فقد "كان الشعراء والخطباء والناطقون بالمثال والحكمة مؤلفين وناشرين للقيم، ولم تكن وسيلتهم في تبليغ ما يؤلفونه من كلام منظوم ومنثور ألسنتهم وحدها، فهذه كانت تخبو كما يخبو كل صوت بعد موت صاحبه، بل كانت وسيلتهم في ذلك النشر رواة أدبهم وسيرهم"[3]، حيث يشير الجابري إلى الأساس في هذه القضية؛ وهم الرواة.

والرواة يمثلون حلقة الوصل بين السابق واللاحق، وهم الجسر الذي تعبر عليه مسائل العلم وقضاياه، استند عليهم علماء العربية في نقل علومهم ومعارفهم وآدابهم، وقد كان لهم دور وإسهام مهم تجاه الشعراء؛ حين رعوا مدوناتهم الشعرية رعاية مختلفة الوجوه، تتمثل في الحفظ والاستيعاب والجمع، والضبط والشرح[4]، وهنا تبرز خدمة هؤلاء الرواة للنقد الأدبي

---

[1]– ينظر: محمد بن سعد الدكان، بلاغة العقل العربي 'تجليات المثاقفة في التراث النقدي'، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2014م، ص117.

[2]– ينظر: وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي، ص28، نقلا عن: مناهج النقد الأدبي لديتش، ص514.

[3]– محمد عابد الجابري، العقل الأخلاقي العربي 'دراسة تحليلية نقدية لنظم القيم في الثقافة العربية'، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط2، 2006م، ص499.

[4]– ينظر: محمد بن سعد الدكان، بلاغة العقل العربي 'تجليات المثاقفة في التراث النقدي'، ص131.

نتيجة لما صدر عنهم من آراء وأحكام نقدية في الشعر والشعراء أثرت في حركة النقد العربي.

وحاصل ما يقال إن الرواية الأدبية اتسمت بالشفاهية، من حيث إنها وسيلة نقل المرويات، وآلية التواصل بين الرواة، وذلك في بداية عهد الرواية حتى أواخر القرن الثاني للهجرة فكان الأمر محصورا في التواصل الشفاهي، لكن أفق الرواية قد امتد واتسعت فضاءاتها، من خلال الدخول في مرحلة الرواية المكتوبة[1]، بوصفها وسيلة نقل أخرى للرواية الأدبية.

وتجدر الإشارة إلى أن ذيوع شعر الشاعر أو أخبار القبيلة ومآثرها لم يكن قائما على القراءة من الديوان والكتاب، وإنما كان يقوم على الرواية الشفهية من فرد إلى فرد ومن جيل إلى جيل، فقد كان هذا الشعر مدونا في نسخة واحدة تعد مرجعا، أو نسخ قليلة محدودة ينسخها بعض الرواة أو الشعراء أو الممدوحين من السادة والأشراف، ثم يحفظونه ويتناقلونه شفاهة فيشيع وينتشر[2].

فبعد ظهور التدوين بدأ شيئا فشيئا "يحل محل المشافهة، ومن ثم فقد أخذ المؤلف يحل محل الراوية، على أنه يتعين علينا أن نأخذ هذه الحقيقة بشيء من التريث واللين، نعم بدأت الكتابة تحتل مرتبة مخصوصة في مجال الثقافة العربية عموما، وفي مجال أدب الأخبار خصوصا، ولكن المشافهة لم تضمحل بعد"[3].

لقد أدرك محمد القاضي وعي العلماء والنقاد بهذه النقلة للرواية الأدبية من الشفاهية إلى الكتابية، حين جمعوا في استشهاداتهم وتعليقاتهم وآرائهم في قضايا الأدب والشعر بين

[1]– ينظر: محمد بن سعد الدكان، بلاغة العقل العربي، ص118.

[2]–ينظر: – ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1988، ص190.

[3]– محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي 'دراسة في السردية العربية'، دار المغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1998م، ص269.

الروايتين، وهو امتداد لوعي الرواة بذلك، ويظهر ذلك جليا في كتب النقد الأدبي التي ألفت في القرن الثالث الهجري وصولا إلى القرنين الرابع والخامس الهجريين.

ففي النصف الأول من القرن الثالث الهجري "ظهر الميل إلى التأليف في حقل النقد الأدبي، الذي بدأت أولى عتباته مع ابن سلام الجمحي (ت232هـ) في عمله المؤسس طبقات فحول الشعراء، ومعه بدأت نقطة التحول تظهر في المشهد النقدي العربي؛ من خلال توجه بعض ممن كان مشتغلا بالرواية والرواة إلى التأليف والتأسيس لخطاب نقدي جديد، إرهاصا وتمهيدا ليكون النقد بعد ذلك حقلا مستقلا بذاته من بين حقول المعرفة في التراث العربي"[1].

ورغم أن الرواة كانوا محل نقد من قبل النقاد حول صحة ما يروون من شعر ومدى علمهم به، حتى نفى بعضهم عنهم الحس النقدي فيما ورد عنهم من آراء نقدية فيما رووا من شعر، ولعلنا نقف منها عند النص الذي ورد عند أبي بكر الصولي في كتابه (أخبار أبي تمام) في ذلك، يقول: "الرواة يعلمون تفسير الشعر ولا يعلمون ألفاظه، وإنما يميز هذا منهم القليل"[2]؛ في إشارة منه إلى أن العلم بالشعر ونقده قائم بذاته وله أهله وهم النقاد، ولا تكفي الآراء التي يعرضها الرواة حوله لدخولهم تحت لوائه.

هذا ما قصد إليه وأقره الجاحظ (ت255هـ) قبله؛ حين فرق بين جمع الشعر وهو عمل الرواة، والعلم بالشعر وهو عمل النقاد.

ومن ذلك تعليق محمد القاضي على كتاب الأغاني في قوله: "والناظر في كتاب الأغاني يلاحظ أنه بين دفتيه نصوصا جاهلية وإسلامية وأموية وعباسية، نقل بعضها الآخر بطريق الكتابة"[3].

وما قيل عن كتاب الأغاني يقال كذلك عن عديد المدونات النقدية التي اعتمدت على الروايتين، مثل طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي وأخبار أبي تمام وأخبار البحتري

---

[1]– محمد بن سعد الدكان، بلاغة العقل العربي، ص129.

[2]– أبو بكر الصولي، أخبار أبي تمام، حققه وعلق عليه: خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي، قدم له: أحمد أمين، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1980م، ص101.

[3]– محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، ص337.

للصولي والموشح للمرزباني وغيرها؛ مما يوحي ببحث هؤلاء النقاد وتتبعهم لتطور الرواية الأدبية وشخصيات الرواة، خصوصا فيما تعلق بتطور آلياتهم تبعا لتطور العصر وأدواته المعرفية، كظهور التدوين الذي شكل محورا مؤثرا في الرواية الأدبية من حيث سماتها وتأثيرها في الحركة النقدية.

فحين "نجد بعضا من الرواة فيما سبق هذه المرحلة – الكتابة والتدوين –، قد اعتمد على المشافهة فحسب في مروياته الأدبية، فإننا نجد في مرحلة النضج في الرواية الأدبية وما تلاها من مراحل، أن الوعي بثنائية (المشافهة/الكتابة) لدى بعض الرواة لم يكن غائبا أو في حكم الغياب"[1].

ولا يهمنا هنا الخوض في مسألة المشافهة والكتابة إلا بقدر ما يوضح أثرها في حركة النقد المنهجي عند العرب قديما؛ وذلك من خلال صلتها بمنهج الشك والتحقيق والتوثيق للنصوص الإبداعية وربطها بأصحابها، ومرد هذه النقلة المنهجية النوعية هو انتقال الرواية من مرحلة المشافهة إلى مرحلة التدوين.

وقد نتج عن ذلك الوعي النقدي ببحث ومناقشة قضية توثيق النصوص وأصالتها، أدى هذا البحث إلى ظهور قضايا نقدية على مستوى التنظير والتطبيق أسهمت في تبلور المنهج التاريخي بآلياته الدقيقة عند النقاد العرب.

كما تجدر الإشارة إلى أن التأخر في تدوين الروايات، والشك في ضبط الذاكرة وعدالة الرواة، كان من أقوى عوامل تبلور المنهج النقدي في بحث وتمحيص وتدقيق الروايات المنقولة؛ وهو ما أعطى الرواية الشفاهية التي قبلتها المصادر المكتوبة فيما بعد قيمة توثيقية لم تحظ بها الوثائق المكتوبة نفسها مع بداية التدوين*، أين ظهرت قضية أخرى ترتبط بالرواة، وهي الشك حول ثقتهم من عدمها.

---

[1]– محمد بن سعد الدكان، بلاغة العقل العربي، ص118.

*– ويمكن أن نذكر هنا رأي إحسان عباس في أن النقد الحقيقي عند العرب بدأ مع التدوين، ولذلك اعتمد في تأريخه لهذا النقد القرن الهجري الثاني بداية زمنية في كتابه (النقد الأدبي عند العرب)، وقد يكون ذلك أن إحسان عباس اعتمد أحقية ما دوّن مما نقل شفاهة لأنه خضع لمنهج التوثيق والتحقيق.

ومن جهة أخرى أثر اختلاف المشارب العلمية والثقافية للرواة على التنوع في الروايات المنقولة عنهم، وهي سمة أضفت الثراء المعرفي والمنهجي على النصوص المروية، كما أحدثت الاختلاف في تعامل العلماء والنقاد مع الروايات بحسب اختلاف مقامات أصحابها، وتأثيرها على النص المروي من جهة الحكم عليه.

ويمكن تقسيم هؤلاء الرواة بمرجعية هذه المقامات إلى أربع فئات هي: الراوي العالم، والراوي الشاعر، والراوي الناقد، وراوي القبيلة[1].

ثالثا- الرواية الأدبية ورواية الحديث:

إن الحديث عن الرواية الأدبية والرواة يقودنا إلى الوقوف عند أمر مهم حول ذلك؛ وهو مدى تأثر هذه القضية النقدية بقضية الرواية والرواة عند علماء الحديث، وسنقف عندها بشيء من التفصيل، ناظرين في العلاقة بينهما، والتي نراها من صميم البحث في هذه القضية بصورة عامة، ومسألة توثيق النصوص بشكل خاص.

وفي البداية نشير إلى أن هناك ارتباطا بين علم التاريخ وعلم الحديث عند العرب؛ حيث "يعتمد علم الحديث في جزء كبير منه على نقد الخبر والأثر وفق طريقة دقيقة، وقواعد صارمة تؤدي إلى نتائج صحيحة، ويعد نقد الإسناد الذي يعتمد على الجرح والتعديل من أهم مظاهر علم الحديث"[2].

كما أن "مناهج علم الحديث وعلم الجرح والتعديل بخاصة، من الأدوات التي أثبتت جدارتها وفاعليتها العلمية؛ ولا سيما في الجوانب المتعلقة بالشعراء ورواة الشعر، وقد أثرت

[1]- للتفصيل ينظر: ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ص 222- 254، وينظر: محمد بن سعد الدكان، بلاغة العقل العربي، ص106-111.

[2]- أحمد محمد نتوف، النقد التطبيقي عند العرب في القرن الرابع والخامس الهجريين، دار النوادر، بيروت، لبنان، ط1، 2010م، ص263.

مناهج المحدّثين في طوائف كثير من علماء العربية وعلومها، ومنها علوم اللغة والتاريخ والنقد الأدبي، وكانت مصدرا أصيلا من مصادر نقد الشعر عند العرب"[1].

وهذا أمر ظاهر عند العلماء المتأخرين منهم، من ذلك مثلا ما صرح به جلال الدين السيوطي (ت911ه) في كتابه (المزهر في علوم اللغة وأنواعها) قائلا في مقدمته: "هذا علم شريف ابتكرت ترتيبه واخترعت تنويعه وتبويبه، وذلك في علوم اللغة وأنواعها، وشروط أدائها وسماعها، حاكيت به علوم الحديث في التقاسيم والأنواع"[2]، وذلك لما تتميز به علوم الحديث من منهجية في البحث والتصنيف.

حيث تقوم كتبهم على "أسس ومبادئ علمية على جانب كبير من الدقة في اعتماد المصادر بأنواعها كافة، وفي النص على نوعية المعتمد منها والمرفوض، ولعله من المعروف جدا أن المصادر الشفهية أو الرواية كانت النوع الأكثر شيوعا بين أهل الحديث، أو إن شئنا الدقة قلنا إنها الأكثر اعتمادا عندهم"[3]، وهذا ما جعلهم يتصلون بالاتجاه التاريخي.

الذي يقوم على "ضبط الحوادث وفحص الإسناد، والموازنة الزمنية بين الأخبار، والتدقيق في الروايات المختلفة للحادثة الواحدة، وإعطاء تفسير منطقي للتعارض الظاهر بين الروايات وتقديم فكرة عن الظروف المحيطة بحادثة ما، والأسباب التي دفعت إليها"[4]، وهي من مهام الباحث في التاريخ، وبها استعان الباحثون في علوم الحديث.

---

[1]– إدريس الناقوري، الأطروحة والتأويل 'دراسات نقدية في الأدب والتراث'، إيديوسوفت، مطبعة دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص86.

[2]– جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، قرأه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته وعلق حواشيه: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي ومحمد أحمد جاد المولى بك، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، 1986م، ج1، ص2.

[3]– أحمد جاسم النجدي، أثر علماء الحديث في منهج البحث الأدبي، مجلة المورد، دار الجاحظ، العراق، المجلد السابع، العدد الثاني، 1978، ص131.

[4]– أحمد محمد نتوف، النقد التطبيقي عند العرب في القرن الرابع والخامس الهجريين، دار النوادر، ص263.

فمن أثر ذلك في علوم الحديث أن علماءها قد نصوا "على وجوب نقل الحديث شفاها، فكان كل حديث في كتبهم يصدر بسلسلة من الرواة، تبدأ من مؤلف الكتاب وتنتهي بمصدره الأصلي، وهذه السلسلة هي ما اصطلحوا على تسميته بالسند الذي احتل ذكره مكانة كبيرة عندهم"[1].

والإسناد عملية يقوم بها الراوي؛ "تتمثل في إنشاء خيط واصل بينه وبين مصدر الخبر، هذا الخيط هو السند"[2].

فالإسناد أصل من أصول الرواية، وهو عملية محورية فيها، "ومن المعروف أن علوم الحديث كانت أسبق إلى الظهور، لأن علماء الحديث كانوا أحرص من غيرهم على تقييد السند وضبط مراحله، وبخاصة بعد الفتنة الكبرى*، واضطراب أحوال المسلمين بعدها بسبب انقسامهم شيعا وأحزابا، فلا غرو أن تؤثر علوم الحديث في اللغة والأدب والنقد، للسبب التاريخي، ولسبب آخر هو كونها تمثل العقلية العربية الإسلامية، والمنهج الفكري الأصيل لدى المسلمين"[3].

ويشير أغلب الدارسين إلى أن وجه تأثر منهج البحث في الرواية الأدبية بمنهج علم الحديث يرتبط أساسا بقضية الإسناد الذي هو وليد رواية الحديث، "ومن أبعاد الخصوصية للرواية الأدبية ما يتعلق بالإسناد، وهو وإن كان من قبيل التقاليد العلمية المشتركة بين رواة الأدب ورواة الحديث، إلا أننا نستطيع الوقوف على ما يميز إسناد الرواية الأدبية عن إسناد رواية الحديث من عدة جوانب"[4]؛ منها ما يتعلق بتلقي الإسناد في رواية الحديث النبوي وكذلك في الرواية الأدبية.

---

[1]– أحمد محمد نتوف، النقد التطبيقي عند العرب في القرن الرابع والخامس الهجريين، ص131.

[2]– محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، ص227.

*– روى عاصم الأحول (ت142هـ) عن ابن سيرين (ت11هـ) قال: "لم يكونوا يسألون عن الإسناد حتى وقعت الفتنة؛ فلما وقعت الفتنة نظروا من كان من أهل السنة أخذوا حديثه، ومن كان من اهل البدع تركوا حديثه"، ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، نقلا عن: ابن حجر، لسان الميزان، ج1، ص8.

[3]– إدريس الناقوري، الأطروحة والتأويل، ص87.

[4]– محمد بن سعد الدكان، بلاغة العقل العربي، ص123.

ويظهر ذلك في أن "الإسناد في الحديث النبوي وسيلة لتحقيق الحديث؛ أي البرهنة على أنه حقيقي قد صدر عن الرسول صلى الله عليه وسلم فعلا، أما في الخبر الأدبي فالإسناد وسيلة للمشاكلة؛ أي إيهام القارئ أو السامع بأن الخبر ممكن الوقوع (...) فإن كانت غاية المحدّث من الإسناد أن يثبت انتماء الخبر إلى الواقع، فإن هدف راوي الأخبار أو مؤلف كتب الأخبار أن يعطي الانطباع بأن الخطاب له بالواقع نسب"[1].

وتبعا لذلك اختلف الإسناد بينهما؛ حيث التزمت رواية الحديث الإسناد المتصل المرفوع؛ ومرد ذلك إلى الالتزام الديني في تحري الصحة والدقة في حمل ونقل كلام رسول الله صلى الله عليه وسلم، وهو جزء من سنته من سنته صلى الله عليه وسلم، التي هي مصدر من مصادر التشريع، ولذلك كان الإسناد الأساس الأهم في توثيق النصوص عند علماء الحديث، وبيان صحتها وصحة نسبتها.

أما الرواية الأدبية فالتزمت في الغالب الإسناد المرسل المنقطع؛ "فجميع ما يرويه علماء اللغة والأدب في القرن الثالث والرابع ذو إسناد مرفوع إلى علماء القرن الثاني من أمثال أبي عمرو بن العلاء وحماد الراوية وخلف الحمر والمفضل وأبي عمرو الشيباني وابن الكلبي والأصمعي وأبي عبيدة وأبي زيد، أو الأعراب الذين عاصرهم هؤلاء العلماء وأخذوا عنهم، ولكن هذا الإسناد المرفوع إلى هؤلاء لا يكاد يصل إليهم حتى يقف عندهم ثم لا يعدوهم، إلا في القليل النادر (...)، ومن هنا كان هذا الإسناد الملتزم في الرواية الأدبية إسنادا مرسلا أو منقطعا لأنه في أكثره روي عن علماء لم يشهدوا العصر الجاهلي، ولم يأخذوا الشعر من الشعراء الجاهليين أنفسهم"[2].

ولكن الظاهر أن الإسناد في الرواية الأدبية يمثل كذلك وسيلة توثيقية قائمة بذاتها، تتكئ على أصل تاريخي وعلمي، لا يمكن وصفه بالإيهام، لما تتسم به من مراعاة التحقيق والضبط، واتصاله بالعلماء.

---

[1]– محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، ص310.

[2]– ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1988م، ص258–259.

ذلك أن الرواية بصورة عامة مرت بمرحلتين: "الأولى خاصة بالشعر وحده، وتعني مجرد حفظه ونقله وإنشاده، ولا تتجاوز ذلك إلى ضبطه وتحقيقه والنظر فيه وتمحيصه، واستمر مدلول هذه المرحلة الأولى في تاريخ الرواية الأدبية حتى آخر القرن الأول وبداية القرن الثاني (...)، فلما أصلت أصول علم الحديث وأرسيت قواعده وعني فيه بالإسناد، وتصدر المحدثون للتحديث في مجالس العلم من حفظهم، صار يطلق عليهم أيضا لفظ الراوية؛ فصرنا نجد للمحدثين في آخر القرن الثاني رواة كما كان للشعراء رواة (...)، ومن هنا دخلت الرواية الأدبية في طورها الثاني، وهو ما يصح أن نطلق عليه دور الرواية العلمية وهي تقوم على الحفظ والنقل والإنشاد، كالرواية المجردة في دورها الأول، وأضيف إليها الضبط والإتقان والتحقيق والتمحيص والشرح والتفسير وشيء من الإسناد"[1]، فما أخذته الرواية الأدبية من رواية الحديث هو الدور الثاني في الضبط والتحقيق ومحوره قضية الإسناد.

وهناك من يرى أن لا علاقة للرواية الأدبية برواية الحديث وينفي تأثر الأولى بالثانية كناصر الدين الأسد الذي يقرر بأن: "الرواية الأدبية أصل قائم بذاته، وقد وجدت عند العرب منذ الجاهلية، فكان علماء النسب الجاهليون ومن أدرك منهم الإسلام، يأخذون علمهم بالنسب عن شيوخ هذا العلم ممن تقدمهم أو عاصرهم، وكذلك كان رواة الشعر والأخبار الجاهلية"[2]، والملاحظ أن ناصر الدين الأسد هنا يتحدث عن ظهور الرواية الأدبية وقيامها بذاتها من حيث الحفظ والنقل، بوصفها وسيلة تواصلية أسهمت في انتقال النصوص الأدبية من عصر إلى عصر ومن جيل إلى آخر، لا من حيث البعد المنهجي في حمل هذه النصوص.

وقد ذهب الرافعي إلى أن الشعر لم يدون مبكرا، ولم يكن فيه إسناد؛ لأنه لا خطر له ولا يتعلق به أمر من أمور الدين، بل هو لا يعدو أن يكون أدبا ونافلة وبابا من التطوع، أما الدافع الرئيس لرواية الحديث بالارتكاز على السند هو الدافع الديني التعبدي المتمثل في

[1]– ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ص189.

[2]– المرجع نفسه، ص255.

صون الحديث وحفظه[1]، فالرافعي من القائلين بالتأثر بين الروايتين، وحدد ذلك بقضية الإسناد في رواية الحديث.

وفي ذلك كله إشارة إلى العلاقة بين الروايتين من حيث السبق، "أما من حيث السبق التاريخي العام فإن إجماع الباحثين هنا قائم على أن الرواية الأدبية من حيث الظهور التاريخي كانت أسبق من رواية الحديث النبوي؛ إذ وجدت هذه الرواية عند العرب قبل الإسلام"[2].

وداخل هذا السبق التاريخي العام يأتي السبق الخاص؛ "وهو السبق من حيث التقنين العلمي والمنهجي، وهذا محل اختلاف بين الباحثين؛ إذ يرى بعضهم أن رواية الحديث النبوي كانت هي الأسبق من حيث الضبط العلمي والمنهجي، أي تحول الرواية إلى صناعة علمية كما يقول الرافعي الذي يعد من أوائل القائلين بهذا الرأي في كتابه (تاريخ آداب العرب)، فقد عقد بابا سماه (الباب الثاني: الرواية والرواة)"[3].

وقد أشار فيه إلى "أن العرب إنما جرت في إسلامها من أمر الشعر والخبر والنسب ونحوها، على مثل عادتها في جاهليتها، فلا جرم أنهم كانوا ينسبون أكثر ما يتناقلونه، إلا أن النسبة غير الإسناد فيما اصطلح عليه الرواة، وهذا لا يستقيم إلا إذا صارت الرواية صناعة علمية، ولم يكن في العرب شيء من ذلك بالتحقيق، إلا بعد قيام دولة بني مروان، حين اتخذوا المؤدبين لأولادهم وذلك هو العهد الذي تسلسل فيه إسناد الحديث أيضا لتشعب طرقه"[4].

وفي مقابل هذا الرأي رأى بعض الباحثين استقلالية الرواية الأدبية عن رواية الحديث، من حيث التقنين العلمي والمنهجي، والسبق في ذلك للرواية الأدبية؛ وهو ما ذهب إليه

---

[1]– ينظر: مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط6، 2001، ج1، ص141

[2]– محمد بن سعد الدكان، بلاغة العقل العربي، ص119.

[3]– المرجع نفسه، ص119.

[4]– مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج1، ص287.

ناصر الدين الأسد الذي يرى أن: "الرواية سبيل طبيعية في كل عصر وعند كل أمة، حتى حين تنتشر الكتابة وتذيع، بينما كانت رواية الحديث أمرا طرأ على العرب بعد الإسلام، فإن لم تكن رواية الحديث من حيث الطور الزمني متأثرة برواية الأدب وفرعا منها، فالروايتان أصلان انبثقا عن الحاجة الملحة انبثاقا طبيعيا"[1].

ولكن باستقراء ما سبق يظهر أن السبق التاريخي كان من نصيب الرواية الأدبية، أما الضبط العلمي والمنهجي فكان لرواية الحديث النبوي، وهذا الضبط الدقيق مرده إلى الاختلاف بين الروايتين في المحتوى.

ولعل نص الأصمعي السابق دال على ذلك، والنص الذي ذكره ابن سعد (ت230ه) في طبقاته عن شعبة بن الحجاج في قوله: "أخبرني المنهال بن عمرو القشيري، قال: سمعت شعبة يقول: والله لأنا في الشعر أسلم مني في الحديث، وقال أبو قطن عمرو بن الهيثم: قال شعبة: ما أنا مغتمّ على شيء أخاف أن يدخلني النار غيره، يعني الحديث"[2].

وهو نص ذكره أحمد جاسم النجدي في مقالته (أثر علماء الحديث في منهج البحث الأدبي) عن ابن قتيبة، مستشهدا به على انتفاء علاقة تأثيرية بين الروايتين، معلقا عليه بقوله: "كثير من الأقوال والنصوص الصادرة عن القدامى تشير صراحة إلى اختلاف واضح بين العلمين في مجال الدراسة والتأليف، وما يتعلق بهما من أمور علمية، من مثل ما يذكره ابن قتيبة عن شعبة بن الحجاج (وكان يقول: والله لأنا في الشعر أسلم مني في الحديث، ولو أردت الله ما جئتكم، ولو أردتم الله ما جئتموني)، وكلام شعبة هذا واضح الدلالة على اختلاف العلمين اختلافا أساسيا في المنهج؛ إذ لو كان منهج رواية العلمين واحد لما صدر عنه قوله هذان ولما رأى نفسه أدق في رواية الشعر منه في رواية الحديث"[3].

---

[1]– ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ص256.

[2]– محمد بن سعد الزهري، كتاب الطبقات الكبير، تحقيق: علي محمد عمر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، ص280.

[3]– أحمد جاسم النجدي، أثر علماء الحديث في منهج البحث الأدبي، مجلة المورد، ص130.

ويرى ناصر الدين الأسد أن: "الرواية سبيل طبيعية في كل عصر، وعند كل أمة حتى تنتشر الكتابة وتذيع، بينما كانت رواية الحديث أمرا طرأ على العرب بعد الإسلام، فإن لم تكن رواية الحديث من حيث الطور الزمني متأثرة برواية الأدب وفرعا منها، فالروايتان أصلان انبثقا عن الحاجة الملحة انبثاقا طبيعيا"[1].

والحقيقة أن الاختلاف والاستقلالية بين العلمين لا ينفي التأثير بينهما في المنهج؛ إذ التأثر والتأثير لا يعني أبدا الأخذ بالمنهج كما جاء في العلم المتأثر به بآلياته ومبادئه وشروطه ونقلها وتطبيقها بحذافيرها، هذا من جهة، ومن جهة أخرى نلحظ أن نص ابن قتيبة فيه دلالة على الخصوصية المعرفية والعلمية والمنهجية بين الروايتين، لا العلاقة بينهما؛ إذ يشير هذا النص إلى الدقة في الضبط والتصحيح والتوثيق للحديث النبوي، لأن الأصل فيه المحتوى التعبدي*، وقد تقل دقة هذا الضبط في الرواية الأدبية، وذلك لاختلاف أسس وشروط كل نص منهما.

كما رأى بعض الباحثين أن المنهج في الرواية الأدبية تأثر في هذه المسألة تحديدا – الدقة والضبط – بمنهج تتبع رواية الحديث، من ذلك ما يراه شوقي ضيف في قوله: "وعلى نحو ما تشدد المحدّثون في رواية الحديث النبوي، وجعلوا أساسها اللقاء والمشافهة، تشدد علماء اللغة والشعر؛ فكانوا لا يقبلون رواية الشعر من صحيفة ولا من مصنف مكتوب، بل لا بد أن يكون أساسها الأخذ عن عالم ثبت في الرواية وفي اللغة، ومضوا يعنون عناية بالغة بالإسناد على نحو ما عني المحدثون بإسناد الحديث"[2]، وهؤلاء العلماء الرواة هم من انتهى عندهم الإسناد في القرن الثاني للهجرة، فعدوا بذلك مرجعا موثوقا يعقد عليه الشرط في الرواية الأدبية.

---

[1]– ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ص256.

*– وهذا ما قصده شعبة بن الحجاج بقوله: "ما أنا مغتمّ على شيء أخاف أن يدخلني النار غيره"، في الرواية التي نقلها عنه ابن سعد في طبقاته في النص السابق، إشارة منه إلى عظم المسؤولية في نقل رواية الحديث وضبطها، لتحذيره صلى الله عليه وسلم في قوله: (من كذب عليّ متعمّدًا فليتبوّأ مقعده من النّار) _ رواه مسلم في مقدمة صحيحه _

[2]– شوقي ضيف، البحث الأدبي طبيعته ومناهجه وأصوله ومصادره، دار المعارف، القاهرة، مصر، دت، ص167.

ومما تجدر الإشارة إليه "أن كثيرا من رواة الأدب كانوا كذلك من رواة الحديث، وإن كانت شهرتهم برواية الحديث وغطت عليها، فالرواية عند هؤلاء العلماء في القرن الثاني، سواء أكانت رواية حديث أم رواية أدب وأخبار، كانت إسناد يرتفع حينا إلى الصحابي وإلى رسول الله صلى الله عليه وسلم في الحديث، ويرتفع إلى من تدور عنه في الجاهلية، أو إلى رجال يروونها ممن شهدوا الجاهلية، وشهدوا ما يروون بخاصة في الأدب والأخبار، وكثيرا ما يكون الإسناد مرسلا منقطعا في الروايتين كلتيهما"[1].

وقد أشار إلى ذلك الرافعي في قوله عن رواة الأدب: "وكانوا جميعا إنما يطلبون رواية الأدب للقيام به على تفسير ما يشتبه من غريب القرآن والحديث، حتى لا تجد فيهم البتة من لا رواية له في الحديث كثرت أو قلت، والمحدّثون يرون أن ليس براو عندهم من لم يرو من اللغة، لأن موضوع الحديث أقوال النبي صلى الله عليه وسلم، وهو أفصح العرب، ولذا لا يمكن أن يقيموا آراءهم في غريب الأثر ومشتبه الحديث إلا بما يحتجون به من الشعر وكلام العرب، مرويا بسنده، أو مأخوذا عمن يسنده، انتفاء مما عسى أن يرموا به من الوضع والصنعة"[2].

وهي ملاحظة ترتبط بما ذكرناه عن الفرق الدقيق بين المنهج في الروايتين، وهو الدقة في الضبط لاختلاف المحتوى الذي يرتبط في الحديث بكلام النبي صلى الله عليه وسلم، ومضمونه التعبدي، الذي لا بد له من هذا التشدد في شرط السند، في حين يقل في الرواية الأدبية، التي يمكن أن نقول فيها: "إن هذه الأخبار والروايات قسمان كبيران؛ أولهما: يتصل بالشاعر الجاهلي نفسه، وثانيهما: يتصل بهؤلاء العلماء الرواة الذين عاشوا في القرن الثاني وأخذ عنهم العلماء بعد ذلك شعر الجاهلية وأخبارها"[3].

والسؤال الذي يطرح هنا لم التحديد التاريخي بالقرن الثاني الهجري؟، والجواب أنه قرن التدوين والتأليف، وفيه انتقلت الرواية الأدبية من الشفاهية إلى الكتابية، التي تعاملت بالمنهج

[1]– ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ص257.

[2]– مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج1، ص288.

[3]– المرجع نفسه، ص261.

ذاته مع الروايات الشفاهية فأخذت الأولى من الثانية، كما يمكن أن نعضد هذه الفكرة بقضية تتبع المصطلحات في الكتب النقدية التي رأينا أنها طبقت المنهج التاريخي، ويظهر ذلك في جزئية قضية الرواية والتوثيق.

"ومن علامات ذلك في كتب التراث النقدي ما ورد في "كتاب ابن سلام إشاراته إلى علوم القرآن والحديث، واسترشاده بمجموعة من الأدوات العلمية والاصطلاحات الفنية المتداولة في العلوم المذكورة"[1].

والجدير بالذكر بعد تأكيد تأثر الرواية الأدبية برواية الحديث في قضية الإسناد، الخصوصية العربية في بحث هذه القضية وتجلياتها في قراءاتهم النقدية، حيث يمثل الإسناد خصيصة عربية خالصة لم يؤتى أحد غيرهم مثلها، وهناك نصوص كثيرة للعلماء تصير إلى ذلك.

منها قول ابن كثير: "ليس أمة من الأمم يمكنها أن تسند عن نبيها إسنادا متصلا غير هذه الأمة"[2]، وقول "محمد بن حاتم المظفر: (إن الله تعالى أكرم هذه الأمة وشرفها وفضلها بالإسناد، وليس لأحد من الأمم كلها قديمها وحديثها إسناد، وإنما هي صحف في أيديهم، وقد خلطوا بكتبهم أخبارهم، وليس عندهم تمييز بين ما نزل من التوراة والإنجيل مما جاءهم به أنبياؤهم، وبين ما ألحقوهم بكتبهم من الأخبار التي أخذوها عن غير الثقات)"[3].

والغاية من إيراد هذين النصين، هي الإشارة إلى أن توثيق النصوص ومنهج التحري والتدقيق والتحقيق فيه، منهج عربي إسلامي كان له الأثر البالغ في تطور الدراسات الأدبية والرؤى النقدية العربية منذ القرن الثاني للهجرة، وليس تأثريا بغيرهم؛ إذ مثلت الرواية الأدبية ظاهرة بارزة في تجلي هذا المنهج.

---

[1]– إدريس الناقوري، الأطروحة والتأويل، ص89.

[2]– ابن كثير، اختصار علوم الحديث، ص159، نقلا عن: مصطفى إبراهيم حسين، رواية الشعر العربي من بداية القرن الرابع الهجري إلى نهاية القرن السابع، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، 1978م، ص25.

[3]– السخاوي، فتح المغيث، ج3، ص5، نقلا عن: عبد الله محمد حسن، جهود علماء الحديث في توثيق النصوص وضبطها، مجلة الوعي الإسلامي، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الكويت، الإصدار64، 2013م، ص137.

وقد حاولنا أن نرقب صورة عن منهج نقاد القرن الرابع في تناولهم الرواية الأدبية باعتبارها قضية نقدية منهجية لها إسهامها في تبلور البحث المنهجي الأكثر تحديدا وضبطا، الذي يظهر على مستوى التطبيق النقدي.

حيث كان التزام تقليد الإسناد بين رواة هذا القرن أوضح مما كان عليه فيما قبل القرن الرابع، فهو القرن الذهبي الذي اكتمل فيه نضج علوم الحديث والتأليف في الدراسات الأدبية والنقدية، والدليل بين أيدينا من المصادر الأدبية التي تركها رواة هذا القرن وعلماؤه، وبخاصة أمالي القالي و(الأغاني) لأبي فرج الأصفهاني، و(الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء)[1] المرزباني (ت384هـ)؛ الذي اخترناه نموذجا ومدونة تطبيقية لبحث تجليات المنهج النقدي التاريخي، من خلال النظر في أثر بحث قضية الرواية الأدبية في ذلك.

[1]– ينظر: مصطفى إبراهيم حسين، رواية الشعر العربي من بداية القرن الرابع الهجري إلى نهاية القرن السابع، ص26.

المبحث الثالث: الرواية الأدبية والمنهج في التطبيق النقدي عند المرزباني:

أولا- الموشح: الكتاب ومنهج التأليف:

يعد كتاب الموشح لأبي عبيد الله المرزباني بصورة عامة؛ من كتب النقد التي حوت مآخذ العلماء على الشعراء، "وهو بهذا المعنى كتاب جمع لآراء وليس كتاب وضع لنظرية في الأدب أو في حدود الشعر، والمؤلف ينقل عن علماء اللغة والنحو والأدب والرواية آراءهم في الشعراء منذ الجاهلية حتى أيامه، وما أنكروا على كثير منهم من عيوب في أشعارهم من حيث الشكل أو المضمون، وتتراوح تلك الآراء بين نقد يغلب عليه الذوق الفردي واللمعات الذكية الصائبة، إلى النقد العميق الذي يدل على دراية بحدود الشعر لغة ووزنا ومعنى"[1].

وهو نموذج لاهتمام علماء القرن الرابع الهجري بجمع الشعر وأخبار الشعراء وما قيل فيهم من تفضيل شعرهم أو ذمه وتتبع عيوبه وأخطائه، وتبرز مكانة كتاب الموشح في أنه ارتكز على بيان العيوب والمآخذ دون المحاسن، وقد عرض المرزباني في مقدمته منهجيته وغايته من التأليف.

ومقدمة المرزباني قصيرة ومركزة جاء فيها قوله: "سألت حرس الله النعمة عليك، وأسبغ الموهبة لديك، أن أذكر لك طرفا مما أنكر على الشعراء في أشعارهم من العيوب، التي سبيل أهل عصرنا هذا ومن بعدهم أن يجتنبوها ويعدلوا عنها؛ فأجبتك إلى ما سألت وعملت فيه بما أحببت، وأودعت هذا الكتاب ما سهل وجوده، وأمكن جمعه، وقرب متناوله من ذكر عيوب الشعراء التي نبه عليها أهل العلم، وأوضحوا الغلط فيها: من اللحن، والسناد والإيطاء والإقواء، والإكفاء، والتضمين، والكسر، والإحالة، والتناقض، واختلاف اللفظ، وهلهلة النسج، وغير ذلك من سائر ما عيب على الشعراء قديمهم ومحدثهم، في أشعارهم خاصة، سوى عيوبهم في أنفسهم وأجسامهم، وأخلاقهم وطبائعهم، وأنسابهم ودياناتهم، وغير هذه الخصال من معايبهم، فإنا قد استقصيناه في كتابنا الذي لقبناه (بالمفيد) وغيره من كتبنا التي ضمناها

[1]- المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق وتقديم: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1995، ص9.

أخبار الشعراء، وشرحنا فيها أحوالهم، وسوى سرقات معاني الشعر، فإنها أحد عيوبه، وخاصة إذا قصر قول السارق عن مدى المسروق، فإنا قد أتينا بكثير من ذلك في كتاب (الشعر) الذي نبهنا فيه على فضائله ووصف نعوته وعيوبه"[1].

يمكن تسجيل والوقوف عند ملاحظات مهمة حول هذا النص من مقدمة الموشح، منها:

- التصدير بقوله: (سألت حرس الله النعمة عليك، وأسبغ الموهبة لديك، أن أذكر لك طرفا مما أنكر على الشعراء في أشعارهم من العيوب)؛ وهي من العبارات التي تكثر في مقدمات كتب التراث، وفيها دلالة على أن تأليف الكتاب جاء استجابة لرغبة سائل قد يكون صديقا أو عالما أو أميرا، وقد يعرف وقد يكون مجهولا، وذكر محقق الكتاب أنه يرجح أن يكون المرزباني قد ألف موشحه تلبية لرغبة "عضد الدولة البويهي؛ فقد كان "المؤلف مقربا إليه موفور الكرامة والحظوة والعطاء عنده"[2]، وفي ذلك إشارة إلى اهتمام عضد الدولة بالعلم والعلماء ومشاركته لهم في طرح أفكار وقضايا يحتاج العصر للتأليف فيها، وهو أمر محمود، كما يحمد للعلماء استجابتهم لذلك.

- ركز المرزباني في تأليف كتابه على جمع المادة وعرضها وتحليلها ونقدها، بما يخدم القضية المطروحة دون الخروج عنها إلى غيرها؛ وهي هنا تتبع المآخذ والعيوب في الشعر، وفي ذلك دلالة على الوعي النقدي بالموضوع ومادته، التي وضع تفاصيلها في المقدمة محددا بعض هذه العيوب من: سناد وإيطاء، وتضمين، وإقواء، وهلهلة في النسج، وإحالة، وتناقض، واختلاف اللفظ...، إضافة إلى إدراك خصوصية العصر؛ يظهر ذلك في قوله: " أذكر لك طرفا مما أنكر على الشعراء في أشعارهم من العيوب، التي سبيل أهل عصرنا هذا ومن بعدهم

[1]– المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ص16.

[2]– المصدر نفسه، هامش ص15.

أن يجتنبوها ويعدلوا عنها"[1]، حيث جمع بين القدماء والمحدثين، ما يؤكد وعيه وإدراكه لمشروعه في البحث، كما قدم للمتلقي تصورا عن ذلك.

- ويعضد فكرة التركيز على قضية بحث المآخذ والعيوب في الشعر، أن المرزباني أشار إلى اختصاص بحثه في الموشح بها، وأنه في السياق نفسه ألف كتبا تختص بقضايا تتداخل مع هذه القضية، وهي على تداخلها قد تخرجه عن نسقه في البحث من جهة، كما تكفيه مؤونتها سبق التأليف فيها، مثل عيوب الشعراء في الأخلاق والصفات والطبائع والأحوال والأنساب وغيرها قضية السرقة في المعاني وفضائلها وعيوبها، على أنه ذكر بعضا من ذلك مما يتداخل مع مادة الموشح وموضوعه.

- تقودنا هذه الملاحظة إلى ملاحظة أخرى؛ مفادها اهتمام واحترام المعتضد للسياق التأليفي العام للمرزباني، وهو التأليف في أخبار الشعراء ومذاهبهم وفضائلهم وعيوبهم وخصائص شعرهم وآراء العلماء في ذلك، "فمؤلفات المرزباني تدور حول نقطة واحدة هي تنظيم الثقافة الأدبية"[2]، هذا من جهة، ومن جهة ثانية القدرة العلمية للمرزباني، التي يكشف عنها طابعه العام في التأليف النقدي، ونذكر هنا ما امتاز به من التمرس وسعة الاطلاع والثقافة والحفظ والرواية، واتباع منهجية معينة في التأليف، جعلته يقدم مشروعا ضخما مقسما على مؤلفات عدة، ذكر ابن النديم أن للمرزباني مؤلفات كثيرة، منها ما كان في أخبار الشعراء مثل (الكتاب المفيد) و(كتاب الشعر) اللذين ذكرهما في مقدمته*، حيث كان "يجمع أخبار الشعراء ويرتبها ترتيبا قد يعجز عنه أدباء اليوم، فيضع للجاهليين كتابا،

---

[1]– المرزباني، الموشح، ص15.

[2]– زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، دط، ج2، ص146.

*– للباحث "شعيب مقنونيف' بحث بعنوان (مؤلفات أبي عبيد الله المرزباني 'قراءة ببليوغرافية')؛ جمع فيها مؤلفات المرزباني وصنفها على أربعة محاور حسب الموضوع الذي ألفت فيه من تاريخ وعلوم دين وأدب ونقد وأخبار، وذكر أن عددا كبيرا منها مفقود، وبعضها مازال مخطوطا. نشر البحث في مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، العدد 104، السنة السادسة والعشرون، ذو الحجة، 1427هـ، كانون الأول، 2006، ص322– 334.

وللمحدثين كتابا، وعني كذلك بأن يضع مؤلفات مستقلة في أكثر الشؤون الأدبية"[1]..... ، وقال عنه: "آخر من رأينا من الأخباريين المصنفين: رواية صادق اللهجة، واسع المعرفة بالروايات، كثير السماع"[2]، فالمرزباني يمثل اتجاها مهما "من اتجاهات رواية الأدب في القرن الرابع يوقفنا على الجهد الذي بذله رواة هذه الحقبة، وعلى مدى الثراء في الرواية والتنافس في العلم"[3]، ويعد المرزباني من أهل الرواية والتحقيق في هذا القرن، وشيوخه ينتمون إلى مرحلة الاتصال*، وفي مقدمتهم ابن دريد وأبو بكر الصولي والأخفش، ومحمد بن أبي الأزهر مستملي المبرد، وقد قرأ على ابن السراج جزءا من كتاب سيبويه ثم سئل عن انقطاعه عن ذلك؛ فأجاب بأنه يسعى إلى أن يقدم الأهم، وهو علم الوقت من اللغة والشعر والسماع من الشيوخ، فكان يلزم أهل السماع[4].

- كما أن كثرة مؤلفاته وتصنيفاته المتخصصة في الشعراء وأخباهم ونقد شعرهم تدل على "عقلية منهجية منظمة، تتجلى في تنظيم المعلومات والمعارف، وضم الشبيه إلى شبيهه، للوصول إلى مادة تمتاز بالدقة وتنفرد بالجمال (...)، ومن الواضح أن اهتمامه بالشعر وقضاياه وأموره كان واسعا، فقد ضرب في الحديث عنه في أنحاء شتى من الاتجاهات، لكن مما يؤسف له كثيرا أن معظم مؤلفاته قد ضاع، ولم يبق لدينا منها إلا كتاب 'الموشح'، وقسم من كتاب 'معجم الشعراء'، وبعض الأجزاء المتمثلة في مختصرات لكل من كتاب 'المقتبس'، وكتاب 'أخبار شعراء الشيعة'، وكتاب 'أشعار النساء'، ولو وصلت إلينا جميعها أو كثرة منها لاستطعنا أن نكون عن المرزباني صورة متكاملة أو شبهها، لا سيما وأن مؤلفاته

---

[1]– زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، ص146.

[2]– ابن النديم، الفهرست، المطبعة الرحمانية بمصر، تقديم: أحد الأساتذة المصريين، دت، ص190.

[3]– مصطفى إبراهيم حسين، رواية الشعر العربي من بداية القرن الرابع الهجري إلى نهاية القرن السابع، ص169.

*– وهي مرحلة الرواية الشفهية.

[4]– ينظر: ياقوت الحموي، معجم الأدباء 'إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب'، تحقيق: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1993م، ج7، ص147، وينظر: مصطفى إبراهيم حسين، رواية الشعر العربي من بداية القرن الرابع الهجري إلى نهاية القرن السابع، ص148.

من الكثرة ما يدل دلالة عميقة على شدة اهتمامه بالشعر ونقده"[1]، كما يؤكد ذلك على سعة ثقافته بالشعراء والشعر، ويظهر منهجه المتخصص في التأليف والبحث من عناوين بعض كتبه؛ نذكر من ذلك كتاب (معجم الشعراء) الذي "ذكر فيه الشعراء مرتبين على حروف المعجم، بدءا بمن أول اسمه ألف إلى حرف الياء، مضيفا إلى كل واحد منهم بعضا من مشهور شعره، دون دراسة نقدية أو تعليق أو تحليل"[2]؛ ونذكر هنا أنه صنف دواوين كتبا خاصة بشعراء معينين مثل (أخبار أبي تمام)، و(شعر حاتم الطائي) و(ديوان يزيد بن معاوية)...، ومن ذلك كتاب (الرياض) الذي ألفه في غرض الغزل، وقد اشتمل على أخبار المتيمين من الشعراء الجاهليين والمخضرمين والإسلاميين والمحدثين، فضلا عن موضوع الحب وما يتشعب منه، ذاكرا شواهد من شعر هؤلاء الشعراء[3]، ومثلهما كتاب (أعيان الشعر في المديح والهجاء والفخر)، وكتاب (أشعار الخلفاء) وغيرها.

- كما نقف من نص المقدمة المذكور عند تعليقه على عيوب الشعر بقوله: "التي سبيل أهل عصرنا هذا ومن بعدهم أن يجتنبوها ويعدلوا عنها (...)، وأودعت هذا الكتاب ما سهل وجوده، وأمكن جمعه، وقرب متناوله من ذكر عيوب الشعراء التي نبه عليها أهل العلم، وأوضحوا الغلط فيها"[4]؛ حيث اعتمد في كتابه على جمع ما عده النقاد من عيوب الشعر، جاعلا غايته حاجة عصره؛ حين حددها باجتناب شعراء العصر ومن يأتي بعدهم لهذه العيوب والمآخذ، وهي غاية تعليمية.

- وهو لذلك كان جامعا لما رآه يخدم هذه الغاية مما يدخل في الأغلاط والعيوب في الشعر، وقد أعلن "أنه لا يتعصب للمادة النقدية التي يوردها، ولا يدعي بأنها الرأي الوحيد الذي لا يقبل المناقشة، فباب التعسف واسع جدا في هذا المجال،

---

[1]- شعيب مقنونيف، مؤلفات أبي عبيد الله المرزباني 'قراءة ببليوغرافية'، ص332.

[2]- المرجع نفسه، ص329.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص329.

[4]- المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ص16.

ومن بحث عن العيب وجده في لفظ أو معنى، أو غيرهما"[1]؛ وصرح المرزباني بذلك في المقدمة حين قال: "وعلى أن كثيرا مما أنكر في الأشعار قد احتج به جماعة من النحويين وأهل العلم بلغات العرب، وأوجبوا العذر للشاعر فيما أورده منه، وردوا قول عائبه والطاعن عليه، وضربوا لذلك أمثلة قاسوا عليها ونظائر اقتدوا بها؛ ونسبه بعضهم إلى ما يحتمله الشعر أو يضطر إليه الشاعر، ولولا أنه لا يجوز أن نبني قولا على شيء بعينه ثم نعقب بنقضه في تضاعيفه، لذكرنا الاحتجاج للشعراء في هذا الكتاب، ولكنا نفرد له رسالة إن شاء الله"[2].

وهذا النص مع سابقه يقف فيهما المرزباني على توضيح موضوعيته في تناول عيوب الشعر التي قد يفهم المتلقي عكسها بتركيزه على ما ذهب إليه بعض أهل العلم بالشعر، ولذلك أشار إلى احتجاج النحويين واللغويين على كثير مما أنكر منها وعدوه من الضرورات، أو وجدوا له مسوغات لغوية، واعتذر لنفسه في ذلك بخصوصية البحث وعدم الخروج عن موضوع ومنهج البحث وغايته فيه، مما قد يوقعه في التناقض، وهو الجمع بين بحث ما أنكر على الشعراء، والرد عليه نفيا باحتجاج أهل النحو واللغة على احتمال اللغة أو الضرورة الشعرية له.

- كما حوت مقدمة الكتاب على بيان خطة البحث فيه، بإجمال ما سيفصل في متنه؛ وقد قسمها المرزباني إلى ثلاثة أبواب؛ يظهر ذلك في قوله: "وابتدأنا بباب أبنا فيه عن حال السناد والإيطاء، والإقواء والإكفاء، وإن لم يكن هذا الكتاب مفتقرا إلى ذكره؛ وإنما أوردناه لما جاء فيه من الأشعار المعيبة، ولأنها إذا نسبت إلى رواتها مجتمعة كان أبلغ فيما قصدنا له، وأقرب إلى فهم القارئ وقلب السامع، وإن كان بعضها يجيء متفرقا في أبواب قائليها، من غير هذه الوجوه وبغير هذه

[1]- شعيب مقنونيف، الاتجاه النقدي في كتاب الموشح للمرزباني 'مقاربة تفسيرية تحليلية'، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد العربي القديم، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، 2004/2003م، ص93.

[2]- المرزباني، الموشح، ص16.

الروايات، وختمنا هذا الكتاب بباب أتينا فيه بما روي من ذم رديء الشعر وسفسافه والمضطرب منه"[1]؛ فجاءت الخطة مقسمة بإحكام كالآتي:

1- الباب الأول: عيوب الشعر من سناد وإيطاء، وإقواء وإكفاء.

2- الباب الثاني: مآخذ العلماء على الشعراء من هذه العيوب، وقد جاءت في متن الكتاب مقسمة تقسيما تاريخيا؛ حيث ذكر الشعراء الجاهليين ثم الإسلاميين ثم المحدثين.

3- الباب الثالث: ما جاء في ذم الشعر الرديء والمضطرب.

- لقد مثلت مقدمة كتاب الموشح نموذجا لخطاب المقدمات النقدية التي تقدم مشروعا نقديا نظريا وتطبيقيا متكاملا، وهي في ذلك من الأهمية بمكان؛ فلم يكن الغرض من هذا المشروع الوقوف عند شاعر بعينه أو مجموعة من الشعراء، بقصد الانتصار أو التجريح، وقد أفاد المرزباني في ذلك بقدرته العلمية وتمرسه في رواية الشعر ونقده، وأضفى على مشروعه طابعا تعليميا تطبيقيا كما تظهر مقدمته، وذلك لإدراكه ما للمقدمة من أثر في توجيه القراءة وتنظيمها، وتهيئة المتلقي لاستقبال مشروع قيد الإنجاز، سيكون مجاله متن الكتاب؛ وهذا يعني أن المقدمة نوع من التعاقد الضمني بين المؤلف والمتلقي[2].

- والملاحظ أن المرزباني قد انتهج المنهج التاريخي، حيث حدد في مقدمته موضوع بحثه، وغايته في التأليف، واعتماده على جمع النماذج التطبيقية من النصوص الشعرية التي تخدم موضوع تتبع العيوب ومآخذ العلماء فيها تتبعا زمنيا، كما يظهر ذلك فيما اتبعه من طرق لتطبيق خطته؛ حيث عمد إلى طريقتين هما: الرواية الأدبية وتوثيق النصوص، وتوضيحها وتحليلها أو التعليق عليها.

[1]- المرزباني، الموشح، ص16.

[2]- ينظر: شعيب مقنونيف، الاتجاه النقدي في كتاب الموشح للمرزباني، ص94- 95.

وهو لذلك يمثل نموذجا جيدا لبحث تمظهر المنهج النقدي من خلال قضية الرواية الأدبية والتوثيق.

ثانيا- الرواية والتوثيق في كتاب الموشح وأثرها في بناء منهجه النقدي:

يحضر الحس التاريخي في الرؤية النقدية للمرزباني من خلال قضية الرواية وتوثيق النصوص، "ومن مظاهر توثيق النصوص عنده اهتمامه بسلسلة السند على طريقة المحدّثين والمؤرخين؛ إذ إنه يعد الإسناد من أهم الطرق لإثبات نسبة النص إلى قائله، ولم يخل نص في الموشح من سند طويل أو قصير، وهو في ذلك دقيق، يتحرى الصدق في إيراد الأخبار"[1]، والكتاب نموذج للنقد التاريخي التوثيقي، فالكتاب مليء بالروايات والأسانيد، مما يجعل منه أقرب إلى التأريخ لأقوال العلماء في أخطاء وعيوب الشعراء ونقدهم وحكمهم عليهم.

وأول ما يستوقفنا في توثيقه للنصوص عن طريق الرواية بالسند هو طرق الأداء والتحمل؛ وهي الصيغ أو الطرق التي ترد وفقها الروايات، وقد اختلف العلماء في تحديد عددها فهي مراتب عدة: "من المشافهة والسماع المباشر – على طريقة الرعيل الأول من الرواة – انتقل طالب العلم إلى أخذ الحديث عن طريق القراءة، أو الإجازة، أو المناولة، أو المكاتبة، أو الإعلام، أو الوصية، أو الوجادة، وهذه الصور السبع – مع إضافة السماع إليها – هي صور التحمل الثمان التي تحدد مناهج القوم في التعليم"[2]، ولكل منها ألفاظ أدائها الخاصة، يوضحها الجدول الآتي:

المرتبة (طرق التحمل)	عبارات الأداء (العبارات الخاصة بها)
السماع	سمعت، أخبرني، حدثني، أخبرنا، حدثنا، نبأنا، أنشدنا
القراءة	قرأ، قرأت، قرئ، قراءة عليه
الإجازة	أجاز لي، أجاز لنا، إجازة
المناولة	دفع إليه

[1]- أحمد محمد نتوف، النقد التطبيقي في القرنين الرابع والخامس الهجريين، ص269.

[2]- صبحي الصالح، علوم الحديث ومصطلحه 'عرض ودراسة'، دار العلم للملايين للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، ط15، 1984، ص88.

المكاتبة	كتب إلي، أخبرني في كتابه إلي، أخبرني في كتابه إلي بإجازته لي
الوجادة	وجدت، قرأت بخط فلان

يوضح هذا الجدول بعض مراتب أو طرق التحمل والأداء للرواية؛ "والمراد بهذه الطرق، الاصطلاحات التي تثبت بها اللغة لمن يأخذها، وتصح روايته عند الأداء، وهي أيضا من أوضاع المحدثين، ولهم فيها كلام مستفيض، وعندهم لها علامات خاصة بالأسانيد والصيغ"[1]، وهي محددة باصطلاحات ومدلولات معينة.

ويشير الرافعي إلى أن هذه المراتب تخص الإسناد، ولذلك كانت أخص بالمحدثين من غيرهم، وهي عندهم مراتب وطرق عدة، وصيغ متفاوتة ومختلفة، ويقوم البحث عندهم على منهجية تراعي هذه الاختلافات والتفاوت والفروقات بين صيغة وأخرى، ومرتبة وأخرى.

فإذا تأملنا عبارات أداء المرتبة الأولى (السماع)، نجد أنها تساوت جميعا في إفادة التحديث والسماع، وهو ما يراه علماء اللغة في نقل الأخبار؛ إذ لا خلاف عندهم أن يقول السامع: حدثنا أو أخبرنا أو سمعت أو قال لنا أو ذكر لنا فلان، غير أن نقاد الحديث يفضلون دفع كل لبس وإبهام، ويقولون ينبغي أن يبين السماع كيف كان؛ فما سمع من لفظ المتحدث قيل فيه (حدثنا)، وما قرئ عليه قال الراوي فيه (قرأت) إن كان سمعه بقراءته، ويقول فيما سمعه بقراءة غيره (قرئ وأنا أسمع)، كما يرون أن هناك فرقا في المراتب بين صيغة الجمع والمفرد[2].

وفي ذلك يقول ابن وهب صاحب الإمام مالك: "إنما هي أربعة: إن قلت (حدثني) فهو ما سمعته من العالم وحدي، وإذا قلت (حدثنا) فهو ما سمعته مع الجماعة، وإذا قلت (أخبرني) فهو ما قرأت على المحدث، وإذا قلت (أخبرنا) فهو ما قرئ على المحدث وأنا أسمع"[3]، وقد ذكر الرافعي ما يقابل ذلك في الرواية الأدبية في قوله: "السماع من لفظ الشيخ أو الأعرابي، وللمتحمل بهذه الطريقة عند الأدباء صيغ تتفاوت بحسب منزلة الرواية،

[1]– مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج1، ص331.

[2]– ينظر: صبحي الصالح، علوم الحديث ومصطلحه، ص90.

[3]– الكفاية في علم الرواية، ص294، نقلا عن: صبحي الصالح، علوم الحديث ومصطلحاته، ص91.

فأعلاها أن يقول: حدثني أو حدثنا فلان، ثم أخبرني أو أخبرنا فلان، ثم قال لي فلان، ثم قال فلان – دون الإضافة إلى نفسه –، ومثله زعم فلان، ويلي ذلك قول الراوي عن فلان، وهذا في اللغة والخبر، أما في الشعر فيقال: أنشدني وأنشدنا، وقد تستعمل فيه بعض تلك الاصطلاحات أيضا، والسماع أصل الرواية"[1]، وقد يكون استخدام بعض الاصطلاحات الخاصة بالمحدثين في الشعر، أحد دلائل أثر منهج المحدثين في منهج أهل العلم بالشعر في توثيقهم للنصوص.

وفيما يتعلق بلغة الإسناد في الرواية الأدبية، "نجد بعض ألفاظ التحمل والأداء هناك، ما يمكن أن تمثل خصوصية الرواية الأدبية، من ذلك لفظ (الإنشاد)، فتارة يسند الراوي بلفظ الإنشاد إلى راو معين مثل (أنشدني ابن الأعرابي) أو (أنشدني الأصمعي) مثلا، وتارة يسند بلفظ الإنشاد لكن بلا تعيين، مثل (أنشدني أعرابي من طي)، وهذا ما لا نجده في رواية الحديث النبوي"[2]، وهذا ليس اختلافا بين الرواية الأدبية ورواية الحديث، إلا أنه بعد من أبعاد الخصوصية لكل منهما.

وسنحاول فيما يأتي تتبع هذه المراتب عند المرزباني في كتابه الموشح، ونقف منها عند أكثرها ورودا، ونبدأ بالسماع وهو أكثر هذه المراتب حضورا عنده، محاولين في ذلك التركيز على منهجه في عرضها ونقدها.

وقبل ذلك نشير إلى أن الغاية من عرض هذه الروايات وتصنيفها حسب مراتبها الأكثر حضورا في كتاب الموشح، هي بحث مدى التزام المرزباني بالمنهجية العلمية في تتبع الروايات الأدبية وكيفية توثيقها واحترام سماتها، ومدى نجاحه في جمعها وترتيبها وتصنيفها وفق مراتبها وصيغ أدائها، ودقته وصدق تحريه في ذلك، دون الوقوف عند متن الروايات من أخبار ونصوص شعرية بالشرح والتعليق إلا بالقدر الذي تقتضيه هذه الغاية، التي تقوم كذلك على الوقوف عند أثر بحث الرواية الأدبية عند المرزباني بوصفها قضية نقدية تقتضي تلك المنهجية، في بناء نقد منهجي مؤسس على آليات ومبادئ علمية.

---

[1]– مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج1، ص332.

[2]– محمد بن سعد الدكان، بلاغة العقل العربي، ص125.

أ- السماع:

كثيرة هي الروايات التي جاءت بصيغ السماع في كتاب الموشح، وهو أعلى المراتب وأقواها بصورة عامة، ومن نماذجها ما ورد عنده في عرض الروايات الآتية:

- قوله: "حدثني عبد الله بن يحيى العسكري، عن أحمد بن أبي خيثمة، عن أبي الحسن علي بن محمد المدائني، قال: قال أبو عمرو بن العلاء: قال رؤبة: ما رأيت أفخر من قول امرئ القيس: (الطويل)

فلو أن ما أسعى لأدنى معيشة كفاني، ولم أطلب قليلا من المال
ولكنّما أسعى لمجد مؤثل وقد يدرك المجد المؤثل أمثالي[1]

- وقوله: "أخبرني محمد بن يحيى قال: حدثنا محمد بن يزيد النحوي، قال: حدثنا المازني، قال: سمعت الأصمعي يقول: كان امرؤ القيس ينوح على أبيه حيث يقول:

ربّ رام من بني ثُعَل مخرج زَندَيه من ستره

ثم قال: أما علم أن الصائد أشد ختلا من أن يظهر شيئا منه، ثم قال: فكفيه إن كان لا بد أصلح، قال: فهو أصلحه (كفيه)"[2].

- وقوله: "أخبرنا محمد بن الحسن بن دريد، قال: أخبرنا أبو حاتم، قال: حدثني الأصمعي، قال: طفيل الغنوي في بعض شعره أشعر من امرئ القيس"[3].

- وقوله: "حدثنا علي بن سليمان الأخفش، عن أبي العباس ثعلب، قال: قال الأصمعي: قلت لبعضهم: ما تقول في شعر الجعدي؟ قال: صاحي خلقان، عنده مِطْرف بألف وخلَق بدرهم."[4]

---

[1]- المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ص37.

[2]- المصدر نفسه، ص38.

[3]- المصدر نفسه، ص45.

[4]- المصدر نفسه، ص80.

- وقوله: "وأنشد الأخنس بن شهاب التغلبي: (الطويل)

تظلّ به رُبْذُ النّعام كأنّها إماءٌ تزجّى بالعشيّ حواطبُ

لأن النعامة إذا خفضت عنقها ومشت، كانت أشبه شيء بماش وعلى ظهره حمل"[1].

- وقوله: "أخبرني الصولي، قال: حدثنا عبيد الله بن عبد الله بن طاهر، قال: حدثني أحمد بن خالد المباركي، وهو أبو سعيد الضرير، قال: سمعت الأصمعي يقول: لا أحب قول زهير: [الطويل]

فتنتَجْ لكم غلمانَ أشأمَ كلّهم كأحمُر عادٍ ثمّ ترضعْ فتفطِمُ

قال: إن ثمود لا يقال لها عاد؛ لأن الله عز وجل إنما نسب قدارا إلى ثمود، قيل: فقد قال تعالى: ﴿**أَهْلَكَ عَادًا الْأُولَىٰ**﴾[2]، فقال: معناه التي كانت قبل ثمود لا أن ههنا عاديْن"[3].

- وقوله: "أخبرني أبو ذر القراطيسي، قال: حدثنا عبد الله بن محمد بن أبي الدنيا، قال: حدثنا أحمد بن مقدام العجلي، قال: حدثنا عمر بن علي، قال: حدثنا زكرياء مولى الشعبي، عن الشعبي: أن النابغة الذبياني قال للنعمان بن المنذر:

تراكَ الأرضُ إمَّا متَّ خِفًّا وتَحْيَى إنْ حَيِيتَ بِهَا ثَقِيلاً

فقال النعمان: هذا بيت إن أنت لم تتبعه بما يوضح معناه، كان إلى الهجاء أقرب منه إلى المديح، فأراد ذلك النابغة فعسر عليه فقال: أجّلني، قال: قد أجلتك ثلاثا، فإن أنت أتبعته ما يوضح معناه فلك مئة من العصافير نجائب، وإلا ضربة بالسيف أخذت منك ما أخذت"[4].

---

[1]- المرزباني، الموشح، ص58.

[2]- النجم، 50.

[3]- المرزباني، الموشح، ص59.

[4]- المصدر نفسه، ص60.

الملاحظ على هذه النماذج أن الروايات الأدبية التي أوردها المرزباني بمرتبة السماع، قد جاءت مختلفة الصيغ حيث تنوعت عبارات الأداء في هذه المرتبة مثل قوله: (حدثني، حدثنا، أخبرني، أخبرنا، أنشد)، كما نلحظ أن المرزباني تحرى الدقة في توثيقه للروايات؛ حيث وردت في سلسلة سند من الرواة والعلماء، ما يدل على منهجيته في ذلك؛ فاهتمامه بسلسلة السند وفق منهج المحدثين دلالة على حسه النقدي بأهمية هذه الطريقة في توثيق النصوص، خصوصا وهو بصدد عرض آراء العلماء والنقاد في هذه النصوص والعيوب التي لحقتها.

وهو في ذلك دقيق يتحرى الصدق في نقل الأخبار؛ ولا أدل على ذلك من ورود صيغ مختلفة في سلسلة سند واحدة ففي النموذج الأول مثلا جاءت الصيغ كالآتي: (حدثني، عن فلان، عن فلان، قال، قال)، وفي النموذج الثاني: (أخبرني، حدثنا، قال، حدثنا، سمعت، يقول)، وفي النموذج الأخير: (أخبرني، حدثنا، حدثنا، حدثنا، حدثنا، عن فلان، قال).

ونجده في بعض المواضع يشير إلى زيادة بعض الرواة على بعض في بعض الأخبار والروايات أو اختلاف بعض ألفاظ متن الرواية من راوية إلى آخر، فتجده يذكر الروايات المختلفة في ذلك؛ ومن نماذجها:

- قوله: "حدثني أحمد بن محمد الجوهري، قال: حدثنا الحسن بن عليل العنزي، قال: حدثنا علي بن الصباح الكاتب، قال: أخبرنا هشام بن محمد الكلبي، وأخبرني أبو ذر القراطيسي، قال: حدثنا بن أبي الدنيا، قال: حدثني العباس بن هشام بن محمد الكلبي، عن أبيه، عن محرر بن جعفر، وحدثني أحمد بن عبد الله العسكري، قال: حدثنا العنزي، قال: حدثنا عمر بن شبة، قال: حدثني أبو بكر العليمي الباهلي، قال: حدثني عطاء المِلط، وحدثني محمد بن إبراهيم، قال: حدثنا أحمد بن يحيى النحوي، قال: حدثنا بن الأعرابي، وحدثني أحمد بن محمد الجوهري، قال: حدثنا الحسين بن علي المهري، قال: حدثنا الرياشي، قال: حدثنا حنظلة بن غسان من آل المهلب، عن رجل ذكَرَه، قالوا: دخل أرطأة بن سهيّة المرّي على عبد الملك بن مروان، وقد أتت عليه عشرون ومائة سنة، وقال

بعضهم: ثلاثون ومائة سنة، فقال له عبد الملك: ما بقي من شعرك يا ابن سهية؟، فقال: والله ما أشرب، ولا أطرب، ولا أغضب، ولا يجيء الشعر إلا على مثل هذه الحال، وقال بعضهم: إلا مع إحدى هذه الخلال، وإني على ذلك للذي أقول"[1].

الملاحظ على هذا النموذج أن المرزباني حشد هذه السلسلة من السند، على اختلافها في الخبر الواحد، ليظهر حرصه على التحري والتحقيق في إيراد الأخبار والروايات وصحة نسبتها إلى أصحابها، حيث عرض خمس سلاسل من السند: الأولى تبدأ من 'أحمد بن محمد الجوهري' وتنتهي عند 'هشام بن محمد الكلبي'، والثانية تبدأ من 'أبي ذر القراطيسي' وتنتهي عند 'محرر بن جعفر'، والثالثة تبدأ من 'أحمد بن عبد الله العسكري' وتنتهي عند 'عطاء الملط'، والرابعة تبدأ من 'محمد بن إبراهيم' وتنتهي عند 'ابن الأعرابي'، والخامسة تبدأ من 'أحمد بن محمد الجواهري' وتنتهي عند 'حنظلة بن غسان من آل المهلب، عن رجل ذكره'، وتختلف هذه السلاسل من حيث الطول، وأسماء الرواة الذين ذكروا فيها، فمثلا السلسلة الأولى والخامسة تبدأ من الراوية نفسه 'أحمد بن محمد الجوهري' لكنه أخذها من طريقين مختلفين، ولذلك ذكرهما كل على حدة.

كما نشير إلى أن صيغ السماع عنده جاءت متفقة في أربعة من سلاسل السند، وجاءت الخامسة مختلفة عنها، وهي كالآتي: (حدثني، أخبرني، حدثني، حدثني، حدثني).

ومن حرصه الإشارة إلى ما ورد من اختلاف في ألفاظ متن الرواية

- يظهر ذلك في قوله: "وقد أتت عليه عشرون ومائة سنة، وقال بعضهم: ثلاثون ومائة سنة"، وقوله: "ولا يجيء الشعر إلا على مثل هذه الحال، وقال بعضهم: إلا مع إحدى هذه الخلال"؛ على أن الملاحظ أنه لم ينسب هذه الألفاظ لرواة بعينهم لتكتمل صورة الدقة والحرص والتحري عنده، ومرد ذلك أنه عرض هذه السلاسل من السند متتابعة قبل نص الخبر.

وهو ما لم يتبعه في بعض النماذج نقف منها:

[1]– المرزباني، الموشح، ص377–378.

- قوله: "حدثنا محمد بن إبراهيم، قال: حدثنا أحمد بن أبي خيثمة، عن محمد بن سلام، عن أبان بن عثمان البجلي، دخل كثير على عبد الملك فأنشده، وحدثني محمد بن أحمد الكاتب، قال: حدثنا أحمد بن يحيى النحوي، عن محمد بن سلام، قال: قال يونس: أنشد كثير عبد الملك مدحته التي يقول فيها:

على ابن العاصي دلاص حصينة أجد المسدّي سردها وأذالها
يؤود ضعيف القوم حمل قتيرها ويستضلع القوم الأشم احتمالها

فقال له عبد الملك: قول الأعشى لقيس بن معدي كرب أحب إليّ من قولك إذ تقول.
وقال ابن أبي خيثمة في حديثه: ألا قلت كما قال الأعشى:

وإذا تجيء كتيبة ملمومة خرساء يخشى الذائدون نهالها
كنت المقدم غير لابس جنة بالسيف تضرب معلما أبطالها

فقال: يا أمير المؤمنين وصف الأعشى صاحبه بالطيش والخرق والتغرير، ووصفتك بالحزم والعزم، فأرضاه"[1]؛ فنجده ذكر الاختلاف في السند والمتن في موضعه، ففي المتن ذكر الاختلاف في بعض ألفاظه ونسبها إلى أصحابها (وقال ابن أبي خيثمة في حديثه: ألا قلت كما قال الأعشى)، ولكنه لم يخرج في كلا النموذجين عن منهجه في توخي الدقة في التوثيق.

ويشير في بعضها إضافة إلى تحديد الاختلاف في السند والمتن، الزيادة في المتن:

- من ذلك قوله: "أخبرنا محمد بن الحسن بن دريد، قال: أخبرنا أبو حاتم عن الأصمعي، قال: قلت لأبي عمرو بن العلاء: كيف موضع عدي بن زيد من الشعراء؟ قال: كسهيل في النجوم؛ يعارضها ولا يدخل فيها.
وأخبرني الصولي قال: حدثنا أحمد بن إسحاق، وأخبرني عبد الله بن يحيى العسكري، قال: حدثنا وكيع، قال: أخبرنا حماد بن إسحاق بن إبراهيم، عن أبيه، عن أبي عبيدة، وحدثني علي بن عبد الرحمن، قال: حدثني يحيى بن علي بن

[1]– المرزباني، الموشح، ص230.

يحيى المنجم، عن أبيه، قال: حدثني إسحاق بن إبراهيم، عن أبي عبيدة، قال: قال أبو عمرو بن العلاء: عدي بن زيد في الشعراء مثل سهيل في الكواكب، يعارضها ولا يجري مجراها، وقال الصولي: ولا يجري معها، وقال وكيع في حديثه: بمنزلة الشعرى في النجوم، تعارضها ولا تجري معها، وزاد في حديثه: يعني أنه يشبه بها، ويبعد به عن شأوها ألفاظه الحِيرية وأنها ليست بنجدية"[1]

حيث ذكر اختلاف بعض ألفاظ رواية 'محمد بن الحسن بن دريد' عن رواية 'عبد الله بن يحيى العسكري'؛ بقول الأول في منزلة عدي بن زيد في الشعراء: (كسهيل في النجوم؛ يعارضها ولا يدخل فيها)، وقول الثاني: (مثل سهيل في الكواكب، يعارضها ولا يجري مجراها، وقال الصولي: ولا يجري معها)، ثم بين زيادة ابن وكيع على ما قالاه، بقوله: (وقال وكيع في حديثه: بمنزلة الشعرى في النجوم، تعارضها ولا تجري معها، وزاد في حديثه: يعني أنه يشبه بها، ويبعد به عن شأوها ألفاظه الحِيرية وأنها ليست بنجدية)؛ حيث شرح وجه الشبه في تميز شعر عدي بن زيد عن غيره من الشعراء في ألفاظه التي نسبها للحيرة بيئة واختلافها عن لغة نجد، وهو في ذلك يشبه تميز السهيل أو الشعرى في النجوم بعدم اجتماعها معها وتفردها حجما ونورا.

وإن بدا أن المرزباني يكرر بعض الألفاظ في متن الروايات، التي لا تضيف شيئا ولا تغير من المعنى مثل: (ولا يجري مجراها، ولا يجري معها) في هذه الرواية، إلا أن ذلك مرده إلى دقة توثيقه للنصوص.

ونماذج ذلك كثيرة ومتنوعة في الموشح؛ لم يحد فيها المرزباني عن منهجه في التحقيق والتدقيق ومراعاة مواضع الاتفاق والاختلاف في السند والمتن، ما ينم عن عظم الجهد في ذلك؛ قراءة وتمحيصا، وجمعا، ومقارنة، وعرضا، وتعليقا؛ حيث تجده في بعض الاختلافات أو الزيادات في متن الروايات، يظهر بعض الإضافة للرؤية النقدية فيها مثل ما نجده في الرواية السابقة، في الحوار بين النابغة الذبياني وعبد الملك بن مروان؛ حين أورد ابن أبي

[1]– المرزباني، الموشح، ص102.

خيثمة في روايته نص الأعشى الذي نوه به عبد الملك بن مروان، وأعقبه بذكر تعليق وتعليل النابغة.

ونقف ضمن هذه المرتبة (السماع)، عند ألفاظ وصيغ أخرى تدل على الأخذ المباشر عن العالم أو الناقد، من ذلك:

- قوله: "وقال أبو سعيد مؤدبي: وأخس من إكذابه نفسه أن يكون جعل عفوها خلوتها من أحبته، ومع خلوها منهم فقد غيرتها الأمطار"[1]، معلقا على قول زهير بن أبي سلمى:

قف بالدّيار التي لم يعفها القدم بلى وغيّرها الأرواح والدّيم

وأشار في السند إلى أنه أخذ مباشر فجاء بلفظ (قال) وأعقب اسم الراوي بقوله (مؤدبي) منبها إلى أنه أخذها عن شيخه وهذا نموذج لأقصر وأدق سلسلة سند.

ب- المكاتبة:

وهي "أن يكتب الشيخ بخطه، أو يكلف غيره بأن يكتب عنه بعض حديثه لشخص حاضر بين يديه يتلقى العلم عليه، أو لشخص غائب عنه ترسل الكتابة إليه (...) ومن ألفاظ المكاتبة قولهم: حدثني فلان أو أخبرني كتابة بخطه، أو بخط فلان"[2]، وتأتي المكاتبة عند المرزباني في المرتبة الثانية من مراتب الرواية عنده، ومن نماذجها في الموشح:

- قوله: "كتب إلي أحمد بن عبد العزيز الجوهري، أخبرنا عمر بن شبة، قال: للفرزدق في شعره افتخار بعيد المعنى لا وجه له، من ذلك قوله:

أنا ابن خِنْدِف والحامي حقيقتها قد جعلوا في يديّ الشّمس والقمرا"[3].

---

[1]- المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ص48.

[2]- صبحي الصالح، علوم الحديث ومصطلحه، ص98، وينظر: مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج1، ص333.

[3]- المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ص132.

- قوله: "كتب إلي أحمد بن عبد العزيز، أخبرنا عمر بن شبة، وحدثني علي بن عبد الرحمن، قال: أخبرني يحيى بن علي بن يحيى المنجم، عن أبيه، قالا: قال جرير: إنه والله ما يهجوني الأخطل وحده، وإنه ليهجوني معه خمسون شاعرا كلهم غزير ليس بدون الأخطل، وذلك أنه إذا أراد هجائي جمعهم على شراب، فيقول هذا بيتا وهذا بيتا حتى يتموا القصيدة وينتحلها الأخطل"[1].

- قوله: "كتب إلي أحمد بن عبد العزيز، أخبرنا عمر بن شبة، قال: حدثني محمد بن سلام، قال: قلت لعباد بن الحجاج أبي الخطاب، وكان يميل إلى الشعوبية، وكان عالما بالشعر مائلا إلى الأخطل يتعصب بالربَعية: أترى الأخطل مجيدا في مديحه لعبد الملك حيث قول: [الطويل]

وقد جعل الله الخلافة فيكم لأزهر لا عاري الخِوان ولا جدْبِ

فقال: نتف ابن النصرانية إبطيه"[2].

- وقوله: "وكتب إلي أحمد بن عبد العزيز الجوهري، قال: حدثني أبو جعفر بن مهرويه، قال: حدثني العباس بن ميمون طابع، قال: حدثنا الأصمعي عن شعبة، قال: قلت للطرماح أين نشأت؟ قال: بالسواد، قال الأصمعي: وهو قوله: [الخفيف]

طال في شطِّ نَهْرَوانَ اغتِماضِي"[3]

ونشير هنا إلى أن أكثر الروايات بمرتبة المكاتبة وردت بهذه السلسلة (كتب إلي أحمد بن عبد العزيز، أخبرنا عمر بن شبة)، وكأن أحمد بن عبد العزيز جمعها في كتاب واحد نقلا عن عمر بن شبة بطريقة السماع، ثم أرسلها إلى المرزباني كما جمعها، لكن المرزباني لم يوردها مرتبة في موشحه، وإنما جاءت في مواضع مختلفة من الكتاب (في الصفحات: 132، 142، 174، 245، 247، 253، 257)، محترما في ذلك الخطة والمنهج الذي اتخذه في تقسيم الكتاب وتتبع الشعراء محل بحث العلماء والنقاد وفق ثلاثة مذاهب، باعتبار

[1]- المرزباني، الموشح، ص174.

[2]- المصدر نفسه، ص174.

[3]- المصدر نفسه، ص245.

الزمن إلى جاهليين وإسلاميين ومحدثين مع مراعاة الناحية الفنية لنصوص هؤلاء الشعراء، هذا من جهة.

ومن جهة أخرى عرض هذه الروايات تبعا لموضع كل خبر أو نص شعري لشاعر معين؛ وفي ذلك أيضا اتباع لمنهجه في الكتاب وترتيبه للشعراء في كل باب يمثل مدرسة فنية أو عصر من الثلاثة السابقة، حيث كان يذكر آراء العلماء حول كل شاعر على حدة.

ج- الوجادة:

وهي "أن يسوق ما يرويه على أنه وجده في كتاب، وهذا هو أضعف وجوه الأخذ؛ لأنه لا ضمان فيه لعهدة المروي، وإنما اضطروا إليه حين كثرت الكتب"[1]، وذلك "كأن يجد شخص كتابا بخط من لم يعاصره وعرف خطه، سواء لقيه أم لم يلقه، أو بخط من لم يعاصره، ولكنه استوثق من أن الكتاب صحيح النسبة إليه، بشهادة أهل الخبرة، أو بشهرة الكتاب إلى صاحبه، أو بسند الكتاب المثبت فيه، أو غير ذلك مما يؤكد نسبة الكتاب إلى صاحبه، فإذا ثبت عنده هذا فله أن يروي منه ما يشاء على سبيل الحكاية لا على سبيل السماع"[2]، وصيغ الرواية بالوجادة كثيرة، منها: 'وجدت في كتاب فلان'، أو 'قرأت في كتاب فلان'، أو 'وجدت بخط فلان'، أو 'قرأت بخط فلان'، أو 'قرأت في كتاب فلان بخطه'.

ومن نماذج الوجادة عند المرزباني:

- قوله: "ووجدت بخط محمد بن القاسم بن مهرويه، حدثني روح بن الفرج، قال: حدثنا الأصمعي، قال: سألت بشار بن برد العقيلي: أي الشعراء أشعر في الإسلام؟ قال: جرير والفرزدق، قال: قلت: فما بالهم جعلوا الأخطل ثالثا؟ قال: تعصبت له ربيعة، فقالت لمضر: ألحقوا لنا شاعرا، فألحقوه وليس هناك، قال: قلت: فأي الرجلين أشعر جرير أم الفرزدق؟

[1]- مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج1، ص333.

[2]- شعيب مقنونيف، الاتجاه النقدي في كتاب الموشح للمرزباني 'مقاربة تفسيرية تحليلية'، أطروحة دكتوراه في النقد القديم، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، 2004/2003، ص122.

فقال: كانت لجرير ضروب من الشعر لم يكن للفرزدق فيها شيء، ولقد ماتت النوار امرأة الفرزدق فما ناحوا عليها إلا بشعر جرير، حيث يقول:

تركتني حين كفّ الدّهر من بصري وحين صرت كعظم الرّمة البالي"[1].

- ومنها قوله: "وجدت بخط محمد بن القاسم بن مهرويه قال: حدثني أبو المثنى أحمد بن يعقوب ابن أخت أبي بكر الأصم البصري، قال: قيل لبشار: إذا شئت أن تثير العجاجة أثرتها في شعرك ثم تقول: **حبابة ربّة البيت** ...وذكر البيتين، قال: فقال: إنما أخاطب كلا بما يفهم."[2]

بعد عرض هذه النماذج يمكن تسجيل جملة من الملاحظات والتعليقات حولها أهمها:

- تظهر هذه النماذج أن المرزباني على علم بأصول الرواية الأدبية ومصطلحاتها، ومراتبها وطرق التحمل والأداء فيها، على ما فيها من تفاوت واختلاف وتنوع، وقد سلك فيما أورد من روايات مسلك التحري والتحقيق في توثيق النصوص، متتبعا في ذلك سلاسل الأسانيد قصيرة كانت أم طويلة، وعلى اختلاف رواتها ومشاربهم العلمية من فقهاء ولغويين ونقاد وشعراء.

- اتباع هذه المنهجية العلمية، فيه إشارة إلى أن المرزباني أفاد مما وصل إليه المحدثون في بحث قضية الرواية وتوثيق النصوص، ولعل ذلك ظاهر في استخدامه الدقيق لصيغ وألفاظ الأداء، ما ينم عن وعيه بمنهج الرواية؛ حيث إنه كان مدركا للفروقات بين (أخبرني، وحدثني، وأخبرنا، وحدثنا، وكتب إلي، ووجدت بخط فلان، وكتبت هكذا من خط فلان...)، وهذا الإدراك يشير إلى استيعابه لطرق الرواية وعرف كيف يوظفها فيما عرض من كم هائل من الروايات والأخبار والأشعار وآراء العلماء والنقاد.

[1]- المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ص147.

[2]- المصدر نفسه، ص 289.

– من ذلك أنه كان يحشد لكل رأي في نص أو شاعر ما جمعه من روايات ذات الصلة به، وهي إما أن تكون ردودا أو روايات موافقة أو معارضة أو مختلفة في الرأي أو في الخبر حول النص أو الرواية الواحدة.

ومن نماذج ذلك في اتفاق الروايات مثلا قوله: " كتب إلي أحمد بن عبد العزيز الجوهري، حدثني أبو جعفر بن مهرويه، قال: "حدثني محمد بن إبراهيم، قال: حدثنا عبد الله بن أبي سعد الوراق، قال: أخبرنا عيسى بن عبد الأعلى بعمان، قال: أخبر أبو عمرو بن العلاء أنه رأى الطرماح بسواد الكوفة وهو يكتب ألفاظ النبيط ويتعلمها ليدخلها في شعره. وأخبرني محمد بن يحيى، قال: حدثنا محمد بن الطيب الباهلي، قال: حدثنا قعنب بن المحرر، عن الأصمعي، قال: ذكر الطرماح عند أبي عمرو بن العلاء فقال: رأيته بسواد الكوفة يكتب ألفاظ النبيط، فقلت: ما تصنع بهذه؟ قال: أعربها وأدخلها في شعري.

وحدثني أحمد بن محمد الكاتب، قال: حدثنا محمد بن يزيد النحوي، قال: حدث الأصمعي، قال: حدثني شعبة بن الحجاج، قال: قلت للطرماح: أين نشأت؟ قال: بالسواد"[1].

– ومن ذلك أنه كان يجمع بين الروايات الشفهية والكتابية في توثيق بعض النصوص، ومثاله قوله: "حدثني محمد بن إبراهيم، قال: حدثنا عبد الله بن أبي سعد الوراق، وكتب إلي أحمد بن عبد العزيز الجوهري، قال: أخبرنا عمر بن شبة، وحدثني أحمد بن إبراهيم البزاز وأحمد بن محمد الجوهري (...)، قال زهير بن أبي سلمى بيتا ونصفا ثم أكدى*، فمر به نابغة بني ذبيان فقال: يا أبا أمامة – هذا لفظ ابن أبي سعد –، وقال ابن شبة: يا أبا أمامة، وقال العنزي: يا أبا ثمامة أجز، قال: وما قلت؟ قال: قلت: [الوافر]

تراك الأرض إما مت خفا وتحيى إن حييت بها ثقيلا

نزلت بمستقر العز منها .....

[1]– المرزباني، الموشح، ص244– 245.

*– أكدى: أي امتنع عليه القول فلم يستطع إكمال البيت.

أجز، قال: فأكدى والله النابغة أيضا، وأقبل كعب بن زهير وإنه لغلام، فقال له أبوه: أي بني أجز، فقال: وما أجيز؟ فقال:

تراك الأرض إما مت خفا وتحيى إن حييت بها ثقيلا

نزلت بمستقر العز منها .....

وماذا؟ فقال كعب: * **فتمنع جانبيها أن يزولا** *

قال: فضمه إليه وقال: أنت والله ابني، وقال ابن شبة: أشهد أنك ابني"[1]، حيث جمع في هذه الرواية بين السماع (حدثني)، والمكاتبة (كتب إلي)، وهما متقاربان في الأهمية على تقدم السماع مرتبة على المكاتبة؛ التي تتحدد أهميتها من حيث صحة نسبة الرواية المكتوبة إلى كاتبها بمعرفة خطه ممن تلقى عنه، ولذلك نجد المرزباني حريصا على تأكيد ذلك باستخدام صيغة (كتب إلي).

- قدم لنا البحث في الرواية الأدبية صورة عن العملية النقدية في انتقال النصوص من راوية إلى آخر، "والذي يراد به الاتصال بالمادة الشعرية وسبلها: الإنشاد، أو الاستماع، أو القراءة، وفي طريق النص إلى المتلقي تنشأ قضية النقد التوثيقي القائمة على معرفة صحة إسناد النص إلى مبدعه، ثم البحث في توثيق رجال السند وصحة النص"[2]، وهي عملية تتمثل خطوات المنهج التاريخي في التحقيق والتوثيق.

- كما قدم لنا المرزباني بما نقله من روايات وأخبار صورا عن الممارسة النقدية، التي أسهم فيها الخلفاء؛ ويظهر ذلك في النموذج الآتي:

[1]– المرزباني، الموشح، ص59– 60.

[2]– شعيب مقنونيف، الاتجاه النقدي في كتاب الموشح للمرزباني، ص117.

- قوله: "حدثني محمد بن إبراهيم، قال: حدثنا أحمد بن أبي خيثمة، قال: أخبرنا الزبير بن بكار، وحدثني أحمد بن محمد الكاتب، قال: حدثنا أحمد بن يحيى، عن الزبير، قال: حدثني عمر بن أبي بكر المؤملي، عن عبد الله بن أبي عبيدة بن محمد بن عمار بن ياسر، أن عبد الملك بن مروان قال: لو قال كثيّر بيته: [الطويل]

فقلت لها يا عزّ كلّ مصيبة إذا وُطِّنت لها النّفسُ يومًا لذلّتِ

في حرب لكان أشعر الناس، ولو أن القطامي قال بيته الذي وصف فيه مشية الإبل قوله: [البسيط]

يمشين رهوًا فلا الأعجازُ خاذلةٌ ولا الصّدورُ على الأعجازِ تتّكِلُ

في النساء لكان أشعر الناس"[1].

- وقوله: "حدثنا أحمد بن سليمان الطوسي، قال: حدثنا الزبير بن بكار، قال: حدثني خالد بن وضاح مولى ابن الأشقر، عن عبد الأعلى بن عبيد الله بن محمد بن صفوان الجمحي، قال: كنت في موكب المهدي يوما وهو يسير بين أبي عبيد الله وعمر بن بزيع، وأنا وراءه، فقال لهما: ما أنسب بيت قالته العرب؟ فقال أبو عبيد الله: قول امرئ القيس: [الطويل]

وما ذرفت عيناك إلا لتضربي بسهميك في أعشار قلب مقتّلِ

فقال المهدي: ليس هذا بشيء، هذا أعرابي جلف قحّ، فقال عمر بن بزيع: قول كثيّر: [الطويل]

أريد لأنسى ذكرها فكأنّما تمثَّلُ لي ليلى بكلّ سبيل

فقال: ولا هذا بشيء، ولم يرد أن ينسى ذكرها حتى تمثل له؟"[2].

---

[1]- المرزباني، الموشح، ص180.

[2]- المصدر نفسه، ص181.

- وذلك غير بعيد مما كان يدور في مجالس النقاد، كابن أبي عتيق الذي أورد عنه المرزباني بعض الروايات منها قوله: "أخبرني علي بن يحيى، عن محمد بن زكريا الغلابي، عن محمد بن عبد الرحمن، عن أبيه، عن هشام بن سليمان، عن السائب بن ذكوان – وكان راوية كثيّر – قال: قال لي كثيّر عزة يوما: اذهب بنا إلى ابن أبي عتيق نتحدث عنده، فذهبنا إليه فاستنشده ابن أبي عتيق، فأنشده: [الطويل]

أبائنةٌ سُعدَى نعم ستبينُ

حتى بلغ قوله:

وأخلفن ميعادي وخُنّ أمانتي وليس لمن خان الأمانة دين

فقال ابن أبي عتيق: يا ابن أبي جمعة، وعلى الديانة تبعتها؟ فأنشده: [الطويل]

كذبن صفاء الود يوم محله وأدركني من عهدهن رهون

فقال ابن أبي عتيق: يا ابن أبي جمعة فذاك والله أصلح لهن، وأدعى للقلوب إليهن، كان عبيد الله بن قيس الرقيات أعلم بهن منك، وأوضع للصواب مواضعه فيهن، حيث يقول: [المديد]

حبّ هذا الدّلّ والغنج والتي في طرفها دعج
والتي إن حدثت كذبت والتي في وعدها خُلُجُ

... قال: فسكن كثيّر وقال: لا إن شاء الله تعالى، فضحك ابن أبي عتيق حتى كاد يغشى عليه"[1]، والروايات في مثل ذلك كثيرة، وثق من خلالها المرزباني صورا حية من البيئة النقدية ومدارسة الشعر بين الشعراء والخلفاء والنقاد، أسهمت هذه الصور في ظهور ومناقشة قضايا نقدية تتصل بلغة الشعر وبنائه وأغراضه.

[1]– المرزباني، موشح، ص183– 184.

أما الجهد النقدي للمرزباني فيظهر في جملة من المعايير التي أطرت منهجيته في التطبيق النقدي الخارجي؛ الذي تمثل في بحث الرواية وتوثيق النصوص، وسنحاول الوقوف عندها فيما يأتي.

المبحث الرابع: معايير نقد الرواية الأدبية في الموشح:

في البدء نشير إلى أن المنهج النقدي في كتابه الموشح قام على اتجاهين اثنين:

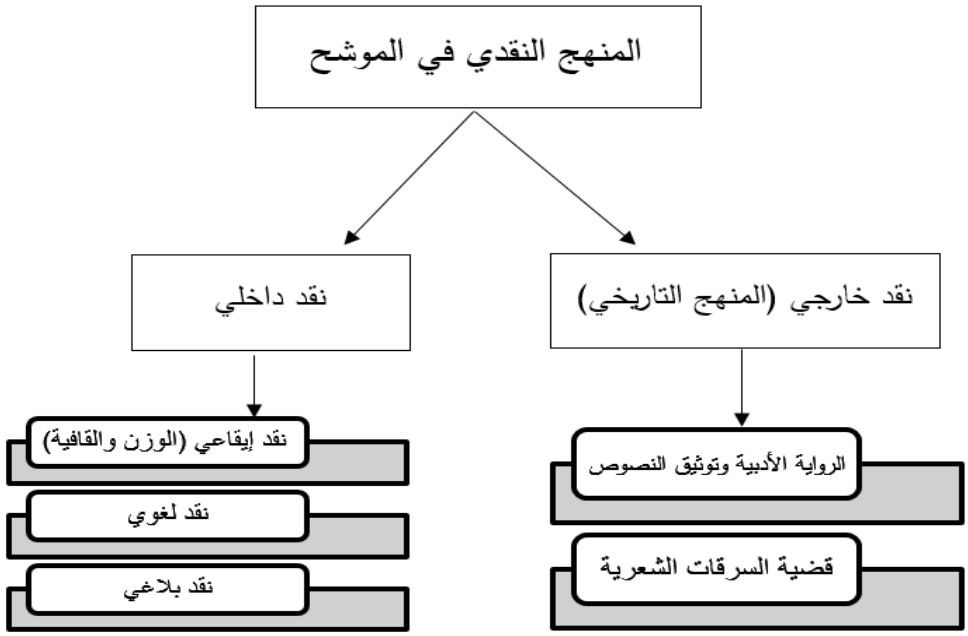
1- **نقد خارجي*** (خارج النص)؛ وهو ما قام عليه البحث في هذا الفصل، ويتمثل في المنهج التاريخي، الذي اخترنا منه بحث قضية الأسانيد في الرواية الأدبية وتوثيق النصوص، إذ كانت الغاية تتبع ملامح ومعالم تشكل منهجي نقدي يعنى بالسياق الخارجي للنص الإبداعي في نقد القرن الرابع الهجري ممثلا بكتاب الموشح، فكان أن تجاوزنا إلى حد ما نقد النصوص الشعرية، وما صاحبها من نصوص وقضايا نقدية، ومناقشة آراء النقاد والعلماء فيها حتى لا نخرج عن مقاصد البحث في هذا الفصل، وسيكون التركيز على عرض المعايير النقدية التي اعتمدها المرزباني في نقده في شقه الخارجي.

2- **نقد داخلي** (داخل النص)؛ ويتمثل في القراءة النقدية التطبيقية للنصوص الإبداعية، بتحليلها في بنيتها اللغوية والجمالية والإيقاعية، وتمييز مواطن الصحة والخطأ، والجودة والرداءة فيها، والحكم عليها، وكتاب الموشح نموذج تطبيقي في ذلك؛ حيث قدم المرزباني قراءة تحليلية للنصوص الشعرية ومستويات الإبداع فيها، مركزا في ذلك على المآخذ والعيوب في الشعر؛ جامعا ومتتبعا آراء العلماء الذين رصدوا عيوب الشعر دون إيجابياته، معتمدا في ذلك على تقسيمات ارتبطت بالعناصر المكونة للإبداع الشعري، بدءا باللغة، إلى الصورة، إلى عيوب الوزن والقافية، إلى مناقشة قضية السرقات التي تعلقت بهذه المكونات بصفة إجمالية.

* - استخدم هذا المصطلح الدكتور يوسف خليف في كتابه (الشعراء الصعاليك، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط، ص171)، دالا به على النقد السياقي، في مقابل النقد الداخلي الذي يمثل المقاربات النصية النسقية.

ويمكن أن نشير ضمن إلى وقوفه في بعض النصوص الشعرية شارحا بعض ألفاظها، بوصفها جزءا من بيان الخبر في الرواية الأدبية.

ويمكن التمثيل لذلك في موشح المرزباني بالترسيمة الآتية:



– ترسيمة تمثل معالم المنهج النقدي الداخلي والخارجي في كتاب الموشح –

وسنحاول فيما يأتي رصد أهم معايير النقد الخارجي الذي تركز البحث فيه على الرواية الأدبية وتوثيق النصوص، ونلخصها في معيارين هما: الاعتماد على كتب النقاد والعلماء، والثاني هو التاريخ، وتتفرع عنهما معايير جزئية نشير إليها في موضعها.

– المعيار الأول: الاعتماد على كتب العلماء والنقاد:

حاول المرزباني في موشحه رصد مختلف الاتجاهات النقدية، التي ظهرت على أيدي طوائف النقاد من أواخر القرن الأول إلى القرن الرابع الهجريين، وقد نقل آراء هؤلاء العلماء والنقاد بطرق مختلفة، واعتمد على مؤلفاتهم مصادر له، وقد أخذ عليه أنه ترك نصوص هؤلاء غفلا، دون الإشارة إلى مصادرها وهي داخلة ضمن منهج التوثيق والتحقيق[1]، إلا أنه مع ذلك كان ينسب الآراء أو الروايات إلى أصحابها، الذين تنوعت مشاربهم العلمية؛ من

[1]– ينظر: شعيب مقنونيف، الاتجاه النقدي في كتاب الموشح للمرزباني، ص124.

علماء باللغة والرواية كالأصمعي وأبي عمرو بن العلاء ويونس بن حبيب، والنحو كثعلب والفراء وأبي جعفر الرؤاسي، ونقاد كابن سلام الجمحي وقدامة بن جعفر وابن طباطبا العلوي، وأدباء مثل محمد بن داود الأصفهاني ومحمد بن عمار الكاتب وغيرهم، حيث استشهد بآرائهم في تعليقه على الروايات ومضامين أخبارها وأشعارها، وسنقف عند بعض منها:

1- **علماء اللغة والنحو:** حيث استشهد بآرائهم وتوجيهاتهم اللغوية والنحوية لألفاظ وتراكيب نصوص الواردة في متون الروايات.

- من ذلك قوله: "حدثني إبراهيم بن محمد العطار، قال: حدثنا الفضل بن الحباب، عن محمد بن سلام، عن يونس، قال: قال ابن أبي إسحاق عن بيت الفرزدق: [الطويل]

وعضّ زمان يا ابنَ مروان لم يدع من المال إلاّ مُسحَتا أو مُجلَّفُ

ويروى (مجرَّفُ) وللرفع وجه.

وقال أبو عمرو بن العلاء: لا أعرف له وجها، وكان يونس لا يعرف له وجها، قلت له: لعل الفرزدق قالها على النصب ولم يأبه، قال: لا كان ينشدها على الرفع، وأنشدنيها رؤبة بن العجاج على الرفع، وتقول العرب: سَحَتُّهُ وأسْحَتُّهُ نقرؤهما جميعا في القرآن، فمن قال: ﴿فَيُسْحِتَكُمْ بِعَذَابٍ﴾[1]، فهو من أسحت وهو مُسحَت، وهي التي قال الفرزدق، ومن قال (فيَسْحَتَكُمْ) فهي من سُحِت وهو مسحُوت.

وأخبرني محمد بن يحيى قال: حدثني أبو ذكوان، قال: حدثنا عبد الله بن محمد النحوي، قال: حدثني الفرّاء، قال: أخبرنا أبو جعفر الرؤاسي، فال: حدثنا أبو عمرو بن العلاء، قال: أنشدني الفرزدق قصيدته: [الطويل]

عزفتَ بأعشاشٍ وما كدتَ تعزفُ*

---

[1]- طه،61.

*- هذا صدر بيت، وعجزه: وأنكرت من حوراءَ ما كنتَ تعرفُ.

فمر فيها:

وعضّ زمان يا ابنَ مروان لم يدع من المال إلاّ مُسحَتا أو مُجلَّفُ

فقال ابن أبي إسحاق: على أي شيء رفعت مجلفا، قال: على ما يسوؤك، قال أبو عمرو: فقلت له: أصبت، هو جائز على المعنى على أنه لم يبق سواه، وكان أبو عمرو ممن حسن الله علمه وفهمه.

قال الفراء: مُسْحَتا؛ مستأصلا، من قول الله عز وجل:﴿**فَيُسْحِتَكُمْ بِعَذَابٍ**﴾؛ أي يستأصلكم، إلا أنه في القرآن من سحت، وجاء به الفرزدق من أسحت"[1].

2- **النقاد:** حيث كان يقدم للرواية برأي نقدي حول المضمون أو القضية النقدية التي ترد في الرواية وبعض شواهده، ومن ذلك:

- قوله: "قال أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي: ينبغي للشاعر أن يجتنب الإشارات البعيدة، والحكايات الغلقة، والإيماء المشكل، ويتعمد ما خالف ذلك، ويستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة، ولا يبعد عنها، ومن الاستعارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها"[2]، ثم يسرد الأمثلة لذلك من روايات ونصوص شعرية.

- وقوله: "قال أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي: من التشبيهات البعيدة التي لم يلطف أصحابها فيها، ولم يخرج كلامهم في العبارة سلسا سهلا، قول النابغة الذبياني: [الكامل]

تخدي بهم أدم كأن رحالها علق أريق على متون صوار"[3]

---

[1]- المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ص130-131.

[2]- المصدر نفسه، ص289.

[3]- المصدر نفسه، ص108، والنص موجود في كتاب عيار الشعر، ص147- 150، وقد أضاف المرزباني إليه شرح بعض ألفاظ النصوص الشعرية.

- ومن ذلك قوله: "قال قدامة بن جعفر: من عيوب الشعر أن تكون القافية مستدعاة قد تكلف في طلبها، فاشتغل معنى سائر البيت بها، مثل ما قال أبو تمام الطائي: [الرجز]

كالظَّبْيَةِ الأَدْمَاءِ صَافَتْ فَارْتَعَتْ زَهْرَ الْعَرَارِ الغَضَّ وَالجَثْجَاثَا

فجميع هذا البيت مبني لطلب هذه القافية، وإلا فليس في وصف الظبية بأنها ترتعي الجثجاث كبير فائدة؛ لأنه إنما توصف الظبية إذا قصد لنعتها بأحسن أحوالها أن قال: إنها تعطو الشجر، لأنها حينئذ رافعة رأسها، وتوصف بأن ذعرا يسيرا قد لحقها"[1].

- وقوله: "قال قدامة بن جعفر: أفضل مديح الرجال ما قصد به الفضائل النفسية الخاصة، لا بما هو عرضي فيه، وما أتى من المدح على خلاف ذلك كان معيبا. ومن الأمثلة الجياد في هذا الموضع ما قاله عبد الملك بن مروان لعبيد الله بن قيس الرقيات، حيث عتب عليه في مدحه إياه: إنك قلت في مصعب بن الزبير: [الخفيف]

إنّما مصعب شهاب من الله تجلت عن نوره الظّلماء

وقلت فيّ: [المنسرح]

يأتلق التّاج فوق مَفْرقه على جبينٍ كأنّه الذّهبُ

فوجه عيب عبد الملك إنما هو من أجل أن هذا المادح عدل به عن الفضائل النفسية؛ التي هي العقل والعفة والعدل والشجاعة وما جانس ذلك، ودخل في جملته إلى ما يليق بأوصاف الجسم في البهاء والزينة وذلك غلط وعيب"[2].

إن آراء النقاد التي أوردها المرزباني من مثل: ابن سلام الجمحي (ت332ه) في كتابه طبقات فحول الشعراء، وقدامة بن جعفر (ت337ه) في كتابه نقد الشعر، وابن طباطبا العلوي (ت322ه) في كتابه عيار الشعر وغيرها، وهي في عمومها تقديم نظري يؤصل

[1]– المرزباني، الموشح، ص362، وينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص22.

[2]– المصدر نفسه، ص259.

لقضية نقدية أو فنية معينة؛ كالمجاز والعروض والمعاني (بحيث تكون موضوعا لمتن الرواية).

وهي إنما تدل على أن المرزباني لم يبن كتابه على جمع ما تفرق من مآخذ العلماء على الشعراء وتصنيفها وترتيبها فحسب، بل كان يؤصل ويعلق ويناقش ما ورد فيها من اصطلاحات وقضايا تتصل بالشعر ونقده، وهذا ينم عن وعي نقدي ومنهجي؛ من ذلك تعليقه في النموذج السابق على رأي عبد الملك بن مروان في بيتي ابن قيس الرقيات في المدح، معتمدا على رأي قدامة بن جعفر فيما يقبل من معاني المدح (الفضائل النفسية)، وما يعاب (الأوصاف الجسمية).

وبالعودة إلى هذه المصادر نجد النصوص المأخوذة منها على نوعين: ما أخذت كما هي في المصدر مثل نص ابن طباطبا، أو يتصرف فيها المرزباني بالحذف والزيادة مثل نص قدامة بن جعفر؛ ومرد ذلك أن المرزباني ركز في إفادته من هذه المصادر على ما يخدمه، وهو ما عرضته من مناقشات نقدية وتطبيقات حول عيوب الشعر ومآخذ العلماء فيه (وأصحاب هذه المصادر منهم).

كما يظهر تأثيرها في أن هذه المصادر وجهت المرزباني إلى الوظيفة التعليمية للعملية النقدية[1]؛ ويمثلها كتاب عيار الشعر لابن طباطبا مثلا الذي ذكر في مقدمة كتابه أن غايته من تأليفه: "علم الشعر، والسبب الذي توصل به إلى نظمه، وتقريب ذلك على فهمك، والتأتي إلى تيسير ما عسر منه عليك"[2]، وتوافقها الغاية التي ذكرها المرزباني في مقدمة موشحه، حيث سلك أسلوبا تعليميا في عرض مادة الكتاب.

هذا وقد أشار صراحة إلى المصدر الذي أخذ منه في موضع واحد من كتابه وهو رسالة ابن المعتز في أبي تمام، حين قال: "قال عبد الله بن المعتز في رسالة نبه فيها على محاسن شعر أبي تمام ومساويه: ربما رأيت في تقديم بعض أهل الأدب الطائي على غيره من

[1]– ينظر: بلقاسم مالكية، كتاب الموشح للمرزباني بحث في آلية التأليف، مجلة مقاليد، جامعة ورقلة، العدد الأول، جوان 2011م، ص18.

[2]– ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دت، ص41.

الشعراء إفراطا بينا، فاعلم أنه أوكد أسباب تأخير بعضهم إياه عن منزلته في الشعر لما يدعوه إليه اللجاج، فأما قولنا فيه فإنه بلغ غايات الإساءة والإحسان"[1].

وقد يعود ذلك لكثرة النصوص التي أخذها منه وهي متتالية، حيث أخذ من الكتاب أربع عشرة صفحة (من الصفحة 346 إلى الصفحة 359)، عرض فيها ما أخذه ابن المعتز على شعر أبي تمام من مآخذ في بعض شعره من سرقة، وعيوب على مستوى الألفاظ والمعاني والصور، حيث كانت رسالة ابن المعتز مصدرا ثريا للغاية من تأليف المرزباني لموشحه وهي جمع مآخذ العلماء والنقاد على الشعراء.

- وتظهر الشخصية النقدية للمرزباني ضمن تلك الروايات بيانا لها وتعليقا عليها بقوله مثلا:

"قال الشيخ أبو عبيد الله المرزباني رحمه الله تعالى: وقول أبي العتاهية في مرثية عيسى بن جعفر أشبه بقوله في سعيد بن وهب مما ذكره الصولي، وهو: [الوافر]

بكت عيني على عيسى بن جعفر عفا الرحمن عن عيسى بن جعفر"[2].

وذلك في تعقيبه على تعليق الصولي على بيتين من الشعر في مرثيته لسعيد بن وهب، وهما قوله:

"**مات والله سعيد بن وهب رحم الله سعيد بن وهب**

يا أبا عثمان أبكيت عيني يا أبا عثمان أوجعت قلبي

(...) قال الصولي: وله شبيه بهذا؛ حدثني أحمد بن يزيد، قال: حدثني الفضل اليزيدي، قال: قيل لأبي العتاهية: مات محمد بن يزيد المسلمي، فقال: (المجتث)

قد مات خلّي وأنسي محمّدُ بنُ يزيدِ

ما الموت والله منّا خلافَهُ ببعيدِ"[3]

---

[1]- المرزباني، الموشح، ص346.

[2]- المصدر نفسه، ص298.

[3]- المصدر نفسه، ص298.

وهو في ذلك يقدم رأيه على رأي الصولي؛ إذ قابل المرزباني بين النموذجين في الألفاظ والمعنى وتشابهها فيهما حد التطابق، وبالمقارنة مع ما عرضه الصولي يظهر أنه بعيد الشبه، وذلك ظاهر.

وله من النماذج ما يستشهد فيها بآراء العلماء والنقاد تعليقا على النص الذي يورد، كقوله: "حدثني محمد بن أحمد الكاتب، قال: حدثنا أحمد بن يحيى النحوي، عن محمد بن سلام، قال: قال يونس: أنشد كثيّر عبد الملك مدحته التي يقول فيها: (الطويل)

علَى ابن أبِي العَاصي دِلاصٌ حصينةٌ أجَاد المُسَدِّي سرْدَها وأذَالها
يؤُودُ ضَعيفَ القومِ حملُ قَتِيرِها ويستضلعُ القومُ الأَشَمُّ احْتِمالَهَا

فقال له عبد الملك: قول الأعشى لقيس بن معدي كرب أحب إليّ من قولك (...)، ألا قلت كما قال الأعشى: [الكامل]

وإذَا تجِيءُ كَتيبَةٌ ملمُومةٌ خرسَاءُ يخْشَى الذّائدُونَ نهَالَهَا
كنتَ المُقدَّمَ غيرَ لاَبِسِ جُنَّةٍ بالسَّيْفِ تَضْرِبُ مُعْلِمًا أبْطَالُهَا

فقال: يا أمير المؤمنين، وصف الأعشى صاحبه بالطيش والخُرق والتغرير، ووصفتك بالحزم والعزم، فأرضاه.

قال الشيخ أبو عبيد الله المرزباني رحمه الله تعالى: رأيت أهل العلم بالشعر يفضلون قول الأعشى في هذا المعنى على قول كثيّر؛ لأن المبالغة أحسن عندهم من الاقتصار على الأمر الأوسط، والأعشى بالغ في وصف الشجاعة حتى جعل الشجاع شديد الإقدام بغير جُنّة، على أنه وإن كان لبس الجُنّة أولى بالحزم وأحق بالصواب، ففي وصف الأعشى دليل قوي على شجاعة صاحبه؛ لأن الصواب له، ولا لغيره إلا لبس الجنة، وقول كثيّر يقصر عن الوصف"[1]؛ والملاحظ أن المرزباني قدم تعليلا لحكم عبد الملك بن مروان الذوقي، وتعليق كثيّر على الفرق في المعنى، ويرتكز تعليله على ما أشار إليه كثيّر، حين فاضل بين المعاني من جهة المبالغة.

[1]– المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ص178–179، وهذه الرواية موجودة بنصها في نقد الشعر لقدامة بن جعفر، ص22.

ومن ذلك قوله: "أخبرني الصولي، قال: ما أحسن عندي أبو سعد المخزومي في قوله: [الطويل]

أَشْيَبٌ ولمْ أقْضِ الشَّبَابَ حُقُوقَهُ ولَمْ يَمْضِ منْ عَهْدِ الشَّبَابِ قَدِيمُ

لأنه ذكر الشباب في هذا البيت مرتين، وكان يجب أن يغير الأول أو الثاني، وتغيير الثاني أشبه؛ لأن قوله: (ولم يمض من عهد الشباب) قول من لم يذكر الشباب في صدر بيته، ولم يتكلم الحذّاق في هذا إلا برد ضمير عليه، فيقال: ولم يمض منه، أو له، أو عليه؛ فلو قال: (من عهد عليه قديم) كان أشبه.

قال الشيخ أبو عبيد الله المرزباني رحمه الله تعالى: وللبحتري مثله؛ وهو قوله: [الخفيف]

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدِنِّسُ نَفْسِي وَتَرَفَّعْتُ عِنْ جَدَا كُلِّ جِبْسِ"[1].

ومنها قوله معلقا على حكومة النابغة الذبياني المشهورة بين حسان بن ثابت والأعشى والخنساء، التي سنقف منها عند رأيه حول بيتي حسان، قال: "قال الشيخ أبو عبيد الله المرزباني رحمه الله: وقال قوم ممن أنكر هذا البيت في قوله: يلمعن بالضحى، ولم يقل بالدجى، وفي قوله: وأسيافنا يقطرن، ولم يقل: يجرين؛ لأن الجري أكثر من القطر، وقد رد هذا القول واحتج فيه قوم لحسان بما لا وجه لذكره في هذا الموضع.

فأما قوله: فخرت بمن ولدت ولم تفخر بمن ولدك، فلا عذر عندي لحسان فيه على مذهب نقاد الشعر.

وقد احترس من مثل هذا الزلل رجل من كلب؛ فقال يذكر ولادتهم لمصعب بن الزبير، وغيره ممن ولده نساؤهم: [الطويل]

وعبدَ العزيز قد ولدنا ومصعبا وكلبٌ أبٌ للصالحين ولودُ

فإنه لما فخر بمن ولده نساؤهم فضل رجالهم، وأخبر أنهم يلدون الفاضلين، وجمع ذلك في بيت واحد فأحسن وأجاد"[2]، ونقف في هذا النموذج عند ثلاث ملاحظات مهمة:

---

[1]– المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ص387–386.

[2]– المصدر نفسه، ص77.

الأولى: ترتبط بالبيت الأول لحسان بن ثابت، وهو قوله:

لنا الجفناتُ الغرُّ يلمعنَ بالضُّحَى وأسيافُنَا يقطرْنَ من نجْدَةٍ دمَا

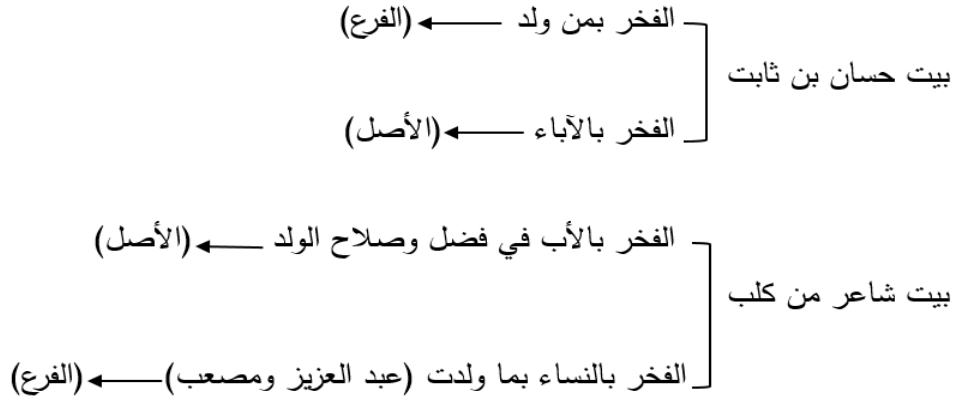
حيث وافق المرزباني النابغة الذبياني فيما عابه على حسان في عدم المبالغة في الوصف الدال على الفخر بالجود والنجدة؛ حين قال معلقا على صدر البيت: "أقللت جفانك، ولمعتها"، وعضد المرزباني ذلك برأي حول العيب نفسه ولكن في دلالة عجز البيت، وقد نسب الرأي إلى مجهول بقوله: (قوم ممن أنكر هذا البيت) والرواية له، والرأي هو أن حسانا استخدم ألفاظا يقصر معناها عن المطلوب، حيث جمع المرزباني بين الحكمين المتوافقين في عيب استخدام حسان للألفاظ، ما أثر على أداء المعنى.

مع إغفاله ذكر رد من احتج لحسان في قوله: (واحتج فيه قوم لحسان بما لا وجه لذكره في هذا الموضع)، مع أن حجته كانت لتصبح أقوى وأكثر قبولا عند المتلقي إذا عرضها ورد عليها بما ذكر.

الثانية: تتعلق بالبيت الثاني، وهو قول حسان:

ولدنَا بنِي العنْقَاءِ وابنَيْ محرّقٍ فأكرمْ بنَا خالًا وأكرِمْ بنَا ابنمَا

الذي وافق فيه كذلك ما ذهب إليه النابغة، حين عاب معنى البيت المخالف للعرف ومذهب الشعراء في الفخر بالأصل لا الفرع، ويظهر ذلك في قول المرزباني: (فلا عذر عندي لحسان فيه على مذهب نقاد الشعر)، ثم أورد شاهدا شعريا، وقد برع في تعليقه على هذا الحكم؛ حين قارب وقابل بين الصور الواردة في البيتين على أنه لم يقدم شرحا وتحليلا لبيان هذه المقاربة والمقارنة، ويمكن توضيح ذلك كما يأتي:



حيث قدم حسان بن ثابت الفرع على الأصل، وذلك خروج عن مذهب الشعراء في الفخر، في حين أصاب الشاعر الثاني، مع أنه قدم في الوصف الفرع على الأصل لكنه لم يخرج عن المذهب، وقد أبان استشهاد المرزباني بهذا البيت الشعري وهذه المقابلة بين صورتي البيتين عن حسه النقدي.

ويمكن القول إن معيار الاعتماد على كتب العلماء والنقاد، أعان المرزباني على تحقيق الأخبار والنصوص، وضمنه ناقش آراء النقاد والرواة والعلماء بعرض رواياتهم ونصوصهم مشيرا إلى وجوه الاتفاق والاختلاف بينها في السند والمتن، كما هيأت له الوقوف على عديد القضايا في نقد الشعر، ما يمكن عدها معايير أخر للتحقيق والتصحيح.

- **المعيار الثاني: التاريخ**

يظهر جليا اهتمام المرزباني بالتاريخ وقضاياه المتصلة بنقل النصوص الشعرية والنقدية، وتوثيقها وحفظها من عصر إلى آخر، كما يظهر في بحثه المستفيض حول الشعراء وبيئاتهم وأخبارهم، وسعة اطلاعه وموسوعية ثقافته، ولذلك يمكن عده معيارا في قضية الرواية الأدبية والتوثيق، وتحقيق وتصحيح الأسانيد، والوقوف على ترتيبها تبعا لترتيب الشعراء والرواة زمنيا.

وسنقف من هذا المعيار عند قضية مهمة وهي مدى تصحيح نسبة النصوص إلى أصحابها عند المرزباني، وكذا ترجيحه للروايات؛ وبيان ذلك في عرض بعض النماذج:

- منها قوله: "أخبرني محمد بن يحيى، قال: حدثنا أبو ذكوان، قال: حدثنا دماذ عن أبي عبيدة، قال: مر المسيّب بن علس بمجلس بني قيس بن ثعلبة فاستنشدوه، فأنشدهم: [الطويل]

ألا انعم صباحا أيّها الرّبع واسلم نحيّيك عن شحط وإن لم تكلّم

فلما بلغ قوله:

وقد أتناسى الهمّ عند ادّكاره بناجٍ عليه الصّيعريّة مكدم

(...)، فقال طرفة وهو صبي يلعب مع الصبيان: استنوق الجمل (...)، قال الشيخ أبو عبيد الله المرزباني رحمه الله تعالى: وقد روي أن طرفة قال هذا القول لعمرو بن كلثوم التغلبي، فحدثني علي بن عبد الرحمن، قال: أخبرني يحيى بن علي بن المنجم، عن أبيه، عن محمد بن سلام قال: وفد طرفة بن العبد على عمرو بن هند فأنشده شعرا له وصف فيه جملا، فبينما هو في وصفه إلى ما توصف به الناقة، فقال له طرفة: استنوق الجمل، فغضب عمرو بن كلثوم، وهايج طرفة"[1].

حيث ذكر المرزباني روايتين مختلفتين لهذا الخبر، ذكر في الأولى أن حديث طرفة كان موجها للمسيب بن علس، وفي الثانية أنه وجهه إلى عمرو بن كلثوم التغلبي؛ ولكنه لم يرجح إحداهما في نسبة النص الشعري الذي نقدة طرفة بن العبد، غير أنه بدأ الرواية الثانية بقوله: (قال الشيخ أبو عبيد الله المرزباني)، ما يوحي للمتلقي بميله إليها؛ خاصة أن متن الرواية الثانية جاء مفصلا للخبر[2].

- ومثل ذلك يقابل بين الروايات معقبا على إحداها بقوله: (قال الشيخ أبو عبيد الله) وهذه المرة يشير إلى ترجيح الروايات التي تواترت فيها نسبة البيت الشعري لشاعر بعينه وهو أمية بن أبي الصلت، يقول: "أخبرنا أبو دريد، قال: أخبرنا أبو حاتم، قال: حدثني الأصمعي، قال: الناس يروون لأمية بن أبي الصلت القصيدة التي فيها: [المنسرح]

[1]- المرزباني، الموشح، 94- 95.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص95- 96.

من لم يمت عَبطةً يمُتْ هرمًا الموتُ كأسٌ فالمرءُ ذائقها

قال: وهذه لرجل من الخوارج (...)

قال الشيخ أبو عبيد الله المرزباني رحمه الله: وروى الزبير بن بكار عن رجاله، أن هذه القصيدة لأمية، وروى الزبير أيضا وغيره أن الحسن البصري قال: هي لأميّة"[1].

- ومن نماذج ذلك نسبته للنص الشعري أو تصحيحها، مثل قوله: "أخبرنا ابن دريد، قال: أخبرنا عبد الرحمن – يعني ابن أخ الأصمعي –، قال: أنشد رجل عمي: [الخفيف]

إذا الدّرّ زان حسن وجوه كان للدر حسن وجهك زَينا

وتزيدين طيّب الطّيب طيبًا إن تمسّيه أين مثلك أينا

(...)، قال الشيخ أبو عبيد الله المرزباني رحمه الله تعالى: البيتان لمالك بن أسماء"[2].

- ومنها قوله: "كتب إلي أحمد بن عبد العزيز، أخبرنا عمر بن شبة قال: إنه اجتمع على باب الوليد بن عبد الملك، الفرزدق وجرير والأخطل والبعيث والأشهب بن رميلة، فدخل عليه داخل فقال: يا أمير المؤمنين، لقد اجتمع على بابك شعراء ما اجتمع مثلهم على باب ملك قط (...)، أما هذا الشيخ الأحمق، وأشار إلى الفرزدق، فإنه قال لعبيد بني كليب – وأشار إلى جرير –: [الطويل]

بأيّ رشاء يا جرير وماتح تدلّيت في حومات تلك القمائم

فجعله تدلى عليه وعلى قومه (...)، قال الشيخ أبو عبيد الله المرزباني رحمه الله تعالى: وذكر الفرزدق في هذا الحديث غلط، لأنه ما ورد على خليفة قبل سليمان

[1]– المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، ص96.

[2]– المصدر نفسه، ص258.

بن عبد الملك"[1]، والوليد بن عبد الملك قبل أخيه سليمان بن عبد الملك؛ وفي قوله هذا شك في صحة هذه الرواية.

- ومنها قوله: "كتب إلي أحمد بن عبد العزيز، أخبرنا عمر بن شبة، قالا: يروى أنه اجتمع بالمدينة راوية جرير وراوية نصيب وراوية كثيّر وراوية جميل وراوية الأحوص، فادعى كل واحد منهم أن صاحبه أشعر، ثم تراضوا بسكينة بنت الحسين فأتوها فأخبروها (...)، ثم قالت لصاحب كثيّر: أليس صاحبك الذي يقول: [الطويل]

يقَرّ بعيني ما يقرُّ بعينها وأحسن شيء ما به العين قرّتِ
كأنّي أنادي صخرة حين أعرضت من الصّمّ لو تمشي بها العصم زلّت
صفوحا فما تلقاك إلا بخيلة فمن ملّ منها ذلك الوصل ملّتِ
خليليّ هذا ربع عزّة فاعقلا قلوصيكما ثمّ ابكيا حيث حلّتِ

(...)، قال الشيخ أبو عبيد الله المرزباني رحمه الله تعالى: في هذا الخبر خطأ عند ذكر كثيّر؛ لأن البيت الذي أوله: (يقر بعيني ما يقر بعينها) للأحوص بن محمد"[2].

إلى جانب ذلك يمكن عد قضية الرواة والأسانيد بوصفها معيارا فرعيا عن التاريخ؛ خاصة ما يتعلق بسلسلة الإسناد التي نخلص من تتبعها عند المرزباني إلى ما يأتي[3]:

[1]- المرزباني، الموشح، ص200- 201.
[2]- المصدر نفسه، ص193- 194.
[3]- بلقاسم مالكية، كتاب الموشح للمرزباني بحث في آليات التأليف، ص21.

- **نوع الإسناد:**
  - مباشر؛ لا يوجد فيه بين المؤلف وراوي النص شخص آخر، ويظهر هذا هذا النوع في المصادر المكتوبة، كالتي نقلها عن ابن طباطبا وقدامة بن جعفر.
  - غير مباشر (مركب)؛ وهو الإسناد الذي يتكون من أثر من سلسلة من الرواة في الخبر الواحد، وقد يجمع فيها المؤلف بين الروايات الشفهية والكتابية، وهذا النوع أكثر ورودا عند المرزباني.
- **أصناف الرواة:**
  - معروف الاسم، وهو الأصل في الرواية والأكثر ورودا عند المرزباني.
  - مجهول، مثل (...حدثني شيخ من مشايخ الأزد)، ص328، ويكون ضمن سلسلة من الرواة المعروفين.
  - غياب الإسناد، مثل: (عاب قوم على اوس بن حجر...)، ص81.
- **طبيعة العلاقة بين الرواة:**
  - علاقة الدم، مثل: (حدثني علي بن يحيى المنجم، عن أبيه...)، ص64.
  - علاقة العلم، وهي الغالبة على الرواة، وقد يصرح بذلك مثل: (وقال مؤدبي أبو سعيد محمد بن هبيرة الأسدي...)، ص51.
- **تحديد إطار للرواية:**
  - زمان؛ مثل: (حدثني محمد بن موسى بن حماد قال: كنت عند دعبل ابن علي سنة خمس وثلاثين ومائتين...)، ص404.
  - مكان، مثل: (حدثنا علي بن سليمان بن الأخفش النحوي، قال: حدثنا إبراهيم بن موسى بن جميل الأندلسي بمصر...)، ص353.

هكذا يتضح أن المرزباني لم يقف أمام النصوص والأخبار والروايات التي أوردها جامعا وعارضا لها، متحريا صحة نسبتها بالوقوف على سندها ورواتها وألفاظ متنها تحقيقا وتدقيقا، مبينا للأخطاء الواردة فيها ومنبها عليها، مضيفا لبعض ما جاء فيها تعليقا أو تعليلا، سعيا

منه إلى تطبيق منهج علمي في الجمع والعرض وتوثيق النصوص والآراء النقدية، ونسبتها إلى أصحابها.

فقد كان حريصا على بيان مصدر الخبر وكيف حصل عليه، مستعينا في ذلك بالرواية الشفاهية والكتابية، التي أثارت لديه جملة من قضايا تتصل بقول الشعر ونقده، فكانت له تعليقات وشروحات ومناقشات، أو نقد وحكم على الأخبار أو الروايات أو النصوص الشعرية الواردة فيها، معتمدا على وعيه المنهجي وحسه العلمي وذوقه النقدي.

في ختام هذا الفصل يمكننا القول، إن أبا عبيد الله المرزباني في كتابه (الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء) بصورة عامة اتبع منهجا تاريخيا في تتبعه ومناقشته لآراء العلماء في أغلاط الشعراء، معتمدا في ذلك على الرواية الأدبية الشفاهية والكتابية، وما تتطلبه من منهجية علمية دقيقة في توثيق النصوص ونسبتها إلى الرواة وتصحيحها، والاهتمام بالأسانيد، التي أثرت وأسهمت في كشف عديد القضايا النقدية كإثبات السرقة الشعرية وعيوب الألفاظ والمعاني، عن طريق الإسناد واختلاف الروايات وتفاوت مراتبها.

وقد وفق المرزباني في تطبيق هذا المنهج، كيف لا وقد شهد له العلماء بتمرسه وتخصصه في بحث قضية الرواية الأدبية، حتى وصفه ابن النديم بقوله إنه: "آخر من رأينا من الإخباريين والمصنفين، راوية صادق اللهجة، واسع المعرفة بالروايات، كثير السماع"[1]، وهذا مما أضفى صفة التخصص على منهجه في الرواية الأدبية جمعا وتوثيقا، وتأصيلا، ومناقشة نقدية.

[1]– ابن النديم، الفهرست، ص196.

الفصل الثاني

"الخصومة حول مذهبي القديم والمحدث ومنهج الموازنة"

تمهيد:

شكل المذهب الحديث في الشعر العربي، محورا لتطور ونضج الحركة النقدية العربية القديمة، كما شكل سبيلا لظهور عديد القضايا النقدية، التي تصب في معالجة ومواجهة النص الشعري في بنائه وتكوين عناصره الجمالية، ومحور هذه القضايا هي قضية القديم والمحدث.

والقدم والحدوث، "مظهران حياتيان يتمايزان موضوعيا عبر الصلة بالأبعاد الزمنية، من حيث سبق المظهر الأول وتقدمه، ويحكمهما صراع دائم تفرضه حركة الحياة المستمرة بفعل سيرورة الزمان وتبدل أطر المكان، ويقضي هذا الصراع بأن يترك المظهر المحدث مكانه لمحدث آخر، وبذلك يولد صراع جديد طرفاه قديم ومحدث ناشئان، ومن ثم يسيران تبعا للنسق الذي تفرضه ظواهر الحياة وقوانينها"[1].

والشعر العربي القديم تبعا لهذه الظواهر والقوانين، بدأ يتغير في أوائل القرن الثاني للهجرة، وأخذ النقد الأدبي من ذلك العهد يتغير ويخوض فيما جاء به المحدثون، الذين حين همّوا بالتجديد أوجدوا في النقد قضايا لم تكن من قبل، وكلما أمعنوا في الابتعاد عن روح القديم، أمعن النقاد في التخاصم والجدل، ففي الأدب عهدان طويلان يشطرانه إلى شطرين، عهد القدماء وعهد المحدثين[2]، ولم يكد يأت القرن الثالث الهجري، حتى نضج هذا الشعر فنيا، وتحددت معالمه.

ويتضح أن النقد العربي القديم قد أرجع أسس حركة الحداثة الشعرية إلى "بشار بن برد"، الذي عد أشعر المحدثين[3]، و"أبي نواس" الذي حافظت قصيدته على الهيكلية

---

[1]– خليل أبو جهجه: الحداثة الشعرية العربية "بين الإبداع والتنظير والنقد"، دار المركز اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1995م، ص28.

[2]– ينظر: طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب "من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري"، دت، ص87– 88.

[3]– عبد الله بن مسلم بن قتيبة: الشعر والشعراء، تقديم: الشيخ حسن تميم، مراجعة: محمد عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان، ط3، 1987م، ج2، ص757.

القديمة وشـــكلها، لكنها لم تخل من مظاهر التجديد والإبداع في مجال الصـــياغة الفنية وتوليد المعاني، وطرق أوجه البلاغة خصـوصـا المجاز؛ فالشـعر عنده تعبير عن الذات، وتفاعلاتها مع الواقع الحياتي؛ بذلك قدم رفضـــا لمعظم التقاليد والقيم الســـائدة أخلاقيا ودينيا[1]، وتبعا لذلك خرج عن النمط البنائي للقصـيدة العربية، وكذلك الجانب الموضـوعي منها.

وقد نضـجت مع النقد معالم التجديد الإبداعي مع أبي تمام، "الذي ترك في الشـعر العربي مذهبا متميزا، لم يثر فيه على هيكلية القصـــيدة العربية، ولم يقاوم تقليد الوقوف على الأطلال ولم يعزف عن وصـف الرسـوم الدوارس لينصـرف إلى وصـف الخمرة، بل نظم قصـــيدته بناء للشـــكل الذي تعارف به الشـــعراء ولقد امتاز نظمه بعناصـــر جديدة وجريئة، أطلق عليها النقاد فيما بعد، مذهب "أبي تمام" أو مذهب المحدثين"[2].

حيث شكل مذهب أبي تمام "النواة الأولى والحقيقية للصراع والخصومة بين أنصار القديم والحديث؛ تلك الخصـــومة الفنية التي أثارت حركة النقد في القرن الرابع للهجرة"[3]، وجوهر الخلاف حول مذهب أبي تمام يتصـل بالصـياغة الشـعرية، لفظا ومعنى وصـور بيانية ومحسـنات بديعية، وما تتصـف به من وضـوح وغموض، صـدق وإغراب، بسـاطة وتعقيد.

ويعد ابن قتيبة (ت276هـ) من النقاد الأوائل "الذين أســـهموا في تأصـــيل هذا الاتجاه النقدي، حتى أصبح بفضله نظرية، تقوم على العلة والمعلول وترتكز على أصلين؛ أولهما: التشـكيك في صـلاحية المقياس النقدي القديم وتزييفه، ثانيهما: وضـع مقياس نقدي جديد، يعد أساسا صالحا لنقد الشعر"[4].

---

[1]– ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تقديم: الشيخ حسن تميم، مراجعة: محمد عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان، ط3، 1987، ج2، ص457، وينظر: خليل أبو جهجه: الحداثة الشعرية العربية، ص34.

[2]– خليل أبو جهجه: الحداثة الشعرية العربية، ص36.

[3]– محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، ص80.

[4]– عثمان موافي: الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم "تاريخها وقضاياها"، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، دط، 1998م، ص35.

حيث تغيرت عند ابن قتيبة النظرة إلى النص بمرجعية الزمن، فلم يفضـــل القديم على المحدث، وإنما نظر بعين العدل إلى مقومات الإبداع.

يظهر ذلك في قوله: "ولم يقصــر الله العلم والشــعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثا في عصـــره؛ فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون محدثين، ثم صــار هؤلاء قدماء عندما بعد العهد منهم، وكذلك من بعدهم لمن بعدنا"[1]؛ فابن قتيبة يقرر في هذا النص أن القدم والحداثة لا يرتبطان بزمن، وإنما بالنص الذي يتغير من زمن إلى آخر تبعا لتغير ظروف وذوق العصـــر، ومن ثم فالإبداع ليس مقصـــورا على جيل دون آخر، ولا على زمن دون غيره.

وانعكســـت هذه الرؤية المعتدلة على رأيه تجاه المذهبين (القديم والمحدث)، حين قال: "ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالـة لتقدمـه، ولا إلى المتـأخر منهم بعين الاحتقـار لتأخره، بل نظرت بعين العدل إلى الفريقين وأعطيت كلا حظه، ووفرت عليه حقه، فإني رأيت من علمائنا من يســتجيد الشــعر الســخيف لتقدم قائله، ويضــعه في متخيره، ويرذل الشعر الرصين ولا عيب عنده، إلا أنه قيل في زمانه، أو أنه رأي قائله"[2].

وهو بذلك يؤســـس لرؤية نقدية جديد حول هذه القضـــية، التي كان النقاد قبل ذلك متعصـــبين فيها لمذهب القديم، مراعاة لتقدم أصـــحابه في الزمن؛ حيث رأى ابن قتيبة أن هذا لا يستقيم بوصفه مقياسا نقديا ينعكس سلبا على حركة النقد، وتطور النص الإبداعي من عصر إلى آخر، فاستبدل به مقياسا موضوعيا، وهو النظر في النص لا زمن إبداعه.

وقد أثرت هذه النظرة فيمن أتى بعده من النقاد في القرنين التاليين؛ أين أصــبح مقياس الجودة والرداءة متحررا من الارتباط بمرجعية الزمن، يقول ابن قتيبة: "فكل من أتى بحسـن من قول أو فعل ذكرناه له، وأثنينا به عليه، ولم يضـــعه عندنا تأخر قائله أو فاعله، ولا حداثة ســنه، كما أن الرديء إذا أورد علينا للمتقدم أو الشــريف، ولم يدفعه عندنا شــرف

[1]– ابن قتية، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1966م، ج1، ص63.
[2]– المصدر نفسه، ج1، ص62.

صاحبه ولا تقدمه"[1]، كما تحرر من الارتباط بمنزلة أصحابه رفعة وشرفا أو ضعة، ودون مراعاة لسنهم كذلك.

المبحث الأول: قضية الخصومة بين القديم والمحدث وبناء عمود الشعر:

أولا- معالم قضية الخصومة:

لم تلبث قضية الخصومة بين مذهبي القديم والمحدث أن اتخذت لها مكانة فكرية مرموقة في التفكير النقدي العربي القديم، "فألفينا أبا القاسم الآمدي (ت370ه) يؤلف كتابا ضخما يتناول فيه مسألة الصراع الذي كان محتدما على عهده بين النقاد والشعراء من حول أبي تمام والبحتري، وأيهما كان أشعر من صاحبه؟ وأيهما كان أولى للناس تقبل شعره تقبلا حسنا؟ هل هو أبو تمام الذي جدد، وثار على القديم واجتهد وطالع الناس بما لم يكونوا يعرفون؟ أم البحتري الذي مضى على عمود الشعر العربي، وتفنن في تنميق ديباجة شعره حتى كأنه الحلل المزركشة والجواهر المزينة؟"[2]، ويمكن عد هذا الصراع حول مذهبي القديم والمحدث اتجاها ومظهرا أول من مظاهر الخصومة النقدية، ويتجلى مظهرها الثاني في الخصومة حول مذهب المحدث؛ التي مثلتها تجربة المتنبي.

حيث "اضطرمت معركة نقدية أخرى حول أبي الطيب المتنبي (ت354ه)؛ الذي أحدث بظهوره على مسرح الشعر العربي، دويا هائلا في الحياة الأدبية آنذاك ظل صداه يتردد في مسامع كثير من النقاد والشعراء الذين أتوا من بعده حتى عصرنا الحاضر"[3]

يقول عنه القاضي الجرجاني (ت396ه): "وقد أذهل هذا أيضا الكثير من النقاد وصرفهم عن خصامهم النقدي حول الطائيين اللذين بدوا لهم متقاربين في النهج الشعري بالقياس إلى نهج هذا الشاعر، الذي رأى فيه بعضهم خروجا على الأعراف الفنية واللغوية

---

[1]- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، ص63.

[2]- عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد "متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها"، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر، دط، 2005م، ص56.

[3]- عثمان موافي: الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم "تاريخها وقضاياها"، ص95

للشـــعر العربي"[1]؛ فقد "خفت ريح الخصـــومة حول أبي تمام في منتصـــف هذا القرن، أو كادت بظهور المتنبي، وأصـبح الذوق العام أشـد ميلا إلى الشـعر المحدث، ويقبل أبا تمام كما يقبل البحتري، ولكن ظهور المتنبي كان مصـــــدر حيرة كبيرة للنقد والذوق العام معا، فجمع المتنبي بين القديم والمحدث"[2]، فانتقلت بذلك الخصـــومة من الصـــراع النقدي حول مذهبين مختلفين إلى صـــــراع حول مذهب واحد وطريقة جمعت بين المذهبين، مثلها المتنبي الذي يندرج شعره في إطار الحداثة الشعرية، فهو يمثل حركة إبداعية جديدة.

ويمكن القول إن قضـــية الخصـــومة حول مذهبي القديم والمحدث، وحول المحدث في الشـــعر العربي، كانت من أهم القضـــايا التي أســـهمت في البناء المنهجي للتفكير النقدي العربي القديم، وتجلياته على المســـتوى التطبيقي في قراءة النصـــوص الشـــعرية محل الخصـــومة، كما أســـهمت في ظهور قضـــايا نقدية جديدة فرضـــتها هذه المرحلة من النقد؛ ونقصد هنا قضية 'عمود الشعر' التي شكلت مع قضية الخصومة وجهان ومحوران مهمان لتغير وتطور المقاييس النقدية في قراءة النص الشعري، وكانا مصدرين لتبلور منهج نقدي قائم على كشف آليات جديدة يتفق حولها النقاد في تطبيقاتهم النقدية.

فالنقاد يبنون رؤاهم ونظرياتهم النقدية من الأعمال الأدبية الخالدة؛ إذ من خلال التعرف على أصـــــولها تتكون لديهم قواعد تؤيدها أمهات الآثار الأدبية التي خلفها كبار الأدباء، ولهؤلاء من المكانة ما يحمل على احترام ما صدروا عنه من أصول.[3]

وحري بنا أن نشـير في هذا السـياق إلى أن النقاد العرب في نقدهم التطبيقي للشـعر، كانوا يرجعون إلى أصـول عامة يطمئنون إليها عند تذوقهم للأدب والحكم عليه، ويعتمدون عليها في تمييزهم للأســـاليب، ومعرفة الجيد والرديء منها؛ فقد رجعوا في نظراتهم النقدية إلى الشـعر كما جاء عن الأوائل، وعلى هذا حاول النقاد أن يلتمسـوا أصـول الشـعر في خصائص القصيدة عند القدماء، أطلق على هذه الأصول 'عمود الشعر'؛ الذي يمثل رؤية

---

[1]– القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص434.

[2]– خضر موسى محمد حمود: موازنة الآمدي ووساطة الجرجاني 'دراسة أدبية مقارنة'، عالم الكتب للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2007م، ص36.

[3]– ينظر: محمد مندور، في الميزان الجديد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 2004م، ص107.

لتحديد الأصول العامة للشعر، ومنهج تأليفه عند العرب، هذه الرؤية التي أدت إلى مفاهيم ومقاييس نقدية تكشف عن عناصر الإبداع الشعري، من حيث قيمتها الأدبية والمعرفية، وبيان ما طرأ عليها من تغير وتطور بين عصر وآخر.[1]

فالنقد الأدبي العربي القديم، ومنذ أواخر القرن الثاني للهجرة في نظرته للشعر، وضع قواعد شعرية انتظمت تماما إبان القرن الثالث، كان يقصد منها ضبط الصناعة الشعرية، ومساعدتها على بلوغ مرتبة جمالية سامية، ووضع طريقة محددة المعالم لجودة النظم، هذه القواعد أو الطريقة المحددة المتمثلة عند العرب، هي ما يسمى عمود الشعر.

وعمود الشعر في الاصطلاح: هو "طريقة العرب في نظم الشعر، لا ما أحدثه المولدون والمتأخرون، أوهي القواعد الكلاسيكية للشعر العربي التي يجب على الشاعر أن يأخذ بها، فيحكم له أو عليه بمقتضاها"[2]، فهو مجموعة الخصائص الفنية المتوفرة في قصائد فحول الشعراء، والتي ينبغي أن تتوفر في الشعر ليكون جيدا.

ويعرف بأنه "التقاليد الشعرية المتوارثة، أو السنن المتبعة عند شعراء العربية، فمن سار على هذه السنن وراعى تلك التقاليد قيل عنه: إنه التزم عمود الشعر، واتبع طريقة العرب، ومن حاد عن تلك التقاليد، وعدل عن تلك السنن قيل عنه: إنه قد خرج على عمود الشعر، وخالف طريقة العرب"[3].

أما ظهور قضية عمود الشعر؛ فكان مرده الخصومة بين أنصار القديم وأنصار المحدث؛ هذه الخصومة التي كانت في جوهرها حول مدى التزام الشعراء بمنهج القدماء، ومدى ابتعادهم وخروجهم عنه، في محاولة لبيان مدى الاتفاق والاختلاف، وملامح الاتباع والابتداع؛ بذلك كانت مهمة عمود الشعر محاولة "لتميز تليد الصنعة من الطريف، وقديم

---

[1]– ينظر: طه مصطفى أبو كريشة، النقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، الشركة المصرية لونجمان للنشر، القاهرة، مصر، دط، 1998من ص120، وينظر: محمد بن مريسي الحارثي، عمود الشعر العربي 'النشأة والمفهوم'، نادي مكة الثقافي الأدبي، المملكة العربية السعودية، ط1، 1996من ص40.

[2]– أحمد مطلوب: معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، دط، 1989م، ج2، ص133

[3]– ثامر إبراهيم محمد المصاورة: "قضية عمود الشعر–دراسة نقدية –"، مجلة علوم إنسانية، الكرك، الأردن، السنة السابعة، ع44، جانفي 2010م، ص4.

نظام القريض من الحديث، ولتعرف مواطئ أقدام المختارين فيما اختاروه، ومراســـم إقدام المزيفين على ما زيفوه، ويعلم أيضا فرق ما بين المصنوع والمطبوع، وفضيلة الآتي السمح على الأبي الصعب"[1].

وهذه المهمة مبنية على "مفاهيم وتصورات نقدية استقرأها النقاد من الشعر العربي منذ الجاهلية حتى عصــورهم التي ســجلوا فيها ملاحظاتهم التي اجتمعت في عمود الشــعر، ولعل الخصومة حول القديم والحديث في الشعر من أهم القضايا النقدية التي أسهمت في تكوين نظرية عمود الشعر، إضافة إلى قضية الطبع والصنعة وقضية اللفظ والمعنى"[2]، وغيرها من القضــايا التي أســهمت بشــكل أو بآخر في تأســيس بعض القيم الأدبية التي أصبحت من أبواب عمود الشعر.

ويقوم هذا الفصــل على النظر في قضــية الخصــومة حول مذهبي (القديم والمحدث)، وأثر هذه الخصومة في بناء عمود الشعر بوصفه نظرية منهجية، تقوم في جوهرها على جملة من المقاييس والمعايير النقدية التي اتخذت آليات ومبادئ إجرائية، يقيس الناقد وفقها مدى أصـــالة النص الشـــعري، ويبحث في بنياته اللغوية والدلالية والجمالية، ومقاربتها بالنموذج الشـــعري القديم، وتأثير ذلك في تمظهر خطوات لمنهج نقدي بمرجعية هذه القضية.

والملاحظ أن قضية الخصومة بين المذهبين أثرت أولا في ظهور وبحث قضايا نقدية جديدة في التفكير النقدي العربي من جهة، ونقصــد هنا 'عمود الشــعر' الذي قامت عليه قراءة النصوص الشعرية، باتخاذ الخصومة مرجعية للقيم الأدبية واختلافها بين المذهبين على مستوى الشكل والمضمون من جهة ثانية.

فكان لهذا الجدل والحوار النقدي حول القضـــيتين، وبين المذهبين مهادا لتطبيق نقدي قائم على المقارنة بين الطرفين، وتجسدت معالم هذه المقارنة النقدية بوصفها منهجا نقديا

---

[1]– أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تعليق: غريد الشيخ، وضع الفهارس: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ج1، ص10.

[2]– *محمد بن مريسي الحارثي: عمود الشعر العربي "النشأة والمفهوم"، ص41.*

تطبيقيا، في رؤيتين بارزتين في القرن الرابع الهجري؛ ارتبطت الأولى بجوهر وأصل الخصومة حول المذهبين، متمثلين في التجربتين الشعريتين لأبي تمام والبحتري، وتعلقت الثانية بالخصومة حول مذهب الحداثة الشعرية الذي مثله المتنبي بامتياز.

ثانيا- الأطر النظرية لعمود الشعر عند الآمدي: (النظرية والتأسيس)

ارتبط ظهور مصطلح 'عمود الشعر' لأول مرة 'بأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي' (ت370هـ) في كتابه (الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري)، حيث صرح بلفظه أكثر من مرة بوصفه شيئا معروفا ومتداولا بين الناس، كقوله: "إن البحتري أعرابي الشعر مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف"[1]، والظاهر أن المصطلح عند الآمدي قد ارتبط، بل نسب إلى البحتري، وجاء خدمة لشعره، وفي المقابل حدده بالصفات السلبية، أي مجانبة ما تميز به شعر أبي تمام، كالتعقيد ومستكره الألفاظ، ووحشي الكلام واستكراه المعاني والإبعاد في الاستعارة، مما لو عكس لأصبح صفات للبحتري[2].

يظهر ذلك في قوله على لسان البحتري: – حين سئل عن نفسه وعن أبي تمام–: "كان أغوص على المعاني مني، وأنا أقوم بعمود الشعر منه"[3]، هذا وورد مصطلح (عمود الشعر)، في موضع آخر من كتاب(الموازنة) في قوله: "وحصل للبحتري أنه ما فارق عمود الشعر وطريقته المعهودة، مع ما نجده كثيرا في شعره من الاستعارة والتجنيس والمطابقة"[4]، فهو عنده لا يتنافى مع الصنعة، ما دامت في حدود مقبولة.

هكذا تشكل عمود الشعر عند الآمدي بمعنى قوام الشعر وملاكه الذي لا ينهض إلا به، والمرجع في ذلك أشعار العرب القدماء في معانيها وصياغتها وصورها ممثلة في طريقة البحتري[5]، التي عدها أساسا بنائيا، حدد وفقه مفهوم (عمود الشعر)، وقدم أبوابه

---

[1]– الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4، 1992م، ج1، ص4.

[2]– إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص314.

[3]– *الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج1، ص12.*

[4]- المصدر نفسه، ج1، ص18.

[5]– ثامر إبراهيم محمد المصاورة، قضية عمود الشعر العربي، ص5.

والمعايير التي يقوم عليها، والتي يلخصـها في قوله: "وليس الشـعر عند أهل العلم به إلا حسـن التأتي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضـع الألفاظ في مواضـعها، وأن يورد المعاني باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما اسـتعيرت له، وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسـي البهاء والرونق، إلا إذا كان بهذا الوصف، وتلك طريقة البحتري"[1].

يرصـد الآمدي من خلال قوله صـفات عمود الشـعر العربي التي حددها وفق أسـس ترتبط باللفظ والمعنى، والمشـاكلة بينهما وبالاسـتعارات والتمثيلات اللائقة، فكأنه يلخص لمعايير أراد لها أن تكون مقومات نقدية نقرأ الشعر العربي على ضوء منها، ونقدم شاعرا على آخر بقدر النصـيب الذي توفر عليه نصـه الشـعري منها[2]، وهي في مجملها ترتبط بالشكل والمضمون معا.

وقد كان التجديد في لغة الشعر عاملا مهما في كشف تلك الصفات، لذا فهو "يحددها بالموازنة بين طريقتين؛ طريقة العرب التي تأصلت قيمها الأدبية في الشعر العربي القديم، وفي شـعر الشـعراء المطبوعين الذين لم يتكلفوا الصـنعة الشـعرية، والطريقة الجديدة التي تحاول أن تأسس لها قيما أدبية جديدة ليست كلها مغايرة لطريقة العرب في الشعر"[3]، وهذه الموازنة وهذا التحديد يرتبط بشـاعرين تحددت وفق شـعريهما الخصـائص الشـعرية التي اتسـمت بها طريقة العرب، والخروج عنها؛ البحتري الذي يمثل هذه الطريقة، وأبو تمام الذي يمثل الخروج عنها.

كما أن تحديد الآمدي لعناصـر (عمود الشـعر) قد جاء خدمة لشـعر البحتري بل هو صـورة لشـعره ومذهبه، كما يتلخص في قوله: "والمطبوعون وأهل البلاغة لا يكون الفضـل عندهم من جهة اسـتقصـاء المعاني والإغراق في الوصـف، وإنما يكون الفضـل عندهم في الإلمام بالمعاني وأخذ العفو منها كما كانت الأوائل تفعل، مع جودة السـبك وقرب المأتى،

[1]– الآمدي، الموازنة، ج1، ص423.

[2]– رحمن غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية 'بين النظرية والتطبيق'، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2004م، ص53.

[3]- محمد بن مريسي الحارثي: عمود الشعر العربي" النشأة والمفهوم"، ص177.

والقول في هذا قولهم، وإليه أذهب"[1]، فهو يقف أمام مذهبين في الشعر الأول يمثل الطبع وإليه يميل ويسقط عناصر العمود، والثاني الصنعة وعنه ينفر ويعتبره خروجا عن العمود ويدرج أبا تمام ضمنه.

ويبدو واضحا أن الآمدي كان يفضل طريقة ومذهب البحتري في قول الشعر على طريقة أبي تمام، ويميل إلى نهجها، وكأنما جاء بمصطلح عمود الشعر الذي نسبه للأوائل، معلنا صحة من نهج سبيله، ومخطئا من خالفه، ومصرحا بكونه ممن يذهبون مذهبه، لتأييد طريقة البحتري.

وقد أسس لمفهوم (العمود) وفق هذه الرؤية وهذا المذهب فوضعه بخصائصه كأساس يقاس عليه الشعر في الجودة والرداءة بالعودة إلى النموذج والمثل وهو شعر الأوائل ممثلين في البحتري الذي التمس أصول الشعر في خصائص شعره، محاولا أن يزن من خلالها شعر المحدثين ممثلين في أبي تمام، الذي عد شعره خروجا عن تلك الأصول والتقاليد، تلخصت هذه السمات في ثلاث جوانب ميزت أسلوبه الشعري هي:

1- إسرافه في استخدام البديع حد التصنع غير الفني.
2- توخيه أساليب المجاز، ولا سيما الاستعارة قصدا حد مخالفة العرف التقليدي.
3- اتصاف بعض معانيه بالغموض حد الاستعصاء على الفهم[2]

وفي المقابل تأسس مفهوم (عمود الشعر) على خصائص ميزت شعر "البحتري" وأسلوبه يمكن رصدها كالآتي:

1- سهولة الألفاظ وألفتها ووضوحها.
2- جودة السبك وسلامة التأليف.
3- مشاكلة الألفاظ للمعاني وعدم منافرتها.

[1]- الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج1، ص4.
[2]- رحمن غركان: مقومات عمود الشعر الأسلوبية، ص107.

ونخلص مما سبق إلى أن الآمدي قد اعتمد على الأسلوب في تحديد (عمود الشعر)، فقد كان يطلب صحة العبارة، وسهولة الألفاظ، ورونق الديباجة، وجمال السبك، وسلامة التأليف، ثم اعتمد على المعاني في وضوحها وانكشافها، والبساطة في التصوير بالبعد عن التكلف وصعوبة المعاني، والشدة والتعقيد في الألفاظ ورصفها إلى حد الغموض.

كما أنه اعتمد في بناء تصوره لعمود الشعر وعناصره، على تقديم قراءة حول مقومات الشعر القديم في مقارنتها بمقومات الشعر المحدث، من خلال الموازنة بين شعر البحتري الذي يمثل الالتزام بالمذهب الأول، وشعر أبي تمام الذي يجسد المذهب الثاني، وما صاحب هذه الموازنة من قراءة وتحليل للنصوص، والوقوف عند الأبيات الشعرية وآراء تشكلت وفقها رؤية لمعايير وأبواب وعناصر هذا العمود، الذي أوجز ملامح وتقاليد القصيدة العربية القديمة كما تواضع عليها العرف الفني؛ فقد خرج الآمدي من هذه الموازنة بمقومات فنية يمكن الاستناد إليها في قراءة الشعر، وتحديد قيمته الفنية، وجودته من عدمها.

هذه المقومات والمقاييس انتظمت في ثنائيات ضدية، لخصت حدود الموافقة والخروج عن العمود، وهي:

'الوضوح والغموض'، 'الطبع والصنعة'، وغيرها من الثنائيات التي ترتبط بتوصيف (اللفظ والمعنى، والمشاكلة بينهما، والصورة)، بالسلب والإيجاب، في محاولة لتحديد مدى تحقيق النصوص الشعرية –محل القراءة– لهذه الأسس، حتى يكون الحكم بالجودة والرداءة وفق اتباع المقومات الفنية للقصيدة القديمة وموافقة عمودها، أو خروجها عنه ومنافرتها له.

فالملاحظ أن الصياغة النظرية لعمود الشعر عند الآمدي جاءت انطلاقا من التركيز على معالجة الأسلوب الشعري، والقيم الفنية للقصيدة العربية في صبغتها الجاهلية، كأصل مرجعي تستمد منه الأحكام النقدية، التي تعد أساسا لتقنين هذه القيم المجسدة لطريقة الأوائل في قول الشعر، كمثل أعلى ونموذج يحتذى.

وقد اعتمد الآمدي في ذلك، على بلورة ملامح الصراع بين القديم والمحدث بالموازنة التي عقدها بين البحتري وأبي تمام كأساس للمفاضلة بين مذهبين يمثلان ما كان سائدا من أذواق.

وظهور هذين المذهبين كان مرتبطا بالتجديد في لغة الشعر، كعامل صاحب مذهب أبي تمام في قول الشعر، لذا قامت قضية القديم والجديد على فهم تباين أسلوب كل فريق منهما، لتباين مذهبهما الشعري[1]، وقد نظر الآمدي إلى أبي تمام والبحتري: "بأنهما ينظمان الشعر بأسلوبين مختلفين (...)، فحين أفرط أبو تمام الذي كان لا يترك التكلف إلا نادرا (...)، كان البحتري على النقيض منه، يتبع الأسلوب العربي التقليدي في نظم أشعاره"[2]

فالقضية كما يبدو قائمة على لغة الشعر، وتشير إلى أمور متعلقة بالأسلوب الشعري القديم، وما طرأ عليه من تغييرات في العصر العباسي؛ هذا الأسلوب وهذه اللغة التي بنيت في كشف ورصد التباين بين القديم والجديد، على أساس النظر في قضية اللفظ والمعنى، التي اتخذت معيارا نقديا للشعر، ووفقها بنى الآمدي آراءه وأحكامه النقدية، وعلى أساسها حدد عناصر عمود الشعر أسلوبا وصياغة.

[1]– ينظر: سامي محمد عبابنة: التفكير الأسلوبي " رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث"، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2007م، ص 107.

[2]– المرجع نفسه، ص107.

المبحث الثاني: الموازنة منهجا نقديا:

أولا- مفهوم الموازنة وصورها في النقد العربي:

قام النقد الأدبي عند العرب منذ نشأته على فكرة الموازنة بين الشعراء، وبين نصوصهم الشعرية، فكانت من أبرز وأهم مظاهره، وبقيت كذلك مع مرور الزمن، وقد شهدت تغيرا وتطورا من عصر إلى آخر؛ حيث كانت تقوم في الجاهلية وحتى بداية القرن الثالث الهجري على الأحكام الجزئية، فيفضل شاعر على غيره لقصيدة قالها، أو لبيت شعري محكم النسج أو لصورة أبدعها، مع اختلاف النقاد حول هذه الأحكام الجزئية.

ثم اتجهت الموازنة نحو المنهجية في القراءة والتأليف، ومن أبرز ما ألف فيها في القرن الرابع الهجري كتاب (الموازنة بين أبي تمام والبحتري) لأبي القاسم الحسن بن بشر الآمدي (ت370هـ)، ويعد هذا المؤلف الضخم من أحفل الكتب التي استقرت فيها أصول النقد العربي القديم في عصره، وقد اتخذناه نموذجا لبحث تمظهرات منهج الموازنة في التطبيق النقدي عنده.

وتبنى الموازنة على "قراءة نقدية للنصين، واستعراض الأفكار الأساسية والخصائص الأدبية لكل منهما، ثم يتبع ذلك بموازنة بينهما من حيث: فكرة الموضوع وعناصره وشكله، ويجوز أن ينتمي أحد النصين إلى نوع أدبي لا ينتمي إليه الآخر؛ كأن يكون أحدهما نثرا والآخر شعرا، وربما اختلفا زمانيا فكان أحدهما من عصر والثاني من عصر آخر، وربما وازن النقاد بين الأشعار المختلفة لشاعر واحد، على نحو ما صنع القاضي الجرجاني الذي وازن بين الأشعار الجيدة والرديئة من شعر أبي نواس[1]، وهي لذلك مظهر نقدي في قراءة النصوص والمفاضلة بينها.

"فليست الموازنة إلا ضربا من ضروب النقد، يتميز بها الرديء من الجيد، وتظهر بها وجوه القوة والضعف في أساليب البيان"[2]

---

[1]- أحمد محمد نتوف، النقد التطبيقي في القرنين الرابع والخامس الهجريين، ص242.

[2]- زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1993م، ص7.

وبصورة عامة يمكن القول إن الناس قد "فطروا على حب المفاضلة بين الوسائل التي ترمي إلى غرض واحد، والموازنة بين الأنواع التي ترجع إلى أصل واحد، وقد ظهرت هذه الفطرة واضحة جلية حين ظهر الشعر، وتبارى في قرضه الشعراء"[1].

وفي ذلك يقول المرزباني: "وكانت الموازنة هي الباب الذي اتخذه العارفون بجوهر البيان للحكم على الشعراء، فكان الشعراء أنفسهم يقصدون هؤلاء لإجراء الموازنة والحكم بينهم"[2].

والمتتبع للنقد العربي القديم يجد أن "الموازنة كانت مصاحبة له منذ نشأته، بل إنها تعد أحد الأركان الأساسية التي قام عليها، وتشير أقدم النصوص النقدية في كتابي (فحولة الشعراء) للأصمعي، و(طبقات فحول الشعراء) لابن سلام الجمحي، إلى شواهد كثيرة تدل على ذلك، بل إن فكرة تقسيم الشعراء إلى طبقات في الكتاب الأخير قامت في جوهرها على أساس الموازنة، بغض النظر عن قيمتها العلمية من حيث المنهج"[3].

فالموازنة قضية نقدية، بدأت بالمفاضلة الجزئية، ثم بحث الطبقات، ثم تلتها الموازنة، وهذه الأشكال الثلاثة يمكن ربطها بمستويات تلقي النص الأدبي في التراث النقدي، وهي: المستوى الانفعالي، والمستوى التفاضلي، والمستوى التأصيلي[4]، ونمثل لها بما يأتي:

---

[1]– زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، ص7.

[2]– المرزباني، الموشح، ص96.

[3]– طه مصطفى أبو كريشة، النقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث، ص62.

[4]– ينظر: سميرة بوجرة، الشواهد الشعرية في كتاب الموازنة للآمدي 'مقاربة نقدية'، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2011م، ص96.

المستوى الانفعالي	المستوى التفاضلي	المستوى التأصيلي
⇓	⇓	⇓
المفاضلة بين شاعرين أو بيتين أو قصيدتين، وهي جزئية وغير معللة.	تصنيف الشعراء وترتيبهم في طبقات عند اللغوين والنقاد وهي مبنية على مقاييس محددة.	الموازنة بوصفها عملية نقدية قائمة على أسس نظرية ومقاييس تطبيقية.
⇓	⇓	⇓
مثل حكومة أم جندب بين امرئ القيس علقمة الفحل.	كتاب فحولة الشعراء للأصمعي وطبقات فحول الشعراء للجمحي.	كتاب الموازنة بين أبي تمام والبحتري.

-خطاطة توضح المراحل التي مرت بها الموازنة -

كانت الموازنة إذن على مراحل؛ ممثلة في المفاضلة بين الشعراء، ثم تصنيفهم في طبقات تقوم على مقاييس فنية، أو وفقا للأهواء والعصبيات، وهذا النوع من النقد أحكامه مقتضبة وغير مفصلة، ولا صادرة عن مناهج علمية، أما الموازنة فمنهجية كتلك التي نجدها عند الآمدي في كتابه الموازنة الذي خصه بشعر أبي تمام والبحتري.[1]

وللموازنة الأدبية صور وأنواع عدة، يمكن أن نجملها في صورتين اثنتين:

1- الموازنة الجزئية:

وتشمل المستويين الانفعالي والتفاضلي؛ بحيث تكون هذه الموازنة مبنية على مقاييس ترتبط بجزئيات النص الأدبي من ألفاظ ومعان وأغراض وصور، وتكون بين أجزاء من النص (بيت أو مجموعة أبيات)، أو بين نصين كاملين، يكون الحكم عليهما جزئيا، ولها تمظهر آخر هو ما تمثله كتب الطبقات، التي يوازن فيها بين الشعراء بالاحتكام إلى جملة من المقاييس تفضي إلى أحكام جزئية.

[1]- محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص343.

وقد أشار القاضي الجرجاني إلى ذلك في قوله: "وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله، وشوارد أبياته"[1]

فهو يشير في ذلك إلى المقاييس التي كان يتبعها العرب في المفاضلة والموازنة، وهذا النص إن كان يورده القاضي الجرجاني في معرض حديثه عن عمود الشعر تأصيلا لمنهج القدماء في النظر إلى الشعر والحكم على جودته بمرجعية ذلك المنهج، إلا أنه نص يحتمل قراءة أخرى تركز على عناصر أو جزئيات النص التي عددها، مشيرا إلى أنها مقاييس نقدية على أساسها تقوم المفاضلة بين الشعراء، وقد تجتمع هذه المقاييس في الحكم على النص، أو يراعي الناقد بعضها، وهو النمط الأكثر حضورا في الأحكام النقدية التي سبقت عصره.

2- الموازنة الكلية:

تتناول الموازنة الكلية بين شاعرين وصفا عاما لاتجاهيهما، ليتوصل من ذلك إلى أيهما أكثر شاعرية، فتكون مبنية على نقد موضوعي، قائم على دراسة النصوص وتحليلهما، والمقارنة بينهما لبيان مكامن الجودة والرداءة، بعيدا عن الأحكام الجزئية والنظرة العاجلة، حيث يشترط فيها أن تكون معللة[2].

ومن صور هذه الموازنة ما جاء عند القاضي الجرجاني في وساطته؛ حين وازن بين المتنبي وابن الرومي، وحكم حكما عاما بناه على استقرائه لشعر الشاعرين دون أن يورد أمثلة من شعريهما يستند إليه في حكمه، يظهر ذلك في قوله: "وقد نجد كثيرا من أصحابك ينتحل تفضيل ابن الرومي ويغلو في تقديمه، ونحن نستقرئ القصيدة من شعره وهي تناهز المئة أو تُرْبي أو تُضْعِف، فلا تعثر فيها على بالبيت الذي يروق أو البيتين، ثم قد تنسلخ قصائد منه وهي واقفة تحت ظلها، جارية على رسلها، لا يحصل منها السامع إلا على عدد القوافي وانتظار الفراغ، وأنت لا تجد لأبي الطيب قصيدة تخلو من أبيات تختار، ومعان تستفاد، وألفاظ تروق وتعذب، وإبداع يدل على الفطنة والذكاء، وتصرف لا يصدر إلا عن

[1]- القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص33.

[2]- ينظر: أحمد محمد نتوف، النقد التطبيقي في القرنين الرابع والخامس الهجريين، ص246

غزارة واقتدار"[1]؛ والقاضي الجرجاني في هذا النص النقدي إذ يصرح فيه بتفضيله وتقديمه للمتنبي على ابن الرومي، وهو في سياق الدفاع عن المتنبي، إلا أنه أظهر عقلية نقدية أعطت للموازنة حقها من دراسة لنصوص الشاعرين، ودقة النظر فيها من حيث الألفاظ والمعاني والإبداع.

كما دل قوله (نستقرئ) على تطبيقه لمنهج في القراءة جعله ينتقل من الجزئيات إلى الحكم العام – وهو ما يقوم عليه الاستقراء–، وهذه الجزئيات كما أشار ليست بيتا شعريا أو مجموعة أبيات، وإنما القصيدة المؤلفة من مئة بيت، ثم تليها مجموعة قصائد، ولكن يؤخذ على القاضي الجرجاني هنا غياب النماذج التطبيقية التي تعلل الحكم، وقد يكون مرد ذلك خشيته الخروج عن صميم موضوع كتابه وهو الوقوف قدر الإمكان على نصوص المتنبي، ومضمون هذا النص يدل على أن التمثيل والتحليل فيه قد يأخذ منه جزءا كبيرا من الكتاب؛ لأنه يمثل فكرة تتسع لمؤلف نقدي وهي الموازنة الكلية بين الشاعرين المتنبي وابن الرومي، قراءة وتحليلا وموازنة وحكما.

لذلك نعد هذا النص إشارة إلى صورة الموازنة الكلية بين شاعرين، ولكن النموذج المطلوب للتمثيل لهذه الصورة هو الوقوف على القراءة التفصيلية، وتحليل النماذج والموازنة بينهما بعد إعمال النظر والدراسة، وهو ما يمثله كتاب (الموازنة بين أبي تمام والبحتري) للآمدي، الذي اخترناه نموذجا لهذا الفصل، وقبل النظر في منهجه، وآلياته القرائية ونماذجه التحليلية، وعرضها سنقف عند جملة من النصوص الذي يوضح فيها الآمدي منهجه في النقد والموازنة.

كما أن هناك تقسيما آخر لأشكال الموازنة، ما يرتبط منها بالنصوص محل الموازنة مثلا كالموازنة بين الشعر والنثر، والموازنة بين الشعر والقرآن، وقد حفل النقد العربي القديم بهذه النماذج، لكننا اخترنا التقسيم العام الذي ذكرنا لأنه تجاوز نوعية النصوص محل الموازنة.

وقبل ذلك لا بد من الإشارة إلى عنوان الكتاب الذي يدل على منهجه.

[1]– القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص54.

المبحث الثالث: الموازنة: الكتاب ومنهج التأليف

أولا: العنوان*:

يكتسب العنوان أهمية في الكتاب النقدي، من خلال كونه المؤشر التعريفي به، والحد الفاصل بين معرفة الكتاب أو الجهل به من قبل المتلقي، وهو الدال على مضمون الكتاب، فعنوانه هو: "اسمه الذي يعرف به، ويميزه عن غيره، وهو وثيق الصلة بالدلالة اللغوية للكلمة (عُنوان) ...، فهو أول ما يظهر أمامك من الكتاب، كما أنه يدل على ما وراءه، ويستدل به على موضوع الكتاب"[1].

والدلالة اللغوية للفظ عُنوان تشير إلى الخروج والظهور فـ: "عنونتُ الشيء: أبديته، وعنونت به عنونته: أخرجته وأظهرته"[2]؛ فالعنوان محور مهم لضبط انسجام النص وفهم وإظهار ما غمض منه.

أما من حيث البنية اللغوية لعنوان الكتاب النقدي، فإن أهم ما يقال هنا، هو أن تنوعا طال كثيرا من العناوين في هذا السياق، ما بين العنوان المباشر الواضح، والعنوان الرمزي، والعنوان المفرد الذي يؤثر فيه المؤلف الإيجاز، والمركب الطويل الذي يؤثر فيه الإطناب.

كما نجد أيضا أن صياغة العنوان ترتبط ارتباطا وثيقا بسياق الكتاب ومضمونه من جهة، وسياق الكتاب الخارجي التاريخي من جهة ثانية، فعلى سبيل المثال، نجد تلك الكتب النقدية التي تنزع منزعا إخباريا سرديا تظل مشدودة إلى مبدأ الوضوح والمباشرة في العنوان، وهو ما نجده على سبيل المثال في طبقات فحول الشعراء، وطبقات الشعراء، والشعر والشعراء، وأخبار أبي تمام، وأخبار البحتري، هذا باستثناء الموشح في مآخذ العلماء على

---

* – الغاية ليست التفصيل في تتبع العنوان مصطلحا ودلالة، وبحث وظائفه وأنواعه وغاياته، بما أن الوقوف عنده يندرج ضمن البحث في منهج التأليف، وهو ليس موضوع البحث، وإنما يرتبط به من حيث دلالته على المنهج النقدي في التطبيق، وكذلك القول في الوقوف عند منهج التأليف.

[1] – محمد بن سعد الدكان، بلاغة العقل العربي، ص384.

[2] – ابن منظور، لسان العرب، ج10، ص317.

الشعراء للمرزباني، الذي استعار فيه كلمة (الوشاح) الدالة على التلبس بالشيء، والتدثر به، إشارة إلى تلبس هؤلاء الشعراء بهذه المآخذ التي نبه عليها أهل العلم[1].

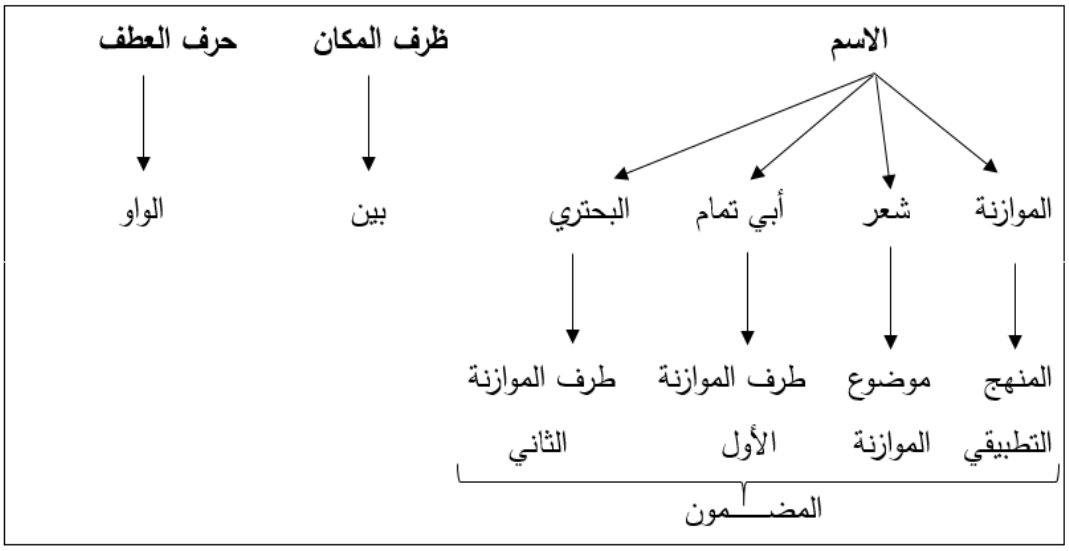
وهذه العناوين العامة تشير إلى السياق الذي ألفت فيه المصنفات، وهو العمل على جمع الشعراء ونصوصهم وهذه دلالة العموم فيها، والتي تنعكس على المضمون الذي عمل فيه النقاد على هذا الجانب الذي يعكس بدوره السياق التاريخي الذي ألفت فيه هذه المصنفات النقدية، كما تظهر خصوصية مضامينها في الألفاظ التي اتصلت بلفظ الشعراء بكل كتاب على حدة، فطبقات فحول الشعراء مثلا، تدل على منهج الكتاب من جهة، وخصوصية الشعراء الذين جمعهم وأشار إلى نصوصهم في الكتاب دون غيرهم؛ وهم (الفحول) من جهة أخرى.

"كما أن هذا التنوع، يظهر في تلك الكتب النقدية المتخصصة، سواء تلك التي ألفت في بداية عهد التأليف النقدي، كما نجد في وضوح عنوان كنقد الشعر وفحولة الشعراء، إلى أن نصل إلى تلك الكتب التي ألفت في أخرة من حقبة المثاقفة النقدية القديمة، والتي شهدت شيئا من إيثار الاستعارات في عناوين الكتب؛ كما نجد مثلا في عيار الشعر، والعمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، وكما نجد في سر الفصاحة، والموازنة بين الطائيين، والوساطة بين المتنبي وخصومه، وهي علامات لغوية تكشف عن نتيجة مفادها أن العنوان في أي عمل تأليفي كتابي يأتي بوصفه ظاهرة تداولية تواصلية، وأن وضوح هذا العنوان أو رمزيته، إفراده أو تركيبه، إنما يأتي لحاجة هذا السياق التواصلي التداولي بين المؤلف والقارئ"[2]

وعنوان موازنة الآمدي الكامل هو: **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**؛ وهذا العنوان قصير يتكون من ست كلمات: أربعة أسماء وظرف مكان وحرف عطف:

[1]– ينظر: محمد بن سعد الدكان، بلاغة العقل العربي، ص387.

[2]– المرجع نفسه، ص387.



–شكل يمثل البنية التركيبية لعنوان الكتاب –

فالمضمون في شقه التطبيقي يرتبط بشعر الشاعرين أبي تمام والبحتري؛ كونه يمثل المدونة التي اختارها الآمدي للبحث في موازنته، والموازنة جاءت دالة على طبيعة المنهج القرائي المطبق على المدونة المختارة.

يقول الآمدي: "هذا ما حثثت أدام الله لك العز والتأييد والتوفيق والسداد، على تقديمه من الموازنة بين أبي تمام حبيب بن أوس الطائي، وأبي عبادة الوليد بن عبيد البحتري في شعريهما، وقد رسمت من ذلك ما أرجو أن يكون الله عز وجل قد وهب فيه السلامة، وأحسن في اعتماد الحق وتجنب الهوى، المعونة بمنه ورحمته"[1].

فهو يشير في هذا النص إلى عنوان الكتاب، كما يشير إلى منهجه فيه، حيث أشار إلى سمته الموضوعية، وهي سمة الموازنة بوصفها منهجا نقديا دالا على التحليل والدراسة وطول التأمل في النصوص، وإلى جانب ذلك حدد نوع الموازنة، وهي الموازنة الكلية التي تتناول شعر الشاعرين أبي تمام والبحتري، أما دلالة هذين الاسمين الإبداعيين فهي تمثيلهما لمذهبي المحدث والقديم، ويوحي ذلك بتطبيقه للاستقراء باتخاذ هذين النموذجين للحكم الكلي على المذهبين، ولعله في تقديمه لأبي تمام على البحتري في ذكر طرفي الموازنة، قد راعى

[1]– الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، ج1، ص3.

الأسبقية الزمنية؛ أبو تمام (188هـ –231هـ)، والبحتري (205هـ – 284هـ)، ولم يراع الأصل في تقديم مذهب القديم على المحدث، وقد يكون سبب تقديم أبي تمام أنه الدافع في ظهور الخصومة النقدية حول مذهبه المحدث؛ فكان محل الجدل والنقد وظهور قضايا نقدية جديدة، ونلحظ كذلك أن اختياره لشاعرين متعاصرين زمنا وبيئة، إشارة إلى اعتماد ذلك مقياسا للموازنة.

وجاء العنوان من الناحية التركيبية جملة اسمية، مما جعله لا يرتبط في حركيته بالزمن في أبعاده الثلاثة المعروفة، وهذا ما يعطي العنوان ومعه الكتاب انفتاحا زمنيا غير محدد، وقد حقق العنوان أهم وظائفه وغاياته، وهي تقريبه للمضمون من القارئ، من حيث كونه يمثل إجمالا وتلخيصا له، كما فتح أفق قراءة محدد من حيث الزمان والمكان والمدونة والمنهج المطبق في قراءتها.

ثانيا: منهج التأليف في الموازنة:

لم يؤلف الآمدي كتابه "أيام عنف الخصومة بين أنصار أبي تمام وأنصار البحتري؛ وذلك لأن أبا تمام توفي سنة (231هـ)، والبحتري سنة (284هـ)، والمعركة التي احتدمت فيما يظهر بعد موتهما مباشرة، حتى بلغت أقصاها أواخر القرن الثالث وأوائل القرن الرابع (...)، وأما الآمدي فقد جاء بعد أن كان الزمن قد هدأ من حدة الخصومة، وكان الأدباء قد أخذوا في الاقتتال حول رجل آخر هو المتنبي"[1].

والحقيقة أن في ذلك دلالة؛ على أن الآمدي أفاد باطلاعه وإحاطته بما دون من آراء وأحكام نقدية حول الخصومة أيام عنفها، وبذلك يمثل خلاصة منهجية انتهى إليها البحث في الصراع بين المذهبين في عصره على الأقل.

"جاء الآمدي إذن بعد تراخي الزمن، فوجد عدة رسائل في التعصب لهذا الشاعر أو ذاك، كما وجد ديوانيهما قد جمعا، وتعددت منهما النسخ قديمة وحديثة، ونظر في كل تلك الكتب فوجد فيها إسرافا في الأحكام وعدم دراسة تحقيقية، وضعفا في التعليل أو قصورا، فتناول

[1]– محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص103.

الخصومة بمنهج علمي أشبه ما يكون بمناهجنا اليوم، بحيث نعتقد أن هذا الكتاب خير ما نستطيع أن نضعه بين أيدي الدارسين كمثل يحتذى للمنهج الصحيح"[1].

وهذا يدل على منهجية الآمدي في التحقيق والتوثيق، كما أنه ألف كتابه في مدة طويلة من الجمع والتوثيق والدراسة والتحليل؛ يظهر ذلك في قوله: "نظرت في شعر أبي تمام والبحتري في سنة سبع عشرة وثلاثمئة، واخترت جيدها، وتلقطت محاسنها، ثم تصفحت شعريهما بعد ذلك على مر الأوقات، فما من مدة حتى وأنا ألحق في اختيار شعر البحتري ما لم أكن اخترته من قبل، وما علمت أني زدت في اختيار شعر أبي تمام ثلاثين بيتا على ما كنت اخترته قديما"[2].

وهذا النص إذ يشير إلى منهج الآمدي في الجمع والتحقيق وتوثيق النصوص، وجهده في البحث والاطلاع على شعر الشاعرين، واستدراكه عليه على مراحل من تأليف الكتاب، يشير كذلك إلى وقوفه على أهم أسس منهج الموازنة بين النصوص، التي تتطلب الإحاطة بالمادة الشعرية محل الدراسة، وتحقيقها، وتبين مذهبي الشاعرين في القول، حتى تستجيب للمقاييس التي وضعت لها، وما ذلك إلا دلالة على أن موازنة الآمدي بوصفها منهجا، تمثل مرحلة متقدمة آليا ومنهجيا من مراحل الموازنات الأدبية؛ حيث تجاوز بها ما اتسمت به المفاضلات والموازنات قبله من الآنية والانطباعية، إلى الدراسة والتحليل قبل الحكم؛ الذي جاء عنده بشكل غير مباشر، إذ لم يفصح بأفضلية أحدهما على الآخر بصورة مطلقة، لكنه يحكم بهذه الأفضلية في بعض ما يسوق من أمثلة من شعرهما.

يقول: "وأما أنا فلست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر، ولكني أوازن بين قصيدة وقصيدة من شعرهما إذا اتفقتا في الوزن ولقافية وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى، ثم أقول أيهما أشعر في تلك القصيدة، وفي ذلك المعنى، ثم أحكم أنت حينئذ على جملة ما لكل واحد منهما إذا أحطت علما بالجيد والرديء"[3].

---

[1]– محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص103.

[2]– الآمدي، الموازنة، ج1، ص52.

[3]– المصدر نفسه، ج1، ص6.

فهو لا يريد أن يطلق أحكاما عامة بعيدة عن دراسة النصوص والموازنة بينها، وهي "في حقيقة الأمر موازنة بين صور جزئية، على أن يخرج القارئ من ورائها بحكم كلي (...)، وبغض النظر عما التزم به من حيث المنهج، إلا أننا نلحظ تحرجه من الحكم الكلي، وتنبيهه إلى أنه لن يتعدى القصيدة أو المعنى الذي يقيم عليه الموازنة، ثم على القارئ أن يحصي ما لكل منهما، ليخرج من ذلك إلى ايهما أكثر عددا في باب الإحسان أو الإساءة"[1].

وقد حدد الصور الجزئية في قوله: (بين قصيدة وقصيدة، وبين معنى ومعنى)، مراعيا في عدم إطلاق الحكم الكلي؛ الاختلاف في الذوق والمذاهب، يقول: "ولست أحب أن أطلق القول بأيهما أشعر عندي؟ لتباين الناس في العلم، واختلاف مذاهبهم في الشعر، ولا أرى أن يفعل أحد ذلك فيستهدف لذم أحد الفريقين؛ لأن الناس لم يتفقوا على أي الأربعة أشعر في امرئ القيس والنابغة وزهير والأعشى، ولا في جرير والفرزدق والأخطل، ولا في بشار ومروان والسيد الحميري، ولا في أبي نواس وأبي العتاهية ومسلم والعباس بن الأحنف، لاختلاف آراء الناس في الشعر وتباين مذاهبهم فيه"[2].

وهنا تظهر شخصية الآمدي النقدية التي تروم الموضوعية والاحتكام إلى مقاييس الموازنة في النقد، كما يظهر ذوقه الخاص وثقافته النقدية في مجال الموازنة على مر العصور التي سبقته حتى عصره، محترما في ذلك ذوق جمهور المتلقين في شعر الشعراء محل الموازنة منذ الجاهلية حتى عصره، ثم يفصل في اختلاف هذه الأذواق حول شعر أبي تمام والبحتري بتقديم رؤية عامة حول شعريهما في قوله: "فإن كنت – أدام الله سلامتك– ممن يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك، وحسن العبارة، وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق؛ فالبحتري أشعر عندك بالضرورة، وإن كنت تميل إلى الصنعة والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة، ولا تلوي على سوى ذلك؛ فأبو تمام عندك أشعر لا محالة"[3].

---

[1]– طه مصطفى أبو كريشة، النقد التطبيقي بين القديم والحديث، ص28.

[2]– الآمدي، الموازنة، ج1، ص5.

[3]– المصدر نفسه، ج1، ص6.

وقد بنى الآمدي هذه الرؤية على ما استقرأه من آراء النقاد والرواة حول مذهبي الشاعرين، حيث أفردها القسم الأول من كتابه؛ الذي حشد فيه هذه الآراء وفصل القول فيها مبينا المتعصبين منهم لأبي تمام أو البحتري؛ حيث وازن بين آراء الفريقين، واستأنس بما قدموه من حجج، ورجح بعضها على بعض، واستدل بما يخدم منها ما ذهب إليه، ورد البعض الآخر.

يقول: "وجدت –أطال الله بقاءك– أكثر من شاهدته ورأيته من رواة أشعار المتأخرين، يزعمون أن شعر أبي تمام حبيب بن أوس الطائي لا يتعلق بجيده جيد أمثاله، ورديّه مطروح مرذول، فلهذا كان مختلفا لا يتشابه، أما شعر الوليد بن عبيد البحتري صحيح السبك، حسن الديباجة، ليس بسفساف ولا رديء مطروح، ولهذا صار مستويا يشبه بعضه بعضان ووجدتهم فاضلوا بينهما لغزارة شعرهما، وكثرة جيدهما وبدائعهما، ولم يتفقوا على أيهما أشعر؟ وذلك لميل من فضل البحتري، ونسبه إلى حلاوة اللفظ وحسن التخلص ووضع الكلام في موضعه، وصحة العبارة وقرب المعاني، وانكشاف المعنى؛ وهو الكتاب والأعراب والشعراء المطبوعون وأهل البلاغة، وميل من فضل أبا تمام، ونسبه إلى غموض المعاني ودقتها، وكثرة ما يورده مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج، وهؤلاء أهل المعاني والشعراء أصحاب الصنعة، ومن يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام"[1].

وهذا النص من مقدمة الكتاب، يؤكد فيه الفكرة التي اعتمدها في تصنيفه للشاعرين على مذهبين، وهو ما اتفق فيه مع من اختصم فيهما من الرواة والنقاد، كما اتفقوا على الوصف العام لشعر كل منهما؛ وهو: السهولة والرونق والطبع وحلاوة اللفظ وحسن التخلص بالنسبة لشعر البحتري، والصنعة والغموض ودقة المعاني بالنسبة لشعر أبي تمام، ويمكن القول إنه بذلك يضع مقاييس عامة للفظ والمعنى ينظر من خلالها إلى الشعر القديم والمحدث، كما نلحظ ملحظا مهما؛ وهو أنه يقدم وصف سمات شعر البحتري على أبي تمام في ميل المتخاصمين في شعرهما عكس ما جاء في بنية عنوان كتابه، فعلى سمات شعر البحتري تحددت مقاييس الموازنة.

[1]– الآمدي، الموازنة، ص3–4.

وقد حدد الآمدي صفة الفريقين المتخاصمين، بمرجعية ميل الذوق إلى ذلك الوصف العام لسمات الشعر، فكان الفريق الذي يفضل البحتري هم الكتاب والشعراء المطبوعون والأعراب وأهل البلاغة وهم أهل الطبع، أما الفريق الذي يقدم أبا تمام فهم أهل المعاني وشعراء الصنعة وأهل التدقيق والفلسفة، وهم أهل الصنعة.

حيث "لخص لنا هذين الخطين الشعريين بهذا الشكل من التنظير مفروضا ومطلوبا للوصول إلى البرهان النهائي والنتيجة الحاسمة عن طريق الاختيار الشخصي للأسلوبية الفنية المعتمدة من قبل المتلقي نفسه، وأنكر الآمدي أن يكون هنالك فريق ثالث ينزع إلى الشعرية والإبداع بغض النظر عن اتباع أحد الأسلوبين؛ لأن التجارب مختلفة عند الشاعر الواحد"[1].

والواضح أن من يميل إلى أحد الشاعرين ممن يدعو أو ينتمي إلى مذهبه أمر طبيعي؛ وهذا باد من ظاهر القول، فيما أورده مجملا في المقدمة، ثم فصل فيه في مباحث الكتاب.

ولكن الذي لا يخفى عن القارئ من أسلوب الآمدي في وصف مذهبي الشاعرين، أنه يميل إلى تفضيل البحتري على أبي تمام، وذلك جلي حين حكم ابتداء في هذا النص على شعر أبي تمام بأنه (مختلف لا يتشابه)، أما شعر البحتري (فمتساوٍ يشبه بعضه بعضا)، ومرد حكمه هذا أنه رأى من استقرائه لآراء الرواة والنقاد أن شعر البحتري لا رديء مطروح فيه، وشعر أبي تمام فيه من الجيد وفيه من الرديء المطروح.

كما يظهر ذلك في رده لرأي من قال بالمساواة بين الشاعرين، يقول: "وإن كان كثير من الناس قد جعلهما طبقة واحدة، وذهب إلى المساواة بينهما، وإنهما لمختلفان؛ لأن البحتري أعرابي الشعر مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام (...)، ولأن أبا تمام شديد التكلف، صاحب صنعة، ويستكره الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه شعر الأوائل، ولا على طريقتهم؛ لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المولدة، فهو بأن يكون في حيز مسلم بن الوليد ومن حذا

[1]– عالي سرحان القرشي، موازنة الآمدي بين النظرية والتطبيق
(http//:www.dar ali/dim/articles-action-show-id)

حذوه أحق وأشبه، وعلى أني لا أجد من أقرنه به، لأنه ينحط عن درجة مسلم، لسلامة شعر مسلم وحسن سبكه وصحة معانيه، ويرتفع عن سائر من ذهب هذا المذهب وسلك هذا الأسلوب، لكثرة محاسنه وبدائعه واختراعاته"[1]؛ حيث جعل أبا تمام في مرتبة ثانية في طبقته من شعراء مذهب المحدثين بعد مسلم بن الوليد، ورأى بأنه ينحط عنه ويرتفع مرتبة عن باقي شعراء المذهب المحدث، أما القائل بالمساواة بينهما فقد رأى أنهما جميعا من المحدثين، ولكن الاختلاف بينهما في المذهب الشعري.

وقد انتظمت مباحث الكتاب في خمسة أقسام جاءت كالآتي:

1- القسم الأول:

أورد فيه آراء النقاد في شعر أبي تمام والبحتري، واستقصى آراء المتعصبين لكل واحد منهما وسماه (احتجاج الخصمين)، وقد جاءت هذه الآراء والاحتجاجات في عرض منهجي محكم، حيث عمد الآمدي إلى المقابلة بين آراء الفريقين في كل فكرة على حدة، في ملمح للموضوعية في الطرح بعرضه للرأيين، وليسهل على القارئ الموازنة بينها ومن ثم الحكم، وهذا ما كان يدعوه إليه في قوله: "وأنا أبتدئ بذكر ما سنعته من احتجاج كل فرقة من أصحاب هذين الشاعرين على الفرقة الأخرى عند تخاصمهم في تفضيل أحدهما على الآخر، وما ينعاه بعض على بعض؛ لتتأمل ذلك، وتزداد بصيرة وقوة في حكمك إن شئت أن تحكم، واعتقادك فيما لعل أن تعتقده"[2].

فكان يورد رأي أصحاب أبي تمام ويردفها برأي أصحاب البحتري في صورة رد على الأول في شكل مناظرة بين الفريقين، وابتداؤه بآراء المتعصبين لأبي تمام في تأكيد على تقديمه للبحتري حيث تظهر آراء المتعصبين له مفندة لسابقتها، وفي ذلك يروم الآمدي التأثير على حكم المتلقي، فكأنما يتمثل رأيه في الرد على الرأي الأول، كما كان في عرض الرأي الثاني أكثر تفصيلا وبيانا من الأول.

---

[1]- الآمدي، الموازنة، ج1، ص5.

[2]- المصدر نفسه، ص6.

"فقبل أن يخوض في ميادين موازنته، رأى أن يضع تحت عين قارئه وجوه الجدل والمناظرة في فن الشاعرين، فعرض حجج الخصمين المتجادلين، وفي العادة يقول: (احتج أنصار أبي تمام بكذا وكذا، واحتج أنصار البحتري بكذا وكذا)، وهو يقصد بأنصار أبي تمام أبا بكر الصولي، فهو هنا يلخص حججه التي دافع بها عن صاحبه، أما أنصار البحتري فلم يسمهم، وأكبر الظن أنه هو نفسه الذي كتب هذا الجدل أو هذا الدفاع عن البحتري باسمهم"[1].

وبدأ الآمدي هذه المناظرة "بأن أنصار أبي تمام احتجوا على أنصار البحتري بأن صاحبهم أستاذه، فإذا كان في شعر البحتري جمال أو حسن فإنما جاءه ذلك من احتذائه على مثال أستاذه، ورد الآمدي على هذه الحجة بأنه ليس من الضروري أن يكون الأستاذ خيرا من تلميذه، فكثيّر تلميذ جميل وهو أشعر منه بشهادة النقاد، وشهادة أبي تمام في بعض شعره، فأبو تمام نفسه يشهد بأن التلميذ قد يتفوق على أستاذه، ويرد الآمدي ردا آخر، ينفي فيه أستاذية أبي تمام للبحتري، فإنه لم يأخذ عنه، إذن فالحجة ساقطة"[2].

وقد تدرج في عرض هذه الآراء من العام إلى الخاص؛ حيث بدأ بالرأي القائل بأن أبا تمام أشعر من البحتري، وهو رأي أصحاب أبي تمام، ورد عليه برأي أصحاب البحتري القائل بأنه الأشعر، ثم فصل القول والتمثيل لكل منهما في مواضع التفضيل من حيث المذهب والإبداع والألفاظ والمعاني جودة ورداءة، وسيأتي تفصيل ذلك في المباحث الآتية.

ثم تحدث عن منهجه في الأقسام الباقية من الكتاب بنص مجمل يقول فيه: "وأنا أبتدئ بذكر مساوئ هذين الشاعرين، لأختم بذكر محاسنهما، وأذكر طرفا من سرقات أبي تمام وإحالاته، وساقط شعره، ومساوئ البحتري في أخذ ما أخذه من معاني أبي تمام، وغير ذلك من غلطه في بعض معانيه، ثم أوازن من شعريهما بين قصيدة وقصيدة إذا اتفقتا في الوزن والقافية، وإعراب القافية، ثم بين معنى ومعنى، فإن محاسنهما تظهر في تضاعيف ذلك، ثم أذكر ما انفرد به كل واحد منهما فجوده؛ من معنى سلكه ولم يسلكه صاحبه، وافرد بابا لما وقع في شعريهما من التشبيه، وبابا للأمثال أختم بهما الرسالة، ثم أتبع ذلك بالاختبار

[1]– شوقي ضيف، النقد، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط، ص82.

[2]– المرجع نفسه، ص83.

المجرد من شعريهما، وأجعله مؤلفا على حروف المعجم، ليقرب تناوله، ويسهل حفظه، وتقع الإحاطة به إن شاء الله تعالى"[1].

وهذا المنهج الذي رسمه الآمدي لنفسه واتبعه في الموازنة جعله "يهتم بجوانب عديدة تعد قضايا مهمة من قضايا النقد، لعل أهمها السرقات الشعرية وأخطاء الشعراء، وقضية الألفاظ والمعاني والبديع، وفنون الشعر، وهو ما عنى به الآمدي عي كتابه ودرسه عند الشاعرين دراسة واضحة (...) ليجعلها أساسا من أسس الموازنة، ويوازن بين الشاعرين فيها موازنة تعطي حكما نقديا ظاهرا على كل شاعر"[2].

ويرى شوقي ضيف أن هذه الرؤية لمنهج الموازنة مردها تلك الملامح التي وسمت بداياته، ولهذا قال بأن الآمدي: "لا يجدد في هذا المنهج، إنما يرجع بنا إلى طريقة زوجة امرئ القيس؛ حين احتكم إليها زوجها وعلقمة في الشعر، وأن تحكم أيهما أشعر، فطلبت إليهما قصيدتين في موضوع معين واشترطت أن تتحدا في الوزن والقافية، وكان شعراء النقائض من أمثال الفرزدق وجرير يشترطون على أنفسهم حين يردون على خصومهم أن يلتزموا نفس الوزن الذي صنعوا فيه قصائدهم ونفس القافية؛ وإذن فالآمدي يستعير منهجه في الحكم بين أبي تمام والبحتري من عمل شعراء النقائض، وما شاع بين النقاد من أن الموازنة الدقيقة بين شاعرين لا تتم إلا في قصيدتين تتفقان في الوزن والقافية، ولا بأس أن يتقيد الشعراء بذلك ما دام كل منهم يريد أن يثبت أنه أقدر من خصمه على الكلام، أما الآمدي وأمثاله من النقاد، فكان ينبغي أن يكونوا أكثر من ذلك حرية، لأن الموازنة الصحيحة بين شاعرين أو شعراء تقتضي أن يقوم شعرهم تقويما عاما، أما الوقوف عند قصيدتين فهو وقوف عند جزئيات فنية معينة، ينبغي أن يتقيد بها الحكم ولا يعمم في شعر الشاعرين أو الشعراء، وسنرى الآمدي يعدل في هذا المنهج، وكأنه كان مضطربا في أول كتابه، وكان لا يعرف كيف يبدأ المقارنة، لأن النقاد لم يضعوا لذلك حدودا معينة قبله، فغلبت عليه فكرة

[1]– الآمدي، الموازنة، ج1، ص57.

[2]– عبد الله عبد الكريم أحمد العبادي، النقد بين الآمدي والجرجاني، أطروحة دكتوراه، جامعة الملك عبد العزيز، المملكة العربية السعودية، 1400–1401هـ، ص105.

النقائض، وفاته أن البحتري لم يكن مثْلُه من أبي تمام مثل جرير من الفرزدق، إذ لم تنشأ بينهما نقائض، فلما تقدم في مبحثه عرف خطأ منهجه"[1].

لقد اتفق شوقي ضيف في مجمل رأيه هذا مع عديد النقاد مثل طه أحمد إبراهيم وإحسان عباس ومحمد مندور؛ الذين رأوا أن الآمدي لم يأت بجديد في منهج الموازنة؛ فهو لا يعدو أن يكون متبعا لحكومة أم جندب أو طريقة المفاضلة بين شعراء النقائض، كما رأوا أنه مضطرب في المنهج، واستدلوا بأنه بنى منهجه على ما سبق، وحدد مقاييسه ابتداء، ثم حاد وعدل عن ذلك المنهج؛ ووجه ذلك أن الآمدي لم يدرك الفرق بين أبي تمام والبحتري، بالقياس إلى الفرق بين امرئ القيس وعلقمة الفحل، أو بين جرير والفرزدق من جهة، وأن ذلك أدى إلى غياب معالم منهج الموازنة الصحيحة، ومن جهة ثانية أوقفه هذا الخطأ على تعميم الأحكام الجزئية، لأن الموازنة الحقة تقتضي تقويم شعر الشاعرين تقويما عاما.

وهذا صحيح من ناحية أن الآمدي انطلق مما كان معروفا في الموازنة النقدية، وهذا ليس خطأ، وعدوله عن المنهج الذي رسمه ابتداء دليل على أنه أدرك الفرق بين طرفي الموازنة فيما كان قبله من تطبيقات نقدية، وبين طرفي موازنته، فاجتهد لوضع حدود هذا الشكل الجديد من الموازنة بمرجعية النص الذي بين يديه، فعمد إلى وضع مقاييس توائم خصائص هذا النص وشكله العام؛ الذي يتمظهر في مذهبين شعريين لشاعرين محدثين.

كما أن الفرق بين منهجه ومنهج المفاضلة بين امرئ القيس وعلقمة أن هذه المفاضلة كانت آنية بعرض المقاييس على الشاعرين فجاء الحكم متسما بسماتها آنية وارتجلا وانطباعية، أما الموازنة بين الفرزدق وجرير فكانت مبنية على إدراك الشاعرين للمنافسة الشعرية بينهما في قول الشعر التي تحكمها طبيعة شعر النقائض*، التي كانت تأتي آنية في بعض صورها، وإدراكهم لشروط ومقاييس هذا النوع من الموازنة كذلك.

---

[1]- شوقي ضيف، النقد، ص81- 82.

*- النقائض: هي لون من ألوان المناظرات الأدبية اكتملت ونضجت في العصر الأموي على يد شعراء النقائض الثلاثة: الفرزدق وجرير والأخطل، وقومها الهجاء والفخر بين هؤلاء الشعراء؛ حيث يهجو الشاعر شاعرا آخرا أو أن يفتخر بنفسه

أما موازنة الآمدي؛ فتقوم على المقارنة بين تجربتين شعريتين حديثتين ومختلفتين، لا صلة لهما بأي وجه من وجوه هذه المنافسة، ولا تلك الشروط حول شكل القول الشعري بالاتفاق في الوزن والقافية والغرض، ولكن الملاحظ أن الآمدي قارب بين الموازنة الأولى وبين الخصومة التي كانت قائمة بين أنصار الشاعرين لا بينهما، ويمكن الإشارة هنا إلى ما كان لهذه الخصومة من أثر على الشاعرين؛ يظهر ذلك من بعض آرائهما في الرد على خصومهما وفي مقارنة كل واحد منهما بالآخر، كقول البحتري: (وأنا أقوم بعمود الشعر منه).

كما أن موازنة الآمدي أخذت من الآمدي مدة طويلة جدا من البحث والتحليل والتعليق والمقارنة؛ أين ارتسمت معالم المنهج الجديد في تطبيق الموازنة الذي يقتضي شروطا ومقاييس جديدة كان على الآمدي تحديدها وبيانها، إضافة إلى أنها لم تكن آنية فجاءت بعد مدة من هدوء الخصومة، وبعد وفاة الشاعرين؛ أي بعد اكتمال تجربتيهما الشعريتين.

وما عدوله عن المنهج الأول إلا تعبير عن ذلك؛ حيث مر تأليفه للكتاب وعقدة للموازنة تطبيقا بمراحل زمنية متفاوتة تغيرت خلالها المعطيات المنهجية وآليات تطبيقها، فتحددت معها تلك المقاييس الجديدة، وظهر الاضطراب تبعا لظروف التأليف وزمنها، وهذا ليس دفاعا عن الآمدي، ولكنها رؤية حاولنا من خلالها بيان الفرق بين هذه اتجاهات، وهي لا تنفي وجود اضطراب في منهج الآمدي نظرا وتطبيقا نعرض لها في موضعها من البحث بإذن الله.

ونشير إلى أن الآمدي في وضعه لفرضية في المنهج، ثم عدوله عنها لرؤيته بأن النص لا يستجيب لها، لهي ملمح وخطوة منهجية؛ يقول طه أحمد إبراهيم: "إن قوانين النقد الأدبي وأصوله، لا تفرض على الأدب فرضا وتلقى عليه إلقاء، وإنما يجب أن تستنبط من نصوصه الممتازة، على أنها خواص وجدت فيها فأكسبتها القوة والجمال، وجعلتها قادرة على التأثير والخلود، هذا هو الوضع الطبيعي لهذا النوع من العلوم الأدبية، فإن قواعد النحو والعروض

أو بقومه أمامه بقصيدة على بحر معين وقافية محددة وروي ما فيرد عليه الشاعر الآخر على نفس البحر والقافية والروي بقصيدة من نفس الموضوع ولكن يضمنها هجاء معاكسا وفخرا يلغي فيه فخر الشاعر الأول بنفسه وينفيه.

كانت استنباطا من التراكيب الصحيحة والأوزان المتبعة، وهكذا نجد العلم يتأخر عن الفن، ويعتمد عليه في وجوده"[1].

وبناء على ذلك كله يمكن القول: إن نص الآمدي يوحي بإدراكه لطبيعة المنهج النقدي (الموازنة) ومبادئه ومقاييسه؛ فهو يحددها تحديدا منهجيا علميا، وكذلك في النص الذي يعتذر فيه عن عدم قدرته لاتباع هذا المنهج الذي وضعه، مع أنه الأفضل والأصح وقد ذكر ذلك، والنص الثاني يوحي كذلك بهذا الإدراك، لأنه حاد عن المنهج الأول إلى الثاني بمرجعية النص الإبداعي الذي فرض منهج قراءته.

وهو في ذلك "قد استغل جميع وسائل النقد التي عرفت حتى عصره، من بيان للمعاني المسروقة، ومن سلوك سبيل القراءة الدقيقة والفحص الشديد، ومن الاحتكام إلى الذوق الفردي حينا، وإلى الثقافة حينا آخر"[2].

وقد جاءت مباحث الكتاب كالآتي:

أ- **سرقات أبي تمام:** يقول فيها: "وأنا أذكر ما وقع إلي في كتب الناس من سرقاته، وما استنبطته أنا منها واستخرجته، فإن ظهرت بعد ذلك منها على شيء ألحقته بها إن شاء الله"[3]، وقد أورد فيها مجموعة كبيرة من الأبيات الشعرية التي حكم فيها على أبي تمام بالسرقة، كما أورد سرقات عدها ابن أبي طاهر على أبي تمام وناقشها مناقشة نقدية تحقيقية، حين رد ورفض بعضها، ووافقه على أكثرها.

ب- **أخطاء أبي تمام في المعاني والألفاظ:** ويستهل هذا القسم بقوله: "وأنا الآن، أذكر ما غلط فيه أبو تمام من المعاني والألفاظ، مما أخذته من أفواه الرجال وأهل العلم بالشعر عند المذاكرة والمفاوضة، وما استخرجته أنا من ذلك واستنبطته، بعد أن

---

[1]- طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب 'من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، مصر، دط، 1937م، ص د من المقدمة.

[2]- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص158.

[3]- الآمدي، الموازنة، ج1، ص59

أسقطت منه كل ما احتمل التأويل ودخل تحت المجاز، ولاحت له أدنى علة"[1]؛ وقد ساق الآمدي في هذا القسم أخطاء أبي تمام في المعاني، والألفاظ، ودعم آراءه بأدلة وشواهد متنوعة من آراء العلماء ونصوص الشعر وغيرها.

ج- **قبيح الاستعارات، والمستكره المتعقد من نسج أبي تمام ونظمه:** قال فيه: "قد ذكرت في الجزء الثاني من الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري خطأ أبي تمام في الألفاظ والمعاني، وبيضت آخر الجزء لألحق به ما يمر من ذلك في شعره، وأستدركه من بعد في قصائده، وأنا أذكر في هذا الجزء الرذل من ألفاظه، والساقط من معانيه، والقبيح من استعاراته، والمستكره المتعقد من نسجه ونظمه، على ما رأيت المتأخرين يتذاكرونه"[2]؛ حيث ذكر في هذا الجزء الاستعارات البعيدة الغامضة، ومآخذه على أبي تمام في التجنيس والطباق، وشرح أسباب القبح والجودة في هذه العناصر الفنية، واستدل بشواهد من القرآن الكريم والشعر، كما عرض نماذج من سوء النسج والتعقيد في الكلام، ثم أتبعها بمآخذ حول الوزن واضطرابه وعيوبه، وكل ما جاء في هذا الجزء يندرج ضمن المآخذ الفنية.

د- **سرقات البحتري:** بدأ هذا الجزء بقوله: "لما كنت خرّجت مساوئ أبي تمام، وابتدأت منها بسرقاته، وجب أن أبتدئ من مساوئ البحتري بسرقاته، فإنه أخذ من معاني من تقدم من الشعراء وتأخر، أخذا كثيرا"[3]، وقد اعتمد كما في سرقات أبي تمام على ما أخرجه ابن أبي طاهر حين ذكر أنه: "أخرج للبحتري ستمائة بيت مسروق، ومنها ما أخذه من أبي تمام خاصة مائة بيت"[4]، أورد الآمدي ما رآه مناسبا منها؛ حيث رفض ورد العديد منها مع سوق الأعذار للبحتري.

واللافت للنظر أنه عقب على هذا الباب في هذا الموضع بقوله: "وكان ينبغي أن لا أذكر السرقات فيما أخرّجه من مساوئ هذين الشاعرين؛ لأنني قد قدمت القول في أن من

---

[1]- الآمدي، الموازنة، ص141.

[2]- المصدر نفسه، ص259.

[3]- المصدر نفسه، ص311.

[4]- المصدر نفسه، ص311.

أدركته من أهل العلم لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوئ الشعراء وخاصة المتأخرين؛ إذ كان هذا بابا ما تعرى منه متقدم ولا متأخر، ولكن أصحاب أبي تمام ادعوا أنه أول وسابق، وأنه أصل في الابتداع والاختراع، فوجب إخراج ما استعاره من معاني الناس"[1].

وكان بإمكانه ذكر ذلك في موضع بحثه في سرقات أبي تمام التي سبقت هذا الجزء، خاصة أنه ربط ذكر ما لم ير بدا من ذكره بسبب ادعاء أصحاب أبي تمام، ولكن يظهر أنه أخر ذكره لغاية؛ وهي اعتذاره لإيراد سرقات البحتري، يقول: "ووجب من أجل ذلك إخراج ما أخذه البحتري أيضا من معاني الشعراء، ولم أستقص باب البحتري، ولا صرفت الاهتمام إلى تتبعه؛ لأن أصحاب البحتري لم يدعوا ما ادعاه أصحاب أبي تمام خاصة، إذ كان من أقبح المساوئ أن يتعمد الشاعر ديوان رجل واحد من الشعراء فيأخذ من معانيه ما أخذه البحتري من معاني أبي تمام، ولو كان عشرة أبيات، فكيف والذي أخذه منها يزيد على مائة بيت؟"[2]، والقراءة الفاحصة لهذا النص توقفنا على جملة من الملحوظات:

- أن الآمدي أكد على مجاراته لآراء النقاد المختصمين في شعر الشاعرين، باتباعه لما أورده في أول قسم من الكتاب من ثنائيات القضايا، أو الآراء التي ناقشوها واحتجوا بها للانتصار لأحد الشاعرين، ومن ثم المشاركة في الحوار النقدي بين الفريقين بالاحتجاج للبحتري، والرد على ما سماه ادعاءات أصحاب أبي تمام – في الغالب –، يبدو ذلك جليا في اعتذاره على إيراد مبحث السرقات لغاية الرد على مثل هذه الادعاءات.

- ومع ذلك تظهر موضوعية الآمدي بالتزامه منهجا واحدا في الموازنة، حين قابل بين الشاعرين في قضية واحدة تتمثل في (السرقات الشعرية)، التي أولاها اهتماما واضحا عند أبي تمام بخلاف البحتري، لأنه في سياق الرد على ادعاء أصحاب أبي تمام؛ فهي موضوعية مشوبة بنزعة ذاتية، وهذا ليس تناقضا وإنما هو أخذ بموضوعية

[1]– الآمدي، الموازنة، ص311.

[2]– المصدر نفسه، ص312.

وعلمية المقياس أو المنهج المتبع، ثم بحثه والحكم فيه يكون بحسب شخصية الناقد وإدراكه وذوقه وميله.

- كما تظهر موضوعيته في اتباع منهجه؛ أنه ركز في بحث هذه القضية في شعر البحتري على ما أخذه من شعر أبي تمام، وهذا وجه من وجوه الموازنة، يتبين من خلاله الناقد أصالة الشاعر وإبداعه، كما يتبين مواضع الجودة والقبح في شعر اللاحق (البحتري).

- ولعل ما دفعه إلى ذلك، هو تعجبه من عدد ما سجل على البحتري من الأبيات المأخوذة من معاني أبي تمام تحديدا، فاشتغل الآمدي على تقصيها والتحقيق في صحتها، حيث عدها أقبح مساوئ البحتري، على ما ذكره من عدم عد السرقات بصورة عامة باتفاق النقاد –خاصة المتأخرين منهم– من العيوب والمساوئ.

- اعتمد الآمدي في عرض قضية السرقات الشعرية على قضية اللفظ والمعنى، وبنى جملة من المعايير بالمفهوم السلبي؛ حيث أخرج فيها السرقات من عيوب الشعر لأن محلها هو المعاني، وهي في ذلك ليست من كبير مساوئ الشعراء وخاصة المتأخرين على نحو ما أورده في نصه السابق وذلك حسب المعايير الآتية:

نفي عد السرقة في المعاني من المساوئ
- اختلاف الغرض ينفي السرقة.
- التقارب في بيئة الشاعرين يجعلهما متفقين في المعاني.
- توارد المعاني بسبب كثرة محفوظ الشاعر.

وما يؤكد اجتهاد الآمدي في اتباع منهجه، الذي حاول فيه أن تكون القضايا المطروحة للموازنة بين الشاعرين هي ذاتها، حيث اتخذ منها موضوعات للموازنة، قوله بعد النص السابق: "فأما مساوئ البحتري – من غير السرقات–، فقد حرصت واجتهدت أن أظفر له بشيء يكون بإزاء ما أخرجته من مساوئ أبي تمام في سائر الأنواع التي ذكرتها، فلم أجد

في شعره لشدة تحرزه، وجودة طبعه، وتهذيب ألفاظه إلا أبياتا يسيرة أنا ذاكرها عند الفراغ من سرقاته إن شاء الله تعالى"[1]، ثم عرض أخطاء البحتري في القسم التالي.

5- القسم الخامس: أخطاء البحتري في المعنى واضطراب الأوزان في شعره:

عرض في هذا القسم لأخطاء البحتري في المعنى، وما عيب عليه وهو ليس بعيب، أما الأخطاء فهي سبعة أخطاء حللها الآمدي ووقف عندها بإيجاز، ثم قال عما عيب على البحتري: "وإنما ذكرته لئلا يظن ظان أنه صحيح، وأني تخطيته"[2]، ما يشدك في هذا النص ابتداء هو قوله (لئلا يظن ظان)، فيه إيحاء بميله للبحتري حتى خشي من أن يدفع تجاوز أمر أو قضية حول شعره إلى شك المتلقي في صحته.

ثم فصل الحديث عنها، وردها مبرئا البحتري منها، ثم ذكر ما أنكره على البحتري من اضطراب في الوزن، وهو قليل عنه، حيث ذكر بيتين وخطاه في واحد منهما، يقول: "وما رأيت شيئا مما عيب به أبو تمام إلا وجدت في شعر البحتري مثله، إلا أنه في شعر أبي تمام كثير، وفي شعر البحتري قليل"[3]، وهذه نتيجة وحكم عام، ختم به الأقسام التي خصها بمآخذ وعيوب شعر الشاعرين؛ حيث رأى أن شعر البحتري قليل المآخذ والعيوب قياسا بشعر أبي تمام.

6- القسم السادس: أنواع المعاني التي يتفق فيها الطائيان والموازنة بين معنى ومعنى، وبيان نهج الموازنة بينهما:

وفي هذا القسم يوازن الآمدي بين الشاعرين موازنة جادة في المعاني التي اتفقا فيها في شعريهما، ويبدأ هذا القسم بعرض فضل كل من أبي تمام والبحتري، وقد اعترف فيه لأبي تمام بجودة المعاني، وقال إنه بهذه الميزة قد بلغ ما بلغه امرؤ القيس وأئمة الشعر الجاهليين والأمويين، وإنه حقق من السؤدد والمجد في الشعر، ما حققه هؤلاء أجمع، وقد استدل على

---

[1]- الآمدي، الموازنة، ص312.

[2]- المصدر نفسه، ص381.

[3]- المصدر نفسه، ص408.

هذه الفضائل برأي البحتري؛ حيث رأى أن ذلك من أعدل القول فيه، يقول: "وجدت أهل النصفة من أصحاب البحتري، ومن يقدم مطبوع الشعر دون متكلفه، لا يدفعون بأبي تمام عن لطيف المعاني ودقيقها، والإبداع والإغراب فيها، والاستنباط لهان ويقولون إنه وإن اختلف في بعض ما يورده منها، فإن الذي يوجد فيها من النادر المستحسن أكثر مما يوجد من السخيف المسترذل، وإن اهتمامه بمعانيه أكثر من اهتمامه بتقويم ألفاظه، على شدة غرامه بالطباق والتجنيس والمماثلة، وإنه إذا لاح له أخرجه بأي لفظ استوى من ضعيف أو قوي"[1].

ثم شهد للبحتري بفضله في تميز شعره بحلاوة اللفظ وحسن الديباجة، ويحتج بشهادة أصحاب أبي تمام له بذلك، يقول: "ووجدت أكثر أصحاب أبي تمام لا يدفعون البحتري عن حلو اللفظ، وجودة الرصف، وحسن الديباجة وكثرة الماء، وأنه أقرب مأخذا وأسلم طريقا من أبي تمام، ويحكمون مع هذا بأن أبا تمام أشعر منه"[2]، ثم يقول معلقا على ذلك: "وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتي، وقرب المأخذ واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه؛ فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف، وتلك طرقة البحتري"[3].

ثم يشرع الآمدي بعد ذكر فضائل الشاعرين في موازنته التفصيلية التي عدها أهم أقسام الكتاب؛ إذ يمثل هذا القسم الموازنة التطبيقية بين الشاعرين، يقول: "وقد انتهيت الآن إلى الموازنة بينهما، وكان الأحسن أن أوازن بين البيتين أو القطعتين إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، ولكن هذا لا يكاد يتفق مع اتفاق المعاني التي إليها المقصد، وهي المرمى والغرض، وبالله أستعين على مجاهدة النفس ومخالفة الهوى وترك التحامل، فإنه جل اسمه حسبي ونعم الوكيل"[4].

---

[1]– الآمدي، الموازنة، ص420.

[2]– المصدر نفسه، ص423.

[3]– المصدر نفسه، ص423.

[4]– المصدر نفسه، ص429.

وهو في ذلك يقر بتأثير الذوق وعامل الذاتية في الحكم على الشعر، لذلك دعا إلى محاولة ضبطه والحد منه حين قال: "وبالله أستعين على مجاهدة النفس ومخالفة الهوى وترك التحامل، فإنه جل اسمه حسبي ونعم الوكيل"[1].

وفي هذا السياق يقول الناقد الفرنسي 'لانسون' (G. Lanson): "إذا كانت أولى قواعد المنهج العلمي هي إخضاع نفوسنا لموضوع دراستنا لكي ننظم وسائل المعرفة وفقا لطبيعة الشيء الذي نريد معرفته، فإننا نكون أكثر تمشيا مع الروح العلمية بإقرارنا بوجود التأثرية في دراساتنا، وتنظيم الدور الذي تلعبه فيها، وذلك لأنه لما كان إنكار الحقيقة لا يمحوها، فإن هذا العنصر الشخصي الذي نحاول تنحيته سيتسلل في خبث إلى أعمالنا، ويعمل غير خاضع لقاعدة، ما دامت التأثرية هي المنهج الوحيد الذي يمكننا من الإحساس بقوة المؤلفات وجمالها، فلنستخدمه في ذلك صراحة، ولكن لنقصره على ذلك في عزم، ولنعرف مع احتفاظنا به كيف نميزه ونقدره ونراجعه ونحدده، وهي هذي الشروط الأربعة لاستخدامه، ومرجع الكل هو عدم الخلط بين المعرفة والإحساس، واصطناع الحذر حتى يصبح الإحساس وسيلة مشروعة للمعرفة"[2]، وهوما ذهب إليه الآمدي في نصه السابق، حيث لا مناص من إغفال ذوق الناقد وحسه الذاتي، الذي يسعى الناقد إلى ضبطه بما أوتي من أدوات علمية.

كما جعل الآمدي من المعنى المقياس النقدي الأهم في الموازنة بين الشعراء، في إشارة إلى تقديمه للمعنى على حساب اللفظ يقول عن لطيف المعاني: "وبهذه الخلة دون ما سواها فضل امرؤ القيس؛ لأن الذي في شعره من دقيق المعاني وبديع الوصف ولطيف التشبيه وبديع الحطمة فوق ما في أشعار سائر الشعراء من الجاهلية والإسلام (...)، ولولا لطيف المعاني واجتهاد امرئ القيس فيها وإقباله عليها، لما تقدم على غيره، ولكان كسائر الشعراء

[1]– الآمدي، الموازنة، ص429.

[2]– ينظر: محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص406، وينظر: محمد علي أبو حمدة، أبو القاسم الآمدي وكتاب الموازنة بين الطائيين، رسالة مقدمة لنيل درجة أستاذ في الآداب، دائرة اللغة العربية، الجامعة الأمريكية في بيروت، لبنان، 1968م، ص59.

من أهل زمانه، إذ ليست له فصاحة توصف بالزيادة على فصاحتهم، ولا لألفاظه من الجزالة والقوة ما ليس لألفاظهم"[1].

وهذا النص ورد في سياق حديثه عن فضل أبي تمام الذي جعله في اهتمامه بالمعاني ودقتها على حساب الألفاظ، التي ينبه الآمدي إلى أهميتها وفضلها في جودة القول الشعري، وجعلها إلى جانب المعنى وحسن التأليف من سمات شعر البحتري، وهو بذلك يرى الفضل في المشاكلة بين اللفظ والمعنى.

ويجمل القول حول قضية اللفظ والمعنى في قوله: "وينبغي أن تعلم أن سوء التأليف ورداءة اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده، ويعمّيه حتى يحوج مستمعه إلى طول تأمل، وهذا مذهب أبي تمام في معظم شعره، وحسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسنا ورونقا، حتى كأنه قد أحدث فيه غرابة لم تكن، وزيادة لم تعهد، وذلك مذهب البحتري، ولهذا قال الناس: لشعره ديباجة، ولم يقولوا ذلك في شعر أبي تمام"[2].

ولا تعارض هنا عند الآمدي؛ فقد احتفى بأهمية المعنى حين تحدث عن فضل أبي تمام في ذلك، دون التقليل من شأن اللفظ، وانتهى إلى رأي مفاده ضرورة المشاكلة بين اللفظ والمعنى، وأثر تخلف أحدهما عن الآخر في التأثير على مستوى الشعر، فإن تقدم أبو تمام في جودة المعنى ودقته، فإن البحتري تقدم بالمشاكلة بين اللفظ والمعنى جودة وحسن تأليف.

وقد بنى الآمدي موازنته التفصيلية على موضوعات مختلفة حسب بنية القصيدة العربية، وترتيب أقسامها؛ حيث بدأ بذكر مطالع القصائد ثم وسطها ثم الانتقال إلى الغرض (حسن التخلص)، ثم الغرض الذي قيلت فيه، وقد أسس الموازنة فيها على حسب المعاني ضمن كل جزء من أجزاء القصيدة، ورأى الآمدي أن هذه الرؤية تستقيم بالنظر إلى المادة الشعرية للشاعرين، لأنه قرر في البداية أن تكون الموازنة بين البيتين أو القطعتين إذا اتفقتا في الوزن والقافية، ثم عدل عن ذلك، لأنه لا يتفق مع ما قصد إليه وهو اتفاق المعاني وفي

[1]– الآمدي، الموازنة، ص420.

[2]– المصدر نفسه، ص425.

هذا جانب من الموضوعية والمنهجية، حين لا يُخضع الناقد النص للمنهج، وإنما يراعي قابلية النص واستدعاءه له.

مما تقدم نرى أن الآمدي يحرص على أن يعدل بين الشاعرين في التفاصيل والجزئيات، "ويرى أن الحكم لا يكون عادلا إلا إذا كان بين الشاعرين على نفس المقاييس، وقد لاحظ أن أصحاب أبي تمام يفضلونه على أساس الجيد المنتقى من شعره، وأن البحتري لا يكاد يكون في شعره مختارا لقلة التفاوت فيه، فلا سبيل للموازنة بينهما إلا بالحكم على جملة شعرهما في موضوع معين، وهنا تبرز العقبات أمام الآمدي في موازنته بين الشاعرين على أساس من اتفاق المعاني واختلافها، فهو لا يجد مندوحة عن اللجوء إلى الموازنة بين الشاعرين على أساس النظرة الكلية في جملة أشعارهما في موضوع معين، ونحن نرى أنه كان على الآمدي أن ينظر في جملة أشعار الطائيين في الموضوعات جميعها ليسلم في موازنته من التناقض ويخلص من صعوبة التوفيق بين الأشعار المختلفة"[1].

ولكن ربما لهذا الاختلاف عدل عن الموازنة الكلية بين القصائد في موضوع واحد مع شرط اتفاق الوزن والقافية، وقد ذكر ذلك وعلله بعدم اتفاق النصوص التي بين يديه، ذلك الوجه من الموازنة مع إدراكه وإقراره بأنه الأصوب والأسلم، وقد يكون السبب المباشر في ذلك هو جوهر الاختلاف بين الشاعرين وهو الاختلاف في المذهب، حيث وسم المذهب المحدث الذي ينسب إليه أبو تمام بالغموض وطلب لطيف المعاني ودقيقها، فكان أن ركز على المعاني مع علمه بتقدم أبي تمام على البحتري وأفضليته في هذا الجانب، وهو واضح الميل لمذهب البحتري، وهذا يحسب للآمدي نقدا موضوعيا، أو لأنه أراد إظهار مواطن لضعف مذهب أبي تمام، أو حتى لا يظهر تفوقه على البحتري حيث يتناوبان في الحكم على شعريهما بالجودة والأفضلية في الجزئيات وهو ما كان سمة للموازنة، ثم اعتمد على عناصر عمود الشعر مقاييس لهذه الموازنة خدمة للبحتري وإظهارا لتقدم مذهبه.

وقد التزم الآمدي بالمنهج الذي وجهه إلى مقصد المعنى، يقول: "وأنا أذكر بإذن الله في هذا الجزء أنواع المعاني التي يتفق فيها الطائيان، أوازن بين معنى ومعنى، وأقول أيهما

[1]– محمد علي أبو حمدة، أبو القاسم الآمدي وكتاب الموازنة بين الطائيين، ص78.

أشعر في ذلك المعنى بعينه، فلا تطالبني أن أتعدى هذا إلى أن أفصح لك بأيهما أشعر عندي على الإطلاق، فإني غير فاعل ذلك؛ لأنك إن قلدتني لم تحصل لك الفائدة بالتقليد"[1]، هو لا يحكم بأيهما أشعر عنده معللا ذلك باختلاف الذوق، والذوق عنصر مهم في الحكم النقدي، وربما لا يستسيغ القارئ هذا الحكم إن أفصح عنه الناقد، حيث خشي أن يؤثر على القارئ فيقلده، لأن الفائدة لا تحصل بالتقليد، وإنما بالنظر: "ثم أكِلك بعد هذا إلى اختيارك، وما تقضي عليه فطنتك وتمييزك، فينبغي أن تنعم النظر فيما يرد عليك، ولن ينتفع بالنظر إلا من يحسن أن يتأمل، ومن إذا تأمل علم، ومن إذا علم أنصف"[2].

هذا بعد أن يحيط القارئ علما بالجيد والرديء _من وجهة نظره_، الذي أرجعه إلى أسباب قال عنها: "وإن طالبت بالعلل والأسباب التي أوجبت التفضيل، فقد أخبرتك فيما تقدم بما أحاط به علمي من نعت مذهبيهما، وذكر مساويهما في سرقة المعاني وانتحالها، وغلطهما في المعاني والألفاظ، وفي إساءة من أساء منهما في الطباق والتجنيس والاستعارة، ورداءة النظم واضطراب الوزن، وغير ذلك مما أوضحته في مواضعه وبنيته، وما سيعود ذكره في الموازنة من هذه الأنواع على ما يقوده القول وتقتضيه الحجة"[3].

فإن لم يكن في هذه الروح النقدية "ما ينم عن تحيز أو تحامل، بل إن لاقتصاده في الحكم وتحرجه من التفضيل، وخاصة فيما تدركه المعرفة ولا تحيط به الصفة، أصدق مثال على حبه للعدل وتحريه للإنصاف، فهل كان تطبيقه العملي في الموازنة التفصيلية مصداقا لقوله في بيان خطته؟"[4]، هذا ما سنحاول كشفه وتتبعه فيما يأتي.

---

[1]– الآمدي، الموازنة، ص410.

[2]– المصدر نفسه، ص411.

[3]– المصدر نفسه، ص410.

[4]– محمد علي أبو حمدة، أبو القاسم الآمدي وكتاب الموازنة بين الطائيين، ص61.

المبحث الثالث: الموازنة التفصيلية والمنهج:

أولا: الموازنة ومرجعية عمود الشعر:

رأى الآمدي أن "للعرب طريقا خاصا فيما ينطقون من أساليب، وفيما ينظمون عليه شعرهم من أوزان، ولهم نهج خاص في مجازاتهم وتشبيهاتهم واستعاراتهم وتمثيلاتهم، وفي ألوان البديع التي يزينون بها كلامهم من مقابلة وطباق وجناس، وذلك النهج هو ما يجب على الشاعر أن يلتفت إليه، وينتبه له، ويأتي بشعره على طريقته، ويحتذي به في أسلوبه، وهذا ما يسمى بعمود الشعر، وهو ميزان التطبيق النقدي وأساس الموازنة عنده"[1].

فالمقومات التي بنى عليها العمود هي: صحة المعنى، واستقامة اللفظ، وسلامة التأليف، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ويمكن استقراء هذه العناصر من تطبيقات الآمدي في موازنته التفصيلية بين شعر الشاعرين، حيث قدم تصورا نظريا لعمود الشعر، واستظهر أسسه ومقوماته من خلال ما قدم من تطبيقات حوله.

وعمل الآمدي على تحقيق نقد تحليلي منهجي لشعر الطائيين، عندما حاول الكشف عن خصائص المذهبين، مقدما تصورا حول هذه الخصائص، التي تلخصت في العناصر البنائية لعمود الشعر، بوصفه نظاما يجسد النموذج العربي في قول الشعر، وجعل منه ميزانا لقياس جودة الشعر.

"ولم يضع الآمدي قواعد هذا العمود في مقدمة، وإنما كان وعيا اكتسبه من ممارسته الشعرية فقد كان النقاد العرب على وعي ذوقي فطري بالقيم الفنية التي تحكم الفن الشعري عند العرب، وإن لم يضعوا لها حدودا وقواعد ومصطلحات، ولا تكاد تجد قيمة فنية قررها أصحاب المنهج النقدي بعد، إلا ولها أصول عندهم، فكل ما نجده مذكورا في عمود الشعر لم يكن إلا رصدا لما خبِروه ووجهوا الشعراء له، حتى صار منهجا لمن يريد لشعره الذيوع

[1]– ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي، الفكر النقدي والأدبي في القرن الرابع، ص69.

والجودة والانتشار، وقد أشار الآمدي إلى هاته القواعد التي تمثل العمود الشعري عند العرب"[1].

وذلك يعني أن "نظرية عمود الشعر ليست بنظرية جديدة (...)، بقدر ما هي تقنين للمقاييس والنظرات النقدية المحافظة المتناثرة في تقويم الشعر العربي، والحكم عليه منذ أقدم عصوره، ذلك أن الأقدمين من نقاد ورواة ولغويين كانوا يقفون عند البيت الواحد فيحكمون عليه بفساد المعنى أو قبح الاستعارة أو بعد وجه الشبه بين المشبه والمشبه به، أو تكلف البديع (...)، ولعل في كثرة ما تناقلته كتب الأدب والنقد من ملاحظات نقدية في هذا المجال ما يغني عن الاستشهاد"[2].

وهذا ما جعل مبدأ الآمدي في موازنته بين الطائيين يضيق عن تذوق شعر أبي تمام وتقييمه، لأن شعره اتسم بالخروج عن نمط الكتابة وفق عمود الشعر، من حيث الإكثار من ألوان البديع، والتغيير في طبيعة الاستعارة، والتعقيد في الكلام وغموض المعاني.

"فالبحتري ما فارق عمود الشعر وطريقته المعهودة، وكان يقدم لجمهوره شعرا ألفوه، فوقع شعره في المتوسط، أما أبو تمام فقد نحى منحى ميزه عمن سبقه، وقصد بالصنعة والتجديد سائر شعره، فأحسن في بعض وأساء في البعض الآخر"[3]، وهذا ما عبر عنه في موضع آخر بقوله: "وكان أبو تمام حضريا لم ينفق شعره في البادية، ولا عند أكثر الحاضرة، أما البحتري فكان بدويا تحضر، فنفق شعره في البدو والحضر"[4].

فبدا واضحا، أنه يقدم مذهب القديم ويفضل البحتري على أبي تمام، يظهر ذلك في نصوص كثيرة مبثوثة في موازنته تظهر ذوقه الخاص وميله إلى اتجاه الشعر القديم يلخصها قوله في نص سابق (وإليه أذهب)، وجاء احتكامه إلى عمود الشعر مقياسا عاما للخصائص

---

[1]– جباري عبد الغني، الأسس الجمالية في موازنة الآمدي، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في نظرية الأدب وعلم الجمال، كلية الآداب واللغات، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2014/2013م، ص46.

[2]– عبد الله بن محارب، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري 'دراسة وتحقيق'، مكتبة الخانجي، القاهرة، مطبعة المدني بجدة، ط1، 1990م، ص78.

[3]– الآمدي، الموازنة، ص88.

[4]– المصدر نفسه، ج1، ص6.

البنائية والفنية للشعر خادما لغايته وميله وذوقه، وهذا ما أخذه النقاد على الآمدي؛ لأنه أظهر تعصبه للبحتري.

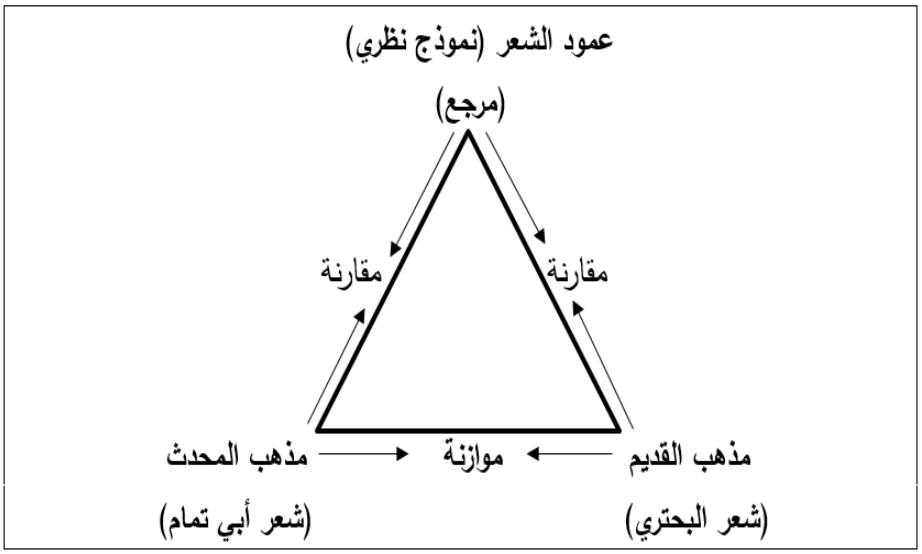
والموازنة عند الآمدي ليست مقارنة ثنائية، بل ثلاثية بين أثرين وأنموذج نظري هو المرجع، ويتعلق السؤال (أيهما أشعر؟) بمدى الاقتراب من هذا المرجع والنجاح في محاكاته، لأنه مبني أساسا على صيغة (أشعر الناس)، التي لا تعني أن هذا الرجل أحسن الشعراء، لكن المقصود بها أنه قد حقق القول المثالي لأجل التعبير عن حافز الغرض؛ أي إنه قد أصاب الغاية في صميمها، ولا ينبغي القيام بما هو أفضل مما فعل بشأن هذا الموضوع، إذ إن الأمر مستحيل، أي إن قوله قد أفرغ في قالب الشيء ولا يمكن أن نفعل أفضل مما يقوله الشيء نفسه، أما فيما يتعلق بهذا الحافز فإن الممارسة الشعرية تظل منغلقة[1].

وسعى إلى تقديم قراءة تحليلية لشعر الطائيين تقوم على منهج الموازنة، الذي رأى أن يقدم له بخطوات منهجية؛ تمثلت في تحديد المدونة، واتباع جملة من المبادئ والمقاييس التي استنبطها من استقرائه لما سبقه من مؤلفات وآراء نقدية، كما اعتمد على ثقافته وخبرته وذوقه الناقد الخاص، واحتكم إلى جملة من القضايا النقدية المكتملة في عصره محاولا الإلمام بالجوانب البنائية والفنية للنص الشعري كما عرفه العرب الأوائل.

ووفق ذلك نرى الآمدي في موازنته قد سعى إلى تحديد نمط للكتابة الشعرية مثلت مرجعا، وهي ما وافقت عمود الشعر التي يمثلها البحتري.

ويمكن التمثيل لها بهذا الشكل:

[1]– ينظر: جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية 'تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي'، ترجمة: مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996م، ص ص17– 18.



حيث كانت منهجية الآمدي الاعتماد على طريقة العرب في مظاهر (سمات) هذه الجوانب، مستندا على ما اتفق عليه البلاغيون، والشعراء المطبوعون في ذلك، وهم أصحاب مذهب القديم الذي كان مكتمل النضج البنائي والفني مقارنة مع مذهب المحدثين، فانتهى بذلك إلى وضع نظرية أسسها مستمدة من النموذج المكتمل وقياس النمط الشعري المعاصر بتجربتين مختلفين (تجربة البحتري وتجربة أبي تمام) بأسس هذه النظرية (عمود الشعر)، التي اختار الآمدي أن تمثل المقاييس لقراءته التطبيقية.

وهذه مرحلة مهمة من مراحل الموازنة؛ وهي مرحلة وصف أسسها ومقاييسها، حيث راعى الآمدي في وضعها ان تشمل العناصر البنائية للقصيدة العربية في صبغتها القديمة من ألفاظ ومعان وصور، وحدد بذلك أصلا عاما في الحكم بمرجعية (عمود الشعر)، وهو موافقته أو الخروج عنه (مشاكلته أو الاختلاف عنه).

ثم عمد إلى بنية القصيدة ليبين طريقته في تطبيق الموازنة، وهي الوقوف عند أجزاء القصيدة التي حددها بالابتداءات والوسط والخروج إلى الغرض والغرض، بالتركيز على المعاني وتنوعها في هذه الأجزاء، وهذه الطريقة هي ما رأى الآمدي أن النصوص الشعرية التي بين يديه تستجيب لها؛ حيث بنيت هذه الطريقة على اختيار النماذج الشعرية.

وقد بلغت اختياراته من شعر أبي تمام أربعمائة وستين (460) اختيارا، وهو ما نسبته (34%) من شواهد الموازنة، أما عدد الاختيارات من شعر البحتري فبلغة ثلاثمائة وشاهد واحد أي ما نسبته (22%) من الشواهد الإجمالية في الموازنة، وهي موزعة على أغراض مختلفة، كما يظهره الجدول الآتي:[1]

الغرض	المدح	الرثاء	الفخر	الهجاء	العتاب	الغزل	الاعتذار
عدد الشواهد	358	29	13	12	12	06	01
النسبة	%77	%06	%02	%02	%02	%01	%00

– جدول يمثل نسبة الشواهد الشعرية لأبي تمام –

الغرض	المدح	الرثاء	الفخر	الهجاء*	العتاب	الغزل	الاعتذار
عدد الشواهد	254	11	00	05	05	00	01
النسبة	%84	%02	%00	%01	%01	%00	%00

–جدول يمثل نسبة الشواهد الشعرية للبحتري –

إن نسبة القصائد المخصصة للمدح، تبين بوضوح سيادة هذا الغرض عند الشاعرين.

كما نلاحظ على الجدولين أن عدد الاختيارات متقاربة بين الشاعرين، ما له دلالة على أن الآمدي قد راعى الغرض بوصفه مقياسا في الموازنة.

وتختلف هذه الشواهد في شكلها وحجمها؛ فمنها البيت الواحد ومنها البيتان ومنها المقطوعة ومنها القصيدة الكاملة.

[1]– ينظر: سميرة بوجرة، الشواهد الشعرية في كتاب الموازنة الموازنة للآمدي، ص17–18.

*– جدولا الإحصاء مأخوذان من بحث الشواهد الشعرية في الموازنة، الذي اعتمد على المقارنة بين الأغراض المشتركة وغير المشتركة بين الشاعرين حضورا في كتاب الموازنة، مع ملاحظة غياب أغراض أخرى كالوصف الذي وردت بعض شواهده عند أبي تمام دون البحتري.

"إذا اعتبرنا أن عناصر عمود الشعر هي مواد النسيج الشعري في لحمته، يبقى للقصيدة شكلها الخارجي، المؤلف من أقسام متعددة، تعالج أغراضا مختلفة، كما تبقي مسألة العلاقات والنسب بين هذه الأقسام"[1]، وهو ما يرسم إطارا هيكليا للنص الشعري يتحدد وفقه شكله الفني.

"والقصيدة العربية في صورتها القديمة، كانت ذات موضوعات متنوعة؛ ففيها الوقوف على الأطلال وبكاء الديار، والغزل، والوصف، والمدح، وربما غابت بعض هذه الموضوعات لسبب أو لآخر، لكن الاتجاه الأعم كان على تلك الصورة"[2]، فكانت العلاقة بين هذه الموضوعات والانتقال بينها جزءا من بناء القصيدة، التي تتحدد فيها ضمن ثلاثة عناصر بنائية هي: الابتداء (المطلع)، التخلص (الخروج إلى الغرض)، الخاتمة.

وقد أشار الآمدي إلى هذه المفاصل (الأقسام)، وأقام على أساس منها موازنته؛ حيث حدد لكل مفصل موضوعات معينة (معاني) كان موضوعا للموازنة بين الشاعرين.

كما القاضي الجرجاني إلى أن الشعراء المتقدمين لم يخصوا هذه التقسيمات بفضل مراعاة، وبالمثل قل اهتمام المحدثين الذين ساروا على منوالهم في ذلك، كالبحتري الذي تميز عنهم بعنايته بالاستهلال واهتمامه بتحسينه، أما المحدثون كأبي تمام والمتنبي فقد انصب اهتمامهم على التخلص وذهبوا فيه كل مذهب.

ويمكن القول إن الآمدي اتخذ من بنية القصيدة العربية أساسا في تحديد الجانب الشكلي لموازنته، حيث قسم المعاني على أجزاء هذه البنية؛ فوازن بين المعاني في الابتداءات والوسط والخروج والغرض.

---

[1]– محيي الدين صبحي، نظرية الشعر العربي من خلال نقد المتنبي في القرن الرابع الهجري، الدار العربية للكتاب، ط1، 1981م، ص154.

[2]– توفيق الفيل، القيم الفنية المستحدثة في الشعر العباسي 'من بشار إلى ابن المعتز'، مطبوعات الجامعة، الكويت، دت، ص142.

وسنعرض فيما يأتي لنماذج من الموازنة التطبيقية، واخترنا منها الابتداءات وما جاء في غرض المدح لنتبين طبيعة المنهج في شقه التطبيقي.

ثانيا: منهج الموازنة والتطبيق النقدي عند الآمدي:

قسمت الموازنة على حسب الموضوعات (المعاني) كما يأتي:

- المعاني في ابتداءات القصائد.
- المعاني في وسط القصائد.
- معاني الشاعرين في النسيب والخروج من النسيب إلى المدح.
- معاني الشاعرين في الأغراض الشعرية: المدح والرثاء والفخر والعتاب...، وعرض ذلك على مقاييس:
- بناء القصيدة.
- الألفاظ والمعاني.
- التركيب (التأليف والصورة).

1- ما جاء من الموضوعات (المعاني) في ابتداءات القصائد:

الابتداءات هي أول عنصر في باب (بدء الموازنة وتفصيل الباب) عنده، وقد جاءت على نحو ما ذكره في افتتاح هذا الباب بقوله: "وأنا أبتدئ بإذن الله من ذلك ما افتتحا به القول: من ذكر الوقوف على الديار والآثار، ووصف الدمن والأطلال والسلام عليها، وتعفية الدهور والأزمان والرياح والأمطار إياها، وذكر استعجامها عن جواب سائلها، وما يخلف قطينها الذين كانوا حلولا بها من الوحش، وفي تعنيف الأصحاب ولومهم على الوقوف عليها، ونحو هذا مما يتصل به من أوصافها ونعوتها، وأقدم من ذلك ذكر ابتداءات قصائدهما في هذه المعاني إن شاء الله"[1].

[1]- الآمدي، الموازنة، ج1، ص429.

وقد وقف في كل معنى من هذه المعاني على نماذج من شعر أبي تمام والبحتري، مقارنا (موازنا) بين المذهبين، ويقيس ذلك على طريقة العرب ويشرح مقاصد الأوائل فيها، مقدما إياها بالتعليق والحكم بالتكافؤ أو المفاضلة بينهما ويورد الأسباب والعلل.

ويمثل "الافتتاح الشعري عند الناقد العربي القديم سببا في شهرة الشاعر وحذقه في صناعة الشعر، فقد ولع العرب بتحسين المطالع وروعة الابتداء وتجويد الفواتح وحسن الاختتام، لأن "الشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال وبعدها الخاتمة"[1]، وقد ربط ذلك باستجلاب المطالع إصغاء الجمهور واستحواذها على مسامعهم، "فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور وتستميلهم إلى الإصغاء"[2]، حيث كانت تمثل مفاتيح القصيدة التي يولج من خلالها إليها.

والابتداء في الشعر يسمى الاستهلال والمطلع والافتتاح؛ "وهو ما يفتتح به الشاعر قصيدته، فهو أول ما يسمعه المتلقي لذلك وجب أن يكون في غاية الإتقان والدقة، ذلك أن شد السامع ودفعه إلى متابعة الاستماع متوقف عليه"[3].

وقد عد ابن رشيق القيرواني الابتداء مفتاح القصيدة، لذلك دعا الشاعر إلى تجويده يقول: "ينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره، فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة (...)، وليجعله حلوا سهلا، وفخما جزلا"[4]؛ فلكي يؤدي المطلع وظيفته الجمالية، يستحسن أن يصدر بما يكون فيه لفت لانتباه السامع وإثارته، مع توفر شروط فنية كالسهولة والوضوح ومراعاة الجودة في الصياغة[5]، ولذلك أولاه الآمدي اهتماما في موازنته، ومن نماذج الابتداءات عنده:

---

[1]– القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص45.

[2]– المصدر نفسه، ص45.

[3]– أحمد بيكيس، الأدبية في النقد العربي القديم 'من القرن الخامس حتى القرن الثامن للهجرة'، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010م، ص128.

[4]– ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص218.

[5]– ينظر: أحمد بيكيس، الأدبية في النقد العربي القديم، ص132.

أ- **الابتداءات بذكر الوقوف على الديار:**

عرض فيها خمسة ابتداءات لأبي تمام وسبعة للبحتري، وفق ما يأتي، يقول الآمدي:

1- "قال أو تمام:

مَا فِي وُقُوفكَ ساعةً منْ بَاسِ نقْضِي ذِمَامَ الأَرْبُعِ الأَدْراسِ[1]

وهذا ابتداء جيد بالغ، وقوله (الأدراس) جمع دارس، وقلما يجمع فاعل على أفعال، ومنه: شاهد وأشهاد، وماجد وأمجاد، وصاحب وأصحاب.

2- وقال أيضا:

قِفُوا جَدّدُوا منْ عهدِكُم بالمَعَاهِدِ وإن هيَ لمْ تَسَعْ لِنِشْدَانِ نَاشِدِ[2]

أراد بنشدان الناشد الذي يقول: أين أهلك يا دار؟ كما ينشد الناشد الضالة إذا طلبها.

3- وقال أيضا:

قفْ بالطُّلولِ الدَّارِساتِ عُلاَثَا أضْحَتْ حِبَالُ قَطِينِهنَّ رِثَاثَا[3]

علاثة: اسم صاحبه، أراد قف يا علاثة، وهذان ابتداءان صالحان.

4- وقال أيضا:

قِفْ نُؤَبِّنْ كِناسَ ذَاكَ الغَزَالَ إنَّ فيهَا لمَسْرَحًا للمَقَالِ

التأبين: مدح الهالك، والكناس هنا: الربع، وإنما يريد الخيمة أو البيت من بيوتهم، سماه كناسا لأنه جعل المرأة غزالا، أي قف بنا نندبه فإن المقال يتسع فيه.

---

[1]- ديوان أبي تمام، شرح: الخطيب التبريزي، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1994م، ج1، ص358.

[2]- المصدر نفسه، ج2، ص269.

[3]- المصدر نفسه، ج2، ص167.

وهذا أيضا بيت جيد ومعنى حسن مستقيم.

5- وقال:

لَيْسَ الوُقُوفُ يَكُفُّ شَوْقَكَ فَانْزِلِ وَابْلُلْ غَلِيلَكَ بالمَدَامِعِ يُبْلَلِ

وهذا معنى ظريف، وقد جاء مثله في الشعر قال الأصم الباهلي:(...)،

أَتَنْزِلُ اليَوْمَ بالأَطْلالِ أمْ تَقفُ لا بلْ قفِ العيسَ حتَّى يَمْضِيَ السَّلَفُ

السلف: المتقدمون، وإنما قال ذلك لأن الوقوف على الديار إنما هو وقوف المطي، ولا يكادون يذكرون نزولا (...)، وقد قال كثيّر:

خليليَّ هذَا ربْعُ عزّةَ فاعْقِلاَ قَلُوصَيْكُمَا ثُمّ ابْكِيَا حيْثُ حَلَّتِ

والقلوص لا يعقلها راكبها إلا إذا نزل عنها، والعقل فوق الركبة"[1].

ففي هذا النص تظهر طريقة الآمدي في التعليق على النماذج الشعرية التي اختارها، فهو إما يكتفي بالحكم بجودتها مثل النموذج الأول حين قال عنه: وهذا ابتداء جيد بالغ، مصحوبا بشرح لبعض الألفاظ، وقد اتخذ هنا منحى صرفيا.

وبالمثل بالنسبة للنماذج الثاني والثالث والرابع، التي حكم بأنها ابتداءات صالحة مستقيمة جيدة، واكتفى فيها بشرح الألفاظ.

أو يضيف إلى حكمه بالجودة وشرحه لمعاني الألفاظ، مقارنة بما ورد عند الأوائل من نماذج توافق المعنى الذي أورده مثل النموذج الخامس، الذي رأى فيه غرابة في معنى النزول ضمن ابتداء الوقوف على الديار، لكنه استظرف معناه حين وجد ما يوافقه كقول الأصم الباهلي وقول كثيّر.

وبعد انتهائه من عرض نماذج أبي تمام، عرض نماذج البحتري بالطريقة ذاتها، يقول:

[1]- الآمدي، الموازنة، ص430- 432.

1- "وقال البحتري:

مَا علَى الرَّكْب منْ وُقُوفِ الرِّكَابِ فِي مَغَانِي الصِّبَا ورَسْمِ التَّصَابِي

التصابي: التفاعل من صبا يصبو إذا اشتاق، وإذا فعل فعل الصبي.

2- وقال أيضا:

ذاكَ وَادي الأراكِ فاحْبِسْ قَلِيلاً مُقْصِرًا منْ مَلاَمَتِي أوْ مُطِيلاَ

وهذان ابتداءان في غاية الجودة.

3- وقال:

قفِ العيسَ قدْ أدْنَى خُطَاهَا كَلاَلُهَا وَسَلْ دَارَ سُعْدَى إنْ شَفَاكَ سُؤَالُهَا

وهذا لفظ حسن، ومعنى ليس بالجيد، لأنه قال: (قد أدنى خطاها كلالها)، أي: قارب من خطوها الكلال، كأنه لم يقف لسؤال الديار التي تعرض لأن يشفيه، وإنما وقف لإعياء المطي.

والجيد قول عنترة:

فوقفتُ فيهَا ناقتِي وكأنَّهَا فَدَنٌ لأقْضِيَ حَاجةَ المُتَلوّمِ

فإنه لما أراد ذكر الوقوف احتاط بأن شبه ناقته بالفدن، وهو القصر ليعلم أنه لم يقفها ليريحها.

وقد كشف ذو الرمة هذا المعنى وأحسن فيه وأجاد، فقال:

أنخْتُ بهَا الوَجنَاءَ لاَ منْ سَآمةٍ لِثِنتَيْنِ بيْنَ جَاءٍ وذاهِبِ

يقول: أنختها لأصلي، لا من سآمة، كذا فسروه، وقوله لثنتين يعني ركعتي العصر اللتين يقصرهما المسافر (بين اثنين جاء) يريد الليل، و(ذاهب) يعني النهار.

فإذا قيل: إنما قال: (قد أدنى خطاها كلالها) ليعلم أنه قصد الدار من شقة بعيدة (فيكون أبلغ في المعنى)، قيل: العرب لا تقصد الديار للوقوف عليها، وإن كانت واقعة على سنن العرب وطريقهم، قال الذي له أرب في الوقوف لصاحبه أو أصحابه، قفْ وقفا وقفوا"[1].

وقد ورد هذا النموذج الثالث، في باب أخطاء البحتري الذي عرضه الآمدي قبل الموازنة التفصيلية بهذه الصيغة، ثم قال في ذلك الموضع "وسأزيد في شرح هذا المعنى فيما بعد عند ذكر الوقوف على الديار"[2].

وما زاده إكمالا لتعليقه هو قوله: "وإن لم تكن على سنن الطريق، قال: عُوجَا وعرِّجا وعوجوا وعرّجوا، كما قال امرؤ القيس:

عوجَا عَلَى الطّلَلِ المُحِيلِ لعَلّنَا نبْكِي الدّيَارَ كمَا بَكَى ابْنُ حِذَامِ

وإذا عرجوا كان التعريج أشق على الركب والركاب من الوقوف؛ لأن لها في الوقوف حيث انتهت راحة، والتعريج فيه زيادة في تعبها وكلالها، وإن قلت المسافة، كما قال أبو تمام:

ومَا بكَ إركَابِي منَ الرُّشْدِ مَرْكَبًا ألاَ إنَّمَا حَاوَلْتَ رُشْدَ الرَّكَائِبِ

لأن هذا القول منه دل على التعريج والتردد في الرسوم، أو أن صاحبه أراد أن يستمر في السير ولا يتعوق بالوقوف، فيعود ذلك عليها بضرر، وإن أكسبها راحة ما في الوقوف، فقال له أبو تمام: (إنما حاولت رشد الركائب لا رشدي)

فأما الأصمعي فإنه يرى التعريج أيضا وقوفا لا عدولا، قال أبو حاتم: قلت له ما معنى عرج؟ قال: وقف، فقلت: يقال: عرج إذا عدل، فقال: لا، وأنشد بيت ذي الرمة:

يَا حَادِيَيْ بنتَ فَضَاضٍ أمَا لَكُمَا حَتَّى نُكَلِّمَهَا هَمٌّ بِتعْرِيجِ

[1]– الآمدي، الموازنة، ص 433– 434.

[2]– المصدر نفسه، ص379.

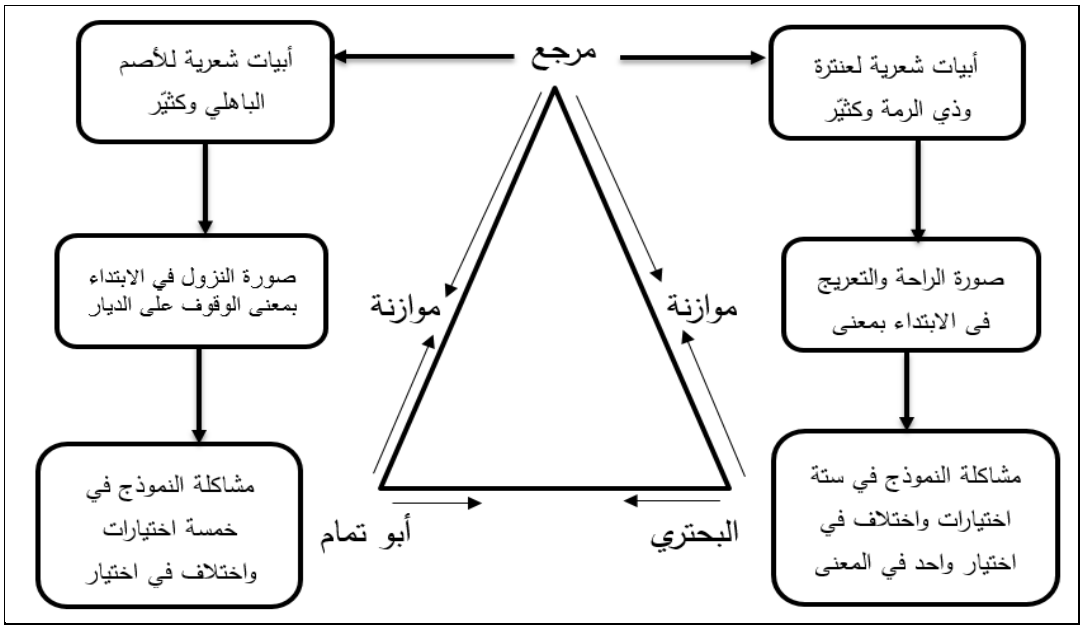
أي هم بوقوف، وهذا لا يمنع أن يكون همّ بعدول، ونفس الاشتقاق يدل على العدول، والله أعلم.

وقال كثيّر يصف السيل:

فَطَوْرًا يَسِيلُ على قَصْدِهِ وطَوْرًا يُعَرِّجُ ألاَّ يَسِيلاَ

فلو كان هناك قصد إلى الدار من جماعتهم، أو منه وحده لما لاموه، ولا عنفوه على احتباسه وإطالته، ولا استعجلوه وهو دائبا يسألهم التلوّم عليه والتوقف معه"[1].

والملاحظ على هذا النموذج أن الآمدي استوفاه حقه من الشرح والتعليق والمقارنة والتعليل بشعر الأوائل كامرئ القيس ومن احتذى نموذجم مثل كثيّر عزة وذي الرمة، وهو بصدد التعليق على الحكم بخطأ البحتري في أداء المعنى، فكان يوازن بين معاني الوقوف بين الراحة والتعريج على الديار، حيث قدم المعنى الثاني، وعاب على البحتري إيراد المعنى الأول، حين رأى أنه ليس على طريقة العرب، ويمكن التمثيل لذلك بالشكل الآتي:



-شكل يمثل نموذج لتطبيق الموازنة-

[1]- الآمدي، الموازنة، ص435.

كما استدل في التعليق على ذلك ببيت لأبي تمام، دل فيه على التعريج لا الوقوف، ورد أبي تمام فيه كان على من عاب عليه ذلك: "قال المرزوقي: يخاطب لائمه في الوقوف على الدار، يقول ليس بك – فيما تتكلفه من لومي– هدايتي وصرفي عن غيي إلى رشادي، وإنما شق عليك وقوف الإبل بأحمالها، فحملك الإشفاق عليها، والحد في المنع من حبسها على الإسراف والعتب وتغليظ القول، فأما أن يكون بك صلاحي فلا، ورد قول من أنكر عليه (إركابي) وقال: إنما يقال حمله على الفرس وأركبه، وأن الرشاد لا يستعمل فيها"[1].

وما أنكر على أبي تمام هو الخطأ في استخدام اللفظ لغير ما وضع له من معنى (الرشد للإنسان لا البهائم)، ونشير هنا إلى أن الآمدي يستشهد في عرضه للنماذج الذي يختارها للشاعرين في معنى من المعاني بأبيات لهما ويوازن بينها؛ أما البحتري فقد حكم الآمدي على بيته الشعري بالجودة في اللفظ، وسوء المعنى الذي خرج عن طريقة العرب، التي استدل لها بما رآه جيدا في المعنى كقول عنترة وذي الرمة.

وفي النموذج ذاته يشير الآمدي إلى المعنى العام الذي تقصده العرب في ذلك، معتذرا للبحتري في خروجه عن هذا المعنى بوجه آخر من الموازنة، وهو استحضار لمعان مغايرة له، تدل على حسه النقدي وسعة إحاطته بوجوه أداء المعاني والتعبير عند العرب، وقدرته على التحليل، وقد وقف طويلا عند بيت البحتري، شرحا وتعليقا وتعليلا ومقارنة بشعر الأوائل وبشعر أبي تمام.

يقول: "ثم إنا ما علمنا أحدا قصد دارا عفت من شقة بعيدة، واحدا كان أو في جماعة للتسليم عليها والمسألة لها، ثم انصرفوا راجعين من حيث جاؤوا، فإن هذا ما سمع به، ولا هو من أغراضهم، إذ ليس فيه جدوى، ولا يؤدي إلى فائدة، لأن المحبوب إن كان حيا موجودا فقصد رباعه ومواطنه التي هو قاطنها، والإلمام به فيها أولى واجدى وإن كان ميتا، فالإلمام بناحية الأرض التي فيها حفرته أولى وأحرى، وعلى أنهم لا يكادون يزورون القبور، وإنما وقفوا على الديار وعرجوا إلى الوقوف عليها عند الاجتياز بها والاقتراب منها، لأنهم

[1]– ديوان أبي تمام، شرح التبريزي، ج1، هامش ص112.

تذكروا عند مشارفتها أوطارهم فيها، فنازعتهم نفوسهم إلى الوقوف عليها، والتلوم بها، ورأوا أن ذلك من كرم العهد وحسن الوفاء، ألا ترى قول أبي تمام:

أَمَوَاقِفَ الفِتْيَانِ تطْوِي لمْ تَزُرْ شَوْقًا ولمْ تَندُبْ لهُنَّ صَعِيدَا

ويروى: (لمْ نَزُرْ شَعَفًا)، أي كيف نطوي هذه الرسوم والدمن التي هي مواقف أهل الفتوة، يريد الكرام، ولم نزر حَزْنا لها ولا سهلا، لأنه أراد بالشعف ما ارتفع من الأرض وعلا، وأراد بالصعيد ما اطمان من الأرض وسفل، والصعيد غنما هو وجه الأرض الذي فيه التراب، وأكثر ما يكون فيما اطمان من الأرض، لا فيما علا، فكانوا يرون الوقوف على الديار من الفتوة والمروءة، وأن طيها عند الاجتياز بها من النذالة وقبيح الرعاية وسوء العهد، وما أحسن ما قال أبو نواس:

وَإِذَا مَرَرْتَ عَلَى الدِّيَارِ مُسَلِّمًا فَلِغَيْرِ دَارِ أُمَيْمَةَ الهِجْرَانُ

على طريقة القوم المعتادة، وقال البحتري:

قفِ العِيسَ قَدْ أَدْنَى خُطَاهَا كَلاَلُهَا وَسَلْ دَارَ سُعْدَى إِنْ شَفَاكَ سُؤَالُهَا

فمن زعم أن البحتري بهذا القول كان قاصدا للدار وغير مجتاز، احتاج إلى دليل من لفظ البيت يدل عليه، ولا سبيل له إلى ذلك.

فإن قيل ولم لا يكون للمطية حق على من بلغته منازل أحبابه يوجب أن يكرمها ويريحها، كما قال أبو نواس:

وَإِذَا المَطِيُّ بِنَا بلَغْنَ مُحَمَّدًا فَظُهُورُهُنَّ علَى الرِّجَالِ حَرَامُ
قَرَّبْنَنَا منْ خَيْرِ مَن وَطِئَ الحَصَى فَلَهَا علَيْنَا حُرْمَةٌ وَذِمَامُ

قيل: هذا أصل آخر طريقه غير طريق الوقوف على الديار، ولا يقاس أصل على أصل، وإنما يقاس على الأصل فروعه التي تتفرع منه، وهذا الشرط في كل علم"[1].

[1]– الآمدي، الموازنة، ص438.

وقف الآمدي هنا على الأصل في المعنى عادا إياه معيارا وأساسا في الموازنة بين المعاني، وعد ذلك شرطا علميا، ولذلك قدم له بشرح واف للمعنى المراد في هذا الموضع وطريقة العرب في التعبير عنه.

ويورد الآمدي موازنة أخرى بين ما ذكره من أصول مغايرة للأصل الأول، يقول: "وقال أبو نواس في موضع آخر يخاطب ناقته أيضا:

فَلَمْ أَجْعَلْكِ لِلْغِرْبَانِ نُحْلاً وَلَمْ أَقُلِ اشْرِقِي بِدَمِ الْوَتِينِ

يريد قول الشماخ، والشماخ إنما قال:

إِذَا بَلَّغْتِنِي وَحَمَلْتِ رَحْلِي عَرَابَةَ فَاشْرِقِي بِدَمِ الْوَتِينِ

لأنه رأى ناقته قد شفها السير، وهزلها وأنضاها حتى دبِرت، وذلك قوله:

إِلَيْكَ بَعَثْتُ رَاحِلَتِي تَشَكَّى كُلُومًا بَعْدَ مَحْفِدِهَا السَّمِينِ

فيقول: إذا بلغتني عرابة فلا أبالي أن تهلكي، وهذا ليس بدعاء عليها، وإنما أراد أنك إذا بلغتنيه فقد بلغت الغنى وأدركت العوض منك؛ فهذا معنى، وقول أبي نواس له معنى آخر، وليس بضد لقول الشماخ، وإنما يضاده قول المرأة التي قالت: يا رسول الله نذرت إن بلغتني ناقتي هذه إليك أن أنحرها، فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: «لَبِئْسَ مَا جَزَيْتِهَا»[1]، لأن هذه قصدت أن جعلت جزاء التبليغ النحر، فهذان معنيان يتضادان، وقول الشماخ خارج عنهما، لأنه أصل ثالث، والوجه الذي جاء به البحتري في الوقوف على الديار وتحرز منه عنترة وذو الرمة وجه غير هذه الوجوه، وطريقة غير هذه الطرق"[2].

وقف الآمدي في هذا المعنى عند كل وجوه أدائه في كلام العرب وشعرهم ومن سار على نهجهم فيه، محللا وشارحا وموازنا بينها بين أبي نواس والشماخ...؛ ليستدل على أصل ما ذهب إليه البحتري وأنه ليس خروجا عن طريقة الأوائل؛ لأنه وجه من وجوه المعنى عندهم.

---

[1]- الحديث مروي عن عمران بن حصين، صحيح مسلم، 1641.

[2]- الآمدي، الموازنة، ص438- 439.

فالآمدي ينص على الاختلاف بين المعاني على دقة ما بينها من تقارب أو تضاد، ويفرق بين طرق العرب المختلفة في التعبير، ويستدل في ذلك إلى جانب الشعر، بنصوص من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف كما فعل في هذا النموذج.

ويحكم في ذلك على الجيد بالاستحسان، وعلى الرديء بالاسترذال في لفظه أو معناه ومرجعه في ذلك موافقة طريقة العرب، ويقف عند الخطأ والخروج عن المعاني، وقد يعتذر لها كما فعل مع البحتري في هذا النموذج.

حيث نجده يقول: "ولم أقل إنه أخطأ، وإنما قلت إن المعنى غير جيد، فإن التمسنا العذر للبحتري قلنا: إنه وصف حقيقة أمر العيس عند الوصول إلى الديار، وهذا مذهب من مذاهب العرب عام، في أن يصفوا الشيء على ما هو، وكما شوهد، من غير اعتماد لإغراب ولا إبداع، فربما ورد هذا الوجه على ألسنتهم أحسن من كل معنى بديع مستغرب، وربما وقع فيه مثل هذا الخلل لقلة التحرز، وسترى للبحتري وغيره –في هذا الكتاب–، من هذا النوع في مواضعه وما هو أجود من كل جيد إن شاء الله"[1].

وهو هنا يطرح معيارا للمعنى، وهو المعيار العقلي من حيث مطابقته للواقع وهو (صحة المعنى)، وقد عقب عليه محمد مندور قائلا: "وإن كنا لا نعرف ماذا يقصد بقوله: (والشاعر لا يطالب بأن يكون قوله صدقا)[2]، ثم تمسكه بعد ذلك بصحة المعنى، والذي يبدو لنا هو أنه يقصد بالصدق صدوره عما وقع فعلا؛ فالشعر كما هو معلوم ليس من الضروري أن يكون صادرا عن الواقع، لكي لا يتهم بالكذب، يكفي أن يكون صادرا عن واقع نفسي، ولعل هذا هو المقصود بصحة المعنى، فالمعنى يصح إذا استجابت له النفس أو أمكنها الاستجابة له عندما تتهيأ لذلك، وهو يصح حتى لو كان مجرد احتمال أو إمكان"[3].

ولكن الظاهر أن ما قصده الآمدي هو الصدق الفني، فالشاعر غير مطالب بأن تكون عاطفته متفقة مع معاني شعره، ولهذا قال الآمدي: "اعلم أن تأبين الميت كمدح الحي لا

[1]– الآمدي، الموازنة، ص439.

[2]– المصدر نفسه، ص428.

[3]– محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص128.

فرق بينهما، إلا ما يفترق ذلك من ذكر التوجع وأنواعه"[1]، وهذا يدعوه إلى أن يلزم الشعراء طريقة واحدة في إظهار العاطفة.

وبقية نماذج البحتري التي عرضها في المعنى الأول جاءت في قوله:

4- "وقال البحتري:

عرِّجْ بذِي سَلَمٍ فَثَمَّ المنزِلُ فَيقُولُ صَبٌّ ما أرَادَ ويَفْعَلُ

وهذا ابتداء جيد، وقد رواه قوم (لِيقُولَ صَبٌّ ما أرَادَ ويَفْعَلُ)، والنصب أجود في الروايتين، والرفع له وجه، والمتأخرون لا يكادون يسلمون من اللحن وهو في أشعارهم كثير جدا.

وقال أيضا:

كمْ منْ وُقُوفٍ علَى الأَطْلاَلِ والدِّمَنِ لمْ يَشْفِ مِنْ بُرَحَاءِ الشَّوْقِ ذَا الشَّجَنِ

وهذا أيضا ابتداء جيد.

5- وقال أيضا:

اسْتَوْقِفِ الرَّكْبَ فِي أَطْلاَلِهِمْ وقِفَا وأَجَدَّ بِلَى مأْثُورِهَا وعَفَا

يقال: أجدّ في أمره من الانكماش، وجدّ، وهذا ابتداء صالح.

6- وقال أيضا:

قِفَا فِي مَغَانِي الدَّارِ نَسْأَلْ طُلُولَهَا عَنِ النَّفَرِ اللاَّئِينَ كَانُوا حُلُولَهَا

وليس هذا الابتداء بالجيد، من أجل قوله (اللائين) لأنها لفظة ليست بالحلوة، وليست مشهورة"[2].

وقد نفى الجودة عن الاختيار الأخير بسبب لفظ (اللائين)، ولم يحكم على المعنى كما فعل في النموذج الثالث حين قال: (وهذا لفظ حسن، ومعنى ليس بالجيد)، فنفى الجودة عن

[1]-الآمدي، الموازنة، ص469.

[2]- المصدر نفسه، ص439- 440.

معنى البيت بسبب رداءة اللفظ، ولم ينفها بسبب رداءة المعنى، وهو هنا يقدم اللفظ على المعنى، كما أشار إلى اللحن في الاختيار الرابع، ونسبه إلى الشعراء المحدثين صفة في شعرهم، وذكر فيه الرواية الثانية مرجحا الأولى، ومستدلا على أن للرفع وجها.

وانتهى بعد ذلك إلى الحكم بين الشاعرين في معنى (الوقوف على الديار)، وقد سبق الحكم بقوله: "وهذه طريقة القوم في الوقوف على الديار، ولهم فيها من الأشعار ما هو أشهر، وأكثر من أن أحتاج إلى ذكره، وتلك سبيل سائر المحدثين، وطريقة الطائيين ما عدلا عنها ولا خرجا إلى غيرها"[1]، وفي ذلك شهادة للشاعرين باتباع شعر الأوائل في هذا المعنى، وقد أشار الآمدي إلى كثرة شعر العرب في ذلك، وأنهى موازنته حول المعنى الأول من الابتداءات بالحكم على الشاعرين بالتكافؤ، يقول: "فهذا ما ابتدآ به من ذكر الوقوف، وأجعلهما فيه متكافئين؛ من أجل براعة بيتي البحتري الأولين، وأنهما أجود من سائر أبيات أبي تمام، ولأن للبحتري في الباب التقصير الذي ذكرته، وليس لأبي تمام مثله"[2].

فإذا قمنا بعملية إحصائية نجد أن الآمدي عرض خمسة نماذج لأبي تمام كلها حكم لها بالجودة، وسبعة نماذج للبحتري حكم على اثنين منها بعدم الجودة؛ أحدهما في المعنى والثاني في اللفظ، مع نفيه لمثل هذا التقصير عند أبي تمام، إلا أنه عد درجة الجودة لبيتي البحتري الأول والثاني ترجح كفته في البراعة، والتكافؤ بينهما سببه مراعاتهما لطريقة العرب في أداء هذا المعنى.

هذا وقد عرضنا نص الموازنة حول المعنى الأول من الابتداءات (الوقوف على الديار) كما جاء عند الآمدي كاملا؛ لنتبين منهجه التحليلي في موازنته بين المعاني.

ووقفنا فيه عند جملة من الملحوظات نلخصها بالقول:

- إن الآمدي في مناقشته لاختياراته من شعر أبي تمام والبحتري مما جاء في معنى الابتداء بالوقوف على الديار، كان يوازن بينهما وبين مذهب العرب في القول في

[1]- الآمدي، الموازنة، ص435.

[2]- المصدر نفسه، ص440.

هذا المعنى؛ حيث يعرض نماذج من شعر أبي تمام، ثم أخرى من شعر البحتري، وعرض خلالها لنماذج من تمثل طريقة الأوائل عرضا مبنيا بدوره على الموازنة بينها من حيث الجودة في أداء المعنى، يظهر ذلك في أسلوبه في التعبير عن رأيه فيها؛ منها قوله (والجيد قول عنترة)، فدل قوله (الجيد) المعرفة ب(ال) على أنه الأفضل، وذكر بعده في الترتيب بيت ذي الرمة فقال: (وقد كشف ذو الرمة هذا المعنى وأحسن فيه وأجاد)؛ فدل على أنه أدنى مرتبة في جودة المعنى من بيت عنترة.

- وهذا الترتيب اتبعه الآمدي ابتداء في الاختيارات الشعرية لأبي تمام والبحتري، يظهر ذلك في التعبيرات التي كان يعبر بها عن حكمه، حيث قال عن البيت الأول لأبي تمام: (وهذا ابتداء جيد بالغ)، ثم قال عن البيتين التاليين: (وهذان ابتداءان صالحان)، وقال عن الرابع: (وهذا أيضا بيت جيد ومعنى حسن مستقيم)، وعن الخامس: (وهذا معنى ظريف)، وقال عن البيتين الأولين للبحتري: (وهذان ابتداءان في غاية الجودة)، ثم قال عن الثالث: (وهذا لفظ حسن، ومعنى ليس بالجيد)، وقال عن الرابع: (وهذا ابتداء جيد)، ومثله الخامس، وقال عن السادس: (وهذا ابتداء صالح)، وعن الأخير: (وليس هذا الابتداء بالجيد).

فدل ذلك أن لجودة المعنى عنده مراتب ومستويات، لكنها ليست محددة باصطلاحات معينة، وإن تكرر بعضها في مواضع مختلفة من الموازنة، لكن يمكن رصدها وتحديد مراتبها في سياق كل نص حول معنى معين، والملاحظ كذلك أنه يوازن بين اختياراته الشعرية للشاعر الواحد فيرتب نماذج شعر أبي تمام أو البحتري بحسب درجاتها من الجودة فيما بينها؛ فجاءت مثلا في النص السابق كالآتي:

مراتب الجودة في ابتداءات أبي تمام	مراتب الجودة في ابتداءات البحتري
1- جيد بالغ ↓ 2- حسن مستقيم ↓ 3- صالح ↓ 4- ظريف	1- غاية الجودة ↓ 2- جيد ↓ 3- صالح ↓ 4- لفظ حسن ومعنى ليس جيدا ↓ 5- ليس جيدا

جدول يمثل مراتب الجودة في الابتداء بمعنى الوقوف على الديار في شعر الطائيين-

ويمكن وضع سلم ترتيب بينها جميعا بمرجعية تفصيل الآمدي في موازنته بين أبيات ابي تمام والبحتري:

غاية الجودة ← جيد بالغ ← جيد ← حسن مستقيم ← صالح ← ظريف ← لفظ حسن ومعنى ليس جيدا ← ليس جيدا

فقد حكم على الاختيار الرابع من شعر أبي تمام بأنه (ظريف)، ويبدو أن هذا الحكم خاص بهذا الاختيار؛ الذي رأى أنه من غرائب المعاني، وهو ظريف لأن له ما يشبهه عند الأوائل.

والحكم بلفظ (صالح) يظهر بأن المعنى أدنى مرتبة من الجيد، ومثله (حسن) و(مستقيم)، وأفضل المراتب ما عبر عنه (بغاية الجودة)، ثم تليها مرتبة (جيد بالغ)، أما المرتبة الأخيرة فهي في حكمه على بيت البحتري بقوله (ليس جيدا)؛ التي تظهر تلطفه مع البحتري حيث لم يحكم على بيته بالرداءة وإنما بنفي الجودة.

ونذكر هنا أن هذا التلطف لم يخص به الآمدي البحتري وحده، فقد حكم به على شعر أبي تمام في غير هذا الموضع؛ من ذلك قوله عن بيت أبي تمام:

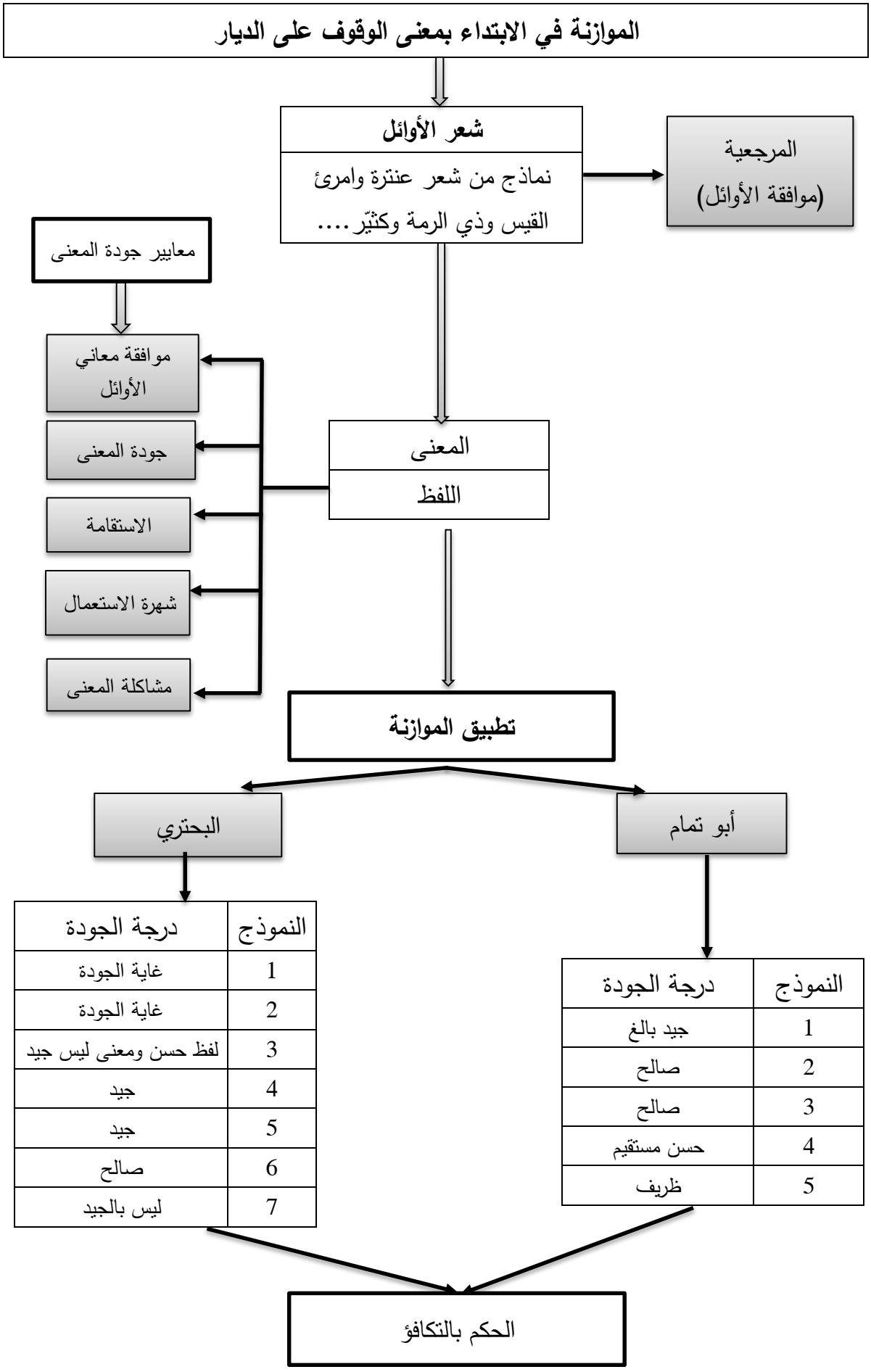
"سَلِّمْ علَى الرَّبْعِ مِنْ سَلْمَى بِذِي سَلَمٍ عَلَيْهِ وَسْمٌ منَ الأَيَّامِ وَالْقِدَمِ

وهذا ابتداء ليس بالجيد"[1]، وحكم على بعض الاختيارات من شعرهما بأنها رديئة، ما يشير إلى أنها مرتبة من دون الرداءة.

- ومن الملاحظات التي نسجلها على النص السابق ما يتعلق بموضوعية الآمدي في التحليل والموازنة؛ حيث نجد هذه الموازنة قائمة على عرض الاختيارات الشعرية مع شرحها ونقدها وبيان مواطن الجودة والخطأ فيها وقياسها بشعر الأوائل، وهو في ذلك يحتكم إلى الموضوعية، لكنه يحيد عنها في بعض المواضع التي يكتفي فيها بالحكم أو الشرح (وغالبا ما يكون بالجودة) دون تعليل وتحليل، أين تظهر انطباعيته وهي سمة حكمه بالتكافؤ بين الشاعرين في الابتداء بمعنى الوقوف على الديار، الذي كان تبعا إلى صورة شكلية إحصائية عند الآمدي، وهو مقابلة نسبة الجودة ودرجتها عند الشاعرين فكانت النتيجة هي التكافؤ، ولم يبين ذلك بمقابلته بين المعاني الشعرية في الأبيات التي عرضها والمرجعية التي حددها، وهي شعر الأوائل الذي كانت شواهده التي استدل بها كثيرة ومتنوعة في موازنتها بشعر الطائيين، وهذا مما يحسب للآمدي، لاختلاف أوجه أداء المعنى وتعددها.

ويمكن التمثيل للموازنة في المعنى الأول بالشكل التوضيحي الآتي:

[1]– الآمدي، الموازنة، ص441.


الموازنة في الابتداء بمعنى الوقوف على الديار
شعر الأوائل
نماذج من شعر عنترة وامرئ القيس وذي الرمة وكثيّر....
المرجعية (موافقة الأوائل)
معايير جودة المعنى
موافقة معاني الأوائل
جودة المعنى
الاستقامة
شهرة الاستعمال
مشاكلة المعنى
المعنى
اللفظ
تطبيق الموازنة
البحتري
أبو تمام
النموذج
درجة الجودة
1 غاية الجودة
2 غاية الجودة
3 لفظ حسن ومعنى ليس جيد
4 جيد
5 جيد
6 صالح
7 ليس بالجيد
النموذج
درجة الجودة
1 جيد بالغ
2 صالح
3 صالح
4 حسن مستقيم
5 ظريف
الحكم بالتكافؤ

يمثل الشكل استقراء لنص موازنة الآمدي في معنى الوقوف على الديار، ومن خلال النظر في صورته العامة نلاحظ أن الآمدي أظهر قدرة على التطبيق لمنهج الموازنة بين الطائيين، قياسا بشعر الأوائل، وذلك حسب ما قرره من أسس؛ حيث كان الأساس الأول هو المعنى الذي هو هنا (الابتداء بالوقوف على الديار)، مراعيا إطلاق صفات الإصابة والخطأ على المعاني واستعمال الألفاظ التي قام بشرحها ثم الحكم بالجودة بالقياس إلى ابتداءات الأوائل في هذا المعنى، وقد قدم نماذج لهم رأى أنها الأفضل مثل عنترة وامرئ القيس، أو كان اسحضاره منها لما رأى أنه موافق للمعنى على اختلاف سياقاته وجزئياته.

ويمكن عد هذا الشكل التوضيحي صورة نمطية يمكن إسقاطها على الموازنة بين المعاني حسب بنية القصيدة، مع الاختلاف في عدد الاختيارات والأحكام فيها.

ونذكر هنا أن إحسان عباس رأى أن هذا الأسلوب في تطبيق الآمدي للموازنة بين المعاني لا يتفق مع طبيعة الفن الشعري حيث قال: "وموطن الضعف في هذه الموازنة أنها تقوم على تجزئة القصائد، وهي بالعملية الإحصائية أشبه"[1]، حيث رأى أنها تخضع شيئا لا يخضع للإحصاء وهو الفن الشعري.

ولكن الآمدي اعتمد الإحصاء بناء على الأسس التي وضعها في بناء إطار منهجي للموازنة، وهي أوجه التشابه التي يمكن تطبيق الموازنة بمقابلتها والمفاضلة بينها، كما أن الكثرة الناتجة عن العملية الإحصائية لم تكن مقياسا وميزانا يحكم به، كما مر بنا حين قدم بيتي أبي تمام على كل اختيارات البحتري في الجودة.

وسنعرض فيما يأتي بقية معاني الابتداءات بصورة مجملة يلخصها الجدول:

[1]– إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص160.

معاني الابتداءات	عدد الاختيارات من شعر أبي تمام	عدد الاختيارات من شعر البحتري	الحكم بعد الموازنة
التسليم على الديار	بيتان	أربعة أبيات	أفضلية أبي تمام
ذكر تعفية الدهور والأزمان للديار	بيتان	بيت واحد	أفضلية البحتري
ذكر إقواء الديار وتعفيها	ثلاثة أبيات	أربعة ابيات	أفضلية البحتري
ذكر تعفية الرياح للديار	بيت واحد	ثلاثة ابيات	أفضلية البحتري
البكاء على الديار	خمسة أبيات	تسعة أبيات	أفضلية البحتري
سؤال الديار واستعجامها في الجواب	ثلاثة أبيات	ثمانية أبيات	تكافؤ
ما يخلف الظاعنين في الديار من الوحش وما يقاربه	ثلاثة أبيات	أربعة أبيات	تكافؤ
ما تهيجه الديار وتبعثه من جوى للواقفين بها	بيت واحد	ثلاثة أبيات	تكافؤ
الدعاء للديار بالسقيا	خمسة أبيات	سبعة أبيات	تكافؤ
لوم الأصحاب والعذال في الوقوف على الديار	بيتان في لوم الأصحاب وثمانية في لوم العذال	سبعة أبيات في الأصحاب وسبعة عشر في العذال	أفضلية البحتري

القراءة الأولى لهذا الجدول تضير إلى تفصيل الآمدي للبحتري على أبي تمام، في أغلب معاني الابتداءات التي اختارها أساسا للموازنة في هذا الباب، ونلاحظ أن عدد الاختيارات من شعر البحتري أكثر من الاختيارات من شعر أبي تمام، ويبدو أنه اقتصر في ذلك على المعاني التي أكثر البحتري القول فيها، وأقل فيها أبو تمام، ولا غرابة في ذلك لاختلاف مذهب القول عند الشاعرين؛ فالبحتري على مذهب الأوائل وفي ذلك دلالة على عدم توازن كفتي الموازنة من حيث الكم الشعري، مع أنه ليس مقياسا في الحكم بالأفضلية عند الآمدي؛ يظهر ذلك في تحليلاته وتعليقاته على مدار الموازنة التفصيلية بين الشاعرين؛ ومثاله من

الجدول المعنى الأول (التسليم على الديار) حيث فضل أبا تمام على البحتري مع أن الكثرة في الاختيارات الشعرية كانت من نصيب البحتري.

يقول: "قال أبو تمام:

دِمَنٌ أَلَمَّ بِهَا فَقَالَ سَلاَمٌ كَمْ حَلَّ عُقْدَةَ صَبْرِهِ الإِلْمَامُ

هذا المصراع الأول في غاية الجودة والبراعة والحسن والصحة والحلاوة، وعجز البيت أيضا جيد بالغ.

وقال:

سَلِّمْ علَى الرَّبْعِ مِنْ سَلْمَى بِذِي سَلَمٍ عَلَيْهِ وَسْمٌ منَ الأَيَّامِ وَالْقِدَمِ

وهذا ابتداء ليس بالجيد، لأنه جاء بالتجنيس في ثلاثة ألفاظ، وإنما يحسن إذا كان بلفظتين، وقد جاء مثله في أشعار الناس، والرديء لا يؤتم به، قال الأبيرد بن المعذر الرياحي:

جَزِعْتَ وَلَمْ تَجْزَعْ مِنَ البَيْنِ مَجْزَعًا وَكُنتَ بِذكْرِ الجَعْفَرِيَّةِ مُولَعَا

وقد جعل بعض الرواة هذا البيت أول قصيدة لامرئ القيس على هذا الوزن وذلك باطل.

وما ينبغي للمتأخر أن يحتذي الأخذ إلا الجيد المختار، لسعة محاله وكثرة أمثلته"[1].

ثم يقول: "وقال البحتري:

هَذِي المَعَاهِدُ من سُعَادَ فَسَلِّمِ واسْأَلْ وَإِنْ وَجَمَتْ فَلَمْ تَتَكَلَّمِ

وقال أيضا:

أَمَحَلَّتَيْ سَلْمَى بِكَاظِمَةَ اِسْلَمَا وَتَعَلَّمَا أَنَّ الهَوَى مَا هِجْتُمَا

[1]– الآمدي، الموازنة، ص441.

وهذان ابتداءان جيدان، وقال أيضا:

حُيِّيتُمَا مِنْ مَرْبَعٍ وَمَصِيفِ كَانَا مَحَلَّيْ زَيْنبٍ وصَدُوفِ

هذا ابتداء صالح، وقال أيضا:

مِيلُوا إِلَى الدَّارِ منْ لَيْلَى نُحَيِّيهَا نَعَمْ وَنَسْأَلُهَا عَنْ بَعْضِ أَهْلِيهَا

وهذا بيت رديء، لقوله (نعم) ههنا قبيحة، وقد أولع بها كثيّر بن عبد الرحمن في ابتداءاته، فقال:

أَمنْ أُمِّ عَمْرٍو بالخَرِيقِ ديارٌ نَعَمْ دَارِسَاتٌ قَدْ عَفَوْنَ قِفَارٌ

وقال:

أَمِنْ آلِ سَلْمَى الرَّكْبُ أَمْ أنتَ سائِلٌ نَعَم والمَغَاني قدْ دَرَسْنَ مَوَاثِلُ

وقال:

أَهَاجَكَ لَيْلَى إِذْ أَجَدَّ رَحيلُهَا نَعَمْ وثَنَتْ لمَّا احْزَأَلَّتْ حَمُولُهَا

احزألت: انتصبت وارتفعت، وقال:

أَبَائِنَةٌ سُعْدَى؟ نَعَمْ سَتَبِينُ كَمَا انْبَتَّ منْ حَبْلِ القَرِينِ قَرِينُ

وهي في كل هذه الأبيات رديئة، وموضعها من هذا البيت الأخير أصلح؛ لأن إسقاطها من الجميع يحسن، ولا يحتاج الاستفهام فيها إلى جواب، إلا هذا البيت فإن الاستفهام فيه يقتضي أن يكون (نعم) جوابا له، ومع هذا ليس لها حلاوة ولا حسن، ولكثيّر استفهامات لا جواب لها على عادات الشعراء المحسنين، منها قوله:

أَمِنْ آلِ قَيْلَةَ بالدَّخُولِ رُسُومُ وَبِحَوْمَلٍ طَلَلٌ يَلُوحُ قَدِيمُ

وكل أبيات كثيّر أجود من بيت البحتري، لأن (نعم) فيها جواب، وهي في بيت البحتري حشو، وقال البحتري في بيته: (نحيّيها)، والأجود (نحيّها) لأنه جواب الأمر، وقد يكون (نحييها) رفعا على الحال، والجواب ههنا أجود من الحال.

فهذا ما وجدته من تسليمهما على الديار، وأبو تمام عندي في قوله:

(دمن ألمّ بها فقال سلام) أشعر من البحتري في سائر أبياته، وما سمعت من التسليم على الديار أحسن من قول أبي نواس:

وَإِذَا مَرَرْتُ عَلَى الدِّيَارِ مُسَلِّمًا فَلِغَيْرِ دَارِ أُمَيْمَةَ الهِجْرَانُ"[1].

حكم الآمدي لأبي تمام بالأفضلية في بيت واحد، لأنه حكم على ابتدائه الثاني بعدم الجودة، فكانت المفاضلة بين ابتداء (مركزا على جودة مصراعه)، وثلاثة للبحتري حكم عليها بالجودة، وكان الفضل والتقديم فيها لأبي تمام، والمصطلح الذي أطلقه هنا هو (أشعر)، وهي صيغة الأوائل في التفضيل.

وعلى المستوى الثاني، وهو الموازنة مع أشعار الأوائل ومن احتذى نهجهم، أنه وازن في هذا المعنى بين الجيد والجيد، كما هي الحال في ابتداء أبي تمام الذي فضل عليه ابتداء أبي نواس، ورأى بأنه (الأحسن)، وبين رديء البحتري ورديء كثيّر الذي رأى بأنه أفضل من رديء البحتري، وتعليله في ذلك كله مرده إلى مقياس اللفظ والمعنى والصور؛ فقد فضل بيت أبي تمام لصحة المعنى وجودته وحسن اللفظ وحلاوته، والبراعة في التصوير، وفصل في ذلك في تعليقه على الابتداء الثاني له حين استقبح أن يأتي التجنيس في ثلاثة ألفاظ، ثم حديثه عن الحشو المقبول والقبيح منه في الشعر، وذلك في موازنته بين الابتداء الرديء للبحتري وابتداءات كثيّر.

ونجد مثل هذا الحكم الذي لا ينظر فيه الآمدي إلى الكثرة مقياسا للتفصيل، ما جاء في معاني الابتداءات: (سؤال الديار واستعجامها في الجواب، والابتداء بما يخلف الظاعنين في الديار من الوحش وما يقاربه، والابتداء بما تهيجه الدار وتبعثه من جوى الواقفين بها،

[1]– الآمدي، الموازنة، ص442– 443

والابتداء بالدعاء للديار بالسقيا)، وفي كل هذه الابتداءات كان للبحتري النصيب الأكبر من الاختيارات الشعرية فيها.

وغاب حكم الآمدي عن الابتداء الرابع الذي جاء لمعنى (ذكر إقواء الديار وتعفيها)، حين قال في ختامه: "هذه كلها ابتداءات جيدة، بارعة اللفظ صحيحة المعنى، وأبيات أبي تمام أيضا رائعة، ولكن فيها ما ذكرته"[1]، والظاهر فيها تفضيله للبحتري لأن ابتداءاته الأربعة جيدة، وابتداءان لأبي تمام كان قد ذكرهما في أغاليطه، ولكن مع الأخذ بعين الاعتبار عدم اهتمامه بالكثرة مقياسا، قد يكون تحرجه من الحكم مرده التقارب بين ابتداء أبي تمام وابتداءات البحتري في هذا المعنى، فلم يحكم بسبب عد ابتداءين لأبي تمام من الأغاليط.

وهناك مظهر آخر في تعليل الحكم عند الآمدي، وهو ما نجده في الابتداء الخامس، الخاص بمعنى (تعفية الرياح للديار)؛ حيث يستدل فيه على جودة الابتداء برأي أهل العلم فيه، والابتداء للبحتري وهو قوله:

أَصَبَا الأَصَائِلِ إنَّ بُرْقَةَ مُنْشِدِ تَشْكُو اِخْتِلاَفَكِ بالْهُبُوبِ السَّرْمَدِ

قال عنه الآمدي: "ما زلت أسمع الشيوخ من أهل العلم بالشعر يقولون: إنهم ما سمعوا لمتقدم ولا لمتأخر في هذا المعنى أحسن من هذا البيت، ولا أبرع لفظا، ولا أكثر ماء ولا رونقا، ولا ألطف معنى"[2].

ومرد ذلك في هذا المعنى أنه ذكر ابتداء واحدا لأبي تمام، وحكم برداءته بعد تحليله والتعليق على ألفاظه ومعانيه ونسجه، بقوله: "ولا أعرف لأبي تمام ابتداء ذكر فيه الرياح غير هذا البيت، وهو رديء اللفظ، قبيح النسج"[3]، وابتداءات البحتري في ذلك ثلاثة وكلها جيدة، فأغناه ذلك عن التصريح بأفضليته في المعنى.

---

[1]– الآمدي، الموازنة، ص448.

[2]– المصدر نفسه، ص450.

[3]– المصدر نفسه، ص450.

ونقف على مقياس آخر في الموازنة في المعنى السادس للابتداءات، وهو (البكاء على الديار)، والمقياس هو التصرف في المعنى الواحد بطرق مختلفة تظهر اختلافا في المعاني، وهي صفة اتصف بها البحتري في ابتداءاته، في حين التزم أبو تمام طريقة واحدة؛ قال: "وهذا من البحتري تصرف في البكاء على الديار حسن، ومعان فيه مختلفة عجيبة، كلها جيد نادر، وأبو تمام لزم طريقة واحدة، لم يتجاوزها، والبحتري في هذا الباب أشعر"[1].

ومرد هذا التفضيل والإعجاب أن البحتري التزم طريقة العرب ومذهبهم خاصة في هذا المعنى، فكان لالتزامه به أحق بالتفضيل على أبي تمام الذي جاء بصيغة (أشعر)، هكذا كان مذهب الأوائل الذي يتلخص في (عمود الشعر) فهو المقياس الأساس والمرجع الأصل في الحكم بالتفضيل وبت الحكم بعد الموازنة التحليلية لنماذج الشاعرين ومقارنتها بنماذج من شعر العرب.

من ذلك تعقيبه على ما أنكره أبو العباس على بيت أبي تمام الذي قال فيه:

رَقِيقُ حَوَاشِي الحِلْمِ لَوْ أنَّ حِلمَهُ بِكَفَّيْكَ مَا مَارَيْتَ فِي أنَّهُ بُرْدُ[2]

قال الآمدي: "والخطأ في هذا البيت ظاهر، لأني ما علمت أحدا من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقة، وإنما يوصف بالعظم والرجحان، والثقل والرزانة ونحو ذلك، كما قال النابغة:

وَأَعْظَمُ أَحْلاَمًا وأَكْثَرُ سَيِّدًا وأَفْضَلُ مَشْفُوعًا إليْهِ وَشافِعًا

وكما قال الأخطل:

شَمْسُ العَدَاوَةِ حَتّى يُسْتَقَادَ لَهُمْ وأَعْظَمُ النَّاسِ أَحْلاَمًا إذَا قَدَرُوا

وكما قال أبو ذؤيب:

---

[1]– الآمدي، الموازنة، ص454.

[2]– المصدر نفسه، ص143.

وصَبْرٌ عَلَى حَدَثِ النَّائِبَاتِ وَحِلْمٌ رَزِينٌ وقَلْبٌ ذَكِيٌّ

(...)، وقال الفرزدق

أَحْلاَمُنَا تَزِنُ الْجِبَالَ رَزَانَةً وَتَخَالُنَا جِنًّا إِذَا مَا نَجْهَلُ

(...)، ومثل هذا كثير في أشعارهم، ألا تراهم إذا ذموا الحلم كيف يصفونه بالخفة فيقولون: خفيف الحلم، وقد خف حلمه"[1].

فهو هنا يقارن بنماذج من شعر السابقين، ويحتج بها على خروجه عن مذهبهم في وصف الحلم، وإحداثه وصفا (معنى) جديدا.

ونجده بالمقابل يثني عليه إذا سار موافقا لهذا المذهب، مثال ذلك قوله: "وقال أبو تمام:

قَدْ مَرَرْنَا بِالدّارِ وَهِيَ خَلاَءٌ فَبَكَيْنَا طُلُولَهَا وَالرُّسُومَا

وَسَأَلْنَا رُبُوعَهَا فَانْصَرَفْنَا بِشِفَاءٍ وَمَا سَأَلْنَا حَكِيمَا

وهذا معنى حسن حلو، ومذهب صحيح قد تقدم الناس فيه"[2]، وقد استقام الآمدي على هذه الطريقة على مدار موازنته، من ذلك مثلا ما نجده في باب (ما جاء من المعاني في وسط الكلام)، وهو الباب الذي يأتي بعد باب الابتداءات، وقد قسم وفق المعاني التي جاءت في الابتداءات؛ حيث عرض الآمدي في المعنى الرابع وهو (ما قالاه في سؤال الديار واستعجامها عن الجواب والبكاء عليها أيضا)، ما كانت الأفضلية فيه للبحتري على أبي تمام، مع اعترافه بالجودة والدقة في الصنعة عند أبي تمام، ما يجعله أقرب للتفضيل، يقول في ذلك: "قال أبو تمام:

مِنْ سَجَايَا الطُّلُولِ أَلاَّ تُجِيبَا فَصَوَابٌ منْ مُقْلَةٍ أَنْ تَصُوبَا

[1]- الآمدي، الموازنة، ص143- 145.

[2]- المصدر نفسه، ص501.

فَاسْأَلَنْهَا واجْعَلْ بُكَاكَ جَوَابًا تَجِدِ الشَّوْقَ سَائِلاً وَمُجِيبَا"[1]

وقد شرح البيتين شرحا وافيا في قوله: "وقوله (فسألنها واجعل بكاك جوابا)، لأنه قال من سجاياها ألا تجيبا، فليكن بكاؤك الجواب لأنها لو أجابت: أجابت بما يبكيك، أو لأنها لما لم تجب علمت أن من كان يجيب قد رحل عنها، فأوجب ذلك بكاءك، وقوله (تجد الشوق سائلا ومجيبا)، أي أنك إنما وقفت على الدار وسألتها لشدة شوقك إلى من كان بها، ثم بكيت شوقا أيضا إليهم، فكان الشوق سببا للسؤال، وسببا للبكاء. وهذه فلسفة حسنة ومذهب من مذاهب أبي تمام، ليس على مذاهب الشعراء وطريقتهم، ومثله قوله:

تَجَرَّعْ أَسًى قَدْ أَقْفَرَ الجَرَعُ الفَرْدُ وَدَعْ حِسْيَ عَيْنٍ يَجْتَلِبْ مَاءَهُ الوَجْدُ
إِذَا انصَرَفَ المَحْزُونُ قدْ فَلَّ صَبْرُهُ سُؤَالُ المغَانِي فالبُكَاءُ لَهُ رَدُّ

فالجرع: الموضع من الرض له ارتفاع، يقال: هو حَزْن، ويقال: هو سهل يشبه الرمل، والجمع أجراع، وقوله: (فالبكاء له رد)، أي للسؤال على معنى قوله (تجد الشوق سائلا ومجيبا)، ولم يسلك البحتري هذه الطريق، بل جرى في هذا الباب على مذاهب الناس فقال:

وقَفْنا علَى ذَاتِ النَّخِيلَةِ فَانْبَرَتْ سَوَاكِبُ قدْ كانتْ بهَا اليْنُ تبْخَلُ
علَى دَارِسِ الآيَاتِ عَافٍ تَعَاقَبَتْ عَلَيْهِ صَبًا مَا تسْتَفِيقُ وشَمْأَلُ
فلَمْ يَدْرِ رَسْمُ الدَّارِ كيفَ يُجيبُهَا ولاَ نحْنُ منْ فَرْطِ البُكَا كَيْفَ نَسْأَلُ

وقول أبي تمام، وإن كان فيه دقة وصنعة فهذا عندي أولى بالجودة، وأحلى في النفس، وأَلْوَط بالقلب، وأشبه بمذاهب الشعراء"[2].

فالذي قدم البحتري على أبي تمام هنا هو التزامه بمذاهب الشعراء، وهو ما تجاوزه أبو تمام، الذي أظهر براعته في تجديد المعاني، وقد أعجب الآمدي بمذهبه الذي انفرد به في هذا المعنى ودقة أبي تمام وصنعته، ومنعه من تفضيله على البحتري خروجه عن طريقة العرب التي اتخذها مقياسا في الموازنة بين المعاني، ويمكن القول إن الآمدي بدوره لم يخرج

[1]– الآمدي، الموازنة، ص499.

[2]– المصدر نفسه، ص499– 500.

عن المقياس الذي وضعه أساسا للتفضيل في الموازنة من حيث موافقته أو الخروج عنه وتجاوزه، بغض النظر عن درجة الجودة فيه.

وقد سار على هذا النهج في عرضه لبقية موضوعات الموازنة التفصيلية، التي نلخصها على حسب المعاني في الجدول الآتي:

المعاني	عدد الاختيارات من شعر أبي تمام	عدد الاختيارات من شعر البحتري	الحكم بعد الموازنة
أوصاف الديار والبكاء عليها	سبعة اختيارات	واحد وعشرون اختيارا	لم يصرح بالحكم، وعباراته تدل على تفضيل البحتري
أطلال الديار وآثارها	خمسة	تسعة	لم يحكم
محو الرياح للديار	ثلاثة	خمسة	لم يصرح بالحكم، وعباراته تدل على تفضيل البحتري
سؤال الديار واستعجامها عن الجواب والبكاء عليها	اثنا عشر	ثلاثة وثلاثون	تكافؤ
وصف الديار وساكنيها	واحد وخمسون	خمسة وعشرون	تكافؤ
الدعاء للديار بالسقيا والخصب والنبات	ثمانية عشر	ستة وأربعون	لم يصرح بالحكم، وعباراته تدل على تفضيل البحتري
ما يخلف الظاعنين في الديار من الوحش وغيرها	ثمانية	ثمانية	لم يحكم
الوقوف على الديار وتعنيف الأصحاب إياهما على ذلك	واحد وعشرون	واحد وخمسون	تفضيل البحتري
ترك البكاء على الديار والنهي عنه	ثمانية	عشرة	لم يحكم
ما قالاه في البكاء على الظاعنين	ثلاثة	خمسة	لم يحكم

– جدول يمثل بعض ما جاء من نماذج المعاني في وسط الكلام (القصيدة) –

(لم يحكم)؛ نهج الآمدي هذا النهج كثيرا في موازنته، وهو مما ذكره من إشراك القارئ في الحكم بعد أن يغنيه من التحليل والتعليق.

2- الموازنة بين الشاعرين في الخروج من النسيب إلى المديح:

يعرف التخلص بأنه انتقال الشاعر من المقدمة إلى الغرض الأساس من القصيدة، "ومعه تعرف القصيدة تحولا بنيويا، تنتقل فيه من مرحلة شد مسامع المتلقي، إلى مرحلة تمرير الخطاب المقصود، لذلك ينبغي أن يكون بطريقة لطيفة، وأن يستعمل فيه الشاعر الحيل حتى لا يشعر السامع بهذا الانتقال، ومن هنا تأتي أهميته، ولهذا السبب اهتم به النقاد"[1].

وتقوم القصيدة العربية القديمة في بنيتها على تعدد الأغراض في الغالب، "وكان رأي أغلبية النقاد إلزام الشعراء بها، فقد حرصوا حرصا شديدا على الاهتمام بالشكل، والدقة في الخروج من جزء إلى آخر، خروجا يشعر بالتحام الأجزاء وتماسكها، ومن هنا جاءت العناية بالتخلص من المقدمة إلى الغرض الرئيس، واشتراط الدقة فيه"[2]؛ فهو الذي يدل على حذق الشاعر وبراعته، وقدرته على الجمع بين أجزاء القصيدة ومفاصلها حتى تبدو لحمة واحدة.

يقول الآمدي: "مضت أنواع النسيب كلها، وهذا باب أرسم فيه الأبواب التي خرجنا فيها من النسيب إلى المديح، اعلم أنهما جميعا قد تعملا في قصائدهما النسيب، وصلا به النسيب بالمديح، وأعرضا في كثير من أشعارهما عن هذا المعنى، وابتدآ بالمدح منقطعا عما قبله، وكلا الوجهين قد فعله شعراء الجاهلية والإسلام، وكانوا كثيرا ما يقولون إذا فرغوا من النسيب وأرادوا المدح أو غيره من الأغراض: (فدع ذا)، فتجنبها المتأخرون واستقبحوها، وكذلك قولهم: (فعد عن ذا)، وهي عندهم أحسن"[3].

هكذا قدم الآمدي لهذا الباب بشرح لمذهبي الشاعرين في الخروج من النسيب إلى المدح، ثم أورد الأوجه التي اعتمداها أسبابا لوصل النسيب بالمدح، حيث بدأ بالوجه الشائع عند

---

[1]- أحمد بيكيس، الأدبية في النقد العربي القديم، ص133.

[2]- يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص221.

[3]- الآمدي، الموازنة، ج2، ص291.

الشعراء، وهو الخروج من النسيب إلى المديح بشيء مما سبق ذكره في النسيب، ثم قال: "وأما الوجه الذي يجعلون له سببا يصل النسيب بالمدح فعلى معان شتى: منها الخروج بذكر وصف الإبل، والمهامه إلى الممدوح، وهذا المعنى عام كثير في أشعار الناس. فمن ذلك قول أبي تمام:

يُصَبِّرُنِي إنْ ضِقْتُ ذَرْعًا بِحُبِّهِ ويَجْزَعُ أنْ ضَاقَتْ علَيْهِ خَلاَخِلُهْ

ثم خرج إلى مدح المعتصم، فقال:

إليْـكَ أمِيـرَ المُؤْمِنيـنَ وقدْ أتَـى عليْهَـا المَلاَ أَدْمَاثُـهُ وجَراوِلُـهْ
نَصَرْنَ السُّرى بالوَخْدِ في كُلِّ صَحْصَحٍ وبالسُّهْدِ الموْصُولِ والنَّوْمُ خاذِلُهْ
رَوَاحِـلُـنَا قدْ بَزّنَـا الهَـمُّ أمـرَهَـا إلَى أنْ حَسِبْنَـا أنَّهُـنَّ رَوَاحِلُـهْ
إذا خَلَـعَ اللّـيْـلُ النّهـارَ رأيْتَهَـا بإرْقالِهَـا فِي كُـلِّ وجْهٍ تُقَابِلُـهْ
إلَى قُطـب الدُّنيَا الّذي لـوْ بِمَدْحـهِ مَدحْتُ بنِي الدُّنيَا كَفتْهُمْ فَضائِلُهْ

الملا: المتسع من الأرض، والأدماث: الأرض اللينة، والجراول: جمع جرول وهي الأرض الخشنة ذات الحجارة"[1].

ويعرض مع هذا الخروج نماذج عدة لأبي تمام رأى أنها من جيد خروجه، يقول عنها: "وهذا الخروج كله جيد بالغ، وله على هذا الوجه خروجات رديئة ومتوسطة لم أذكرها"[2].

وبالمقابل يعرض بعض خروجات البحتري، ومنها قوله: "ومن هذا الباب قول البحتري:

فالعِيسُ تَرْمِي بِأَيْدِيهَا علَى عَجَلٍ فِي مَهْمَهٍ مِثْلَ ظَهْرِ التُّرْسِ رَحْرَاحِ
نهْدِي إلَى الفَتْحِ والنُّعْمَى بذَاكَ لَهُ مدْحًا يُقَصِّـرُ عنْـهُ كُـلُّ مَدّاحِ"[3]

[1]– الآمدي، الموازنة، ج2، ص298.
[2]– المصدر نفسه، ص298.
[3]– المصدر نفسه، ص299.

وقد وصف هذا النموذج وغيره مما عرض للبحتري بأنها حسنة الألفاظ جيدة المعاني.

وقد تحددت معاني الخروج من النسيب إلى المديح عنه كالآتي:

معاني الخروج	شواهد أبي تمام	شواهد البحتري	الحكم بعد الموازنة
ربط المدخل إلى المديح بشيء مما سبق في النسيب			لم يصرح، ويظهر من كلامه حكمه بالتكافؤ
وصف الإبل			تفضيل البحتري
مخاطبة النساء	شاهد واحد	شاهدان	لم يصرح، ويظهر من كلامه أنه يفضل البحتري
الخروج بيمين يحلفان بها			تكافؤ
ذكر الغيث			تفضيل البحتري
وصف الرياح وتشبيه أخلاق الممدوح بها	شاهد واحد؛ رديء القافية صحيح المعنى	شاهد واحد؛ ليس له قوة لفظ ولا حلاوة ولا معنى	لم يصرح لأن الشاهدين رديئان، لكن يظهر من كلامه أنه يقدم أبا تمام
وجوه أخرى مختلفة			تفضيل البحتري على أبي تمام

- جدول يمثل معاني الخروج من النسيب على المدح -

الملاحظ أن الآمدي لا يكتفي بالمفاضلة بين جيد الشعر عند الشاعرين، وإنما يفاضل حتى فيما عده رديئا؛ حين قدم أبا تمام على البحتري.

3- غرض المدح*:

يعرف المدح بأنه "حسن الثناء، لهذا لاقى المديح أرضا خصبة في كل الآداب، خاصة وأن الإنسان بطبيعته يميل إلى الثناء ويسعد بألفاظ المديح، والمديح من أكثر الفنون الأدبية شيوعا، مال إليه معظم الشعراء ونظموا فيه القصائد الكثيرة التي تعد مآثر الفرد والجماعة، أما المعاني التي يدور حولها شعر المديح فكانت مستمدة من بيئة العرب الصحراوية ومجتمعهم الذي يعتمد على الفروسية، فكان الشعراء يمدحون بالجود والعزة والشجاعة والإباء والفتك بالأعداء وإكرام الضيف ورعاية الحقوق؛ أي إن المديح كان يهتم في المقام الأول بمدح القيم الإنسانية للمحافظة عليها، ومن هنا نؤكد أن للشعر وظيفة أخلاقية تربوية"[1]، تكمن في نقل هذه القيم والأخلاق وترسيخها في النفوس.

ويمثل العصر العباسي عصر غرض المدح بامتياز لطبيعة الحياة السياسية في البيئة العربية آنذاك؛ حيث "انقسمت الدولة الإسلامية في العصر العباسي وأصبح لكل خليفة أو وال وأمير حاشية من الشعراء يتنافسون في مدحه، وكان الترف شائعا في القصور، فعاش الشعراء في بذخ، وتنقلوا بين العواصم يبيعون الشعر في أسواق المديح، فإن كان له رواج زادوا منه وإن كسد قلوا منه، وقد غالى الشعراء في هذا العصر في معاني المدح وزيفوا عواطفهم فخرج شعرهم عن الحقيقة، وجاءت المدائح ذات نغمة واحدة تقريبا، فالممدوح دائما

---

*- وقف عديد الدارسين في دراستهم ومناقشتهم للموازنة عند هذا الباب بحكم ضياع الأجزاء المتبقية منها إسماعيل زادة (محمد رشاد محمد صالح) في كتابه (نقد كتاب الموازنة بين الطائيين حين قال بعد عرضه لمعاني المدح في الموازنة: "هذا هو كل ما في كتاب الموازنة للآمدي...، ص243"، الذي اعتمد على طبعة دار المعارف المصرية، ط1، 1972، كما أشار الكثيرون إلى ضياع جزء مثل محمد مندور وشوقي ضيف.

وبعد طبع الجزء الثالث من الكتاب بتحقيق عبد الله بن محارب، طبعة مكتبة الخانجي كتب في هامش الصفحة 704 من هذا الجزء: "الكتاب لا يزال ناقصا، فقد قال الآمدي في الجزء الأول: (وأفرد بابا لما وقع في شعريهما من التشبيه وبابا للأمثال أختم بهما الرسالة، ثم أتبع ذلك بالاختيار المجرد من شعريهما وأجعله مؤلفا على حروف المعجم)، فهذه الأبواب لم ترد في النسخ التي بين أيدينا...، فعلى الرغم من استغراق ما تم تحقيقه من الكتاب معظم أغراض الشعر ومعانيه، فربما بقيت بعض البواب مع تلك الأبواب الثلاثة التي ذكرها الآمدي لم تصل إليها يد الباحثين المحدثين إلى الآن".

[1]- سراج الدين محمد، المديح في الشعر العربي، سلسلة مبدعون، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، دت، ص6.

هو الإمام والكريم والفارس"[1]، وبرز لذلك شعراء في هذا الغرض، ونشطت الحركة النقدية في مجالس الخلفاء والأمراء تقويما ومفاضلة بين الشعراء.

وقد ركز الآمدي على هذا الغرض في موازنته، فكان أول الموضوعات التي مثلت أساس القصيدة بعد الخروج من النسيب عند الشاعرين الطائيين، فانتقل في تطبيقه إلى الموازنة في المدح، الذي كان الغرض الأكثر حضورا من حيث الشواهد في الموازنة، كما شكل المدح الجزء الأكبر من ديواني الشاعرين، يقول جمال الدين بن الشيخ تعليقا على عملية إحصائية عمل فيها على إحصاء الكم الشعري في الأغراض الشعرية لدى الطائيين: "إن نسبة القصائد المخصصة للمدح، والبالغة عند أبي تمام (45%)، وعند البحتري (51%)، تبين بوضوح سيادة هذا الغرض"[2].

وقد بذل الآمدي جهدا ظاهرا في الوقوف بالتحليل والدراسة والموازنة بين الشاعرين في هذا الغرض، مما يوحي بأن ذلك وجه من التركيز على أوجه التشابه بينهما، وهو غلبة غرض المدح على التجربة الشعرية عندهما، وقد اتسم مضمون هذا الغرض عندهما في أكثر نصوصه بطابع سياسي تحكمه العلاقة مع الخلفاء، وقد حصر الآمدي المعاني التي قامت عليها الموازنة في هذا الباب على مدح الخلفاء، يقول في ذلك: "أول ما أبدأ به من مدائحهما ذكر السؤدد والمجد وعلو القدر، ثم ما يخص الخلفاء من ذلك دون غيرهم"[3].

ونمثل لهذه المعاني بالجدول الآتي:

[1]– سراج الدين محمد، المديح في الشعر العربي، ص39.

[2]– جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص149، (وقد وصل إلى هذه النسب بعد دراسته الإحصائية لأراض الشعرية في شعر الطائيين).

[3]– الآمدي، الموازنة، ج2، ص331.

معاني المدح	شواهد أبي تمام	شواهد البحتري	الحكم بعد الموازنة
أمر الخلافة وما يتصرف عليه القول من معانيها	أربعة شواهد	ثلاثة عشر شاهدا	لم يصرح، ويظهر من تعليقه تفضيله للبحتري حتى من حيث الكثرة
ذكر الملك والدولة	ثلاثة شواهد	ثلاثة شواهد	تفضيل أبي تمام
ذكر ما يخص أهل بيت النبوة من المدح دون غيرهم	لا شيء، قال: "لست أعلم لأبي تمام في هذه المعاني شيئا"[1]	ستة شواهد	/
ذكر الآلة التي كانت للنبي صلى الله عليه وسلم فصارت إليهم	شاهد واحد، واللافت أنه أخره على البحتري على غير ما كان	أربعة شواهد	/
المجد والشرف في مدح الخلفاء، وذكر الآثار	لا شيء (لم يذكر أبا تمام هنا)	خمسة شواهد	/
ذكر علو القدر وعظيم الفضل	شاهدان	أربعة شواهد	تكافؤ
باب المجد والسؤدد	ستة شواهد	ثمانية شواهد	أبو تمام أشعر من البحتري
ذكر التقى والورع	أربعة شواهد	أربعة شواهد	تكافؤ (ليس لأحدهما الفضل في هذا الباب على صاحبه)
الجمال والجلال والهيبة والبهاء	خمسة شواهد	تسعة عشر شاهدا	تفضيل البحتري
إفاضة العدل وإقامة الحق	خمسة شواهد	سبعة عشر شاهدا	البحتري أشعر من أبي تمام

[1]– الآمدي، الموازنة، ج2، ص344.

سداد الرأي والتدبير والاضطلاع بالأمور والكفاءة وإمضاء العزائم	أربعة شواهد	ثلاثة شواهد	البحتري أشعر في الألفاظ والمعاني من أبي تمام
مراعاة أمر الدنيا والاضطلاع بالأمور وحسن الكفاءة، (وهو قريب من الباب السابق)	أربعة شواهد	ستة شواهد	

- جدول يوضح الموازنة بين المعاني غرض مدح الخلفاء-

وقد تفرعت عن هذه المعاني معان أخرى منها: العفو والحلم، كرم الأخلاق ولينها، الشجاعة والبأس مما يندرج ضمن صفات الممدوح.

ثم أفرد الآمدي معنى (الجود والكرم) في باب فصل فيه المعاني المتصلة به منها: الرجاء والتأميل، والإكثار من العطاء، الابتداء بالعطاء من غير سؤال، وغيرها من المعاني التي بلغت ستا وعشرين معنى تقريبا؛ فقد جمع فيه كثيرا من الشواهد من شعرهما مبينا الجيد فيها والنادر.

وبالعودة إلى الجدول السابق؛ نقف عند النقاط الأتية:

- أولها أن الآمدي اهتم بغرض المدح، وما ورد فيه من معان مختلفة ومتنوعة، كما نلحظ أنه هنا لم يفصل بين نماذج الشاعرين، وإنما وازن بينها في الغالب بمقابلة نموذج لأبي تمام بنموذج للبحتري، مثل ما ورد في معنى (المجد والسؤدد)، في قوله: "ومن باب المجد والسؤدد قول أبي تمام في المأمون:

هَدمتْ مَسَاعِيهِ المَسَاعِي وابْتَنَتْ خِطَطُ المَكَارِمِ في عِراضِ الفرقَدِ
سَبَقَتْ خُطــى الأيّامِ عُمْرِيَّاتُــهَا وَمَضَتْ فَصَارتْ مُسْنَدًا للمُسْنَـدِ
مازَالَ يَمْتَحِقُ العُــلاَ ويَرُوضُهَــا حَتَّى اتَّقَتْهُ بِكِيمْيَــاءِ السُّــؤْدُدِ

(...)، وقال البحتري في المهتدي:

وللمُهْتَدِي بالله مَجْدٌ لَــوِ ارتَقَتْ إِلَيْهِ النُّجُومُ رِفْعَةً مَا تَهَدَّتِ

وهذا أبلغ من قول أبي تمام: (وابتنت خطط في عراض الفرقد)...، وقال أبو تمام في مدح المعتصم:

بِمُعْتَصِمٍ بالله قَدْ عُصِمَتْ بِهِ عُرَى الدِّينِ والْتَفَّتْ عَلَيْهِ وَسَائِلُهْ

(...)، وقال في الواثق:

بِهَارُونَ عَزَّ الدِّينُ وَاشْتَدَّ رُكْنُهُ وَدَانتْ دَوَانِيهِ وَقُرِّبَ شَاسِعُهْ

وقال البحتري في المتوكل:

خَلَقَ اللهُ جَعْفَرًا قَيِّمَ الدُّنْـ يَا سَدَادًا وَقَيِّمَ الدِّينِ رُشْدَا"[1]

فكان يشرح الشواهد ويعلق عليها، ويحكم بجودة الألفاظ والمعاني أو رداءتها، ويستشهد بشعر السابقين، ثم ختم بالحكم بأفضلية أبي تمام على البحتري في هذا الباب، يقول: "وهو في هذا الباب أشعر من البحتري"[2].

- إلا أن ما يؤخذ على الآمدي في معاني المدح، أنه في المعنى الثالث (ذكر ما يخص أهل بيت النبوة دون غيرهم)، والمعنى الخامس (المجد والشرف في مدح الخلفاء) أنه اكتفى بذكر شواهد للبحتري ونفى أن يكون لأبي تمام قول في هذه المعاني، وهو خروج عن إطار ما وضعه للموازنة، من أنه ركز على المعاني المشتركة بين الشاعرين، مع أنه أفرد بابا لما تفرد به كل واحد منهما لكنه لم يرتبط بباب المدح، وقد رصد الآمدي للبحتري شعرا في أبواب ليس فيها لأبي تمام شعر، وبين فضله فيها، وهذا وجه للتفضيل عنده، وهو اختصاص البحتري بهذه المعاني دون أبي تمام،

[1]– الآمدي، الموازنة، ج2، ص 353.

[2]– المصدر نفسه، ص354.

ولعله في ذلك يطبق ما جعله مقياسا وهو الموازنة بعمود الشعر فرأى أن للبحتري انفرادا فيما يوافقه على عكس أبي تمام.

- أما في المعنى الرابع (ذكر الآلة التي كانت للنبي صلى الله عليه وسلم فصارت إليهم)، أنه عرض أربعة شواهد للبحتري وشاهدا واحدا لأبي تمام، وجعله آخرا وكان يبدأ بنماذجه، ولم يعلق فيها على نماذج البحتري وأسهب في التعليق على نموذج أبي تمام تعليقا يدل على تفضيله للبحتري، يقول: "وقال أبو تمام في نحو هذا يمدح الواثق:

قَوْمٌ غَدَا المِيرَاثُ مضْرُوبًا لَهُمْ سُورٌ عَلَيْهِ منَ القُرْآنِ حَصِينُ
فِيهِمْ سَكِينَـــةُ رَبِّهِـــمْ وكِتَابُـــهُ وَإِمَامَـتَاهُ واسْمُـــهُ المَخْـزُونُ

فالسكينة وزنها (فعيلة)، من السكون وهو الوقار، وهذه لفظة لا تلائم البيت كل الملاءمة، لأنه لا وجه لأن يقول فيهم: وقار ربهم، لا سيما وقد قال: كتابه وإمامتاه واسمه المخزون، فالوقار ليس من هذه الأشياء في شيء (...)، وقوله (إمامتاه) يعني النبوة والخلافة، (واسمه المخزون) هو اسم الله الأعظم الذي إذا دعي به جل وعز أجاب"[1].

وشرحه الوافي لهذا النموذج أغناه عن التصريح بالحكم، أو التعليق على نماذج البحتري التي يظهر صمته عنها صمت إعجاب وتقديم.

وقد فضل أبا تمام في معنى (ذكر الملك والدولة) أين كان عدد الشواهد متماثلا بين الشاعرين، حيث استجاد الآمدي قول أبي تمام في المأمون، قال عنه معقبا على شواهد البحتري: "وأجود من هذا قول أبي تمام في المأمون:

في دَوْلَةٍ لحظَ الزَّمَانُ شُعَاعَهَا فارْتَدَّ مُنقَلِبًا بِعَيْنَيْ أَرْمَدِ
منْ كَانَ مَوْلِدُهُ تَقَـــدَّمَ قَبْلَهَـــا أَوْ بَعْدَهَا فَكأَنَّهُ لمْ يُولَـدِ

[1]– الآمدي، الموازنة، ج2، ص346.

وهذا من أجود ما يقال في مدح دولة وأبلغه، فأبو تمام في هذا الباب –على إساءته في الأبيات المتقدمة–، أشعر من البحتري"[1].

يظهر أن الآمدي في تفضيله لبيتي أبي تمام على كل ما قاله البحتري، رغم أن أشعار البحتري في هذا الباب من غرر أبياته، مرده إلى أن الآمدي ينظر إلى الجودة في الشعر من خلال الروائع وإن قلت، ولكن عيب الآمدي أنه لا يستطيع رؤية الروائع في شعر أبي تمام إلا من خلال مقاييس عمود الشعر، فما وافق عمود الشعر على ضوء من روائع أبي تمام لكان للموازنة عنده شأن آخر، غير المفاضلة بين الشاعرين[2].

لكنه مع ذلك التزم المقياس الذي وضعه ابتداء (عمود الشعر)، ولم يخرج عن نطاقه في قياس الشعر.

كما يلاحظ أن الآمدي قد أضاف إلى استشهاده بشعر الأوائل ليتبين موافقة مذهبهم من الشاعرين، استشهاده في مدح الخلفاء بشعر قيل في مدحهم من قبل شعراء العصر، مثال ذلك ما أنكره على أبي تمام في مدحه للواثق في باب (أمر الخلافة وما يتصرف عليه القول من معانيها)، يقول: "وقال أبو تمام في الواثق أيضا:

جَعَلَ الخِلاَفَةَ فيهِ رَبٌّ قَوْلُهُ سُبْحَانَهُ للشَّـيْءِ كُـن فيَكُـونُ
ولقَـدْ رأيْنَاهَـا لهُ بِقُلُوبِنَـا وظُهُـورُ خَطْبٍ دُونَـهُ وَبُطُـونُ
ولِذَاكَ قِيلَ منَ الظُّنُونِ جَلِيَّةٌ صِدْقٌ وفِي بعضِ القُلُوبِ عُيُونُ
ولَقَدْ عَلِمْنَـا مُذْ تَرَعْرَعَ أنَّـهُ لأَمِيـنِ ربِّ العالَمِيـنَ أَمِيـنُ

قوله (جعل الخلافة فيه رب) بيت في غاية الركاكة والرداءة، لأن مثل هذا إنما يقال في الأمر العجب الذي لم يكن يقدر ولا يتوقع، ولا يظن أن مثله يكون، فيقال إذا وقع ذلك: قدرة قادر، وفعل من لا يعجزه أمر ومن يقول للشيء كن فيكون، فأما الأمور التي لا يتعجب منها ولا تستغرب، والعادات جارية بها وبما يشبهها، فلا يقال فيها مثل هذا، وإنما يسبح الله

[1]– الآمدي، الموازنة، ص342.

[2]– ينظر: محمد علي أبو حمدة، أبو القاسم الآمدي وكتاب الموازنة بين الطائيين، ص75.

سبحانه وتذكر قدرته على تكوين الأشياء، لو جاؤوا بأبي العبر* أو بجحا فجعلوه خليفة، فأما الواثق فما وجه تسبيح أبي تمام في أن أفضت إليه الخلافة وأبوه خليفة وهو المعتصم، وجده خليفة وهو الرشيد، وجد أبيه خليفة وهو المنصور، وأخو جده خليفة وهو الهادي، وأخو جد جده خليفة وهو السفاح، وعماه خليفتان وهما الأمين والمأمون؟ فذلك ثمانية خلفاء هو تاسعهم، وقد عدد أبو تمام منهم خمسة في البيت فقال:

يَسْمُو بِكَ السَّفاحُ والمنصُورُ والـ مَهْدِيُّ والمعصُومُ والمأمُونُ

وذكر الرشيد قبل هذا بأبيات، وشبه الواثق به فقال:

وَجَدُوا جَنَابَ المُلْكِ أَخْضَرَ واجْتَلَوْا هَارُونَ فيهِ كأَنّهُ هَارُونُ

فما وجه التعجب من خلافة من كانت هذه صورته؟"[1].

فالآمدي ابتداء يستدل بسياق القصيدة وما جاء فيها من معان، لرد مبالغة أبي تمام في أداء المعنى؛ حيث رأى فيه ركاكة ورداءة لانتفاء الغرض منه، وهو التعبير عن التعجب من الذي لا يتحقق مع أمر لا عجب في حدوثه وهو خلافة الواثق، وهو أمر لا ظن فيه "وقوله (ولقد رأيناها له بقلوبنا)، وقوله (ولذاك قيل من الظنون جلية صدق) فهذه كهانة عجيبة من أبي تمام في الواثق لم يفطن لها غيره"[2]، وفي ذلك سخرية من أبي تمام.

وحكم الآمدي في ذلك على المعنى دون اللفظ، يقول: "وعلى أن هذين البيتين جيدان في نظمهما ولفظهما، ولكنه وضع المعاني في غير مواضعها"[3]، وهو يقصد البيتين الثاني والثالث من الشاهد، لأنه حكم على الأول بأنه في غاية الركاكة والرداءة، ولم يعلق على البيت الأخير إلا بشرح لقوله (لأمين رب العالمين) حين قال: "يعني محمدا صلى الله عليه

---

*– ذكر في هامش ص 335، أن أبا العبر هاشمي من بني العباس، كان أديبا شاعرا، ماجنا يظهر الحماقة، وله فيها كتاب اسمه (جامع الحماقات وحاوي الرقاعات)

[1]– الآمدي، الموازنة، ج2، 335– 336.

[2]– المصدر نفسه، ص336.

[3]– المصدر نفسه، ص336.

وسلم"[1]، ثم قابله بشعر غيره في المعنى ذاته، يقول: "وقد أصاب أبو الجنوب مروان بن أبي حفصة في هذا المعنى إذ يقول للأمين:

إنَّ الخِلاَفَةَ قدْ تَبَيَّنَ نُورُهَا للنّاظِرِينَ على جبِينِ مُحمَّدٍ
إنِّي لأعْلَمُ أنَّهُ لَخَلِيفَةٌ إنْ بَيْعَةٌ عُقِدَتْ وإنْ لَمْ تُعْقَدِ

وما أحسن ما قال الحسين بن أبي الضحاك الباهلي في المأمون أيضا:

رَأَى اللهُ عَبْدَ اللهِ خَيْرَ لِدَاتِهَا فَمَلَّكَهُ واللهُ أَعْلَمُ بالْعَبْدِ"[2]

كما نلاحظ أن الآمدي لا يحكم على الشاهد بالرداءة إذا استقبح منه بيتا، فهو يفصل في تحليله للمعاني وشرحه للألفاظ، ويثني على ما رآه جيدا منها في اللفظ أو المعنى، أو البيت، ويشير إلى ما يراه رديئا، مثل تعليقه على قول أبي تمام في مدح المعتصم في الباب ذاته: "وقال فيه:

فَلاَذَتْ بِحِقْوَيْهِ الخِلاَفَةُ والْتَقَتْ علَى خِدْرِهَا أرْمَاحُهُ ومَناصِلُهْ
أَتَتْهُ مُعِدًّا قَدْ أَتَاهَا كَأَنَّهَا ولاَ شَكَّ كَانتْ قَبْلَ ذَاكَ تُرَاسِلُهْ

فالبيت الأول جيد بالغ، والبيت الثاني في غاية السخف والرداءة، لأنه جعل الخلافة قد أتته، وجعله قد أتاها، وكان ينبغي أن يقتصر على إتيانه إياها، أو إتيانها إياه، وهو أجود، فأما أن يجمع بين الحالين فما وجهه؟ وكان ينبغي أن يعلمنا لما توجه واحد إلى صاحبه: أين التقيا؟ أفي منتصف الطريق؟ وقصد هذا الرجل إلى الإغراب في الألفاظ والمعاني، ومن هاهنا فسد أكثر شعره، وقوله (ولا شك) من سخيف الألفاظ وسفسافها، وهي حشو رديء، وليس بالبيت حاجة إليه"[3].

[1]– الآمدي، الموازنة، ج2، ص336.
[2]– المصدر نفسه، ص337.
[3]– المصدر نفسه، ص333.

وقد أورد الآمدي أبياتا كثيرة من أجود ما قال البحتري في مدح الخلفاء، وكان مكثرا فيها في المعاني التي لم ترد عند أبي تمام في هذا الباب، ومع ذلك وقف ناقدا للبحتري في بعض ما رأى أنه رديء مثل قوله: "وقال البحتري في مدح المعتز بالله:

لاَ العَذْلُ يَرْدَعُهُ وَلاَ الْـ تَّعْنِيفُ عَنْ كَرَمٍ يَصُدُّهْ

وهذا عندي من أهجن ما مدح به خليفة وأقبحه، ومن ذا يعنف الخليفة أو يصده، إن هذا أولى بالهجو منه بالمدح"[1].

وقد سار الآمدي على هذا النهج في موازنته بين الشاعرين في الأغراض الأخرى، وفيما اختاره لها من معان جعلها في أبواب وفصول، ورتبها على حسب بنية القصيدة من الابتداء إلى الخروج إلى الغرض الرئيس، التي بنى عليها الموازنة من حيث الشكل، فكان يقول مثلا في باب المراثي: "قد جرت العادة في كل باب أن تعتبر فيه الابتداءات، فيجب أن أقدم ابتداءات هذا الباب"[2]، وحوى الجزء الثالث من الكتاب مادة ضخمة شملت أغراضا وموضوعات متنوعة، عمد فيها الآمدي إلى التقسيم والتفصيل على حسب المعاني، ومن تلك الموضوعات: كتاب الجود، والوصف، والفخر، والعتاب، والوعيد، والهجاء، والاعتذار، والشراب، ووصف الغلمان، والتوجع من العلل والنكبات، والمراثي، ووصف الحرب، وختم هذا الجزء بباب وصف الشاعرين لقصائدهما.

وكل باب من هذه الأبواب يحتوي على عدة فصول مقسمة على اعتبار المعاني مما لا يمكن الوقوف عنها جميعا بالعرض والقراءة، وقد عرضنا في مبحث سابق جدولين إحصائيين لنسب الأغراض الشعرية وعدد شواهدها من شعر الشاعرين في كتاب الموازنة، وقدمنا قراءة عامة حولها، محاولين استجلاء ما قام به الآمدي من جهد في جمعها وتصنيفها وفق الأغراض الشعرية بتحديد المعاني المختلفة فيها، بناء على أجزاء بنية القصيدة، وخلصنا إلى صورة لخطته في تطبيق منهج الموازنة نعرضها في المبحث الآتي.

[1]– الآمدي، الموازنة، ج2، ص337.

[2]– المصدر نفسه، ص457.

خلاصة: منهج الآمدي (توصيف ونقد):

بعد هذه القراءة لنماذج من موازنة الآمدي بين شعر الطائيين، التي حاول فيها أن يلم بشعر الشاعرين أبي تمام والبحتري جمعا وتصنيفا وتحليلا، وموازنة بين ألفاظه ومعانيه وصوره وأساليبه وأغراضه، محاولا في ذلك بلوغ الغاية من تأليف الكتاب، وهي تطبيق منهج الموازنة وفق ما وضع له من أسس ومقاييس.

- ويمكن القول إن الآمدي "استطاع في كتابه أن يجسد لنا ذلك الرقي الذهني، والروح العلمية الواعية، والمتمكنة من النقد في القرن الرابع الهجري، وقد امّاز عن النقاد الذين سبقوه، فظهر من بينهم ناقدا فنيا شامخا، ولا غرو فقد كشف في كتابه عن عقلية نقدية، وذوق فني صادق، قلّ أن نجد لهما نظيرا بين نقادنا القدماء، وبهاتين الدعامتين خرج لنا عمله هذا مبنيا على منهج علمي محكم غاية الإحكام، فتوصل به إلى أحكام فنية قريبة من الصواب في معظم الأحيان، أما منهجه فقد تجلت فيه الدقة والترتيب المنطقي والفني"[1].

- ويعد كتاب الموازنة "في اكتنافه الخصومة بين الطائيين، والإفصاح عن الجوانب المختلفة منها في صورة شمولية، كتابا له من القيمة العلمية والنقدية ما لا يمكن الاستهانة به أو التقليل من شأنه، لأن هذا الكتاب سواء في معالجته الخصومة بين الطائيين أو في دعم هذه الخصومة بعناصر وقوى جديدة، أو في شحذه حدة الجدل وتوسيع ميدانه كتاب أقل ما يقال فيه هو أنه سبق أوانه بقرون"[2]، وظهر منهجه جليا فيما عرض له في عيوب وأخطاء الشاعرين، كما يظهر في تتبعه لعناصر الشعر ومقوماته الفنية التي تمثلها بعمود الشعر.

[1]– الموازنة، ج1، مقدمة التحقيق، سيد سقر، ص93.

[2]– محمد رشاد محمد صالح، نقد كتاب الموازنة بين الطائيين، ص704.

- وهذا يمكننا من القول إن الآمدي بنى موازنته على إظهار المحاسن والعيوب (الإيجابيات والسلبيات)، وقد اعتمد في ذلك مراعاة التشابه بين شعر الشاعرين في بنية القصيدة، من ابتداء وتخلص وأغراض، ما منحه إطارا شكليا للموازنة.

- واعتمد في ذلك على جملة من المقاييس أطرها عمود الشعر، بنيت على أهم القضايا النقدية في عصره، كاللفظ والمعنى، والطبع والصنعة، والوضوح والغموض، السرقات الشعرية، وقضية القديم والحديث.

- هذه القضية التي تمثل الخصومة حولها محور الموازنة؛ وتلخصت عند الآمدي في عرضه للمناظرة بين خصوم الشاعرين، وكان لهذه المناظرة أثر في توجيه القارئ وبيان رؤية الآمدي في تفضيله للبحتري، وهي رؤية لا تطعن في موضوعية الآمدي، لأنه بنى مقاييس الموازنة على مبادئ المذهب القديم (مذهب البحتري) في القول الشعري (عمود الشعر).

- إذ أقام الآمدي موازنته بوصفها ممارسة نقدية للأطر التنظيرية التي رسمها في مفهومه للطريقة في قول الشعر التقليدي، وعدها أصلا للاستقراء تشكل وفقه مصطلح عمود الشعر، فكان نقده قائما على محور واحد، يتلخص في تطبيق أصول عمود الشعر على النصوص الشعرية لأبي تمام، في محاولة لتحديد الفوارق الشعرية بين النص القديم (البحتري) بوصفه أصلا يمثل نمطا معياريا للجودة الشعرية ومثالا للبناء الفني الصحيح، والنص الحديث نموذجا لرداءة لتجاوز النمط المعياري، حيث كانت الموازنة مبنية على هذا التطبيق انطلاقا من تسليم نظري بوجود قاعدة شعرية اتخذت أساسا لهذه الموازنة.

الفصل الثالث

"قضية الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم والمنهج التحليلي في النقد"

تمهيد:

في القرن الخامس الهجري ظواهر وقضايا تجعله موضع أهمية خاصة؛ إذ تتجمع فيه الآراء، وتتحدد النظريات وتنتظم الدراسات، وتقوم على أصول محددة وقواعد ثابتة.

ويمكن القول إن الدراسات البلاغية والنقدية في هذا القرن كانت "ترتكز على النص القرآني المعجز، وعلى الشعر الجاهلي، الذي يعد هو المؤسس لمصداقية الإعجاز القرآني، وهذه الركائز النصية (...) إنما تمثل مرجعية أساسية، إليها تقاس كل حركة التاريخ المتقدمة نحو المستقبل"[1].

وقد كان القرآن الكريم المثل الأعلى للفن الأدبي عند النقاد والبلاغيين واللغويين، بما جرى به أسلوبه من روعة الصياغة وجمال التصوير، "وطبيعي أن الدافع وراء البحث في ظاهرة الإعجاز القرآني كان الحاجة الملحة إلى تسجيل هذه الظاهرة لصد المشككين في الرسالة وقيمتها العقائدية والبيانية"[2].

ولذلك بذل كثير من العلماء جهودهم في بيان إعجاز القرآن، فتعرضوا للبحث "في متصرفات الخطاب، وترتيب وجوه الكلام، وما تختلف فيه طرق البلاغة، وتناولوا أسلوب القرآن وجوانبه البيانية، وحاولوا إثبات إعجازه بمقارنته بالشعر العربي، فاستخدموا وسائل النقاد ومقاييسهم في إثبات ذلك"[3].

وإذا ما عدنا إلى استقراء حركة التأليف الإعجازي، نجده لم يستقل بكتب خاصة في بداية الأمر، لأنها قد برزت في ثنايا كتب النحويين من مثل (مجاز القرآن) لأبي عبيدة (ت209هـ)، وبين تضاعيف كتب اللغويين من مثل (معاني القرآن) للفراء (ت207هـ)، وكتابي (غريب القرآن) و(تأويل مشكل القرآن) لابن قتيبة (ت176هـ)، ومؤلفي (دلائل الإعجاز) و(أسرار

---

[1]– محمد الكتاني، مطارحات منهجية حول الأدب والنقد 'وعلاقتها بالعلوم الإنسانية'، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، دت، ص124.

[2]– هدى عماري، أثر النظرية الإعجازية في الأدب والنقد، (http//www.djazairess.com/elkhabar/)

[3]– منصور عبد الرحمن، اتجاهات النقد الأدبي 'من الجاهلية إلى القرن الرابع الهجري'، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، دط، 1987م، ص126.

البلاغة) لعبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)، وفي كتب البلاغيين من مثل (تلخيص البيان في مجازات القرآن) للشريف الرضي (ت406هـ)، و(النكت في إعجاز القرآن) لأبي الحسن الرماني (ت384هـ)، و(بيان إعجاز القرآن) للخطابي (ت388هـ)، و(إعجاز القرآن) للباقلاني (ت403هـ).

وغيرها من المؤلفات التي تصب جلها في "أسلوب آخر من أساليب النقد الأدبي عند العرب (...)، ذلكم هو النقد القرآني، ولم تعرف هذه التسمية عند العرب القدماء لأنهم تحرجوا أو تأدبوا من استخدام كلمة نقد في الأساليب القرآنية، فقد قالوا (غريب القرآن) و(مشكل القرآن)، و(إعجاز القرآن)، وكلها تسميات تؤدي في النهاية إلى المفهوم المعروف في النقد، ولعل دارسي النقد لو رجعوا إلى هذه الدراسات بعين فاحصة لوجدوا أنها أول دراسات في النقد الأدبي؛ لأنها تناولت بالفعل دراسة الأساليب الأدبية في القرآن الكريم"[1].

ولذلك شغل العلماء في القرن الثالث الهجري بلغة القرآن وأسلوبه، "وتفرعت بحوثهم وانتظمتها جداول ثلاثة؛ أما الجدول الأول فهو التفسير المأثور (...)، وأما الجدول الثاني فهو التفسير اللغوي النحوي (...)، والجدول الثالث يجري ببحوث البيان وفنون التعبير المختلفة في القرآن، أو بالمعاني التي تجري وراء النظم القرآني وصلة هذا النظم بها، وهذه الناحية خطيرة في تاريخ النقد الأدبي العربي، لما لها من تأثير كبير في توجيه الدراسات البيانية في الأدب على ضوء ما توصل إليه العلماء في أسلوب القرآن"[2].

حيث كان القرآن الكريم يمثل "أهم النصوص التي استقيت منها مقاييس الجمال في العبارة الأدبية، وإن جل ما نراه من قوانين تتعلق بجودة الكلام أو قبحه، إنما انبنت على عبارة القرآن، واستنبطت منها، فما أطال النقاد الوقوف على نص كما أطالوه على القرآن،

[1]– يوسف نور عوض، تطور الأساليب النقدية في الأدب العربي، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، ط1، دت، ص117.

[2]– محمد زغلول سلام، أثر القرآن في تطور النقد العربي إلى آخر القرن الرابع الهجري، تقديم: محمد خلف الله أحمد، مكتبة الشباب، مصر، ط1، دت، ص36.

وما قلبوا النظر في كلام كما قلبوه في آيه وسوره، وكان من أثر ذلك أن اهتدوا إلى دقائق وأسرار جمالية كثيرة، ولولا فكرة الإعجاز لظلت محجوبة مطوية"[1].

فالقرآن الكريم كتاب عربي مبين، لكنه كان جديدا بل معجزا في أسلوبه، وهو مع ذلك لم يخرج عن أساليب العرب وعاداتهم في نظم الكلام، وكان طبيعيا أن يجمع أساليب العرب في التعبير عن قواعد فنية وتركيبية، ففيه الحقيقة وفيه المجاز وفيه الكناية، وغيرها على أساليب العرب ونمطهم[2].

ولهؤلاء العلماء نصوص كثيرة توقف الباحث على اتجاهاتهم في بحث لغة القرآن وأسلوبه، من أهمها نص الخطابي الذي يقول فيه:

"وإنما يقوم الكلام بهذه الأشياء الثلاثة: لفظ حامل، ومعنى به قائم، ورباط لهما ناظم، وإذا تأملت القرآن وجدت هذه الأمور منه في غاية الشرف والفضيلة، حتى لا ترى شيئا من الألفاظ أفصح ولا أجزل ولا أعذب من ألفاظه، ولا ترى نظما أحسن تأليفا وأشد تلاؤما وتشاكلا من نظمه، وأما المعاني فلا خفاء على ذي عقل أنها هي التي تشهد لها العقول بالتقدم في أبوابها، والترقي إلى أعلى درجات الفضل من نعوتها وصفاتها، وقد توجد هذه الفضائل على التفرق في أنواع الكلام، فأما أن توجد مجموعة في نوع واحد منه، فلم توجد إلا في كلام العليم القدير"[3].

فهو يحدد المجال الذي بحث فيه العلماء الدارسون لقضية الإعجاز؛ التي يرى الخطابي أنها أدت إلى دراسة ألفاظ القرآن الكريم وتأمل خصائصها، كما أدت إلى دراسة النظم لمعرفة أسراره، والوقوف على مميزاته، ثم مقارنة ألفاظ القرآن وأسلوبه بغيره من روائع الشعر والنثر لإثبات أن القرآن يعلو على ما يوازن به من كلام البشر.

---

[1]– نعمة رحيم العزاوي، النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، دت، ص127.

[2]– محمد زغلول سلام، أثر القرآن في تطور النقد العربي إلى آخر القرن الرابع الهجري، 37.

[3]– ثلاث رسائل في إعجاز القرآن 'للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني'، حققها وعلق عليها: محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، دت، ص27.

لقد كان للبحث في قضية إعجاز القرآن أثر كبير ومهم في "تحريك الفكر اللغوي والأدبي والبلاغي والكلامي على حد سواء؛ فقد كان الانشغال بظاهرة إعجاز القرآن أكبر حافز للفكر العربي يومئذ على ارتياده مسالك الدرس اللغوي والأدبي"[1].

وهذا يعني أن الإعجاز أثار حركة نقدية ولغوية وبلاغية واسعة، شملت القرآن وكلام العرب، ونتج عنها كشف قواعد كثيرة، منها ما يخص اللفظ، ومنها ما يتصل بالتركيب، ثم أصبحت تلك القواعد مبادئ يؤخذ بها عند الحكم على النصوص، وتقديم بعضها على بعض.

فكان منطلق النظر في كل القضايا اللغوية والأدبية التي انشغل بها البحث فيما بعد، واتجهت اتجاهات مختلفة تنامت وتفرعت في مستويات متعددة، وعلاقة اللفظ بالمعنى، وعلاقة الشكل بالمضمون.

وهذا "لا يتنافى مع حقيقة انطلاق النقد العربي من محاولة تأصيل الإبداع الشعري، وتبين مقوماته في تعامله مع الشعر الجاهلي بخاصة، ولكن النظر إلى هذا الشعر لم يكن في البدايات على الأقل منفصلا عن الاحتجاج ببلاغته وأساليبه، لإثبات حقيقة الإعجاز القرآني في المستوى البياني، فإثبات الشعر الجاهلي من ناحية، والتأكيد لمستواه البلاغي، واعتباره موطن الشاهد على السياق الأدبي لظهور القرآن، وعلى المفاهيم التداولية في مجال الظواهر اللغوية والفنية من ناحية أخرى، كان حجر الزاوية في بناء النظرية الإعجازية"[2].

حيث كان التأثير متبادلا بين البحث في خصائص الأسلوب القرآني في لغته ونظمه وطرائق تعبيره بغية كشف أسرار بلاغته وإعجازه وتأثيره في النفوس، وبين البحث في خصائص الشعر العربي وأسرار جماله وبلاغته.

[1]– محمد الكتاني، مطارحات منهجية حول الأدب والنقد، ص125.

[2]– المرجع نفسه، ص126.

والملاحظ أن النقاد العرب على اختلاف اتجاهاتهم (اللغوية والنحوية والبلاغية، ومن اتصل منهم بقضية الإعجاز القرآني)، قد اتخذوا من اللغة المنبع الصافي لدراساتهم والمعين الذي غرفوا منه وسيلة لعرض وتقنين آرائهم، وغاية للتأصيل والتنظير والتطبيق.

فمن أول الاعتبارات التي التفتت إليها حركة النقد العربي القديم، كانت قضية اللغة؛ فالشعر فعالية لغوية، وكذلك النص المعجز فعالية لغوية في المقام الأول، وتتحقق هذه الفعالية في العلاقة بين اللفظ والمعنى بوصفهما عنصرين يشكلان المستوى التركيبي للغة.

وقد أثار إعجاز القرآن بمرجعية هذين العنصرين والعلاقة بينهما "قضية كلامية عويصة هي: هل الإعجاز القرآني يكمن في شكله أم في مضمونه أم فيهما معا؛ أما عن مضمونه فقيل فيه الكثير، وأما عن شكله فقد قيل عن نظمه وتصرف وجوه البيان فيه، ومذاهب التقرير والوصف فيه مثل ذلك (...)، لذلك قام علماء الكلام وأدباء الكتاب ونقادهم وعلماء الرواية الأدبية بالتأليف في ظواهر البلاغة القرآنية، ولكنهم وهم يبحثون ويرصدون تلك الظواهر كانوا يقفون على مقومات البيان العربي وخصائص الأسلوب الأدبي، ويعمقون بذلك النظرة العلمية للأسلوب على سبيل الاستقراء والتحليل للأمثال والشواهد الشعرية"[1].

هذا وقد أثر اختلاف آراء المتكلمين حول إعجاز القرآن في الفكر النقدي حيث جعلته يتجه صوب عد النظم مناط ذلك الإعجاز.

وقد كان للتوجه النقدي الذي اتخذ من النظم أساسا لدراسة الإعجاز القرآني، "حضور متميز عند دارسي الإعجاز الذين أسهموا في وضع أدوات نقدية، وتقديم آليات إجرائية كفيلة بمعالجة القيم الفنية، والخصائص الجمالية التي تجلي الأدبية (...)، وبذلك لعب الناقد دورين في آن معا؛ فيكون إعجازيا من خلال قراءته النقدية للنص القرآني، وناقدا من خلال قراءته للنصوص الإبداعية"[2]؛ حيث تجدر الإشارة هنا إلى أن قضية الإعجاز جاءت "من كون القرآن أول كتاب نثري في لغتنا العربية، والتحدي الذي أتى به القرآن من هذه الناحية يكمن في الشكل والمضمون معا (...)، وقد اشتملت السور القرآنية على أكثر من موضوع في

[1]– محمد الكتاني، مطارحات منهجية حول الأدب والنقد، ص135.

[2]– هدى عبد القادر عماري، تجليات أدبية البناء النصي، (http//www.diwan alarab.com/spips.php)

السورة الواحدة، وهي في هذا النظام تنهج نفس أسلوب القصيدة العربية الجاهلية من حيث إنها تستخدم النثر وتحتوي على قيم جديدة*، لم تعرفها القصيدة العربية القديمة"[1]؛ ولذلك كان اهتمام الدارسين الإعجازيين بالبحث في لغة القرآن وخصوصيتها البلاغية والأسلوبية.

وكان النظم "أحد القراءات الممكنة لدراسة المميزات اللغوية والفنية التي يختص بها الخطاب القرآني وتميزه عن باقي الخطابات الممكنة من كلام البشر"[2].

وسنحاول فيما يأتي الوقوف عند معالم نظرية النظم وأثرها في سير البحوث الإعجازية والدراسات النقدية للنص الإبداعي.

* – نشير هنا إلى أن القرآن الكريم كتاب عقيدة لا كتاب أدب، والإيمان به يقتضي الإيمان بإعجازه الذي تحدى لغة عصره في الشكل والمضمون.

[1] – يوسف نور عوض، تطور الأساليب النقدية في الأدب العربي، ص122.

[2] – هدى عماري، تجليات أدبية البناء النصي.

المبحث الأول: النظم؛ المفهوم وتشكل النظرية:

ليست الغاية من هذا المبحث تأصيل مصطلح (النظم)، وتتبع نشأته وتطور دلالاته عند اللغويين والبلاغيين والنقاد، فهذا مما قد أفاض فيه الدارسون والباحثون، واستوى على أقلام كثير منهم، وإنما قصد الوقوف عند تشكل نظرية النظم في علاقتها مع قضية الإعجاز القرآني وعلاقة هذا التشكل والاكتمال بمدى استظهار معالمها ومبادئها ومرتكزاتها على المستوى التطبيقي في قراءة النصوص، محاولين بحث إمكانية عدها جانبا تنظيريا لمنهج تطبيقي في التحليل وكشف الخصائص الأدبية.

أولا: إرهاصات نظرية النظم:

النظم في اللغة هو "التأليف، نظمَه، يَنْظِمُهُ، نَظْمًا ونِظَامًا، ونَظَمَهُ فَانْتَظَمَ وتَنظَّمَ، ونظمتُ اللُّؤْلُؤَ أي: جمعتُهُ فِي السِّلْكِ، والتَّنظيمُ مثلُه، ومنه: نظمتُ الشِّعرَ (...)، والنِّظَامُ: الخيطُ الّذِي يُنْظَمُ بهِ اللّؤْلُؤ (...)، والانْتِظَامُ: الاتِّسَاقُ"[1].

وجاء في أساس البلاغة: "ومن المجاز نظَمَ الكلام، وهذا نظم حسن، وانتظم كلامه وأمره، وليس لأمره نظام إذا لم تستقم طريقته"[2].

والمتأمل لشرح المادة المعجمية (نظم) يجد أنها تدور حول معنى التنسيق والترتيب والتلاحم والضم بين عناصر وأجزاء تؤلف وحدة منسجمة، وعلى هذه الدلالة بنى النقاد العرب رؤيتهم في عرض وبلورة مفهوم لمصطلح (النظم) تعبيرا منهم على الترتيب والتماسك والانسجام بين عناصر النص الواحد.

فهذا الجاحظ (ت255هـ)، يشير إلى ذلك في معرض حديثه عن الشعر الذي يرى أنه: «صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير»[3]؛ فالشعر عنده ما كان نسجا واحدا،

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، ج12، ص578.

[2]– الزمخشري، أساس البلاغة، قدم له وشرح غريبه وعلق عليه: محمد أحمد قاسم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 2013م، ص860.

[3]– الجاحظ، الحيوان، ج3، ص132.

وليتحقق ذلك يرى أن «أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان»[1].

وعند قدامة بن جعفر (ت337هـ) يدل على الاتساق والترتيب والائتلاف والتناسب بين الأجزاء، يقول: «إن نظم حبات اللؤلؤ في الخيط يستوجب التناسب في إحكام الصنعة ليبدو العقد سليما في مظهره، وكذلك نظم الكلام يتطلب دقة الإحكام ووضع كل لفظة بجانب أختها صنيع ناظم اللؤلؤ وحائك الخيوط»[2].

وقد عقد أبو هلال العسكري (ت395هـ) بابا في كتابه الصناعتين عن حسن النظم وجودة الرصف والسبك، قال: «وحسن الرصف أن توضع الألفاظ في مواضعها، وتمكن في أماكنها، ولا يستعمل فيها التقديم والتأخير والحذف والزيادة إلا حذفا لا يفسد الكلام، ولا يعمّي المعنى، وتضم كل لفظة إلى شكلها وتضاف إلى لفقها، وسوء الرصف تقديم ما ينبغي تأخيره منها، وصرفها عن وجوهها وتغيير صيغتها، ومخالفة الاستعمال في نظمها»[3].

وتجدر الإشارة هنا إلى أن ابن المقفع (ت142هـ) قد سبق النقاد والبلاغيين في الوقوف على هذا المعنى، حيث حدد هذا المفهوم في معرض حديثه عن صياغة الكلام والإبداع في القول، قال: «فإذا خرج الناس من أن يكون لهم عمل أصيل، وأن يقولوا قولا بديعا فليعلم الواصفون المخبرون أن أحدهم – وإن أحسن وأبلغ– ليس زائدا على أن يكون كصاحب فصوص وجد ياقوتا وزبرجدا ومرجانا، فنظمه قلائد وسموطا وأكاليل، ووضع كل فص موضعه، وجمع إلى كل لون شبهه، وما يزيده بذلك حسنا، فسمي بذلك صائغا رقيقا وكصاغة الذهب والفضة، صنعوا منها ما يعجب الناس من الحلي والآنية، وكالنحل وجدت ثمرات أخرجها الله طيبة، وسلكت سبلا جعلها الله ذللا، فصار ذلك شفاء وطعاما وشرابا منسوبا إليها، مذكورا به منه أمرها وصنعتها، فمن جرى على لسانه كلام يستحسنه أو يستحسن

[1]– الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، دت، ج1، ص79.

[2]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، دت، ص26.

[3]– أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص167.

منه، فلا يعجبن إعجاب المخترع المبتدع، فإنه إنما اجتناه كما وصفنا»[1]؛ فمدار الكلام عنده على تأليف العبارة والضم بين أجزائها.

ويمكن القول إن هؤلاء العلماء اتفقوا على أن النظم بوصفه تلاحما وتأليفا بين أجزاء النص الواحد، يمثل مكمن الأدبية في النص، وهو ما عبروا عنه بالجودة والحسن.

حيث رأوا أن مناط هذا الحسن والجودة هو النظم؛ ما يشير إلى نظرتهم تجاه النص الإبداعي بوصفه بنية من حيث علاقة الانسجام والتلاحم بين أجزائه ليشكل وحدة.

وهذه النظرة لا تنفي قيام النص الشعري القديم على ما يعرف اصطلاحا (بوحدة البيت)، وإنما النظر في النص الواحد ككل متكامل ونظام واحد، لا تنافر بين أجزائه وعناصره البنائية والدلالية، وحسن الربط والسبك والتأليف بينها يعكس حسن وجودة القول العام.

وإذا جئنا إلى بيئة الإعجازيين الذين ذهبوا إلى أن القرآن الكريم معجز بنظمه، ألفيناهم يؤكدون هذه الرؤية القائمة على القول بعلاقة الاتساق والانسجام بين أجزاء النص وبين الألفاظ والمعاني في تأليف العبارات.

وقد عالج كثير منهم هذه الرؤية وذهبوا فيها مذاهب شتى، أبانت عنها مؤلفاتهم التي وضعت حول القضية، لعل أهمها ما ذهب إليه الخطابي (ت388هـ) في كتابه (بيان إعجاز القرآن) في قوله: «لا ترى شيئا من الألفاظ أفصح ولا أجزل ولا أعذب من ألفاظه، ولا ترى نظما أحسن تأليفا وأشد تلاؤما وتشاكلا من نظمه (...)، وعمود هذه البلاغة التي تجمع لها هذه الصفات هو وضع كل نوع من الألفاظ التي تشتمل عليها فصول الكلام موضعه الأخص الأشكل به، الذي إذا أبدل مكانه غيره، جاء منه إما تبدل المعنى الذي يكون منه فساد الكلام وإما الرونق الذي يكون معه سقوط البلاغة، وذلك أن في الكلام ألفاظا متقاربة في المعاني يحسب أكثر الناس أنها متساوية في إفادة مراد الخطاب، كالعلم والمعرفة،

[1]– ابن المقفع، الأدب الكبير والأدب الصغير، تحقيق: أحمد زكي باشا، جمعية العروة الوثقى الإسلامية، مطبعة مدرسة محمد علي الصناعية، القاهرة، مصر، ط1، 1911م، ص7.

والحمد والشكر (...)، وإن القرآن إنما صار معجزا لأنه جاء بأفصح الألفاظ في أحسن نظوم التأليف مضمنا أصح المعاني»[1].

حيث مهد الخطابي بذلك لنظرية النظم حين عده أهم مقوم للنص القرآني في التأليف، "وصلة الألفاظ بعضها ببعض في العبارة أو في الآية، وإن المعول عنده من وراء هذه الأمور كلها هو حسن النظم والربط، حتى يبدو الكلام متآلفا غير مفكك، وتأتي المعاني في العبارات لتقويم المعاني، وبتبديل مواضع الألفاظ فساد النظم وسقوط البلاغة وتبديل المعاني، واللفظ والمعنى عنده لا يفترقان لأن كل لفظ مقرون بمعنى خاص في الذهن، وهما من عناصر الأسلوب يجمع فيها النظم"[2].

كما بين الخطابي ما يعكس الوجه الجمالي من الإعجاز القرآني؛ وهو لذة القلب والنفس بسماعه وفعاليته بهما عند تلاوته، يقول: "قلت في إعجاز القرآن وجها آخر، ذهب عنه الناس فلا يكاد يعرفه إلا الشاذ من آحادهم، وذلك صنيعه في القلوب وتأثيره في النفوس"[3]، وقد أشار العلماء بعده إلى هذا الوجه.

أما الرماني فقد هيأ للبلاغة النضوج وذلك "للجهد الكبير الذي بذله والخطوات الواسعة التي خطاها على طريق تقدم التصنيف البلاغي وتطور بحوثه، وتنسيق أبوابه ومصطلحاته، ثم نسجل له أيضا أنه في كل ما كتب لم ينس هدفه الأصيل وهو الكشف عن البلاغة القرآنية وإبراز دلائل إعجازها، والذي بدا واضحا في حرصه الشديد على أن يقدم لكل باب من أبواب البلاغة العشرة، شواهده من القرآن الكريم، وأن يلمح ما فيها من أسرار ونكات بلاغية"[4].

---

[1]– الخطابي، بيان إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في الإعجاز، تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعرفة، مصر، 1968م، ص107.

[2]– وليد محمد، نظرية النظم وقيمتها العلمية في الدراسات اللغوية عند عبد القاهر الجرجاني، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1983م، ص59– 60.

[3]– الخطابي، بيان إعجاز القرآن، ص20.

[4]– صالح بن أحمد بن سليمان العليوي، الإعجاز القرآني بين الرماني والباقلاني 'عرض وموازنة'، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، السعودية، العدد 15، 2015م، ص206.

هذه الأبواب التي تمثل جهد الرماني حيث حددها*، "ووضع ضوابط لكل قسم مع ذكر أمثلة من القرآن الكريم على كل قسم، والوقوف عنها وتحليلها، واستحداث مصطلحات جديدة مثل (إيجاز القصر)، حيث أثرت التسمية عنده (...)، وقد أضاف في حديثه عن البلاغة إضافات جديدة إلى من سبقوه، فحدد بعض فنونها تحديدا نهائيا، ورسن لها أقسامها رسما دقيقا، وترك أثرا بارزا في مسار التأليف البلاغي"[1]، وقد تأثر به من جاء بعده من البلاغيين والنقاد وأفادوا من هذه الأقسام.

كما أبرز ووضح الرماني "سمات النظم وأسسه في القسم الأخير من أقسام البلاغة (البيان)، ويقصد به التعبير بصفة عامة، وهو عنده أربعة أقسام: كلام وحال وإشارة وعلامة، لتتضح الأدبية في النصوص التي تتوافر على حسن البيان، والذي يشترط فيه الرماني حسن الإفهام، لا مجرد الإفهام مع القبح والعيّ، بمعنى أن إدراك الأدبية يتوقف على مدى توافق الألفاظ بالمعاني في سياق نصي، يؤدي كل عنصر فيه دوره في عملية الإفهام، ولا يمكن الاستغناء عنه، وأي محاولة لتغييره تعيق حسن الإفهام، ومن هنا ندرك احتفاظ الرماني بأعلى مراتب حسن البيان للكلام"[2]، الذي تميز بذلك وهو الكلام الذي "جمع أسباب الحسن في العبارة من تعديل النظم حتى يحسن في السمع، ويسهل على اللسان، وتتقبله النفس تقبل البرد، وحتى يأتي على مقدار الحاجة، فيما هو حق من المرتبة"[3].

كما حدد الرماني خصائص لهذه المرتبة من الكلام، وهي خصائص النظم عنده، حيث رأى "ضرورة تحقق أربع خصائص لعلو مرتبة البيان تتعلق بالصياغة، وهي حسن الوقع في السمع، والخفة على اللسان، وحسن التقبل في النفس، وأن يكون المقال على قدر المقام"[4].

---

* – أقسام البلاغة عند الرماني هي: الإيجاز، والتشبيه، والاستعارة، والتلاؤم، والفواصل، والتجانس، والتصريف، والتضمين، والمبالغة، وحسن البيان.

[1] – صالح بن أحمد بن سليمان العليوي، الإعجاز القرآني بين الرماني والباقلاني 'عرض وموازنة'، ص207.

[2] – هدى عماري، تجليات أدبية البناء النصي.

[3] – الرماني، النكت في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في الإعجاز)، ج1، ص107.

[4] – المصدر نفسه، ص107.

جاء ذلك في حديث عن وجوه الإعجاز القرآني، التي ذهب من خلال تفصيل القول فيها إلى أن نظم القرآن على تصرف وجوهه واختلاف مذاهبه خارج عن المعهود من كلام البشر، فالقرآن جاء بطريقة فريدة خارجة عن العادة، لها منزلة في الحسن تفوق به كل طريقة.

ثم جاء أبو بكر الباقلاني (ت403هـ)، واهتم بإعجاز القرآن ونظمه، مفيدا من آراء سابقيه، معتمدا على ما ذهب إليه الرماني من أقسام البلاغة التي تعد معرفتها شرطا للوقوف على الإعجاز عنده؛ الذي يقوم عنده على فكرة النظم، يقول: "فأما شأو نظم القرآن فليس له مثال يحتذى عليه، ولا إمام يقتدى به، ولا يصح وقوع مثله اتفاقا كما يتفق للشاعر البيت النادر والكلمة الشاردة والمعنى الفذ الغريب، والشيء القليل العجيب"[1].

ولذلك ركز الباقلاني على إثبات "تميز الأسلوب القرآني والبلاغة القرآنية على أسلوب البشر وبلاغتهم، ونهج في ذلك نهجا جديدا مغايرا للمناهج التي انتهجها السابقون في إثبات الإعجاز البلاغي للقرآن، فهو يرفض فكرة إثبات الإعجاز البلاغي للقرآن عن طريق ما فيه من بديع"[2]؛ وذلك لأنه على حد تعبيره "لا سبيل إلى معرفة إعجاز القرآن من البديع الذي ادعوه في الشعر، ووصفوه فيه، وذلك أن الفن ليس فيه ما يخرق العادة، ويخرج عن العرف، بل يمكن استدراكه بالتعلم والتدرب به والتصنع له، كقول الشعر ورصف الخطب، وصناعة الرسالة، والحذق في البلاغة، وله طريق يسلك ووجه يقصد وسلم يترقى فيها إليه"[3]، فرفض قياس إعجاز القرآن ورده إلى البديع في الشعر، من حيث تجاوزه للعادة في الأسلوب.

والباقلاني يستخدم مصطلح (البديع) بمفهومه الدال على مباحث البلاغة كلها؛ "فالبديع عنده يشمل كل المباحث والفنون البلاغية (...)، وإن موقف الباقلاني من قضية البديع لم يكن أقل نضجا وتفتحا من موقفه من قضية وحدة العمل الفني، فهو لا يفتأ يلح على انتقاد هذه المحسنات إذا لم يقتضيها المعنى ويستلزمها السياق الفني، أي إنه يعدها أدوات فنية

[1]– الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق: محمد صقر، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط، 1963م، ص112.
[2]– صالح بن أحمد العليوي، إعجاز القرآن بين الرماني والباقلاني، ص198.
[3]– الباقلاني، إعجاز القرآن، ص131.

تعبيرية تكتسب قيمتها الفنية من الدور التعبيري الذي تؤديه، فإذا لم تؤد دورا في العمل الأدبي عيبا العيوب، وليست مزية من المزايا"[1].

كما يرفض الباقلاني ما طرحه الرماني من إثبات إعجاز القرآن عن طريق أقسام البلاغة العشرة، حيث عقد فصلا بعنوان (فصل في وصف وجوه البلاغة) لخص فيه ما ذهب إليه الرماني.

ويقول في ذلك: "وقد تأملنا نظم القرآن، فوجدنا جميع ما يتصرف فيه من الوجوه التي قدمنا ذكرها، على حد واحد في حسن النظم وبديع التأليف والرصف"[2].

ثم يقرر أن هذه الوجوه العشرة تنقسم إلى قسمين:[3]

- قسم يمكن الوقوع عليه والتعمل له، ويدرك بالتعلم، فما كان كذلك فلا سبيل إلى معرفة إعجاز القرآن به.
- أما القسم الثاني: فهو ما لا سبيل إليه بالتعلم والتعمل من البلاغات، فذلك هو الذي يدل على إعجازه.

ويضرب لذلك مثلا، بأننا لو قلنا بأن ما في القرآن من تشبيه معجز في ذاته، فسوف يعترض علينا بما في الأشعار من تشبيهات رائعة، ويمثل لذلك بما في شعر ابن المعتز من تشبيه بديع يشبه السحر.

وينتهي الباقلاني من ذلك، إلى أن ما يميز هذه الوجوه البلاغية هو "أولا: حسنها البالغ وسموها، وثانيها: ارتباطها واتساقها مع بقية الكلام، على نحو بالغ الروعة والتكامل بحيث لا يحس القارئ بأي قدر من التفاوت البلاغي في هذا الكلام الرباني، الذي يضارع بعضه

[1]– صالح بن أحمد العليوي، الإعجاز بين الرماني والباقلاني، ص199.
[2]– الباقلاني، إعجاز القرآن، ص37.
[3]– المصدر نفسه، ص276.

بعضا في البلاغة والفصاحة، والباقلاني يحصر الوجه البلاغي للإعجاز القرآني"[1]، ليقرر أن بديع نظمه يشتمل وجوها عدة تشكل البلاغة الإعجازية[2]:

منها ما يرجع إلى جملته كون القرآن الكريم خارجا عن المألوف من كلام البشر، والمعروف من تنظيم خطابهم، فليس هو بالشعر ولا بالنثر وليس هو بالسجع.

ومما يرجع إلى جملته أيضا، أنه لم يعهد للعرب كلام يشتمل على ما في القرآن من فصاحة وبلاغة، ومعان في مثل طول القرآن، وإنما عرفت لهم مقطوعات نثرية قصيرة وقصائد شعرية معدودة لم تخل من نقص أو عيب.

ومما يرجع إلى جملته كذلك؛ أنه على تعدد أغراضه ومراميه من قصص ومواعظ وأحكام، وترغيب وترهيب، لا يتفاوت في بلاغته، فهو دائما على درجة واحدة من البلاغة السامية، بينما نجد أن الشعراء والأدباء المجيدين إنما يجيدون في بعض الأغراض دون سواها، فالذي يجيد في المدح لا يجيد في الهجاء مثلا، والذي يبرع في الخطب لا يبرع في الحكم والأمثال ونحو ذلك.

- وأما ما يرجع إلى أساليبه، فيذكر من ذلك أن القرآن الكريم قد اشتمل على كل الأساليب البلاغية، التي تنبني عليها أجناس الكلام البشري من إيجاز وإطناب، ومجاز وحقيقة، واستعارة وتصريح، كل ذلك مما يتجاوز حدود كلامهم في الفصاحة والبلاغة.

ويذكر من ذلك أيضا أن بلاغته لا تتفاوت في الانتقال من أسلوب إلى أسلوب، ولا من طريقة من طرق القول إلى طريقة أخرى، ويذكر من ذلك أننا إذا أخذنا آية قرآنية ووضعناها في ثنايا أي كلام، نظما كان أو نثرا، فإنها تكون هي واسطة العقد في هذا الكلام (كالدرة التي ترى في عقد من الخرز) على حد تعبيره.

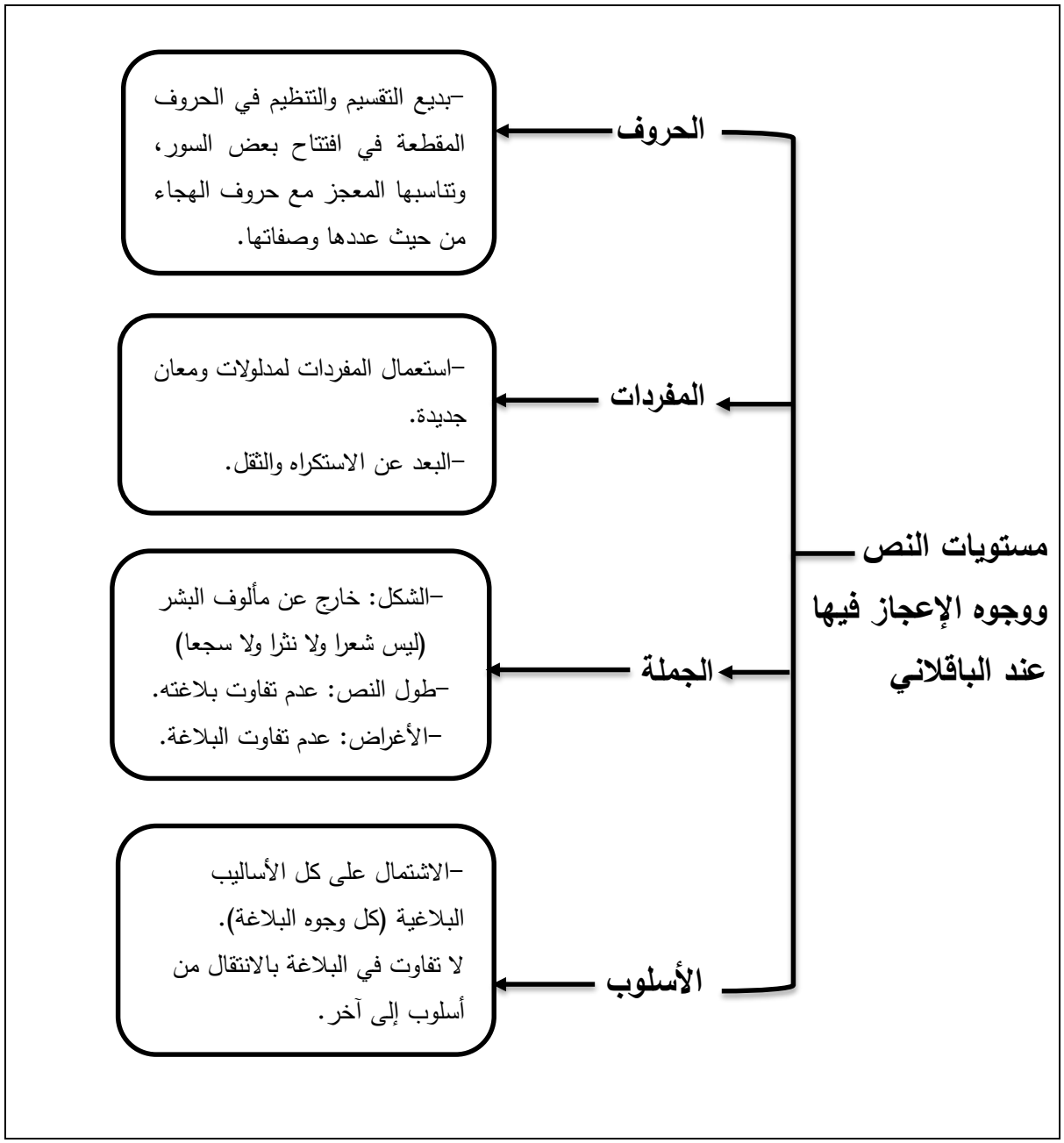
---

[1]– صالح بن أحمد العليوي، الإعجاز بين الرماني والباقلاني، ص200.

[2]- ينظر: الباقلاني، إعجاز القرآن، ص114، وينظر: صالح أحمد العليوي، الإعجاز بين الرماني والباقلاني، ص201.

- وأما ما يرجع إلى مفرداته، فمن ذلك أنه استعمل بعض المفردات في معان ومدلولات جديدة، لم تكن مألوفة في البيئة العربية قبل الإسلام، ومن ذلك أيضا بعده عن المفردات المستكرهة الثقيلة على السمع.

- وأما ما يرجع إلى حروفه، فهو أن في القرآن ثمان وعشرين سورة افتتحت بحروف مقطعة من الحروف العربية الثمانية والعشرين، وقد اشتملت هذه السور على أربعة عشر حرفا من حروف الهجاء، أي نصف حروف الهجاء، وهذه الحروف الأربعة عشر اشتملت على نصف حروف الهمس ونصف حروف الجهر، كما اشتملت على نصف حروف الحلق ونصف حروف الإطباق، ونصف الحروف الشديدة الانفجارية، وهذا التنظيم والتقسيم البديع هو دون شك وجه من وجوه الإعجاز الناصعة في القرآن الكريم، ونمثل لذلك بما يأتي:



يظهر الشكل جهد الباقلاني في بحث وجوه الإعجاز القرآني التي تركزت في بلاغته، ووجوها، محاولا إبراز تجليها في المستويات اللغوية للنص القرآني، محددا الفروق بينه وبين النص الإبداعي البشري وفق هذه المستويات الأربعة التي جاءت ترتيبا (الحروف، المفردات، الجملة، الأسلوب)؛ إذ ركز على تأليف الأسلوب وتركيب الجملة التي تتحدد فيهما الصياغة وسمة الإعجاز فيها (النظم)، ثم تدرج في تفكيك هذه البنية إلى وحداتها الصغرى من مفردات ثم حروف؛ مبينا وجوه الإعجاز فيها.

وتتشكل بنية النص من العلاقة بين هذه المستويات، بحيث ترتبط وحداته البنائية المكونة لهذه المستويات بوساطة النظم المعجز، ويكمن القاسم المشترك بينها؛ في مخالفة البيان القرآني لكلام البشر.

"وهي القضية الأساسية التي شغلت الباقلاني نفسه على امتداد صفحات كتابه، وهو في سبيل إثبات هذه القضية يعمد إلى تحليل بعض النماذج الأدبية الرائعة، التي اتفق الجميع على بلاغتها، ليبين ما فيها من عيوب تعبيرية، ويحلل في مقابل ذلك آيات وسور من القرآن، يبين ما فيها من بلاغة لا تتفاوت ولا تهبط"[1].

وتجدر الإشارة هنا إلى النصوص التي اختارها الباقلاني نماذج تطبيقية في تحليله الرامي إلى إبراز الفروق بين النص الشعري والنثري العربي، الذي اختار منها أجودها وأعلاها بلاغة عند العرب، وبين النص القرآني محللا بعض آيه وسوره، فالملاحظ أنه انتهج منهجا جديدا عما كان قبله؛ وهو النظر إلى النص الشعري (القصيدة) بوصفه نظاما متكاملا، بعدما كانت نظرة النقاد جزئية تحلل البيت والجزء من القصيدة؛ حيث وازن بين معلقة امرئ القيس والنص القرآني، مطبقا قراءة تحليلية وفق المستويات التي حددها لبنية النص (الأسلوب، الجملة، المفردات، الحروف)، تبعا للرؤية التي أقرها في النظر إلى النص القرآني.

لكن الملاحظ أنه "في سبيل تفضيل الأسلوب القرآني على الأسلوب البشري أجهد الباقلاني نفسه في تمحل العيوب في نماذج الشعر التي اختارها، ومع ذلك كان يصدر أحكامه عن ذوق نقدي بارع، جعله يجرؤ على المهمة الصعبة، فقد كان من بين النماذج التي اختارها وبين ما فيها من عيوب معلقة امرئ القيس، وقصيدة للبحتري، هذا وقد تناثرت خلال الكتاب مجموعة من الآراء البلاغية والنقدية الدقيقة، من مثل نظرته إلى ضرورة وحدة العمل الأدبي، وموقفه من قضية المحسنات البديعية؛ فالباقلاني موفق على قدر من النضج

[1]– صالح أحمد العليوي، الإعجاز بين الرماني والباقلاني، ص202.

والتبلور فيما يتصل بموضوع وحدة العمل الأدبي، وقد تجلى هذا الموقف في أكثر من موضع في الكتاب، وبأكثر من صورة"[1].

وهكذا يبين الباقلاني "تجليات النظم في أصغر وحدة للجملة (الحروف) انتهاء بالعبارة وأساليبها، وكأننا به يحدد مستويات الأدبية من خلال حديثه عن النظم البديع للقرآن الكريم، سواء على مستوى الحروف (الأصوات)، أو على مستوى المفردات (الألفاظ)، أو على مستوى التراكيب (الجمل)، وليست الألفاظ فيما يرى الباقلاني إلا دوال على المعاني الجزئية التي لا تكتسب دلالتها الكاملة، ولا تؤدي دورها في ضبط الأدبية وتشكلها إلا إذا دخلت في علاقات تركيبية مع غيرها من الألفاظ"[2].

والحقيقة أن "محاولة الباقلاني في تفسير بعض خفايا قضية النظم، كانت الأقرب إدراكا لأسرار الأدبية عامة، وما تعلق بالإعجاز القرآني خاصة، عن طريق القدرة الفائقة في نظم جزئيات الأداء في اللفظ والتركيب والصورة، وإن كنا لا نجد في حديثه عن النظم بهذه الصيغة ما يأخذ طابع المصطلح العلمي والأدبي الذي وضعه عبد القاهر الجرجاني فيما بعد"[3].

وقد رأى شوقي ضيف أن الباقلاني لم يزد في كتابه عن شرحه لآراء سابقيه في تفسير جمال النظم القرآني وإعجازه كالجاحظ ابن المعتز وقدامة وأبو هلال العسكري وصولا على الرماني، يقول: "ولعلنا لا نبعد إذا قلنا إنه أول من هاجم في قوة نظرية إعجاز القرآن عن طريق تصوير ما فيه من وجوه البديع، وأيضا وجوه البلاغة التي أحصاها الرماني، ومن هنا تأتي أهميته، إذ أعد للبحث عن أسرار في نظم القرآن من شأنها حين توضح توضيحا دقيقا أن تقف الناس على إعجازه، وإن كنا نلاحظ في الوقت نفسه أنه لم يستطع أن يصور شيئا من هذه الأسرار، إذ ظلت الفكرة عنده غامضة"[4].

---

[1]– صالح أحمد العليوي، الإعجاز بين الرماني والباقلاني، ص202– 203.

[2]– محمد زغلول سلام، أثر القرآن في تطور النقد العربي، ص259.

[3]– هدى عماري، تجليات أدبية البناء النصي.

[4]– شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط5، دت، ص114.

ولكن تبقى لباقلاني خصوصيته العلمية ورؤيته في تناول القضية، فقد أبلى بلاء حسنا، "وكان رائدا في جوانب تفرد بها حين رأى أن الإعجاز لا يستفاد من صور البديع وألوان البلاغة منفردة، وإنما يستفاد من النظم ككل متميز بخصائص لا يشاركه فيها غيره، وحين أثبت أن القرآن لا يتفاوت في بلاغته مهما اختلف أسلوب عرضه، وحين ننظر إلى السورة ككل متكامل مترابط يحقق غاية محددة، وإذا كنا لم نرتض بعض آرائه، فإن ذلك إنما إلى طبيعة هذه الأمور التي تحتمل وجهات النظر"[1]، وقد كانت له مكانته العلية في خط سير دراسات الإعجاز القرآني.

ثم جاء بعدهم القاضي عبد الجبار (ت415هـ)؛ الذي يمكن القول إنه كان أكثر هؤلاء العلماء وضوحا في تناوله للنظم، "فقد بلور هذه الفكرة في كتابه (المغني)؛ حيث عقد فصلين، عرض في الأول رأي أستاذه أبي هاشم الجبائي في الفصاحة التي بها يفضل بعض الكلام على بعض، وعرض في الثاني رأيه الخاص في الوجه الذي يقع له التفاضل في فصاحة الكلام"[2].

وتميزت رؤية القاضي عبد الجبار عما عرضه سابقوه في فكرة النظم، أنه وقف عند فكرة توخي معاني النحو في حديثه عن الفصاحة والبلاغة وعلاقتها بصور تركيب الكلام (بين الألفاظ والمعاني).

يقول: "واعلم أن الفصاحة لا تظهر في أفراد الكلام، وإنما تظهر في الكلام بالضم على طريقة مخصوصة، ولا بد مع الضم من أن يكون لكل كلمة صفة، وقد يجوز في هذه الصفة أن تكون بالمواضعة التي تتناول الضم، وقد تكون بالإعراب الذي له مدخل فيه، وقد تكون بالموقع، وليس لهذه الأقسام الثلاثة رابع، لأنه إما أن تعتبر فيه الكلمة أو حركاتها، أو

---

[1]– عبد الغني بركة، الإعجاز القرآني وجوهه وأسراره، مطابع المختار الإسلامي، ط1، دت، ص166، نقلا عن: صالح أحمد العليوي، الإعجاز بين الرماني والباقلاني، ص206.

[2]– حاتم الضامن، نظرية النظم 'تاريخ وتطور'، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق، 1979م، ص20، وينظر: القاضي عبد الجبار، المغني في أبواب التوحيد والعدل، دراسة وتحقيق: خضر محمد نبها، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دت، ج16.

موقعها ولابد من هذا الاعتبار في كل كلمة، ثم لا بد من اعتبار مثله في الكلمات، إذا انضم بعضها إلى بعض، لأنه قد يكون لها عند الانضمام صفة، وكذلك لكيفية إعرابها وحركاتها وموقعها، فعلى هذا الوجه الذي ذكرناه إنما تظهر مزية الفصاحة بهذه الوجوه دون ما عداها"[1].

والمتأمل في هذا النص يجد أن فكرة النظم قد تحددت على يد القاضي عبد الجبار الذي بنى رأيه في إعجاز القرآن عليها، حين ربط الفصاحة بها، وفصل في العلاقة بين اللفظ والمعنى في صلتها بالنظم.

فقد وضح هنا مفهوم النظم؛ ورأى أنه عبارة عن ضم الكلمات على نحو معين، وأن الأساس في ذلك هو المواضعة واتفاق أعضاء الجماعة اللغوية على أن التركيب المعين يؤدي إلى معنى معين، كما أن مرد ذلك يعود إلى مراعاة أبواب النحو المختلفة بالنسبة لكل عنصر من عناصر التركيب اللغوي، وأن التركيب في هذه الحالة لا يقوم بأداء وظيفته الدلالية، إلا إذا كان كل جزء من أجزائه يمثل بابا معينا من أبواب النحو المختلفة، هذا ولم يفت عبد الجبار هنا أن يشير إلى موقع كل عنصر من عناصر الجملة، وأنه لا يمكن أن يقوم بوظيفته على النحو المطلوب إلا إذا كان موقعه من التركيب معينا محددا، وكل ذلك يدل على أن عبد الجبار قد أدرك وعلى نحو واضح مفهوم النظم على النحو الذي أدركه عبد القاهر الجرجاني[2]، كما أن عبد القاهر قد تلقى أفكار عبد الجبار فكانت له خير ملهم في القول بنظريته اللغوية في النظم.

[1]– القاضي عبد الجبار، المغني في أبواب التوحيد والعدل، دراسة وتحقيق: خضر محمد نبها، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، دت، ج16، ص199.

[2]– ينظر: وليد محمد مراد، نظرية النظم وقيمتها العلمية في الدراسات اللغوية عند عبد القاهر الجرجاني، ص62.

ثانيا: عبد القاهر الجرجاني: تكامل المؤلفات واكتمال النظرية:

جاء عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)، بعد هؤلاء العلماء ناظرا فيما خلفوه من مؤلفات وآراء مهمة، ليبدأ مرحلة جديدة ومكتملة في درس إعجاز القرآن من منظور النظم.

وإن "كل فكرة توشك أن تكون لها قصة وسيرة حياة، ومعرفتها عمل حسن ينير الطريق ويسهل المسير، فالعالم الذكي المجد يتأمل في سير هذه الفكرة وتطورها، ويأخذ زاده العلمي منها، لكي يبني بناء علميا جديدا في حد النظرية بعض الأحيان"[1].

وهذه سمة علم البلاغة العربي "فكثير من مسائل البلاغة بدأت ومضة في صنعة الشعر، ثم وقعت عليها بصيرة عالم فميزها بإشارة خاطفة ثم أصابها غيره، وهكذا حتى تتسع وتكتمل"[2].

وعبد القاهر الجرجاني، "ذلك العالم العبقري الذي تأمل في كلام النحاة في معاني النحو، وكلام البلغاء وحذاق الشعر والبيان في أوصاف البلاغة والفصاحة، وكلام علماء الإعجاز في مفهوم النظم، ومزج هذه الأقوال معا فبنى علما جديدا"[3]، وهو يقر بإفادته من كلام العلماء في قوله:

«ولم أزل منذ خدمت العلم أنظر فيما قاله العلماء في معنى الفصاحة والبلاغة والبيان والبراعة، وفي بيان المغزى من هذه العبارات وتفسير المراد بها، فأجد بعض ذلك كالرمز والإيماء، والإشارة في خفاء، وبعضه كالتنبيه على مكان الخبيء ليطلب، وموضع الدفين

[1]– راضية السادات وعيسى متقي زادة وخليل برويني، المنهج العلمي ومراحله في نظرية النظم للجرجاني في ضوء نظرية كارل بوبر، الجرجاني مجلة متخصصة في تأصيل البلاغة والنقد الأدبي، العدد الأول، السنة الأولى، 2018م، ص2.

[2]– محمد أبو موسى، مدخل إلى كتابي عبد القاهر، مكتبة وهبة، القاهرة، دط، 2010م، ص22.

[3]– راضية السادات وعيسى متقي زادة وخليل برويني، المنهج العلمي ومراحله في نظرية النظم للجرجاني في ضوء نظرية كارل بوبر، ص2.

ليبحث عنه فيخرج، وكما يفتح لك الطريق إلى المطلوب لتسلكه، وتوضع لك القاعدة لتبني عليها»[1].

حيث نقف في هذا النص عند فكرتين؛ تقوم الأولى على وقوف عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) على آراء سابقيه قراءة ودراسة وهو أمر تقتضيه العلوم، لكنه لم يكن جامعا لهذه الآراء مقلدا لها، بل كانت غايته الإفادة منها ومناقشتها وتجاوزها إلى ما لم يعرف فيها، وهذا يقود إلى الفكرة الثانية؛ وهي أنه لم يقتنع ولم يرض بآراء سابقيه وأدلتهم حول قضية إعجاز القرآن والنظم، ووصفها بالرمز والإيماء والإشارة دلالة على غموضها، وخص بالذكر مصطلحات معينة قام البحث البلاغي ودراسات الإعجاز القرآني عليها وهي الفصاحة والبلاغة والبيان والبراعة.

أين يظهر بوضوح الوعي النقدي المنهجي عند عبد القاهر الجرجاني، حين أدرك بأن أولى مسؤوليات العالم أن يجعل من الدراسة علما محكما له أصوله وقواعده، التي تبنى أول ما تبنى على ضبط المفاهيم والمصطلحات، وتصحيح ما رآه خطأ فيها عند من سبقه.

وقد أدرك عبد القاهر مع ذلك أن لكل علم موضوعه الذي يميزه عن غيره من حقول العلم، والموضوع هو قضية إعجاز القرآن، وتحقق تفرده وتميزه عن سابقيه في منهجه في "الانتقال بهذه القضية من الديني إلى العقلي، ومن اللغوي المحدود المتمثل في نمط معين من أنماط اللغة كالمجاز وغيره، إلى اللغوي العام؛ ليؤسس نظرية كلية متكاملة يقوم الإعجاز فيها على النظم اللغوي المتفرد في إطار النظام العام للغة، ومن ثم يقوم هذا المبحث على تجلية ملامح منهج الجرجاني في دراسة إعجاز النظم القرآني، في محاولة تنشد الإجابة عن الأسئلة الآتية:

- بم تميز عبد القاهر الجرجاني عن غيره ممن كتبوا في الإعجاز القرآني؟
- وما المرتكزات والدعائم التي ارتكز عليها منهجه؟"[2]

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص64.

[2]- علي يحيى نصر عبد الرحيم، منهج الجرجاني في دراسة إعجاز النظم القرآني، ندوة مناهج البحث في بلاغة القرآن الكريم، ص161.

- وكيف يتجلى تطبيقيا في قراءة النصوص؟
- وما حدود هذا المنهج وسماته؟

1- تكامل المؤلفات:

ألف عبد القاهر الجرجاني في بحث قضية النظم في الإعجاز القرآني مؤلفات، تمثل علامات دالة في الدراسات الإعجازية عند علماء اللغة والبلاغة والنقد؛ وهي: كتاب (الرسالة الشافية في الإعجاز) وكتاب (أسرار البلاغة)، وكتاب (دلائل الإعجاز)، وهي مجتمعة تمثل نموذجا للتأليف المنهجي في التراث العربي.

"والاهتمام بالزاوية المنهجية معناه محاولة الكشف عن المنهج الذي اعتمد عليه الشيخ لمعالجة هذه القضية، والذي أنتج في النهاية نظريته في النظم، ويتحقق ذلك من خلال الكشف عن العلاقة بين كتبه (الرسالة الشافية في الإعجاز) الذي هو مشهور عند متخصصي علوم الدين، و(دلائل الإعجاز) الذي هو مشهور عند متخصصي اللغة، ومن خلال الدافع وراء تصنيف مؤلفين مستقلين بالعنوان نفسه تقريبا، وهو ما لم تلتفت إليه الأعمال المعاصرة عنه، رغم أنها سابقة ليس لها نظير في الفكر الإسلامي"[1].

فمن المرتكزات التي بنى عليها عبد القاهر منهجه في دراسة الإعجاز القرآني، "التدرج في بناء فكرته من خلال تسلسل مؤلفاته حول البلاغة والإعجاز؛ المتمثلة في ثلاثة مصنفات: (الرسالة الشافية في الإعجاز)، و(أسرار البلاغة)، و(دلائل الإعجاز)، فالمتأمل في تلك المصنفات يلحظ أن بعضها مكمل لبعض، آخذ بعضها بحجز بعض، وأن بينها من الوشائج والعلائق ما يجعل النظرة الأحادية لبعضها دون الآخر ربما لا تفي بتكوين صورة واضحة أو متكاملة عن منهج الشيخ في دراسة الإعجاز القرآني، وطريقته التي سلكها في تجليته وبيانه، دون التمعن في جميع نتاجه، ووصل مؤلفاته الثلاثة بعضها ببعض"[2].

---

[1]- سمير أبو زيد، نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني 'أول محاولة في العلوم الإنسانية'، مجلة المواقف للبحوث والدراسات في المجتمع والتاريخ، الجزائر، عدد 3، ديسمبر، 2008م، ص288.

[2]- علي يحيى نصر عبد الرحيم، منهج الجرجاني في دراسة إعجاز النظم القرآني، ص172.

وتعد قضية الإعجاز القرآني من القضايا المشتركة؛ "فهي قضية دينية علمية، ويؤدي تغليب الجانب الديني عليها إلى تجاوز الجانب الديني حدوده، كما يؤدي تغليب الجانب العلمي عليها إلى أن يتجاوز الجانب العلمي حدوده، فكان الحل الوحيد الملائم هو تحليلها إلى قضيتين إحداهما دينية، والأخرى علمية، وبينهما علاقة، وهذا هو بالضبط ما فعله الشيخ عبد القاهر الجرجاني فيما يعد إنجازا غير مسبوق في تاريخ الفكر[1]، حيث أدرك العلاقة التكاملية بين القضيتين، وأنه لا يمكن تجاوز واحدة منها على حساب الأخرى.

ولذلك "قام بتحليل قضيته إلى قضية دينية موضوعها هو إثبات إعجاز التعبير اللغوي في القرآن الكريم، وأنه يعلو فوق قدرة البشر، تأسيسا على القضية العقلية، والقضية العقلية موضوعها أن جودة التعبير ترجع إلى جودة النظم، وأن جودة النظم يمكن أن تتدرج بلا حدود، وتكون العلاقة المشتركة بين القضيتين هي مفهوم (التدرج بلا حدود)، وذلك حيث حدها الأدنى هو القدرة الإنسانية ومستواها المحدود في جودة النظم، وحدها الأعلى هو القدرة الإلهية ومستواها غير المحدود في جودة النظم، وقد قام عبد القاهر بذلك من خلال تصنيفه لموضوع واحد هو (الإعجاز اللغوي في القرآن الكريم) في مؤلفين منفصلين؛ الأول هو (الرسالة الشافية في الإعجاز)، والثاني هو (دلائل الإعجاز)، وفي المؤلف الأول كلمة (الشافية) تعني (اليقينية)، ويكون معنى العنوان هو (الرسالة التي تفيد اليقين في الإعجاز)، ويكون موضوعها هو القضية الإيمانية اليقينية في الإعجاز"[2].

فالرسالة الشافية موضوعها ديني عقدي، غايته إثبات الإعجاز القرآني عن طريق اليقين والإيمان، وكلمة الشافية التي وصف بها عبد القاهر رسالته تشير إلى ذلك، فهي شفاء من الشك والريب، بتحقيق يقينية الإعجاز.

يقول عبد القاهر: «وإذا رأينا الأحوال والأقوال منهم قد شهدت، كالذي بان باستسلامهم للعجز وعلمهم بالعظيم من الفضل والبائن من المزية، الذي إذا قيس إلى ما يستطيعونه

[1]– سمير أبو زيد، نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، ص289.

[2]– المرجع نفسه، ص290.

ويقدرون عليه في ضروب النظم وأنواع التصرف، فاته الفوت الذي لا ينال، وارتقى إلى حيث لا تطمع إليه الآمال، فقد وجب القطع بأنه معجز»[1].

والرسالة الشافية رسالة مختصرة مركزة، جاءت في ثلاث وخمسين صفحة، أثبت فيها عبد القاهر الجرجاني حقيقة الإعجاز من الوجهة الدينية الإيمانية، مع مناقشة الآراء ورد المخالفة منها كالرأي القائل بالصرفة، لذلك افتتحها بقوله: «اعلم أن لكل نوع من المعنى نوعا من اللفظ هو به أخص وأولى، وضروبا من العبارة هو بتأديته أقوم وهو فيه أجلى، ومأخذا إذا أخذ منه كان إلى الفهم أقرب، وبالقبول أخلق، وكان السمع له أوعى، والنفس إليه أميل، وإذا كان الشيء متعلقا بغيره ومقيسا على ما سواه، كان من خير ما يستعان به على تقريبه من الأفهام، وتقريره في النفوس، أن يوضع له مثال يكشف عن وجهه ويؤنس به، ويكون زمام عليه يمسكه على المتفهم له والطالب علمه»[2].

وأول ملاحظة نسجلها على هذا النص الذي افتتح به عبد القاهر رسالته هو الحديث عن جودة الكلام واللغة والتفاضل فيها بين أجناس الكلام في العلاقة بين اللفظ والمعنى ومعيارية ذلك في الجودة.

ثم ركز في عرضه على الجانب الإيماني في إعجاز النص القرآني، يقول: «وهذه جمل من القول في بيان عجز العرب حين تحدوا إلى معارضة القرآن، وإذعانهم وعلمهم أن الذي سمعوه فائت للقوى البشرية، ومتجاوز للذي يتسع له ذرع المخلوقين، وفيما يتصل بذلك مما له اختصاص بعلم أحوال الشعراء والبلغاء ومراتبهم، وبعلم الأدب جملة، قد تحريت فيها الإيضاح والتبيين، وحذوت الكلام حذوا هو بعرف علماء العربية أشبه، وفي طريقهم أذهب، وغلى الأفهام جملة أقرب»[3].

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني، الرسالة الشافية في الإعجاز، قرأه وعلق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، السعودية، مطبعة المدني السعودية بمصر، مصر، ط3، 1992م، ص587. (وهو ملحق بكتاب دلائل الإعجاز بتحقيق أبي فهر في هذه الطبعة)

[2]– المصدر نفسه، ص575.

[3]– المصدر نفسه، ص575.

وقد جاءت هذه الرسالة مناقشة الآراء ومجيبة عن الأسئلة حول قضية الإعجاز في القرآن، ورد المخالف منها، في مناقشة تفضي إلى تحقيق الإيمان به.

حيث "تتسم هذه القضية الإيمانية بالبنية التالية:

أولا: أن القرآن تحدى العرب في أن يأتوا بمثله.

ثانيا: أن العرب كانوا على درجة عالية من الفصاحة اللغوية.

ثالثا: أنهم أدركوا أن لغة القرآن تعلو على لغة العرب.

رابعا: أنهم كانوا حريصين على تحدي القرآن، وإثبات أنهم يستطيعون أن يجاروه في الفصاحة والبلاغة.

خامسا: أنهم رغم حرصهم على تحدي القرآن فإنهم فشلوا في ذلك، ولذا وجب القطع بأن القرآن معجز في نظمه"[1].

لقد أثبت عبد القاهر الجرجاني أن الإعجاز، هو عجز العرب عن الإتيان بمثل القرآن، ولا بد من إدراك هذا الإعجاز وفهم أسراره بالاعتماد على العلوم العربية من بلاغة وبيان وشعر ولغة.

ولكنه لم يتعرض في الرسالة الشافية "لأكثر من إثبات الإعجاز البياني للقرآن الكريم في حد ذاته من وجهة نظر إيمانية، مع تفنيد الآراء المخالفة، وذكر ذلك في صورة اعتراضات، وتوهم أن تلك أسئلة، فبدأ يناقشها من أطرافها، ويلم بها من جميع نواحيها، ثم يأتي رده عليها وتعقيبه في ثناياها مصورا بريشة أديب حاذق ومسلم غيور"[2]؛ لأن الغاية كانت تحقيق البعد الإيماني، بإثبات التحدي وعدم المعارضة أولا، وتحديد توجهه المذهبي الذي يظهر في رده على المخالفين من القائلين بالصرفة.

---

[1]– سمير أبو زيد، نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، ص291.

[2]– حفني محمد شرف، إعجاز القرآن البياني بين النظرية والتطبيق، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، الجمهورية العربية المتحدة، 1970م، ص95.

يقول عبد القاهر الجرجاني في بيان أن القرآن تحدى العرب في الإتيان بمثله فأعجزهم، مستشهدا بكلام الجاحظ: «ونحن أبقاك الله إذا ادعينا للعرب الفضل على الأمم كلها في أصناف البلاغة، من القصيدة والأرجاز، ومن المنثور والأسجاع، ومن المزدوج وما لا يزدوج، فمعنا على أن ذلك لهم شاهد صادق، من الديباجة الكريمة، والرونق العجيب، والسبك والنحت الذي لا يستطيع أشعر الناس اليوم ولا أرفعهم في البيان أن يقول مثل ذلك، إلا في اليسير والشيء القليل –انتهى كلامه–»[1]، ثم يعلق عليه قائلا: «والأمر في ذلك أظهر من أن يخفى، أو أن ينكره إلا جاهل أو معاند، وإذا ثبت أنهم الأصل والقدوة، فإن علمهم العلم، فبنا أن ننظر في دلائل أحوالهم وأقوالهم حين تُلي القرآن وتحدوا إليه، وملئت مسامعهم من المطالبة أن يأتوا بمثله، ومن التقريع بالعجز عنه، وبت الحكم بأنهم لا يستطيعونه، ولا يقدرون عليه، وإذا نظرنا وجدناها تفصح بأنهم لم يشكوا في عجزهم عن معارضته والإتيان بمثله، ولم تحدثهم أنفسهم بأن لهم على ذلك سبيلا على وجه من الوجوه»[2].

كما خلص إلى نتيجة مفادها أن هناك قضيتين أساسيتين في إثبات الإعجاز: الأولى؛ الإيمان بأن القرآن منزل من عند الله وهي القضية الإيمانية، والثانية؛ وجود معيار عقلي لتقييم كلام العرب وكلام القرآن، وإثبات أن جودة الكلام يمكن أن تعلو إلى درجة لا حدود لها، وهذه القضية الثانية هي القضية العقلية؛ التي يتضمنها كتاب (دلائل الإعجاز)"[3].

ويظهر أن الجرجاني "كان ممتلئا بفكرته التي عزا فيها إعجاز القرآن الكريم إلى المكون اللغوي (النظم)، لكنه لم يشأ أن يدخل إلى دراسة هذه الفكرة مباشرة دون التمهيد لها، وإذا كانت غاية الجرجاني قد تحققت في كتابه (دلائل الإعجاز) من خلال إرساء نظريته في النظم، فإن هذه الغاية قد تدرج الشيخ وتمهل في سبيل الوصول إليها، من خلال مؤلفيه

[1]– عبد القاهر الجرجاني، الرسالة الشافية، ص576.

[2]– المصدر نفسه، ص577.

[3]– سمير أبو زيد، نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، ص291.

الرسالة الشافية وأسرار البلاغة لينسج لاحقا فكرته في الإعجاز اللغوي والبياني في القرآن الكريم"[1].

وقبل الوقوف على كتاب (دلائل الإعجاز) الذي عرضت فيه نظرية النظم مكتملة مستوية، نشير إلى كتاب (أسرار البلاغة) الذي يعد بعد (الرسالة الشافية) مقدمة لدلائل الإعجاز أو أشبه بذلك؛ وقد تضمن أسرار البلاغة الحديث عن مباحث البلاغة، ومفهوم عبد القاهر للمجاز، أو الجانب الجمالي في اللغة، وفكرة النظم التي بسطها في دلائل الإعجاز هي نفسها التي بنى عليها أسرار البلاغة؛ حيث ركز اهتمامه على مركزية المعنى في النص الأدبي.

فهو يقرر في الصفحات الأولى من كتاب (أسرار البلاغة) أن التمايز في الفضيلة في البيان ليست باللفظ وحده، يقول: «ومن البين الجلي أن التباين في هذه الفضيلة، والتباعد عنها إلى ما ينافيها من الرذيلة، ليس بمجرد اللفظ، كيف؟ والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضربا خاصا من التأليف، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب، فلو أنك عمدت إلى بيت شعر أو فصل نثر فعددت كلماته عدا كيف جاء واتفق، وأبطلت نضده ونظامه الذي عليه بني، وفيه أفرغ المعنى وأجري، وغيرت ترتيبه الذي بخصوصيته أفاد ما أفاد، وبنسقه المخصوص أبان المراد نحو أن تقول في (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل)، (منزل قفا ذكرى من نبك حبيب)، أخرجته من كمال البيان إلى مجال الهذيان، نعم وأسقطت نسبته من صاحبه، وقطعت الرحم بينه وبين منشئه، بل أحلت أن يكون له إضافة إلى قائل، ونسب يختص بمتكلم، وفي ثبوت هذا الأصل ما تعلم به المعنى الذي له كانت هذه الكلم بيت شعر أو فصل خطاب، هو ترتيبها على طريقة معلومة، وحصولها على صورة من التأليف مخصوصة، وهذا الحكم –أعني الاختصاص في الترتيب– يقع في الألفاظ مرتبا على المعاني المرتبة في النفس، المنتظمة فيها على قضية العقل، ولا يتصور في الألفاظ

[1]– علي يحيى نصر عبد الرحيم، منهج الجرجاني في دراسة إعجاز النظم القرآني، ص172.

وجوب تقديم وتأخير، وتخصص في ترتيب وتنزيل، وعلى ذلك وضعت المرتب والمنازل في الجمل المركبة وأقسام الكلام المدونة»[1].

والحق أن هذا النص على طوله، يمثل إجمالا لكثير من النصوص التفصيلية المبثوثة في دلائل الإعجاز؛ فالمنطلق والرؤية واحدة ومتكاملة، وعبد القاهر الجرجاني يقر في هذا النص على محورية المعنى في نظم النصوص على ترتيب معين، وهذا الترتيب والانتظام في الأسبقية والتبعية مبني على النحو ومعانيه، فما تقدم الفاعل على المفعول مثلا إلا لأنه ينسب الفعل فيتضح به، فالحكم النحوي تابع للمعنى، المرتب في النفس ابتداء.

ما تحدث عن فضيلة علم البيان، التي ردها إلى المعاني، وأن البيان لا يقوم باللفظ وحده؛ «إذ الألفاظ خدم المعاني، والمصرفة في حكمها، وكانت المعاني هي المالكة سياستها، المستحقة طاعتها، فمن نصر اللفظ على المعنى كان كمن أزال الشيء عن جهته، وأحاله عن طبيعته، وذلك مظنة الاستكراه»[2].

ولإن كان عبد القاهر في (الرسالة الشافية) قد اعتمد معيار الإيمان في إثبات الإعجاز، فهو في (أسرار البلاغة) يعتمد المعيار العقلي في تمهيده لبناء نظرية النظم في (دلائل الإعجاز)؛ ولذلك "استهل كتابه دلائل الإعجاز بطرح قضيته المحورية، وإشكاليته الأساسية وهي غياب مفهوم واضح لجودة اللغة"[3]، يقول متحدثا عن البيان:

«إلا أنك لن ترى على ذلك نوعا من العلم قد لقي من الضيم ما لقي، ومني من الحيف ما مني به، ودخل على الناس من الغلط في معناه ما دخل عليهم فيه، فقد سبقت إلى نفوسهم اعتقادات فاسدة وظنون ردية، وركبهم فيه جهل عظيم وخطأ فاحش، ترى كثيرا منهم لا يرى له معنى أكثر مما يرى للإشارة بالرأس والعين وما يجده للخط والعقد»[4]، وفي كلامه

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، السعودية، مطبعة المدني بالقاهرة، مصر، دت، ص4– 5.

[2]– المصدر نفسه، ص8.

[3]– سمير أبو زيد، نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، 291.

[4]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص6.

دلالة واضحة على أنه جاء مصححا لما رأى أنه خطأ عند سابقيه، بدءا بالمفهوم الضيق للبيان ودوره في تأليف النص وبناء النظم وتحقيق جمالياته.

وذلك بعد أن قرر فضل هذا العلم بقوله: «ثم إنك لا ترى علما هو أرسخ أصلا، وأبسق فرعا، وأحلى جنى، وأعذب وردا، وأكرم إنتاجا، وأنور سراجا من علم البيان»[1].

وقبل الحديث عن بناء نظريته نشير إلى أن هناك فرقا بين النظم والمجاز؛ "فالنظم هو العلم بالكيفية وبالقواعد التي تحكم تعلق الكلم ببعضها البعض، والتي تحكم أسباب هذه العلاقات، ومن ثم فإن تقدير جودة النظم من عدمه لا يرتبط بالشعور الذاتي أو الإحساس، وإنما بأسباب محددة خاصة بعلاقات الكلم، وما المجاز عند عبد القاهر سوى علاقات بين المعاني، فهو داخل في إطار النظم، الذي يعني بناء معنى معين، سواء كان حقيقيا أم مجازيا، مؤكدا على أن المزية في المجاز ليست في الألفاظ المجازية ذاتها، وإنما في العلاقة المعنوية الناشئة عن النظم، تلك العلاقة التي يترتب عليها أن الكناية تؤكد المعنى وتقويه، والتشبيه يؤدي إلى قوة إثبات الصفة.."[2]، وقد جاء كتاب أسرار البلاغة مركزا على البيان ومباحثه، مناقشا إياه بوصفه جزءا بنائيا للنظم.

ولذلك حاول في مقدمة دلائل الإعجاز "دحض النظريات اللغوية الجزئية المحدودة حول الإعجاز، ومنها كون الإعجاز في المجاز أو الاستعارة لإثبات صحة نظريته الشاملة في النظم"[3]، يقول: «فإذا بطل أن يكون الوصف الذي أعجزهم من القرآن في شيء مما عددناه، لم يبق إلا أن يكون في الاستعارة، ولا يمكن أن تجعل الاستعارة الأصل في الإعجاز وأن يقصر عليها، لأن ذلك يؤدي إلى أن يكون الإعجاز في آي معدودة، في مواضع من السور الطوال مخصوصة»[4]، على اعتبار أن الأمر سيكون بحثا عن مواضع الاستعارة في النص القرآني دون سواها من أنماط البيان وغيره، وجعلها مناط الإعجاز، وهذا لا يستقيم، فضلا عن حصر مواطن الإعجاز، سيبطل النظم أيضا على مواضع الاستعارة.

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص5.

[2]– علي يحيى نصر عبد الرحيم، منهج الجرجاني في دراسة إعجاز النظم القرآني، ص175.

[3]– المرجع نفسه، ص175.

[4]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص71.

يقول:

«وإذا امتنع ذلك فيها، ثبت أن النظم مكانه الذي ينبغي أن يكون فيه»[1].

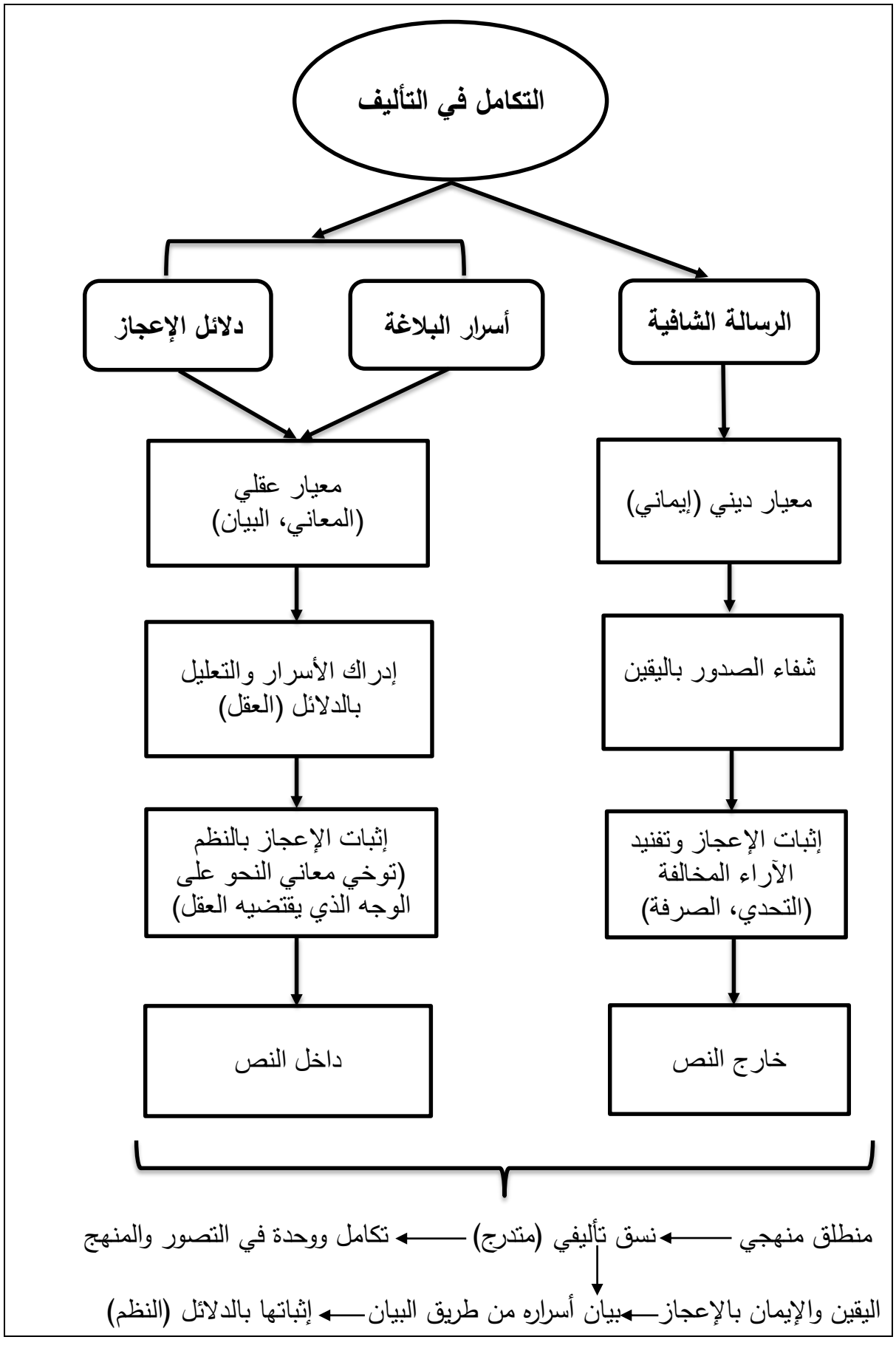
ولا بد من الإشارة هنا إلى الرأي القائل بأن عبد القاهر الجرجاني قد ألف أسرار البلاغة قبل دلائل الإعجاز، وجعله تمهيدا لما ذهب إليه في عرض نظريته في النظم، وهو ما ذهب إليه محمود شاكر الذي قال في مقدمة تحقيقه وتعليقه على دلائل الإعجاز: "وأنا أرجح أن عبد القاهر كتب كتابه هذا في أواخر حياته، بدليل ما هدتنا إليه النسخة المخطوطة من الدلائل (...)، وأنه كان يوشك أن يعيد النظر في كتابه ليجعله تصنيفا في علم جديد اهتدى إليه، واستدركه على من سبقه، وشق له الطريق ومهده، ولكن اخترمته المنية قبل أن يحقق ما أراد"[2]، وهذا ما يفسر اضطراب منهج التأليف من حيث التقسيم والتبويب في كتاب دلائل الإعجاز.

غير أن ذلك لا ينفي التكامل والانسجام والترتيب والتدرج بين المؤلفات الثلاثة، التي انتظمت بشكل منهجي واضح ليتقرر العلم الجديد في أسرار الإعجاز ودلائله متبلورا في نظرية النظم.

ولا أدل على ذلك من انتقاله من المستوى الديني إلى العقلي، معتمدا في ذلك على إثبات جودة النظم القرآني التي ترتبط ببيانه في تحقيق علاقة بين علمي المعاني (النظم) والمجاز (البيان)، ويمكن التعبير عن ذلك بالشكل:

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص391.

[2]– المصدر نفسه، مقدمة المحقق، ص هـ.


التكامل في التأليف
الرسالة الشافية
أسرار البلاغة
دلائل الإعجاز
معيار ديني (إيماني)
معيار عقلي
(المعاني، البيان)
شفاء الصدور باليقين
إدراك الأسرار والتعليل
بالدلائل (العقل)
إثبات الإعجاز وتفنيد
الآراء المخالفة
(التحدي، الصرفة)
إثبات الإعجاز بالنظم
(توخي معاني النحو على
الوجه الذي يقتضيه العقل)
خارج النص
داخل النص
منطلق منهجي ← نسق تأليفي (متدرج) ← تكامل ووحدة في التصور والمنهج
اليقين والإيمان بالإعجاز ← بيان أسراره من طريق البيان ← إثباتها بالدلائل (النظم)

قدم لنا عبد القاهر الجرجاني نسقا متكاملا من المؤلفات، تتعالق فيما بينها، وتنتظم وفق وعي منهجي يعرض من خلاله مشروعا ورؤية شاملة لقضية الإعجاز القرآني؛ ولذلك أشار في دلائل الإعجاز إلى أنه قصد ترتيبا معينا، يقول: «وليس يتأتى لي أن أعلمك من أول الأمر في ذلك آخره، وأن أسمي لك الفصول التي في نيتي أن أحررها بمشيئة الله عز وجل، حتى تكون على علم بها قبل موردها عليك، فاعمل على أن ههنا فصولا يجيء بعضها في إثر بعض»[1]، وقد اتبع منحى التدرج في عرض الرؤى والقضايا في كل مؤلف على حدة، حيث ذكر أنه يسعى إلى بناء دلائل الإعجاز على وفق خطة وترتيب معين مبني على التتابع والتناسق، والانتقال المنطقي بين الفصول في عرض الرؤى والقضايا وتطبيقاتها.

2- اكتمال النظرية في دلائل الإعجاز:

2-1- المنطلقات البنائية:

أ- المنحى العقلي:

أول ما يشير إلى هذا المنحى هو البدء دلالة عنوان؛ "فلفظ (الدلائل) يعني (الدلائل العقلية)، فيكون معنى العنوان هو (الدلائل العقلية على الإعجاز اللغوي في القرآن الكريم)، وموضوعها هو القضية العقلية التي يرتكز عليها الإعجاز وهي (مفهوم النظم) ...، وفي سياق معالجته لمفهوم النظم في دلائل الإعجاز يثبت الشيخ العلاقة بين القضيتين الدينية والعلمية، حيث يبين أن إثبات الإعجاز اللغوي في القرآن الكريم وهي القضية الدينية، يعتمد على إثبات جودة النظم في القرآن ويسميها (المزية)، وأن يثبت أن جودة النظم يمكن أن تعلو فوق قدرة البشر، وهي القضية العقلية."[2]

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص42.

[2]- سمير أبو زيد، نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، ص290.

وقد لخص ذلك في قوله: «وذلك أنه لا يثبت الإعجاز حتى تثبت مزايا تفوق علوم البشر، وتقصر قوى نظرهم عنها، ومعلومات ليس فيها منن أفكارهم وخواطرهم أن تفضي بهم إليها، وأن تطلعهم عليها»[1].

فالعقل يمثل أساسا لا يحيد عنه: «لأن قضايا العقول هي القواعد والأسس التي يبنى غيرها عليها، والأصول التي يرد ما سواها إليها»[2]

ولذلك كان تناوله في الدلائل تناولا عقليا، استهل فيه عبد القاهر بطرح قضية جوهرية، هي غياب المفهوم الواضح لجودة اللغة لدى السابقين، مؤكدا على عدة أمور منها: أنه لا يكفي العلم بقواعد اللغة في تفاضل الكلام بعضه على بعض، بل هناك عناصر أخرى حاكمة في التفاضل، وأن الكلام يمكن أن يرتقي في جودته حتى يخرج عن قدرة البشر، فالقضية هي بيان الأسباب التي تؤدي إلى هذا التفاضل والتميز.[3]

يقول عبد القاهر: «لا يعلم أن ههنا دقائق وأسرارا، طريق العلم بها الروية والفكر، ولطائف مستقاها العقل، وخصائص معان ينفرد بها قوم هدوا إليها ودلوا عليها، وكشف لهم عنها، ورفعت الحجب بينهم وبينها، وأنها السبب في أن عرضت المزية في الكلام، ووجب أن يفضل بعضه بعضا، وأن يبعد الشأو في ذلك، وتمتد الغاية ويعلو المرتقى ويعز المطلب، حتى ينتهي الأمر إلى الإعجاز، وإلى أن يخرج عن طوق البشر.»[4]؛ وفي إشارته إلى الروية والفكر والعقل طريقا للعلم، إدراك منه لشروط العلم وبناء النظريات؛ حيث اعتمد هذه الفروض الذهنية في كشف تلك الدقائق والأسرار التي تقوم عليها (المزية).

وبهذا المنهج يختلف عبد القاهر عمن سبقوه لأنها أول محاولة في اعتماد المنحى العقلي معيارا لتقييم جودة الكلام وتفاضله، في بحث الإعجاز القرآني وأسرار بلاغته.

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص249.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص373.

[3]– ينظر: سمير أبو زيد، نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، ص187.

[4]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص7.

ونقف هنا عند إشارة مهمة من محقق الكتاب محمود شاكر الذي عرض في مقدمة تحقيقه بحثه في جزئية مهمة، وهي أن كتاب دلائل الإعجاز مبني على الرد على المعتزلة؛ ويظهر ذلك في جملة من النصوص أهمها التعريض الذي ذكره عبد القاهر حين قال: «واعلم أن القول الفاسد والرأي المدخول، إذا كان صَدَرُه عن قوم لهم نباهة وصيت وعلو منزلة في نوع من أنواع العلوم غير العلم الذي قالوا ذلك القول فيه»[1].

وهؤلاء القوم هم من قالوا بالصرفة (من المعتزلة)، ودليل ذلك ما ذكره محمود شاكر من أنه وقف على أقوال كثيرة في دلائل الإعجاز لم ينسبها عبد القاهر الجرجاني إلى أصحابها، وذكر من أهمها قولين اثنين، رأى أن مدار الكتاب على ردهما، وبعد بحث وجد أنهما ينسبان إلى أستاذ عبد القاهر (القاضي عبد الجبار) في كتابه (المغني في أبواب التوحيد والعدل)، وهو أهم المصادر المؤثرة في عبد القاهر الجرجاني، ولا يخفى أن القاضي عبد الجبار أحد أئمة المعتزلة، وهذان القولان هما قوله: «إن المعاني لا تتزايد، وإنما تتزايد الألفاظ»[2]، والثاني هو قوله: «إن الفصاحة لا تظهر في أفراد الكلمات، ولكن تظهر بالضم على طريقة مخصوصة.» [3]

وقد علق عبد القاهر على هذين النصين بقوله: «ثم إن هذه الشناعات التي تقدم ذكرها، تلزم أصحاب الصرفة»[4]

ويمكن عد ذلك من الدوافع المهمة في تأليف عبد القاهر الجرجاني لدلائل الإعجاز، وهو الرد وتصحيح ما ذهب إليه المعتزلة وأصحاب اللفظ في إعجاز القرآن، مما يمكن أن ندرجه ضمن ما يسمى في الاصطلاح الحديث (نقد النقد)؛ وهو منهج له جانبان عند عبد القاهر الجرجاني: ديني مثله الرد على القائلين بالصرفة من المعتزلة، وعقلي ربطه ببحث

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص467.

[2]– المصدر نفسه، ص63، وص395، وينظر: ص ب من مقدمة التحقيق، وينظر: القاضي عبد الجبار، المغني، ج16، ص199.

[3]– دلائل الإعجاز، ص394، وص466، وينظر، ص ب من مقدمة التحقيق، وينظر: القاضي عبد الجبار، المغني، ج16، ص200، (ونشير إلى أن القاضي عبد الجبار رد مقولة الصرفة في كتابه المغني)

[4]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص390.

معاني النحو في المستوى اللغوي والأسلوبي مثله النظم، وهي كذلك ملاحظة تشير إلى التفكير المنهجي عند عبد القاهر الجرجاني من جهة، ومن جهة أخرى يتوجه هذا التفكير نحو التجديد والتأسيس لعلم "استدركه على من سبقه من الأئمة الذين كتبوا في البلاغة وفي إعجاز القرآن."[1]

وتظهر نية عبد القاهر في تأسيسه لهذا العلم، المبنية على تلك الدوافع في قوله: «فقيل لنا: قد سمعنا ما قلتم، فخبرونا عنهم، عن ماذا عجزوا؟ أعن معان من دقة معانيها وحسنها وصحتها في العقول؟ أم عن ألفاظ مثل ألفاظه؟ فإذا قلتم عن الألفاظ، فماذا أعجزهم من اللفظ، أم ما بهرهم منه؟ فقلنا: أعجزتهم مزايا ظهرت لهم في نظمه، وخصائص صادفوها في سياق لفظه، وبدائع راعتهم من مبادئ آيه ومقاطعها (...)، فلم يجدوا في الجميع كلمة ينبو بها مكانها، ولفظة ينكر شانها، أو يرى أن غيرها أصلح هناك أو أشبه أو أحرى وأخلق، بل وجدوا اتساقا بهر العقول، وأعجز الجمهور، ونظاما والتئاما، وإتقانا وإحكاما، لم يدع في نفس بليغ منهم ولوحك بيافوخه* السماء، موضع طمع، حتى خرست الألسن عن أن تدعي وتقول، وخذيت القروم**، فلم تملك أن تصول»[2]، فهو يجعل مدار الأمر في تلك الدقائق والأسرار بوصفها مزايا نظم الكلام (النص القرآني) واتساقه.

ليكشف بعد ذلك عن غايته في التصدي لما عجز عنه سابقوه، وهو الإثبات العقلي لأسباب ودلائل الإعجاز في نظم القرآن «وينبغي أن نأخذ الآن أمر المزية وبيان الجهات التي منها تعرض، وإنه لمرام صعب، ومطلب عسير(...)، وأن ليس للواصف لها إلا أن يلوح ويشير أو يضرب مثلا ينبئ عن حس قد عرفه على الجملة وفضيلة قد أحسها من غير أن يتبع ذلك بيانا، ويقيم عليه برهانا، ويذكر له علة ويورد فيه حجة»[3]، حيث عمد من سبقه بالتسليم للإعجاز دونما إثبات عقلي.

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص أ من مقدمة المحقق.

*– اليافوخ: يقال مس بيافوخه السماء إذا علا قدره.

**– القروم: جمع قرم، وهو فحل الإبل، والمعنى: الفحول منهم، عن هامش ص 39.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص39.

[3]– المصدر نفسه، ص64– 65.

فكان أن انبرى هو لهذا المطلب والمرام الصعب، أين يظهر تميزه وتفرده عمن سبقه، في خطوة جريئة لإبداع نظريته العقلية في النظم، وهذا ما يفصله في قوله: «أي أشبه بالفتى في عقله ودينه، وأزيد له في علمه ويقينه، أأن يقلد في ذلك، ويحفظ متن الدليل وظاهر لفظه، ولا يبحث عن تفسير المزايا والخصائص ما هي؟ (...)، قد قطعت عذر المتهاون، ودللت على ما أضاع من حظه وهديته لرشده، وصح أن لا غنى بالعاقل عن معرفة هذه الأمور، والوقوف عليها والإحاطة بها، وأن الجهة التي منها يقف، والسبب الذي به يعرف استقراء كلام العرب وتتبع أشعارهم والنظر فيها، وإذ ثبت ذلك في شرحه والكشف عنه»[1].

إذ لا تكتمل النظرية إلا إذا قامت على رؤى ومبادئ مبنية قضاياها الجزئية على الاستنباط من البناء الكلي (النظم)، ولا يتحقق ذلك إلا إذا كانت صالحة للعرض والقراءة والتطبيق بصفة عامة، عن طريق الاستقراء.

أ-1- الاستقراء:

عمد عبد القاهر الجرجاني حين سعى إلى تطبيق ما وصل إليه من مبادئ النظرية وأسسها إلى استقراء الشعر العرب وكلامهم والنظر فيه ومقاربته بالنص القرآني وأسرار نظمه، تمثيلا وشرحا وتطبيقا وتأويلا، إثباتا لإعجازه وتفوقه وارتقائه من جهة، وكشف أسرار الإبداع والجمال في النصوص الشعرية.

وذلك باتباع سبيل البرهنة وبيان العلة العلمية والدليل العقلي، يقول: «وجملة ما أردت أن أبينه لك: أنه لا بد لكل كلام تستحسنه ولفظ تستجيده، من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة، وعلة معقولة، وأن يكون لنا إلى العبارة عن ذاك سبيل، وعلى صحة ما ادعيناه من ذلك دليل. وهو باب من العلم إذا أنت فتحته اطلعت منه على فوائد جليلة، ومعان شريفة، ورأيت له أثرا في الدين عظيما، وفائدة جسيمة، ووجدته سببا إلى حسم كثير

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص40- 41

من الفساد فيما يعود إلى التنزيل وإصلاح أنواع من الخلل فيما يتعلق بالتأويل»[1]، وبعد تحديد المشكلة وإقامة فروضها انتقل إلى أن "يلاحظ الوقائع اللغوية بعد المواجهة بالمشكلة في بداية الأمر، ويصفها ويستقريها ويطرح فرضياته على أساسها فيختبر تلك الفرضيات بشكل دقيق، ويفسر الوقائع بواسطتها، فيصل إلى قانونه العلمي أو نظريته لكي يستخدمها للتنبؤ بالظواهر أو تفسير تعبيرات لغوية مستقبلية.

وتلك الوقائع اللغوية الجزئية عند الجرجاني كانت كلام الله، وكلام العرب وأشعارهم التي لاحظها كاستخدامات معينة للغة، ونوع معين من أساليب النظم مثل التقديم والتأخير بصفتها وقائع جزئية تصلح لاستنتاج القاعدة العامة في التقديم والتأخير؛ فالاستقراء الذي يعرف باستنتاج القانون العام للظاهرة بناء على ملاحظة الوقائع، يظهر عند عبد القاهر بصورة جلية"[2]، حيث يقول: «واضح أن لا غنى بالعاقل عن معرفة هذه الأمور، والوقوف عليها والإحاطة بها، وأن الجهة التي يقف منها، والسبب الذي به يعرف استقراء كلام العرب، وتتبع أشعارهم والنظر فيها.»[3]

ويؤكد هذا النص على أهمية الملاحظة، وبعدها استقراء الوقائع اللغوية عند الجرجاني، "وهو في جانب فروضه الأولى التي وصل إليها بعد العكوف على آراء العلماء وكتبهم، وبعد مواجهة المشكلة ذهب نحو استقراء كلام العرب، واستنتج من خلال تكرار الوقائع في أحوال معينة، لذلك الكلام فروضا تثبت أن هذه الحالات بمثابة قانون عام، وهو يعبر عن استخدامه لمفهوم الاستقراء عند تطبيق النظرية في مواضع عديدة منها باب القصر والاختصاص عند مجيء إنما للتعريض بأمر هو مقتضى الكلام"[4]، يقول: «ثم اعلم أنك إذا استقريت وجدتها أقوى ما تكون، وأعلق ما ترى بالقلب إذا كان لا يراد بالكلام بعدها

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص41.

[2]– راضية السادات وآخران، المنهج العلمي ومراحله في نظرية النظم للجرجاني في ضوء نظرية كارل بوبر، ص12.

[3]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص41.

[4]– راضية السادات وآخران، المنهج العلمي ومراحله في نظرية النظم للجرجاني في ضوء نظرية كارل بوبر، ص13.

نفس معناه، ولكن التعريض بأمر هو مقتضاه، نحو أنا نعلم أن ليس الغرض من قوله تعالى: ﴿إِنَّمَا يَتَذَكَّرُ أُولُوا الْأَلْبَابِ﴾[1]، أن يعلم السامعون ظاهر معناه، ولكن أن يذم الكفار»[2].

ويتبين وضوح مفهوم الاستقراء عند عبد القاهر من بيانه أن الهدف من بحث التفاصيل هو التوصل إلى القوانين العامة، "فالتطبيقات الجزئية معروفة على الجملة من خلال الذائقة اللغوية، ولكن من الضروري معرفة القوانين العامة التي تحكمها، وأن هذه القوانين تؤدي إلى علم اليقين غير الموهوم"[3]، فالاستقراء يقوم على انتقال الفكر من أحكام جزئية خاصة إلى حكم عام.

وهذا عبد القاهر الجرجاني يقول: «واعلم أن هذه الأمور التي قصدت البحث عنها أمور كأنها معروفة مجهولة، وذلك أنها معروفة على الجملة (...)، ومجهولة من حيث لم يتفق فيها أوضاع تجري مجرى القوانين التي يرجع إليها، فنستخرج منها العلل في حسن ما استحسن، وقبح ما استقبح، حتى تعلم علم اليقين غير الموهوم»[4].

حيث يمثل الاستقراء "المفهوم المركزي في المنهج العلمي، والاستقراء يعبر عموما عن استخلاص القوانين من الوقائع الجزئية عن طريق التعميم وإذا كانت الوقائع الجزئية في العلوم الطبيعية هي نتائج التجارب والملاحظات الملموسة، فإنها تتمثل في العلوم الإنسانية في مفاهيم جزئية، أو ثوابت فكرية، أو معنوية أو تاريخية نابعة من الحياة الإنسانية"[5]، وقد أبان عبد القاهر في نصه السابق عن وعيه بحدود هذا المنهج العلمي، وخطواته المنطقية التي تجلت عنده كالآتي في الوقائع الجزئية وتطبيق الاستقراء باختبار الفروض.

---

[1]– الرعد، من الآية 19.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص354.

[3]– سمير أبو زيد، العلم والنظرة العلمية إلى العالم 'التجربة العربية والتأسيس العلمي للنهضة'، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2009م، ص237.

[4]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص260.

[5]– سمير أبو زيد، العلم والنظرة العربية إلى العالم، ص236.

- **الوقائع الجزئية:** تمثل نظرية النظم، النظرية العامة عند عبد القاهر الجرجاني، ولغة العرب هي الحالة الخاصة التي يتم تطبيقها عليها، ويمثل الشعر العربي النموذج الإبداعي الأساسي لهذه اللغة؛ ولذلك عد نصوصه وقائع جزئية يعتمد عليها لاستقراء القواعد والقوانين الأساسية لنظرية النظم وتطبيقاتها، ولذلك فهو يستهل كتابه دلائل الإعجاز بالدفاع عن قيمة الشعر العربي بوصفه مستودعا للفصاحة والبلاغة العربية، ويدافع عن الفصل بين مضمونه الأخلاقي وصياغته الفنية[1]، ثم تأتي ضمن هذه الوقائع الجزئية مقاربة النص القرآني.

ويمكن عد الظواهر اللغوية سواء كانت ضمن علم المعاني (كالتقديم والتأخير والحذف والفصل والوصل والقصر...)، أو ضمن علم البيان (الاستعارة والمجاز والكناية والتشبيه)، كذلك وقائع جزئية يعتمد عليها بعد قراءتها تطبيقا وتمثيلا لبعض نماذج الشعر في تعميم الحكم حولها.

- **اختبار الفروض والقواعد التي يتم استقراؤها:** دلائل الإعجاز هو مؤلف ليس صغيرا، ومع ذلك لا تمثل القضايا المنهجية فيه أكثر من ربع حجم المؤلف، أما باقي المؤلف فموضوعه الأمثلة التي تمثل مادة الاستقراء، واختبار الفروض التي تم استقراؤها من التطبيقات العديدة في الشعر العربي والآيات القرآنية للأساليب المختلفة لنظم الألفاظ، واختبار الفرض عند عبد القاهر معناه تحليل عدد كبير من الأبيات الشعرية والآيات القرآنية المختلفة، بصفتها نماذج لغوية لتأكيد القاعدة المعينة التي يتم استنتاجها، وهذا يستلزم التحليل اللغوي الدقيق لهذه النماذج لبيان كيف تتفق القاعدة مع التطبيق في هذه الحالات المختلفة العديدة، ولا يكتفي عبد القاهر بالتحليل الذي يهدف لإثبات اتفاق القاعدة مع تلك الحالات، وإنما أيضا يقوم بتحليل نماذج لغوية عديدة يبين فيها الاستخدام الخاطئ لهذه القواعد[2].

[1]– ينظر: سمير أبو زيد، العلم والنظرة العربية إلى العالم، ص236.

[2]– المرجع نفسه، ص238.

وتطبيق نظرية عبد القاهر في النظم على أكبر قدر من النصوص على سبيل الاستقراء، يكسب النظرية مصداقيتها وثباتها؛ حيث "يمكن من خلال تلك النصوص اختبار الفروض التي يتم استقراؤها من التطبيقات العديدة في الشعر العربي والآيات القرآنية للأساليب المختلفة لنظم الألفاظ، واختبار الفرض معناه تحليل عدد كبير من الأبيات الشعرية والآيات القرآنية المختلفة، بصفتها نماذج لغوية لتأكيد القاعدة العامة التي تم التوصل إليها"[1].

"فعبد القاهر باستخدامه هذا النوع من الاستقراء الكيفي، والكمي باطراد الظاهرة وكثرة الشواهد، الذي يعتمد بشكل أساسي على الفهم الإنساني، وبعرضه أمثلة تفصيلية كثيرة من القرآن والشعر والنثر يصل إلى مدى من الكفاية الوصفية، لتوصيف الظاهرة اللغوية، ويوضح أن المعرفة التفصيلية المرتبطة باستنتاج القوانين لها أهمية كبيرة[2].

يقول في ذلك: «اعلم أن معرفة الشيء من طريق الجملة غير معرفته من طريق التفصيل، (...)؛ فإن لوضع القوانين وبيان التقسيم في كل شيء، وتهيئة العبارة في الفروق فائدة لا ينكرها المميز، ولا يخفى أن ذلك أتم للغرض وأشفى للنفس»[3]، فهو يفصل القول بذكر شواهد وأمثلة تفصيلية كثيرة من الأبيات الشعرية، والآيات القرآنية، ما يدل على المستوى الأعلى من الكفاية الوصفية عنده.

ونجده يقول في موضع آخر عن حتمية تجاوز الإجمال والتنظير إلى التفصيل والتمثيل: «واعلم أنك لا تشفي العلة، ولا تنتهي إلى ثلج اليقين حتى تتجاوز حد العلم بالشيء مجملا، إلى العلم به مفصلا، وحتى لا يقنعك إلا النظر في زواياه، والتغلغل في مكامنه، وحتى تكون كمن تتبع الماء حتى عرف منبعه، وانتهى في البحث عن جوهر العود الذي يصنع فيه إلى أن يعرف منبته، ومجرى عروق الشجر الذي هو منه»[4].

---

[1]- علي يحيى نصر عبد الرحيم، منهج الجرجاني في دراسة إعجاز النظم القرآني، ص181- 182.

[2]- راضية السادات وآخران، المنهج العلمي ومراحله في نظرية النظم للجرجاني في ضوء نظرية كارل بوبر، ص13.

[3]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص157.

[4]- المصدر نفسه، ص260.

وعلى هذا نهج في أسرار البلاغة حين قال: «وإنما ينجلي الغرض منها ويبين، إذا تكلم عن التفاصيل، وأفرد كل فن بالتمثيل، وسنرى ذلك إن شاء الله، وإليه الرغبة في ان نوفق للبلوغ إليه والتوفر عليه»[1].

ولذلك أخذ عبد القاهر على سابقيه "عدم كفاية آرائهم في مرحلة التوصيف، وكونها آراء عامة مجملة، غير تفصيلية، وهي كالرمز والإيماء والإشارة، فطالب صاحب تلك الآراء بوضوح مفهومهم للنظم وهو لا يحصل إلا بمراعاة الكفاية الوصفية وأصولها"[2].

يقول: «وإذا كان هذا هكذا، علمت أنه لا يكفي في علم الفصاحة أن تنصب لها قياسا ما، وأن تصفها وصفا مجملا، وتقول فيها قولا مرسلا، بل لا تكون من معرفتها في شيء حتى تفصل القول، وتحصل وتضع اليد على الخصائص التي تعرض في نظم الكلم وتعدها واحدة واحدة، وتسميها شيئا شيئا، وتكون معرفتك معرفة الصنع الحاذق الذي يعلم علم كل خيط من الإبريسم الذي في الديباج، وكل قطعة من القطع المنجورة في الباب المقطع، وكل آجرة من الآجر الذي في البناء البديع»[3].

- **التوصل إلى القوانين العامة:** باستخدام هذه الخطوات؛ أي الاستقراء واستنتاج القواعد واختبارها يصل عبد القاهر إلى مجموعة من القوانين العامة تخص النظم، بوصفه علما في اللغة، وهذه القوانين هي قوانين لازمة، يجب استخدامها عند محاولة بيان ميزة كلام من كلام، وإلا كان المتحدث في النظم على خطأ[4].

يقول: «فقد بان وظهر أن متعاطي القول في النظم، والزاعم أنه يحاول بيان المزية فيه، وهو لا يعرض فيما يعيده ويبديه للقوانين (...)، ولا يسلك إليها المسالك التي نهجناها، في عمياء من أمره وفي غرور من نفسه، وفي خداع من الأماني والأضاليل»[5]؛ لأن ذلك قد

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص43.

[2]– راضية السادات وآخران، المنهج العلمي ومراحله في نظرية النظم للجرجاني في ضوء نظرية كارل بوبر، ص14.

[3]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص37.

[4]– سمير أبو زيد، العلم والنظرة العربية إلى العالم، ص240.

[5]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص392.

يخرج من غاية النظم وهي بيان المزية إلى الفهم والاستقراء والتحليل الخاطئ، ولعل أبرز مثال لذلك التطبيق في الآيات القرآنية التي قد يؤدي الجهل بالنظم وقوانينه إلى التفسير والتأويل الخاطئ، الذي قد يؤدي في هذه الحالة إلى الشرك كما في النموذج الآتي:

يقول الجرجاني في معرض حديثه عن تعدد القراءات للنصوص في إطارا قوانين وإمكانات النظم: «مثال ذلك ان من نظر إلى قوله تعالى: ﴿قُلِ ادْعُوا اللَّهَ أَوِ ادْعُوا الرَّحْمَنَ أَيًّا مَّا تَدْعُوا فَلَهُ الْأَسْمَاءُ الْحُسْنَى﴾، الإسراء، 111، ثم لم يعلم أن ليس المعنى في (ادعوا) الدعاء، ولكن الذكر بالاسم؛ كقولك (هو يدعى زيدا ويدعى الأمير)، وأن في الكلام محذوفا، وأن التقدير: (قل ادعوه الله، أو ادعوه الرحمن، أيا ما تدعوا فله الأسماء الحسنى) كان بغرض أن يقع في الشرك؛ من حيث إنه إن جرى في خاطره أن الكلام على ظاهره، خرج ذلك به والعياذ بالله تعالى إلى إثبات مدعويْن، تعالى الله عن أن يكون له شريك؛ وذلك من حيث كان محالا أن تعمد إلى اسمين كلاهما اسم شيء واحد، فتعطف أحدهما على الآخر، فتقول مثلا: (ادع لي زيدا أو الأمير) والأمير هو زيد، وكذلك محال أن تقول: (أيا ما ندعوا) وليس هناك إلا مدعو واحد؛ لأن من شان 'أي' أن تكون أبدا واحدا من اثنين أو جماعة، ومن ثم لم يكن له بد من الإضافة، إما لفظا وإما تقديرا»[1].

"عبد القاهر في تناوله لهذا المأزق الديني ذي المنشأ اللغوي، يحشر من لم يراع معاني النظم في زاوية ضيقة، بدايتها الجهل ونهايتها الشرك، ودليلها اللغوي أن 'أو' و'أي' كلتيهما تقتضي التعدد، والتعدد يقتضي الإشراك، فتكون النتيجة حينئذ حاصلة وفق التراتبية الآتية:

- عدم فهم النظم يفضي إلى التسليم بالظاهر.
- التسليم بالظاهر يقتضي عدم التقدير.
- عدم التقدير يقود إلى التعدد.
- التعدد محض الشرك.

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ، ص375.

فقراءة الكلام وفق نظمه يترتب عليها فهم المعنى بالتقدير، وجهل النظم قد تزل به قدم المفسر أو المحلل للتركيب اللغوي، فيقع في الشرك من حيث لم يدر، هكذا يكون النظم مفزعا للتأويل مثلما كان موئلا للتمثيل والتحليل، وهكذا يظل المعنى البوصلة التي توجه عمل عبد القاهر الجرجاني، والمحصلة وجوب تعلم النظم؛ لأنه المؤدي إلى الفهم الصحيح للمعاني"[1].

والخلاصة أن عبد القاهر يستخدم مفهوم الاستقراء ومفهوم القوانين العلمية بمنتهى الوضوح، حيث يستقرئ تطبيقات الشعر العربي بفرض استخلاص القوانين الكلية لكل قسم من أقسام نظرية النظم، ثم يعتمد على شمولية وضرورية القوانين المستنتجة في تطبيقاتها لشرح مواطن الجودة والضعف في أمثلة أخرى من الشعر العربي، وقد استخلص من كلام العرب وأشعارهم عددا محدودا من أساليب التغيير في نظم وترتيب الألفاظ، واستنتج القواعد العامة التي تحكمها، وهذه الأساليب الأساسية هي: التقديم والتأخير، والحذف، وعلاقة الخبر بالجملة، واستخدام الحال، والفصل والوصل، ولكل نوع منها حالات جزئية لها قواعد عامة أيضا[2]، فبعد الوصول إلى هذه القوانين وإثباتها يبدأ الشيخ في تطبيقها على النصوص وأساليب النظم المختلفة.

2-2- معالم النظرية وحدودها المنهجية:

كتبت بحوث ودراسات كثيرة حول نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني وتوسعوا في شرح ومناقشة مفهومها ومبادئها والأفكار والرؤى التي انتظمت بها، كما بحثوها من جوانب عدة: بلاغية ونحوية ولغوية ونقدية ومنهجية، وأفاضوا في ذلك وأفادوا، ولا يتسع المقام لذكرها والتفصيل فيها.

[1]- محمد محمود أحمد محجوب، النسق المصطلحي البلاغي من الأساس النظري إلى التطبيق القرآني، ص603.

[2]- ينظر : علي يحيى نصر عبد الرحيم، منهج الجرجاني، في دراسة إعجاز النظم القرآني، ص182.

لذلك سنحاول عرض معالم هذه النظرية وحدودها، مركزين على ما يدور حوله اهتمام البحث، وهو الوصول إلى كشف البناء المنهجي في القراءة النقدية التطبيقية للنصوص التي اختارها عبد القاهر الجرجاني لعرض نظريته في جانبها التطبيقي.

ونشير في البدء إلى أن كتاب (دلائل الإعجاز) الذي اخترناه نموذجا لبحث أثر قضية الإعجاز القرآني في بناء منهج تحليلي للنصوص وفق نظرية النظم، بوصفه يمثل الخلاصة المنهجية في المؤلفات حولها في القرنين الرابع والخامس الهجريين، كما يمثل المرحلة الأخيرة التي اكتمل فيها عرض عبد القاهر لنظريته بعد مرحلتين مثلهما مؤلفاه السابقان (الرسالة الشافية وأسرار البلاغة) نظرا وتطبيقا.

ونذكر هنا أنه لم يخصه هذا الكتاب في بحث علم المعاني فحسب، وإنما هو كتاب يمثل الخلاصة العلمية والنقدية لنظريته الفريدة، فكان أن حوى الكتاب بحثا متكاملا بين العلوم اللغوية والبلاغية؛ من نحو ومعان وبيان وبديع، وجاء ذلك متصلا بتفسير وبحث ومناقشة قضية الإعجاز القرآني.

وسنحاول فيما يأتي إجمال أهم الركائز والمبادئ التي بنيت عليها نظرية النظم، وفق صلتها بتلك العلوم.

أ- عناصر النظرية:

أ-1- النظم وصلته بالنحو:

سبق عبد القاهر الجرجاني العلماء في إخراج النحو "من نطاق شكليته وجفافه وسما به فوق الخلافات والتأويلات حول البناء والإعراب، فقد أخضع النحو لفكرة النظم"[1]، وسنقف في ذلك عند أهم النصوص التي دار حولها (دلائل الإعجاز) في اعتماده على هذه الصلة محورا للنظرية.

وأول نص بنائي لها جاء في مدخل الكتاب، حين عرف النظم بقوله: «معلوم أن ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض، والكلم ثلاث: اسم

[1]- حاتم الضامن، نظرية النظم 'تاريخ وتطور'، ص47.

وفعل وحرف، وللتعليق فيما بينها طرق معلومة، وهو لا يعدو ثلاثة أقسام: تعلق اسم باسم، وتعلق اسم بفعل، وتعلق حرف بهما»[1]، ثم فصل في هذه العلاقات وما ينتج عنها من تراكيب تحكمها قواعد النحو، قال: «فهذه هي الطرق والوجوه في تعلق الكلم ببعضها البعض، وهي كما تراها معاني النحو وأحكامه، وكذلك السبيل في كل شيء كان له مدخل في صحة تعلق الكلم بعضها ببعض، لا ترى شيئا من ذلك يعدو أن يكون حكما من أحكام النحو ومعنى من معانيه، ثم إنا نرى هذه كلها موجودة في كلام العرب، ونرى العلم بها مشتركا بينهم»[2].

وقد لخص هذا المفهوم وقوانينه في أبيات شعرية تقترب من المنظومات العلمية، ضمنها هذه المعاني، لعل أهمها هذان البيتان اللذين يقول فيهما:

فَمَـا لِنَظْـمِ كَـلاَمٍ أَنْتَ نَاظِمُـهُ مَعْنًى سِوَى حُكْـمِ إِعْرَابٍ تُزَجِّـيهِ
وَقَدْ عَلِمْنَا بِأَنَّ النَّظْمَ لَيْسَ سِوَى حُكْمٍ مِنَ النَّحْوِ نَمْضِي فِي تَوَخِّيهِ[3]

وكتاب دلائل الإعجاز مليء بالنصوص المفصلة لهذا الإجمال (النظم هو توخي معاني النحو)، حيث جعل من معاني النحو المقياس الأساس للتفاضل في التعبير، منها قوله: «واعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك، علمت علما لا يعترضه الشك أن لا نظم في الكلم ولا ترتيب، حتى يعلق بعضها ببعض ويبنى بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك، هذا ما لا يجهله عاقل ولا يخفى على أحد من الناس»[4].

وقوله: «واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها»[5].

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص4.
[2]– المصدر نفسه، ص8.
[3]– المصدر نفسه، ص10.
[4]– المصدر نفسه، ص55.
[5]– المصدر نفسه، ص64.

من خلال عرض أهم نصوص عبد القاهر الجرجاني، التي تندرج في شرح مفهوم النظم عنده يمكن تسجيل الملاحظات الآتية:

- النظم هو التعبير اللغوي الذي يعبر به المتكلم عن غرض محدد، باستخدام قواعد وأصول النحو، مع مراعاة قواعد المنطق والعقل، والسائد في اللغة، إضافة إلى المقام.

- ليس الأساس في النظم معرفة قواعد النحو وحدها، "ولكن فيما تؤدي إليه هذه القواعد والأصول، وقد يكون أحدنا لا يعرف التسميات الدقيقة لموضوعات النحو، ولكنه يعرف الفروق بينها ويحس بمعانيها حينما يسمعها (...)، فالقاعدة إذن ليست الهدف، وإنما الهدف هو الدلالة على المعنى"[1].

- أهمية النحو في استخراج المعاني وبيانها، لأنها تعمل وفق ما تقتضيه قوانينه ووجوهه، يقول عبد القاهر عن هذه الأهمية: «إذ قد كان علم أن الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب هو الذي يفتحها، وأن الأغراض كامنة فيها حتى يكون هو المستخرج لها، وأنه المعيار الذي لا يتبين نقصان الكلام ورجحانه حتى يعرض عليه، والمقياس الذي لا يعرف صحيحا من سقيم حتى يرجع إليه»[2].

- هذا يقود إلى القول بأن كتاب دلائل الإعجاز يرتكز على علم النحو الذي تصدر عنه ثقافة عبد القاهر الجرجاني، حيث استطاع أن ينحو بقواعده منحى جديدا ومنهجا لم يسبق إليه؛ وبذلك يكون معيار المفاضلة هو (النحو)، على أن نفهم من النحو أنه العلم الذي يبحث في العلاقات بين عناصر النظم (معاني النحو).

- وهكذا يتضح أن المنهج العام لعبد القاهر الجرجاني هو (المنهج اللغوي)، ولكنه وسع دائرة النحو، وربط مزايا النظم بالمعاني والأغراض، يقول: «وإذ قد عرفت أن مدار أمر النظم على معاني النحو، وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون

[1]- حاتم الضامن، نظرية النظم 'تاريخ وتطور'، ص50- 52.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص30.

فيه، فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها، ونهاية لا تجد لها ازديادا بعدها، ثم اعلم أن ليست المزية بواجبة لها في أنفسها، ومن حيث هي على الإطلاق، ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثم بحسب موقع بعضها من بعض، واستعمال بعضها مع بعض»[1].

إن قيام نظرية النظم على معاني النحو يجعل من مصطلح (المعنى) محورا للنسق المصطلحي فيها، وقد جاء هذا المصطلح في التراث النقدي العربي بصورة عامة، بوصفه ثاني اثنين؛ إذ يشكل مع (اللفظ) ثنائية لقضية نقدية، كانت من اهم القضايا مناقشة عند البلاغيين واللغويين والنقاد، ودارسي الإعجاز القرآني، وسنحاول بيان رؤية عبد القاهر الجرجاني تجاه طرفي هذه الثنائية.

أ-2- اللفظ والمعنى في النظم:

أولى عبد القاهر الجرجاني قضية المصطلح اهتماما بالغا؛ فقد عد المصطلح البلاغي مثلا؛ هو المدخل إلى فهم علم البلاغة، ولذلك عاب على بعض من سبقه عدم إدراك الفروق بين المصطلحات، وقد مر بنا نص حول ذلك يقول فيه: «ولم أزل منذ خدمت العلم أنظر فيما قاله العلماء في معنى الفصاحة والبلاغة والبيان والبراعة، وفي بيان المغزى من هذه العبارات، وتفسير المراد بها، فأجد بعض ذلك كالرمز والإيماء والإشارة في خفاء»، فهو يقف هنا عند أهمية بيان المصطلح وتحديد دلالته ومغزاه، حتى لا يقع الغموض وسوء الإدراك، وهي خطوة منهجية مهمة، ويرى عبد القاهر أن المصطلح هو مفتاح العلم، وعدم ضبطه يخرج بصاحبه إلى الغموض.

ولهذه القضية أهمية كبيرة عند عبد القاهر الجرجاني، جعلته يفصل فيها من خلال الوقوف عند بعض المصطلحات محددا الفروق بينها، ومنبها إلى ضرورة ذلك عند أهل العلم من النقاد والبلاغيين واللغويين، وقد ورد عنده لفظ (الاصطلاح) صراحة في قوله:

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص87.

«وإذا افترقا هذا الافتراق، وجب ان نفرق بينهما في الاصطلاح والعبارة، كما انا نفصل بين الخبر والصفة والعبارة، لاختلاف الحكم فيهما»[1].

ويمكن أن يتخذ هذا قاعدة عامة في التعامل مع المصطلح في مقارنته بغيره مما يتفق معه أو يفترق عنه من جهة المفهوم والحكم والوصف، ومن جانب آخر اهتم الجرجاني بالعلاقة بين هذه المصطلحات وتوظيفها.

ولا يخفى أن أهم مصطلح قامت عليه نظرية عبد القاهر هو (النظم)، ويرتبط هذا المصطلح في البحث البلاغي حول إعجاز القرآن، بقضية أفضى البحث فيها ومناقشتها بين العلماء إلى ظهور مصطلح النظم؛ وهي قضية (اللفظ والمعنى).

وصولا إلى عبد القاهر الجرجاني، الذي بحث فيها بحث الناقد الممحص؛ ورأى أن من النقاد والبلاغيين من يقدم اللفظ على المعنى، وقد دأب في مواضع كثيرة من كتابه على التعريض بهم، من ذلك قوله: «واعلم أنك كلما نظرت وجدت سبب الفساد واحدا، وهو ظنهم الذي ظنوه في اللفظ، وجعلهم الأوصاف التي تجري عليه كلها أوصافا له في نفسه من حيث هو لفظ، (...)، وذهب عنهم أن ليس هو من الفصاحة التي يعنينا أمرها في شيء، وأن كلامنا في فصاحة تجب للفظ لا من أجل شيء يدخل في النطق، ولكن من أجل لطائف تدرك بالفهم»[2].

ثم شرع في الرد على ذلك بنسق من النصوص بسط فيها نظريته، من خلال ربط النظم بقضية اللفظ، منها قوله: «وهل يقع في وهم وإن جهد، أن تتفاضل الكلمتان المفردتان، من غير أن ينظر إلى مكان تقعان فيه من التأليف والنظم، بأكثر من أن تكون هذه مألوفة مستعملة، وتلك غريبة وحشية، أو أن تكون حروف هذه أخف وامتزاجها أحسن، ومما يكدّ اللسان أبعد؟ وهل تجد أحدا يقول (هذه اللفظة فصيحة)، إلا وهو يعتبر مكانها من النظم، وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها؟ وهل قالوا: (لفظة متمكنة، ومقبولة)، وفي خلافه (قلقة، ونابية، ومستكرهة) إلا وغرضهم أن يعبروا بالتمكن عن حسن

[1]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص327.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص262.

الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناهما، وبالقلق والنبوّ عن سوء التلاؤم، وأن الأولى لم تلِق بالثانية في معناها، وأن السابقة لم تصلح أن تكون لِفقا* للتالية في مؤداها؟»[1].

ومن نماذج بيانه لذلك قوله: «وهل تشك إذا فكرت في قوله تعالى: ﴿وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَيَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ﴾ هود، 44، فتجلى لك منها الإعجاز، وبهرك الذي ترى وتسمع أنك لم تجد ما وجدت من المزية الظاهرة والفضيلة القاهرة إلا لما يرجع إلى ارتباط هذه الكلم بعضها ببعض، وأن لم يعرض لها الحسن والشرف إلا من حيث لاقت الأولى بالثانية، والثالثة بالرابعة، وهكذا إلى أن تستقريها إلى آخرها، وأن الفضل تناتج ما بينها، وحصل من مجموعها.

إن شككت فتأمل: هل ترى لفظة منها بحيث لو أخذت من بين أخواتها وأفردت، لأدت من الفصاحة ما تؤديه وهي في مكانها من الآية؟ قل (ابلعي)، واعتبرها وحدها من غير أن تنظر إلى ما قبلها وما بعدها، وكذلك فاعتبر سائر ما يليها»[2].

ثم يفصل ما أجمله بالتحليل: «وكيف بالشك في ذلك، ومعلوم أن مبدأ العظمة في ان نوديت الأرض، ثم أمرت ثم في أن كان النداء (بيا) دون (أي)، نحو (يا أيتها الأرض)، ثم إضافة (الماء) إلى (الكاف)، دون أن يقال (ابلعي الماء)، ثم أن أتبع نداء الأرض وأمرها بما هو من شأنها، نداء السماء وامرها كذلك، بما يخصها، ثم أن قيل: (وغيض الماء)، فجاء الفعل على صيغة (فُعِل) الدالة على أنه لم يغض بأمر آمر وقدرة قادر، ثم تأكيد ذلك وتقريره بقوله تعالى: (وَقُضِيَ الأَمْرُ)، ثم ذكر ما هو فائدة في هذه الأمور، وهو: (واستوت على الجودي)، ثم إضمار السفينة قبل الذكر، كما هو شرط الفخامة والدلالة على عظم الشأن، ثم مقابلة (قيل) في الخاتمة (بقيل) في الفاتحة؟

---

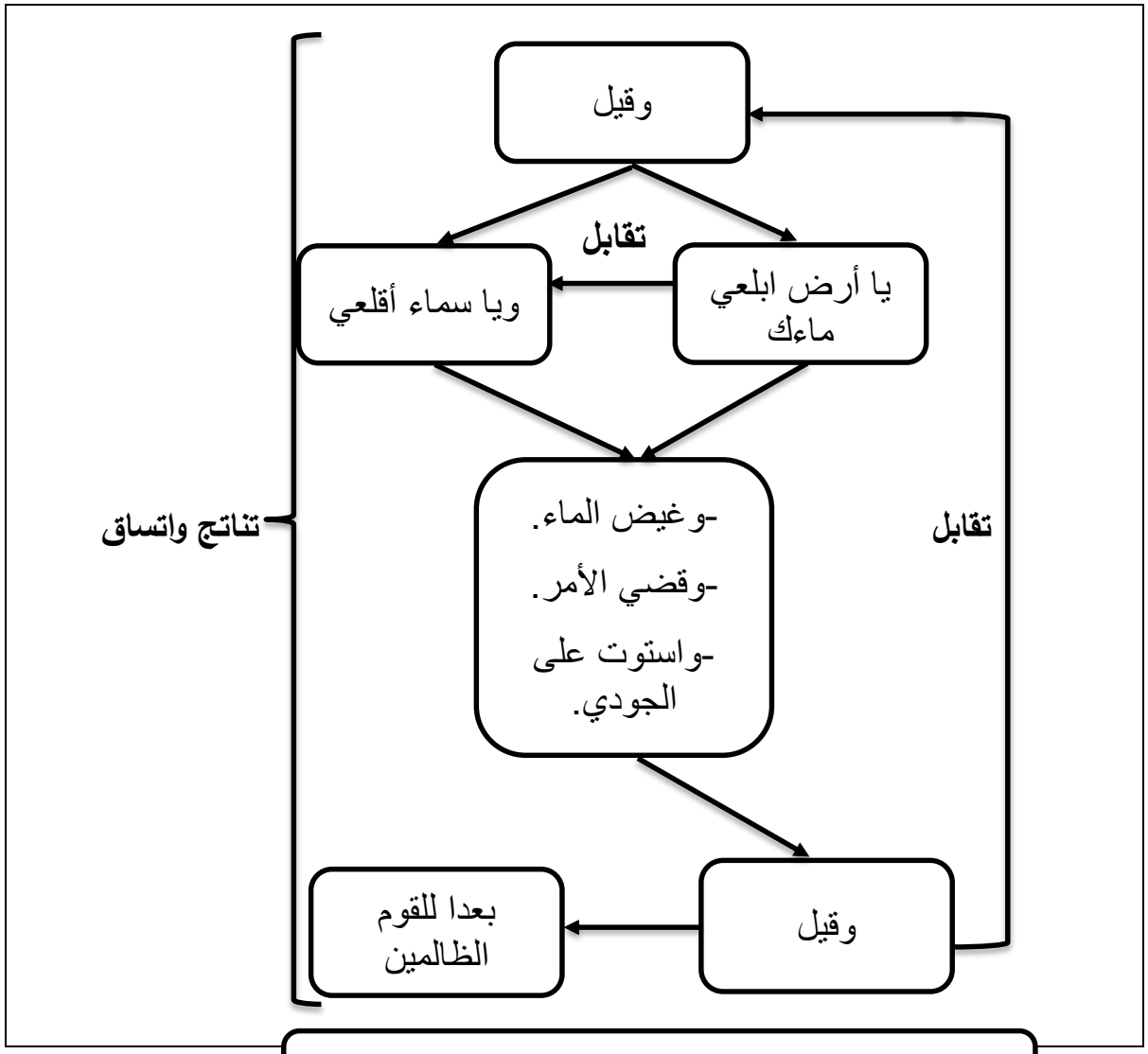
*- اللفق: الشقة من شقتي الملاءة، وهما لفقان، ما دامتا متضامتين، فإذا فتقت خياطة الملاءة لا يسميان (لفقين)، ويطلق اسم اللفقين على الصاحبين المتلازمين.

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص44- 45.

[2]- المصدر نفسه، ص45.

أفترى لشيء من هذه الخصائص التي تملؤك بالإعجاز روعة، وتحضرك عند تصورها هيبة تحيط بالنفس من أقطارها تعلقا باللفظ من حيث هو صوت مسموع وحروف تتوالى في النطق؟ أم كل ذلك لما بين معاني الألفاظ من الاتساق العجيب؟»[1].

لقد فصل الجرجاني بالتحليل في ترتيب وانتظام البنى اللغوية بعلاقات دلالية ومنطقية منحتها اتساقا وانسجاما، من خلال ارتباط هذه الكلم بعضها ببعض على حد تعبيره وكذلك مقابلة بعضها ببعض وفق علاقة التشابه، والعلاقة المجازية التي أضافت دلالات جديدة فحصل من مجموعها النظم الذي حقق روعة الإعجاز، ويمكن التمثيل لذلك بالشكل:



ترابط منطقي ودلالي بين البنيات اللغوية لنظم الآية

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص46.

فالألفاظ عند عبد القاهر هي "رموز للمعاني المفردة، التي تدل عليها هذه الرموز، أو مجرد علامات للإشارة إلى شيء ما، وليست للدلالة على حقيقته، والإنسان يعرف مدلول اللفظ المفرد أولا، ثم يعرف الذي يدل عليه ثانيا"[1].

وقد فرق ضمن ذلك بين الحروف المنظومة في الكلمة الواحدة، وبين الكلم المنظومة، وخلص إلى «أن ليس الغرض بنظم الكلم، أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل»[2].

ومرد ذلك: «أنه لو كان القصد بالنظم إلى اللفظ نفسه دون أن يكون الغرض ترتيب المعاني في النفس، ثم النطق بالألفاظ على حذوها، لكان ينبغي أن لا يختلف حال اثنين في العلم بحسن النظم أو غير الحسن فيه، لأنهما يحسان بتوالي الألفاظ في النطق إحساسا واحدا، ولا يعرف أحدهما في ذلك شيئا يجهله الآخر»[3].

فالنظم عنده ينتج عن ترتيب المعاني عند مؤلف الكلام، لا في الألفاظ، وبذلك هو فالنظم لا يختص بجنس معين من الكلام، ولا بلغة خاصة دون أخرى، يقول: «اعلم أنا إذا أضفنا الشعر أو غير الشعر من ضروب الكلام إلى قائله، لم تكن إضافتنا له من حيث هو كلم وأوضاع لغة، ولكن من حيث توخي فيها النظم الذي بينا أنه عبارة عن توخي معاني النحو في معاني الكلم»[4].

يقودنا هذا التفصيل إلى الحديث عن الطرف الثاني لثنائية (اللفظ والمعنى) وهو (المعنى) الذي يتبين أنه مصطلح مركزي في نظرية النظم، ولعله الغاية الأسمى والمقصد الذي بني عليه التأليف في البلاغة عند عبد القاهر؛ حيث يقول في أسرار البلاغة: «واعلم أن غرضي في هذا الكلام الذي ابتدأته، والأساس الذي وضعته، أن أتوصل إلى بيان أمر المعاني كيف تختلف وتتفق، ومن أين تجتمع وتفترق، وأفصل أجناسها وأنواعها، وأتتبع خاصها

---

[1]– حاتم الضامن، نظرية النظم 'تاريخ وتطور'، ص42.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص49.

[3]– المصدر نفسه، ص51.

[4]– المصدر نفسه، ص362.

ومشاعها، وأبين أحوالها في كرم منصبها من العقل، وتمكنها في نصابه، وقرب رحمها منه، أو بعدها حين تنسب عنه»[1].

ثم أصبح الهاجس والمحور الذي قامت عليه نظرية النظم بصوره المختلفة، خاصة منها (المعنى النحوي)، و(معنى المعنى)، وفيما يأتي محاولة لبيان ذلك.

أ-3- مركزية المعنى في النظم:

اهتم عبد القاهر الجرجاني بالبناء البياني لمعاني القرآن الكريم، حيث وصف مزاياه وصفا حسنا، ليدرك أن الإعجاز فيه قائم بالمعاني، وكان لا بد من تفسير هذه المزايا المنوطة بالنظم، وهذه الخصائص المتعلقة بسياق الألفاظ، وكتاب دلائل الإعجاز يدور كله حول ذلك.

وقد قرر فيه كما رأينا بأسبقية المعاني على الألفاظ؛ ذلك «أنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك، لم تحتج إلى أن تستأنف فكرا في ترتيب اللفاظ، بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني، وتابعة لها ولاحقة بها، وأن العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق»[2].

"وأسبقية المعاني تلك أوجبت لها مجموعة من أحكام القيمة مثل: الشرف والقيادة؛ إذ هي متبوعة ومخدومة (...)، وأهم من ذلك كله أن الجرجاني ربط بين المعنى والمزية والفائدة، ومن ثم البلاغة عبر جسر العقل، حيث غدت المعاني هي المزية البلاغية التي يبحث عنها في النصوص، وغدا العقل – معززا بالذوق – هو الوسيلة للغوص بحثا عنها في إطار النظم"[3].

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص26.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص54، (ويرى كثير من الباحثين أن مرجعية المذهب الكلامي الأشعري لعبد القاهر الجرجاني تقف خلف هذا التصور).

[3]- محمد محمود أحمد محجوب، النسق المصطلحي البلاغي من الأساس النظري إلى التطبيق القرآني 'أعمال عبد القاهر الجرجاني أنموذجا'، ندوة مناهج البحث في بلاغة القرآن الكريم، كلية اللغة العربية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، السعودية، دت، ج2، ص567.

"ويرى المؤلف أن انتقاء خالص علم الإعراب وأخذ أناسي علومه، هو مادة علم المعاني، وهذا الأخير هو رأس البلاغة، وأصل علمي البيان والبديع، كما أن فقه المطابقة أصل وهمود البلاغة والبيان والشعر والكلام كله، وحسب عبد القاهر يجب أن تكون القسمة عادلة بين شقي البلاغة وهما المطابقة والمعنى؛ إذ يجب أن ندرس المعاني كما نشغل بأحوال اللفظ، وهذه الأحوال ليس لها قيمة إلا من حيث هي مستوعبة للمعاني، وقد قام تعريف البلاغة عند الشيخ على حسن الدلالة ووفائها، وعلى اتساع المعاني وغزارتها في النفوس"[1].

يقول عبد القاهر: «لأنه إذا لم يكن في القسمة إلا المعاني والألفاظ، وكان لا يعقل تعارض في الألفاظ المجردة إلا ما ذكرت، لم يبق إلا أن تكون المعارضة معارضة من جهة ترجع إلى معاني الكلام المعقولة دون ألفاظه المسموعة، وإذا عادت المعارضة إلى جهة المعنى، وكان الكلام يعارض من حيث هو فصيح وبليغ ومتخير اللفظ، حصل من ذلك أن الفصاحة والبلاغة وتخير اللفظ عبارة عن خصائص ووجوه تكون معاني الكلام عليها، وعن زيادات تحدث في أصول المعاني»[2].

أ-4- المعنى ووجوهه في نسق النظم عند الجرجاني:

يمثل المعنى "الصورة الذهنية، من حيث إنه وضع بإزائها اللفظ، من حيث إنها تقصد من اللفظ، وذلك إنما يكون بالوضع (...)، وقد يكتفي في إطلاق المعنى على الصورة الذهنية بمجرد صلاحيتها لأن تقصد باللفظ سواء وضع لها أم لا"[3].

"وفي أعمال عبد القاهر الجرجاني، يغطي المصطلح عدة مفاهيم:

- ما يدل عليه اللفظ بحكم الوضع كدلالة الأسد على الحيوان المفترس، ويسميه أيضا (المعنى الأول).

---

[1]- فرح الشويخ، قراءة في كتاب 'المدخل إلى كتابي عبد القاهر الجرجاني' لمحمد أبي موسى، مركز ابن أبي ربيع السبتي للدراسات اللغوية والأدبية، الرباط، المغرب، (http//www.assebti.ma/article.aspx)

[2]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص180.

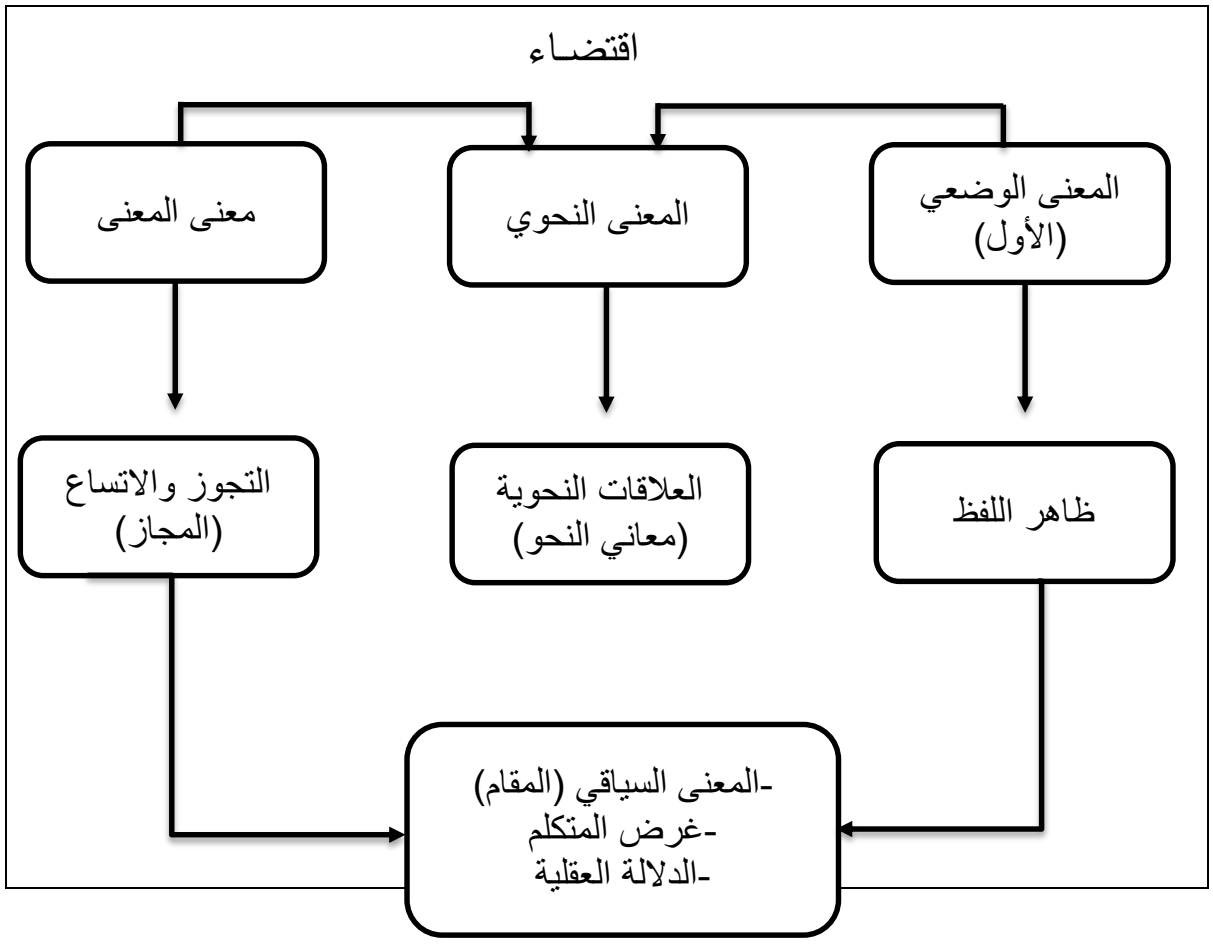
[3]- التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق: علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1996م، ج2، ص160.

- ما يتوخى نظما من مقتضيات النحو وأحكامه كالإسناد والتقديم والتأخير.
- ما يدل عليه اللفظ لا بنفسه، بل بواسطة دلالة عقلية، وهو المسمى (معنى المعنى)، وتتسع دلالته لتشمل – بالإضافة إلى المعاني المجازية التي هي أصل فيه – المعاني السياقية المعبر بها عن الأغراض والمقاصد كالإيجاز، وكمراعاة إنكار المخاطب في تأكيد الخبر"[1].

وتتسق هذه الصور لتعبر عن غرض المتكلم، يقول عبد القاهر: «وجملة الأمر أن صور المعاني لا تتغير بنقلها من لفظ إلى لفظ، حتى يكون هناك اتساع ومجاز، وحتى لا يراد من الألفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة، ولكن يشار بمعانيها إلى معان أخر، واعلم أن هذا كذلك ما دام النظم واحدا، فأما إذا تغير النظم فلا بد حينئذ من أن يتغير المعنى»[2]، ونمثل لذلك كالآتي:

[1]– محمد محمود أحمد محجوب، النسق المصطلحي البلاغي من الأساس النظري إلى التطبيق القرآني، ص575.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص265.



ويمكن القول إن المعنى يمثل جوهر مفهوم النظم؛ لأن النظم صياغة للمعاني وترتيب لها في النطق تبعا لترتيبها في النفس، وتظهر العلاقة بين المعنى والنظم إذا علمنا أنه قد تتبدل الألفاظ ولا يتغير المعنى، وقد يتغير النظم ولا تغير في الألفاظ.

وقد عرض عبد القاهر مرتكزات نظريته (ونقصد منها: النحو في علاقته بالنظم، وتمثله من خلال مكوني اللغة اللفظ والمعنى)، بالشرح والتحليل والتعليل لعلاقات الاتساق والانسجام داخل نظام النص، مما يمكن عده تطبيقا نقديا اعتمد فيه على بسط الأمثلة والشواهد ومناقشتها بالتحليل والتعليل، باحثا فيها عن مكامن الإعجاز، وقبل توصيف منهجه في التطبيق نقف عند العلاقات بين مقولاته النظرية التي تمثل الرؤى والقواعد النظم، وبين النصوص التطبيقية من الآيات القرآنية والشواهد الإبداعية من الشعر.

المبحث الثاني: العلاقة بين الرؤى النظرية ونصوص التطبيق النقدي لنظرية النظم:

يعتمد المنهج العلمي في العلوم الإنسانية على الفهم الإنساني للوقائع الجزئية ولعلاقتها بالسياق العام للوقائع، وعلى القدرة على إنشاء علاقة منطقية بينها وبين القواعد العامة التي تحكمها، ولذلك خلافا للعلوم الطبيعية التي تعتمد على الرياضيات والعلاقات الكمية، تعتمد هذه العلوم بشكل أساسي على العقلانية والمنطقية في تحليل الوقائع والقوانين المرتبطة بتطبيق المنهج العلمي.

وتظهر العقلانية والمنطقية بوضوح في تحليلات عبد القاهر الجرجاني للنماذج اللغوية المختلفة التي يقوم من خلالها بتأكيد فروضه وقواعده التي تشكل نظريته في النظم، وهذه التحليلات تشغل ثلاثة أرباع المؤلف، وأدت إلى الصورة المعروفة عنه ناقدا بلاغيا وأدبيا، فهو يوضح أن الغرض من نظم الكلام هو أن يتفق مع العقل على وجه التحديد وليس مع الإحساس الفني مثلا، أو مع الخيال في التعبير[1].

فهو يقوم بتحليل النصوص الشعرية والآيات القرآنية بناء على أسس عقلية، وهذا "الأمر الذي ينطبق على كل تحليلاته في كتابه دلائل الإعجاز، وكما ارتكز فكر عبد القاهر على العقلانية، فهو يرتكز أيضا على الأسلوب المنطقي، سواء في الفكر بصفة عامة، أو في التقسيمات المنطقية لجزئيات نظرية النظم، فيذكر أنه يبدا بالتمثيل بما هو ظاهر، والمعنى حيث إن القاعدة الأساسية التي تستخدم فيما بعد للقياس عليها، يجب أن تستخلص من الوقائع اللغوية الجزئية.

وتعد هذه المرحلة من أهم مراحل المنهج العلمي، لذلك ركز عبد القاهر في نظريته على التحليل اللغوي الذي يمثل ضرورة يستلزمها الاستقراء واختبار الفروض تطبيقا في قراءة النصوص.

[1]– سمير أبو زيد، العلم والنظرة العربية إلى العالم، ص241.

وحين ننظر في كتاب عبد القاهر، نجد أن النص القرآني والشعر العربي (بمذهبيه القديم والمحدث)، كان حاضرا أمامه يستثمره في مواقف مختلفة، فتارة نجده يتخذه أساسا لبناء مقولة نقدية، بأن تتأسس هذه المقولة على هذا الشعر بما فيه من أسلوب مختلف، أو التأتي إلى خاصية معينة، ثم يتفرع من ذلك أنواع ودرجات لهذا الأمر، ونجده أحيانا يستثمره لكي يفسر ويشرح به مقولة من مقولاته النقدية (استشهاد)، وتجده حينا آخر يتخذه مجالا لأن يطبق عليه أحكام ومقتضيات مقولاته النقدية (تحليل)[1].

وهو في ذلك يؤسس لمعالم نظريته في النظم تنظيرا وممارسة في مقاربة النصوص، وسنعرض فيما يأتي بعض النماذج لهذه العلاقات الثلاث التي أقام عبد القاهر عليها الحوار النقدي بين المقولات النقدية والبلاغية ونماذجها التطبيقية (تأسيسا وتفسيرا وتحليلا)، والملاحظ أن هذه العلاقات الثلاث تحضر معا في المقولة الواحدة في أغلب المباحث فهو يؤسس ويفسر ويحلل، لأن هناك مقولات مؤسسة قبله كان يناقشها بالتفسير والتحليل موافقة وردا.

أولا: علاقة التفسير والشرح (التمثيل):

استثمر عبد القاهر الجرجاني النص القرآني والشعر العربي لتفسير بعض مقولاته، حيث ضرب الأمثلة والشواهد عليها، فتراه يعرض القواعد البلاغية واللغوية، أو مقولات وقضايا نقدية، وأحيانا كثيرة يكتفي بإيرادها دون شرح أو تعليق؛ إذ يستغني عن ذلك بالقاعدة ذاتها، وتعد اختيارات التمثيل والاستشهاد وحدها نصوصا مفسرة أو موضحة لها.

وهذه العلاقة هي الطاغية على مباحث دلائل الإعجاز، ولم يخرج عبد القاهر في ذلك عن مسار الكتب النقدية القديمة، ولعل هذا ما جعل الحكم عليها بأنها قليلة التحليل والتعليل والتعليق على النماذج التي تعرضها في تطبيقاتها النقدية، حيث يكون التمثيل والاستشهاد غالبا عليها.

[1]– ينظر: عالي سرحان القرشي، العلاقة بين مقولات عبد القاهر النقدية وشعر الطائيين، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج17، ع29، صفر 1425هـ، ص748.

والأمثلة في ذلك أكثر من أن تحصى أو تذكر في هذا المقام، ومن نماذجها ما عرضه من أمثلة تفسيرية وشواهد في فصل (تحقيق القول في البلاغة والفصاحة)؛ أين أظهر اهتمامه بالتركيب ونفى أن تكون الفصاحة للفظة المفردة، التي تتحقق قيمتها الدلالية والبلاغية بعلاقتها داخل النظم.

قال: «إن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، وما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ»[1].

ومن دلائل ذلك «أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر كلفظ (الأخدع) في بيت الحماسة:

تَلَفَتُّ نَحْو الْحَيِّ حتَّى وَجَدْتُنِي وَجِعْتُ منَ الإصْغَاءِ ليتًا وأَخْدَعَا*

وبيت البحتري:

وَإِنِّي وإنْ بَلَّغْتنِي شَرَفَ الغِنى وَأَعْتَقْتَ مِنْ رِقِّ المَطَامِعِ أَخْدَعِي

فإن لها في هذين المكانين ما لا يخفى من الحسن، ثم إنك تتأملها في بيت أبي تمام:

يَا دهْرُ قَوِّمْ منْ أخدَعَيْكَ فقَدْ أَضْجَجْتَ هذَا الأنَام منْ خُرُقِكْ

فتجد لها من الثقل على النفس، ومن التنغيص والتكدير أضعاف ما وجدت هناك من الروح والخفة، ومن الإيناس والبهجة»[2]؛ حيث اكتسبت الكلمة دلالتها ضمن التركيب من خلال علاقتها بما يجاورها فيه، بمراعاة أحكام النحو والسياق في هذه العلاقات، التي كلما تغيرت تغيرت دلالة الكلمة ضمن السياق والنظم الجديد.

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص46.

*– البيت للصمة بن عبد الله القشيري، في شرح الحماسة للتبريزي، ج3، ص114، (ليتا: صفحة العنق، الأخدع: عرق في العنق)

[2]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص47.

وقوله: «ومن أعجب ذلك لفظة (الشيء)، فإنك تراها مقبولة حسنة في موضع، وضعيفة مستكرهة في موضع، وإن أردت أن تعرف ذلك فانظر إلى قول عمر بن أبي ربيعة:

ومنْ مَالئٍ عَيْنَيْهِ من شَيْءٍ غَيْرِهِ إذَا راحَ نحْوَ الجَمْرةِ البِيضِ كالدُّمَى

وقول أبي حية:

إذَا مَا تقَاضَى المرء يوْم وليْلَة تَقَاضاهُ شيْءٌ لا يملُّ التَّقَاضِيَا

فإنك تعرف حسنها ومكانها من القبول، ثم انظر إليها في بيت المتنبي:

لوِ الفَلَك الدَّوّارُ أبغَضْتَ سَعْيَهُ لعوَّقَهُ شيْءٌ عن الدّورانِ

فإنك تراها تقل وتضؤل بحسب نبلها وحسنها فيما تقدم»[1].

فالملاحظ على هذين النموذجين أن عبد القاهر الجرجاني يعرض أمثلته مستشهدا بها عما أقره ابتداء؛ من أن استحسان اللفظ أو استكراهه في موضع دون آخر، إنما مرده إلى علاقته بما قبله وبعده ضمن التركيب الواحد، ولعله اكتفى بهذا تعليلا على انه لم يفسر ويحلل العلاقة ضمن الأمثلة التي عرضها غير الذوق وقبول النفس الذي يدل عليه تعبيره بالإيناس والاستحسان، أو الثقل والتنغيص.

"فرغم أن الأبيات تشترك – في كل نموذج على حدة –، في استخدام لفظ واحد (الأخدع، شيء)، إلا أن حكمنا على اللفظ يختلف من بيت إلى آخر، والسبب في ذلك حسب عبد القاهر راجع في الأساس إلى البنية التركيبية للبيت الشعري ونسقه اللغوي، الذي تتموضع فيه اللفظة لتنتج لنا من بعد ذلك معنى محددا، يحدده السياق العام للبيت (الصورة)، فقد جاءت اللفظة في البيتين الأولين في كلا النموذجين، ضمن سياق يجعلك تقبلها وتستسيغها وتصفها بالحسن، أما إذا تأملتها في البيت الأخير وجدتها ثقيلة وغير مستساغة"[2].

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص48.

[2]– سامي العتلي، النقد التطبيقي في القرن الخامس الهجري 'دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني نموذجا'، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2009/2008م، ص67.

وهنا يظهر دور السياق الذي تحكمه المعاني النحوية بين الألفاظ ضمن التركيب اللغوي، فاللفظة المفردة لا تكتسب قيمتها الدلالية والبلاغية إلا إذا كانت ضمن النظم، إذ تتحدد بمقتضى التعليق.

"وإنما الوقوف على حقيقة إرادة المعبر في تصوير المعاني التي يرومها، ومن هنا يكون جنس المزية وتفاضل درجات النظم التي هي في رأيه من حيز المعاني لا الألفاظ، إذ مهما بدا اللفظ ذا رنين جذاب، فهو لا يعدو أن يكون صدى للمعنى الذي حمله إياه الناظم، ولذا فعبد القاهر ينفي أولا أن تكون المزية للفظ، بل إن حصول المزية والحسن فيما ليس بمعنى محال"[1].

فيكون الدور على المتلقي في إدراك سبب استحسانه واستقباحه للنصوص وبحث تعليلها، إذ لا بد أن يكون ذا ذوق وحس فني وفهم، وهذا ما عبر عنه عبد القاهر في قوله: «تنظر بقلبك وتستعين بفكرك وتعمل رويتك وتراجع عقلك وتستنجد في الجملة فهمك»[2]، وقوله في موضع آخر: «ولا بد لكل كلام تستحسنه، ولفظ تستجيده من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة وعلة معقولة»[3]، ومعيار هذه العلة عقلي وذوقي، فالذوق به تتحدد مزايا النظم من حيث أثرها على المتلقي.

لأن «المزايا التي تحتاج أن تعلمهم مكانها وتصور لهم شأنها أمور خفية ومعان روحانية، أنت لا تستطيع أن تنبه السامع لها، وتحدث له علما بها حتى يكون مهيأ لإدراكها، وتكون فيه طبيعة قابلة لها ويكون له ذوق وقريحة يجد لهما في نفسه إحساسا بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة، وممن إذا تصفح الكلام وتدبر الشعر

[1]– شعيب مقنونيف، النسق الحداثي في مصطلحي النظم والشعرية عند الجرجاني، مجلة مقاليد، العدد الأول، جوان، 2011م، ص158.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص385.

[3]– المصدر نفسه، ص108.

فرق بين موقع شيء منها وشيء»[1]، فهو يشير إلى أهمية الذوق في الوقوف على سر إعجاز القرآن البياني، وتميز نص إبداعي عن غيره.

ولعل العلة هنا هي ما ذكره من أن باللفظة المفردة لا توصف بالبلاغة، وإنما إذا دخلت التركيب من خلال علاقاتها مع عناصره، فاكتفى بالاستشهاد لذلك وترك للمتلقي تحكيم ذوقه في الاستحسان من عدمه.

وهنا نلاحظ "بوادر تأسيس منهج نقدي جديد يقوم على معرفة العلة التي أدت بنا إلى استحسان ما نستحسن من ألفاظ..."[2]، والعلة هنا هي النظم، وفيه تجاوز لما كان عليه النقد القديم القائم على الأحكام غير المعللة.

ولذلك نجده يناقش هذه الفكرة بعد عرضه لهذه النماذج بقوله: «فإن قيل: النظم موجود في الألفاظ على كل حال، ولا سبيل إلى أن يعقل الترتيب الذي تزعمه في المعاني، ما لم تنظم الألفاظ وترتبها على الوجه الخاص»[3].

ومن نماذج ذلك في التطبيق قوله: «ومما هو بهذه المنزلة في أنك تجد المعنى لا يستقيم إلا على ما جاء عليه من بناء الفعل على الاسم، قوله تعالى: ﴿إِنَّ وَلِيِّيَ اللَّهُ الَّذِي نَزَّلَ الْكِتَابَ ۖ وَهُوَ يَتَوَلَّى الصَّالِحِينَ﴾ الأعراف 196، وقوله تعالى: ﴿ وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ اكْتَتَبَهَا فَهِيَ تُمْلَىٰ عَلَيْهِ بُكْرَةً وَأَصِيلًا﴾ الفرقان، 5، وقوله تعالى: ﴿وَحُشِرَ لِسُلَيْمَانَ جُنُودُهُ مِنَ الْجِنِّ وَالْإِنسِ وَالطَّيْرِ فَهُمْ يُوزَعُونَ﴾ النمل، 17، فإنه لا يخفى على من له ذوق أنه لو جيء في ذلك بالفعل غير المبني على الاسم فقيل (إن وليي الله الذي نزل الكتاب ويتولى الصالحين)، و(اكتتبها فتملى عليه)، و(حشر لسليمان جنوده من الإنس والجن والطير فيوزعون)، لوجد اللفظ قد نبا عن المعنى، والمعنى قد زال عن صورته والحال التي ينبغي أن يكون عليها»[4]، وذلك لما أضافه الاسم من تأكيد للدلالة، وإثبات لها ببناء الفعل على السم، ناهيك عن الحسن في الصياغة.

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص395.

[2]- شعيب مقنونيف، النسق الحداثي في مصطلحي النظم والشعرية عند الجرجاني، ص158.

[3]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص51.

[4]- المصدر نفسه، ص137.

وفي حالة ثالثة تجده يورد الأمثلة والشواهد دون شرح أو تعليق، ونموذج ذلك قوله في باب (التقديم والتأخير)، فصل (تقديم المحدث عنه في الخبر المنفي): «واعلم أن هذا الصنيع يقتضي في الفعل المنفي ما اقتضاه في المثبت، فإذا قلت (أنت لا تحسن هذا)، كان أشد لنفي إحسان ذلك عنه، من أن تقول (لا تحسن هذا)، ويكون الكلام في الأول مع من هو أشد إعجابا بنفسه، وأعرض دعوى في أنه يحسن، حتى إنك لو أتيت ب(أنت) فيما بعد (تحسن) فقلت (لا تحسن أنت)، لم يكن له تلك القوة، وكذلك قوله تعالى: ﴿وَالَّذِينَ هُمْ بِرَبِّهِمْ لا يشركون﴾ المؤمنون، 59، يفيد من التأكيد في نفي الإشراك عنهم، ما لو قيل –والذين لا يشركون بربهم)، أو (بربهم لا يشركون)، لم يفد ذلك، وكذا قوله تعالى: ﴿لَقَدْ حَقَّ الْقَوْلُ عَلَى أَكْثَرِهِمْ فَهُمْ لَا يُؤْمِنُونَ﴾، يس، 7، وقوله تعالى: ﴿فَعَمِيَتْ عَلَيْهِمُ الْأَنبَاءُ يَوْمَئِذٍ فَهُمْ لَا يَتَسَاءَلُونَ﴾ القصص، 66، وقوله تعالى: ﴿إِنَّ شَرَّ الدَّوَابِّ عِندَ اللهِ الَّذِينَ كَفَرُوا فَهُمْ لَا يُؤْمِنُونَ﴾ الأنفال، 55»[1].

فهو هنا يستغني بشرح القاعدة ونموذج منها، عن التفصيل في بقية الأمثلة والنماذج، ويترك ذلك للمتلقي حين يطمئن باطرادها، فيصبح من اليسير على المتلقي أن يحذو حذوه في التعليق كأن نقول مثلا إن هذه الزيادة في بنية التركيب في الأمثلة السابقة، يزيد في دلالته من حيث خلق علاقات نحوية جديدة، نقلت التراكيب اللغوية من النسق الفعلي إلى النسق الاسمي، ما أفاد التنبيه والقوة في التأكيد وإثبات الدلالة، وهو من أغراض النسق الاسمي؛ فتكون إذا جيء بالفعل غير المبني إذا قيل (فعميت عليهم الأنباء يومئذ فلا يتساءلون)، أو قيل (إن شر الدواب عن الله الذين كفروا فلا يؤمنون)، نج المعنى قد قصر في القوة والثبات من الأول.

فهو في هذه النماذج يعلق ويناقش الأمثلة على وفق ما يعرضه في القواعد والرؤى النظرية، لكنه يكتفي بالشرح والتعليق على المعنى والمضمون وتناسبه مع الظاهرة التي هو بصدد التحدث عنها كالحذف أو التقديم والتأخير مثلا، ولا يتجاوز ذلك إلى التحليل، لأن الغاية في هذه العلاقة هي الشرح بالتمثيل.

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص138.

وفي حالة رابعة يورد الأمثلة دون تعليق قبلي ولا بعدي، فهو يعرض الفكرة أو القاعدة ويكتفي بالتمثيل، ونماذج ذلك كثيره في كتابه.

ثانيا: علاقة التأسيس والبناء:

استثمر عبد القاهر الجرجاني وأفاد مما رآه متجليا من مزايا وخصائص وظواهر على مستوى التركيب والصور والمعاني في نص ما، في التأسيس والبناء لبعض مقولاته النقدية، ومن ذلك ما استثمره في النظم بصورة عامة، كونه المصطلح الذي تقوم عليه النظرية، ثم ما يتبعه من مصطلحات تمثل بعض أركان نظريته في النظم، كمقولة المعنى ومعنى المعنى والتمثيل، وتوخي معاني النحو، والتعليق، وغيرها.

ومن نماذجها ما جاء في بيان أن الفكر لا يتعلق بمعاني الكلم مجردة من معاني النحو؛ حيث رأى عبد القاهر: «أنه لا يتصور أن يتعلق الفكر بمعاني الكلم أفرادا ومجردة من معاني النحو، فلا يقوم في وهم ولا يصح في عقل، أن يتفكر متفكر في معنى (فعل) من غير أن يريد إعماله في (اسم)، ولا أن يتفكر في (اسم) من غير أن يريد إعمال (فعل) فيه، وجعله فاعلا له أو مفعولا، أو يريد فيه حكما سوى ذلك من الأحكام مثل أن يريد أن يجعله مبتدأ، أو خبرا، أو صفة، أو حالا، أو ما شاكل ذلك»[1].

ولبيان ذلك عمد إلى إعادة ترتيب تركيب، وغير مواضع الكلم فيه ليدل على أن تعلق الفكر بها لا يمكن أن يكون بالكلمة المفردة منها، بل هو قائم على العلاقات والمعاني النحوية، ومثال ذلك في قول عبد القاهر: «فقل في:

قِفَا نَبْكِ مِن ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ، (من نبك قفا حبيب ذكرى منزل)،ثم انظر هل يتعلق منك فكر بمعنى كلمة منها؟»، والجواب لا، فالفكر بذلك متلق بمعاني المفردات داخل نظم، ولا يتعلق بها مجردة من معاني النحو.

وقد فصل لبيان ذلك بتحليله لبيت شعري، وهو «بيت بشار:

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص410.

كَأَنَّ مُثَارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُؤُوسِنَا وَأَسْيَافَنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُهْ

وانظر هل يتصور أن يكون بشار قد أخطر معاني هذه الكلم بباله أفرادا عارية من معاني النحو التي تراها فيها، وأن يكون قد وقع (كأن) في نفسه من غير أن يكون قصد إيقاع التشبيه منه على شيء، وأن يكون فكر في (مثار النقع)، من غير أن يكون أراد إضافة الأول إلى الثاني، وفكر في (فوق رؤوسنا) من غير أن يكون قد أراد أن يضيف (فوق) إلى (الرؤوس)، وفي (الأسياف) من دون أن يكون أراد عطفها بالواو على (مثار)، وفي (الواو) من دون أن يكون أراد العطف بها، وأن يكون كذلك فكر في (الليل) من دون أن يكون أراد أن يجعله خبرا (لكأن)، وفي (تهاوى كواكبه) من دون أن يكون أراد أن يجعل (تهاوى) فعلا (للكواكب)، ثم يجعل الجملة صفة لليل، ليتم الذي أراد من التشبيه؟»[1].

والجواب كذلك (لا)؛ لأن هذا التفصيل في العلاقات النحوية وأحكامها بين الكلم في التركيب الواحد، وبذلك يكون لا بد أن يكون القصد والتفكر في معاني الكلمات بتعليقها ببعض البعض وفق الأحكام النحوية، وهذا ما تقوم عليه مقولته في ترتيب المعاني في النفس أولا.

والنماذج كثيرة في ذلك، والمقولات كذلك، وما يمكن قوله حول هذه العلاقة (التأسيس والبناء)، أنها تتصل بالجديد من المصطلحات والمفاهيم والقضايا اللغوية والبلاغية والنقدية التي تضمنتها نظرية النظم، التي تعكس ما تميز وتفرد به عبد القاهر الجرجاني عن سابقيه تجديدا أو إضافة.

والملاحظ كذلك أنها تتصل في أغلبها أو بعضها بالمذهب المحدث في الشعر الذي تطلب التعامل مع نصوصه باستثمار ما تميز به من أساليب ومضامين وتراكيب وصور جديدة، وقواعد ومقولات جديدة، قد يشترط فيها كذلك اطراد هذه الظواهر لتتأسس القاعدة أو المقولة.

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص411- 412.

المبحث الثالث: المنهج التحليلي والتطبيق النقدي في دلائل الإعجاز:

يعد التحليل المرحلة الأهم في العمل النقدي، فمن خلاله يظهر مدى اتفاق القاعدة النظرية مع التطبيق، كما نتبين من خلاله معالم المنهج النقدي ومبادئه الإجرائية، ومدى نجاحها في مقاربة النصوص.

وقبل الخوض في ذلك من الملائم أن نضع الصورة العامة المتكاملة لمفهوم نظرية النظم، عند عبد القاهر، ويتحدد في أنه: "الصياغة اللغوية التي يعبر بها المتكلم عن غرض محدد في التعبير، باستخدام قواعد وأصول النحو، وبحسب قواعد المنطق والعقل، وبحسب العرف السائد في اللغة، وبحسب سياق الحال عند الاستخدام، وعلى أن يكون للعلاقات بين الألفاظ أسباب محددة مرتبطة بالعناصر السابقة"[1]؛ فهي تقوم على أركان هي: توخي معاني النحو، والتعليق، والاختيار والتأليف، وترتيب المعاني، وترتكز في ذلك على العناصر الآتية:

- "المركز الدلالي في النص هو المتكلم، والمعيار لجودة التعبير هو إجادة التعبير عن غرض المتكلم بأفضل صياغة ممكنة.
- تقدير جودة الصياغة اللغوية لا يرجع إلى الإحساس أو الشعور الفني، ولكن يرجع إلى أسباب يمكن تحديدها بتتبع القوانين التي ترتكز عليها النظرية.
- هناك إمكانية للتعقيد اللغوي غير محدودة، ناتجة من تركيب قواعد النحو مع قواعد المنطق مع أساليب العرف السائد في اللغة مع سياق الحال، مع الغرض.
- جودة الصياغة ترجع إلى العلاقات بين الألفاظ لا إلى الألفاظ في ذاتها.
- تعبر الصياغة عن معنى محدد غير ملتبس، ويمثل عدم التحديد والالتباس في المعنى نوعا من الصياغة عير الجيدة أو النظم غير الجيد.

[1]– سمير أبو زيد، العلم والنظرة العربية إلى العالم، ص246.

- هناك خمسة أنواع أساسية من التغيير في نظم الألفاظ تدخل في صياغة النظم، مع الالتزام بقواعد النحو: التقديم والتأخير، والحذف، وعلاقة الخبر بالجملة، استخدام الحال، الفصل والوصل.

- يمثل المجاز اللغوي عنصرا إضافيا إلى جوار النظم، وينقسم إلى ثلاثة أقسام: الاستعارة، والكناية، والتمثيل"[1].

حيث سعى عبد القاهر من خلال ذلك إلى وضع قواعد وأصول تحتذى، وكان يرى أن للقواعد والتقسيمات أهمية بالغة، يظهر ذلك في قوله: «فإن لوضع القوانين وبيان التقسيم في كل شيء وتهيئة العبارة في الفروق فائدة لا ينكرها المميز ولا يخفى أن ذلك أتم للغرض وأشفى للنفس»[2].

ولذلك رأى عبد القاهر أن "المصطلح البلاغي هو المدخل إلى فهم علم البلاغة، لذلك بدأ به، واستمر في ذلك ردحا من الزمن سعيا إلى تحصيل المفاهيم التي تغطيها المصطلحات البلاغية الرئيسية"[3].

ولا أدل على اهتمام عبد القاهر بقضية المصطلح وضبط المفاهيم مما ورد في فاتحة كتابه (دلائل الإعجاز) من تفصيل حول علوم العربية مصطلحا ومفهوما، والدفاع عنها وبيان منزلتها كعلم البيان والنحو والشعر والفصاحة والبلاغة والإعراب.

كما عرض في مدخل كتابه تقسيمات وطرق ووجوه تعلق الكلم بعضها ببعض، حيث جعلها على ثلاثة أضرب (تعلق اسم باسم، وتعلق اسم بفعل، وتعلق حرف بهما)[4]، وفصل في ذلك وشرع بالأمثلة والشواهد.

---

[1]– سمير أبو زيد، العلم والنظرة العربية إلى العالم، ص247.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص143.

[3]– محمد محمود أحمد محجوب، النسق المصطلحي البلاغي من الأساس النظري إلى التطبيق القرآني، ص570.

[4]– ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص34.

وسنقف عند تقسيمه لمباحث علمي المعاني والبيان وعرض بعض ما ورد فيها من تطبيقات نقدية، محاولين سبر أغوارها لكشف معالم منهجه التحليلي في التطبيق.

وهو منهج اهتم فيه عبد القاهر "بالوقوف على النصوص وتحليلها، وإظهار ما فيها من روعة وجمال أو تكلف وإسفاف، وقد أعانته نظرية النظم وإدراكه لما في اللغة من قدرات على أن يبدع في التحليل، وأن يكون ألمع النقاد العرب في هذا المجال، حتى عد واضع أسس المنهج التحليلي في دراسة البيان"[1]، وكذلك علم المعاني، لارتباط نظريته بركن المعاني العقلية.

ويعد المنهج التحليلي أنضج مناهج التأليف البلاغي والنقدي، وأكثرها اكتمالا، وفي إطاره يتم الامتزاج بين القاعدة والذوق الفني، وتحدث المزاوجة بين الجانب النظري والتطبيق، بحيث يصبح التحليل مصدرا للقاعدة ومنبعا للنظرية[2].

وهو من أهم المناهج في دراسة النصوص الأدبية، "وهو منهج قائم على التحليل والتفسير والنقد والتقويم والتقييم والتركيب، وأهم مميزاته:

- تفسير المصطلحات الأدبية والوقوف على أهم المعاني والدلالات.
- يقوم بوظيفة النقد التي تسمح بالوقوف على أهم مظاهر الجمال والتميز في النصوص الأدبية، ومعرفة أوجه ونقاط الضعف فيها.
- يمتاز بقدرته على الاستنباط، باستخراج أهم القواعد والنظريات من الجزئيات، وتجميع المعنى العام بطريقة تحليلية منهجية"[3].

والتحليل في اللغة مأخوذ من حلَّ العقدة يحلها حلا: فتحها ونقضها فانحلت، أما في الاصطلاح فإن المنهج التحليلي متبع في فروع معرفية مختلفة؛ فقد عرف الفلاسفة التحليل

---

[1]– أحمد مطلوب، عبد القاهر الجرجاني 'بلاغته ونقده'، ص225.

[2]– ينظر: علي عشري زايد، البلاغة العربية 'تاريخها، مصادرها، مناهجها'، مكتبة الشباب، المنية، مصر، 1983م، ص187.

[3]– ينظر: مفهوم المنهج التحليلي في الأدب، (http//www.almo5ba.com/blog.php).

بأنه: منهج عام يراد به تقسيم الكل إلى أجزائه، ورد الشيء إلى عناصره المكونة له، وهو قريب من اصطلاح النقاد الذين يرون أن تحليل النص: منهج نقدي قوامه التحليل المفصل للأثر الأدبي جزءا جزءا[1]، على مستوياته البنائية المختلفة.

وذكر صلاح فضل أن تحليل النص هو: "إدراك العلائق الداخلية في الأعمال الأدبية ودرجة ترابطها، والعناصر المنهجية فيها، وتركيبها بهذا النمط الذي تؤدي به وظائفها الجمالية المتعددة"[2]؛ حيث يقوم التحليل على النظر في بنية النص الداخلية، ببحث مكوناته اللغوية والجمالية، ومستوياتها والعلاقات بينها.

وقد قدم عبد القاهر الجرجاني رؤية عامة للنص، يلخصها قوله: «إن من الكلام ما أنت ترى المزية في نظمه والحسن كالأجزاء من الصبغ تتلاحق، وينضم بعضها إلى بعض حتى تكثر في العين، فأنت لذلك لا تكبر شأن صاحبه، ولا تقضي له بالحذق والأستاذية وسعة الذرع وشدة المنة، حتى تستوفي القطعة وتأتي على عدة أبيات، وذلك ما كان من الشعر في طبقة ما أنشدتك من أبيات البحتري، ومنه ما أنت ترى الحسن يهجم عليك منه دفعة، ويأتيك منه ما يملأ العين غرابة حتى تعرف من البيت الواحد مكان الرجل من الفضل وموضعه من الحذق، وتشهد له بفضل المنة وطول الباع (...)، ثم إنك تحتاج إلى أن تستقري عدة قصائد، بل أن تفلي ديوانا من الشعر، حتى تجمع منه عدة أبيات (...)، ليس من بصير عارف بجوهر الكلام، حساس متفهم لسر هذا الشأن ينشد أو يقرأ هذه الأبيات إلا لم يلبث أن يضع يده في كل بيت منها على الموضع الذي أشرت إليه، يعجب ويعجب ويكبر شأن المزية فيه والفضل»[3].

فهو يشير إلى بنية النص من البيت إلى مجموعة أبيات إلى قصيدة إلى ديوان قصائد، وترابطها في علاقاتها الداخلية بين الألفاظ والمعاني، "ففلسفته اللغوية ذات قيم جمالية مبتكرة، فاللفظ يستمد بلاغته من أنه ظل للمعنى، والمعنى يستمد مرتبته من حيث إنه المادة

[1]– ينظر: مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، دت، ص52.

[2]– صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص87.

[3]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص88– 89.

الغفل التي يصوغها اللفظ"[1]، وضرب مثالا تطبيقيا لذلك تمثل في أبيات البحتري التي يقول فيها:

بَلَوْنَا ضَرَائِبَ مَنْ قَدْ نَــرَى فَمَا إنْ رَأَيْنَا لِفَتْــحٍ ضَرِيبَــا
هُوَ المَرْءُ أَبْدَتْ لَهُ الحَادِثَا تُ عَزْمًا وَشِيكًا وَرَأْيًا صَلِيبَا
تَنَقَّلَ فِــي خُلُقَــيْ سُــؤْدُدٍ سَمَاحًا مُرَجًّى وَبَأْسًا مَهِيبَــا
فَكَالسَّيْفِ إنْ جِئْتَهُ صَارِخًا وَكَالبَحْرِ إنْ جِئْتَهُ مُسْتَثِيبَــا*

ثم قال معلقا: «فإذا رأيتها قد راقتك وكثرت عندك، ووجدت لها اهتزازا في نفسك، فعد فانظر في السبب واستقص في النظر، فإنك تعلم ضرورة أن ليس إلا أنه قدم وأخر، وعرف ونكر، وحذف وأضمر، وأعاد وكرر، وتوخى على الجملة وجها من الوجوه التي يقتضيها (علم النحو)، فأصاب في ذلك كله، ثم لطف موضع صوابه، وأتى مأتى يوجب الفضيلة»[2].

حيث عد هذه الأبيات نصا مترابطا ذا وحدة فنية، تحكمها معاني النحو على اختلاف وجوهها في الجمل والتراكيب المكونة لهذه الوحدة، مفصلا ذلك في قوله: «أفلا ترى أن أول شيء يروقك منها قوله: (هو المرء أبدت له الحادثات) ثم قوله: (تنقل في خلقي سؤدد) بتنكير (السؤدد) وإضافة (الخلقين) إليه، ثم قوله: (فكالسيف) وعطفه بالفاء مع حذفه المبتدأ؛ لأن المعنى لا محالة: فهو كالسيف، ثم تكريره (الكاف) في قوله: (وكالبحر)، ثم أن قرن إلى كل واحد من التشبيهين شرطا جوابه فيه، ثم أن أخرج من كل واحد من الشرطين حالا على مثال ما أخرج من الآخر، وذلك قوله (صارخا) هناك و(مستثيبا) ههنا؟ لا ترى حسنا تنسبه إلى النظم ليس سببه ما عددت، أو ما هو في حكم ما عددت، فاعرف ذلك»[3].

---

[1]– أحمد علي دهمان، عبد القاهر الجرجاني والنظرة الجمالية العقلانية في النقد، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، سوريا، المجلد 90، الجزء 4، ص898.

*– ديوان البحتري، تحقيق وشرح وتعليق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، دت، ص151، والأبيات من قصيدة يمدح فيها الفتح بن خاقان ويعاتبه، الضرائب: جمع ضريبة؛ وهي الطبيعة والخلق، والضريب: المثيل والشبيه، والمستثيب: طالب الثواب.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص85.

[3]– المصدر نفسه، ص 86.

ونلاحظ في هذا النص التحليلي أن عبد القاهر فكك النص إلى وحدات تركيبية؛ تمثلها الجمل والألفاظ، محددا ترتيبها في مواضع معينة، تخضع فيها للعلاقات والمعاني النحوية بينها، وأثرها في جودة النظم وحسنه؛ حيث جاء بوجوه مختلفة وأحسن نظمها وترتيبها، ومنها: التنكير في (سؤدد)، التكرار في (الكاف / إن جئته)، الحذف في (فكالسيف) حيث حذف المبتدأ (هو)، والشرط (إن جئته)، وجوابه (صارخا / مستثيبا) وهي حال.

والمزية عنده ليست في هذه الوجوه من حيث كثرتها وتنوعها، وإنما في اختيارها ومناسبتها لمواضعها وحسن التأليف بينها بما يخدم الأغراض والمعاني، يقول: «اعلم أن ليست المزية بواجبة لها في أنفسها، ومن حيث هي على الإطلاق، ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثم بحسب موقع بعضها من بعض، واستعمال بعضها مع بعض»[1].

فدراسة نظم الكلام ذات جانبين؛ جانب نحوي وجانب معنوي وجمالي، وتركيز عبد القاهر الجرجاني على النحو له ما يفسره، فقد كانت القواعد النحوية لا روح فيها، فجاء ليضفي عليها مسحة من الجمال ويمنحها بعدا نفسيا.

حيث "أعطى للتراكيب النحوية معطيات حية، وولد فيها حياة جديدة، وأضاف إليها ألوانا من الدلالات، وأصباغا من المعاني، أعادت إلى النحو الحياة ولمسائله البقاء، كما استخدمه في تحليل النصوص وجعله المعيار السليم لإظهار وجوه المعاني في الكلام، وطرائق البيان في التركيب"[2]، يظهر ذلك فيما عرضه من تطبيقات على التراكيب النحوية، والأساليب اللغوية، ومباحث البلاغة.

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص87.

[2]– عبد الفتاح لاشين، التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، دت، ص75.

وقد عبد القاهر وضع أصول علم المعاني وأسس قواعده، دون أن يصدر منه هذا الاصطلاح، حيث سمى بحوثه في كتابه الذي وضع فيه أصول علم المعاني بعلم البيان، الذي جاء مع الفصاحة والبراعة والبلاغة عنده على معنى واحد، وقد صرح هو بذلك.

وقال عن البيان: «إنك لا ترى علما هو أرسخ أصلا، وأبسق فرعا، وأحلى جنى، وأعذب وردا، وأكرم نتاجا، وأنور سراجا، من علم البيان الذي لولاه لم تر لسانا يحوك الوشي، ويصوغ الحلى، ويلفظ الدر، وينفث السحر (...)، إلى فوائد لا يدركها الإحصاء، ومحاسن لا يحصرها الاستقصاء»[1].

والملاحظ أنه لم يفرق بين البلاغة والفصاحة والبيان والبراعة؛ "من حيث القاعدة الأساسية التي تتفرع منها هذه المصطلحات، وتتمثل في النظم والترتيب، والتأليف والتركيب، والصياغة والتصوير، والنسج والتحبير، وربما كان مصطلح (النظم) كافيا للتعبير عن هذه المصطلحات جميعها؛ لكون النظم فضاء جامعا تلتقي فيه دراسات لغوية وبلاغية، وما تفرعت عنها من أفكار علمية ورؤى أدبية، فهو المرآة التي تنعكس فيها مجمل علاقات الترابط النصي، والنظم بذلك يمثل كلمة السر في نسج النص وصناعة تراكيبه"[2].

وقد كان هدف عبد القاهر هو بيان أهمية التأليف اللغوي في تشكيل الجوانب الفنية في النص، لأن النحو عنده ميزان الكلام ومعياره، ولا يستقيم المعنى في الكلام ولا تحصل منافعه التي هي الدلالات على المقاصد إلا بمراعاة أحكام النحو فيه من الإعراب والترتيب الخاص[3]، ومن ذلك "يتضح الفرق بين الدراسة المعيارية والدراسة الفنية التي تنظر إلى الوظيفة المتشكلة بالعلاقات اللغوية، وهو ما اهتم به عبد القاهر عبر النظر في الجوانب المعيارية التي تهتم بالإعراب والحركات والقوانين النحوية، باهتمامه نفسه بتوظيف هذه

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص5.

[2]– خليل خلف سويحل، نظم الكلام البياني عند عبد القاهر الجرجاني، شبكة الألوكة، (http//www.alukah.net/literature.language/0/93314)

[3]– ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص65.

القوانين توظيفا يظهر القيمة الفنية والجمالية للنص"[1]؛ حيث بنيت نظريته على منهج فني في معالجة الأساليب والتراكيب اللغوية المختلفة والمتنوعة للجملة العربية، وفق المعاني النحوية.

ونجد هذا المنهج في قوله: «إنك لست بواجد شيئا يرجع صوابه إن كان صوابا وخطأه إن كان خطأ إلى النظم، ويدخل تحت هذا الاسم إلا وهو معنى من معاني النحو، قد أصيب به موضعه ووضع في حقه، أو عومل بخلاف هذه المعاملة، فأزيل عن موضعه واستعمل في غير ما ينبغي له، فلا ترى كلاما قد وصف بصحة النظم أو فساده أو وصف بمزية أو فضل فيه، إلا وأنت تجد مرجع الصحة، وذلك الفساد وتلك المزية وذلك الفضل إلى معاني النحو وأحكامه، ووجدته يدخل في أصل من أصوله ويتصل بباب من أبوابه»[2]، متجاوزا في ذلك الفهم السطحي للعلاقات النحوية، ولعل في ذكره لمصطلح (المعاني النحوية) دون (القواعد النحوية) إشارة واضحة إلى رؤيته الثاقبة في فهم النحو وتناوله الجديد لهذا العلم.

إضافة إلى ما تميز به من اهتمام بالجانب النفسي في قوله: «العلم بمواقع المعاني في النفس، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق»[3]، وعده أهم جوانب نظريته في النظم.

ويمكن القول إن عبد القاهر الجرجاني بنى نظريته على أساسين اثنين: علم النحو وعلم البلاغة، وفق جانبين اثنين: العقل والنفس، للوصول إلى غاية لها شقان: إثبات إعجاز القرآن الكريم إثباتا عقليا وتمكينا يقينيا دينيا، والوقوف على مكامن وجوهر الجمال في النص الإبداعي.

وقد انطلق في ذلك من عنصري تشكيل اللغة: اللفظ والمعنى باحثا في العلاقة بينهما؛ فكان أن ركز على البناء اللغوي للتراكيب وقواعده النحوية، وبحث في علاقات المعاني

---

[1]– نجود هاشم الربيعي، الجرجاني وتحليل النص، عود الند، مجلة ثقافية فصلية، العدد 99، 2017م، ص4، (مجلة إلكترونية).

[2]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص117.

[3]– المصدر نفسه، ص54.

وطرق تكوينها، وأنماط الأساليب والصور للكشف عن وجوه البلاغة فيها، وقد بنيت هذه النظرية على باب نحوي أساسي وهو (الإسناد)، وعليه يقوم تأليف الجملة العربية.

والجملة العربية "تتألف من ركنين أساسين هما: المسند والمسند إليه؛ فالمسند إليه هو المتحدث عنه، ولا يكون إلا اسما، والمسند هو المتحدث به، ويكون فعلا أو اسما، وهذان الركنان هما عمدة الكلام، وما عداهما فضلة أو قيد، وليس المقصود بالفضلة أنها يجوز الاستغناء عنها من حيث المعنى، كما أنه ليس المقصود بها أنها يجوز حذفها متى شئنا، فإن الفضلة قد يتوقف عليها معنى الكلام (...)، والحذف لا يكون في العمدة ولا في الفضلة إلا بالقرائن، فإن العمدة تحذف وجوبا أو جوازا كالفضلة"[1].

ويظهر تأليف الجملة العربية بصورتين تبعا للمسند: "فعل مع اسم، واسم مع اسم، وبالتعبير الاصطلاحي؛ فعل وفاعل أو نائبه، ومبتدأ وخبر، وكل التعبيرات الأخرى إنما هي صور أخرى لهذين الأصلين"[2].

وقد فصل الجرجاني في هذه الصور ووجوهها المتعددة، ضمن ما سماه تعليق الكلم بعضها ببعض في التراكيب العربية، والمزية التي تحكم وتحدد الفروقات بين هذه الصور والوجوه هي المعاني النحوية.

أما الجملة العربية بصورة عامة، فينظر إلى دلالاتها من جهتين: الدلالة القطعية والاحتمالية، والدلالة الظاهرة والباطنة.

- والدلالة الأولى على ضربين: تعبير نصي أو قطعي يدل على معنى واحد، وتعبير احتمالي أي يحتمل أكثر من معنى.
- أما الدلالة الثانية؛ فالظاهرة منها تعني المعنى الذي يعطيه ظاهر اللفظ، واما الدلالة الباطنة فهي الدلالة التي تؤدى عن طريق المجاز والكناية والاستعارة[3].

---

[1]- فاضل السامرائي، معاني النحو، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2000م، ج1، ص14.

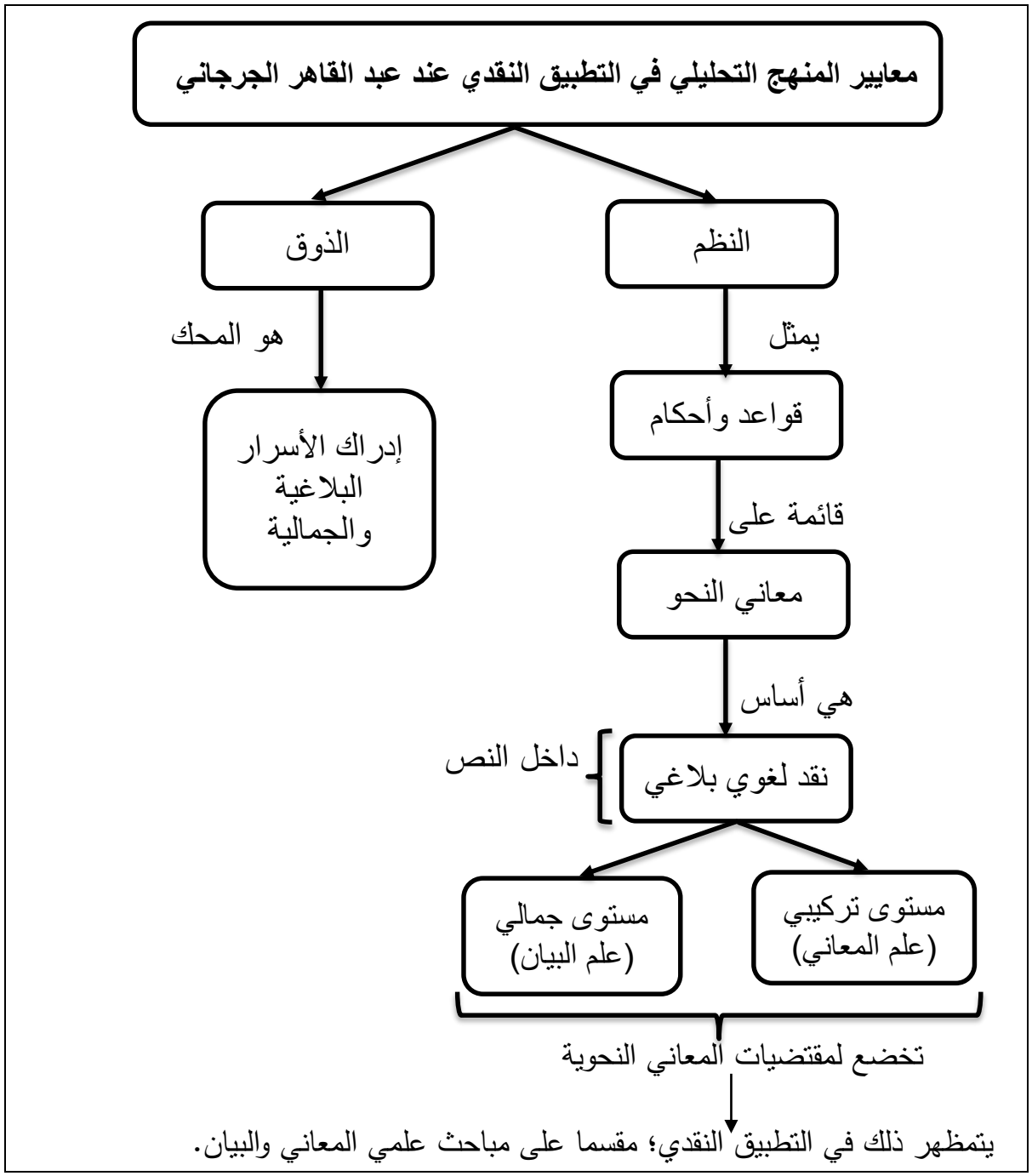
[2]- المرجع نفسه، ص15.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص16- 17.

وهذا ما قال فيه الجرجاني: «الكلام على ضربين؛ ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد مثلا بالخروج على الحقيقة فقلت: خرج زيد (...)، وعلى هذا القياس، وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل...»[1].

وهذا ما جعل عبد القاهر ينتقل إلى مباحث علم المعاني باعتماد ذلك، ويمكن تصوير منهجه في التطبيق بناء على ذلك كالآتي:

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص202.



وسنحاول فيما يأتي عرض بعض النماذج التطبيقية من مباحث هذين المستويين، ساعين إلى تبين منهج عبد القاهر في قراءتها وتحليلها.

أولا: المستوى التركيبي (مباحث علم المعاني):

من أولى الاعتبارات التي التفتت إليها حركة النقد العربي القديم، قضية اللغة؛ فالشعر فعالية لغوية في المقام الأول، وتتحقق هذه الفعالية في عنصري اللفظ والمعنى؛ بوصفهما يشكلان المستوى التركيبي للغة.

وقد اكتسب المستوى التركيبي بوصفه مقوما لغويا أهمية في التراث النقدي العربي؛ لأنه جعل جل اهتمامه منصبا على الجانب اللغوي للنص الشعري، فاللغة هي الأساس الأول الذي بني عليه النقد العربي، وهي الهاجس الأول لدى المهتمين بحقلي اللغة والأدب، وقد انطلق عبد القاهر الجرجاني في مشروعه من مناقشة قضية اللفظ والمعنى.

وكان النقاد منذ القديم يدركون أن النص الأدبي "نسيج لغوي قبل كل شيء، لذلك عملوا على تحليله ودراسته على هذا الأساس من جهات مختلفة يمكن حصرها في مستويين: اللغوي والجمالي؛ فيقف الناقد على الأسرار اللغوية ليكشف ما يرجع منها إلى المفردات أو التراكيب من جهة الصحة أو من جهة الجمال، والغرض من ذلك هو إنارة مواطن الحسن في التعبير الشعري ليؤدي الغاية منه، وهي الإثارة والمتعة"[1].

وقد أولى النقاد الجانب اللغوي اهتماما كبيرا؛ لأن النص يقوم على اللغة بمستوياتها المختلفة، واهتمام النقاد كان مسلطا عليها من حيث الصحة والصواب، وصيغ الكلمات، ومعانيها، وعلاقاتها في السياق.

وسنتناول في هذا المبحث لغة الشعر كما تجلت في التطبيق النقدي عند عبد القاهر الجرجاني، التي يمكن حصرها –على اتساعها– في المستوى التركيبي.

والنص الشعري بطبيعته ذو لغة مكثفة؛ حيث "يحمل من الدلالات أكبر مما تحمله اللغة المستعملة في مجالات أخرى، أو اللغة المألوفة في تركيب أي نص أدبي آخر، وما لا يقال في القصيدة أكثر مما يقال، إن الشاعر يكتفي أحيانا باللمحة الدالة والإشارة الخفية، وقد يسهب في وصف شيء يجعله مقابلا لشيء آخر، ولا يعمد إلى غرضه بطريقة مباشرة،

[1]– أحمد بن عثمان رحماني، النقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري، ص243.

وقد نظن أنها كذلك، إن القصيدة بناء فني يحمل من الإشارات الكثير، ولكن الدليل الذي لا دليل سواه على كل ما يريد الشاعر من قصيدته هو ما يقوله فعلا في القصيدة، وما يقوله هو الكلام المحكوم بعلاقات نحوية معينة أنتجت هذه الدلالات المكثفة"[1].

فاللغة الشـــعرية هي الإطار المتكامل الذي ينظر من خلاله الدارس الناقد إلى المتن الشــعري وصــوره وإيقاعاته، لأنها تحمل جل عناصــر الإبداع الشــعري التي تدرس من خلالها.

وقد بحث الجرجاني الظواهر التركيبية (الأسلوبية) المندرجة في علم المعاني على وفق منظور جمالي فني، بقدرته على بلوغ خفايا دقيقة وأسرار بلاغية عميقة؛ بحيث خلق أواصر قوية بين كل تغيير على مستوى التركيب في الجملة (تغيير بنيوي)، وآخر دلالي، منوها بالقيمة الجمالية والطاقة البيانية التي تتأتى من إدراك كيفية صياغة ونظم الكلام وتنسيقه، حسب مقتضيات المواقف والدوافع النفسية والشعورية، ويبرز ذلك بوضوح في المباحث الآتية[2]، وقد اخترنا منها مبحثين، نعرض لهما بشيء من التفصيل لبيان معالم منهج التحليل فيهما؛ وهما: التقديم والتأخير، والحذف.

1-التقديم والتأخير:

التقديم والتأخير ظاهرة أسلوبية، ومبحث بلاغي من مباحث علم المعاني، ولم يغفل القدماء أهمية هذه الظاهرة، وقد رأى الجرجاني أنهم حصروها في العناية والاهتمام، وهذا ما يؤكده في قوله: «واعلم أنا لم نجدهم اعتمدوا فيه شيئا يجري مجرى الأصل، غير العناية والاهتمام، قال صاحب الكتاب، وهو يذكر الفاعل والمفعول: (كأنهم يقدمون الذي بيانه أهم

[1]- محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1992م، ص28.

[2]- ينظر: دلخوش جار الله حسين دزه يي، الثنائيات المتغايرة في كتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني 'دراسة دلالية'، منشورات دار دجلة، عمان، الأردن، ط1، 2008م، ص52.

لهم، وهم ببيانه أعنى، وإن كانا جميعا يهمانهم ويعنيانهم)[1]، ولم يذكر في ذلك مثالا»[2]؛ حيث نقد سيبويه، لأنه لم يذكر مثالا توضيحيا لما ذهب إليه في الغرض من التقديم والتأخير، وهو ما تميز فيه الجرجاني عن سابقيه منهجا وتطبيقا.

كما لاحظ عبد القاهر، أن النحويين لا يتعمقون في معرفة دقائق الكلام، والفروق بين التراكيب ووجوه الاختلاف بينها، سواء في التقديم والتأخير أو في الحذف والتكرار، أو في الإضمار والإظهار، أو في الفصل والوصل، أو غيرها من صور التراكيب، يقول: «وكذلك صنعوا في سائر الأبواب، فجعلوا لا ينظرون في الحذف والتكرار، والإظهار والإضمار، والفصل والوصل، ولا في نوع من أنواع الفروق والوجوه، إلا نظرك فيما غيره أهم لك، بل فيما إن لم تعلمه لم يضرك، لا جرم أن ذلك قد ذهب بهم عن معرفة البلاغة، ومنعهم أن يعرفوا مقاديرها، وصد بأوجههم عن الجهة التي هي فيها، والشق الذي يحويها»[3].

والحق أن هذا النص مهم، إذا نظرنا إليه من زاوية تتسع لرؤية الفكرة العامة، على أن عبد القاهر الجرجاني يقف فيه عند ما توقف عنده النحويون في درسهم للغة والتراكيب والوجوه فيها، التي لم يدققوا فيها بالدرس والتحليل بحثا عن الفروق والدلالات والأسرار البلاغية، ووقفوا عند القاعدة النحوية بجمودها، ويقر بذلك منهجه الفريد في التحليل وهو اعتماد المنطلق النحوي للتراكيب وتوجيهه توجيها بلاغيا، باحثا في أسرار وجوهه على اختلافها وتنوعها، ومكامن الجمال فيها، وأغراضها، فيما سماه (معاني النحو)، في نظم الكلام بصورة عامة.

ولذلك نجده يفصل في ذلك حين عرفه أولا بقوله: «هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفترّ لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه ولطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك،

---

[1]– سيبويه، الكتاب، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط2، 1988م، ج1، ص34.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص107.

[3]– المصدر نفسه، ص109.

أن قدم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان»[1]، فهو هنا يبين قيمة هذا المبحث البلاغي وتأثيره في اتساع استعمال اللغة.

ثم يتعجب ويعيب على النحويين كيف هونوا من أمره، وعدوا الغرض فيه العناية فحسب، قال في موضع آخر: «إلا أن الشأن في أنه ينبغي أن يعرف في كل شيء قدم في موضع من الكلام مثل هذا المعنى، ويفسر وجه العناية فيه هذا التفسير، وقد وقع في ظنون الناس أنه يكفي أن يقال: (إنه قدم للعناية ولأن ذكره أهم)، من غير أن يذكر من أين كانت تلك العناية؟ وبم كان أهم؟ ولتخيلهم ذلك، قد صغر أمر التقديم والتأخير في نفوسهم، وهونوا الخطب فيه، حتى إنك لترى أكثرهم يرى تتبعه والنظر فيه ضربا من التكلف، ولم تر ظنا أزرى على صاحبه من هذا وشبهه»[2]، وذكر أنهم صنعوا ذلك في سائر الأبواب.

ولذلك قال معقبا: «وليت شعري إن كانت هذه أمور هينة، وكان المدى فيها قريبا والجدى* يسيرا، من أين كان نظم أشرف من نظم؟ وبم عظم التفاوت واشتد التباين، وترقى الأمر إلى الإعجاز وإلى أن يقهر أعناق الجبابرة؟»[3]،وفيه إشارة إلى أنه سبق غيره في الاهتمام بهذه الأساليب وتحليلها، وبحث وجوهها ودلالاتها ومواطن الجمال فيها.

وجاءت التطبيقات حول تلك الوجوه والفروق إجابات عن تلك الأسئلة، وبيانا لأهمية التقديم والتأخير وغيره من مباحث المعاني، وقبل ذلك بين الخطأ عند من سبقه في تقسيمهم لمبحث التقديم والتأخير إلى «قسمين: فيجعله مفيدا في بعض الكلام، وغير مفيد في بعض، وأن يعلل تارة بالعناية وأخرى بأنه توسعة على الشاعر والكاتب (...)، ذلك لأن من البعيد أن يكون في جملة من النظم يدل تارة، ولا يدل أخرى»[4]، ونشير إلى أنه جعل ظاهرة التقديم والتأخير على ضربين كذلك.

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص106.

[2]– المصدر نفسه، ص108.

*– الجدى: النفع.

[3]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، 109.

[4]– المصدر نفسه، ص110.

يقول: «واعلم أن تقديم الشيء على وجهين: تقديم يقال إنه على نية التأخير، وذلك في كل شيء أقررته مع التقديم على حكمه الذي كان عليه، وفي جنسه الذي كان فيه، كخبر المبتدأ إذا قدمته على المبتدأ، والمفعول إذا قدمته على الفاعل كقولك: (منطلق زيد) و(ضرب عمرا زيد)؛ معلوم أن (منطلق) و(عمرا) لم يخرجا بالتقديم عما كانا عليه، من كون هذا خبر مبتدأ أو مرفوعا بذلك، وكون ذلك مفعولا ومنصوبا من أجله، كما يكون إذا أخرت»[1].

فهذا تقديم على نية التأخير؛ ويكون ذلك بتقديم الوحدات النحوية موضعا لا حكما، كتقديم الخبر على المبتدأ نحو: (منطلقٌ زيدٌ) في (زيدٌ منطلقٌ)، وتقديم المفعول على الفاعل نحو (ضرب عمروا زيدٌ) في (ضرب زيدٌ عمروا).

والضرب الثاني: «تقديم لا على نية تأخير، ولكن على أن تنقل الشيء عن حكم إلى حكم، وتجعل له بابا غير بابه، وإعرابا غير إعرابه، وذلك أن تجيء إلى اسمين يحتمل كل واحد منهما أن يكون مبتدأ ويكون الآخر خبرا له، فتقدم تارة هذا على ذاك، وأخرى ذاك على هذا، ومثال ما تصنعه بزيد والمنطلق، حيث تقول مرة: (زيدٌ المنطلقُ)، وأخرى (المنطلقُ زيدٌ)، فأنت في هذا لم تقدم (المنطلق) على أن يكون متروكا على حكمه الذي كان عليه مع التأخير، فيكون خبر مبتدأ كما كان، بل على أن تخرجه عن كونه مبتدأ إلى كونه خبرا، وأظهر من هذا قولنا: (ضربتُ زيدًا)، و(زيدٌ ضربتُهُ)، لم تقدم (زيد) على أن يكون مفعولا منصوبا بالفعل كما كان، ولكن على أن ترفعه بالابتداء، وتشغل الفعل بضميره، وتجعله في موضع الخبر له، وإذ قد عرفت هذا التقسيم فإني أتبعه بجملة من الشرح»[2].

ويكون الضرب الثاني (التقديم على غير نية التأخير) بتغيير مواضع الوحدات النحوية وإبدال رتبها مع اكتسابها حكما، كما في تقديم الخبر المعرف على المبتدأ، وجعله مبتدأ مثل –المنطلقُ زيدٌ)، في (زيدٌ المنطلقُ)، وتقديم المفعول المنصوب وصيرورته مبتدأ مرفوعا مثل (زيدٌ ضربتُهُ) في (ضربتُ زيدًا).[3]

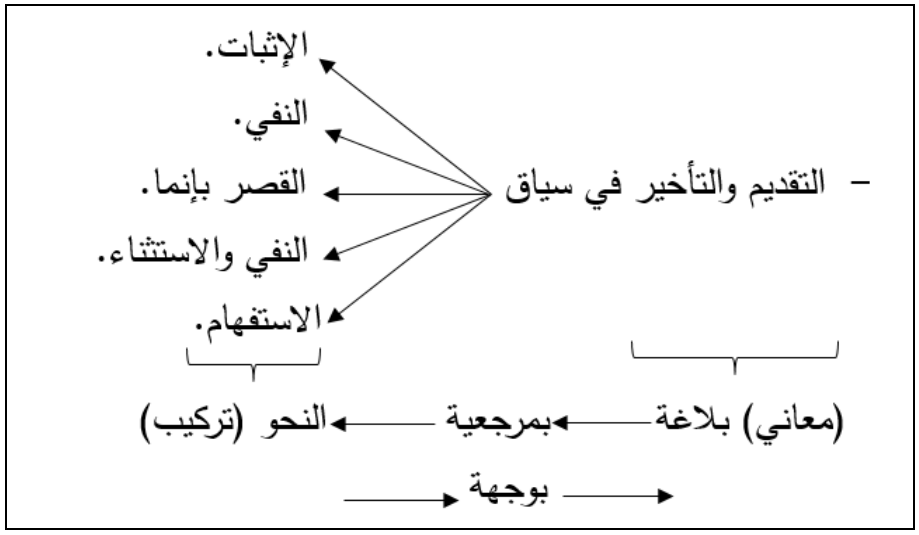
---

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص106.

[2]– المصدر نفسه، ص107.

[3]– ينظر: دلخوش جار الله حسين دزه يي، الثنائيات المتغايرة في كتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، ص53.

وكل حالات التقديم والتأخير تندرج ضمن أحد هذين الضربين، وقد عرض لها عبد القاهر بالدراسة التطبيقية، محددا تغييرات النظم باختلاف هذه الحالات في سياقات متنوعة:



وسنقف عند نماذج تطبيقية من كل سياق (أو موضع) منها فيما يأتي باحثين في استجلاء منهجه في التحليل.

أ- التقديم والتأخير في موضع الاستفهام:

عرض الجرجاني ظاهرة التقديم والتأخير في سياق الاستفهام بين الفعل والفاعل بضربيه الماضي والمضارع، وبين المفعول والفعل المضارع، ومدار الأمر في ذلك هو وجوب تقديم ما يشك فيه في التركيب الاستفهامي، وقد قدم نماذج كثيرة لا يمكن حصرها في هذا المقام، نذكر منها:

ما جاء في قوله: «ومن أبين شيء في ذلك (الاستفهام بالهمزة)؛ فإن موضع الكلام على أنك إذا قلت: (أفعلت؟) فبدأت بالفعل، كان الشك في الفعل نفسه، وكان غرضك من استفهامك أن تعلم وجوده، وإذا قلت: (أأنت فعلت؟) فبدأت بالاسم، كان الشك في الفاعل من هو، وكان التردد فيه (...)، فهذا من الفرق لا يدفعه دافع، ولا يشك فيه شاك، ولا يخفى

فساد أحدهما في موضع الآخر»[1]، فترتيب عناصر التركيب الاستفهامي يخضع لموضع المسؤول عنه اسما كان أم فعلا.

ومن نماذجه الاستفهام التقريري؛ وهو "إثبات المستفهم عنه...، والمقصود بالتقرير حملك المخاطب على الإقرار والاعتراف بأمر قد استقر ثبوته، أو نفيه"[2]، يقول: «واعلم أن هذا الذي ذكرت لك في (الهمزة وهي للاستفهام)، قائم فيها إذا هي كانت للتقرير؛ فإذا قلت: (أأنت فعلت ذاك؟) كان غرضك أن تقرره بأنه الفاعل؛ يبين ذلك قوله تعالى، حكاية عن النمرود: ﴿أَأَنتَ فَعَلْتَ هَذَا بِآلِهَتِنَا يَا إِبْرَاهِيمُ﴾ -الأنبياء، 62-، لا شبهة في أنهم لم يقولوا ذلك له عليه السلام وهو يريدون أن يقر لهم بأن كسر الأصنام قد كان، ولكن أن يقر بأنه منه كان، وكيف؟ وقد أشاروا إلى الفعل في قولهم: (أأنت فعلت هذا؟)، وقال هو عليه السلام في الجواب: ﴿بَلْ فَعَلَهُ كَبِيرُهُمْ هَذَا﴾ - الأنبياء، 63-، ولو كان التقرير بالفعل لكان الجواب: (فعلت، أو لم أفعل)، فإن قلت: أو ليس إذ قال: (أفعلت؟)، فهو يريد أيضا أن يقرره بأن الفعل كان منه، لا بأنه كان على الجملة، فأي فرق بين الحالين؟»[3].

حيث قدم الفاعل على الفعل، ليفيد الاستفهام التقريري في هذه الآية إرادة الكفار إقرار حدوث الفعل من إبراهيم عليه السلام بقولهم (أأنت فعلت؟)، فإن كان المطلوب إقرار الفعل لكان الجواب نفيا أو إثباتا لقيامه بفعل التحطيم (فعلت، لم أفعل)، لكنه أجابهم بقوله: (بل فعله كبيرهم هذا)؛ «فإنه إذا قال: (أفعلت؟) فهو يقرره بالفعل من غير أن يردده بينه وبين غيره، وكان كلامه كلام من يوهم أنه لا يدري أن ذلك الفعل كان على الحقيقة، وإذا قال: (أأنت فعلت؟)، كان قد ردد الفعل بينه وبين غيره، ولم يكن منه في نفس الفعل تردد، ولم يكن كلامه كلام من يوهم أنه لا يدري أكان الفعل أم لم يكن، بدلالة أنك تقول ذلك والفعل ظاهر موجود مشار إليه، كما رأيت في الآية»[4].

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص111.

[2]- فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، ج4، ص235.

[3]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص113.

[4]- المصدر نفسه، ص114.

فمدار الغرض في هذا الاستفهام هو ما تحمه العلاقة بأداة الاستفهام؛ فإن تعلقت بالفعل، كان التقرير بالفعل، وإن تعلقت بالاسم (الفاعل) كانت تقريرا بأن فعل تحطيم الأصنام قد وقع، ومدار الشك في الفاعل أكان إبراهيم عليه السلام أم لا؛ حيث تتغير الدلالة بتغير المستفهم عنه بتقديمه.

ومن نماذجه الاستفهام الإنكاري؛ ويقتضي أن المخاطب فعل أمرا يقتضي الإنكار بالإبطال أو التوبيخ[1]، يقول عبد القاهر: «ولها مذهب آخر، وهو أن يكون الإنكار أن يكون الفعل قد كان من أصله، ومثاله قوله تعالى: ﴿أَفَأَصْفَاكُمْ رَبُّكُمْ بِالْبَنِينَ وَاتَّخَذَ مِنَ الْمَلاَئِكَةِ إِنَاثًا إِنَّكُمْ لَتَقُولُونَ قَوْلاً عَظِيمًا﴾ - الإسراء، 40 -، وقوله عز وجل: ﴿أَصْطَفَى الْبَنَاتِ عَلَى الْبَنِينَ مَا لَكُمْ كَيْفَ تَحْكُمُونَ﴾ - الصافات، 153- 154-، فهذا رد على المشركين وتكذيب لهم في قولهم ما يؤدي إلى هذا الجهل العظيم، وإذا قدم الاسم في هذا صار الإنكار في الفاعل، ومثاله قولك للرجل قد انتحل شعرا: (أأنت قلت هذا الشعر؟ كذبت، لست ممن يحسن مثله)، أنكرت ان يكون القائل ولم تنكر الشعر»[2]، فإن كانت غاية الاستفهام إنكار أصل الفعل على أنه لم يكن، جاء التركيب بتقديم الفعل، كما جاء في الآيات الكريمات، حيث خرج هذا الاستفهام بها إلى دلالة الإنكار التي أفادت التكذيب، وإبطال ادعاء الكفار وقوع فعل لم يقع على الحقيقة.

ثم بين عبد القاهر أثر تقديم الفاعل في مثل هذا التركيب الدال على إنكار أصل الفعل في النموذج الآتي: «وقد يكون أن يراد إنكار الفعل من أصله، ثم يخرج اللفظ مخرجه إذا كان الإنكار في الفاعل، مثال ذلك قوله تعالى: ﴿قُلْ آللهُ أَذِنَ لَكُمْ﴾ - يونس، 59-، (الإذن) راجع إلى قوله: ﴿قُلْ أَرَأَيْتُمْ مَّا أَنزَلَ اللهُ لَكُم مِّن رِّزْقٍ فَجَعَلْتُم مِّنهُ حَلاَلاً وَحَرَامًا﴾ - يونس، 59 -، ومعلوم أن المعنى على إنكار أن يكون قد كان من الله تعالى إذن فيما قالوه، من غير أن يكون هذا الإذن قد كان من غير الله، فأضافوه إلى الله، إلا أن اللفظ أخرج مخرجه إذا كان الأمر

[1]– فاضل صالح السامرائي، معاني النحو، ج4، ص234.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص114.

كذلك، لأن يجعلوا في صورة من غلط فأضاف إلى الله تعالى إذنا كان من غير الله، فإذا حقق عليه ارتدع»[1].

حيث خرج ترتيب اللفظ في هذه الآية عن نمطه التركيبي الذي تتعلق فيه همزة الاستفهام بالفعل؛ فجاءت متصلة بالفاعل، متعلقة في الحكم الإنكاري بالفعل، في قوله تعالى: ﴿قُلْ أَرَأَيْتُمْ مَّا أَنزَلَ اللهُ لَكُم مِّن رِّزْقٍ فَجَعَلْتُم مِّنهُ حَلاَلاً وَحَرَامًا قُلْ آللهُ أَذِنَ لَكُمْ أَمْ عَلَى اللهِ تَفْتَرُونَ﴾ -يونس، 59- لأن القصد هو إنكار الفعل (أَذِن)، فأفاد تقديم الفاعل (آلله أَذِن لكم) تشديد الإنكار للفعل، فإن لم يكن فعل الإذْن بالتحليل والتحريم من الله سبحانه، فلن يكون من غيره ممن يعجز عن ذلك.

ومن نماذجه في تقديم الفعل المضارع وتقديم الاسم (الفاعل)، قوله: «فإذا قلت (أتفعل؟) كان المعنى على أنك أردت أن تقرره بفعل هو يفعله، وكنت كمن يوهم أنه لا يعلم بالحقيقة أن الفعل كائن، وإذا قلت: (أأنت تفعل؟) كان المعنى على أنك تريد أن تقرره بأنه الفاعل، وكان أمر الفعل في وجوده ظاهرا، وبحيث لا يحتاج إلى الإقرار بأنه كائن، وإن أردت بـ(تفعل) المستقبل، كان المعنى إذا بدأت بالفعل على أنك تعمد بالإنكار إلى الفعل نفسه، وتزعم أنه لا يكون، أو أنه لا ينبغي أن يكون، فمثال الأول (...):

قوله تعالى: ﴿أَنُلْزِمُكُمُوهَا وَأَنتُمْ لَهَا كَارِهُونَ﴾ - هود، 28 -، ومثال الثاني (...):

أَأَتْرُكُ أَنْ قَلَّتْ دَرَاهِمُ خَالِدٍ زِيَارَتَهُ؟ إِنِّي إِذًا لَلَئِيمُ

وجملة الأمر أنك تنحو بالإنكار نحو الفعل، فإن بدأت بالاسم فقلت: (أأنت تفعل؟) أو قلت: (أهو يفعل؟)، كنت وجهت الإنكار إلى نفس المذكور»[2].

وهذا ما قرره عبد القاهر في الفعل الماضي، من إنكار أصل الفعل وذلك إذا دل الفعل المضارع على الحال، حيث أفاد في الآية الكريمة إنكار إلزام قوم نوح على الإيمان كرها،

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص115.

[2]- المصدر نفسه، ص117.

فحمل هذا الاستفهام دلالة التكذيب، كما أفاد دلالة تشديد الإنكار والتكذيب، كون الهداية إلى الإيمان من منح الله سبحانه لا غيره.

أما ما جاء في البيت الشعري؛ فأفاد الاستفهام الإنكاري فيه دلالة لوم وتوبيخ الشاعر نفسه؛ منكرا تركه زيارة الممدوح صاحب الفضل عليه (خالد) بعد تغير حاله، وقد انزاح الشاعر بدلالة هذا الاستفهام الدال في أصله على وقوع وتحقق ما جاء بعد همزة الاستفهام، وهو فعل الترك، بتأكيده للوم في قوله (إني إذا للئيم) التي دلت على نفي التحقق وتشديد إنكاره، وأكد ذلك تقييد اللوم والتوبيخ بالشرط في قوله (إن قلّت دراهمه).

ويمكن القول إن مناقشة عبد القاهر لهذه الدلالات، أظهرت ما يمنحه التقديم والتأخير من اتساع لها بتعدد طرق الأداء في التركيب الاستفهامي الواحد، تبعا لاختلاف الكلمة محل الاستفهام، ما يحتاج إلى تأمل يفضي إلى إدراك الجانب البلاغي للتركيب الاستفهامي، الذي يتجاوز مجرد معنى العناية والاهتمام.

ب- التقديم والتأخير في موضع الإثبات:

يفتتح عبد القاهر هذا الفصل بقوله: «فإذا عمدت إلى الذي أردت أن تحدث عنه بفعل فقدت ذكره، ثم بنيت الفعل عليه فقلت: (زيد قد فعل) و(أنا فعلت)، و(أنت فعلت)، اقتضى ذلك أن يكون القصد إلى الفاعل إلا أن المعنى في هذا القصد ينقسم قسمين:

- أحدهما جلي لا يشكل: وهو أن يكون الفعل فعلا قد أردت أن تنص فيه على واحد فتجعله له، وتزعم أنه فاعله دون واحد آخر، أو دون كل أحد ومثال ذلك أن تقول (أنا كتبت في معنى فلان، وأنا شفعت في بابه)، تريد أن تدعي الانفراد بذلك والاستبداد به، وتزيل الاشتباه فيه كما كتبت، ومن البين في ذلك قولهم (أتعلمني بضبّ أنا حرشته).

- والقسم الثاني: ألا يكون القصد إلى الفاعل على هذا المعنى، ولكن على أنك أردت أن تحقق على السامع أنه قد فعل، وتمنعه من الشك، فأنت لذلك تبدأ بذكره وتوقعه أولا، ومن قبل أن تذكر الفعل في نفسه لكي تباعده بذلك من الشبهة، وتمنعه من

الإنكار، أو من أن يظن بك الغلط أو التزيد ومثاله قولك: (هو يعطي الجزيل)، و(يحب الثناء)، لا تريد أن تزعم أنه ليس هنا من يعطي الجزيل ويحب الثناء غيره، ولا أن تعرض بإنسان وتحطه عنه، وتجعله لا يعطي كما يعطى ولا يرغب كما يرغب، ولكنك تريد أن تحقق على السامع أن إعطاء الجزيل وحب الثناء دأبه، وأن تمكن ذلك في نفسه»[1].

فتقديم الفاعل لا يفسر هنا بأنه تحول عن موضع الفاعلية إلى موضع الابتداء، لأنه لو كان كذلك لما احتاج عبد القاهر إلى أن يبحث في بلاغة هذا التقديم ودلالاته، وأثره في اختلاف النظم، كما أن الأصل في المبتدأ التقدم.

وانطلاقا من هذا يرى الجرجاني في تقديم الفاعل على فعله تحقيق دلالتين:

- التخصيص: والمراد منه «أن يكون الفعل فعلا قد أردت أن تنص فيه على واحد فتجعله له، وتزعم أن فاعله دون واحد آخر، أو دون كل أحد، ومثال ذلك أن تقول (أنا كتب في معنى فلان، وأنا شفعت في بابه) تريد أن تدعي الانفراد بذلك والاستبداد به، وتزيل الاشتباه فيه»[2]؛ حيث عد الجرجاني التركيب الذي مسنده فعلا تركيبا فعليا، أما المسند الاسمي فيندرج في دائرة التركيب الاسمي، بمعنى أن الفرق بين الجنسين في المسند فقط، وبهذا لا تبدل التغيرات الموضعية من الضرب الأول الجارية على نظام التركيبين نوعيتهما أو فصيلتهما، وإنما تعمل على الخروج بجزء من الجملة عن مكانه المخصص له، وتقديمه على الجزء الذي قبله، كتقديم الفاعل على الفعل"[3]، حيث يتغير نظم التركيب هنا بتقديم الفاعل لتحقيق دلالة التخصيص.

- التنبيه والتوكيد (التحقيق): وهو «أن لا يكون القصد إلى الفاعل على هذا المعنى (الاختصاص)، ولكن على أنك أردت أن تحقق على السامع أنه قد فعل، وتمنعه

[1]- عبد القاهر الجرجاني، ص128- 129.

[2]- المصدر نفسه، ص128.

[3]- دلخوش جار الله حسين دزه يي، الثنائيات المتغايرة في كتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني، ص66.

من الشك فأنت لذلك تبدأ بذكره وتوقعه أولا، ومن قبل أن تذكر الفعل في نفسه، لكي تباعده بذلك من الشبهة وتمنعه من الإنكار أو من أن يظن بك الغلط أو التزيد»[1].

ويمثل الجرجاني لذلك بنحو (هو يعطي الجزيل) و(هو يحب الثناء)، ويحلله بقوله: «لا تريد أن تزعم أنه ليس هنا من يعطي الجزيل ويحب الثناء غيره، ولا أن تعرض بإنسان وتحطه عنه، وتجعله لا يعطي كما يعطى ولا يرغب كما يرغب، ولكنك تريد أن تحقق على السامع أن إعطاء الجزيل وحب الثناء دأبه، وأن تمكن ذلك في نفسه»[2]، فتأتي بتقديم الفاعل منبها على تحقق الفعل فيه، وتمنع الشك.

ولبيان ذلك يعرض عبد القاهر نماذج من الشعر والنص القرآني منها:

يقول: «ومثاله في الشعر:

هُمْ يَفْرِشُونَ اللِّبْدَ كُلَّ طِمِرّةٍ وأَجْرَءَ سَبَّاحٍ يَبُذُّ المُغَالِبَا

لم يرد أن يدعي لهم هذه الصفة دعوى من يفردهم بها، وينص عليهم فيها، حتى كأنه يعرّض بقوم آخرين، فينفي أن يكونوا أصحابها، هذا محال، وإنما أراد أن يصفهم بأنهم فرسان يمتهدون صهوات الخيل، وأنهم يقتعدون الجياد منها، وأن ذلك دأبهم، من غير أن يعرض لنفيه عن غيرهم، إلا أنه بدأ بذكرهم لينبه السامع لهم، ويعلم بديّا قصده إليهم بما في نفسه من الصفة ليمنعه بذلك من الشك، ومن توهم أن يكون قد وصفهم بصفة ليست هي لهم، أو أن يكون قد أراد غيرهم فغلط إليه»[3]، ففيه تنبيه السامع لقصدهم بالوصف من قبل ذكره ليحقق الأمر ويؤكده.

«ومن البين قول عروة بن أذينة:

سُلَيْمَى أَزْمَعتْ بَيْنًا فَأَيْنَ تقُولُهَا أيْنَا

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص129.

[2]– المصدر نفسه، ص129.

[3]– المصدر نفسه، ص130.

وذلك أنه ظاهر معلوم أنه لم يرد أن يجعله هذا الإزماع لها خاصة، ويجعلها من جماعة لم يزمع البين بينهم أحد سواها، هذا محال، ولكنه أراد أن يحقق الأمر ويؤكده، فأوقع ذكرها في سمع الذي كلم ابتداء ومن أول الأمر، ليعلم قبل هذا الحديث أنه أرادها بالحديث، فيكون ذلك أبعد له من الشك.

ومثله في الوضوح قوله:

هُمَا يَلْبَسَانِ المجْدَ أحسَنَ لِبْسةٍ شَحِيحانِ ما اسْتَطَاعَا عليْهِ كِلاَهُمَا

لا شبهة في أنه لم يرد أن يقصر هذه الصفة عليهما، ولكن نبه لهما قبل الحديث عنهما. وأبين من الجميع قوله تعالى: ﴿**واتَّخَذُوا مِن دُونِهِ آلِهَةً لاَ يَخْلُقُونَ شَيْئًا وَهُمْ يُخْلَقُونَ**﴾ الفرقان، 3، وقوله عز وجل: ﴿**وإِذَا جَاؤُوكُمْ قَالُوا آمَنَّا وَهُمْ قَدْ دَخَلُوا بِالْكُفْرِ وَهُمْ قَدْ خَرَجُوا بِهِ**﴾ المائدة، 61، وهذا الذي قد ذكرت من أن تقديم ذكر المحدث عنه يفيد التنبيه له، قد ذكره صاحب الكتاب في المفعول إذا قدم فرفع بالابتداء، وبنى الفعل الناصب كان له عليه، وعدّي إلى ضميره فشغل به كقولنا في (ضربت عبدَ الله: عبدُ الله ضربتُه، فقال: وإنما قلت: عبدُ الله فنبهته له، ثم بنيت عليه الفعل ورفعته بالابتداء)[1]»[2].

فتقديم الفاعل (سليمى)، والضمير الدال على الفاعل (هما) في قول الشاعر (هما يلبسان)، و(هم) في الآية الكريمة زاد الكلام توكيدا وإثباتا؛ لأن المتكلم قد قدم الإعلام بالفاعل ثم أعاد ذكره بما يدل عليه، وبذلك يتكرر الإسناد فيكتسي الحكم قوة، وذلك «لا محالة أشد لثبوته وأنفى للشبهة، وأمنع للشك، وأدخل في التحقيق»[3]، ولذلك يرى الجرجاني أن النسق التركيبي دون تقديم الفاعل في القول: (أزمعت سليمى)، و(يلبسان المجد)، و(قد دخلوا) و(قد خرجوا) لا يحقق دلالة التأكيد ولا تظهر له مزية.

---

[1]– سيبويه، الكتاب، ج1، ص41، وينظر: دلائل الإعجاز، ص131.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، 131.

[3]– المصدر نفسه، ص132.

واستدل الجرجاني على ذلك برأي سيبويه، الذي ذهب المذهب ذاته من أثر تقديم المفعول على الفعل في تحقيق دلالة التنبيه والتأكيد.

وذهب الجرجاني إلى أن تقديم الفاعل للتنبيه والتحقيق تقتضيه سياقات مختلفة هي:

1- فيما سبق فيه إنكار من منكر: كقوله تعالى: ﴿يَقُولُونَ عَلَى اللهِ الْكَذِبَ وَهُمْ يَعْلَمُونَ﴾ آل عمران، 75، فهذا من أبين شيء وذاك أن الكاذب لا سيما في الدين لا يعترف بأنه كاذب، وإذا لم يعترف بأنه كاذب كان أبعد من ذلك أن يعترف بالعلم بأنه كاذب»[1].

2- أو يجيء فيما اعترض فيه شك، نحو أن يقول الرجل: كأنك لا تعلم ما صنع فلان، فيقول: أنا أعلم ولكني أداريه (مقام الشك والاعتراض).

3- أو في تكذيب مدّع كقوله عز وجل: ﴿وإِذَا جَاؤُوكُمْ قَالُوا آمَنَّا وَهُمْ قَدْ دَخَلُوا بِالْكُفْرِ وَهُمْ قَدْ خَرَجُوا بِهِ﴾ المائدة، 61، وذلك أن قولهم (آمنا) دعوى منهم أنهم لم يخرجوا بالكفر كما دخلوا به، فالموضع موضع تكذيب[2]؛ إذ يريد الله سبحانه وتعالى أن يكذب الكفار ويؤكد خروجهم بالكفر، كما دخلوا ، يركز عبد القاهر على الدلالات في هذه التراكيب وتغيرها بحسبها.

4-أو فيما القياس في مثله ألا يكون: كقوله تعالى: ﴿ واتَّخَذُوا مِن دُونِهِ آلِهَةً لاَ يَخْلُقُونَ شَيْئًا وَهُمْ يُخْلَقُونَ ﴾ الفرقان، 3، وذلك أن عبادتهم لها تقتضي ألا تكون مخلوقة[3]، حيث قدم (هم) للتنبيه إلى غرابة حالهم في عبادة ما يخلق خلافا للأصل.

5- وكذلك يكثر في المدح: كقولك أنت تعطي الجزيل، وكقول الشاعر:

ولأَنتَ تَفْرِي مَا خَلَقْتَ وبَعْـــ ضُ القَوْمِ يخلِقُ ثُمَّ لاَ يَفْرِي

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص133.

[2]- المصدر نفسه، ص134.

[3]- المصدر نفسه، ص134

وذلك أن من شأن المادح أن يمنع السامعين من الشك فيما يمدح به، ويباعدهم من الشبهة، وكذلك المفتخر[1]، حيث يمهد في مقام المدح والفخر بذكر الممدوح لامتناع الشك وتنحي الشبهة فيه.

"ومما قدم فيه الاسم على الفعل، وأفاد دقائق فنية لا يستقيم المعنى بدونها، بل يصبح نابيا في الأذواق مستهجنا عند ذوي البصر بخصائص الكلام، قوله تعالى: ﴿إِنَّ وَلِيِّيَ اللهُ الَّذِي نَزَّلَ الْكِتَابَ وَهُوَ يَتَوَلَّى الصَّالِحِينَ﴾، وقوله تعالى: ﴿وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ اكْتَتَبَهَا فَهِيَ تُمْلَى عَلَيْهِ بُكْرَةً وَأَصِيلاً﴾ وقوله تعالى: ﴿وَحُشِرَ لِسُلَيْمَانَ جُنُودُ مِنَ الجِنِّ والْإِنسِ وَالطَّيْرِ فَهُمْ يُوزَعُونَ﴾، فإنه لا يخفى على من له ذوق أنه لو جيء في ذلك بالفعل غير مبني على الاسم، فقيل: (إن وليي الله الذي نزل الكتاب ويتولى الصالحين)، و(اكتتبها فتملى عليه)، و(حشر لسليمان وجنوده من الجن والإنس والطير فيوزعون)، لوجد اللفظ قد نبا عن المعنى، والمعنى قد زال عن صورته، والحال التي ينبغي أن يكون عليها"[2].

ويمكن مقارنة التراكيب المبنية على تقديم الفاعل في الأمثلة السابقة بالأصل فيها:

الأصل	تقديم الفاعل
أتانا وقد طلعت الشمس	أتانا والشمس قد طلعت
رأيته يكتب	رأيته وهو يكتب
إن وليي الله الذي نزل الكتاب ويتولى الصالحين	﴿ إِنَّ وَلِيِّيَ اللهُ الَّذِي نَزَّلَ الْكِتَابَ وَهُوَ يَتَوَلَّى الصَّالِحِينَ ﴾
وقد أغتدي ولم تكلم الطير	وقد أغتدي والطير لم تكلم

لنخلص إلى الأثر الدلالي والجمالي لهذه الظاهرة، التي خرجت بالتراكيب إلى ما يمنها الحسن والميزة عن الأصل فيها، وقد تعمق عبد القاهر في تحليل النماذج من الشعر والآيات القرآنية.

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص135.

[2]- عبد الفتاح لاشين، التراكيب النحوية عند عبد القاهر، ص154، دلائل الإعجاز، ص136- 137.

هكذا، تتبين لنا صورة التحليل اللغوي والجمالي في منهج عبد القاهر، ذلك أن الاستقراء واختبار الفروض يستلزمان التحليل اللغوي الدقيق، لبيان كيف تتفق القاعدة مع التطبيق في هذه الحالات المختلفة العديدة، ففي معرض حديث عبد القاهر عن التقديم والتأخير في حالة (الخبر المثبت)، بعدما عرض القاعدة وشرحها، قدم لها نموذجا من الشعر وهو (وهم يفرشون اللبد كل طمرة) وشرحه، ثم عرض نموذجا آخر (هم يضربون الكبش يبرق بيضه..) وشرحه ثم حقق رؤيته من خلال نموذج ثالث من الشعر (سليمى أزمعت بينا..)، ورابع (هما يلبسان المجد أحسن لبسة).

وبعد أن حقق الفكرة وأكد القاعدة، انتقل من النص الشعري إلى النص القرآني[1]، وهنا ملمح مهم عن رؤية الجرجاني التدرج في عرض النصوص حسب درجتها وقيمتها في بيان ذلك، وإن كانت على غير هذا التدرج والترتيب في عديد المواضع التي عرض فيها للشواهد ممثلا وشارحا ومحللا، غير أنه كان يشير إليه.

كما نشير هنا إلى أن المباحث البلاغية إذا لم توظف وفق ما يخدم التراكيب النحوية أولا وتحقيق الغاية في التعبير عن المعاني وفق العلاقات بين عناصر نظم معين، فإن ذلك يؤثر على المعاني والنظم بالفساد، وعلى الألفاظ بالتعقيد لا من حيث هي، وإنما من خلال دخولها في نسج ونظم على غير ترتيب يخدم المعاني والعلاقات النحوية والدلالية والنفسية بين الألفاظ والظواهر البلاغية أو الأسلوبية كالتقديم والتأخير، إن لم يراع فيها النظم وشروطه وقواعده لم تكن وسيلة بلاغية، بل تؤدي إلى العكس (فساد النظم والمعنى)، والقبح من حيث قصد الجمال (التعسف في الصياغة).

وقد ذكر مثالا لفساد النظم: « قول الفرزدق:

وَمَا مِثْلُهُ فِي النَّاسِ إِلاَّ مُمَلَّكًا أَبُو أُمِّهِ أَبُوهُ حَيٌّ يُقَارِبُه

(...)، وفي نظائر ذلك مما يوصف بفساد النظم، وعابوه من جهة سوء التأليف، أن الفساد والخلل كانا من أن تعاطى الشاعر ما تعاطاه من هذا الشأن على غير الصواب،

[1]– ينظر: يحيى نصر عبد الرحيم، منهج عبد القاهر الجرجاني في دراسة إعجاز النظم القرآني، ص182.

وصنع في تقديم أو تأخير أو حذف أو إضمار، أو غير ذلك مما ليس له أن يصنعه، وما لا يسوغ ولا يصح على أصول هذا العلم، وإذا ثبت أن فساد النظم واختلاله، ألا يعمل بقوانين هذا الشأن ثبت أن صحته أن يعمل عليها»[1]؛ فجعل من أسباب فساد النظم، التعارض بين المعاني المرتبة في الفكر والألفاظ في الذكر، ما يؤدي إلى منع المتلقي من فهم الغرض.

ونخلص مما سبق إلى القول إن بحث ظاهرة التقديم والتأخير عند عبد القاهر قد تميز بالعمق والدقة، فليس المقصود المعنى القريب الذي يؤخذ من اللفظ لأول وهلة، ولكن المراد المعاني الخفية والدلالات الثانية التي تنبع من التراكيب والتي تفهم من بين السطور، وهي

دراسة جادة تبرز المعنى وتوضح المراد، وتجسم ما تميز به القرآن الكريم من أسرار عظيمة في بلاغته ودلائل كثيرة في إعجازه، كما تبدى ما يتصف به الشعر العربي من بيان وروعة، كما رأينا (قد ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول عن مكان إلى مكان)، ونمثل ذلك في الجدول الآتي:

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص83– 84.

سياق الاستفهام	الإثبات	القصر بإنما والنفي والاستثناء
تقديم الفعل على الفاعل وتأخيره عنه.	تقديم الخبر المعرف وتأخيره	تقديم المبتدأ على الخبر وتأخيره عنه.
	تقديم الفاعل على الفعل وتأخيره عنه.	
	تقديم عنصري (غير ومثل) وتأخيرهما.	
تقديم الفعل على المفعول وتأخيره عنه	تقديم الفعل على المفعول وتأخيره عنه.	تقديم الفاعل على المفعول وتأخيره عنه.
	تقديم المفعول على الفاعل وتأخيره عنه.	

- جدول يمثل سياقات التقديم والتأخير (مواضع) -

وقد فصل ومثل بآيات قرآنية وأبيات شعرية وبكلام العرب على هذه المواضع والسياقات والصيغ، وبين مكامن البلاغة والجمال والإبداع والإعجاز فيها، معتمدا في ذلك على ردها إلى المعاني النحوية والنظم.

2- الحذف:

اهتم علماء النحو والبلاغة ببحث ظاهرة الحذف، ويرى هؤلاء أن الأصل في التراكيب اللغوية الذكر، ويأتي الحذف عرضا لتحقيق أغراض دلالية وبلاغية، تحكمها سياقات معينة.

يقول سيبويه (ت180هـ) في الحذف: «هذا باب ما يكون في اللفظ من الأعراض، اعلم أنهم مما يحذفون الكلم وإن كان أصله في الكلام غير ذلك، ويحذفون ويعوضون، ويستغنون بالشيء عن الشيء الذي أصله في كلامهم أن يستعمل، حتى يصير ساقطا»[1]، فهو يأتي عرضا في الكلام، لأن الأصل فيه هو الذكر.

والذكر والحذف عند النحويين متعلق بالتلازم بين عناصر التركيب النحوي من حيث الذكر، كالتلازم بين الفعل والفاعل، أو بين المبتدأ والخبر، أو بين المضاف والمضاف إليه وغيرها، وعلى أساس هذا التلازم يكون وجود أحد هذين العنصرين مقتضيا لذكر الآخر، وعلى أساسه كذلك يكون في وجود أحدهما ما يسوغ حذف الآخر، في بعض المواضع والحالات التي يحكمها الوجوب أو الجواز عندهم[2].

أما البلاغيون فقد اهتموا بما يخرج إليه الحذف من تحقيق القيمة الفنية للأساليب، وقد قام بحث الحذف عبد القاهر الجرجاني على بيان أسراره البلاغية وقيمته في النظم، يقول فيه: «هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن»[3]، وهو نص يشير إلى القيمة الجمالية لظاهرة الحذف وتأثيره على المتلقي، ويظهر أن الرؤية العامة في بحثها تقوم على المقابلة بين التركيبين، الأصل الذي يقوم على الذكر، وما عدل عنه عن طريق الحذف.

---

[1]- سيبويه، الكتاب، ج1، ص24.

[2]- ينظر: حسن الطبل، المعنى في البلاغة العربية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1998م، ص183.

[3]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص146.

"فالحذف الفني عند عبد القاهر هو الحذف المتخير، الذي تتجلى القيمة الفنية في تخيره عن طريق مقارنته بالذكر الذي لا ينهض بما يقوم به في سياقه الخاص من وظائف فنية خاصة"[1].

ثم بين منهجه في عرض هذه الظاهرة: «وهذه جملة قد تنكرها حتى تخبر وتدفعها حتى تنظر، وأنا أكتب لك بديئا أمثلة مما عرف فيه الحذف، ثم أنبهك على صحة ما أشرت إليه وأقيم الحجة من ذلك عليه»[2]؛ فهو هنا يوضح منهجه حيث عرض الفرضية وهي الحكم العام على القيمة البلاغية للحذف، ثم يختبرها بجملة من الأمثلة والشواهد، ليبين صحتها ويحلل جملة منها ليعلل ويقيم الحجة على ما ذهب إليه وفيما يأتي عرض لبعض النماذج التطبيقية.

أ- حذف المبتدأ:

عرض عبد القاهر للحذف وفق تقسيماته عند النحويين، في التركيبين الاسمي والفعلي، فالأول يقوم عنصري المبتدأ (مسند إليه) وخبر (مسند)، ومن نماذج حذف المبتدأ، قوله: «من المواضع التي يطرد فيها حذف المبتدأ (القطع والاستئناف)؛ يبدؤون بذكر الرجل، ويقدمون بعض أمره، ثم يدعون الكلام الأول ويستأنفون كلاما آخر، وإذا فعلوا ذلك أتوا في أكثر الأمر بخبر من غير مبتدأ، مثال ذلك قوله:

إِذَا ذُكِرَ ابْنَا العَنْبَرِيَّةِ لَمْ تَضِقْ ذِرَاعِي وأَلْقَى بِاسْتِهِ مَنْ أُفَاخِرُ
هِلاَلاَنِ حَمَّالاَنِ فِي كُلِّ شَتْوَةٍ مِنَ الثِّقَلِ مَا لاَ تَسْتَطِيعُ الأَبَاعِرُ*

حمالان خبر ثان وليس بصفة، كما يكون لو قلت مثلا: رجلان حمالان»[3]، حيث حذف مبتدأ الخبر (حمالان)، وكان ذلك من أثر قطع الكلام ثم استئنافه.

---

[1]- حسن الطبل، المعنى في البلاغة العربية، ص183.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص146.

*- هو موسى بن جابر الحنفي، (وألقى باسته من أفاخر)؛ سقط على عجيزته من العجز وما يجد من الذلة والقلة، و(هلالان)؛ كالهلال في الشهرة والارتفاع، و(الشتوة)؛ زمن الجدب في الشتاء، دلائل الإعجاز، هامش ص149.

[3]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص149.

ويشير عبد القاهر في بداية نصه إلى أن الحذف يأتي مطردا في بعض المواضع، وذكر منها القطع والاستئناف.

والاطراد الذي يشير إليه لا يعني الحتمية التي يعد الخروج عن مقتضاها ضربا من الخطأ، فهو يعني أن الحذف بوصفه ظاهرة فنية في مثل تلك المواضع من التراكيب اللغوية، وما يحققه من قيم دلالية وجمالية، اطرد في النصوص الإبداعية، بتخيره على الذكر[1].

ومن نماذجه: «قول عبد الله بن الزبير يذكر غريما له قد ألح عليه:

عَرَضْتُ عَلَى زَيْدٍ لِيَأْخُذَ بَعْضَ مَا يُحَاوِلُهُ قَبْلَ اِعْتِرَاضِ الشَّوَاغِلِ
فَدَبَّ دَبِيبَ البَغْلِ يَأْلَمُ ظَهْرَهُ وَقَالَ: تَعَلَّمْ إِنَّنِي غَيْرُ فَاعِلِ
تَثَاءَبَ حَتَّى قُلْتُ: دَاسِعُ نَفْسِهِ وَأَخْرَجَ أَنْيَابًا لَهُ كَالمَعَاوِلِ

الأصل: حتى قلت (هو داسع نفسه)؛ أي حسبته من شدة التثاؤب ومما به من الجهد، يقذف نفسه من جوفه ويخرجها من صدره كما يدسع البعير جرته*، ثم إنك ترى نصبة الكلام وهيئته تروم منك أن تنسى هذا المبتدأ، وتباعده عن وهمك، وتجتهد أن لا يدور في خلدك ولا يعرض لخاطرك، وتراك كأنك تتوقاه توقي الشيء تكره مكانه، والثقيل تخشى هجومه»[2]، يرجع عبد القاهر التركيب إلى أصله، ليحدد موضع الحذف، ويقارن أثر ذكره بالاستثقال على النفس، فيدرك المتلقي بذلك حسنه ولطفه في التركيب القائم على الحذف.

وقد عد عبد القاهر الأثر النفسي بالاستحسان من عدمه عند المتلقي، معيارا لبيان القيمة الجمالية للحذف، فالحذف سر من أسرار التعبير البلاغي؛ المؤثر في نفس المتلقي، بما يدفعه إلى الباحث عن أسراره، لأنه إذا ورد مكشوفا وعرفت النفس المراد به من ظاهره، استثقلته واستكرهته.

---

[1]– ينظر: حسن الطبل، المعنى في البلاغة العربية، ص184.

*– دسع البعير بجرته: دفع الطعام فأخرجه من جوفه، ومضغه مرة أخرى، هامش ص 151.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص151.

ومن نماذجه قوله: «ومن لطيف الحذف قول بكر بن النطاح:

العَيْنُ تُبْدِي الحُبَّ والْبُغْضَا وَتُظْهِرُ الإِبْرَامَ وَالنَّقْضَا
دُرَّةُ مَا أَنْصَفْتِنِي فِي الهَوَى وَلاَ رَحِمْتِ الجَسَدَ المُنضَى
غَضْبَى، وَلاَ وَاللهِ يَا أَهْلَهَا لاَ أَطْعَمُ البَارِدَ أَوْ تَرْضَى

يقوله في جارية كان يحبها، وسُعي به إلى أهلها فمنعوها منه، والمقصود قوله (غضبى)؛ وذلك أن التقدير (هي غضبى) أو (غضبى هي) لا محالة، ألا ترى النفس كيف تتفادى من إظهار هذا المحذوف، وكيف تأنس إلى إضماره؟ وترى الملاحة كيف تذهب إن أنت رمت التكلم به؟، ومن جيد الأمثلة في هذا الباب قول الآخر، يخاطب امرأته وقد لامته على الجود:

قَالَتْ سُمَيَّةُ: قَدْ غَوَيْتَ بِأَنْ رَأَتْ حَقًّا تَنَاوَبَ مَالَنَا وَوُفُودُ
غَيٌّ لَعَمْرُكِ لاَ أَزَالُ أَعُودُهُ مَا دَامَ مَالٌ عِندَنَا مَوْجُودُ

المعنى: (ذاك غيٌّ لا أزال أعود إليه، فدعي عنك لومي)»[1]، فتراه يقف عند أثره النفسي في المتلقي، الذي به يتحقق أثره البلاغي، بإدراكه أن قول الشاعر (غضبى) أبلغ من قوله (هي غضبى أو غضبى هي)، وقول الآخر (غي لعمرك لا أزال أعوده) أوقع في النفس من قوله (ذاك غي لا أزال أعوده).

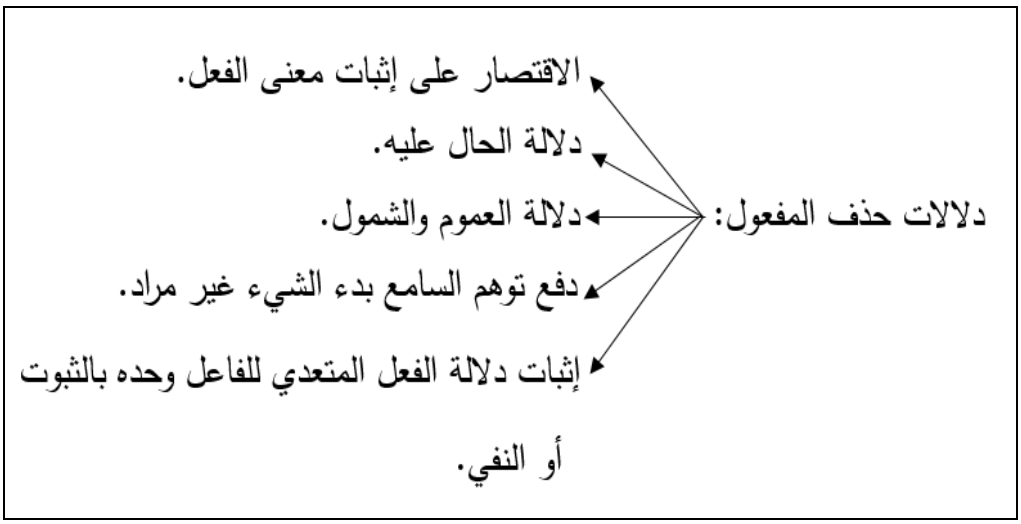
ثم جعل ذلك ضابطا للحذف في قوله: «وإذ عرفت هذه الجملة من حال الحذف في المبتدأ، فاعلم أن ذلك سبيله في كل شيء، فما من اسم أو فعل تجده قد حذف، ثم أصيب به موضعه، وحذف في الحال ينبغي أن يحذف فيها، إلا وأنت تجد حذفه هناك أحسن من ذكره، وترى إضماره في النفس أولى وآنس من النطق به»[2]، حيث قاس حذف بعض عناصر

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص152.
[2]- المصدر نفسه، ص152- 153.

التركيب الفعلي على ما ذكره في حذف المبتدأ من التركيب الاسمي، فالغرض بارتباطه بأثره في نفس المتلقي واحد، ومن نماذج الحذف في التركيب الفعلي حذف المفعول.

ب- حذف المفعول:

يذكر عبد القاهر أن حذف المفعول يكون لأغراض منها:



ومن نماذج ذلك قوله في الدلالة الأولى: «اعلم أن أغراض الناس تختلف في ذكر الأفعال المتعدية، فهم يذكرونها تارة ومرادهم أن يقتصروا على إثبات المعاني التي اشتقت منها للفاعلين، من غير أن يتعرضوا لذكر المفعولين، فإذا كان الأمر كذلك كان الفعل المتعدي كغير المتعدي مثلا؛ في أنك لا ترى له مفعولا لا لفظا ولا تقديرا (...)، وعلى ذلك قوله تعالى: ﴿قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لاَ يَعْلَمُونَ﴾ - الزمر، 9 -، المعنى: هل يستوي من له علم ومن لا علم له؟ من غير أن يقصد النص على معلوم، وكذلك قوله تعالى: ﴿هُوَ الَّذِي يُحْيِي وَيُمِيتُ﴾ - غافر، 68 -، وقوله تعالى: ﴿وَأَنَّهُ هُوَ أَضْحَكَ وَأَبْكَى وَأَنَّهُ هُوَ أَمَاتَ وَأَحْيَا﴾ - القمر، 43-44 -، وقوله: ﴿وَأَنَّهُ هُوَ أَغْنَى وَأَقْنَى﴾، - القمر، 48 -، المعنى: هو الذي منه الإحياء والإماتة، والإغناء والإقناء، وهكذا كل موضع كان القصد فيه أن تثبت المعنى في نفسه فعلا للشيء،

وأن تخبر بأن من شأنه أن يكون منه، أو لا يكون إلا منه (...)، فهذا قسم من خلو الفعل عن المفعول، وهو ألا يكون له مفعول يمكن النص عليه»[1].

ينطلق عبد القاهر فيما عرض من تطبيقات حول حذف المفعول، من دوافعها في النظام النحوي التي تحددها أغراض الحذف المختلفة، كإثبات المعاني للأفعال المتعدية، الذي يوجب عدم ذكر المفعول، وهو ما جاء في قوله تعالى: ﴿قُلْ هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لاَ يَعْلَمُونَ﴾؛ أين كان الغرض الاقتصار على إثبات معنى تحقق العلم من عدمه، لا تحديد المعلوم منه.

ومن نماذجه قوله: «وإن أردت أن تزداد تبينا لهذا الأصل؛ أعني وجوب أن تسقط المفعول لتتوفر العناية على إثبات الفعل لفاعله، ولا يدخلها شوب، فانظر إلى قوله تعالى: ﴿ وَلَمَّا وَرَدَ مَاءَ مَدْيَنَ وَجَدَ عَلَيْهِ أُمَّةً مِّنَ النَّاسِ يَسْقُونَ وَوَجَدَ مِن دُونِهِمُ امْرَأَتَيْنِ تَذُودَانِ ۖ قَالَ مَا خَطْبُكُمَا ۖ قَالَتَا لَا نَسْقِي حَتَّىٰ يُصْدِرَ الرِّعَاءُ ۖ وَأَبُونَا شَيْخٌ كَبِيرٌ فَسَقَىٰ لَهُمَا ثُمَّ تَوَلَّىٰ إِلَى الظِّلِّ﴾ القصص، 23- 24، ففيها حذف مفعول في أربعة مواضع؛ إذ المعنى: (وجد عليه أمة من الناس يسقون أغنامهم ومواشيهم)، (وامرأتين تذودان) غنمهما، (وقالتا لا نسقي) غنمنا، (فسقى لهما) غنمهما»[2]، ثم يعلق بقوله: «ثم إنه لا يخفى على ذي بصر أنه ليس في ذلك كله إلا أن يترك ذكره، ويؤتى بالفعل مطلقا، وما ذاك إلا أن الغرض أن يعلم أنه كان من الناس في تلك الحال سقي، ومن المرأتين ذود، وأنهما قالتا: لا يكون منا سقي حتى يصدر الرعاء، وأنه كان من موسى عليه السلام من بعد ذلك سقي، فأما ما كان المسقي؟ أغنما أم إبلا أم غير ذلك، فخارج عن الغرض وموهم خلافه، وذلك أنه لو قيل: (وجد من دونهم امرأتين تذودان غنمهما) جاز أن يكون لم ينكر الذود من حيث هو ذود، بل من حيث هو ذود غنم، حتى لو كان مكان الغنم إبل لم ينكر الذود، كما أنك إذا قلت: (ما لك تمنع أخاك؟) كنت منكرا المنع، لا من حيث هو منع، بل من حيث هو منع أخ، فاعرفه تعلم أنك لم تجد لحذف المفعول

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص154- 155.

[2]- المصدر نفسه، ص161.

في هذا النحو من الروعة والحسن ما وجدت إلا لأن في حذفه وترك ذكره فائدة جليلة، وأن الغرض لا يصح إلا على تركه»[1].

فهنا تتجسد خدمة الألفاظ للمعاني، إذ كان الغرض يقتضي منها ما يدل على المعنى العام دون تخصيص أو تفصيل، فجاء حذف المفعول في التراكيب اللغوية الأربعة – حيث تحكما علاقة دلالية واحدة –، ذا فائدة في تحرير الفعل وإطلاقه فعلم منه القصد والغرض.

الفعل	الدلالة (الإطلاق)	المفعول المحذوف	الدلالة
1–يسقون	الناس في حال سقي	الأغنام أو الإبل..	تخصيص المفعول في حالة ذكره بدلالة الفعل دون غيره، وهو غير مقصود أن يعلم
2–تذودان	المرأتان في حال ذود	الأغنام أو الإبل..	
3–لا نسقي	لا يكون منا سقي	الأغنام أو الإبل..	
4–فسقى	كان له سقي	الأغنام أو الإبل..	

وقد يحذف المفعول لدلالة الحال عليه، ومن نماذجه: «أن تذكر الفعل وفي نفسك له مفعول مخصوص قد علم مكانه، إما بجري ذكر أو دليل حال، إلا أنك تنسيه نفسك وتخفيه، وتوهم أنك لم تذكر ذلك الفعل إلا لأن تثبت نفس معناه، من غير أن تعديه إلى شيء، أو تعرض فيه لمفعول ومثاله قول البحتري:

شَجْوُ حُسَّادِهِ وَغَيْظُ عِدَاهُ أَنْ يَرَى مُبْصِرٌ وَيَسْمَعَ وَاعِ

المعنى، لا محالة: أن مبصر محاسنه، ويسمع واع أخباره وأوصافه، ولكنك تعلم على ذلك أنه كأنه يسرق علم ذلك من نفسه، ويدفع صورته عن وهمه، ليحصل له معنى شريف وغرض خاص، وذاك أنه يمدح خليفة، وهو المعتز، ويعرض بخليفة وهو المستعين، فأراد أن يقول: إن محاسن المعتز وفضائله، المحاسن والفضائل يكفي فيها أن يقع عليها بصر ويعيها سمع حتى يعلم أنه المستحق للخلافة، والفرد الوحيد الذي ليس لأحد أن ينازعه مرتبتها، فأنت ترى حساده وليس شيء أشجى لهم وأغيظ، من علمهم بأن ههنا مبصرا يرى

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص162.

وسامعا يعي، حتى ليتمنون أن لا يكون في الدنيا من له عين يبصر بها وأذن يعي معها، كي يخفى مكان استحقاقه لشرف الإمامة، فيجدوا بذلك سبيلا إلى منازعته إياها»[1].

فكلا الفعلين في هذا النموذج (يرى) و(يسمع) له مفعول مقصود يمكن ذكره، وهو محاسن وفضائل الممدوح (الخليفة المعتز)، فجاء حذفها لإدراك هذا المعنى الشريف المخصوص، وهو تفرد الممدوح بهذه الفضائل التي يكفي فيها أن تبصر وتسمع ليعلم أنه المستحق للخلافة، وتحقيقا لغرض المبالغة في مدحه والتعريض بحاسديه، وهو الغرض المخصوص من حذف هذا المفعول المخصوص.

ومن أغراض حذف المفعول أن يكون معلوما مقصودا، يقول عبد القاهر: «وهذا نوع آخر منه؛ وهو أن يكون معك مفعول معلوم مقصود قصده، قد علم أنه ليس للفعل الذي ذكرت مفعول سواه، بدليل الحال أو ما سبق من الكلام، إلا أنك تطرحه وتتناساه (...)، ومثاله قول عمرو بن معدي كرب:

فَلَوْ أَنَّ قَوْمِي أَنْطَقَتْنِي رِمَاحُهُمْ نَطَقْتُ وَلَكِنَّ الرِّمَاحَ أَجَرَّتِ*

(أجرّت) فعل متعد، ومعلوم أنه لو عدّاه لما عداه إلا إلى ضمير المتكلم نحو: (ولكن الرماح أجرّتني)، وأنه لا يتصور أن يكون ههنا شيء آخر يتعدى إليه؛ لاستحالة أن يقول: (فلو أن قومي أنطقتني رماحهم)، ثم يقول: (ولكن الرماح أجرّت غيري)، إلا أنك تجد المعنى يلزمك أن لا تنطق بهذا المفعول ولا تخرجه إلى لفظك، والسبب في ذلك أن تعديتك له توهم ما هو خلاف الغرض؛ وذلك أن الغرض هو أن يثبت أنه كان من الرماح إجرار وحبس للألسن عن النطق، وأن يصحح وجود ذلك، ولو قال: (أجرتني)، جاز أن يتوهم أنه لم يعن بأن يثبت للرماح إجرارا، بل الذي عناه أن يبين أنها أجرّته»[2].

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص156.

*– أجرّ الفصيل: شق لسانه، ووضع فيه عودا لئلا يرضع أمه، ويعني عمرو أن قومه لم يبلوا بلاء حسنا في حربهم، ولو أحسنوا البلاء لنطق بمدحهم، ولكنهم أساؤوا فكانت إساءتهم قاطعة للسانه فلم ينطق، هامش ص157.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص157.

فحذف المفعول في قوله (أجرت) جاء بقرينة ما سبق ذكره في قوله (أنطقتني)، فعلم أن المفعول هو ضمير المتكلم، فهو معلوم مخصوص، وجاء حذفه لغرض التنبيه على أن المراد إثبات معنى الفعل لا مفعوله، بأن يثبت للرماح إجرارا لا أنها أجرته، وبالمقارنة بين تركيبي الذكر والحذف نلحظ تغير غرض إثبات المعنى بين الفعل والمفعول: (الذكر: أجرّتني؛ غرضه بيان وإثبات أن الرماح أجرته/ الحذف: أجرّت؛ غرضه إثبات فعل الإجرار للرماح).

ومثله ما جاء في: «ما قال طفيل الغنوي لبني جعفر بن كلاب:

جَزَى اللهُ عَنَّا جَعْفَرًا حِينَ أَزْلَقَتْ بِنَا نَعْلُنَا فِي الوَاطِئِينَ فَزَلَّتِ
أَبَوْا أَنْ يَمَلُّونَا وَلَوْ أَنَّ أُمَّنَا تُلاَقِي الَّذِي لاَقَوْهُ مِنَّا لَمَلَّتِ
هُمْ خَلَطُونَا بِالنُّفُوسِ وَأَلْجَأُوا إِلَى حُجُرَاتٍ أَدْفَأَتْ وَأَظَلَّتِ

فيها حذف مفعول مقصود قصده في أربعة مواضع، قوله: (لملت) و(ألجأوا)، و(أدفأت)، و(أظلت)؛ لأن الأصل: (لملتنا)، و(ألجأونا إلى حجرات أدفأتنا وأظلتنا)، إلا أن الحال على ما ذكرت لك؛ من أنه في حد المتناسى، حتى كأن لا قصد إلى مفعول، وكأن الفعل قد أبهم أمره، فلم يقصد به قصد شيء يقع عليه، كما يكون إذا قلت: (قد مل فلان) تريد أن تقول: قد دخله الملال، من غير أن تخص شيئا، بل لا تزيد على أن تجعل الملال من صفته، وكما تقول: (هذا بيت يدفئ ويظل)؛ تريد أنه بهذه الصفة»[1]؛ حيث حذف المفعول (ضمير المتكلم) في أربعة مواضع (ملت، ألجأوا، أدفأت، أظلت)، تحقيقا لغرض مخصوص هو إثبات المعنى للفعل، دون قصد المفعول.

وعنه قال عبد القاهر: «فاعرف هذه النكتة، فإنك تجدها في كثير من هذا الفن مضمومة إلى المعنى الآخر، الذي هو توفير العناية على إثبات الفعل، والدلالة على أن القصد من ذكر الفعل أن تثبته لفاعله، لا أن تعلم التباسه بمفعوله»[2]، وفيه بيان لأثر الحذف في تغيير

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص158- 159.

[2]- المصدر نفسه، ص161.

الدلالات تبعا للأغراض، حيث يأتي التغيير في بنية التركيب اللغوي تابعا لتلك الدلالات والأغراض، وهو ما يقوم عليه النظم، وبه تتحقق اللطائف وتظهر الميزة.

التي رأى عبد القاهر أن لا حد لها في حذف المفعول؛ لأنه «طريق إلى ضروب من الصنعة وإلى لطائف لا تحصى»[1].

والحذف بصورة عامة، ظاهرة لغوية وجمالية خفية الصنعة، تتجاوز الذكر إلى الإيحاء، وتتحدد قيمته الدلالية والجمالية في إدراك أغراضه ومقاصده في المواضع التي يكون فيها من التركيب دون غيرها، وما تحمله من لطائف تحقق الميزة في الانتقال من القالب النحوي ووجوه الحذف فيه، إلى توجيهها توجيها بلاغيا يظهر خصوصية العلاقات النحوية ومعانيها بين العناصر المحذوفة، والأصل في التراكيب بذكرها، وقد عرض عبد القاهر الجرجاني إلى بلاغة الأثر النفسي للحذف، من ذلك ما جاء في تعقيبه على ما أورد من أبيات شعرية فيه.

قال: «فتأمل الآن هذه الأبيات كلها، واستقرها واحدا واحدا، وانظر إلى موقعها في نفسك، وإلى ما تجده من اللطف والظرف إذ أنت مررت بموضع الحذف منها، ثم فليت النفس عما تجد، وألطفت النظر فيما تحس به، ثم تكلف أن ترد ما حذف الشاعر، وأن تخرجه إلى لفظك، وتوقعه في سمعك، فإنك تعلم أن الذي قلت كما قلت، وأن رب حذف هو قلادة الجيد وقاعدة التجويد»[2].

ومدار ذلك المتلقي، الذي يتيح له الحذف مشاركة المبدع في صياغة نصه، ببحثه فيما الدلالات، وكشف العلاقات بين ما ظهر منها وما خفي، وبذلك يتحقق الأثر الجمالي، وهذا ما قام عليه تحليل الجرجاني لظاهرة الحذف، حين ركز على تنبيه المتلقي على ذلك الأثر النفسي وأسراره في تحقيق متعته، عن طريق تحقيقه لتجربة الانطلاق من المعاني وترتيبها في النفس على نسق معين مبني على حذف أحد عناصر النظم، وتبعية التركيب لها الذي

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص163.

[2]– المصدر نفسه، ص151.

يتغير نسقه بتغير الأغراض المراد تحقيقها ووفقها يكون تخير عنصر المحذوف وموضعه، ويكمن الملمح الجمالي والمزية في وقوف المتلقي على الإحساس بهذا التخير ودلالته.

ثانيا: المستوى الجمالي (مباحث علم البيان):

تعد الصورة البيانية معيارا فنيا في دراسة النص الأدبي ونقده، بوصفها قيمة جمالية تحددها أخيلة الأدباء، وبراعتهم في اختيار الأدق وقعا على نفسية متلقيهم؛ فهي وسيلة لنقل الفكر والعاطفة معا، كونها تستوعب أبعاد الخيال.

ومفهوم الصورة البيانية درس قديم انبرى له القدماء من النقاد العرب؛ وقد اتخذت قيمة في تشكيل النصوص، لأنها تجمع بين الواقع والخيال، والصورة البيانية باب واسع وله فوائد عظيمة منها إيضاح المعنى العام المقصود ومنها الإيجاز والاختصار، ويحصل بها إيناس للنفس، حيث يخرج لنا الخفي من المعاني إلى التجسيد والوضوح والجلاء؛ وقد تعرض لها عبد القاهر الجرجاني.

وورد لفظ الصورة عنده في قوله: «واعلم أن قولنا: (الصورة) إنما هو تمثيل وقياس نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا (...)، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة وفرقا، عبرنا عن الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: (للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك)، وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ: (وإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير)»[1].

فهو يشير إلى دور الصورة في التعبير عن مكنونات ذهن الشاعر، ومدى نجاحه في تمثيلها على أحسن وجه، وأنها مكمن التفاضل بين بيت شعري وآخر، كما نبه إلى استخدام مصطلح (الصورة) عند العلماء قبله، ونشير إلى أن الجرجاني ذكر هذا المصطلح في

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص508.

معرض حديثه عن أخذ المعاني بين الشعراء، وموازنته بينهم في ذلك، وذكر أن المفاضلة بينهم في كيفية تصوير المعنى.

أما قوله (تمثيل وقياس نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا)؛ فداخل فيه التعبير بالبيان؛ الذي يعبر بمباحثه عن ذلك التمثيل في شقه الجمالي.

حيث ذكر هذا الاصطلاح في موضع آخر من دلائل الإعجاز، يقول فيه: «ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار (...)، وكما أنّا لو فضلنا خاتما على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود، أو فصه أنفس، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم، كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه، أن لا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام، وهذا قاطع فاعرفه»[1]؛ فالمزية في الكلام لا تتحقق بالنظر إلى مجرد معناه، وإنما تكمن في جودة الصياغة والتصوير الفني له.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن عبد القاهر قسم الكلام الفصيح إلى قسمين: «قسم تعزى المزية والحسن فيه إلى اللفظ، وقسم يعزى ذلك فيه إلى النظم؛ فالقسم الأول: الكناية والاستعارة والتمثيل الكائن على حد الاستعارة، وكل ما كان فيه على الجملة، مجاز واتساع وعدول باللفظ عن الظاهر، فما من ضرب من هذه الضروب إلا وهو إذا وقع على الصواب وعلى ما ينبغي، أوجب الفضل والمزية»[2].

وإذ يراعى في بحث المزية فيها، النظر إلى الصياغة الفنية لها عدها عبد القاهر من مقتضيات النظم، يقول: «ذلك لأن هذه المعاني؛ التي هي الاستعارة والكناية والتمثيل، وسائر ضروب المجاز من بعدها من مقتضيات النظم؛ لأنه لا يتصور أن يدخل شيء منها في الكلم وهي أفراد لم يتوخ فيما بينها حكم من أحكام النحو»[3]، ووفق تلك المقتضيات

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص254.

[2]– المصدر نفسه، ص430.

[3]– المصدر نفسه، ص393.

جاءت قراءته التطبيقية، للمباحث البيانية؛ من كناية واستعارة وتمثيل، وسنعرض منها لنماذج من الكناية والاستعارة.

1- الكناية:

الكناية من أروع المسالك البيانية، والطرق الأسلوبية التي يعبر بها المنشئ عن المعنى تعبيرا هادفا موجزا، يخفي تحت ظلاله لطائف مراده، وقد عرفها عبد القاهر الجرجاني بقوله: «والمراد بالكناية هاهنا، أن يريد المتكلم إثبات معن فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ ويجعله دليلا عليه»[1]؛ فالكناية أن تطلق اللفظ وتريد لازم معناه مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الحقيقي؛ وهي تقوم على الإيماء إلى المعنى والتلميح، أو هي مخاطبة ذكاء المتلقي فلا يذكر اللفظ الموضوع للمعنى المقصود ولكن يلجأ إلى مرادفه ليجعله دليلا عليه، بأسلوب يثيره ويحمله على البحث عن المعاني وراء الألفاظ.

وقرينة الكناية "سهلة متسامحة، ومرنة وهي لذلك توافق على ازدواجية الأداء وثنائية المعنى (...)، وتجدر الإشارة إلى أن الكناية تصح ولو لم يكن المعنى الأصلي للفظ المكنى به ذا وجود خارجي"[2]، وهي عند عبد القاهر أبلغ من التصريح، بحيث تمثل عدولا عنه.

وقد رأى الجرجاني أن سبب هذه البلاغة والفضل ليست «في أنفس المعاني التي يقصد المتكلم إليها بخبره، ولكنها في طريق إثباته لها وتقريره إياها؛ تفسير هذا أن ليس المعنى إذا قلنا (إن الكناية أبلغ من التصريح)، أنك لما كنيت عن المعنى زدت في ذاته، بل المعنى أنك زدت في إثباته فجعلته أبلغ وآكد وأشد، فليست المزية في قولهم: (جمّ الرماد) أنه دل على قرى أكثر، بل أنك أثبت له القرى الكثير من وجه هو أبلغ، وأوجبته إيجابا هو أشد، وادعيته دعوى أنت بها أنطق وبصحتها أوثق»[3]؛ فليس جمال وتأثير الكناية في ذات المعنى وإنما في قوة إثباته.

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص66.

[2]- عبده عبد العزيز قلقيلة: البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط3، 1992م، ص100.

[3]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص71.

فالمعنى والغرض من الكناية لا يثبت ولا يدل عليه صريح اللفظ؛ بل إن الألفاظ في الكناية تدل على معنى بحيث يكون لهذا المعنى دلالته على الغرض المراد لمرادفته له واستتباعه إياه، وبذلك نكون إزاء ضربين من الدلالة: الدلالة الوضعية لألفاظ الأسلوب على معناها الحرفي، والثانية دلالة هذا المعنى الحرفي على المعنى أو الغرض المراد[1].

وهو ما اصطلح عليه عبد القاهر (المعنى ومعنى المعنى) ومدارها المجاز بصورة عامة، قال: «فههنا عبارة مختصرة، وهي أن تقول: (المعنى ومعنى المعنى)؛ تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى؛ أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر»[2]، وعلى هذا تقوم الكناية، وتبعا لذلك رأى عبد القاهر أن المزية في الكناية لا تعود للفظ وإنما للمعنى؛ «لأنه لا يتصور أن تكون مزيتها في اللفظ حتى تكون أوصافا لها، وذلك محال، من حيث يعلم كل عاقل أنه لا يكنى باللفظ عن اللفظ، وأنه إنما يكنى بالمعنى عن المعنى»[3].

من ذلك أنك: «إذا قلت: (هو كثير رماد القدر)، أو قلت: (طويل النجاد)، أو قلت في المرأة: (نؤوم الضحى)، فإنك في جميع ذلك لا تفيد غرضك الذي تعني من مجرد اللفظ، ولكن يدل اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهره، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى، على سبيل الاستدلال معنى ثانيا هو غرضك، كمعرفتك من (كثير رماد القدر) أنه مضياف، ومن (طويل النجاد) أنه طويل القامة، ومن (نؤوم الضحى) في المرأة أنها مترفة مخدومة»[4]، ومعيار الكناية هو العقل، الذي يدرك وفق الاستدلال تتابع المعنيين الظاهر والخفي، وأن الكناية تقوم على إثبات الثاني، وعرض عبد القاهر لنماذج حلل وفقها هذه الرؤية، منها ما جاء في (إثبات الصفة عن طريق الكناية)، أو الكناية عن إثبات الصفة.

---

[1]– ينظر: حسن الطبل، المعنى في البلاغة العربية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1998م، ص147.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص263.

[3]– المصدر نفسه، ص443.

[4]– المصدر نفسه، ص262.

وافتتحها بقوله: «كذلك إثباتك للصفة للشيء تثبتها له، إذا لم تلقه إلى السامع صريحا، وجئت إليه من جانب التعريض والكناية والرمز والإشارة، كان له من الفضل والمزية، ومن الحسن والرونق ما لا يقل قليله، ولا يجهل موضع الفضيلة فيه»[1].

ومن نماذجها قوله في شرح وتفسير الكناية عن إثبات الصفة: «أنهم يرومون وصف الرجل ومدحه، وإثبات معنى من المعاني الشريفة له، فيدعون التصريح بذلك، ويكنون عن جعلها فيه بجعلها في شيء يشتمل عليه ويتلبس به، ويتوصلون في الجملة إلى ما أرادوا من الإثبات، لا من الجهة الظاهرة المعروفة بل من طريق يخفى، ومسلك يدق، ومثاله قول زياد الأعجم:

إِنَّ السَّمَاحَةَ وَالْمُرُوءَةَ وَالنَّدَى فِي قُبَّةٍ ضُرِبَتْ عَلَى ابْنِ الحَشْرَجِ

أراد كما لا يخفى، أن يثبت هذه المعاني والأوصاف خلالا للممدوح وضرائب فيه، فترك أن يصرح فيقول: (إن السماحة والمروءة والندى لمجموعة في ابن الحشرج، أو مقصورة عليه، أو مختصة به)، وما شاكل ذلك مما هو صريح في إثبات الأوصاف للمذكورين بها، وعدل إلى ما ترى الكناية والتلويح، فجعل كونها في القبة المضروبة عليه، عبارة عن كونها فيه، وإشارة إليه، فخرج كلامه بذلك إلى ما خرج إليه من الجزالة، وظهر فيه ما أنت ترى من الفخامة»[2]، وقد عدل الشاعر هنا عن التصريح بالممدوح (ابن حشرج)، بالكناية عنه بالقبة المضروبة عليه.

ونظيره «قول يزيد بن الحكم يمدح به يزيد بن المهلب وهو في حبس الحجاج:

أَصْبَحَ فِي قَيْدِكَ السَّمَاحَةُ وَالْمَجْـ دُ وَفَضْلُ الصَّلاَحِ وَالْحَسَبِ

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص306.

[2]– المصدر نفسه، ص306– 307.

فتراه نظيرا لبيت زياد، وتعلم أن مكان القيد ههنا، هو مكان القبة هناك»[1]، وهي صورة كالأولى، عدل فيها صاحبها عن التصريح إلى التلميح بالكناية عن إثبات صفات للممدوح، بالإشارة إليه بقيده.

ومن إثبات للصفة عن طريق الكناية «قولهم: (المجد بين ثوبيه، والكرم بين برديه)، وذلك أن قائل هذا يتوصل إلى إثبات المجد والكرم للممدوح بأن يجعلهما في ثوبه الذي يلبسه، كما توصل زياد إلى إثبات السماحة والمروءة والندى لابن الحشرج، بأن جعلها في القبة التي هو جالس فيها»[2].

حيث ترجع المزية في هذه الكناية إلى النظم والسياق، الذي تمثل هنا في إثبات الصفات للممدوح من جود وكرم وسماحة ومروءة عن طريق التلميح لا التصريح، ولا يدرك ذلك بواسطة الألفاظ، وإنما المعاني التي تدل عليها هذه الألفاظ ومعاني المعاني، بحيث يستدل بها للوصول إلى الغرض، وهو هنا بيان أن تلك الصفات ثابتة في الممدوح.

وتبعا لذلك يمكن القول إن الكناية عدول عن الأسلوب المباشر إلى الأسلوب غير المباشر، بتأثير ترتيب المعاني وفق نظم معين؛ فنكون إزاء تركيبين لكل منهما نظم معين:

- الأول أن نقول: إن هذا الممدوح سمح ندي ذو مروءة (مباشر/ تصريح/ لا مزية فيه/ لا أثر جمالي له على المتلقي).

- والثاني: إن السماحة والمروءة والندى في قبة ضربت (غير مباشر/ تلميح/ حسن وبلاغة/ المزية في إثبات المعنى/ تأثير على السامع ودفعه إلى كشف المعاني الخفية وهي تحقق هذه الصفات وثباتها في الممدوح).

ولذلك رأى الجرجاني بأن الكناية «فن من القول دقيق المسلك، لطيف المأخذ»، وهي بصورتيها (كناية عن صفة، وكناية عن إثبات الصفة) تكشف عن قدرتها التعبيرية وقيمتها الجمالية في كونها غير مصرح بدلالتها، وغير مكشوف عن وجهها، مقدما إياها برؤية

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص308.

[2]- المصدر نفسه، ص309.

نقدية تحليلية جديدة؛ تتجاوز ظاهر اللفظ إلى ما خفي من الدلالات عن طريق الاستدلال العقلي، في إدراك العلاقات بين عناصرها البنائية، للوصول إلى الغرض وهو تحقق الصفة أو إثباتها.

وقد كان هذا المنهج في تحليل الصور البيانية، وفق مقتضيات النظم أظهر بيانا، وأكثر تفصيلا، وأعمق تحليلا في قراءة الجرجاني للصورة الاستعارية.

2- الاستعارة:

تأتي نظرة عبد القاهر الجرجاني موافقة للنقد العربي والبلاغة القديمة إلى الاستعارة من أن أساسها التشبيه، والثابت أن الاستعارة تجمع بين شيئين، وهي في ذلك كالتشبيه لا تختلف عنه كثيرا.

وهذا ما نجده عند عبد القاهر في قوله: «الاستعارة هي ضرب من التشبيه، ونمط من التمثيل، والتشبيه قياس، والقياس يجري فيما تعيه القلوب، وتدركه العقول، وتستفتي فيه الأفهام والأذهان، لا الأسماع والآذان»[1]؛ وقد أدى هذا الفهم إلى عد الاستعارة تشبيها حذف أحد طرفيه؛ «فالاستعارة: أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه»[2]، مما أحال إلى مبدأ مهم قوامه المناسبة بين المستعار له والمستعار منه والمقاربة بين الطرفين، وهذا المبدأ ظهر بشكل واضح لدى النقاد العرب.

والاستعارة هي تشبيه حذف أحد طرفيه؛ وجوهر العلاقة بينهما ومحورها المقاربة؛ فملاك الاستعارة تقريب الشبه وتناسب طرفيها، وهذا المعيار ينم عن الوعي النقدي في التأكيد على علاقة النسب بين اللفظ والمعنى بشكل عام؛ «ذلك أن موضوع الاستعارة هو أن يُثبتَ بها معنى بحيث لا يعرف السامع ذلك المعنى من اللفظ، ولكن يعرفه من معنى اللفظ»[3]؛ وجوهر

[1]- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص20.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص67.

[3]- المصدر نفسه، ص431.

ذلك علاقة التشبيه بين المعنيين، وهي علاقة تقوم على المشاركة بين أمرين في المعنى؛ فالمراد بالاستعارة المبالغة، لا نقل اللفظ عما وضع له في أصل اللغة.

فالاستعارة بهذا الفهم وهذه الرؤية؛ تحدث تعارضا لغويا وتفاعلا بين محتويين دلاليين أحدهما هو اللفظة المستعارة، والثاني هو السياق المستعمل استعمالا حقيقيا، والمحيط بتلك اللفظة المستعارة[1]؛ إنه مبدأ التفاعل الدلالي القائم على امتزاج اللفظ بالمعنى من جهة وانسجام الأفكار والألفاظ المستعارة بما استعيرت له، وفق أساس جمالي هو التشبيه القائم بدوره على المقاربة بين طرفيه من جهة، وبين الواقع اللغوي والبعد الجمالي من جهة أخرى.

وهذه الرؤية تتفق إلى حد كبير مع ما جاء به وأقره عبد القاهر الجرجاني بقوله: «اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل ونقله إليه نقلا غير لازم فيكون هناك كالعاريّة»[2]؛ فالاستعارة تختلف عن التشبيه في كونها نقلا غير لازم للمعنى عن أصل وضعه اللغوي إلى معنى آخر بعلاقة المشابهة والمقاربة على سبيل الإعارة، فالاستعارة قائمة على مبدأ التشبيه في علاقة الفرع بالأصل.

وهذا ما خالف عبد القاهر سابقيه الذين رأوا أن الاستعارة تقوم على نقل اللفظ من معنى إلى آخر، وذكر منهم الرماني والقاضي الجرجاني، يظهر ذلك في قوله: «واعلم أنه قد كثر في كلام الناس استعمال لفظ (النقل) في الاستعارة؛ فمن ذلك قولهم: (إن الاستعارة تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على سبيل النقل)[3]، وقال القاضي الحسن: (الاستعارة ما اكتفي فيه بالاسم المستعار عن الأصلي، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها)[4]»[5].

---

[1]– محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990م، ص28.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 29.

[3]– الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص79.

[4]– القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص40.

[5]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص434.

وهو يرى أن الاستعارة: «إنما هي ادعاء معنى الاسم للشيء، لا نقل الاسم عن الشيء، وإذا ثبت أنها ادعاء معنى الاسم للشيء (...)، لأنه إذا كانت الاستعارة ادعاء معنى الاسم لم يكن الاسم مزالا عما وضع له، بل مقَرًّا عليه»[1]؛ فهي على ذلك تحمل قصد واختيار المبدع في استعمالها، كما لا ينفي وجودها في الكلام العادي، يقول: «أفلا ترى أنك تجد في الاستعارة العامي المبتذل كقولنا (رأيت أسدا، ووردت بحرا، ولقيت بدرا)، والخاصيّ النادر الذي لا تجده إلا في كلام الفحول، ولا يقوى عليه إلا أفراد الرجال»[2].

ولبيان عدم لزوم (النقل) في الاستعارة يعرض عبد القاهر أمثلة يوضح من خلالها رؤيته لدلالة الاستعارة، منها قوله: «واعلم أن في الاستعارة ما لا يتصور تقدير النقل فيه البتة، وذلك مثل قول لبيد:

وَغَدَاةِ رِيحٍ قَدْ كَشَفَتْ وَقِرَّةٍ إِذْ أَصْبَحَتْ بِيَدِ الشِّمَالِ زِمَامُهَا

لا خلاف في أن (اليد) استعارة، ثم إنك لا تستطيع أن تزعم أن لفظ (اليد) قد نقل عن شيء إلى شيء، وذلك أنه ليس المعنى على أنه شبه شيئا باليد، فيمكنك أن تزعم أنه نقل لفظ (اليد) إليه، وإنما المعنى على أنه أراد أن يثبت للشمال في تصريفها (الغداة) على طبيعتها، شبه الإنسان قد أخذ الشيء بيده يقلبه ويصرفه كيف يريد، فلما اثبت لها مثل فعل الإنسان باليد استعار لها اليد، وكما لا يمكنك تقدير (النقل) في لفظ (اليد)، كذلك لا يمكنك أن تجعل الاستعارة فيه من صفة اللفظ»[3].

ومن نماذجها قوله: «وكذلك سبيل نظائره، مما تجدهم قد أثبتوا فيه للشيء عضوا من أعضاء الإنسان، من أجل إثباتهم له المعنى الذي يكون في ذلك العضو من الإنسان، كبيت الحماسة:

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص437.

[2]– المصدر نفسه، ص74.

[3]– المصدر نفسه، ص435– 436.

إِذَا هَزَّهُ فِي عَظْمِ قِرْنٍ تَهَلَّلَتْ نَوَاجِذُ أَفْوَاهِ المَنَايَا الضَّوَاحِكِ*

فإنه لما جعل (المنايا) تضحك، جعل لها (الأفواه والنواجذ) التي يكون الضحك فيها، وكبيت المتنبي:

خَمِيسٌ بِشَرْقِ الأَرْضِ وَالغَرْبِ زَحْفُهُ وَفِي أُذُنِ الجَوْزَاءِ مِنْهُ زَمَازِمُ

لما جعل (الجوزاء) تسمع، على عادتهم في جعل النجوم تعقل، ووصفهم لها بما يوصف به الأناسي، أثبت لها (الأذن) التي بها يكون السمع من الأناسي»[1].

ثم علق بقوله: «فأنت الآن لا تستطيع أن تزعم في بيت الحماسة أنه استعار لفظ (النواجذ) ولفظ (الأفواه)، لأن ذلك يوجب المحال؛ وهو أن يكون في المنايا شيء قد شبهه بالنواجذ، وشيء قد شبهه بالأفواه، فليس إلا أن تقول: إنه لما ادعى أن المنايا تسر وتستبشر إذا هو هزّ السيف، وجعلها لسرورها ذلك تضحك، أراد أن يبالغ في الأمر فجعلها في صورة من يضحك حتى تبدو نواجذه من شدة السرور، وكذلك لا تستطيع أن تزعم أن المتنبي قد استعار لفظ (الأذن)، لأنه يوجب أن يكون في (الجوزاء) شيء قد أراد تشبيهه بالأذن، وذلك من شنيع المحال»[2].

وبذلك جعل الجرجاني الاستعارة كالكناية: «في أنك تعرف المعنى فيها من طريق المعقول دون طريق اللفظ»[3]، وكذلك التمثيل: «لأنه لا يتصور أن تكون مزيتها في اللفظ حتى تكون أوصافا له، وذلك محال، من حيث يعلم كل عاقل أنه لا يكنى باللفظ عن اللفظ، وأنه إنما يكنى بالمعنى عن المعنى، وكذلك يعلم أنه لا يستعار اللفظ مجردا عن المعنى،

---

* – البيت لتأبط شرا.

1– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص436.

2– المصدر نفسه، ص437.

3– المصدر نفسه، ص440.

ولكن يستعار المعنى، ثم اللفظ يكون تبع المعنى (...)، ويعلم كذلك أنه محال أن يضرب المثل باللفظ»[1].

ثم مضى في تحليله للاستعارة بناء على هذا الضابط الذي يجعلها شكلا من أشكال التخييل، ومن نماذجها: «قوله*:

وَسَالَتْ بِأَعْنَاقِ الْمَطِيِّ الأَبَاطِحُ

أراد أنها سارت سيرا حثيثا في غاية السرعة، وكانت سرعة في لين وسلاسة، حتى كأنها كانت سيولا وقعت وقعت في تلك الأباطح فجرت بها.

ومثل هذه الاستعارة في الحسن واللطف وعلو الطبقة في هذه اللفظة بعينها، قول الآخر:

سَالَتْ عَلَيْهِ شِعَابُ الحَيِّ حِينَ دَعَا أَنصَارَهُ بِوُجُوهٍ كَالدَّنَانِيرِ

أراد أنه مطاع في الحي، وأنهم يسرعون إلى نصرته، وأنه لا يدعوهم لحرب أو نازل خطب، إلا أتوه وكثروا عليه وازدحموا حواليه، حتى تجدهم كالسيول تجيء من ههنا وههنا، وتنصب من هذا المسيل وذلك، حتى يغص بها الوادي ويطفح منها»[2].

وهذه مرحلة الشرح للاستعارة وطرفيها مبينا الادعاء في معنى، بأن الممدوح مطاع منصور في الحي.

ثم تأتي مرحلة التعليق والتحليل، قال فيها: «وليست الغرابة في قوله (وسالت بأعناق المطي الأباطح) على هذه الجملة، وذلك أنه لم يغرب لأن جعل المطي في سرعة سيرها وسهولته كالماء يجري في الأبطح، فإن هذا شبه معروف ظاهر، ولكن الدقة واللطف في خصوصية أفادها، بأن جعل (سال) فعلا للأباطح ثم عدّاه بالباء بأن أدخل الأعناق في

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص443.

*– من قول الشاعر: (أخذنا بأطراف الحديث بيننا وسالت بأعناق المطيّ الأباطح)، ضمن أبيات اختلف النقاد العرب في نسبتها.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص74– 75.

البين، فقال (بأعناق المطي) ولم يقل (بالمطي)، ولو قال: (سالت المطي في الأباطح) لم يكن شيئا، وكذلك الغرابة في البيت الآخر، ليس في مطلق معنى (سال)، ولكن في تعديته بعلى والباء، وبأن جعله فعلا لقوله (شعاب الحي)، ولولا هذه الأمور كلها لم يكن هذا الحسن، وهذا موضع يدق الكلام فيه»[1].

وذكر في موضع آخر معلقا على الاستعارة في البيت الثاني قوله: «فإنك ترى هذه الاستعارة على لطفها وغرابتها، إنما تم لها الحسن وانتهى إلى حيث انتهى، بما توخى في وضع الكلام من التقديم والتأخير، وتجدها قد ملُحت ولطفت بمعاونة ذلك ومؤازرته لها، فإن شككت فاعمد إلى الجارّين والظرف، فأزل كلا منها عن مكانه الذي وضعه الشاعر فيه، فقل: (سالت شعاب الحي بوجوه كالدنانير عليه حين دعا أنصاره)، ثم انظر كيف يكون الحال، وكيف يذهب الحسن والحلاوة؟ وكيف تعدم أريحيتك؟ وكيف تذهب النشوة التي كنت تجدها؟»[2]؛ فحدوث خلل في النظم يؤدي إلى فساد المعنى وذهاب جمالية التركيب وحلاوته وأثره على المتلقي، وقد بين الجرجاني في ذلك خضوعها لمقتضيات النظم والسياق.

ذلك أن "من يفهم البيت على هذا النحو الذي يتحكم فيه الكل في قيمة الجزء، ويتحكم فيه الجزء في قيمة الكل، والذي لا يرضى بغير هذا منهجا لدراسة الشعر لا بد أن يأنف من المنهج الذي يقسم التعبير الأدبي إلى لحظتين؛ لحظة التعبير بمعناه العام ولحظة زخرفة التعبير، ولا بد أن يثور على منهج آخر تنفصل فيه الاستعارة أو الصورة، أيا كان نوعها عن التعبير الأدبي الذي وردت فيه"[3].

وذلك ما يلخصه قول عبد القاهر في الاستعارة: «إن من الاستعارة ما لا يمكن بيانه إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته»[4].

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص75– 76.

[2]– المصدر نفسه، ص99.

[3]– محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص316.

[4]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص79.

وقال في نموذج آخر: «لا يتصور أن يكون ههنا فعل أو اسم قد دخلته الاستعارة، من دون أن يكون قد ألف مع غيره، أفلا ترى أنه إن قدر في (اشتعل) في قوله تعالى: ﴿وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا﴾ - مريم، 4 -، أن لا يكون (الرأس) فاعلا له، ويكون (شيبا) منصوبا عنه على التمييز، لم يتصور أن يكون مستعارا؟ وهكذا السبيل في نظائر الاستعارة فاعرف ذلك»[1].

ويقصد بنظائر الاستعارة ضروب المجاز، فلا يمكن بيانها إلا من بعد العلم بالنظم، ونقف عند الآية الكريمة بمزيد تفصيل وتحليل وفق ما يأتي:

وردت هذه الآية الكريمة بوصفها نموذجا تطبيقيا في مواضع عدة* مهمة من دلائل الإعجاز، يمكن بيان أركان نظرية النظم من خلالها، نوردها على غير ترتيب:

- منها موضعها في النص السابق، الذي يمثل أركان التأليف والتعليق وفق المعاني النحوية؛ حيث رأى عبد القاهر أنه لا يمكن بيان دلالة الصورة الاستعارية في لفظة (اسم أو فعل)، دون مراعاة دخولها في تأليف مع غيرها من الألفاظ المكونة للتركيب اللغوي، فالجملة في الآية تتكون من فعل (اشتعل)، وفاعله (الرأس)، و(شيبا) تمييز محول عن الفاعل، وأصل الجملة (اشتعل شيب الرأس)، ووفق هذه العلاقات يمكن تصور الاستعارة.

- ومن مراعاة المعاني النحوية والعلاقة بين الألفاظ، ما جاء في الموضع الثاني ضمن حديثة عن الفصاحة، وهو قوله: «وجملة الأمر أنا لا نوجب الفصاحة للفظة مقطوعة مرفوعة من الكلام الذي هي فيه، ولكنا نوجبها لها موصولة بغيرها ومعلقا معناها بمعنى ما يليها، فإذا قلنا في لفظ (اشتعل) من قوله تعالى: ﴿وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا﴾ - مريم، 4 -، أنها في أعلى رتبة من الفصاحة، لم توجب تلك الفصاحة

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص393.

*– مما أخذ على عبد القاهر الجرجاني تكرار بعض النماذج التطبيقية في مواضع عدة مختلفة من كتابه، ولعل من دواعي ذلك ما يتصل باختلاف ما يبحثه في هذه المواضع من قضايا تتصل بنظريته في النظم مثل نموذج هذه الآية الكريمة، على أن ذلك لا يعد اعتذارا لهذا المأخذ إلا في حدود ما يشبه تحليله لهذه الآية بوصفها نصا نظر إلى مستوياته المتعددة حسب هذه المواضع كالفصاحة وتوخي معاني النحو وترتيب المعاني والتأليف، وغيرها.

لها وحدها، ولكن موصولا بها (الرأس) معرفا بالألف واللام، ومقرونا إليهما (الشيب) منكّرا منصوبا، هذا وإنما يقع ذلك في الوهم لمن يقع له؛ أعني أن يوجب الفصاحة للفظة وحدها فيما كان استعارة، فأما ما خلا من الاستعارة من الكلام الفصيح البليغ، فلا يعرض توهم ذلك فيه لعاقل أصلا»[1]؛ ولذلك نفى أن تكون الاستعارة قائمة على نقل اللفظ، لأن دلالتها وأثرها الجمالي يتحقق في الصورة الكاملة للتركيب الاستعاري، وتظهر فصاحة اللفظ منه من خلال تعلق معناها بمعنى ما يجاورها، حيث يمثل هذا النص ركن تعليق الكلم بعضه ببعض، مع توخي المعاني النحوية؛ من التعريف والتنكير، وبيان موضع اللفظ ووظيفته النحوية.

- والموضع الثالث في الباب ذاته (الفصاحة)، قال فيه: «وبيان آخر؛ وهو أن القارئ إذا قرأ قوله تعالى: ﴿وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا﴾ - مريم، 4 -، فإنه لا يجد الفصاحة التي يجدها إلا من بعد أن ينتهي الكلام إلى آخره، فلو كانت الفصاحة صفة للفظ (اشتعل) لكان ينبغي أن يحسها القارئ فيه حال نطقه به (...)، فإن قالوا: إن الفصاحة التي ادعيناها للفظ (اشتعل) تكون فيه في حال نطقنا به، إلا أنا نعلم في تلك الحال أنها فيه، فإذا بلغنا آخر الكلام علمنا حينئذ أنها كانت فيه حين كان»[2].

ذلك أن: «اللفظ المستعار إذا كان فصيحا، كانت فصاحته تلك من أجل استعارته، ومن أجل لطف وغرابة كانا فيها (...)، وأن الاستعارة لا تحدث في حروف اللفظ صفة، ولا تغير أجراسها عما تكون عليه إذا كان مستعارا، وكان متروكا على حقيقته، وأن تأثير الاستعارة إنما يكون في المعنى»[3].

- والموضع الرابع كان في فصل (أن الفصاحة والبلاغة للمعاني)؛ حيث رأى عبد القاهر أنه: «يصح أن تكون ههنا عبارتان أصل المعنى فيهما واحد، ثم يكون

[1]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص402- 403.

[2]- المصدر نفسه، ص407- 408.

[3]- المصدر نفسه، ص409.

لإحداهما في تحسين ذلك المعنى وتزيينه، وإحداث خصوصية فيه، تأثير لا يكون للأخرى»، فمن شأن المعاني أن تختلف بها الصور؛ بحيث إن هناك فرقا بين صورة المعنى في قوله عز وجل: ﴿وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا﴾ - مريم، 4 -، وصورته في قول من يقول: (وشاب رأسي كله)، وخلص إلى أن المجاز أبدا أبلغ من الحقيقة، وحال المعنى مع الاستعارة ليس كحاله مع تركها، فللأولى الفضل والمزية[1].

- أما الموضع الخامس فهو الأول في الترتيب بين هذه المواضع؛ حيث جاء في معرض حديثه على ما تقع فيه الشبهة بين اللفظ والنظم، أين دحض الرأي القائل بأن الإعجاز في المجاز أو الاستعارة، يقول: «ومن دقيق ذلك وخفيه، أنك ترى الناس إذا ذكروا قوله تعالى: ﴿وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا﴾ - مريم، 4 -، لم يزيدوا فيه على ذكر الاستعارة، ولم ينسبوا الشرف إلا إليها، ولم يروا للمزية موجبا سواها(...)، وليس الأمر على ذلك (...)، لمجرد الاستعارة، ولكن لأن سلك بالكلام طريق ما يسند الفعل فيه إلى الشيء، وهو لما هو من سببه، فيرفع به ما يسند إليه ويؤتى بالذي الفعل له منصوبا بعده، مبينا أن ذلك الإسناد وتلك النسبة إلى ذلك الأول، إنما كانا من أجل هذا الثاني، ولما بينه وبينه من الاتصال والملابسة (...)، وذلك أنا نعلم أن (اشتعل) للشيب في المعنى، وإن كان هو للرأس في اللفظ»[2].

إلى أن يقول: «واعلم أن في الآية الأولى شيئا آخر من جنس النظم، وهو تعريف (الرأس) بالألف واللام، وإفادة معنى الإضافة من غير إضافة، وهو أحد ما اوجب المزية، ولو قيل (واشتعل رأسي) فصرح بالإضافة، لذهب بعض الحسن فاعرفه»[3]، وقد أفاض في الشرح والتحليل في هذا الموضع.

حتى قال عنه محمد زكي العشماوي: "وما نظن أن هناك شاهدا أوضح من هذا الشاهد، الذي حرصنا على أن نسوقه كاملا على منهج عبد القاهر في دراسته للصورة البيانية، وما

---

[1]– ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص427.

[2]– المصدر نفسه، ص100.

[3]– المصدر نفسه، ص102.

نظن أن هناك دليلا أقوى من هذا الدليل على تلك النظرة الشاملة، التي ينظر بها عبد القاهر إلى اللغة؛ فاللغة عنده وحدة لا تنفصل فيها الصورة الشعرية عن التعبير الأدبي، بل هي جزء لا يتجزأ منه، لا تستمد قيمتها إلا من النظم، ولا تكتسب فضيلتها إلا من السياق، بل إن تفسيرها وفهم معناها لا يمكن تحقيقه إلا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته؛ اعتمادا على ذوق لغوي رائع يكشف عن الفروق والدقائق والأسرار التي تكون بين استعمال وآخر داخل نطاق الاستعارة الواحدة"[1].

ومن دلائل ذلك قوله في النموذج الآتي: «فمن عجيب ذلك قول بعض الأعراب:

اللَّيْلُ دَاجٍ كَنَفَا جِلْبَابِهِ وَالْبَيْنُ مَحْجُورٌ عَلَى غُرَابِهِ

ليس كل ما ترى من الملاحة لأن جعل لليل جلبابا، وحجر على الغراب، ولكن في أن وضع الكلام الذي ترى، فجعل (الليل) مبتدأ، وجعل (داج) خبرا له وفعلا لما بعده وهو (الكنفان)، وأضاف (الجلباب) إلى ضمير الليل، ولأن جعل كذلك (البين) مبتدأ، وأجرى (محجورا) خبرا عنه، وأن أخرج اللفظ على مفعول؛ يبين ذلك أنك لو قلت: (وغراب البين محجور عليه، أو قد حجر على غراب البين)، لم تجد له هذه الملاحة، وكذلك لو قلت: (قد دجا كنفا جلباب الليل) لم يكن شيئا»[2].

ويمثل هذا النص كسابقه صورة عن منهج عبد القاهر الجرجاني في تحليل الصورة البيانية وفق مقتضيات النحو، جاعلا المزية فيها والحسن وتحقيق التأثير والقيمة الجمالية فيها من لطف وغرابة ودقة، مرده إلى توخي المعاني والعلاقات النحوية، كالذي أظهره تحليل الاستعارة في البيت السابق؛ حيث تحققت المزية فيها من جهتي اللفظ والنظم معا، فجاءت في تأليف دقيق الصنع، يجعل القارئ يعمل فكره في تركيب الألفاظ وترتيب المعاني، متجاوزا التفكر في اللفظ المستعار، أو الكلمة مجردة من تلك المعاني.

[1]– محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص319.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص102.

ونخلص مما سبق في بحث منهج عبد القاهر الجرجاني في تحليل الصور في المستوى البياني، أنه قام على ما يأتي:

- تخضع الصور البيانية من كناية تشبيه واستعارة وتمثيل ومجاز عموما لمقتضيات النظم؛ وبمرجعية هذا الاقتضاء رد الجرجاني هذه الصور – التي عدها من القسم الذي تتحقق فيه المزية في اللفظ –، إلى القسم الثاني الذي تتحقق فيه المزية في النظم، وذلك باعتبار أصلها هو النظم؛ فالكناية والاستعارة لا تتحقق في اللفظ المفرد، بل بدخولها في التركيب، فهي لا تقوم دونه.

- جاء تحليل عبد القاهر لنماذج هذه الصور من آيات قرآنية ونصوص شعرية، بمراعاة اقتضائها للنظم؛ فعمد إلى تحليل البنية اللغوية، بتحديد العلاقات النحوية، ومعانيها، وأثرها في اكتساب الصورة للمزية البلاغية.

- وخلص من ذلك إلى أن سر بلاغة الصور وجماليتها، مصدره هو النظم، أين تتحدد الكناية والاستعارة وغيرها من الصور، بعدولها عن الأصل في العلاقات النحوية، فهي خاضعة لأحكام النحو، ولا يمكن الوصول إلى حقيقتها إلا بالوقوف على النظم.

- ومعيار إدراك حقيقتها هو العقل؛ حيث اختلف الجرجاني مع سابقيه من النقاد، في النظر إلى الكناية والاستعارة على أنها تقومان على نقل (الألفاظ) من معان إلى أخرى، وقال بأنها ادعاء للمعنى، وتحتاج إلى إعمال الذهن لإدراكها العدول عن علاقات إلى علاقات جديدة بين عناصرها، تنقلها من تجاوز المعنى إلى معنى المعنى، الذي عليه مدار البيان.

ونختم بالقول إن المنهج التحليلي لعبد القاهر الجرجاني في بحثه لنظرية النظم، قد تحدد على مستوى علمي المعاني والبيان بصورة خاصة؛ وقد قدم نظرة شمولية في تحليله للنصوص، تقوم على اعتبارات لغوية، وفنية جمالية، تفرد به عن سابقيه ممن بحثوا هذه القضية، بأن توجه بها توجها تحليليا قائما على المنحى العقلي والذوق النقدي.

وقد كشف خلال ذلك على الإلمام بحدود البحث في المستوى اللغوي والبلاغي للغة النص القرآني ولغة الشعر، مع مراعاة خصوصية كل منهما، كما أعطى مساحة قرائية للمتلقي للحكم على هذه الخصوصية والتفرد ومعرفة حدودها.

الفصل الرابع

"المنحى الجمالي في التطبيق النقدي لبحث السرقات الشعرية في قراضة الذهب"

ذكرنا في الفصل السابق أن القرن الخامس للهجرة قد وصل فيه التأليف البلاغي والنقدي عند العرب ذروته، والتراث العربي زاخر بالآثار العلمية التي تشهد بنضج الدرس البلاغي والنقدي، وظهور ونضج كثير من القضايا النقدية، على يد طائفة من الأدباء والنقاد والعلماء المشارقة والمغاربة، ومن أبرز هذه القضايا قضية السرقات الشعرية؛ التي شغلت موضوع جانبا كبيرا من البحث في كتب البلاغة أو النقد الأدبي.

المبحث الأول: السرقات الشعرية في النقد الأدبي العربي القديم

أولا- مفهوم السرقة وتاريخها:

تعرف السرقة لغة بأنها اسم من: «سرق منه الشيء يسرق سرقا، واسترقه، جاء مستترا إلى حرز، فأخذ مالا لغيره»[1]، وقد استعير المعنى الاصطلاحي من المعنى اللغوي للكلمة، ليدل على الفعل ذاته، وهو السـرقة، وإن كان من اختلاف فهو في ماهية ونوع المسـروق فقط.

ولفظ السرقة في ميدان الأدب، "يجمع معان كثيرة، بعضها يتصل بالسرقة والبعض الآخر لا يمت لها بصلة ما، على أنها مع ذلك لفظة عامة تشمل أنواع التقليد والتضمين والاقتباس والتحوير"[2]، فالسرقة الشعرية هي أن يعمد شاعر لاحق، فيأخذ من شعر الشاعر السابق بيتا شعريا، أو شطر بيت أو صورة فنية أو حتى معنى ما، "وموضوع السرقات الأدبية من أهم الموضوعات التي أولاها نقاد الأدب كثيرا من اهتمامهم وعنايتهم، إذ كان من الأهداف النقدية الوقوف على مدى أصالة الأعمال الأدبية المنسوبة إلى أصحابها، ومقدار ما حوت من الجدة أو التقليد، ومعرفة ما امتاز به الأديب الآخر"[3].

---

[1] – الفيروز آبادي: القاموس المحيط، تحقيق: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للطبع والنشر، بيروت، لبنان، ط 8، 2005م، ص893.

[2] – محمد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات في النقد العربي "دراسة تحليلية مقارنة"، مكتبة الأنجلو مصرية للطبع والنشر، القاهرة، 1985م، ص3.

[3] – محمد عزام: النص الغائب "تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001م ص109.

وقد جعل النقاد والبلاغيون لهذه الموضوع بابا واسعا في مؤلفاتهم النقدية والبلاغية، جمعوا فيه الشواهد والأمثلة، وحددوا له مصطلحاته. وقد شغلت هذه القضية النقاد القدماء، كما طور النقاد المتقدمون، ومن بعدهم من المتأخرين في المصطلح وأدخلوا عليه ألفاظا ومصطلحات جديدة، ويبدو لنا جليا من خلال تتبع نشأة هذا المصطلح وهذه القضية في النقد العربي القديم.

ويمكن القول "إن السرقة الأدبية كانت أكثر شيوعا في العصور القديمة منها في العصر الحديث لعدم وجود قوانين تحفظ حقوق التأليف والنشر إذ ذاك، وإذا كانت فكرة السرقات الأدبية متصلة بتاريخ الفكر الإنساني منذ عهد بعيد (عند اليونان والرومان)، فإنها قديمة ف أدبنا العربي، معروفة لدى نقاده وشعرائه الأقدمين. فقد جاءتنا فكرة السرقات مع الشعر العربي القديم الذي وصل إلينا من العصر الجاهلي"[1]، وقد أدرك الشعراء الجاهليون هذه الظاهرة، وأشاروا إليها في أشعارهم، ومن ذلك قول عنترة بن شداد:

هَلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّمِ أَمْ هَلْ عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ

حيث لاحظ الشاعر أن المعاني الخاصة بالطلل قد استهلكها الشعراء قبله، فهم ما تركوا مجالا إلا سبقوه إليه، ويؤكد ذلك قول كعب بن زهير:

مَا أَرَانَا نَقُولُ إِلَّا رَجِيعًا وَمُعَادًا مِنْ قَوْلِنَا مَكْرُورَا

فهو يقر بأن "الشعراء يكررون موضوعات ومعاني بعينها، وأن معجمهم الفني يكاد يكون جاهزا، وهذا التصور كان من أولويات الإبداع في الدرس النقدي العربي القديم، ونجد هذه الرؤية متبلورة عند الشعراء القدامى، وواضحة في أشعارهم بأن نفوا صفة السرقة عما ينظمون، فهي مسألة طبيعية قديمة في تاريخ الأدب العربي، وفي الشعر منه على وجه الخصوص"[2].

[1] – محمد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات، ص5.

[2] – محمد عزام: النص الغائب، ص264.

وقد أخذت السرقات الشعرية طريقها في الشعر العربي، واتسعت دائرتها باتساع دائرة الشعر نفسه، ومعه النقد الأدبي الذي اتجه نحو النضج وتنوع اتجاهاته؛ حيث ازدادت الحركة النقدية ضخامة، والبحث والتأليف اتساعا وكثرة حتى القرن الرابع الهجري؛ الذي شهدت فيه القضية تميزا لم يسبق لها عهد به.

كيف لا وقد سايرت خلال هذا القرن ما ظهر من تيارات شعرية مخالفة للسابق والسائد، حين اتجه الشعر إلى المذهبية، والنقد إلى الصراع والخصومة حول هذه المذهبية التي تجلت في مذهبين إبداعيين: القديم والمحدث؛ أين شكل الصراع والخصومة أرضية نقدية خصبة لتنامي قضية السرقات الشعرية في خلال بحث العلاقة البنائية والجمالية للقصيدة بين المذهبين.

وقد اتصل هذان المذهبان بشعراء شكلوا بأسمائهم معالم لهذا القرن، حيث تجاذبهم الصراع والخصومات النقدية التي كانت تدور حول ما جد في نتاجهم الشعري وما وافق فيه ما كان سائدا من قوانين شعرية حكمت القصيدة العربية طيلة القرون السابقة؛ فخرج هذا النقد بثلاثة اتجاهات إبداعية –تأطرت حدودها بمذهبي القديم والمحدث– وسمت ثلاثة شعراء هم البحتري، أبو تمام، والمتنبي الذين قال فيهم إحسان عباس: "لولا ثلاثة أشخاص كانوا قوى دافعة في توجيه النظرية الشعرية في نقد القرن الرابع، لقدرنا أن يكون حظ ذلك النقد في الاتساع أقل مما أتيح له"[1].

ومن الطبيعي إذن أن تلقى قضية السرقات الشعرية شرعيتها النقدية خلال هذا القرن؛ أين شكلت أهم ملمح نقدي واكب بالدراسة والبحث النتاج الشعري للمحدثين المجددين، والمحافظين منهم في علاقاته ببعضه البعض وصلته بما سبقه من نتاج عد قاعدة مرجعية لهذه البحوث والدراسات.

هكذا ارتبطت السرقات الشعرية بمذاهب إبداعية مغايرة للسائد، أُثيرت حولها شكوك كثيرة لخروجها عن تقاليد القصيدة العربية، ورغبتها في تأسيس مذهب أدبي جديد، ومواكبة

[1] – إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب" نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري "، دار الشروق للنشر، ط1، 2001م، ص127.

طبيعة العصـــر، فجاءت ظاهرة الســـرقات انتقاصـــا لما قد يكون من إبداع في دواخل أصـــحابها؛ أكد ذلك إيمان اللغويين بالموروث وتبلوره في أحكام لا يصـــح الخروج عنها، واعتقاد النقاد والشعراء على حد سواء، أن القدماء ذهبوا بالمعاني واستغرقوها وسبقوا إليها، وليس أمام المحدثين إلا الاســتمداد من زادهم، والســير على منوالهم[1]، فلا مفر للشــاعر المحدث من السرقات؛ التي أصبحت من أهم القضايا التي أولاها نقاد الأدب الاهتمام.

والدارس للخطاب النقدي والبلاغي العربي القديم في مصـادره الأصـلية يجد شـديد عنايتهم بهذه القضـــية؛ التي شـــغلت حيزا كبيرا من دراســـاتهم، وكان هدفهم النقدي الأول من تلك الدراسـات الوقوف على مدى أصـالة الأعمال الأدبية[2]، ومقدار ما فيها من الجدة والابتكار أو التقليد والاتباع.

ثانيا- النقاد العرب وبحث السرقات:

ســـارت قضـــية الســـرقات الشـــعرية مع النقد الأدبي وفق منحى طردي في التطور والاتســاع، وكانت تنهل من شــتى القضــايا النقدية التي ســبقتها وصــاحبتها في الظهور، واكتمل نضـــجها عند النقاد والبلاغيين ضـــمن هذا المســـار الزمني، وبقدر هذا التطور والاتساع عرفت القضية مناقشات نقدية حول ظهورها مصطلحا، ونشأتها ظاهرة، وتطورها ممارســـة نقدية في قراءة الشـــعر، واكتمالها قضـــية نقدية، اتخذت مكانتها في صـــفحات المدونة النقدية العربية القديمة.

ولســنا هنا بصــدد تتبع كل ذلك تاريخيا وفكريا، وإنما نكتفي بهذه الإشــارات واللمحات الســـريعة لما دار حولها من دراســـات منهجية ضـــمن كتب البلاغة والنقد، وهذه محاولة لرصد أهم ما ألّف من كتب حول السرقات ونقدها بوصفها موضوعا للتأليف أو بابا نقديا أو مبحثا بلاغيا حتى القرن الخامس الهجري.

[1]- ينظر: عاصم بني عامر ومنذر ذيب كفافي: إشكالية تأصيل الخطاب النقدي العربي "التناص نموذجا"، (http://www.almaktabah.net/vb/attachment.php?attachmentid=960&d)

[2]- ينظر: محمد عزام: النص الغائب "تجليات التناص في الشعر العربي"، ص109.

ويمكن بيان ذلك في الجدول الآتي:[1]

اتجاه الدراسة	المؤلّف	الكتاب
كتب السرقات 'اتخذت من السرقات موضوعا لها'	ابن أبي الطاهر (ت180هـ)	– سرقات الشعراء – سرقات البحتري من أبي تمام – سرقات أبي تمام
	ابن كناسة 'أبو محمد عبد الله بن يحي' (ت207هـ)	سرقات الكميت من القرآن وغيره
	ابن السكيت(ت240هـ)	سرقات الشعراء وما اتفقوا عليه
	الزبير بن بكار بن عبد الله القرشي(ت256هـ)	إغارة كثيّر على الشعراء
	أبو ضياء بشر بن يحي علي القيني النصيبي	– السرقات الكبير – سرقات البحتري من أبي تمام
	المهلهل بن يموت(ت334هـ)	سرقات أبي نواس
	ابن علاء السجستاني	سرقات أبي تمام
	ابن وكيع التنيسي(ت393هـ)	المنصف في الدلالات على سرقات المتنبي
	أبو سعيد محمد بن محمد العميدي(ت433هـ)	الإبانة عن سرقات المتنبي لفظا ومعنى

[1]- ينظر: محمد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات في النقد العربي، ص76، وخضر موسى محمد حمود: موازنة الآمدي ووساطة الجرجاني 'دراسة أدبية مقارنة'، عالم الكتب للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2007م، ص133.

كتب الطبقات والتراجم	ابن سلام الجمحي(ت232هـ)	طبقات الشعراء
	ابن قتيبة(ت276هـ)	الشعر والشعراء
	ابن المعتز(ت296هـ)	طبقات الشعراء المحدثين
كتب الأدب	أبو بكر الصولي(ت335هـ)	أخبار أبي تمام
	أبو فرج الأصفهاني(ت356هـ)	الأغانـي
الكتب العامة في النقد والبلاغة	الأصمعي(ت210هـ)	فحولة الشعراء
	ابن المعتز(ت296هـ)	كتاب البديـع
	ابن طباطبا العلوي(ت322هـ)	عيار الشعر
	المرزباني(ت383هـ)	الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء
	ابن رشيق القيرواني (ت456هـ)	العمدة في محاسن الشعر وآدابه
	عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)	دلائل الإعجاز
الكتب الخاصة بالنقد	الحسن بن بشر بن يحي الآمدي(ت370هـ)	الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري
	أبو القاسم إسماعيل بن عباد(ت385هـ)	الكشف عن مساوئ شعر المتنبي
	القاضي الجرجاني(ت392هـ)	الوساطة بين المتنبي وخصومه

	ابن رشيق القيرواني (ت456هـ)	قراضة الذهب في نقد أشعار العرب

رغم أننا لم نطلع على معظم هذه المؤلفات، ولم نبحث في مناهجها وطريقة تناولها ومعالجتها للقضية، لكن يمكننا الخروج من هذا الرصد بفكرة مؤداها، أن الدراسة المنهجية لقضية السرقات قد ظهرت قبل نضج الحركة النقدية؛ فهناك كتب ألفت منذ القرن الثالث الهجري، ويمكننا أن نتبين أهميتها وتأثيرها في الأدب القديم وفروعه؛ فقد تناولتها كتب النقد والبلاغة وكتب التراجم والطبقات إضافة إلى اتخاذها موضوعا لبعض الكتب[1].

وهذا التنوع في المؤلفات واتجاهاتها العامة والخاصة، تناولت قضية السرقات وتتبعت تاريخها ورصدت مصطلحاتها، واستجلت ملامحها ممارسة، يدل على أن السرقات شكلت وسيلة وغاية وأساسا نقديا في دراسة الشعر والتفاضل بين الشعراء، هذه الدراسة التي اتسمت بالمنهجية على اختلاف طريقة تناولها أكانت جزئية عامة أم شاملة مركزة خاصة.

وبمجيء القرن الرابع ثم الخامس الهجريين، شكلت القضية موضوعا قائما ومستقلا بذاته، وانفرد بمنهج ومصطلحات، واكتسى أهمية في الممارسة والتصنيف، وكانت جهود هؤلاء النقاد والبلاغيين – فيما عرضوا له من قول في السرقات – جهود ذات اتجاهين:

اتجاه نقدي صرف يعتمد على الاحتجاج والعرض والبرهنة في تفضيل شاعر على شاعر وأديب على أديب وهذا هو منهج النقاد.

واتجاه نقدي يعتمد على تقويم النص من خلال الأسلوب الذي يخضع لتشريعات البلاغة في خصائص اللغة المفردة والجملة والتركيب والمعنى، وقد عنوا في كثير من آرائهم في دراسة السرقات بأسلوب (الموازنة بين شاعر وآخر) وبحث ما انفرد به أحدهما عن الآخر معتمدين على الذوق السليم في الحكم بالتقليد أو التجديد[2].

---

[1]- ينظر: محمد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات في النقد العربي، ص76.

[2]– ينظر: محمد بن سعد الدبل، المقاييس البلاغية والنقدية في قراضة الذهب في نقد أشعار العرب لابن رشيق القيرواني 'عرض وتحليل ودراسة'، شبكة الألوكة، ط2، 2010م، ص64. (كتاب إلكتروني).

وسنقف في هذا الفصل عند جهود ابن رشيق القيرواني (ت456هـ) في كتابه (قراضة الذهب في نقد أشعار العرب)؛ الذي اخترناه نموذجا لبحث أثر قضية السرقات الشعرية في بناء منهج جمالي في قراءة النصوص الشعرية، وارتباطها بقضية الخلق أو الإبداع الشعري عنده.

حيث نحاول النظر في نص نقدي منفتح على القراءة النقدية والجمالية لمبحث السرقات الشعرية – التي تعد مقياسا للنقد، ومقدمة من مقدماته اللازمة للحكم والتقدير– وهو كتاب (قراضة الذهب) لابن رشيق القيرواني، ونسعى من خلال ذلك إلى التركيز على ما قدمه هذا الناقد في بحث السرقات من قراءة جديدة لمفهوم الإبداع؛ الذي تشكلت معالمه في العلاقة التفاعلية بين النصوص ضمن الأخذ المحمود، في الألفاظ والمعاني والصور.

المبحث الثاني: السرقات الشعرية مقياسا نقديا عند ابن رشيق القيرواني

أولا- السرقات الشعرية بين العمدة وقراضة الذهب

بحث ابن رشيق القيرواني موضوع السرقة الشعرية في كتابيه: (العمدة في محاسن الشعر وآدابه)، و(قراضة الذهب في نقد أشعار العرب)؛ ويتميز الكتاب الأول بكونه عاما في موضوع الأدب والنقد كما هو معلوم؛ فهو "الكتاب الذي خلد اسمه وشهره من بين آثاره، وقد أراد له أن يكون موسوعة في الشعر ومحاسنه ولغته وعلومه ونقده وأغراضه، والبلاغة وفنونها، وما لا بد للأديب من معرفته من أصول علم الأنساب، وأيام العرب، وملوكها وخيولها وبلدانها، وفيه تسع وخمسون بابا في فصول الشعر وأبوابه، وتسع وثلاثون بابا في البلاغة وعلومها، وتسعة أبواب في فنون شتى"[1].

قال القفطي عنه إنه كتاب "اشتمل من هذا النوع على ما لم يشتمل عليه تصنيف من نوعه، وأحسن فيه غاية الإحسان، وذكر هذا الكتاب بحضرة القاضي الأجل الفاضل عبد الرحيم البيساني فقال: (هو تاج الكتب المصنفة في هذا النوع)"[2]، وقال ابن خلدون: "هو الكتاب الذي انفرد بهذه الصناعة وأعطاها حقها، ولم يكتب فيها أحد قبله ولا بعده مثله"[3].

أما الكتاب الثاني فخاض في مجال من مجالات الممارسة النقدية وهو السرقة الشعرية، ومع ذلك فإن لكل منهما ميزته بخصوص هذا الموضوع؛ ففي العمدة كان ابن رشيق ينظر للسرقة، ويعرف بها وبأنواعها، وبما يجوز فيها وبما لا يجوز بشكل علمي وتعليمي؛ بحيث يتعرض للمصطلح ويعرفه بالحد والمثال تقريبا للفهم.

---

[1]- أنور محمد زناتي، دراسات تحليلية في مصادر التراث العربي، دار زهران للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2001م، ص119.

[2]- جمال الدين أبو الحسن القفطي، إنباه الرواة على أنباه النحاة، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، ط1، 1986م، ج1، ص339.

[3]- ابن خلدون، تاريخ ابن خلدون (المقدمة)، اعتنى به: عادل بن سعد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دت، ج1، ص493.

أما في (قراضة الذهب)؛ فقد انتقل من التنظير إلى التطبيق من غير الاهتمام بالتقصي والإحاطة، ما دام قد قام بذلك في الكتاب الأول، وقد أشار ابن رشيق إلى ذلك في سياق الحديث عن ضروب الأخذ والسرقة[1]، فقال: «والحذق في الأخذ على ضروب، وأنا ذاكر منها ما أمكن وتيسر؛ إذ ليست هذه الرسالة موضع استقصاء، وقد فرغت في كتاب العمدة ما تراه أو أكثر»[2]، وقال: «وفي كتاب العمدة من ذلك جملة صالحة»[3].

حيث ألف قراضة الذهب بعد العمدة لأنه يقول كذلك في العمدة: «على أن المحدثين شاركوا القدماء في كل ما ذكرته أيضا (...)، وكثير مما لا يتسع له الباب، ولكني أفرد له كتابا قائما بنفسه أذكر فيه ما انفرد به المحدثون، وما شاركهم فيه المتقدمون»[4]، ويقول: «وأنا أقول إن أكثر الشعراء اختراعا ابن الرومي، وسيأتي برهان ذلك في الكتاب الذي شرطت تأليفه إن شاء الله»[5].

وقد عالج ابن رشيق قضية السرقات الشعرية في كتابه (العمدة) في بابين؛ الأول (باب السرقات وما شاكلها)، والثاني (باب الاشتراك)، "فقدم هذه القضية من خلال الحوار الناقد الذي يفكك القضية إلى عناصرها، ثم يبنيها في إطار ما هو متوافق، بحثا عن التأصيل الذي يجلي الشك والاضطراب تجاه المصطلح"[6].

حيث أفاد ابن رشيق مما سبقه من بحوث النقاد وآرائهم في قضية السرقات، واعتمد منها خاصة على رأيي القاضي الجرجاني، وعبد الكريم النهشلي؛ يظهر ذلك في قوله عن الأول: «وقال الجرجاني، وهو أصح مذهبا، وأكثر تحقيقا: (ولست تعد من جهابذة الكلام، ولا من

---

[1]– ينظر: محمد فتح الله مصباح، مفهوم السرقة الشعرية عند ابن رشيق القيرواني، (http//www.alfasseh.com/showth read.php)

[2]– ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، تحقيق: الشاذلي بويحيى، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، دط، 1972م، ص29.

[3]– المصدر نفسه، ص20.

[4]– ابن رشيق، العمدة، ج2، ص229.

[5]– المصدر نفسه، ص232.

[6]– أحمد العرود، نقد النقد عند ابن رشيق القيرواني 'السرقات الشعرية نموذجا'، مجلة المشكاة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد الثاني، العدد الأول، كانون الثاني، 2015م، ص15.

نقاد الشعر حتى تميز بين أصنافه وأقسامه، وتحيط علما برتبه ومنازله، فتفصل بين السرق، والاختلاس والغصب والإغارة، وتعرف الإلمام من الملاحظة، وتفرق بين المشترك الذي لا يجوز ادعاء السرقة فيه، والمبتذل الذي ليس واحد أحق به من الآخر، وبين المختص الذي حازه المبتدئ فملكه واجتباه السابق فاقتطعه)[1]»[2].

فنص القاضي الجرجاني يثبت بالدرجة الأولى مدى الاهتمام الذي وصلت إليه قضية السرقات من قبل النقاد والمشتغلين بها، حتى طغت على الساحة النقدية في القرن الرابع للهجرة ونشطت الحركة النقدية حولها، فكانت موضوعا مؤسسا لتكوين الناقد المتميز، الذي وصفه القاضي الجرجاني بالجهبذ إن استطاع أن يحيط معرفة بحدود وأصول وأصناف ومصطلحات السرقة الشعرية والفواصل أو الفروق بينها.

وبالدرجة الثانية يمثل هذا النص مكونا أساسيا للخطاب النقدي للقاضي الجرجاني حول السرقات الشعرية، فقد حوى المصطلحات التي وقف عندها فيما بعد بوصفها أنواعا للسرقات الشعرية، ولذلك اعتمده ابن رشيق؛ حيث "مثل البيان الذي وضعه القاضي الجرجاني منطلقا أساسيا في قراءة ظاهرة السرقات الشعرية عند ابن رشيق القيرواني، لما لهذا البيان –كما يرى ابن رشيق–، من صحة المذهب، ففكرة الفصل بين المصطلحات والحجز بينها من أجل تمييز المسروق من غيره عند الجرجاني، جاءت متوافقة مع فهم ابن رشيق لهذه الظاهرة"[3].

أما أستاذه عبد الكريم النهشلي، فقد اعتمد ابن رشيق من رأيه على حده للسرقة؛ يقول: «قال عبد الكريم: (قالوا: السرق في الشعر ما نقل معناه دون لفظه، وأبعد في أخذه، على أن من الناس من بعد ذهنه إلا عن مثل بيت امرئ القيس وطرفة حين لم يختلفا إلا في القافية، فقال أحدهما 'وتَجَمَّلِ'، وقال الآخر 'وَتَجَلَّدِ'، ومنهم من يحتاج إلى دليل من اللفظ مع المعنى، ويكون الغامض بمنزلة الظاهر وهم قليل، والسرق أيضا إنما هو في البديع

[1]– القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص183.

[2]– ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج2، ص280.

[3]– أحمد العرود، نقد النقد عند ابن رشيق، ص16– 17.

المخترع الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة التي هي جارية في عاداتهم، ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم، مما ترتفع الظنة فيه عن الذي يورده، أن يقال إنه أخذه من غيره)»[1].

وبذلك شكل رأي النهشلي المنطلق الثاني في قراءة ابن رشيق لقضية السرقات الشعرية؛ حيث تقوم قراءة أي ظاهرة على "حدها، وتوضيح مساحات المصطلح التي يمكن أن يدل عليها، ولعل ابن رشيق هنا يذهب مذهب النهشلي في حده بأن السرق له حدوده عند النقاد، ويتمثل في المعنى دون اللفظ عند بعضهم، وفي المعنى واللفظ عند بعضهم، ويكون في الغامض بمنزلة الظاهر، ولكن النهشلي يضيف إليه كما يذكر ابن رشيق: (إنما هو في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة)، وكما يتضح فإن النهشلي يؤكد أن السرق يقع في المعاني الخاصة، وهذا ما يجعل المشاكلة في وقوعها عند النقاد بينة واضحة"[2].

وهو في ذلك يوافق أيضا ما ذهب إليه القاضي الجرجاني الذي رأى أن: «السرقة لا تقع إلا في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة الجارية في عادة الناس»[3].

وأول ما يفهم من بحث ابن رشيق في السرقات الشعرية، "أنها تشكل تحد للشاعر والناقد معا، فبحث السرقة يحتاج إلى زاد ومعرفة بالمعاني، حتى لا تكون وسيلة في غير موضعها، وهذا أول انطباع يتركه على القارئ في أول بحثه للسرقات في العمدة أو في قراضة الذهب"[4]، وفي ذلك قال ابن رشيق: «وهذا باب متسع جدا، لا يقدر أحد من الشعراء أن

---

[1]– ابن رشيق، العمدة، ج2، ص281.

[2]– أحمد العرود، نقد النقد عند ابن رشيق، ص17.

[3]– القاضي الجرجاني، الوساطة، ص144.

[4]– ترشاق سعاد، النقد المغربي القديم بين التنظير والتطبيق 'دراسة في تطور النقد المغربي من القرن الخامس إلى القرن السابع للهجرة'، أطروحة دكتوراه العلوم في الأدب العربي القديم، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2015/2014م، ص245.

يدعي السلامة منه، وفيه أشياء غامضة، إلا أن البصير الحاذق بالصناعة، وأخر فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل»[1].

ولذلك اعتمد ابن رشيق على آراء النقاد الذين سبقوه منطلقا تأسيسيا لآرائه، وما وافق أو خالف فيه هؤلاء، إضافة إلى ما أسعفه عليه ذهنه وفكره النقدي؛ حيث جاء ابن رشيق في عصر يمكن القول إن قضية السرقات الشعرية فيه كانت مكتملة النضج فكرا وتنظيرا وممارسة نقدية، لذلك عد ابن رشيق الإلمام بها مصطلحا ومفهوما ومنهجا ركيزة أساسية في فكر الناقد، وسببا من أسباب تميزه في التطبيق النقدي ومعرفة أصوله ومبادئه، وهذا ما أشار إليه القاضي الجرجاني في نصه السابق.

ويذكر ابن رشيق ذلك في قراضة الذهب في قوله: «وقد ألف العلماء والنقاد في سرقات الشعراء كتبا عدة، وصنفوا تصانيف كثيرة، اختلفت فيها آراؤهم وتباعدت طرائقهم، غير أن أهل التحصيل مجمعون من ذلك على أن السرقة إنما تقع في البديع النادر والخارج عن العادة، وذلك في العبارات التي هي الألفاظ»[2].

"إن المصنف الذي وضعه ابن رشيق القيرواني، وقصره على هذه القضية كتاب (قراضة الذهب في نقد أشعار العرب)، حيث خرج هذا المصنف أصلا من عباءة نقد النقد محاولا فيه بيان صورة العملية الشعرية في التقائها عند الشعراء من خلال ورود المعاني والألفاظ فيما بينهم"[3].

ولعل هذا الإطار الذي وضع فيه الكتاب، جعل محقق الكتاب يصفه بأنه دراسة لتطور الخلق الشعري؛ فيقول: "فكتاب قراضة الذهب إنما هو صورة ذهن ابن رشيق، وتفكيره الشخصي، وتفقهه لا في صناعة الشعر، بل فيما هو أبعد من ذلك (في الخلق الشعري) على حد المصطلح العصري؛ ذلك أن قراضة الذهب ليست كما ذهب إليه الكثير رسالة في السرقات، إنما هي لمن أمعن فيها النظر بالدرس والتأمل، تتبع المعاني الشعرية ووجوه

[1]– ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج2، ص282.

[2]– ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، ص20.

[3]– المصدر نفسه، مقدمة التحقيق، ص6.

البديع في شعر الشعراء منذ أن اخترعها مخترعها، فتناولها منه من جاء بعده وزاد عليه وحسن أو قصر عنه فأخفق، كل ذلك بداية من العصر الجاهلي إلى عصر ابن رشيق، فتساير دراسته سير تاريخ الأدب مما يجعلني أزيد في ضبط روح الكتاب وكنهه، بأن أقول إن دراسته لتطور ذلك الخلق الشعري"[1].

وقد بنى ابن رشيق القيرواني مصنفه هذا على نقد النقد، لأنه جاء ردا على من اتهمه بالسرقة في بيتين من الشعر وردا في مرثيته للأمير أبي منصور، حيث أعجب بهما أبو الحسن بن القاسم اللواتي، الذي أرسل إليه ابن رشيق رسالة شكلت أصل موضوع هذا الكتاب.

ثانيا: بحث السرقات الشعرية في قراضة الذهب:

يعد نص ابن رشيق الأول في القراضة، الذي رد فيه على اتهامه بالسرقة، معالجة وتحليلا ومقابلة بغيره من النصوص الشعرية، نصا تطبيقيا مركزيا ومكونا أساسيا لخطابه النقدي حول السرقات الشعرية في كتابه قراضة الذهب؛ حيث وقف فيه مدافعا عن نفسه، مبينا رؤيته تجاه السرقة اصطلاحا ومفهوما وممارسة، بعيني المبدع والناقد معا.

فكان هذا النص صورة مجملة لمنهجه في مقاربة هذه القضية من وجهة جمالية، فصلها ببيان أنواع السرقة الشعرية ومصطلحاتها ومستوياتها والآليات الفنية والمقاييس النقدية في كشفها، في قراءة نقدية تطبيقية واعية وبعيدة النظر؛ حاول ابن رشيق أن يبني من خلالها جسرا تواصليا بين النصوص الشعرية.

يقول: «بلغني أعزك الله تعالى، أنك استحسنت معنى البيتين من مرثية الأمير سيدنا أبي منصور نضر الله وجهه، وهما الأخيران من هذه الأربعة الأبيات، ذكرت ما قبلهما لتعلقه بهما: [الطويل]

ألم ترهم كيف استقلوا به ضحىً إلى كنف من رحمة الله واسع
أمام خميس ماج في البر بحره يسير كمتن اللّــجة المتدافــع

[1]– ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، مقدمة التحقيق، ص6.

إذا ضربت فيه الطبول تتابعت به عَذَبٌ* تحكي ارتعاد الأصابع
تجاوب نوح بات يندب شجوه وأيدي ثكالى فوجئت بالفواجع

وأن بعض من لا خلاق له في الأدب، ولا معرفة له بحقائق الكلام عارضك فيهما بالطعن، ونازعك معناهما بالجهل، وادعى عليهما ضربا من السرق، ونوعا من الأخذ ولم تؤت – أيدك الله – من قصر لسان، ولا ضعف حجة وبيان، لكنما أتيت من سوء فهم صاحبك وقلة إنصاف مشاغبك، لأن المعنى المأخوذ بزعمه إنما هو قول عبد الكريم بن إبراهيم النهشلي يصف ما يحدث عند اندفاع الجدول في الماء من تلك الرغوة والنفحات: [المنسرح]

قد صاغ فيه الغمام أدمعه درّا وروّاه جدول غمر
يجيش فيه كأنما رعشت إليك منه أنامل عشر

فإن كان المعترض أراد ذكر هذا الارتعاد والارتعاش وذكر الأصابع والأنامل فصدق إلا أن هذا لا يعد سرقة في السرق لعلل شتى منها أن القصد غير واحد، ولا أحب الاعتراض على عبد الكريم، وليس ها هنا ذنب أؤاخذه به، وإنما الجناية لغيره: ﴿وَلَا تَزِرُ وَازِرَةٌ وِزْرَ أُخْرَى﴾[1].

ولو أن هذا الناقد بصير لنظر نظر تحقيق، وتأمل تأمل رفيق فعرف بعد ما بين المقصدين على قرب ما بين اللفظين، ولم يكن ذلك عنده محظورا، لأن عبد الله بن المعتز يقول في صفة جدول: [متقارب]

كفيل لأشجارها بالحياة إذا ما جرى خلته يرتعش

وليس لفظة الارتعاش من خاص البديع، فيعد ذكرها سرقة كما عدّ علينا وما الذي يشبه أنامل شيخ قوائمه ترتعش كبرا، حتى شبه عبد الكريم بها ذلك الزبد المقبب منبعثا من مسقط

* – عذَب: واحدته عَذَبَة: طرف العمامة يسدل بين الكتفين.

[1] – الإسراء، من الآية 15.

النهر، من أصابع ثكالى مبسوطة ترتعد طيشا وجزعا عند مفاجأة المصيبة على عادات النساء، شبهت أنا بها تلك العَذَبَ الخافقة»[1].

الملاحظ من هذا النص أن ابن رشيق يبين سبب تأليف الكتاب الذي كان دفاعا عن شعره، وردا على ما وجه إليه من اتهام بالسرق في بيتين من الشعر من مرثيته في الأمير أبي منصور؛ حيث جاء ذكره في رسالة بعثها إلى أبي الحسن بن القاسم اللواتي، الذي أعجب بالبيتين، وعارض أحدهم إعجابه بأن ابن رشيق قد سرق معناهما من أستاذه عبد الكريم النهشلي، وهذا السبب يدرج الكتاب في سياق (نقد النقد) كما ذكرنا.

وقد بين ابن رشيق ابتداء الفرق بين نصه ونص عبد الكريم النهشلي في الصورة محل الاعتراض والاتهام؛ فذكر أن محل التشابه بينهما في اللفظ لا المعنى والمقصد، وحكم بأن ذلك مما لا يعد سرقة، واستدل بوجود الصورة اللفظية وتداولها عند الشعراء، كابن المعتز في بيته المذكور، وهي صورة (ارتعاش الأنامل أو الأصابع)، ثم عقب بأن هذه الصورة ليست من خاص البديع الذي يتحقق فيه وصف السرق، وقابل بين المقصدين في نصه ونص النهشلي؛ حيث شبه عبد الكريم النهشلي الزبد المقبب المنبعث من مسقط النهر بأنامل شيخ ترتعشن وشبه ابن رشيق العَذَب الخافقة بأصابع الثكالى المرتعدة جزعا عند مفاجأة المصيبة، والفرق بين الصورتين بين من حيث المعنى والقصد.

واستدل ابتداء على تداول هذا المعنى عند الشعراء ببيت ابن المعتز؛ الذي شبه فيه جدول الماء في جريانه بارتعاش الأنامل، وهو أقرب لمعنى بيت النهشلي.

وحتى يعطي الرد والحجة حقها، عرض ابن رشيق إلى أمثلة عديدة من الأبيات الشعرية التي تلتقي مع نصه ونص النهشلي في أداء هذه الصورة، مبينا الفروقات بينها، داحضا بتكرارها وتداولها عند الشعراء أن تكون من البديع النادر الذي يتحقق فيه وصف السرق، لاختلاف المقاصد وأداء صور المعاني من نص إلى آخر.

[1]– ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، ص13– 14.

وكان مرجعه الأول في ذلك شعر 'امرئ القيس'؛ لأنه الأسبق في اختراع وابتداع الصور وإليه يعود الأصل في مثل هذه المعاني، وقد لقبه بإمام الشعراء، وتلك غاية التأصيل عنده؛ لأنه ذكر بعد ذلك اقتصاره عليه مرجعا، قال: «وأنا أقتصر من جميع الشعراء في أكثر ما أورده على امرئ القيس؛ لأنه المقدَّم لا محالة، وإن وقع في ذلك بعض الخلاف، فالمميز الحاذق بطرق البلاغة يجد لكلامه من الفضيلة في نفسه ما لا يجد لغيره من كلام الشعراء، والبحث والتفتيش يزيدانه جلالة، ويوجبان له على ما سواه مزية، ويشهد الطبع وذوق الفطرة لذلك شهادة بينة واضحة، لا تدركها شبهة إذا قصد الإنسان العدل وترك التعصب»[1].

ولذلك نجده يتوسع ويفيض في ذكر النصوص ومناقشتها والموازنة بينها، لبيان وجود سرقة من عدمه، من ذلك قوله في النموذج الأول الذي يعد سبب تأليفه لقراضة الذهب، وهو يمثل إجمالا، فصله في متن الكتاب تطبيقات قراءته لقضية السرقات الشعرية أنواعا ومقاييس ومستويات وأحكاما.

يقول: «وهلا نظر إلى قول إمام الشعراء امرئ القيس:

كلمْعِ اليَدَيْنِ في حُبِيٍّ* مُكَلَّلِ

فعلم أن الأخذ منه أقرب، والوقوع تحته أشرف ولكن إلى ها هنا بلغ عمله وأدته مقدرته، ولو عد مثل هذا سرقة لم يسلم شيء من الكلام على أني ما ادعيت أني ابتكرت هذا المعنى وإن كنت لم أره لأحد على هذه الصيغة فيطالبني فيه مطالبة من ادعى ما ليس له وسما إلى فوق خطته، وإنما استحسنته أنت إما لما أرتك عين الرضى والمودة وإما لما أداك إليه تمييزك وأعطتك قريحتك.

وقد جاء من هذا النوع كثير باللفظ وغير اللفظ، منه قول عبد الله بن العباس الربيعي يصف برقا: [متقارب]

كأن تقلّبهُ في السَّمَا يَدُ كَاتِبٍ أوْ يَدَا حاسِبِ

[1]– ابن رشيق، قراضة الذهب، ص20– 21.

*– الحبيّ من السحاب الذي يعترض الجبل، وصدر البيت: أصاح ترى البرق أُربك وميضُه، قراضة الذهب، هامش ص15.

يعني الأصابع لا محالة.

وقال ابن المعتز يصف الفرس بمثل ذلك: [خفيف]

وله أربع تُرِيكَ إذا هَمْـ لَجَ منهُ أَنامِلَ الحُسّابِ

وقال أبو نخيلة فيما أحسب: [رجز]

والشّمسُ كالمِرْآةِ في كَفِّ الأشَلْ

يعني ارتعاشها واضطرابها، وقال بعض المحدثين في صفة الحباب، أظنه أبا الشيص:

فواقعُ تَحْكِي ارْتِعَاشَ البَنَانْ

إن كان في قصيدته التي من المتقارب، وإلا فهو لغيره بتنوين الجزء الأول وتسكين الجزء الأخير، ويكون حينئذ ضربا من السريع أولا، وهذا هو نفس عبد الكريم لو حاسبناه بما قال المتعصب له، وإن كان قصد المتكلم الغض مني لا التنبيه على فضل عبد الكريم.

وقد روي أيضا: (مثل اقتران البنان)، وقال أبو نواس: [مديد]

أو كقرن الشّمس تنشقّ منه شُعَبٌ مثلُ انفِرَاجِ البنانِ

وقال الحسن بن أحمد بن المغلس يذكر الشمع: [متقارب]

كأنّ الشّموعَ وقد أطلعت من النّار في كلّ رمح سنانا
أنامِلُ أعدائكَ الخائفينَ تضرّعُ تطلــب منك الأمانــا

أخذ صيغته من قول ابن المعتز يصف لسان حيّة، وأحسن ما شاء: [بسيط]

ينسلّ منها لسانٌ تستغيث به كما تعوّذ بالسّبّابة الفرِقُ

وقال ابن المغلس أيضا في صفة الدستنبُوية*: [كامل]

وكأنّ دستنبويها في أرؤس الأغصان يلمع

* – البطيخ

سمر مثقفة أسنـ نتها من العقيان تطبع
بات النّسيم يهزّها عبثـا يمر بها ويرجـع
كأنامل ظلّت تسلْـ لِـمُ من بعيد أو تودع

وقد وقع لي مثل هذا التشبيه في صفة نوع من الأترج أصابع، فلو كنت رأيت هذه الأبيات ما صنعته وإن كان بديعا، وهو: [رجز]

ما حملت عرائس الجنان أحسن من أترجة الريان
لبعضه فوق ذرى الأغصان إشارة التسليم بالبيــان

وللسري بن أحمد الكندي المعروف بالرفاء الموصلي يصف سحابة: [كامل]

والبرق يومض بينها إيماض حالية الأنامل

فزاد على الأول.

وصنعت أنا بين يدي مولانا أدام الله عزه في صفة أترجة على هيئة الكف أمرني بوصفها في مجلس شرب: [بسيط]

أترجة سبطة الأطراف ناعمة تزهو بلون بديع غير منحوس
كأنما بسطت كفًّا لخالقها تدعو بطول بقاء لابن باديس*

(...)، وما كثر هذه الكثرة، وتصرف الناس فيه هذا التصرف لم يسم آخذه سارقا؛ لأن المعنى يكون قليلا فيحصر ويدعى صاحبه سارقا مبتدعا، فإذا شاع وتداولته الألسن بعضها من بعض تساوى فيه الشعراء، إلا المجيد فإنه له فضله، أو المقصر فإن عليه درك تقصيره، إلا أن يزيد فيه شاعر زيادة بارعة مستحسنة يستوجبه بها ويستحقه على مبتدعه ومخترعه»[1].

يوقفنا هذا النص على أهم سمات منهج ابن رشيق في قراءته التطبيقية لبحث السرقات الشعرية في قراضة الذهب، أهمها:

* – هو المعز بن باديس بن منصور الصنهاجي، حكم القيروان في عصر الازدهار خلال القرن الخامس الهجري.
[1] – ابن رشيق، قراضة الذهب، ص15–19.

أن ابن رشيق أبان عن أصل مهم في بحث قضية السرقات الشعرية، بوصفها مقياسا نقديا يبحث في أصالة النصوص وعلاقتها ببعضها البعض، على مستوى الألفاظ والمعاني والصور والأغراض، وهذا الأصل هو سعة الثقافة والاطلاع على النصوص الشعرية قديمها وحديثها، والتمرس في تحقيق نسبتها وكشف ما أخذ اللاحق من السابق من الشعراء، ولا يتم ذلك إلا إذا كان الناقد ذا اطلاع ونظر وقدرة على التمييز والموازنة بين النصوص، ويظهر ذلك في استحضاره هذا الكم من الشواهد للاستدلال على شيوع المعنى وتوارده بين الشعراء، وأنه ليس من خاص المعاني المبتدعة.

ويأتي رد ابن رشيق القيرواني على متهميه الذين نعتهم (بأن لا خلاق لهم في الأدب، ولا معرفة لهم بحقائق الكلام)، "في إطار فهمه لطبيعة العملية الشعرية، وأنها تتكون في السياقات الثقافية التي تنتمي إليها، ومعرفة تاريخ هذه العملية عند الشعراء وحضورها في الموروث الشعري من جانب، والموروث النقدي العربي من جانب آخر"[1].

ويعكس هذا الموقف من ابن رشيق من السرقات الشعرية، "معرفته الواعية بطبيعة هذه القضية، ووعي الناقد الذي يبني رأيه على هضمه صورة السابق وتفكيكها، من أجل الوصول إلى التقييم العلمي (...)، وتحقيقا لذلك فقد عرض السرقات الشعرية بدءا من حضور شعر امرئ القيس في شعر الشعراء العرب الذين جاؤوا بعده"[2].

محاولا التحلي بموضوعية الرؤية تجاه هذه القضية النقدية، وتجاه الرأي الآخر، وخصوصية الأحكام المقررة، فهو يتقصد كما يقول (العدل وترك التعصب).

[1]– أحمد العرود، نقد النقد عند ابن رشيق، ص28.

[2]– المرجع نفسه، ص28.

المبحث الثاني: أنواع السرقات الشعرية عند ابن رشيق وتطبيقاته حولها

أولا- التأسيس المصطلحي للسرقات الشعرية عند ابن رشيق:

استطاع ابن رشيق أن يجمع ما قيل قبله في قضية السرقات الشعرية، "ومن ثم وضع تعريفا دقيقا لكل مصطلح جعله القدماء في باب السرقات، وحين حرص على إبراز ذلك كله اتضح لدينا، كما انتهت لديه في كتاب العمدة أن السرقات الشعرية أصبحت ظاهرة ليست ذات قيمة كبرى، فقد أعلن أن اتفاق الشعراء في صور لفظية بديعة أو صور معنوية مخترعة أو مولدة أو ملفقة ...، لا يدخل في باب السرقة بل هو جزء من مفهوم الاشتراك اللفظي والمعنوي، لشيوع الظاهرة الفنية، ولا سيما أنها تعتمد على مبدأ الرواية"[1].

حيث ذكر في باب الاشتراك أن من أنواعه: «ما يكون في اللفظ ومنها ما يكون في المعنى (...)، والنوع الثالث ليس من هذا في شيء؛ وهو سائر الألفاظ المبتذلة للتكلم بها، لا يسمى تناولها سرقة، ولا تداولها اتباعا؛ لأنها مشتركة لا أحد من الناس أولى بها من الآخر فهي مباحة غير محظورة، إلا أن تدخلها استعارة أو تصحبها قرينة تحدث فيها معنى، أو تفيد فائدة، فهناك يتميز الناس ويسقط اسم الاشتراك الذي يقوم به العذر»[2].

فمفهوم الأخذ أو الإغارة أو الاجتلاب أو الاتباع...، لم يعد بابا من أبواب السرقة وإنما صار تواردا في اللفظ والمعنى، واشتراكا فيهما قائما على التأثر، وجزءا من الظاهرة الثقافية، فالشاعر اللاحق يأخذ من السابق شيئا من صوره ومعانيه ويعيد إنتاجها بشكل جديد[3]، من هنا يتضح لنا قيمة ما قدمه ابن رشيق في حديثه عن باب السرقات الشعرية، إذ يمكن القول إنه حاول بذلك تجاوز الآراء التي سبقته.

ولهذا تناول ابن رشيق هذه القضية في جانبها التطبيقي الذي يمثله كتاب (قراضة الذهب) تناولا جديدا، غير باحث فيها بوصفها قضية نقدية وإنما في علاقتها بعملية الإبداع؛ بعدها

---

[1]- حسين جمعة، ابن رشيق وآراؤه النقدية في العمدة، ص587.

[2]- ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج2، ص96.

[3]- ينظر: حسين جمعة، ابن رشيق وآراؤه النقدية في العمدة، ص587.

مقياسا نقديا له أثره في كشف خبايا الخلق الشعري وسماته الفنية وأبعاده الجمالية، وهو موضوع البحث في هذا الفصل.

ومنهجية ابن رشيق تنم عن وعي نقدي، "وحس تقييمي قوي عنده، وظفه في إطار التأصيل التراكمي لصورة المصطلح النقدي، والقضية النقدية التي يعالجها، فإننا سنجد أنفسنا أمام نقد يحاور السابق، ويبني من حيث انتهى، وذلك في إطار التقييم والتهذيب أو ما يسمى (نقد النقد)"[1].

فنجده مثلا ينطلق من المصطلحات التي وضعها الحاتمي (ت388هـ) لأنواع السرقات الشعرية، وقد "كان الحاتمي في آرائه النقدية التي تحدث بها في قضية السرقات الشعرية، متهما عند ابن رشيق القيرواني بعدم معرفة جوانبها ومدلولاتها، حيث استحدث في ذلك ألقابا ليس لها محصول كما يقول ابن رشيق، بل استعمل بعضها في مكان بعض"[2]، يقول: «وقد أتى الحاتمي في حلية المحاضرة بألقاب محدثة تدبرتها، ليس لها محصول إذا حُققت؛ كالاصطراف والاجتلاب والانتحال، والاهتدام والإغارة والمرادفة والاستلحاق، وكلها قريب من قريب، وقد استعمل بعضها في مكان بعض، غير أني ذاكرها على ما خيلت فيما بعد»[3].

وقد شغل موضوع السرقات الشعرية في كتاب (حلية المحاضرة) للحاتمي الفصل الخامس من الجزء الثاني، وقد ابتدأه بقوله: «هذا فصل أودعته فقرا من أنواع الانتحال والاختزال والاقتضاب والاستعارة والإحسان في السرق والإساءة، والنظر والإشارة، والنقل والعكس، والتركيب والاهتدام، والسابق واللاحق، والمبتدع والمتبع، وغير ذلك مما يفتقر الأديب المرهف إلى مطالعته، وجمعت من شتات ذلك مؤونة الطلب والجمع، وفرقت بين أصناف ذلك فروقا لم أسبق إليها، ولا علمت أن أحدا من علماء الشعر سبقني في جمعها»[4].

---

[1]– أحمد العرود، نقد النقد عند ابن رشيق، ص15.

[2]– المرجع نفسه، ص16.

[3]– ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج2، ص280.

[4]– محمد بن الحسن الحاتمي، حلية المحاضرة، تحقيق: جعفر الكتاني، دار الرشيد، بغداد، العراق، 1979م، ج2، ص28.

ونقف هنا عند إشارة مهمة من عبد الملك مرتاض في حديثه عن المصطلح النقدي في بحث السرقات الشعرية، قال: "وإن كان من مزية حسنة للحاتمي فهي الشهادة بقدرة النقاد الأقدمين على إنشاء مصطلحاتهم لأي حقل يعرضون له"[1]، فقد وضع ومن قبله من النقاد الاصطلاحات وحددوا معانيها والفروق بينها، وهي خطوة منهجية تحسب لهم.

والواقع أن النص السابق، يظهر حس ابن رشيق القيرواني ووعيه النقدي، في اختياره مما سبقه من آراء النقاد حول قضية السرقات الشعرية، ما رأى أنها تمثل خلاصات منهجية، أو لميزتها وخصوصيتها، كخصوصية الحاتمي في عرضه وجمعه لأنواع السرقات الكثيرة، مصطلحا ومفهوما، وسبقه في هذا الجمع والتصنيف كما ذكر، بغض النظر عن موافقة القيرواني له أو مخالفته في بعضها.

أما اعتماده على رأي القاضي الجرجاني، وحكمه بأنه أصح مذهبا فراجع إلى خصوصية هذا الرأي وتميزه، بأن الجرجاني قد جمع ومحص آراء سابقيه كذلك، حيث كتب فصلا مطولا عن السرقات الشعرية في كتابه (الوساطة بين المتنبي وخصومه)، استغرق حجما كبيرا منه، وقد اعتمد في عرضه لهذه القضية على آراء النقاد الذين سبقوه منطلقا تأسيسيا لآرائه، وما وافق أو خالف فيه هؤلاء.

إضافة إلى ما أضافه إليه، مرتكزا على أساس جديد وهو أنه نظر إلى قضية السرقات بعد ظهور الخصومة بين مذهبي القديم والمحدث، وتأثيرها في التوجيه النقدي لهذه القضية، حيث كان محورا يتجاذبه مذهبان مختلفان، ثم بدأ الصراع حولهما يفتر بعد ظهور المتنبي الذي أسهمت الخصومة حوله بتوجيه نقدي جديد للقضية كذلك.

حيث تنبه القاضي الجرجاني وقبله الآمدي، إلى أن الخصومة حول القدماء والمحدثين كانت سببا في المبالغة في تتبع سرقات شعراء المذهبين، في محاولة لإثبات فضل أحدهما على الآخر، ورأى الجرجاني بعد اطلاعه على ما كتب في بحث السرقات عند شعراء المذهبين، أن الانقسام بين النقاد حولهما قد يكون مجحفا في حق طرف دون الآخر، لأنه

[1]– عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010م، ص237.

سيتتبع سرقات الخصم دون غيره، فتكون الرؤية الأحادية سمة لملاحظاته، كما قد تبعده عن نزاهة الحكم، فكان أن اتجه في دفاعه عن المتنبي سبيل العدل والإنصاف في الاعتذار أو موافقة ما ذهب إليه خصومه في سرقات المتنبي[1].

أما عبد الكريم النهشلي فمثل بحثه في السرقات آخر ما اطلع عليه ابن رشيق في هذه القضية في عصره، إضافة إلى تأثره به واعتماده على آرائه النقدية وموافقته لها.

أما عن أنواع السرقات التي ذكرها القيرواني، وحدد مصطلحاتها ومفاهيمها في العمدة فيمكن إجمالها كالآتي:[2]

1-الاصطراف: صرف الشاعر بيتا أعجب به لنفسه.
2-الاجتلاب أو الاستلحاق: أن يصرف بيت الشعر على وجهة المثل.
3-الانتحال: أن يدعي الشاعر البيت جملة، ولا يقال منتحل إلا لمن ادعى شعر غيره وهو يقول الشعر.
4-الإغارة: أن يضع الشاعر بيتا أو يخترع معنى مليحا، فيتناوله من هو أعظم منه ذكرا أو أبعد صوتا، فيروى له دون قائله.
5-الغصب: إذا كان الشعر لشاعر حي، أخذ منه غصبا وغلبة.
6-المرافدة أو الاسترفاد: أخذه على سبيل الهبة والهدية.
7-الاهتدام أو النسخ: السرقة فيما دون البيت.
8-النظر والملاحظة أو الإلمام: وهي تساوي المعنيين دون اللفظ مع خفي الأخذ، ومنه تضاد المعنيين مع دلالة أحدهما على الآخر (الإيحاء).
9-الاختلاس أو النقل: تحويل المعنى ونقله من غرض إلى غرض كأن يصرف من النسيب إلى المديح.
10- الموازنة: أخذ اللفظ دون المعنى.
11- العكس: هو الموازنة إلا أنه يجعل مكان كل لفظة ضدها.

[1]- ينظر: القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص209، وينظر: الآمدي، الموازنة، ج1، ص311.
[2]- ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج2، ص281- 282- 284- 285.

12- الموارادة: اتفاق الشاعرين في المعنى وتواردهما في اللفظ، وقد جمعهما عصر واحد لم يسمع أحدهما شعر الآخر.

13- الالتقاط والتلفيق أو الاجتذاب والتركيب: تأليف الشاعر البيت من أبيات غيره على وجه التلفيق والتركيب.

ويقف ابن رشيق عند قضية مهمة تتعلق بأي الشاعرين أحق بالمعنى إذا وقع تساو بينهما فيه، يقول: «وكانوا يقضون في السرقات أن الشاعرين إذا ركبا معنى، أولاهما به أقدمهما موتا، وأعلاهما سنا، فإن جمعهما عصر واحد كان ملحقا بأولاهما بالإحسان، وإن كانا في مرتبة واحدة روي لهما جميعا، وإنما هذا فيما سوى المختص الذي حازه قائله واقتطعه صاحبه»[1].

حيث يرى ابن رشيق أن المتبع قد يكون أولى بالمعنى من مخترعه ومبتدعه، إذا تميز فيه واجاد بصورة من الصور، يقول: «غير أن المتبع إذا تناول معنى فأجاده؛ بأن يختصره إذا كان طويلا، أو يبسطه إن كان كزا، أو يبينه إن كان غامضا، أو يختار له حسن الكلام إن كان سفسافا، أو رشيق الوزن إن كان جافيا، فهو أولى به من مبتدعه، وكذلك إن قلبه أو صرفه عن وجهه الذي هو عليه إلى وجه آخر، أما إذا ساوى المبتدع فله فضيلة حسن الاقتداء لا غيرها، فإن قصر دونه كان له درك التقصير، وكان التقصير على سوء طبعه وسقوط همته وضعف قدرته »[2].

"يمثل رأي ابن رشيق حرية في النظر في هذه القضية بالذات، وهو ما ينم عن تفهمه ووعيه وعمق إدراكه لأبعاد طبيعة الشعر وخصائصه، ومعرفته لمعاناة هؤلاء الشعراء لكونه شاعرا وناقدا في الوقت نفسه، بحيث لا يضيق الدائرة عليهم، ويفسح المجال أمامهم للاحتذاء والتقليد، وهذا يأتي منه عن قناعة"[3]؛ فهو يعتبر أن الأخذ والاقتداء أمر طبيعي تحتمه طبيعة الخلق أو الإبداع الشعري في التطور، وتأثير السابق في اللاحق، واستدراكه عليه

[1]- ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص437.

[2]- المصدر نفسه، ص434.

[3]- لعيب ويزة، كتاب العمدة لابن رشيق في ضوء الدراسات النقدية الحديثة، ص65.

وتجاوزه بالزيادة عليه أو مخالفته، وهذا يفسح مجال الإبداع للشعراء من مدخل تعالق النصوص عن طريق الاتباع والتقليد المشروط، بالزيادة أو المخالفة والتجاوز كما ذكرنا، وقد أدرك ابن رشيق طبيعة ذلك.

ويعلق مصطفى هدارة على قول ابن رشيق للمخترع من الشعر بأنه: "مخترع لم يسبق قائله إليه، ومولد يستخرجه الشاعر من معنى شاعر تقدمه، أو يزيد فيه زيادة ولا يقال له سرقة"[1].

ثم يضيف مقررا نظرة ابن رشيق ومرونته، "ولعل ابن رشيق قد أدرك خطر هذا التعريف على الشعر والشعراء إذ سرعان ما خفف من حدته بذكر اصطلاح التوليد، وتعريفه له بأنه ليس باختراع لما فيه من الاقتداء بغيره ولا يقال له أيضا سرقة"[2].

ويقول ابن رشيق: «واتكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز، وتركه كل معنى سبق إليه جهل، ولكن المختار عندي أوسط الحالات»[3].

ويمكن القول إن ابن رشيق القيرواني قد فصل في بحث السرقات الشعرية في كتابه العمدة، مفهوما وأنواعا ومصطلحات، وحدد الحكم فيها بين المقبول أو المحمود منها والمذموم، وعرض لأمثلة كثيرة في ذلك، محللا ومعلقا وموازنا بين السابق واللاحق من النصوص، وشكلت السرقات في العمدة بابا من أبواب القضايا والمقاييس النقدية التي عالجها بصورة تاريخية، ونقدية تأصيلية لقضايا الأدب والنقد في جانبيه النظري والتطبيقي، وقد وقفنا عند أهم ما جاء في قضية السرقات الشعرية من نصوص وآراء لابن رشيق في عمدته، لأنها تمثل التمهيد النظري التأسيسي لبحثه في هذه القضية بصورة خاصة في كتابه (قراضة الذهب) الذي انبنى عليها، فكان كتابا نقديا تطبيقيا، متخصصا في بحث تأثير قضية السرقات الشعرية بوصفها مقياسا نقديا في الخلق الشعري.

[1]– مصطفى هدارة، مشكلة السرقات الشعرية في النقد العربي، ص98.

[2]– المرجع نفسه، ص98.

[3]– ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج2، ص281.

وقد ذكر مصطفى هدارة أن ابن رشيق في القراضة "يسلك في دراسة السرقات سبيلا آخر غير التي سلكها في العمدة؛ فهو يحصر السرقات في الأنواع البديعية"[1].

كما رأى أن دراسة ابن رشيق في العمدة: "تتسم بالجمود البلاغي، والاقتصار على نقل الآراء المختلفة دون تمحيصها"[2].

إلا أننا نرى أن آراء ابن رشيق في الواقع تنم عن وعي نقدي، وحس بلاغي مدرك لأسرار العملية الإبداعية من وجهة العلاقة بين النصوص.

كما أنه قد سلك سبيلا آخر، ولكنه غير الذي ذكر مصطفى هدارة؛ إذ يتضح هذا السبيل في اختلاف منهجه في معالجة قضية السرقات الشعرية وبحثها بين الكتابين؛ حيث الفرق يكمن في أنه في العمدة مثل بابا من أبواب الكتاب، فجاء تناوله لها على نسق بقية القضايا النقدية والأدبية، معرفا بها، مؤصلا لمصطلحاتها وأنواعها، محللا ومعلقا ومناقشا لشواهدها وأمثلتها، مفيدا من آراء النقاد الذين سبقوه، محاورا ومناقشا لها موافقة ومخالفة وردا، مبينا رؤيته الخاصة تجاه هذه القضية، كما كان محققا وممحصا، متفردا في بعض الرؤى وطرح الأنواع والمقاييس في هذه القضية.

"ولكي يضع لكتابه العمدة منصة عمل يطل بها على القضية، أقر أن المعاني تتولد وتتردد دائما، ليقنع أن السرقة تقع في «البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة»[3].

وقد قصد بالمعاني المشتركة، تلك التي راجت لكثرة تناولها أو لشدة معرفة الجمهور بها، وهذا الاعتقاد سمح له بمناقشة النقاد الذين عرفوا بالتشدد مع الشعر المحدث تحت غطاء السرقة، على غرار ابن وكيع في (المنصف) بما ذكره من سرقات للمتنبي ظلما ومبالغة.[4]

---

[1]– مصطفى هدارة، مشكلة السرقات الشعرية في النقد العربي، ص103.

[2]– المرجع نفسه، ص104.

[3]– ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج2، ص282.

[4]– ينظر: النقد المغربي القديم بين النظرية والتطبيق، ص246.

قال: «وأما ابن وكيع فقد قدم في صدر كتابه على أبي الطيب مقدمة لا يصح لأحد معها شعر، إلا الصدر الأول إن سلم ذلك لهم، وسماه كتاب المنصف مثل ما سمي اللديغ سليما، وما أبعد الإنصاف منه»[1].

أما في قراضة الذهب، فلم يكن القصد والغاية فيه بحث السرقات، وإنما عدها مقياسا نقديا أثر في التوجيه النقدي الجمالي بوصفه منهجا في مقاربة النصوص الشعرية، تعتمد من السرقة الشعرية على ما اتصل منها بالبديع أو ما سماه ابن رشيق (البديع النادر)، وهو الشق الجمالي الذي يركز على صياغة المعاني والصور ابتكارا وإبداعا، أو ما يسمى (بالخلق الشعري).

وفي هذا نتفق مع محقق الكتاب، الذي رأى ذلك، ولذلك هو لم يحصرها في الأنواع البديعية، بقدر ما كان ملتزما بعدم الخروج عن غاية ومنهج الكتاب؛ الذي ارتبط سببا برد اتهامه بالسرقة الشعرية في بيتيه الشعريين اللذين شكلا محورا ومنطلقا للدراسة التطبيقية، تفصيلا لنوع السرقة الوارد فيه (المواردة) التي لم يعدها من السرقة، وذكر كل ما يندرج ضمن البديع من أنواع السرقات ومما لا يدخل منها، إلى جانب قضايا أخرى تتصل بالجانب الجمالي الإبداعي أو الخلق الشعري كقضية الابتداع والاختراع والاتباع، والأوزان والقوافي ونظم المنثور، حيث أسهم ابن رشيق في تأسيس قضية السرقات إسهاما فيه أصالة رأي وجدة طرح وتميز منهج.

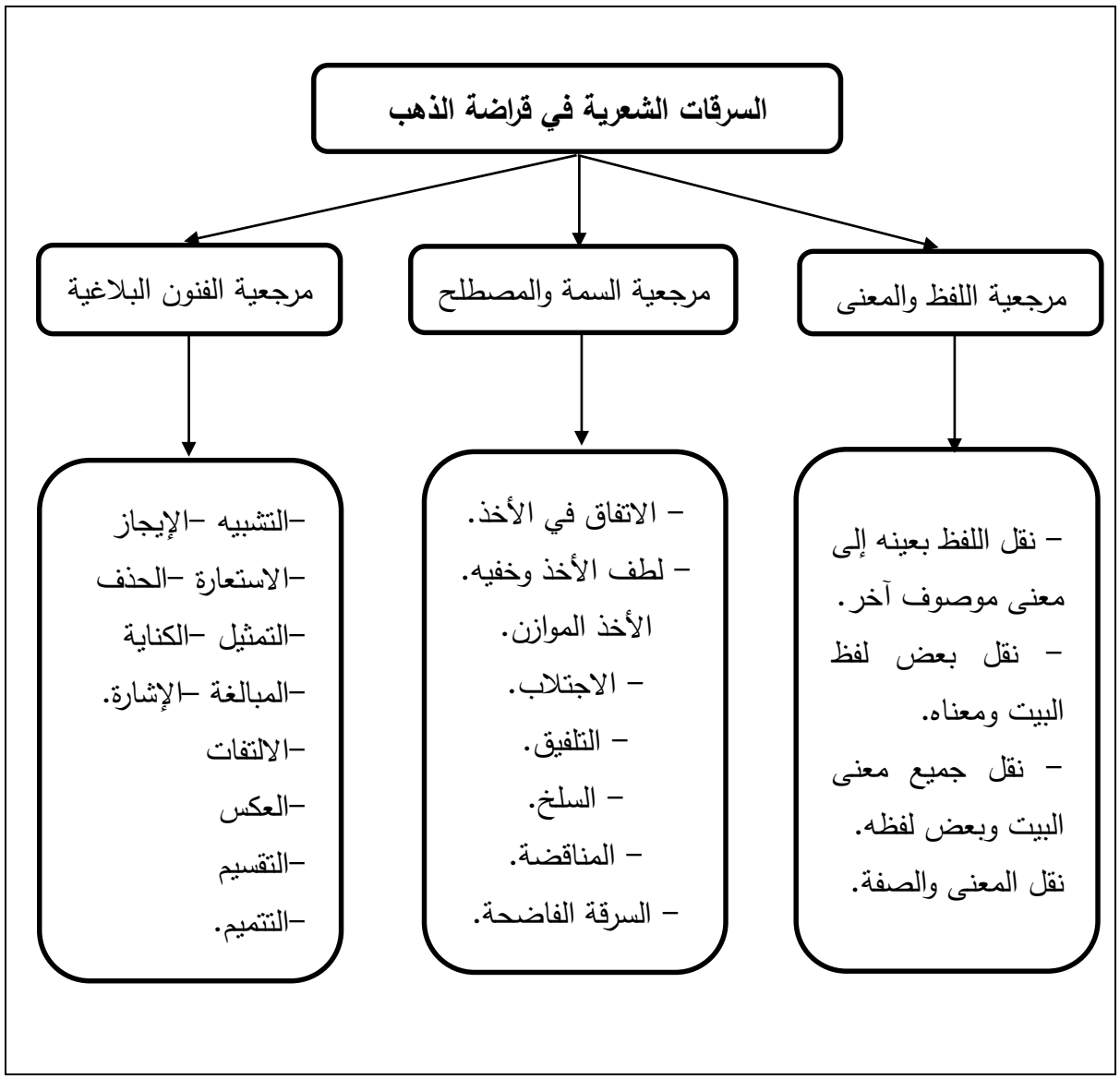
ويمكن القول تبعا لذلك إن ابن رشيق تفرد وتميز عن غيره من النقاد، في أنه ألف كتابا نقديا تطبيقيا، متخصصا بجزئية واحدة من قضية واحدة من أهم قضايا النقد التي نوقشت عند النقاد العرب إلى عصره، ومثلت بابا مهما من أبواب النقد الأدبي العربي القديم، على خلاف ما كان سائدا من سمة الشمولية البحث في التأليف في قضايا النقد والبلاغة المختلفة، وإن كان التخصص يظهر في التركيز على قضية معينة أو شاعر بعينه.

[1]– ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج2، ص282

فكان أن جاء (قراضة الذهب) باحثا في تأثير قضية السرقات الشعرية في خلق مقاييس نقدية جمالية تبحث في جانب العلاقات بين النصوص الشعرية، بنظرة واعية من ناقد شاعر مدرك لمعاناة الشعراء وخصوصية التجربة الإبداعية في أحد أسسها البنائية، وهو الشق الجمالي في خدمته لصياغة المعاني، وعلى هذا يقوم بحثنا في هذا الفصل، وسنحاول الوقوف عند هذا الأثر، بدءا بالإشارة إلى أهم أنواع السرقات التي حددها ابن رشيق في (قراضة الذهب)، وما جاء فيها من تطبيقات، مركزين على الجانب الجمالي فيها والمقاييس النقدية المطبقة في ذلك.

ثانيا- أنواع السرقات وتطبيقاتها في قراضة الذهب

رصد ابن رشيق السرقات الشعرية عند الشعراء منذ العصر الجاهلي إلى عصره، متوقفا عند الشواهد التي رآها تخدم رأيه وهدفه، مفصلا كل الأشكال والأساليب التي يمكن أن تتحقق من خلالها السرقة الشعرية، فجاء بحثه في أنواعها كالآتي:



في البدء نشير إلى أن قضية السرقات الشعرية بنيت على قضية (اللفظ والمعنى)؛ ولذلك ارتبطت أنواع السرقات بأحد طرفي هذه القضية، ويحددها ابن رشيق بوصف (نقل المعنى أو نقل اللفظ)، ومما جاء منه في القراضة ما يأتي: **1– السرقة بنقل اللفظ أو المعنى:**

أ– نقل اللفظ بعينه إلى معنى موصوف آخر:

قال: «ومنهم من ينقل اللفظ بعينه إلى معنى موصوف آخر (...)، وكقول امرئ القيس يصف الديار: [طويل]

كمَا خَطَّ عبْرَانِيَّةً بِيَمِينِهِ بِتَيْمَاءَ حَبْرٌ ثمَّ عرَّضَ أَسْطُرَا

فإن أحسن ما فيه قوله (عرض أسطر)، ليس من العرض الذي هو خلاف الطول، ولا العرض الذي هو الناحية، ولكنه من التعريض، كأنه قال أدق السطور فصار كأنه معرّض مخف لم يظهر ولم يصرح، هكذا قال فيه الحذاق، أخذه ابن المعتز فقال يصف الحمول: [طويل]

بدَتْ في بَيَاضِ الآلِ والبُعْدُ دُونَهَا كأَسْطُرِ رَقٍّ أَعْرَضَ الخَطَّ كاتِبُه

فأوضح العبارة وأبرز المعنى، وتناول منه أبو فراس الحمداني فقال يصف النيل: [رجز]

كأَنّما النِّيلُ علَيْهِ الجسْرُ دَرْجُ بَيَاضٍ خُطَّ فيهِ سَطْرُ»[1]

حيث نقل اللفظ من وصف الديار إلى وصف الحمول، وإلى وصف النيل، في معنى التعريض؛ وهو الإخفاء وعدم التصريح والإظهار، وقد رأى ابن رشيق أن ابن المعتز أخذ اللفظ من امرئ القيس، فكان أجود منه بأن أوضح العبارة وأبرز المعنى.

ب- نقل بعض لفظ البيت ومعناه المعتاد:

«وأما نقل بعض لفظ البيت ومعناه المشتهر المعتاد، كقول مرقش الأكبر: [سريع]

النّشْرُ مِسْكٌ والوُجُوهُ دَنَا نِيرٌ وأَطْرَافُ الأَكُفِّ عَنَمُ

وقال الآخر*: [طويل]

كأنَّ دَنَانِيرًا على قَسمَاتِهم

وقول أبي العباس الأعمى: [خفيف]

ووجُوهٍ مثل الدّنانيرِ مُلْسِ

فأكثر من أن يحصى أو يعد سرقة، إلا أن لقول ابن المعتز: [طويل]

---

[1]- ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، ص73- 74.

*- ذكر المحقق أنه: محرز بن مكعبر الضبي (شاعر جاهلي)، هامش ص74.

عِتَاقِ دنَانيرِ الوُجُوهِ صِبَاحِ

مزية على ما تقدم، لجعله الوجوه في ذاتها دنانير من جهة الاستعارة، وكذلك قول الصنوبري: [كامل]

نَقَشَتْ يَدُ الجُدَرِيِّ وَجْنَتَهُ هلْ جَازَ دِينَارٌ بلَا نَقْشِ

فهذه الزيادة مزية خرجت بها عن الأبيات المتقدمة لا محالة»[1].

فالملاحظ أنه يوازن بين الأبيات الشعرية في المعنى الواحد، بالتركيز على اللفظ ونقله بعينه أو بعضه، كما أنه لا يكتفي بتحديد موضع الأخذ لفظا، وإنما يبحث عن الإبداع فيها ويحكم بمزية وأفضلية أحدها على غيره، فهو يحدد نوع الأخذ بمرجعية اللفظ أو المعنى؛ والمعنى في النموذج السابق هو (تشبيه الوجه بالدينار)، الذي حكم فيه لكثرة تناوله بين الشعراء بأنه لا يعد سرقة.

ج- نقل جميع معنى البيت وبعض لفظه:

يقول: «ودون هذا النوع في الكثرة والوجود نقل جميع معنى البيت، وبعض ألفاظه كقول صريع: [بسيط]

يكْسُو السُّيُوفَ دمَاءُ النّاكِثِينَ بهِ ويجْعَلُ إلْهَامَ تِيجَانِ القَنَا الذُّبَّلِ

أخذه ابن المعتز فقال: [متقارب]

ويَجْعَلُ هَامَاتِ أعْدَائهِ قَلاَنِسَ يُلْبِسُهُنَّ الرِّمَاحَا

فجعل (القلانس) مكان (التيجان) و(يلبس) مكان (يكسو)، وقصر عن صريع لأنه أسقط المعنى بتركه ذكر السيوف والدماء، والذي ابتكر المعنى جرير بقوله: [طويل]

كأَنَّ رُؤُوسَ القَوْمِ فوقَ رِماحِنَا غَداةَ الوَغَى تِيجَانُ كِسْرَى وقَيْصَرَا

[1]- ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، ص74- 75.

وأتى عبد الكريم فقال: [متقارب]

يُتَوِّجُ أَرْمَاحَهُ بالرُّؤُوسِ وَيَخْضِبُ أسْيَافَهُ بالدَّمِ

فبدل الكسوة بالخضاب، وتناول البيت بأسره، إلا أنه قد أجاد لفظا وموازنة، وقال أبو الطيب: [بسيط]

مُبَرْقِعِي خَيْلِهِمْ بِالبِيضِ مُتَّخِذِي هَامِ الكُمَاةِ عَلَى أرْمَاحِهِمْ عَذَبَا

فأساء في تشبيهه الهام بالعَذَب، مع علمه بمعنى قول أبي تمام: [بسيط]

منْ كُلِّ ذِي لَمَّةٍ غَطّتْ ضفائرها صدْرَ القَنَاةِ فقَدْ كادتْ تُرى عَلَمَا

وقال ابن المعتز: [كامل]

يا منْ سَبَا قَلْبِي بِأَوَّلِ نَظْرَةٍ فِي نظْرَةٍ أُخْرَى إِلَيَّ شِفَاءُ

فقال أبو الطيب: [طويل]

قِفِي تُغْرِمِي الأُولَى منَ اللَّحْظِ مُهْجَتِي بِثَانِيَةٍ والمُتْلِفُ الشَّيْءَ غَارِمُهْ

فجاء بمعنى بيت ابن المعتز، ونقل من قوله (أول نظرة)، وقوله (في نظرة أخرى)، فقال (الأولى من اللحظ بثانية)، غير أنه زاد ذكر الغرامة وذيّل البيت بما ذيله، وعقب بلزوم ذلك»[1].

في النموذج الأول وازن ابن رشيق بين بيت صريع، وأبيات من أخذ عنه المعنى وهي لابن المعتز وجرير وعبد الكريم النهشلي؛ وقد قدم جريرا لأنه ابتكر وزاد فأجاد ولم يخل بالمعنى، كما أجاد عبد الكريم في اللفظ، وأخر ابن المعتز الذي قصر عن معنى بيت صريع؛ لأنه قابل اللفظ باللفظ (القلانس بالتيجان، ويلبس بيكسو) فجعل الناقد يقارن بين الألفاظ ليتبين ما وافقه وما أسقط منه، وحكم بتقصيره لأنه أسقط ذكر السيوف والدماء.

وكذلك فعل في النموذج الثاني حين وازن بين بيت المتنبي، وبيت ابن المعتز، حيث أجاد المتنبي في نقل المعنى والزيادة فيه بزيادة لفظ (غارمه)، وابن رشيق في ذلك يقارن

[1]- ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، ص77- 78.

بين النص والآخذ عنه في كيفية صياغة المعاني وتركيب الألفاظ، وتأثيرها إبداعا وتقصيرا على النص الثاني.

د- نقل المعنى والصفة:

قال: «ومن أنواع الأخذ نقل المعنى والصفة، كقول عنترة يصف الذباب: [كامل]

هَزْجًا يَحُكُّ ذراعَهُ بذراعِهِ قَدْحُ المُكِبِّ علَى الزِّنَادِ الأَجْذَمِ

فلم يجر عليه أحد، غير أن ذا الرمة نقل معنى الصفة إلى الجندب فقال: [بسيط]

كأنَّ رجليْهِ رِجْلاَ مُقْطِفٍ عَجِلٍ إذَا تَجاوَبَ مِنْ بُرْدَيْهِ تَرْنِيمُ

المقطف راكب الدابة القَطوف، فنقل صفة يدي الذباب إلى رجلي الجندب، فأحسن الأخذ، وكأنه لم يعرض لعنترة في معناه، وقال السلامي في صفة الزنبور من أبيات: [طويل]

إذَا حكَّ أَعْلَى رأْسِهِ فكأَنَّمَا بِسَالِفَتَيْهِ مِنْ يَدَيْهِ جَوَامِعُ

فباعد عنترة في الصفة، وإن قاربه في الموصوف»[1]

يقول عبد القادر البغدادي في شرح بيت عنترة: «ومعنى (يحك ذراعه بذراعه)؛ يمر إحداهما على الأخرى، و(الأجذم): صفة المكب، وهو المقطوع اليد؛ شبه الذباب إذا سَنّ إحدى ذراعيه بالأخرى بأجذم يقدح نارا بذراعيه، وهذا من عجيب التشبيه، يقال: إنه لم يقل أحد في معناه مثله؛ وقد عده أرباب الأدب من التشبيهات العقم؛ وهي التي لم يسبق إليها ولا يقدر أحد عليها، مشتق من الريح العقيم، وهي التي لا تلقح شجرة ولا تنتج ثمرة»[2].

كما ذكر ابن حجة الحموي (ت837) هذا البيت في باب (سلامة الاختراع)، ثم قال: «هذا المعنى إذا تأمله المتأدب، وتخيله في فكره يجده غريبا في بابه»[3].

---

[1]- ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، ص70.

[2]- عبد القادر البغدادي، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: محمد نبيل طريفي، إشراف: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، دت، ج1، ص138.

[3]- ابن حجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، تقديم وتحقيق: محمد ناجي بن عمر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دت، ج2، ص808.

وذهب ابن رشيق هذا المذهب حين قال: (فلم يجر عليه أحد)، ثم عرض لنماذج أخذت معنى الصفة من هذه الصورة غير أنها باعدت ما جاء به عنترة، مثل بيت ذي الرمة الذي نقل معنى الصفة من يدي الذباب إلى رجلي الجندب (الموصوف)، (فأحسن الأخذ وكأنه لم يعرض لعنترة في معناه)، وقول السلامي الذي نقل معنى الصفة إلى الزنبور (الموصوف)، فباعد عنترة في الصفة.

«وأنشد ابن قتيبة: [طويل]

وقدْ كَتَبَ الشَّيْخَانِ لِي فِي صحِيفَتِي شَهَادَةَ عَدْلٍ أَدْحَضَتْ كُلَّ بَاطِلِ

قال يعني والديه، يقول بيّنا في صحيفة وجهه شبههما، والصحيفة عندهم كناية عن الوجه.

وقال ابن الدمينة: [طويل]

إذَا سَفَرُوا بَعْدَ التَّهَجُّدِ والسُّرَى جَلَوْا عن غُرَابِ السِّنِّ بيضِ الصّحَائِفِ

فنقل ابن الرومي معنى هذا المدح إلى الذم فقال وأبدع في التمثيل والتشبيه: [خفيف]

لكَ وَجْهٌ كآخِرِ الصَّكِّ فيهِ لَمَحاتٌ كَثِيرَةٌ من رِجَالِ

فَخُطُوطُ الشُّهُودِ مُخْتَلِفَاتٌ شَاهِدَاتٌ أَنْ لَسْتَ بابْنِ حَلاَلِ

فاستحقه بعكسه إياه وزيادته فيه، ونقله عن بابه واستظهاره بحسن التشبيه في اختلاف الخطوط، وهذا من سحر الكلام»[1]، وقد فضل قول ابن الرومي (اللاحق) على بيتي ابن قتيبة وابن الدمينة، لنقله المعنى من المدح إلى الذم، وزاد عنهما في حسن تشبيهه، ما أدخله دائرة الإبداع، ما عبر عنه بقوله (سحر الكلام)، إشارة إلى تميز ابن الرومي في صرف المعنى إلى غير بابه فيما أخذ عنه.

«ومنه قول أبي الطيب:

وما الحداثةُ عن عِلْمٍ بمانِعَةٍ قَدْ يُوجَدُ الحِلْمُ في الشُّبَّانِ والشِّيبِ

[1]– ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، ص71.

أخذه من قول شفيق العشيري: [طويل]

فإنْ قيلَ لِي مَا في الشُّيُوخِ منَ الهَوَى فقدْ تعرضُ الأَهْواءُ للشِّيبِ والمُرْدِ

ومن العكس قول أبي الطيب يذكر فرسا خاض الفرات: [طويل]

تَرَاهُ كأَنّ المَاءَ مَرَّ بِجِسْمِهِ وأَقْبَلَ رَأْسٌ وَحْدَهُ وَتَلِيلُ*

وقال مرة أخرى يذكر السلاح: [طويل]

أَتَوْكَ يَجُرُّونَ الحَدِيدَ كأَنّمَا سَرَوْا بِجِيَادٍ ما لهُنَّ قَوَائِمُ

وإنما عكس قول الأول يصف إبلا في مرعاها أنشده ابن الأعرابي: [طويل]

نَظَرْتُ إِلَيْهَا غُدْوَةً فكأنَّهَا معَ الشَّمسِ لمْ تُخْلَقْ لَهُنَّ رُؤُوسُ

وقد جمعت الصفتين في صباي جمعا كان يعجب أبا إسحاق الحصري، وما كنت حينئذ سمعت ما أنشد ابن الأعرابي، فقلت في وادي المحمدية: [كامل]

تَحْكِي غَوَارِبُهُ غَوَارِبَ بُزَّلٍ جَاءتْ بِغَيْرِ قَوَادِمٍ وَهَوَادِي»[1]

الملاحظ في هذه النماذج من نقل المعنى والصفة أن ابن رشيق ركز فيها على ما كان بعكس المعنى، والعكس فن بديعي "وهو أن تقدم في الكلام جزءا، ثم تعكس بأن تقدم ما أخرت وتؤخر ما قدمت"[2]، وهو في الأخذ مما يفتح للشاعر باب الزيادة ومخالفة المعنى المأخوذ، وتوليد معان جديدة.

2- السرقات الشعرية بمرجعية نوع الأخذ وسمته:

عرض ابن رشيق لبعض أنواع السرقة، محددا إياها باصطلاحاتها أو بسمتها في الأخذ، حيث وصف الأخذ بين النصين السابق واللاحق من حيث الاتفاق والظهور من عدمه.

---

* - التليل: العنق.

[1] - ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، ص73.

[2] - السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص320.

ومنها: الاتفاق في الأخذ، والأخذ الموازن، ولطف الأخذ وخفيه، ونعرض فيما يأتي لنماذج منها.

أ- الاتفاق في الأخذ:

ويكون الاتفاق في المعاني، ومن نماذجه قول ابن رشيق: «ومن هذا الباب قول أبي عمرو أحمد بن دراج القسطلي: [طويل]

إذَا غَرَّبَ الحَادِي بِهِمْ شَرَّقَتْ بِنَا نَوًى يَوْمُهَا يَوْمَانِ والحِينُ أحْيَانُ

وهو حقيقة لا مجاز، وذلك أنه أشار إلى قول ابن مقبل: [بسيط]

فُرْقَةَ غيرِ اجتِمَاعٍ ما مَشَى رجُلٌ كما تَفَرَّقَ أهْلُ الشَّامِ واليَمَنِ

لأن كل طائفة تقطع يوما فتكون المسافة بينهما يومين.

وقال عمرو بن أحمر الباهلي نحو ذلك: [طويل]

وَكنتُ وهُمْ كابْنَيْ سُبَاتٍ تَفَرَّقَا سوًى ثمَّ كَانَا مُنجِدًا وتِهَامِيَا

ابنا سبات: الليل والنهار، وقيل هما طريقان، وقيل رجلان، وقال بعض الأعراب: [طويل]

فإنْ تَكُ أشْطانُ الهَوَى افْتَرَقَتْ بِنَا كما افْتَرَقَ ابْنَا جَالِسٍ وسَمِيرِ

جالس وسمير: طريقان هذا مشرّق وهذا مغرّب، وابناهما السالكان فيهما، فكلما أمعنا في السير ازدادا بعدا، وقيل جالس طريق يصعد فهي نجد، وسمير واد»[1]، حيث اتفق في هذه الأبيات معنى الإحساس بطول زمن يوم الفراق وكأنه يومان، وقد ناقش ابن رشيق صياغة هذا المعنى، وقال معلقا على بيت القسطلي: «وفي بيت القسطلي عيب ظاهر، وذلك أنه قال (يومان) وقال (أحيان)، وكان يلزمه أن يقول: (حينان) اللهم إلا أن يريد تفاوت السير في الريث والعجل، وإقامة أحد الفريقين في بعض المناهل، فلعله.

[1]- ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، ص51- 52.

والسبك الأول أجود لو تم له، واللفظة تصلح بيتا، والبيت يصلح قصيدة»[1]، والعيب في اللفظ والسبك، وهو المرجعية في التفاضل بين الشعراء في المعنى الواحد.

ثم أشار ابن رشيق إلى ملمح مهم في الأخذ بين الشعراء؛ وهو محاولتهم إصلاح ما رأوه فاسدا فيما أخذوا عنه، ونقده ورده، يقول في ذلك: «وقد تناولت أنا هذا المعنى ثلاث مرات، إحداها لما رأيت قول الأعرابي في بعض أناشيد أبي العباس ثعلب، فقلت: [هزج]

غَدًا تَنْبَتُّ أقْرَانِي وتَضّاعف أحْزَانِي
إذَا غُرْنَا وَأَنجَدْتُمْ فَيَوْمُ البُعْدِ يَوْمَانِ

والثانية بعد أن رأيت بيت القسطلي، فم أره صنع شيئا للعلة التي قدمت آنفا، فقلت كالمستدرك عليه، المنبه على تقصيره، مع فضيلته في هذه الصناعة وتقدمه: [بسيط]

فَارَقْتُ بالكُرْهِ منْ أهْوَى وفارَقَنِي شتَّانَ لكنَّنَا في الــودِّ سِيَّــانِ
كَأنَّمَا قُــدَّ طُولاً يَــوْمُ فُرْقَتِنَــا شَرقًا وغَرْبًا فَأَمْسَى وهُوَ يَوْمَانِ

وقلت ثالثة: [بسيط]

يَا بُعد ما بينَ ممسَانا ومُصْبحِنا والعيسُ قاطعةٌ ميلَيْن في ميلِ
باتَتْ علَى رِسْلِها تَرْمِي الفِجاجَ بِنَا عنكُم وعنّا بكُم أيْدي المراسيلِ
سَيْرًا تزيدُ بــهِ ضعــفًا مسافَتُــهُ كأنّمَا هُوَ سَيْــرٌ قُدّ بالطُّــولِ»[2]

ثم قال معلقا: «ومثل هذا قد يقع كثيرا بين المتعاصرين وغيرهما، لما فيه من الرد على الأول والاستظهار بالإصلاح لما أفسد، والسلامة من العيب والزيادة في التمثيل، وقد علمنا

[1]– ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، ص53.

[2]– المصدر نفسه، ص53– 54.

أن الكلام من الكلام مأخوذ، وبه متعلق، والحذق في الأخذ على ضروب أنا ذاكر منها ما أمكن وتيسر»[1].

وهذا النص يكشف عن أن الإبداع يتجلى دائما في محاولة الشعراء إضفاء شخصياتهم الفنية المميزة على ما يتناولون من معان وصور سبقوا إليها، ويصيغونها في أشكال جديدة، وهو ما سماه الحذق في الأخذ، ومنه ما يكون بين شعراء متعاصرين، وقد تكون الغاية من الأخذ نقدية؛ يقصد الشاعر من خلالها إلى إصلاح ما رآه فاسدا في النص الذي أخذ عنه والزيادة عليه، وتلك صورة من صور التعلق والتأثر بين النصوص.

ثم يقول: «والمعاني التي يقال إنها اختراعات وأخذها سرقات إنما هي المقاصد، وترتيبها والطرق إليها هي التي يسمى أخذها سرقة لا محالة، كقول أبي نواس: [طويل]

بنَيْنَا علَى كِسْرَى سَمــاءَ مُدامَــةٍ مُكَـلَّلَـةً حَافـاتُها بِنُجُـومِ
فَلَوْ رُدَّ فِي كِسْرى بْنِ ساسَانَ رُوحُهُ إذًا لاصْطَفَانِي دُون كُلِّ نَدِيمِ

وقوله: [خفيف]

فَكـأَنِّي ومــا أُزَيِّــنُ منــهَــا قَعَـدِيٌّ يُزَيِّــنُ التَّحْكِيــمَــا
لمْ يُطِقْ حَمْلَهُ السِّلاَحَ إلَى الحَرْ بِ فأَوْصَى المُطِيقَ ألاَّ يُقِيمَا

القعدية طائفة من الخوارج ترى الخروج، وتأمر به ولا تخرج بأنفسها، يزعمون أن منهم عبد الله بن عمر بن الخطاب رضي الله تعالى عنهما، تزينا به»[2].

«وكقوله في صفة الكؤوس: [خفيف]

في كُؤُوسٍ كأنّهُنَّ نُجُومٌ دائِرَاتٌ بُرُوجُهَا أيْدِينَــا
طَالِعَاتٌ مع السُّقَاةِ عَلَيْنَا فإذَا ما غَربْنَ يغْرُبْنَ فِينَا

[1]– ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، ص54.

[2]– المصدر نفسه، ص55.

فإن هذا وأشباهه مما انفرد به كل واحد من الشعراء، وإن كان ذلك قليلا جدا لا يكاد يتناوله حاذق إلا أن يزيد فيه زيادة تحسنه أو ينقص من لفظه ويستوفي معناه، فيكون له أيضا فضيلة الإيجاز، ولذلك تحامى الناس أشياء كثيرة من المعاني أخذت حقها من اللفظ، فلم يبق فيها فضلة تلتمس، والقرائح تتفاضل»[1].

حيث عد هذه الشواهد مما انفرد به أبو نواس، ولم يسبق إلى معانيها، وجعل التفاضل بينه وبين من أتى بعده فيها يكمن في صياغته وترتيب اللفظ، والزيادة أو الإيجاز في المعنى، فيكون التفرد للأول لتفرد قريحته ومقصده في أداء هذا المعنى، كقول النابغة في النموذج الآتي.

يقول ابن رشيق: «ألا ترى إلى قول جميل في صفة امرأة فاجأها:

غَدَا لاعِبٌ في الحَيِّ لمْ يَدْرِ أنّنَا نَمُرُّ ولاَ أرْضٌ لنَا بِطَرِيقِ
فلمَّا افْتَجَيْنَاهُ اتَّــقَانَــا بِكُمِّــهِ وأعْلَنَ منْ رَوْعَاتِنَا بِشَهِيقِ

كيف وصف حقيقة الحال، حتى صورها تصويرا مع حسن لفظ وجزالة بنية، ومع ذلك ليس ببالغ قول النابغة: [كامل]

سقَطَ النَّصِيفُ ولمْ تُرِدْ إسْقَاطَهُ فَتَنَاوَلَتْهُ واتَّقَتْنَا باليَدِ

على أن النابغة أقدم عصرا، وأشبه بالفخامة من جميل»[2]، وذلك من اتفاق القرائح على بعد ما بين الشاعرين من الزمن.

وقد يكون ذلك نسيانا؛ حيث «يمر الشعر بمسمعي الشاعر لغيره، فيدور في رأسه ويأتي عليه الزمان الطويل فينسى أنه سمعه قديما، فأما إذا كان للمعاصر فهو أسهل على أخذه إذ تساويا في الرقة والإجادة، وربما كان ذلك اتفاق قرائح وتحكيكا من غير أن يكون أحدهما أخذ من الآخر كقول صريع في داوود بن يزيد بن المهلب: [بسيط]

[1]– ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، ص56.

[2]– المصدر نفسه، ص57.

يجُودُ بالنَّفْسِ إنْ ضَنَّ الجَوَادُ بهَا والجُودُ بالنَّفْسِ أقْصَى غايَةِ الجُودِ

وقول أبي الشيص في يعقوب بن داوود، من رواية الصولي في كتب الوزراء، وخاطب المهدي: [بسيط]

أمْسَى يَقِيكَ بنَفْسٍ قَدْ حَبَاكَ بِهَا والجُودُ بالنّفْسِ أَقْصَى غَايَةِ الجُودِ

وأقل من الاتفاق في قسيم الاتفاق في البيت بأسره، وسبيله سبيل القسيم فيما تقدم من الاعتذار عنه، وإن كان أبعد، غير أن أبا عمرو بن العلاء سئل عن بيتي امرئ القيس وطرفة، وما جرى مجراهما فقال: (عقول رجال توافقت على ألسنتها)، وكان هذا كثيرا ما يعرض للفرزدق إما نسيانا، وإما تغلّبا لأنه كان راوية للشعر مكثرا منه، قاهرا لشعراء عصره مَهيبا فيهم، ولم يكن أحدهم يرميه بالعجز والتقصير، فينسب ما يأخذه إلى السرق لأنه ما تعاطى شيئا يفوته عمل مثله، إلا أن جريرا كان يرميه بالسرق»[1].

وهذا النموذج يظهر إدراك ابن رشيق ما للرواية من أثر على الشعراء؛ حيث بين أن تسرب بعض معاني الأقدمين وصورهم إلى شعر الفرزدق من غير أن يقصد إلى ذلك، كان سببه كثرة روايته للشعر، وكذلك الأمر بالنسبة إلى اتفاق القرائح بين المتعاصرين مما يدخل في أثر البيئة والعصر الواحد في جانبي اللغة والمعاني.

يقول ابن رشيق: «وربما تناول الشاعران معنى شاعر متقدم، ليولدا منه معنى محدثا فاتفقا، كقول حمزة بن بيض يمدح الفيض: [طويل]

ولاَئمةٍ لامتْكَ يا فَيْضُ فِي النَّدَى ومنْ ذَا الّذي يَثْنِي الغَمَامَ عنِ القَطْرِ

تناوله أبو الطيب في سيف الدولة: [بسيط]

ومَا ثَنَاكَ كَلاَمُ النَّاسِ عنْ كَرَمٍ ومَنَ يَرُدُّ طَرِيقَ العارِضِ الهَطِلِ

وقال السريّ الموصلي فيه أيضا: [بسيط]

[1]– ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، ص84– 85.

هُوَ الغَمَامُ فهَلْ تُثْنَى صَوَاعِقُهُ وهلْ تُسَدُّ علَى شُؤْبُوبِهِ السُّبُلُ»[1]

ويضيف قائلا: «وربما وقع هذا من غير اقتداء، ويظن صاحبه أنه اخترعه؛ كما ذكر الثعالبي في اليتيمة، فإنه قال: (قد كان اتفق لي (...) معنى بديع لم أقدّر أني سبقت إليه ولا شوركت فيه، وهو قولي: [رجز مجزوء]

إذَا زنَتْ عَيْنِي بِهَا فَبِالدُّمُوعِ تَغْتَسِلُ

فأنشدت لابن هندو: [طويل]

يَقُولُونَ لِي مَا بَالُ عَيْنِكَ مُذْ رَأَتْ محَاسِنَ هَذَا الظَّبْيِ أدْمُعُهَا هُطْلُ
فقُلْتُ زَنَتْ عَيْنِي بِطَلْعَةِ وَجْهِهِ فَكَانَ لَها منْ صَوْبِ أدْمُعِهَا غُسْلُ

فصح عندي توارد الخواطر وتشاركها في المعاني)، وأبو الطيب يقول في صفة الحمى: [وافر]

إِذَا مَا فَارَقَتْنِي غَسَّلَتْنِي كَأَنَّا عَاكِفَانِ عَلَى حَرَامِ

وهل هذا إلا ذاك بعينه، وأبو الطيب أحسن لفظا لقوله (كأنا عاكفان على حرام)، وصح له ذلك لقوله: [وافر]

وزَائِرَتِي كأَنَّ بِهَا حيَاءً

فالزيارة والحياء يقتضيان ما أشار إليه، لأنهما ليسا من شأن الزوجة، ولكن من شأن المعشوقة، ولم يصرح بلفظ (الزنى) كما صرح الثعالبي وابن هندو، ومع ذلك فمعناه أصح بنية وأكثر تمكنا من جهة أخرى، وذلك أنه وصف من نفسه وزائرته ذكرا وأنثى، والزنى قد يقع بينهما، وذكرا زناء بين مؤنثين، فقال الثعالبي: (إن زنت عيني بها)، وقال ابن هندو: (زنت عيني بطلعة وجهه)، ولو قال زنى ناظري أو لحظي لكان أصح؛ لأن الأنثى وهي العين لا تزني بالطلعة ولا بالإنسانة»[2]، نخلص من ذلك إلى أن توارد الخواطر يتصل

[1]- ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، ص87- 88.

[2]- المصدر نفسه، ص89- 90.

بالإطار الثقافي العام الذي يعيش فيه الشعراء، بحيث تشابه بيئاتهم الاجتماعية والطبيعية وأحوال اللغة، الأمر الذي قد يؤدي إلى الاتفاق، أو التوليد في المعاني.

وهذا الأثر يكون باطلاع الشاعر وقصده في الأخذ والاقتداء أو دون قصد، وقد عبر ابن رشيق على ذلك بقوله: «قال الشيخ أبو علي: ليس العجب مواردته ابن هندو، وإنما العجب قوله: (معنى بديع لم أقدّر أني سبقت إليه ولا شوركت فيه)»[1]، وهو لذلك مما لا يعد سرقة.

ومنه ما يتفق فيه الشاعران المتعاصران «إذا اتفق موصوفهما أو تقاربا، كقول أبي سعيد الرستمي في دار بناها الصاحب بن عباد: [طويل]

متَى تَرَهَا خِلْتَ السَّمَاءَ سُرَادِقًا عَلَيْهَا وأَعْلاَمَ النُّجُومِ تَمَاثِلاَ

وقول أبي القاسم بن هاني في جعفر بن علي بالمغرب: [كامل]

فَكأَنَّمَا ضَرَبَ السَّمَاءَ سُرَادِقًا بالزَّابِ أَوْ رَفَعَ النُّجُومِ قِبَابَا

فهذا اتفاق لا محالة لأنهما متعاصران، وابن هاني أقدمهما على كل حال»[2]، فهما متفقان في الصورة وصياغة ألفاظها، مع اختلاف الموصوف؛ وهو دار الصاحب بن عباد في البيت الأول، وجعفر بن علي في الثاني.

«ومثل هذا ما جرى لعلي التونسي الإيادي، فإنه قال قصيدته: [كامل مجزوء]

جَادَتْكَ صَادِقَةُ المَخَائِلْ طَوْعَ الجَنَائِبِ والشَّمَائِلْ
مرْهَاءُ دَانِيَةُ الرَّبَابِ تَكَادُ تُلْمَسُ بالأَنَامِلْ

يخاطب بها أبا القاسم عبد الله وابنه إسماعيل، ويحضه على الخروج من حصار المهدية إلى قتال أبي يزيد، وهي مشهورة بالمغرب، وقال السريّ بن أحمد الموصلي يمدح أبا الحسن أحمد بن إبراهيم بن فهد: [كامل]

جَاءَتْ موَلَّعَةَ الكَوَاهِلْ تَخْتَالُ صَادِقَةَ المَخَائِلْ
كَحْلاَءَ حَالِيَةً بَكَتْ حَتَّى انْثَنَتْ مَرْهَاءَ عَاطِلْ

---

[1]– ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، ص89.

[2]– المصدر نفسه، ص100.

وهذا وإن لم يكن وفاقا وهو ما أراه، فهو استضعاف بحقه، وقد روت الرواة من أهل الشام قصيدته: [مجزوء البسيط]

صَوْلَجُ لاَمَيْنِ مِنْ عِذَارَيْنِ*

لأبي الفرج الوأواء، فذهب بها بأسرها، ولا يرويها مغربي إلا لعلي التونسي والمتأخر بالأخذ من المتقدم أولى بالأخذ من المتأخر، إلا أن عليا التونسي وإن كان أقدم فقد عمر طويلا حتى عاصر هذين الرجلين لأنه أدرك المعز، وامتدحه بها، وكان قد تخلف عنه بالقيروان وخرج في البحر يريده فأسر ببلاد الروم ثم تخلص إليه»[1]، يظهر هذا النموذج الثقافة الواسعة لابن رشيق القيرواني، وقدرته على تمثلها في تأصيل النصوص، باعتماد معيار الزمن، وأولوية أخذ المتأخر من المتقدم من الشعراء.

ولذلك ذكر ابن رشيق من ذلك كثرة مواردته لأبي الحسن التهامي (ت416هـ)، في قوله: «وأما أبو الحسن التهامي رحمه الله تعالى، فكثيرا ما أوارده حتى أتهم نفسي فيما أعلم ويعلم الناس أني قد سبقته إليه علم ضرورة، ويحصر التاريخ، إلا أن للمشرق فضيلة ومزية»[2]، ويمثل هذا النص إشارة من ابن رشيق إلى تأثره بالثقافة والفكر المشرقي إبداعا ونقدا، واعترافه بالسبق والمزية لهم، مع إظهار شخصيته وحسه النقدي والإبداعي الخاص.

ب-لطف الأخذ وخفيه:

«ومن لطيف الأخذ قول السري الموصلي: [وافر]

فَأَدْنَاهَا مِنَ الصَّبِّ التَّنَائي كَذَاكَ الشَّمْسُ يُدْنِيهَا الغُرُوبُ

أخذه أخذا بديعا من قول أبي علي البصير: [طويل]

تَأَنَّتْ قَلِيلاً وَهْيَ تُرْعَدُ خِيفَةً كَمَا تتَأَنَّى حِينَ تَعْتَدِلُ الشَّمسُ

---

*- وهي قصيدة في مدح سيف الدولة، مطلعها: (صولجُ لامينِ في عذارينِ في ذَهَبِيَّيْنِ جَوْهَرِيَّيْنِ)، ديوان أبو الفرج الوأواء الدمشقي، عني بنشره وتحقيقه ووضع فهارسه: سامي الدهان، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2، 1993م، ص 230.

[1]- ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، ص102.

[2]- المصدر نفسه، ص101.

فإن بينهما تناسبا خفيا، وذلك أن الشمس هاهنا لما كبدت السماء قام في النفس، وتخيّل للناظر أنها متباطئة السير، وإن لم يكن كذلك في الحقيقة، والشمس هناك لما صارت في المغرب قربت من الناظر فيما يرى، وهي في كبد السماء أبعد في نظر العين»[1]، فالمعنى اذي قام عليه الأخذ هو تصوير البعد والقرب بحركة الشمس في توسطها السماء وغروبها، حيث عبر السري الموصلي عن القرب، متأثرا بما ورد في بيت أبي علي البصير من معنى البعد، ولذلك عده ابن رشيق من لطيف الأخذ وخفيه.

«وأخفى من هذا الأخذ وألطف قول عنترة: [كامل]

يا شاة ما قنصٍ لمنْ حَلَّتْ لَهُ

ثم قال: [كامل]

فكأنّما تعْطُو بِجِيدِ جِدَايَةٍ

وأراد أن ينزهها عن عيب المها والغزال فقال: [كامل]

إذْ تَسْتَبِيكَ بِذِي غُرُوبٍ واضِحٍ عَذْبٍ مَذَاقَتُهُ لَذِيذِ المَطْعَمِ

فأخذه البحتري فقال: [كامل]

عَارَضَنَا أُصُلاً فَقُلْنَا الرَّبْرَبُ حَتَّى أَضَاءَ الأُقْحُوَانُ الأَشْنَبُ

وهذا من ظريف السرقات وخفيها الذي لا يُؤبه له، والقول في بيت عنترة منسوب إلى أبي العباس ثعلب رأيته بخط بعض أصحابه، فلما رأيته علمت أن البحتري فطن له فطنة ثعلب أو وافق خاطره خاطر عنترة»[2]، هذا النوع من الأخذ يحتاج إلى فطنة وحذق الناقد في كشف خفي السرقة يظهر ذلك في قوله (لا يؤبه له)، وهو ما أشار إليه القاضي الجرجاني في نصه الذي اعتمده ابن رشيق أحد منطلقاته.

[1]- ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، ص91- 92.

[2]- المصدر نفسه، ص93

ومعنى بيت عنترة: تستبيك بثغر ذي حدة واضح موضع التقبيل منه ولذيذ طعمه.[1]

أما بيت البحتري فمعناه: الأصل، جمع الأصيل وهو قبيل الغروب، الربرب: قطيع من بقر الوحش تشبه به النساء من جهة العيون، الأشنب: برد الأسنان ورقتها وصفاؤها.[2]

حيث أخذ البحتري عن عنترة معنى رقة الثغر وصفائه، ويندرج هذا في الأخذ الخفي أو موافقة الخاطر.

وفي المقابل ذكر ابن رشيق بعض أنواع السرقة بمصطلحاتها محددا مفهومها مثل: الاجتلاب والتلفيق، ونقف فيما يأتي عند بعض نماذجهما:

أ- الاجتلاب:

وعرفه ابن رشيق بقوله: «الاجتلاب يكون لغير معنى السرق، وهو أن يرى الشاعر بيتا يصلح لموضع من شعره فيجتلبه، وقد فعل ذلك جرير في بيتي المعلوط السعدي: [كامل]

إنّ الّذينَ غَدَوْا بِقَلْبِكَ غَـادَرُوا وَشْلاً بِعَيْنِكَ لاَ يَزَالُ مَعِينَـا
غَيَّضْنَ مِنْ عَبَرَاتِهِنَّ وَقُلْنَ لِي مَاذَا لَقِيتَ مِنَ الهَوَى وَلَقِينَا

وهما من أفضل ما في قصيدته»[3].

فهذان البيتان للمعلوط السعدي، وقد سرقهما جرير وأدخلهما في شعره، وبالعودة إلى العمدة نجد ابن رشيق يعد هذين البيتين من الانتحال لا الاجتلاب؛ يقول: «إن ادعاه جملة فهو انتحال، ولا يقال منتحل إلا لمن ادعى شعرا لغيره وهو يقول الشعر»[4]؛ وهذا الوصف ينطبق على أخذ جرير لبيتي السعدي، ثم قال معلقا: «والرواة أجمعوا على أن البيتين

---

[1]- ينظر: الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات السبع، الدار العالمية، بيروت، لبنان، 1992م، هامش ص 132.

[2]- ديوان البحتري، تحقيق وشرح وتعليق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، دت، ج1، ص70.

[3]- ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، ص85.

[4]- ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج2، ص282.

للمعلوط السعدي انتحلهما جرير»[1]، كما ذكر في العمدة أن الاجتلاب والاستلحاق نوع من السرقة، ومفهومه في العمدة قوله: «إذا صرف إليه من جهة المثل فهو اجتلاب واستلحاق»[2].

وهذا من دلائل ما انتهجه في قراضة الذهب حين ضيق مفهوم السرقة ومصطلحاتها، وذهب في الاجتلاب ما ذهب إليه الحاتمي في أنه لا يعد سرقة أو عيبا، وإنما يدخل في باب التمثيل[3]، وبذلك أخرج ابن رشيق الاجتلاب من السرقة.

ب- التلفيق:

قال فيه: «ومن ضروب السرقات التلفيق؛ وهو أن يميز الشاعر المعاني المتقاربة ويستخرج منها معنى مولدا يكون له كالاختراع، وينظر به جميعها فيكون وحده مقام جماعة من الشعراء، وهو مما يدل على حذق الشاعر وفطنته، ولم أر ذلك أكثر منه في شعر أبي الطيب وأبي العلاء المعري، فإنهما بلغا فيه كل غاية، ولطفا كل لطف، وكان أبو الطيب أجمع الناس لكثير من المعاني في قليل من اللفظ، وبذلك تقدم عند الفضلاء، وضرب المثل الذي ساد به أبو الطيب الشعراء ضرب من ذلك الإيجاز الذي فيه، وإذا تأملت قوله: [طويل]

سَقَاكَ وَحَيَّانَا بِكَ اللهُ إنَّمَا عَلَى العِيسِ نَوْرٌ والخُدُورُ كَمَائِمُهْ

علمت أن بنية هذا الفضل غير متأتى المثل وإن كان مأخوذا من قول ابن الرومي: [بسيط]

أَمْطِرْ بِذَاكَ حَيَاتِي تَكْسُهُ زَهَرًا أَنْتَ المُحَيَّا بِرَيَّاهُ إذَا نَفَحَا»[4]

وفي هذا النموذج تأكيد لفكرة الاختراع والتفرد عن طريق توليد المعاني، وهو ما تميز به المتنبي والمعري.

---

[1]- ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، ص284.

[2]- المصدر نفسه، ص282.

[3]- الحاتمي، حلية المحاضرة، ج2، ص58.

[4]- ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، ص106.

«وسأذكر شيئا من شعر المعري يستدل به سامعه على أن الكلام من الكلام وإن خفيت طرقه وبعدت مَناسبه، فمن ذلك قوله: [طويل]

وقالَ الولِيدُ النَّبْعُ ليْسَ بِمُثْمِرٍ وَأَخْطَأَ: سِرْبُ الوَحْشِ مِنْ ثَمَرِ النَّبْعِ

يعني قول البحتري: [بسيط]

كالنَّبْعِ عُرْيَانُ مَا فِي عُودِهِ ثَمَرُ

وأراد بتخطئته أن الوحش يصاد بالقسي التي هي من النبع فكأنه ثمر لها، وإنما تناول قول أبي الطيب، وعليه كان أكثر معوّله: [طويل]

مُحِبٌّ كَنَى بِالبِيضِ عَنْ مُرْهَفَاتِهِ وبالحُسْنِ فِي أَجْسَامِهِنَّ عَنِ الصَّقْلِ
وَبالسُّمْرِ عَنْ سُمْرِ القَنَا غَيرَ أنَّهَا جَنَاهَا أَحِبَّائي وَأَطْرَافُهَا رُسْلِي

إلا أن أبا العلاء جعل الثمر وحشا، وجعله أبو الطيب نساء (...)، وهذا من أخفى الأخذ والتناول من بعد»[1].

ويدخل خفي الأخذ في الاختراع الناتج عن توليد معان جديدة من أخرى سبق إليها الشاعر؛ فتجده يقلبها ويصرفها إلى حيث لم يسبق إليه هو من المعاني المولدة، وهو منحى جمالي يكشف عن عبقرية المبدع وتفرده، وعن حذق الناقد وفطنته في الكشف عن المعاني والعلاقات بين النصوص في خلق المعاني وابتداع الصور.

ويمكن أن نخلص من ذلك كله إلى أن ابن رشيق أخرج من السرقة ما يأتي:

ما يخرج عن السرقة
- الألفاظ المتداولة.
- المشترك من المعاني العامة.
- تشابه الأسلوب الشعري عن طريق الاحتذاء.

[1]- ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، ص107- 108.

- ما يكون من تأثير المعاصرة.
- توارد الخواطر.
- توليد المعاني.

وبذلك انحصـــرت الســـرقة عند ابن رشـــيق في البديع النادر؛ بحيث يمكننا القول، إن القيرواني حاول من خلال بحثه في السـرقات الشـعرية، أن يؤسـس لمفهوم جديد لها مداره العلاقات بين النصـــوص الإبداعية، من خلال فكرة الأخذ ضـــمن ثنائية (اتباع / إبداع)، وحدود هذه العلاقات هي التي تحدد أنماط الأخذ وتوصيفاته، وملامحه التي تضفي عليها صفة التفاعل الإيجابي؛ الذي لا يكون سرقة وتكرارا لما سبق من النصوص، وإنما يظهر فيه اللاحق جهده في الزيادة أو الاختلاف عن السـابق بالإبداع أو ما يمكن نسـميه أخذا فنيا، وهو الذي يضفي عليه سمة التميز والخروج عن وصف السرق.

وقد سماه ابن رشيق (الحذق في الأخذ)، في قوله: «والحذق في الأخذ على ضروب أنا ذاكر منها ما أمكن وتيسر، إذ ليست هذه الرسالة موضع استقصاء، لا سيما وقد فرغت في كتاب (العمدة) مما يراد أو أكثره»[1]؛ فبين هذا النص منهجه في تتبع هذه القضية في كتاب (قراضة الذهب)؛ حيث نبه إلى أن الغاية منه ليست الاستقصاء النظري لمصطلحاتها ومفاهيمها وطرقها، التي كانت إحدى غايات بحث السرقات في العمدة، وإنما توجيهها اتجاها تطبيقيا في قراءة النصوص يجعل منها منطلقا لبحث أثرها في حدود الحذق في الأخذ بين الشعراء، وهذا ما يفسر اقتصاره على ذكر بعض أنواع السرقة والأخذ الشعري الذي يصب في الأخذ الفني، وتجاوزه لكثير من المفاهيم والمصطلحات ومناقشتها على المستوى النظري.

وبناء على ذلك رأى ابن رشيق أن يجعل من السرقات الشعرية مرتكزا لبحث قضية الإبداع من خلالها، فكان أن اعتمد الفنون البلاغية مرجعية في ذلك، إضافة إلى سمات

[1]– ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، ص54.

الأخذ التي تبين عن قدرات الشعراء في إضفاء خصوصياتهم التعبيرية والتصويرية على ما يأخذون أو يواردون غيرهم فيها.

حيث تغيرت النظرة النقدية تجاه قضية السرقات، من توظيفها لاتهام الشعراء والطعن في معاني وألفاظ شعرهم، إلى توجيهها توجيها بلاغيا جماليا، يبحث من خلاله في عملية الإبداع أو الخلق الشعري وتطوره من عصر إلى آخر ومن شاعر إلى آخر.

"فإذا كانت السرقات مرتبطة في بعض جوانبها بتجريح الشعراء، فإنها كانت أيضا وسيلة لإنصافهم وإبراز مكانتهم الفنية"[1]، وقد اتخذها ابن رشيق مدخلا لإنصاف نفسه وغيره من الشعراء وتوجه بدراستها توجها موضوعيا يؤصل النصوص، ويحدد مواضع التعالق بينها، والجدة والجودة بين السابق واللاحق منها.

[1]– عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي 'دراسة نظرية وتطبيقية'، تقديم: محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2007م، ص36.

المبحث الثالث: الفنون البلاغية معيارا جماليا في النقد القائم على مقياس السرقات الشعرية عند ابن رشيق

تمهيد:

يحرص الإنسان على تقريب ما يريد إلى غيره بشتى الوسائل منها المجردة المباشرة، ومنها الرامزة الإشارية، ومنها الصامتة، وفي كل ذلك وسيلة من وسائل الاتصال، ومن صور هذه الوسائل المباشرة المنطوقة والمكتوبة، التشبيه والاستعارة والبديع[1].

وتعد الصورة معيارا فنيا في دراسة الشعر ونقده، بوصفها قيمة جمالية تحددها أخيلة الشعراء، وبراعتهم في اختيار الأدق وقعا على نفسية متلقيهم؛ لأنها «تمثيل وقياس نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا»[2]، وهي وسيلة لنقل الفكر والعاطفة معا، كونها تستوعب أبعاد الخيال المدرك واللامدرك في آن، ولذلك اتخذت قيمة في تشكيل النص الشعري، وتمثل الجانب الإبداعي فيه، لأنها تجمع بين الواقع والخيال.

فكان أن اعتمد ابن رشيق القيرواني على هذا المعيار الجمالي ممثلا في الفنون البلاغية، محورا يعتمد عليه الشاعر في إظهار تجربته الإبداعية، والناقد في قراءتها.

أولا- مقياس الفنون البلاغية وأثرها في التوجيه الجمالي للسرقات الشعرية:

يعرض ابن رشيق لعدد من الفنون البلاغية ليبني عليها مقاييس نقدية جديدة، بمرجعية السرقة الشعرية وأثرها في بيان الجانب الإبداعي في توظيف الصور البلاغية، ضمن أبواب البلاغة الثلاثة: المعاني والبيان والبديع، ويمكن الوقوف عند أهم ما ورد منها في كل باب على حدة.

---

[1]- ينظر: محمد بركات حمدي أبو علي: البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل، دار البشير للطباعة، عمان، الأردن،ط1، 1992م، ص37.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص330.

وقد كان نقده لنماذج السرقات الشعرية على ضوء هذه الفنون، والملاحظ أن ابن رشيق لم يقدم مفاهيم محددة لهذه الفنون عدا بعض التوصيفات؛ مثلتها المصطلحات التي تشير إليها بوصفها أنواعا أو تقسيمات لأبواب البلاغة ومباحثها، ويعود السبب في ذلك إلى أنه ساق التفصيلات حولها في كتابه (العمدة)؛ كما أنها معروفة الدلالة متداولة عند البلاغيين، وهو ليس بصدد التأصيل لها أو بحث أسرارها الجمالية.

ولذلك اكتفى ببعض الإشارات واللمحات الدلالية في محاولة لرسم حدود الاشتغال في بحث هذه الفنون بوصفها مقاييس في قراءة السرقات الشعرية على ضوئها في المستوى الجمالي، ومثل هذه الملاحظة تقال بالنسبة إلى أنواع السرقات التي لم يفصل في تحديد مفاهيمها على غرار ما فعل في كتاب العمدة، ولذلك اعتمدنا على ما ورد فيه في الجانب النظري الذي يحدد مفاهيمها وأنواعها والفرق بينها، وسنحاول عرض بعض النماذج وفق أبواب البلاغة، ويمكن حصرها كما يأتي:

المعاني	البيان	البديع	
		المعنوي	اللفظي
– الإيجاز – الحذف	– التشبيه – الاستعارة – التمثيل – الكناية	– المطابقة – الإشارة – التقسيم – التتبيع – المبالغة – الاحتراس – الالتفات – العكس	– التجنيس

ونشير في البدء أن ابن رشيق عرض للفنون البلاغية بصورة متداخلة، يحكمها عدم الترتيب والتكرار والاستطراد؛ فهو لم يبحث في كل باب على حدة بأن يجعله معيارا لبحث السرقات في جانبها الجمالي، وإنما كان يتتبع المعاني الشعرية، ويستحضر لها نصوصها، ويفاضل بينها في مواضع الأخذ؛ فتأتي المزية لهذا البيت من خلال حسن التشبيه وتأتي مزية اللاحق من خلال كناية أو استعارة أو حسن تصرف في نقل المعنى أو مهارة في استخدام اللفظ كله أو بعضه، أو في جمال بديع، ولم يكن بحثه فيها شاملا للفنون البلاغية، لأنها خضعت لهذا المنهج.

وسنحاول فيما يأتي ذكر بعض النماذج منها على ترتيب وتصنيف للمباحث البلاغية وفنونها.

1- المعاني:

لم يتحدث ابن رشيق عن هذا الباب كثيرا، حيث أورد من مباحثه الإيجاز، وعرض لنماذج من الأخذ فيه.

أ- **الإيجاز**: أورد ابن رشيق نماذج الإيجاز من شعر امرئ القيس وغيره، منها قوله: «ومن مليح الإيجاز وعجيبه قوله: [طويل]

وَإِنْ كُنْتِ قَدْ أَزْمَعْتِ قَتْلِي فَاجْمُلِي

أي اقتلي جملة ولا تنوعيه، وهو عندهم نظير قوله: [طويل]

فَلَوْ أَنَّهَا نَفْسٌ تَمُوتُ سَوِيَّةً وَلَكِنَّهَا نَفْسٌ تَسَاقَطُ أَنْفُسَا

أخذه عبدة بن الطيب فقال يرثي قيس بن عاصم: [طويل]

فَمَا كَانَ قَيْسٌ هُلْكُهُ هُلْكَ وَاحِدٍ وَلَكِنَّهُ بُنْيَانُ قَوْمٍ تَهَدَّمَا

هذا معنى من جعل هلكه هلك جميع الناس، ممن اتبعه وعاش في رفده، كقول الآخر: [وافر]

لَعَمْرُكَ مَا الرَّزِيَّةُ فَقْدُ مَالٍ وَلاَ شَاةٌ تَمُوتُ وَلاَ بَعِيرُ
وَلَكِنَّ الرَّزِيَّةَ فَقْـدُ قَـــرْمٍ* يَمُوتُ لِمَوْتِهِ خَلْقٌ كَثِيرُ

وأخذه المجنون على التأويل الأول، وهو أولاهما بامرئ القيس، فقال: [وافر]

عَجِبْتُ لِعُرْوَةَ العُذْرِيِّ أَضْحَى أَحَادِيثًا لِقَـوْمٍ بَعْدَ قَـوْمِ
وَعُرْوَةُ مَاتَ مَوْتًا مُسْتَرِيحًـــا وَهَا أَنَا مَيِّتٌ فِي كُلِّ يَوْمِ

*- القرم من الرجال: السيد المعظم.

وقال كثيّر: [طويل]

وَنَفْسٍ إِذَا مَا كُنتُ وَحْدِي تَقَطَّعَتْ كَمَا انْسَلَّ مِنْ ذَاتِ النِّظَامِ فَرِيدُهَا

وقال قيس بن ذريح قبلهما:

تَسَاقَطُ نَفْسِي حِينَ أَلْقَاكِ أَنْفُسًا يَرِدْنَ فَلاَ يَصْدُرْنَ إِلاَّ صَوَادِيَا»[1]

ويكتفي ابن رشيق بعرض النصوص ولا يشرح أو يعلق، عدا ذكر بعض الألفاظ الدالة على حكم أسبقية قيس بن ذريح على كثيّر وقيس بن الملوح، مثلا قوله (وقال قيس بن ذريح قبلهما)، أو الأفضلية كقوله (وهو أولاهما بامرئ القيس).

كما نلاحظ اختلاف روايته لبيت امرئ القيس الذي جاء في ديوانه بلفظ (فأَجْمِلِي)؛ أي تلطفي وترفقي في القتل، لا (أُجْمُلِي) بمعنى الجملة كما ذكر ابن رشيق، وروي البيت كذلك بقوله:

أَفَاطِمَ مَهْلاً بَعْض هَذَا التَّدَلُّلِ وَإِن كُنتِ قدْ أَزْمَعْتِ صَرْمِي فَأَجْمِلِي[2]

أي أحسني صحبتي ودعي هذا العزم.

والشواهد الذي أدرجها في الإيجاز إنما هي في إيجاز القصر، الذي يكون "بتضمين العبارات القصيرة معان كثيرة من غير حذف"[3].

والقصد أن الشاعر يأخذ صورة الإيجاز، ويوظفه ضمن معنى آخر جديد، كنقله من غرض الغزل إلى الرثاء.

---

[1]– ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، ص38– 39.

[2]– امرؤ القيس، الديوان، ضبطه وصححه: مصطفى عبد الشافي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط5، 2004م، ص113.

[3]– السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا– بيروت، لبنان، دت، ص198.

2- البيان: على عكس باب المعاني أفاض ابن رشيق في باب البيان، وشواهده من الصور البيانية من تشبيه واستعارة وكناية؛ إذ يمثل مع البديع الجانب الجمالي الذي يعين في الوقوف على أسرار النصوص الشعرية، ومن نماذجه في قراضة الذهب:

أ- **التشبيه:** قال: «ومن باب التشبيه قول امرئ القيس: [طويل]

كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْبًا وَيَابِسًا لَدَى وَكْرِهَا العُنَّابُ والحَشَفُ البَالِي

وهو قول تقدم فيه جميع الناس ونازعه فيه جماعة، لم يصنعوا شيئا حتى أتى بشار، وهو في المولدين مثل امرئ القيس في الجاهلية، فقال: [طويل]

كَأَنَّ مُثَارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُؤُوسِهِمْ وَأَسْيَافُنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُهْ

فباعد أيضا كما (...)، غير أنه أجاد، وقال امرؤ القيس أيضا: [طويل]

لَهُ أَيْطَلاَ ظَبْيٍ وسَاقَا نَعَامَةٍ وإِرْخَاءُ سِرْحَانٍ وتَقْرِيبُ تَتْفُلِ

فجمع هذه الأربعة من أربعة حيوانات، لم يجتمع مثلها لأحد قبله، وأخذه بعض الشعراء، فقال: [طويل]

لَهُ قُصْرَيَا رِيمٍ وَشِدْقَا حَمَامَةٍ وَسَالِفَتَا هَيْقٍ مِنَ الزُجِّ أَرْبَدَا*

ولم يصنع شيئا، بل قصر كثيرا وأسقط تشبيها»[1].

يشير ابن رشيق في هذا النموذج إلى قضية الابتكار والاختراع في التشبيه عند امرئ القيس، الذي اتخذه مرجعا لأسبقيته التاريخية والإبداعية، فهو المقدم عند النقاد يقول عنه في العمدة: «له اختراعات كثيرة يضيق عنها هذا الموضع، وهو أول الناس اختراعا في

*- البيت للشاعر المعذل، والمعاني: القصريان: الضلعان، واحدتهما قصرى، والسالفة: أعلى العنق، والهيق: ذكر النعامة، والأزج: طويل الساقين، والأربد: من كان لونه كلون الرماد.

[1]- ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، ص25.

الشعر وأكثرهم توليدا»[1]؛ فالاختراع هو ما يبتكره الشاعر دون أن يقتدي فيه بمن سبقه، فهو يأتي وليد الخاطر من غير تكلف، وأن يؤلف صورا جديدة من أشياء موجودة، أما التوليد فهو استخراج الشاعر لمعنى من معنى شاعر تقدمه، أو زيادة فيه ولا يعد ذلك سرقة لأن الشاعر اللاحق قد تصرف فيه ولم يأخذه على وجهه[2].

وقد أورد ابن رشيق في النص السابق من ذلك شاهدين لامرئ القيس لم يسبق إليهما؛ وهما تشبيه شيئين بشيئين في الشاهد الأول (حين وصف عقابا بكثرة الصيد، وقد تناثرت في عشه قلوب الطير بين رطبة شبهها بالعناب، ويابسة شبهها بالحشف البالي).

وتشبيه أربعة بأربعة في الشاهد الثاني (أين أضاف المشبه إلى المشبه به، فشبه أيطلا أي خاصرتي فرسه بخاصرتي الظبي في الضمور، وساقيه بساقي النعامة في الانتصاب والطول والصلابة، وعدوه بإرخاء السرحان وهو الذئب، وتقريبه في العدو بتقريب التتفل وهو ولد الثعلب، فجمع أربعة تشبيهات في بيت واحد)[3]، وعلق ابن رشيق بقوله: (لم يجتمع مثلها لأحد قبله)، ولذلك حكم بالتقصير لمن أخذ عنه وهو الشاعر المعذل الذي شبه ثلاثا بثلاث، وقال عن الأول: (وهو قول تقدم فيه جميع الناس ونازعه فيه جماعة، لم يصنعوا شيئا حتى أتى بشار).

ووقوفه عند بيت بشار بن برد الذي نسب إليه التفرد في اختراع التشبيهات كتفرد امرئ القيس في الجاهليين، إقرار بأن الابتكار والاختراع لم يكن وقفا على عصر دون آخر، فقد انفرد المحدثون بصور لم يسبقوا إليها، كالصورة في بيت بشار؛ وهي تشبيهه لما تثيره السيوف من غبار وأصوات في الحرب، بليل تتساقط كواكبه، وقد قال الجاحظ في ذلك: «إن هذا المعنى غلب عليه بشار، كما غلب عنترة على قوله في ذباب الروض»[4].

---

[1]– ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص80.

[2]– ينظر: منصور عبد الرحمن، معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1981م، ص252– 253.

[3]– ينظر: ديوان امرئ القيس، هامش ص21.

[4]– الجاحظ، الحيوان، ج3، ص39.

فتأثر الشاعر بمن سبقه لا ينفي صفة الابتكار عنده، لأن الشعر مرتبط ببيئته وطبيعة الحياة فيها.

ثم يعرض ابن رشيق نماذج في التشبيه، بحيث يؤصل للسابق فيها ويتبعها بأبيات تظهر ما أخذ منه من أتى بعده ويبين وجوه تصرفهم فيها، من ذلك قوله:

«وقال (امرؤ القيس) في صفة الغيث: [طويل]

كَأَنَّ ثبِيرًا فِي عَرَانِينِ وَبْلِهِ كَبِيرُ أُنَاسٍ في بجَادٍ مُزَمَّلِ

فأخذه منه طرفة فقال في صفة عقاب: [طويل]

وعَجْرَاءَ دَقَّتْ بالجَنَاحِ كَأَنَّهَا معَ الصُّبْحِ شَيْخٌ فِي بِجَادٍ مُقَنّعُ

وتابعه النابغة فقال في صفة النسور: [طويل]

تَرَاهُنَّ خَلْفَ القَوْمِ خُزْرًا عُيُونُهَا جُلُوسَ الشُّيُوخِ فِي مُسُوكِ الأَرَانِبِ»[1]

فهذا النموذج لصرف صورة التشبيه (بجلوس الشيخ المتدثر)، من مشبه إلى آخر (من الغيث عند امرئ القيس، إلى العقاب عند طرفة، إلى النسور عند النابغة)، دون أن يحكم بأفضلية أحدها على الآخر.

ومنها قوله: «وقال في صفة الدرع: [متقارب]

وَسَابِغَةَ السّكِّ مَوْضُونَةً تَضَاءَلُ في الطّيِّ كالمِبْرَدِ

فتناوله بعض بني حنيفة، فقال يذكر قوما منهزمين: [طويل]

نَفَيْناهُمْ عنْ كُلِّ أَجْرَدَ سَابِحٍ وسَابِغَةٍ كأَنَّهَا ظَهْرُ مِبْرَدِ

[1]– ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، ص26.

ويروى (طيّ مبرد)، فقصر عن بيان امرئ القيس، وجاء بالقول مقيدا»[1].

حيث حكم بأسبقية وأفضلية امرئ القيس، لأن الآخذ عنه قصر بتقييده للصورة بقوله (كأنها ظهر مبرد) في حين شبه امرؤ القيس الدرع بالمبرد دون تقييد.

وقوله: «وقال يذكر فرسا طرد عليه الوحش: [طويل]

ذَعرْتُ بهَا سِرْبًا كَأَنَّ جُلُودَهُ وَأَكْرُعَهُ وَشْيُ البُرُودِ مِنَ الخَالِ
كَأَنَّ الصِّوَارَ إِذْ تَجَاهدْنَ غُدْوَةً عَلَى جَمَزَى خيْلٌ تَجُولُ بِأَجْلاَلِ

أخذه ذو الرمة، وهو أحد المشبهين وثاني امرئ القيس في التشبيه، فقال: [طويل]

ومُوشِيَّةٌ سُحْمُ الصَّيَاصِي كأَنَّهَا مُجَلَّلَـــةٌ حُـــوٌّ عَلَيْهَـــا البرَاقِـــعُ
حَزُونِيَّةُ الأَنسَـابِ أو أَعْوَجِيّـــةٌ عَلَيْهَا منَ القَهْرِ المُلاَءُ النَّوَاصِعُ
تَكَشَّفْنَ منْهَا عَنْ خُدُودٍ وَشُمِّرَتْ أَسَافِلُهَا منْ حيثُ بَانَ الأَكَـارِعُ

فجاء به كما ترى في ثلاثة أبيات، وقد جاء امرؤ القيس بهذا المعنى بعينه في بيت واحد على عين هذا النمط، فقال: [طويل]

فَعَنَّ لَنَا سِرْبٌ كَأَنَّ نِعَاجَهُ عَذَارَى دُوَارٍ فِي مُلاَءٍ مُذَيَّلِ

فقوله (مذيل) هو ذاك»[2]؛ في موازنة بين امرئ القيس وذي الرمة الذي أخذ المعنى من الأول، وزاد فيه لفظا، فقصر عن إيجاز امرئ القيس.

وقوله: «وقول أبي العلاء في صفة الإبل: [طويل]

فَمَدَّتْ إِلَى مِثْلِ السَّمَاءِ رِقَابَهَا وَعَبَّتْ قَلِيلاً بَيْنَ نَسْرٍ وَفَرْقَدِ

[1]– ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، ص28.

[2]– المصدر نفسه، ص29.

وصفها أنها وردت الماء ليلا وهو أزرق صاف، وفيه صور الكواكب، فشربت بين مثالي هذين الكوكبين في الماء، وإنما أخذه من قول الأخطل يذكر سمت إبل قصدته: [طويل]

إذَا طَلَعَ العَيُّوقُ والنَّجْمُ أَوْلَجَتْ سَوَالِفَهَا بيْنَ السِّمَاكَيْنِ وَالقَلْبِ

أراد إذا طلع العيوق والثريا يممت هذه الإبل ما بين السماكين والقلب، فكأنها وضعت سوالفها مغرّبة بينها»[1]، فالصورتان متقاربتان والأخذ بين، لكن انفرد كل من الشاعرين في صياغة الصورة بما يميزه عن غيره.

وقوله: «وسمع (أبو العلاء) قول أبي وجزة السعدي: [طويل]

عُيُونٌ تَرَامَى بالرُّعَافِ كأنَّها منَ الشَّوْقِ صِرْدانٌ تَدُفُّ وَتَلْمَعُ

شبه العيون وهي تفيض بالدمع تارة وتحبسه تارة، بصردان ينتفض تارة ويطير تارة قريبا من الأرض تارة، فتناوله تناولا خفيا، وأضاف إليه قول الصنوبري يصف شراك نعل سنديّة: [متقارب]

وممَّا يُزِيِّنُها في العُيُونِ كمَا زَيَّنَ الفَرَسَ المَرْكَبُ
شرَاكٌ كَخُطَّافَــةٍ رَنَّقَــتْ تَهِمُّ بِشُــرْبٍ ولاَ تَشْــرَبُ

وصرفه إلى السهر فقال: [بسيط]

كأنَّ جَفْنَيْهِ سِقْطَ نَافِــرٍ فَــزِعٍ إذَا أَرَادَ سُقُوطًــا رِيعَ أَوْ ذِيــدَا
ظَنَّ الدُّجَى قَطَّةَ الأَظْفَارِ كَاسِرَةً والصُّبْحَ نَسْرًا فمَا ينفَكُّ مَزْؤُودَا

وهذا هو بيت أبي وجزة بعينه إذا تأمله من له بصر، وقد شغله بمجانسة أصلها قول الأول: [بسيط]

حَتَّى إذَا مَا أَضَاءَ الصُّبْحُ وانْبَعَثَتْ عَنْهُ نُعَامَةُ ذِي سِقْطَيْنِ مُعْتَكِرِ

[1]– ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، ص108.

يعني الليل، ونعامته شخصه على سبيل الاستعارة هاهنا، والسقطان الجناحان، أراد جانبي الليل، وقال لي بعض أصحابنا كالمعترض عليه: هذا الطائر خاف العقاب لأنها من الجوارح، فما خوفه من النسر وهو بغاث؟ قلت: فإن العقاب تخاف النسر ما كانت في الأرض، ألا تسمع إلى قول الحسن بن وهب يعرّض بأبي الجهم أحمد بن يوسف بين يدي محمد بن عبد الملك الزيات، وقد عارضه في كلام: [وافر]

إِذَا مَا حَامَتِ العُقْبَانُ ظُهْرًا تَشَمَّرَتِ الجَوَارِحُ فِي الغِيَاضِ

فقال أبو الجهم: [وافر]

أَلَمْ يَخْفقْ فُؤَادُكَ يَا ابْنَ وَهْبٍ لِذِكْرِي دُونَ رَمْيِكَ فِي عِرَاضِي
وَهلْ ثَبَتَ عُقَابٌ فِي مَكَــانٍ إِذَا نَسْرٌ تَحَامَلَ فِي انْقِضَاضِ»[1]

ويظهر هذا النموذج الحس النقدي بابن رشيق القيرواني، وقدرته على التحليل؛ حيث فصل في العلاقات بين النصوص التي أخذ منها أبو العلاء المعري بعض معانيه وصوره، وكيف جمع بينها، ما يوحي بإبداع الشاعر فيما أتيح له من مجال التوليد، الذي يحتاج إلى ناقد متميز أيضا ليكشف ما خفي من الأخذ والجمع بين المعاني والصور واستحضار ما قيل فيها من شواهد شعرية والمقارنة بينها، ما وصفه ابن رشيق (بتأمل من له بصر)، وهو ما يصدق عليه في قراءته لهذه الأبيات الشعرية؛ حيث وجه ابن رشيق بذلك بحثه عن الأصل وما أخذ منه بين السابق واللاحق، إلى كشف جانب من العملية الإبداعية، وهي توليد المعاني والصور والجمع بينها، وخلق صور جديدة من التجربة الجديدة.

ومن ذلك قوله: «وأتى أبو العلاء إلى قول النابغة الذبياني في وصف الخيل وعرقها: [بسيط]

يَنْضَحْنَ نَضْحَ المزَادِ الوُفْرِ أَتْأَقَهَا شَدُّ الرُّوَاةِ بِمضاءٍ غَيْرِ مَشْرُوبِ

[1]– ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، ص109– 110.

يريد ينضحن بماء غير مشروب وهو العرق، نضح المزاد، وإلى قول الفرزدق يصف قوسا: [طويل]

ووَفْرَاءَ لمْ تُخْرَزْ بِسَيْرٍ وَكِيعَةٍ غَدَوْتُ بِهَا طَيًّا يَدِي بِرِشَائِهَا

كأنه يصف مزادة ودلوا، وإلى قول منصور النمري يصف إبلا: [طويل]

رَكِبْنَ الدُّجَى حَتَّى نَزَحْنَ غِمَارَهُ ذَمِيلاً وَلَمْ تَنزَحْ لَهُنَّ غُرُوبُ

فاستخرج من بينها قوله في صفة الإبل، وقد أعيت: [بسيط]

كأَنَّهُنَّ غُرُوبٌ مِلْؤُهَا تَعَبٌ فَهُنَّ يَمْتَحْنَ بالأَرْسَانِ تَقْوِيدَا

وهذا من سحر بلاغته ولطيف صنعته، ولا سيما قوله (ملؤها تعب)، وقوله (يمتحن بالأرسان)»[1]؛ حيث وصف ذلك ولطيف الصنعة وسحر البلاغة، أن يضفي الشاعر تجربته الخاصة المتميزة على ما يأخذ من صور ومعاني سابقة.

ب-الاستعارة:

يأتي بحث الاستعارة بعد التشبيه حضورا في قراضة الذهب من فنون البيان، واتبع فيها ابن رشيق نهجه في قراءة التشبيه، فعرض إلى شواهد امرئ القيس مرجعية، من ذلك قوله: «وأول ما أبدأ به من ذلك ما كان من جهة الاستعارة كقوله (امرؤ القيس): [طويل]

بِمُنْجَرِدٍ قَيْدَ الأَوَابِدِ هَيْكَلِ

فإنه أول من قيدها، وسبق إلى الاستعارة البديعة فاتبعه الناس، فقال بعضهم: [كامل]

قَيْدَ الأَوَابِدِ فِي الرِّهَانِ جَوَادِ

فزاد زيادة كانت بالنقص أشبه، لأن الرهان لا يقيد، وإن استعير لها ذلك فبعيد، واستغرق قول ابن المعتز: [رجز]

[1]- ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، ص111- 112.

كَأَنَّ مَا يَفِرُّ مِنْهُ يَطْلُبُهُ

وإن كان غاية، لكون القيد ألزم ليد المطلوب وهما فيه أحصل»[1].

«وقال أبو الطيب وهو خاتم الفحول من المولدين: [كامل]

أَجَلِ الظَّلِيمِ وَرِبْقَةِ السِّرْحَانِ

فأتى بالمعنى في غير اللفظ، وزاد زيادة جيدة، وإن لم يبلغ صاحب الاختراع، وقد سمى الطفيل بن مالك فرسه (قرزلا)؛ والقرزل القيد بعينه، وأين اللفظ من اللفظ حلاوة وخفة، وسمي بعض خيل بني تغلب (قيدا) اقتداء بامرئ القيس»[2].

وهذه الصورة (قيد الأوابد) مما ابتكره امرؤ القيس ولم يسبقه إليه أحد، وقد حاول عديد الشعراء احتذاءها، ولكنهم عجزوا عن ذلك، منهم أبو تمام وابن المعتز، ولذلك لم يعقب ابن رشيق على ذلك، عدا في بيت المتنبي الذي رأى أنه زيادته جيدة، وهي تغييره للفظ (القيد بالقرزل)، وإن لم يبلغ امرئ القيس، فهو أفضل من غيره ممن احتذى هذه الصورة.

ومن نماذج الاستعارة قوله: «وكقوله أيضا في صفة الليل: [طويل]

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ وأَرْدَفَ أَعْجَازًا وَنَاءَ بِكَلْكَلِ

فاستعار لليل صلبا وأعجازا، وجعله كالجمل البارك، ومن ثم أخذ زهير: [طويل]

وَعُرِّيَ أَفْرَاسُ الصِّبَى وَرَوَاحِلُهْ

وهو من محاسن زهير المشهورة ومفاخره المعدودة، غير أن أصله من حيث رأيتَ، وتناوله منصور النمري فقال: [طويل]

وَأَهْدَتْ لَهُ الأَيَّامُ عَنْهُنَّ سَلْوَةً وَعُرِّيَ مِنْ رَحْلِ الصَّبَابَةِ غَارِبُهْ

[1]– ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، ص21.

[2]– المصدر نفسه، ص22.

فانقلب المعنى عليه والتبس، لأنه أوهم السامع أنه كان مطية للصبابة، وإن كان مراده إضافة الغارب إلى الرحل أو إلى مركوب محذوف، كأنه قال: (غارب راحلة)، أو جعله كناية عن المركوب كما يقال (عنده من الظهر كذا وكذا)، وكان حقه أن يقول (وعري غارب الصبابة من رحله)، والجيد قول عمر بن يزيد الشطرنجي مولى المهدي: بطويل]

لَقَدْ جَلَّ قَدْرُ الشَّيْبِ إِنْ كَانَ كُلَّمَا بَدَتْ شَيْبَةٌ يَعْرَى مِنَ اللَّهْوِ مَرْكَبَ

وجاء الطائي (أبو تمام) فحرفه بقوله: [كامل]

جَعَلَ السُّرَى جَمَلاً ووَدَّعَ رَاضِيًا بالهُونِ يَتَّخِذُ القُعُودَ قَعُودَا»[1]

والملاحظ في هذا النموذج أنه أخر قول زهير وأبي تمام ومنصور النمري، وقدم قول عمر بن يزيد الشطرنجي عليهم، وجعل جودة قول زهير من جودة ما أخذه من قول امرئ القيس فلا مزية له فيه، أما أبو تمام فقصر عنه لتحريفه المعنى كما ذكر ابن رشيق، أما النمري فكان ملتبسا في أخذه بسبب التقديم والتأخير، ولكن الظاهر أن التقديم والتأخير لم يؤثر على المعنى لأنه قال (وعري من رحل الصبابة غاربه) مقدما (الغارب) على (الرحل)، لأن ابن رشيق ذكر أنه كان من حقه أن يقول (وعري غارب الصبابة من رحله)، وكذلك فعل امرؤ القيس حين قدم (أردف أعجازا) على (ناء بكلكل).

ومن نماذجها قوله: «ومن استعارة أبي نواس قوله: [رمل مجزوء]

بَحَّ صوْتُ المَالِ مِمَّا مِنْكَ يَدْعُو وَيَصِيحُ

هو الذي فتح لابن المعتز قوله: [سريع]

كَمْ صَامِتٍ يُخْنَقُ أَكْيَاسُهُ قَدْ صَاحَ في مِيزَانِ مِيرَاثِ

ويروى (ورّاث)، والصامت المال من العين من الذهب والفضة خاصة، وقول النابغة: [كامل]

[1]– ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، ص22– 23.

فِي سَاعَةٍ فِيهَا الجُفُونُ سَوَاكِنُ قَدْ شِمْنَ أَعْيُنَهُنَّ فِي الأَغْمَادِ

هو الذي هدى المتنبي إلى قوله: [كامل]

وَلِذَا اسْمُ أَغْطِيَةِ العُيُونِ جُفُونُهَا مِنْ أَنَّهَا عَمَلَ السُّيُوفِ عَوَامِلُ

ولم أر من المؤلفين من جميع من رأيته، من نبه على هذا النوع»[1].

وهذا التعليق إشارة من ابن رشيق على أنه لم يتنبه قبله من النقاد إلى هذا النوع من الأخذ في الصورة الاستعارية بألفاظ أخرى وصياغة جديدة، الذي وصفه بقوله (فتح المعنى)، و(الهداية إليه)، لأن ابن المعتز والمتنبي أخذا الصورة من بيتي أبي نواس والنابغة، وولدا صورا جديدة اصطبغت بشخصيتيهما الفنيتين، فانفردا كما انفرد من أخذا عنهما، وهو مما لا يعد سرقة.

وهو مما يدل على أن ابن رشيق يبحث من خلال السرقات في قضية الخلق الشعري، في جانبها الجمالي، ولذلك نجده قد عرض نموذجا لامرئ القيس حكم فيه بأنه عقيم لم يعرض له أحد غيره، فإن كان بحثا في السرقات لما عرض له إذ لا أخذ فيه أو منه.

وهو قوله: «وقول امرئ القيس في التمثيل؛ وهو ضرب من الاستعارة: [طويل]

وَمَا ذَرَفَتْ عَيْنَاكِ إِلاَّ لِتَضْرِبِي بِسَهْمَيْكِ فِي أَعْشَارِ قَلْبٍ مُقَتَّلِ

مثل قلبه بأعشار الجزور، وعينيها بسهمين من سهام الميسر، ولم يعرض له أحد من الشعراء»[2]، فجعله نموذجا للابتكار في القول الشعري والأصالة فيه.

3- البديع: والبديع "علم يعرف به الوجوه والمزايا التي تزيد الكلام حسنا وطلاوة، وتكسوه بهاء ورونقا بعد مطابقته لمقتضى الحال، ووضوح دلالته على المراد"[3].

---

[1]- ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، ص48.

[2]- المصدر نفسه، ص24.

[3]- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص298.

وقد كان تركيز ابن رشيق على البديع المعنوي أكثر من اللفظي؛ حيث اكتفى من هذا الأخير بذكر التجنيس، الذي عده مع المطابقة أفضح ما تقع السرقة فيه من غيرهما: «لأن التشبيه وما شاكله يتسع فيه القول، والمجانسة والتطبيق يضيق فيهما تناول اللفظ؛ ألا ترى أن طرفة أخذ قول امرئ القيس في صفة جبل فجعله في صفة عقاب، وجعله النابغة في صفة النسور، وهو اللفظ والمعنى ولو تناول شاعر: (لقد طمح الطماح)، أو قوله (ليلبسني ما تلبسا) لكان سارقا بل مكابرا مصالتا»[1].

ومن نماذج البديع اللفظي قوله: «وكذلك قوله في المطابقة: [طويل]

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعًا

لا يتناوله أحد على هذه الطريقة إلا افتضح، ومن المطابقة قوله: [متقارب]

فَإِنْ تَدْفِنُوا الدَّاءَ لاَ نُخْفِهِ وإِنْ تَبْعَثُوا الشَّرَّ لاَ نَقْعُدِ»[2]

وقوله: «ومن قبح الأخذ وفاضح السرقة قول ابن الرومي يصف فوارة: [رجز]

بِعَيْنِ يَقْظَى وَبِجِيدِ نَاعِسَه

فقال ابن المعتز في المنسرح يصف فوارة:

بِعَيْنِ يَقْظَى وَجِيدِ نَاعِسَةٍ طَالَ عَلَيْهَا الوُقُوفُ وَالسَّهَرُ

وهو في زمانه وبلده، واشتهاره غير خاف»[3]، فالبيت مشتهر به ابن المعتز، والأخذ ظاهر واضح.

---

[1]– ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، ص30.

[2]– المصدر نفسه، ص30.

[3]– المصدر نفسه، ص104.

لذلك سمى الأخذ في المطابقة والتجنيس سرقة فاضحة، لأنها أظهر من أن تخفى لتعلقها بظاهر اللفظ، وهي مما يضيق فيه الأخذ على عكس الأخذ في المعاني والصور مما يتسع فيه مجال الأخذ والزيادة والإبداع، ومنها ما يندرج ضمن البديع المعنوي كالمبالغة والالتفات.

أ- **المبالغة:** وهي "أن يدعي المتكلم لوصف بلوغه في الشدة أو الضعف، حدا مستبعدا أو مستحيلا"[1].

ومن نماذجها قوله: «ومن باب المبالغة قول امرئ القيس يصف حلي امرأة: [طويل]

كَأَنَّ عَلَى لَبَّاتِهَا جَمْرَ مُصْطَلٍ أصَابَ غَضًا جزْلاً وكُفَّ بِأَجْزَالِ

فذكر الجمر وشبه به الحلي، ثم ما كفاه إلى أن جعله جمر غضا وهو أبقى، ثم جعله جزلا ليكون أشد لوقوده وأعظم لنوره، وإن كان أراد به الكثرة لقولهم (عطاء جزل)، فقد جعله مختارا، لأن من وجد شيئا كثيرا اختار أفضله، ثم جعله مكفوفا بالأجزال حوله وهي أصول الشجر زيادة في المبالغة، وقوله (جمر مصطل) لأنه يقلب الجمر فتظهر حمرته وهذه نهاية، وقد أخذه النابغة فقال: [وافر]

يُضِيءُ الحَلْيُ فِي اللَّبَاتِ مِنْهَا كَمِثْلِ الجَمْرِ بُدِّدَ فِي الظَّلاَمِ

فأجاد إلا أنه دون امرئ القيس، لما في مبالغته من اللبس»[2].

وهنا تظهر قدرة ابن رشيق في توجيه النقد من خلال فن المبالغة، ورأى أن تحقق المبالغة في بيت امرئ القيس لم يأت فقط من حسن استمداد التشبيه، وحسن تأليفه بهذه الإضافات الوصفية فالمشبه به (الجمر) مقيد بأنه جمر مصطل، وجمر غضا، ويكف بالأجزال من أصول الشجر (في ديوانه أجذال)[3]، لأن مثل هذه الإضافات الوصفية قد تحققت في قول النابغة، فالمشبه به (الجمر) موصوفا بتبديده في الظلام، وفي ذلك معنى الكثرة ومعنى

---

[1]- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص312.

[2]- ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، ص31.

[3]- ينظر: ديوان امرئ القيس، ص 29، والأجذال: أصول الشجر.

تلون اللمعان من خافت إلى مشتعل إلى مضيء، وعلى هذا فالشاعران متساويان في حد المبالغة.

وإنما الذي أوجب الزيادة فيما لامرئ القيس سبقه، وقدرته على تخير الألفاظ والوزن، لأن بيته من الطويل وهذا البحر العروض يمكن الشاعر من التصرف في التعبير لطول نفسه.

أما بيت النابغة فمن البحر الوافر وذلك بحر قصير النفس لا يستوعب الشاعر من خلال الأوصاف الدقيقة، ولا يجيد النظم عليه بهذه السعة إلا الفحول من الشعراء كالنابغة فقد درك شأو امرئ القيس في هذا المعنى[1].

ومن نماذجها قوله: «ومن مبالغته المشهورة قوله: [طويل]

مِنَ القَاصِرَاتِ الطَّرْفِ لوْ دَبَّ مُحْوِلُ مِنَ الذَّرِّ فَوْقَ الإِتْبِ منهَا لأَثَّرَا

أخذه حسان رضي الله تعالى عنه فقال: [خفيف]

لَوْ يَدِبُّ الحَوْلِيُّ مِنْ وَلَدِ الذَّرْ رِ عَلَيْهَا لأَنْدَبَتْهَا الكُلُومُ

فقصر عنه كثيرا، لأن امرأ القيس قال (فوق الإتب) وهو ثوب كالبقيرة، وأيضا فإن في بيته معنى متقدما وهو قوله (من القاصرات الطرف) أراد أنها منكسرة الجفن خافضة النظر غير متطلعة إلى ما بعد ولا ناظرة إلى غير زوجها كما قال أهل التفسير، ويجوز أن يكون (من القاصرات الطرف) بمعنى طرف الناظر إليها؛ أي لا يتجاوزها بالنظر كقول أبي الطيب: [وافر]

وَخَصْرٌ تَثْبُتُ الأَبْصَارُ فِيهِ كأَنَّ عَلَيْهِ مِنْ حَدَقٍ نِطَاقَا

وتناول ابن المعتز ما تناوله حسان من بيت امرئ القيس وتجاوز الحد فقال: [سريع]

رَقَّ فَلَوْ مَرَّتْ بِهِ ذَرَّةٌ فِي رِجْلِهَا نَعْلٌ مِنَ الوَرْدِ

[1]– ينظر: محمد بن سعد الدبل، المقاييس البلاغية والنقدية في قراضة الذهب، ص52– 53.

لَمَزَّقَتْ دِيبَاجَتَيْ خَدِّهِ مِنْ غَيْرِ أَنْ جَازَتْ عَلَى الخَدِّ»[1]

رأى ابن رشيق أن امرأ القيس أتى بمعنى متقدم في قوله (قاصرات الطرف) ليدل به على الرقة والحياء حيث قال: (أراد أنها منكسرة الجفن خافضة النظر غير متطلعة إلى غير زوجها كما قال أهل التفسير)، في إشارة إلى توافق معناها مع دلالة الآية قرآنية في قوله تعالى: ﴿وَعِندَهُمْ قَاصِرَاتُ الطَّرْفِ عِينٌ﴾[2]، والمبالغة في قوله (لو دب محول من الذر فوق الإتب منها لأثرا)؛ والمحول الذي أتى عليه الحول كناية عن الصغير، والإتب هو البقيرة، وهي ثوب رقيق له جيب وليس له كمان، والمعنى أنه لو مر عليها المحول من الذر لأثر في جلدها حتى من فوق ثوبها لنعومتها ورقتها[3].

كما بالغ حسان بن ثابت في قوله (ولد الذر) وقوله (أندبتها الكلوم) دلالة على فرط رقة ونعومة بشرتها، ولكنه قصر عن امرئ القيس بعبارتي (قاصرات الطرف) و(فوق الإتب) التي زادت المعنى مبالغة.

ومن نماذجها قوله: «ويعدون من مشهور المبالغات ومتجاوزها قول امرئ القيس: [طويل]

تَنَوَّرْتُهَا مِنْ أَذْرِعَاتٍ ودَارُهَا بِيَثْرِبَ أَدْنَى دَارِهَا نَظَرٌ عَالِ

أراد نظر القلب لا نظر البصر، لأن (أذرعات) بالشام، ويثرب مدينة الرسول عليه الصلاة والسلام، وذلك ما لا يمكن أن يرى منه نارا إلا تخيلا بقلبه لا غير.

وقال في المبالغة والثقة بفرسه إذا أراد الصيد: [طويل]

إِذَا مَا رَكِبْنَا قَالَ وِلْدَانُ حَيِّنَا تَعَالَوْا إِلَى أَنْ يَأْتِيَ الصَّيْدُ نَحْطُبِ

أخذه ابن المعتز فقال في صفة الجارح: [رجز مشطور]

---

[1]– ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، ص34– 35.

[2]– الصافات، 48.

[3]– ينظر: ديوان امرئ القيس، ص68.

قد وثقَ القومُ له بما طلبْ
فهو إذا جلَّى لصيْدٍ واضْطَرَبْ
سلُّوا سكاكينهم من القُرُبْ

وقلت أنا في صفة قسي البندق: [بسيط]

طَيْرٌ أَبَابِيلُ جَاءَتْنَا فَمَا بَرِحَتْ إِلاَّ وَأَقْوَاسُنَا الطَّيْرُ الأَبَابِيلُ
يَرْمِينَهَا بِحَصَى طِينٍ مُسَوَّمَةٍ كَأَنَّ مَعْدِنَهَا لِلرَّمْيِ سِجِّيلُ
تَغْدُو عَلَى ثِقَةٍ مِنَّا بِأَطْيَبِهَا والنَّارُ تُقْدَحُ والطِّنْجِيرُ مَغْسُولُ»[1]

وتأتي هذه الشواهد الثلاثة في معنى واحد؛ وهو المبالغة في الثقة في تحقيق الغاية في الصيد، فجاءت عند امرئ القيس في وصف الفرس، وعند ابن المعتز في وصف الجارح، وعند ابن رشيق في وصف قسي البندق، ولم يعلق ابن رشيق بالمفاضلة بينها، ويظهر أن ابن رشيق أكثرهم مبالغة؛ بأن زاد المعنى وبالغ في وصفه الثقة بتحقق الصيد بأن أضرمت النار وغسل الطنجير (وهو وعاء الطهي)، ثم ابن المعتز في وصف ثقة القوم بأن سلوا سكاكينهم، ثم امرؤ القيس بأن احتطبوا.

ب-**الالتفات:**

تحدد مفهوم الالتفات عند ابن رشيق في العمدة في قوله: «أن يكون الشاعر آخذا في معنى، ثم يعرض له غيره، فيعرض عن الأول إلى الثاني فيأتي به، ثم يعود إلى الأول من غير أن يخل في شيء مما يشد الأول»[2]، ولذلك يعد من مداخل الإبداع في الأخذ، حيث يعين الشاعر على توليد المعاني بصرفها إلى غير ما دلت عليه في النص السابق، ومن نماذجها في قراضة الذهب قوله: «ومن باب الالتفات قول امرئ القيس: [وافر]

مُجَاوَرَةُ بَنِي شَمَجَى بْنِ جَرْمٍ هَوَانًا مَا أُتِيحَ مِنَ الهَوَانِ

[1]- ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، ص35- 36.

[2]- ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج2، ص45.

وَتَمْنَحُهَا بَنِي شَمَجَى بْنِ جَرْمٍ مَعِيزَهُمُ حَنَانَكَ ذَا الحَنَانِ

أي رحمتك يا ذا الرحمة، عجزا البيتين جميعا التفات، فاقتدى به الناس في هذا كما فعلوا في غيره، فقال جرير: [وافر]

أَتَنْسَى إِذْ تُوَدِّعُنَا سُلَيْمَى بِفَرْعِ بَشَامَةٍ سُقِيَ البَشَامُ*

بينا هو يذكر الوداع التفت إلى البشام فاستسقى له»[1]، حيث اقتدى جرير بمعنى الالتفات في بيت امرئ القيس من التحسر بهوان مجاورة بني شمجى إلى الدعاء بالرحمة، وجاء بالتفات من وداع سليمى إلى الدعاء بسقيا البشام.

ويمكن القول إن ابن رشيق قد بحث مشكلة السرقات من وجهة نظر علم البلاغة (جمالية)، حيث حاول أن يخرج بها عن دائرة الاتهام حين ضيقها وحصرها في البديع النادر، وفتح المجال من جهة توارد الخواطر وتوليد المعاني، بحيث جعلها قضية جمالية بلاغية يتوصل عن طريقها إلى الأسرار البلاغية في صنعة الشعر فكان مكمن البحث الجمالي فيها مركزا في الصور وكيفية أدائها وتميزها عن غيرها لا في المعاني التي تكون مشتركة، فيكون التفاضل بين المتقدم السابق والمتأخر الآخذ من حيث جودة الأداء.

ثانيا: مقياس الإبداع والاختراع:

وهو المقياس الذي عول عليه ابن رشيق، وعده محكا في الحكم بالسرقة الشعرية بين الشعراء؛ حين رأى أن: «أهل التحصيل مجمعون من ذلك على أن السرقة إنما تقع في البديع النادر، والخارج عن العادة»[2].

*- البشام: هو شجر السقي إذ ودعته عنده.

[1]- ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، ص40.

[2]- المصدر نفسه، ص20.

وفيما عدا ذلك يدخل فيما سماه النقاد قبله (توارد الخواطر)، وبذلك ضيق مفهوم السرقة، وحدد لها أفقا جماليا يتصل بالعلاقة مع هذا البديع النادر زيادة أو تقصيرا، وقد تميز ابن رشيق وتفرد في هذا التحديد عن سابقيه.

ويمثل الاختراع والابتكار "أهم مظاهر العبقرية الفنية، ومن الأدلة على براعة الأديب في إدراك أعماق التجارب التي يمر بها، والنتائج التي تنتهي إليها، ومن أمارات قدرته على الخلق الفني المقنع للعقول، المثير للعواطف والنفوس، ومن الأدلة على ثقافة الأديب واتساع باعه في مجال الأفكار والمعاني"[1].

وفي ضوء ذلك تناول ابن رشيق القيرواني بحثه في السرقات الشعرية تناولا موضوعيا، ساعيا إلى كشف وابتكار الشعراء وإبداعهم فيما عرض من شواهد شعرية، منطلقا في ذلك من إدراكه – كما أدرك النقاد قبله– أن بعض الشعراء أتى بمعان لم يسبق إليها، وقد تكون هذه المعاني من الدقة والندرة بحيث يعجز الشعراء عن أخذها، فحكموا لصاحبها بالسبق والتفرد وعدم نزاعه فيها كامرئ القيس وعنترة وبشار وغيرهم من الشعراء القدماء والمحدثين؛ حيث أن ذلك السبق والتفرد غير مقصور على عصر دون آخر.

ولذلك كانت مسألة الخلق الشعري مناط بحث ابن رشيق بالاتكاء على السرقات وأشكال الأخذ والعلاقات بين النصوص الشعرية السابقة واللاحقة.

وبدا ابن رشيق وهو يعالج ذلك "متأثرا بالنقاد المشارقة، وبخاصة القاضي الجرجاني صاحب الوساطة، على أنه في أثناء ذلك لفتات فذة هو صاحبها فكرا وصياغة، ومنهجه القائم على تحديد معاني الكلمات قبل تداولها في باب السرقات منهج مقنع، ولو أن كل المتجادلين سلكوا مسلكه لاختصروا نصف وقت المناقشة أو أكثر، وعنده أنه إذا كان الاختراع وصفا للمعنى فإن الإبداع وصف للفظ، والشاعر الذي يأتي بمعنى مخترع في لفظ بديع هو الشاعر الذي استولى على الأمد وحاز قصب السبق"[2].

[1]– منصور عبد الرحمن، معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي، ص243.

[2]– عبده عبد العزيز قلقيلة، النقد الأدبي في المغرب العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دط، 1973م، ص377.

فمقياس (الإبداع والاختراع)، يقوم على بحث مدى اتفاق الأخذ من هذا البديع المخترع ما يدخله في التقليد أو السرقة، أو الاختلاف بالزيادة أو العكس أو الجمع ما يدخله في معنى التوليد والإبداع، ويبقى الحكم بالجودة والرداءة رهن العقل المتبصر، والذوق السليم، واعتماد الموضوعية والعدل؛ فقد يكون المحتذي فوق درجة المبدع المخترع أو دونها.

وقد عرض ابن رشيق في قراضته لنماذج عديدة وفق هذا المقياس، منها قوله عن امرئ القيس: «ومما فتحه للناس جميعا وأغلقه دونهم قوله: [طويل]

أَلَمْ تَرَيَانِي كُلَّمَا جِئْتُ طَارِقًا وَجَدْتُ بِهَا طِيبًا وَإِنْ لَمْ تَطَيَّبِ

ومن بدعه وملحه قوله: [طويل]

نَزِيفٌ إِذَا قَامَتْ لِوَجْهٍ تَمَايَلَتْ تُرَائِي الصُّوَارَ الرَّخْصَ أَلاَّ تَخَتَّرَا

تراشيه أي تعطيه رشوة، وتختّر أي تكسّل ويروى (الفؤاد الرخص)، فأخذه طرفة فقال: [رمل]

تَحْسِبُ اللَّحْظَ عَلَيْهَا نَجْدَةً يَا لَقَوْمِي للشَّبَابِ المُسْبَكِرْ

النجدة الشدة، يريد أن اللحظ يشتد عليها لمرض طرفها، فيجوز أن تكون تحسب حكاية هنها؛ أي تحسب هي ويجوز أن يكون للمخاطب، أي تحسب أنت»[1].

وقوله: «وما زلنا نتناشد قول ابن هاني: [طويل]

إِذَا ذَكَرَتْهُ النَّفْسُ جَاشَتْ لِذِكْرِهِ كَمَا عَثَرَ السَّاقِي بكأْسٍ مِنَ الخَمْرِ

فنستملحه ونظن أنه ابتكره، إلى أن فكرت في قول امرئ القيس: [طويل]

إِذَا نَالَ مِنْهَا نَظْرَةً رِيعَ قَلْبُهُ كَمَا ذَعَرَتْ كأْسُ الصَّبُوحِ المُخَمَّرَا

[1]– ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، ص41.

فعلمت أنه هو الذي فتح له هذا المعنى، وإن لم يكن المعنيان سواء، والشاعر يورد لفظا لمعنى فيفتح به لصاحبه معنى سواه، لولا هو لم ينفتح، كقول الفرزدق: [طويل]

وَمَا أَنَا بِالبَاقِي ولاَ الدَّهْرُ فَاعْلَمِي بِرَاضٍ بِمَا قَدْ كَانَ أَذْهَبَ مِنْ عَقْلِي

أراد (ولا الدهر براض)، فقوله في نسق الكلام: (وما أنا بالباقي ولا الدهر) هو الذي فتح للبحتري قوله للفلك: [وافر]

سَتَفْنَى مِثْلَ مَا نَفْنَى وَتَبْلَى كَمَا نَبْلَى وَيُدْرَكُ مِنْكَ ثَارُ»[1]

«وقال أبو تمام: [بسيط]

دَارٌ أُجِلُّ الهَوَى عنْ أَنْ أُلِمَّ بِهَا فِي الرَّكْبِ إِلاَّ وَعَيْنِي مِنْ مَنَائِحِهَا

فقوله (ألم بها في الركب) هو الذي فتح لأبي الطيب قوله: [طويل]

نَزَلْنَا عَنِ الأَكْوَارِ نَمْشِي كَرَامَةً لِمَنْ بَانَ عَنْهُ أَنْ نُلِمَّ بِهِ رَكْبَا»[2]

ونماذج ذلك كثيرة، والملاحظ على هذه النماذج استخدامه لجملة من لألفاظ تدل على الاختراع واحتذائه؛ مثل (فتح المعنى، ابتكر)، ونقف منها عند (فتح الشعراء للمعاني لمن يأتي بعدهم)؛ وهو تعبير عن اصطلاح التوليد.

وحيث ورد في العمدة أن المخترع من الشعر هو: «ما لم يسبق إليه قائله، ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره، أو ما يقرب منه»[3].

ورأى مصطفى هدارة أن هذا التعريف يبعدنا بعدا كاملا عن معنى الأصالة، لأنه يجعل منها شيئا نادر الوجود، كما أنه يفتح الباب واسعا للاتهام بالسرقة، ولعل ابن رشيق قد أدرك

[1]– ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، ص43.

[2]– المصدر نفسه، ص44– 45.

[3]– ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص175.

ذلك، إذ سرعان ما خفف من حدته بذكر اصطلاح (التوليد)[1]، وتعريفه له بأنه: «ليس باختراع، لما فيه من الاقتداء بغيره، ولا يقال له أيضا سرقة»[2].

والتوليد هو الذي يتاح فيه الاقتداء، "ومع ذلك فهم يعتبرونه أدنى مرتبة من الابتداع، مع أنهم يعترفون بأن المتأخر المقتدي بالمتقدم، قد يتفوق عليه (...)، ويبدو لي أن النقاد العرب كانوا يعنون بالمعنى المبتدع ذلك الذي يجعلون له هذه المرتبة السامية المعنى الذي لم يعثروا لشاعر قبل قائله على بيت يماثله، مع أن الأمر في الواقع لا يعدو أن يكون قصور وسائلهم عن إدراك المعنى السابق؛ فهذه الأمثلة الكثيرة التي ذكروها لامرئ القيس، على اعتبار أن معانيها كلها مبتدعة، وضربوا بها المثل على معنى الابتداع، ما يدريهم أن ابن خزام أو غيره ممن سبقوا امرأ القيس ولم نعرف من شعرهم شيئا، قد قالوا في هذا المعنى أو ذاك"[3].

والملاحظ أن هدارة وغيره من النقاد في العصر الحديث يحكمون بمثل هذه الأحكام على النقد القديم لأنهم ينظرون بعين ما وصل إليه النقد الحديث –خاصة عند الغرب–، فيسقطونه بأحكامهم، ولكن إذا نظرنا بعين الوسط الثقافي والعلمي الذي كان عند العرب وأدواتهم المعرفية والنقدية يمكن تقدير جهودهم في التأصيل ووضع الاصطلاحات وتحديد العلوم العربية والتنظير والتطبيق فيها، وكانوا يطورون ويراجعون فيها ويعيدون النظر ويفيدون مما سبقهم ويضيفوا، فابن رشيق القيرواني بهذه النماذج أشار إلى التوليد وفتح المعاني بين الشعراء.

كما حاول الإقلال من شأن المصطلح؛ بأن فرع منه اصطلاحين: الأول الاختراع وجعله للمعنى، الثاني الإبداع وجعله للفظ، وهو بهذه التفرقة يرضى إلى حد ما عن أخذ الشاعر لما سبق إليه من معان، ما دامت صياغته لها ستكون جديدة.[4]

---

[1]– ينظر: مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي، ص269.

[2]– ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص176.

[3]– مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي، ص270.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص271.

ومما يحسب للنقاد القدامى أنهم حين جمع الشعر ودون جعلوا للمقياس التاريخي ومقياس الرواية الأدبية الدور الأهم في تحديد السابق واللاحق أو المتقدم من المتأخر، ومع قضية الانتحال وضياع أكثر الشعر العربي والدقة في تحديد نسبة كثير منه إلا أنهم استطاعوا أن يضعوا إطارا علميا تأصيليا لديوان الشعر العربي وشعرائه، فكان أن حددت الأولية فيه لامرئ القيس باتفاق العلماء والنقاد، وبمرجعية ذلك بنيت أحكامهم ومصطلحاتهم النقدية؛ منها الابتداع والتوليد والسرقة.

ونذكر هنا أن مصطفى هدارة علق على ذلك بقوله: "تستطيع أن نقول إن النقاد العرب لم يفهموا الأصالة الفنية على حقيقتها، كما أنهم لم يدركوا مفهوم التقليد من وجهة نظر الفن الجميل، فلم يكونوا مضطرين قط إلى وضع اصطلاحين للابتداع، أحدهما خاص بالمعنى والآخر خاص باللفظ؛ لأن المعول عليه في الفن جمال الإخراج، إذ يتوقف عليه الإحساس بجمال النموذج الفني، ولأن الإبداع المطلق شيء لا وجود له، بل إن غاية الإبداع هي إخراج الفكرة في معرض جديد بعد أن يضفي عليها الشاعر من أسلوبه وشخصيته ما يجعلها جديرة باسمه وعبقريته"[1].

ولكن هذا موجود عند النقاد العرب في قضية السرقات تحديدا، لأنهم طرحوا مصطلح توارد الخواطر؛ ووفقه لم يحكموا باقتصار الجودة على السابق لأسبقيته، لأنهم اشترطوا في خروجها عن وصف السرق أن تتميز بالزيادة الفنية للمتأخر عن المتقدم، في المعاني والألفاظ والصور، وقد يحكمون له بالأفضلية عمن أخذ عنه بمرجعية الإبداع والإضافة الجيدة والمتفردة.

وكذلك مصطلح توليد المعاني؛ الذي يفتح مجال الاختراع والابتكار للشعراء على اختلاف مذاهبهم وعصورهم.

كما أنهم بحثوا في قضية الأصالة ضمن قضية الانتحال والسرقات، وكانوا يؤصلون النصوص وينسبونها لأصحابها ويحددون موضع الأخذ منها، ودرجته ونوعه وأبعاده

[1]– مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي، ص273.

الجمالية ويحكمون بأفضليته من عدمها على المتقدم، وهو ما تمثله ابن رشيق القيرواني في منهجه في بحث معايير الجمال ضمن قضية الأخذ الفني في السرقات الشعرية، تطبيقا في كتابه قراضة الذهب.

ثالثا: نظم المنثور:

أشار النقاد قبل ابن رشيق القيرواني إلى العلاقة بين النظم والنثر، وجعلوها بابا من أبواب السرقات الأدبية، فقد عقد الحاتمي في كتابه (حلية المحاضرة) سماه (في نظم المنثور)، قال فيه: «ومن الشعراء المطبوعين طائفة تخفي السرق وتلبسه اعتمادا على منثور الكلام دون منظومه، واستراقا للألفاظ الموجزة والفقر الشريفة، والمواعظ الواقعة والخطب البارعة»[1]، حيث عدها من السرقات الخفية.

وخالفه ابن رشيق في ذلك حين عدها سرقة مغتفرة، قال: «والسرقة المغتفرة نظم المنثور كقول امرأة من أهل البصرة لبشار: (أي رجل أنت لو كنت أسود الرأس واللحية)، فقال بشار: (أما علمت أن بِيض البزاة أثمن من سود الغربان؟) قال: (أما ذلك فحسن في السمع، فمن لك بأن يحسن شيبتك في العين كما حسن قولك في السمع؟) وكان بشار يقول: (ما أفحمني قطّ غير هذه المرأة)، أخذ البحتري قول بشار فقال: [خفيف]

فَبَيَاضُ البَازِيِّ أَحْسَنُ لَوْنًا إِنْ تَأَمَّلْتِ مِنْ سَوَادِ الغُرَابِ»[2]

«وقالت امرأة أخرى لبشار: أنت القائل: [سريع]

تَحْتَ ثِيَابِي جَسَدٌ نَاحِلٌ لَوْ هَبَّتِ الرِّيحُ بِهِ طَارَا

قالت: (وأنت بهذا السّمن كأنك تلّ)، قال: (هذا ورم الحب)، أخذه أبو الطيب فقال في سيف الدولة: [بسيط]

---

[1]– الحاتمي، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، ج2، ص92.

[2]– ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، ص95.

أُعِيذُهَا نَظَرَاتٍ منْكَ صَادِقَةٍ أَنْ تَحْسِبَ الشَّحْمَ فِيمَنْ شَحْمُهُ وَرَمُ»[1]

«وكان لأبي الأسود جيران من قُشير، وكانوا يؤذنونه ويرمونه في الليل، فإذا شكاهم قالوا لسنا نرجمك، وإنما الله تعالى يرجمك، وكانوا عثمانية وكان علويا فيقول: (كذبتم يا فسقة، لو رجمني الله تعالى لما أخطأني وأنتم تخطئون) فنظمه حبيب قال:

رَمَى بِكَ اللهُ بُرْجَيْهَا فَهَدَّمَهَا وَلَوْ رَمَى بِكَ غَيْرُ اللهِ لَمْ يُصِبِ»[2]

«وسئل أبو نواس عن أحب الشهور إليه فقال: (شوال) فقيل له: (من أجل الفطر؟) قال: (لا ولكن لبعده من رمضان)، فأخذه الحمدوني فقال: [رمل مجزوء]

مَـنَّ شَـوَّالٌ عَلَيْنَـا وَحَقِيقٌ بِامْتِنَـانِ
جَاءَ بالقَصْفِ وَبِالْغَرْ فِ وَلَذَّاتِ القِيَـانِ
أَوفَقُ الأَشْهُرِ لِي أَبَـ ـعَدُهَا مِنْ رَمَضَانِ»[3]

«وكتب الحجاج إلى قتيبة بن مسلم: (إني قد نظرت في سني فإذا أنا ابن ثلاث وخمسين سنة، وأنا وأنت لِدَة عام، وإن امرأ قد سار إلى منهل خمسين سنة لقَمِنٌ أن يرده والسلام)، فنظمه أبو محمد عبد الله بن أيوب التميمي فقال: [طويل]

إِذَا ذَهَبَ القَرْنُ الَّذِي أَنتَ فِيهِمْ وَخُلِّفْتَ فِي قَرْنٍ فَأَنتَ غَرِيبُ
وَإِنَّ اِمْرِأً قَدْ سَارَ خَمْسِينَ حِجَّةً إِلَى مَنْهَلٍ مِنْ وِرْدِهِ لَقَرِيبُ»[4]

يمثل نظم المنثور مظهرا من مظاهر اتساع دائرة الأخذ الشعري، وانفتاح العلاقة بين النصوص الإبداعية، وهو ملمح تطوري لمصادر الشعراء التي تعكس اتجاه الشاعر وروافده الثقافية، وقدرته في الإفادة من التجارب الإبداعية على اختلاف طبيعتها، ولذلك وصفها ابن رشيق بالسرقة المغتفرة؛ لميزتها بتمكين المبدع من إظهار تفرده في الصياغة والتعبير،

---

[1]- ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، ص96.

[2]- المصدر نفسه، ص97.

[3]- المصدر نفسه، ص98- 99.

[4]- المصدر نفسه، ص99.

وتمكين الناقد من الوقوف على طبيعة ذلك، وهذا ما يظهر في النماذج السابقة التي خلت من أي تعليق أو حكم من ابن رشيق، تاركا المتلقي يبحث في حدود العلاقة بين النص السابق (النثري) واللاحق (الشعري)، ويقف على شخصية الشاعر وتميزه وقدرته على توليد المعاني وإبداع التعابير.

رابعا: الأوزان والقوافي:

للقصيدة العربية نظام ونهج متفق عليه، على الشعراء الالتزام به في جانب الشكل والمضامين، وهو ما تحدد في عمود الشعر العربي، وقد عد الشعراء المحدثون هذا النظام قيدا يضيق عليهم حدود الإبداع وانطلاق الخيال الشعري في التعبير عن تجاربهم الجديدة والمختلفة، وقد وقف ابن رشيق من ذلك على القالب الشكلي للقصيدة العربية بأوازنه وقوافيه ولغته.

حيث "تنبه إلى بعض أجزاء الإطار الثقافي (...)، وذلك حين أشار إلى أن انحصار الوزن والقافية الموحدة، وسياق الألفاظ في شعرنا العربي، كل ذلك يؤثر تأثيرا خطيرا في تشابه الإنتاج الفني بين الشعراء، ولا شك أن هذه فكرة جديدة لم ينتبه لها النقاد السابقون"[1].

ووردت هذه الفكرة في قراضة الذهب حين قال: «والذي أعتقده وأقول به، أنه لم يخف على حاذق بالصنعة أن الصانع إذا صنع شعرا في وزن ما وقافية ما، وكان لمن قبله وكان من الشعراء شعر في ذلك الوزن وذلك الروي، وأراد المتأخر معنى بعينه، فأخذ في نظمه، أن الوزن يحضره والقافية تضطره، وسياق الألفاظ يحدوه حتى يورد نفس كلام الأول ومعناه، حتى كأنه سمعه وقصد سرقته، وإن لم يكن سمعه قط، وعلى هذا يحمل ما كان من شعر امرئ القيس وطرفة لو كان في عصره، وإن كان لم يسمع قصيدته كما زعم، وقد استحلف عن ذلك فحلف»[2].

[1]– مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي، ص179.

[2]– ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، ص86.

ولكن ابن رشيق اكتفى بهذا النص ولم يعرض لنماذج تطبيقية تعضد ما ذهب إليه، وتبين أثر ذلك في قضية السرقات الشعرية، من حيث التضييق على الشعراء المتأخرين، فكان يمكن لابن رشيق أن يقارن بين النصوص اللاحقة فيما أخذت من النص السابق من حيث القالب الشكلي للوزن والقافية ومدى الاتفاق والتشابه من عدمه بينها، وتجدر الإشارة إلى أن الباحث يلاحظ مدى الاتفاق أو الاختلاف الظاهر بين النصوص الشعرية السابقة واللاحقة في جانب الوزن والقافية.

هذا وقد أدرك النقاد قبل ابن رشيق ما للظروف البيئية والثقافية من تأثير على تشابه المعاني والألفاظ بين الشعراء، مما يعد سببا في انتفاء الاتهام بالسرقة الشعرية، منهم أبو هلال العسكري في قوله: «وإذا كان القوم في قبيلة واحدة، وفي أرض واحدة فإن خواطرهم تقع متقاربة كما أن أخلاقهم وشمائلهم تكون متضارعة»[1]، والآمدي في قوله: «غير منكر لشاعرين من أهل بلدين متقاربين أن يتفقا في كثير من المعاني»[2]، والباقلاني في قوله: «وقد يتقارب سبك نفر من شعراء عصر، وتتدانى رسائل كتاب دهر، حتى تشتبه اشتباها شديدا وتتماثل تماثلا قريبا، فيغمض الأصل»[3]، وهذا من تأثير عامل البيئة والزمن وثقافة العصر.

خلاصة: توصيف للمنهج وسماته

من خلال ما سبق عرضه في مباحث هذا الفصل من بيان تطبيقات ابن رشيق القيرواني في بحث السرقات الشعرية ومرجعياتها وأنواعها، وأثرها في كشف الجانب الجمالي للعملية الإبداعية، يمكننا الوقوف على معالم منهج ابن رشيق وسماته ومراحل تطبيقه.

---

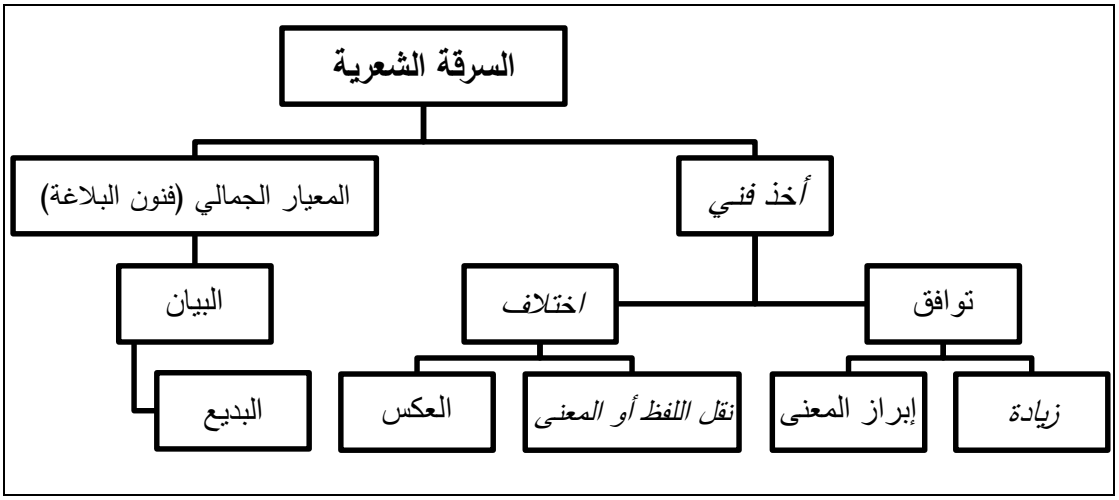
[1]– أبو هلال العسكري، الصناعتين 'الكتابة والشعر'، علق حواشيه وضبط نصه: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دت، ص231.

[2]– الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: السيد صقر، دار المعارف، ذخائر العرب، دط، 1965م، ج1، ص45.

[3]– الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط5، 1977م، ص122.

في البداية نشير من ذلك، إلى أن الإطار الفني للسرقات الشعرية يمتد ليمثل النموذج الأصل ويحتفظ بأصالته، ويستقيها من مجهود الشاعر البين والظاهر، والذي يكتسب به صفة الفضل والسبق والتفرد رغم اعتماده على من سبقوه؛ فمدار الإبداع والاختراع من خلال الأخذ كامن في توليد الجديد من القديم عن طريق الصراع القائم على المماثلة والمخالفة والنقض بين المعاني والصور.

وقد أفاض ابن رشيق القيرواني في (قراضة الذهب) في عرض الأمثلة والشواهد على اختلاف وتنوع أشكال السرقات وانواعها فيها، التي يمكن القول إن الحيز الأكبر فيها للمتلقي في إدراك مواضعها وتحليل ما صاحبها من إشارات موجزة وملاحظات عابرة، لكنها لا تنفي شرحه وتحليله الوافي لبعض منها، ما يعكس الاهتمام الكبير الذي أولاه ابن رشيق لتتبع السرقات والبحث فيها، وبيان أسرارها في أثرها في العملية الإبداعية، من جانب تحاور النصوص الشعرية في المعنى الواحد، في أصله أو فيما جدّ فيه بالزيادة أو الإيجاز، بالتوافق أو الاختلاف، ويمكن الإحاطة بذلك في الخطاطة الآتية:



كما نخلص مما سبق إلى أن ابن رشيق قد مر بمراحل في بحث السرقات الشعرية، يمكن أن نجملها كما يأتي:

1- مرحلة تحديد النص وتأصيله:

يحدد فيها النص الأصل المسروق منه، ويؤصل له أحيانا، وقد سهل على نفسه أمر التأصيل باعتماده على امرئ القيس مرجعا في أغلب ما عرضه من شواهد، كما يحدد في هذه المرحلة النصوص اللاحقة التي تشترك في المعنى أو اللفظ أو الصورة المعينة، وهذه مرحلة مهمة في مباشرة النص وتعتمد على العامل الزمني في التقديم والتأخير بين النصوص، وهو يقوم بعرض هذه النصوص مستعرضا محفوظه من الشعر من العصر الجاهلي إلى عصره.

وقد اتصف ابن رشيق بسعة الثقافة والأمانة العلمية وهو يستعرض الكم الهائل من الشواهد الشعرية التي حواها كتاب (قراضة الذهب)، وهذا منهجه في العمدة كذلك حين قال: «وعولت في أكثره على قريحة نفسي ونتيجة خاطري خوف التكرار ورجاء الاختصار، إلا ما تعلق بالخبر وضبطته الرواية فإنه لا سبيل إلى تغيير شيء من لفظه ومعناه، فكل ما لم أسنده إلى رجل معروف باسمه، ولا أحلت فيه على كتاب بعينه فهو من ذلك»[1]، هذا نص يدل على ثقافة عظيمة وسعة اطلاع وزاد علمي يسمح للخوض في مثل هذه القضية، كما يدل على منهجه وأمانته العلمية، وظهر ذلك جليا في قراضة الذهب.

وضمن هذه المرحلة يعرض ابن رشيق أغلب النصوص التي تشترك في المعنى الواحد محل النظر.

2- مرحلة تحديد موضع السرقة ونوعها:

بعد عرضه لأغلب النصوص التي رأى أنها تشترك في المعنى الواحد، يحدد موضع السرقة فيها ونوعها، وفي هذه المرحلة يشرح النصوص في ألفاظها ومعانيها ويناقشها، محددا في ذلك موضع الأخذ ونوعه وسمته، ومكمن الجودة فيه.

[1]- ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص17.

3- الموازنة بين النصوص السابقة واللاحقة والحكم عليها:

وفيها يوازن ابن رشيق بين الألفاظ والمعاني والصور التي تمثل موضع الأخذ، ويوضح الفروقات بين النصوص في أدائها وصياغتها، لينتهي إلى الحكم بجودة وأفضلية أحدها.

ففي النموذج الأول الذي يناقش فيه اتهامه بالسرقة، يؤصل ابن رشيق للصورة (التشبيه بارتعاش الأصابع) عند الشعراء، ويحكم بأنها من المشترك المتداول لا الخاص المخترع من البديع، لينفي بذلك عن نفسه السرقة لأن ذلك مما لا يعد سرقة عند النقاد وعنده، وكان هذا منهجه فيما عرض له من أشكال للسرقة الشعرية، ونماذجها واختلاف مواضعها وسماتها.

ونخلص إلى القول بأن منهجه في ذلك لم يكن تجميعيا، "بل هو نقد يهدف إلى التمحيص والتدقيق، وقراءة محايثة للآراء القائمة حول أي قضية، من أجل الوصول إلى الصورة الكلية والدلالة الشاملة، لصورة المصطلح ودلالته عبر جزئياته ومكوناته، وصولا إلى هذه الصورة (نقد النقد)، وذلك من أجل أن يرد رأي النقاد الذين يرونه سارقا، حيث يصل في نهاية رسالته هذه إلى أن فعلته لا حجم لها إذا ما قيست مع ما عند غيره"[1].

فيختم بقوله: «فأين تقع نقطتي من دائرة هؤلاء الجلة، وقطرتي من بحارهم؟ ولولا أنها مجاراة أدب وتجديد مودة لاقتصرت من جميع ما أوردت على معرفتك، وسعة روايتك غير رافع رأسا ممن أنطقه الحسد وأسكته الكمد»[2].

في إشارة إلى أنه لا يمكن الخروج عن ظاهرة السرقات بالنسبة للشعراء، وقد غدت منهجا نقديا قائما بذاته، بعد مرورها بمحطات تطورية جعلتها محورا للمعالجة والاستقصاء، ولذلك عدها القاضي الجرجاني داء قديما، وذكر ابن رشيق عدم سلامة شاعر منها، حيث فرض عليه التطور الفكري والنقدي المنفتح على الحدود التاريخية على امتدادها أن يتخلى عن صفة المأخذ والعيب، إلى مظاهر أكثر التزاما بالإبداعية، من بينها توارد المعاني، وما

[1]- أحمد العرود، نقد النقد عند ابن رشيق، ص29.

[2]- ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، ص120.

يتصل بها من آليات، كما أنه أطر من قبل إبداع الشاعر بالفرادة والابتكار والتجديد، تماشيا مع البيئة والمجتمع والتطور الحضاري.

ولذلك جاء منهج ابن رشيق في تناول هذه القضية، مبنيا على بحث أثرها في الخلق الشعري وتطوره من عصر إلى آخر، واختلاف سماته من شاعر إلى آخر باختلاف تجربته وشخصيته وأثر العصر والبيئة فيه، وفي ذلك كله قارن ابن رشيق بين النصوص السابقة واللاحقة، لا ليحكم على الجودة والرداءة فحسب، وإنما مقارنة تتبني على كيفية تناول الشاعرين معنى بذاته أو صورة من البديع بعينها، بالرجوع إلى مفهوم الألفاظ اللغوية وتركيب الجمل، وكل ما يتكون منه البيت والقصيدة، مع الاحتكام إلى ذوقه النقدي[1].

إضافة إلى حسه الإبداعي الذي مكنه من تتبع تلك الكيفية وهي جزء من تجربته الإبداعية، ولذلك استشهد بأبيات من شعره حكم فيها بأخذه من سابقيه باطلاع أو دونه مقارنا بين المعاني والألفاظ والصور ووجوه الإبداع والابتكار أو التقصير فيها، وهكذا يتبين دارس قراضة الذهب أن موضوعها إنما هو النظر في الخلق الشعري وتطوره ونقد أشعار العرب في نطاق هذا الخلق وهذا التطور.

كما أن بحث السرقات الشعرية يمكن النقاد من الحكم على الشعراء ومكانتهم، ومدى تفاعلهم مع بيئتهم ومكونات عصورهم، وفضلا عن ذلك فهي تساعد على معرفة الروافد التي يستقي منها الشعراء ألفاظهم ومعانيهم وصورهم، وتكوينهم الأدبي وقوامهم الثقافي، وبهذا يكون هذا المقياس من أهم معايير النقد الجمالي[2].

ونختم بالقول إن ابن رشيق اختلف عن غيره من النقاد الذين بحثوا قضية السرقات، بأنه ناقشها من زاويتين؛ رؤية المبدع ورؤية الناقد، ولا ننفي هنا أن من سبقه لم تكن لهم ذات الرؤيتين كالقاضي الجرجاني، ولكن الفرق أن هؤلاء النقاد بني بحثهم في هذه القضية على مذهب أو شاعر بعينه، وجاء منهجهم قائما على الدفاع عن هذا الشاعر أو ذلك المذهب، وتقديمه دون غيره ورد خصومه، أما ابن رشيق فكان رادا ومدافعا عن نفسه، معتمدا في

[1]– ينظر: ابن رشيق القيرواني، قراضة الذهب، ص6–7.

[2]– ينظر: منصور عبد الرحمن، معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي، ص275.

ذلك على بحث المنحى الجمالي في كشف العلاقات بين النصوص، مركزا فيه على المدخل البلاغي الذي يمثل بمباحثه وفنونها، القيم الجمالية في النص الإبداعي عند العرب، فنجح في تقديم صورة جديدة من النقد؛ تجعل من الغاية من بحث السرقات وفق مقاييس موضوعية، هي الوقوف على طبيعة الخلق الشعري، وتطوره إضافة وإبداعا.

الخاتمة

قام هذا البحث على النظر في القضايا النقدية الكبرى، التي ارتكزت عليها المدونة النقدية العربية القديمة خلال القرنين الرابع والخامس الهجريين؛ وهي الرواية الأدبية، وعمود الشعر، والإعجاز البلاغي للنص القرآني، والسرقات الشعرية، وأثرها في بناء وصياغة مناهج نقدية في مقاربة النصوص، وإدراك تحولاتها تنظيرا وإجراء، حيث حاول البحث الوقوف عند التطبيق النقدي في هذه المدونة؛ التي مثلتها كتب (الموشح، والموازنة، ودلائل الإعجاز، وقراضة الذهب)، بوصفها رؤية متكاملة لما عاصرها، وبعدّها أصولا من أصول الخلاصة المنهجية للحركة النقدية القديمة خلال حقبة من الزمن، عدت مرحلة ناضجة من حيث البناء المنهجي، وفي ختام هذا البحث يصعب الإلمام بكل القضايا المطروقة فيه وحصرها؛ إذ يتعلق بعضها بفروع جزئية، نلخص نتائج بحثها انطلاقا من نسق البحث وترتيبه:

- اتخذ المنجز النقدي في القرنين الرابع والخامس صورة النقد التطبيقي أساسا له، وتمحور حول النص الشعري وبلاغة النص القرآني، التي انبثقت عنها القضايا النقدية الكبرى، واستوت على تفكير هؤلاء النقاد، ما أسهم في تقوية منزع النقد التطبيقي وترسيخه، وهو ما أفاد الحركة النقدية في تحقيق النصوص، ومقاربتها باختبار النظرية، حيث كشف ذلك عن وعي النقاد بحقيقة المنهج النقدي في العلاقة بين شقيه النظري والتطبيقي.

- وقد نجح هؤلاء النقاد في صياغة وعيهم المنهجي، في منجزات نقدية قامت على إطار نظري وقضايا نقدية أسهمت في مده بمنظومة اصطلاحية ومبادئ إجرائية خاضعة لها، واختلفت هذه المناهج من ناقد إلى آخر باختلاف رؤاهم ومشاربهم العلمية وأدواتهم المعرفية ومنطلقاتهم المنهجية.

- بحيث يمكن أن توصف جهودهم مجتمعة، بأنها بنية متكاملة آخذ بعضها ببعض، تجاه القضايا البلاغية واللغوية والنقدية التي عالجوها في متون مصنفاتهم، وقد حاولوا كل من وجهة نظره، تجاوز ما وسم التطبيق النقدي قبلهم في تمييز النصوص جيدها من رديئها؛ من جزئية الأحكام وانطباعيتها، واشتغلوا على ما

يربط القيم الفنية بأصـول ومقاييس ثابتة، مناطها اهتمامهم بجوانب معينة من بحث قضايا النقد في علاقتها بالنصوص، وفق ما يأتي:

- أسـهمت الرواية الأدبية وقضـية التوثيق في التأسيس لمنهج جديد، حيث انتقلت من مجرد الجمع إلى تأثيرها في البحث عن سمات الإبداع الشعري، وبناء فكر منهجي في التأليف النقدي وتوجيهه نحو إظهار هذه الســـمات من خلال تتبع مســـاوئ الشـعر، وآراء العلماء فيها؛ فكشـف المرزباني عن وعي نقدي تاريخي، وقدم صـورة للتطبيق النقدي القائم على منهجية علمية دقيقة في التحقيق وتوثيق النصـــوص، والآراء النقدية، ولم تخل أحكامه من التعليل، الذي وسمها بالعلمية والموضوعية.

- شكلت موازنة الآمدي نقطة فارقة في قراءة وتحليل النصوص الشعرية، وفق منهج قائم على رؤية علمية، مثلتها الصياغة النظرية لعمود الشعر، التي جـــاءت مبنية على معالجة الأسلوب الشعري، والقيم الفنية للقصيدة العربية، أصلا مرجعيا تستمد منه الأحكام النقدية، وقد تميز منهج الموازنة عند الآمدي بتجاوزه للنظرات الجزئية في المفاضـلة الشـعرية عند النقاد قبله، لكنه مع ذلك لم يقدم نظرة كلية في الموازنة والحكم على تراث الشـــاعرين؛ وذلك راجع إلى مقاييســـه التي جاءت لخدمة طرف واحد منهما.

- وعلى أساس من هذه النظرة الذوقية المتقيدة بقيود القديم، عمل الآمدي على تحقيق نقد تحليلي منهجي لمذهبي الطائيين، ولكن صياغته لعمود الشعر تكشف عن فهم محدود للشـعر، فقد ربط تأسـيسـه بالمثل أو النموذج، الذي يرى في شـعر البحتري خير من يمثله.

- وقد بلغ النقد التطبيقي ذروة نضـجه في القرن الخامس الهجري، وخير من مثل هذا المقام عبد القاهر الجرجاني في بحثه لقضـــية الإعجاز البلاغي للنص القرآني، التي تكللت بصـــياغته لنظرية النظم، بوصـــفها الإطار النظري الذي اعتمده في كشف تجلياتها تطبيقا على نصـي القرآن الكريم والشـعر العربي، راسما بذلك لمعالم

المنهج التحليلي، الذي تبلور على مستوى علمي المعاني والبيان بصورة خاصة؛ حيث قام تطبيقه النقدي حول مباحثهما ضمن ضوابط نقدية ومنهجية دقيقة، تقوم على اعتبارات لغوية، وفنية جمالية، ترتكز جميعها على المعنى وآليات تشكيله، وهو موقف متميز متفرد بين مواقف النقاد والبلاغيين الذين بحثوا في قضية الإعجاز البلاغي للنص القرآني؛ هذه القضية التي فتحت أما عبد القاهر الجرجاني أفق تبلور منهج تحليلي قائم على المنحى العقلي والذوق النقدي في قراءة النص الأدبي على مستوى العلاقات النحوية، التي مثلت مدخلا لمقاربة النصوص وفق هذا المنهج.

- قدم ابن رشيق القيرواني في بحث السرقات الشعرية، قراءة جديدة لمفهوم الإبداع والخلق الشعري بمرجعية هذا البحث؛ الذي تشكلت معالمه في علاقته التفاعلية بين النصوص ضمن الأخذ الفني عن طريق آليات أسلوبية تعتمد الصنعة والاختراع؛ والسرقة عنده باب نقدي واسع، اتخذ منه مدخلا لإبراز جماليات النصوص الإبداعية، في علاقتها الحوارية مع ما سبقها وعاصرها، وإن كانت هذه العلاقة لا تتعدى فكرة البحث عن أنساب النصوص، فهي تبحث عن نقاء الأصل، وتفرد النص، لكن ابن رشيق وجهها توجيها جماليا، فنجح في تقديم صورة جديدة من النقد التطبيقي؛ تجعل من الغاية من بحث السرقات وفق مقاييس موضوعية، هي الوقوف على طبيعة الخلق الشعري، وتطوره إضافة وإبداعا من شاعر إلى شاعر ومن عصر إلى آخر.

وفي الختام نرجو أن تكون قراءتنا قد دانت بعض مكامن الصواب في حواريتها مع الخطاب النقدي لنقاد القرنين الرابع والخامس الذين قام البحث على بعض مصنفاتهم النقدية، وأن تكون خطابا مفتوحا لقراءات لاحقة، قد تسهم أكثر مما أسهمنا، وتفيد في جوانب لم تلق حسن اهتمامنا.

– والحمد لله رب العالمين–

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم: برواية حفص عن عاصم، مصحف المدينة النبوية، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف.

أولا: الكتب:

1- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب" نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري "، دار الشروق للنشر، ط1، 2001م.

2- أحمد أمين، النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط3، 1963م، ص435.

3- أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1996م.

4- أحمد بيكيس، الأدبية في النقد العربي القديم 'من القرن الخامس حتى القرن الثامن للهجرة'، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010م.

5- أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، مصر، دت.

6- أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط10، 1994م.

7- أحمد بن عثمان رحماني، النقد التطبيقي 'الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري'، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2008م.

8- أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تعليق: غريد الشيخ، وضع الفهارس: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ج1.

9- أحمد محمد نتوف، النقد التطبيقي عند العرب في القرن الرابع والخامس الهجريين، دار النوادر، بيروت، لبنان، ط1، 2010م.

- أحمد مطلوب

10- اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري، وكالة المطبوعات، بيروت، لبنان، ط1، 1973م.

11- معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، دط، 1989م، ج2.

12- إدريس الناقوري، الأطروحة والتأويل 'دراسات نقدية في الأدب والتراث'، إيديوسوفت، مطبعة دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006م.

13- ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين 'من الكندي إلى ابن رشد'، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1684م.

14- الآمدي (أبو القاسم الحسن)، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4، 1992م، ج1، ج.2

15- امرؤ القيس، الديوان، ضبطه وصححه: مصطفى عبد الشافي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط5، 2004م.

16- إنريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، ترجمة: الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 1991م.

17- أنور محمد زناتي، دراسات تحليلية في مصادر التراث العربي، دار زهران للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2001م.

18- الباقلاني (أبو بكر)، إعجاز القرآن، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط5، 1977م.

19- البحتري، ديوان البحتري، تحقيق وشرح وتعليق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، دت.

20- بدوي طبانة، البيان العربي 'دراسة في تطور الفكرة البلاغية عند العرب ومناهجها ومصادرها الكبرى'، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، ط3، 1962م.

21- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي 'أصول وتطبيقات'، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط1، 1999م.

22- أبو بكر الصولي، أخبار أبي تمام، حققه وعلق عليه: خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي، قدم له: أحمد أمين، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1980م.

23- أبو تمام، ديوان أبي تمام، شرح: الخطيب التبريزي، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1994م، ج.1

24- التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق: علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1996م، ج.2

25- توفيق الفيل، القيم الفنية المستحدثة في الشعر العباسي 'من بشار إلى ابن المعتز'، مطبوعات الجامعة، الكويت، دط، دت.

- الجاحظ:

26- البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، دت، ج1، ج.4

27- الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة ومطبعة مصطفى بابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1965م، ج1، ج3.

28- جابر عصفور، مفهوم الشعر 'دراسة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب'، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992م.

29- جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، قرأه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته وعلق حواشيه: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي ومحمد أحمد جاد المولى بك، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، 1986م، ج.1

30- جمال الدين أبو الحسن القفطي، إنباه الرواة على أنباه النحاة، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، ط1، 1986م، ج.1

31- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية 'تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي'، ترجمة: مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996م.

32- حاتم الضامن، نظرية النظم 'تاريخ وتطور'، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العراق، 1979م.

33- ابن حجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، تقديم وتحقيق: محمد ناجي بن عمر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دت، ج2.

34- حسن الطبل، المعنى في البلاغة العربية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1998م.

35- الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات السبع، الدار العالمية، بيروت، لبنان، 1992م.

36- حسين الحاج حسن، النقد الأدبي في آثار أعلامه، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1996م.

37- حفني محمد شرف، إعجاز القرآن البياني بين النظرية والتطبيق، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، الجمهورية العربية المتحدة (مصر)، 1970م.

38- حميد آدم الثويني، منهج النقد الأدبي عند العرب، دار الصفاء للطباعة والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2004م.

39- خضر موسى محمد حمود: موازنة الآمدي ووساطة الجرجاني 'دراسة أدبية مقارنة'، عالم الكتب للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2007م.

40- ابن خلدون، تاريخ ابن خلدون (المقدمة)، اعتنى به: عادل بن سعد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دت، ج1.

41- خليل أبو جهجه: الحداثة الشعرية العربية "بين الإبداع والتنظير والنقد"، دار المركز اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1995م.

42- دلخوش جار الله حسين دزه يي، الثنائيات المتغايرة في كتاب دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني 'دراسة دلالية'، منشورات دار دجلة، عمان، الأردن، ط1، 2008م.

43- ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991م.

44- رحمن غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية 'بين النظرية والتطبيق'، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2004م.

- ابن رشيق القيرواني:

45- العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد عبد القادر أحمد عطا، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دت، ج.1

46- قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، تحقيق: الشاذلي بويحيى، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، دط، 1972م.

47- الرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، حققها وعلق عليها: محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، دت.

- زكي مبارك:

48- الموازنة بين الشعراء، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1993م.

49- النثر الفني في القرن الرابع، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، دط، دت.

50- الزمخشري، أساس البلاغة، قدم له وشرح غريبه وعلق عليه: محمد أحمد قاسم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، 2013م.

51- سامي محمد عبابنة، التفكير الأسلوبي 'رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث'، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2007م.

52- سراج الدين محمد، المديح في الشعر العربي، سلسلة مبدعون، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، دت.

53- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، سوشبريس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985م.

54- ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بجدة، المملكة العربية السعودية، دت، ج.1

55- سمير أبو زيد، العلم والنظرة العلمية إلى العالم 'التجربة العربية والتأسيس العلمي للنهضة'، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، 2009م.

56- سيبويه، الكتاب، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط2، 1988م، ج1.

57- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، لبنان، دت.

- شوقي ضيف:

58- البحث الأدبي طبيعته ومناهجه وأصوله ومصادره، دار المعارف، القاهرة، مصر، دت.

59- البلاغة تطور وتاريخ، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط5، دت.

60- النقد، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط، دت.

61- تاريخ الأدب العربي 'العصر العباسي الأول'، دار المعارف، ط16.

62- صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، منشورات جامعة السابع من أفريل، بنغازي، ليبيا، ط1، 2005م.

63- صبحي الصالح، علوم الحديث ومصطلحه 'عرض ودراسة'، دار العلم للملايين للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، ط15، 1984م.

64- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2002م.

65- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دت.

66- طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب 'من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، مصر، دط، 1937م.

67- طه مصطفى أبو كريشة، النقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، الشركة المصرية لونجمان للنشر، القاهرة، مصر، دط، 1998.

68- عبد السلام المسدي، في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر والتوزيع، تونس، 1994م.

69- عبد السلام عبد الحفيظ عبد العال، نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلوي، دار الفكر العربي، مطبعة دار القرآن، القاهرة، مصر، دط، دت.

70- عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1972م.

71- عبد الفتاح لاشين، التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر، دار المريخ للنشر، الرياض، السعودية، دت.

72- عبد القادر البغدادي، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: محمد نبيل طريفي، إشراف: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، دت، ج.1

73- عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي 'دراسة نظرية وتطبيقية'، تقديم: محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2007م.

- عبد القاهر الجرجاني:

74- أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، السعودية، مطبعة المدني بالقاهرة، مصر، دت.

75- الرسالة الشافية في الإعجاز، قرأه وعلق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، السعودية، مطبعة المدني السعودية بمصر، مصر، ط3، 1992م.

76- دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، السعودية، مطبعة المدني بالقاهرة، مصر، ط3، 1992م.

77- عبد الله العروي وآخرون، المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986م.

78- عبد الله بن محارب، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري 'دراسة وتحقيق'، مكتبة الخانجي، القاهرة، مطبعة المدني بجدة، ط1، 1990م.

79- عبد الله خضر حمد، مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دت.

- عبد الملك مرتاض:

80- في نظرية النقد "متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها"، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر، دط، 2005م.

81- في نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2002م.

82- نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010م.

- عبده عبد العزيز قلقيلة:

83- النقد الأدبي في المغرب العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دط، 1973م.

84- البلاغة الاصطلاحية، دار *الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط3، 1992م.*

85- عثمان موافي، الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم "تاريخها وقضاياها"، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، دط، 1998م.

86- عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه 'دراسة ونقد'، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 2004م.

87- عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، منشورات جامعة حلب، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، 1996م.

88- علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1989م.

89- علي عشري زايد، البلاغة العربية 'تاريخها، مصادرها، مناهجها'، مكتبة الشباب، المنية، مصر، 1983م.

90- علي يحيى نصر عبد الرحيم، منهج الجرجاني في دراسة إعجاز النظم القرآني، ندوة مناهج البحث في بلاغة القرآن الكريم، كلية اللغة العربية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، السعودية، دت، ج2.

91- فاضل السامرائي، معاني النحو، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2000م، ج1، ج4.

92- أبو فرج الأصفهاني، الأغاني، شرحه وكتب هوامشه: عبدا علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دت، ج6.

93- أبو الفرج الوأواء، ديوان أبي الفرج الوأواء الدمشقي، عني بنشره وتحقيقه ووضع فهارسه: سامي الدهان، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2، 1993م.

94- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تحقيق: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للطبع والنشر، بيروت، لبنان، ط 8، 2005م.

95- القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي بن محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط1، 2006م.

96- القاضي عبد الجبار، المغني في أبواب التوحيد والعدل، دراسة وتحقيق: خضر محمد نبها، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، دت، ج16.

97- ابن قتيبة الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1966م، ج1.

98- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تقديم: الشيخ حسن تميم، مراجعة: محمد عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم، بيروت، لبنان، ط3، 1987م، ج.2

99- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، دت.

100- مجدي أحمد توفيق، مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1993م.

101- محمد بركات حمدي أبو علي: البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل، دار البشير للطباعة، عمان، الأردن، ط1، 1992م.

102- محمد بن الحسن الحاتمي، حلية المحاضرة، تحقيق: جعفر الكتاني، دار الرشيد، بغداد، العراق، 1979م، ج2، ص28.

103- محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة وبناء الشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1992م.

104 - محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دت.

105- محمد السعدي فرهو، اتجاهات النقد الأدبي العربي، دار الطباعة المحمدية بالأزهر، القاهرة، مصر، 1970م.

106- محمد بن سعد الدبل، المقاييس البلاغية والنقدية في قراضة الذهب في نقد أشعار العرب لابن رشيق القيرواني 'عرض وتحليل ودراسة'، شبكة الألوكة، ط2، 2010م.

107- محمد بن سعد الدكان، بلاغة العقل العربي 'تجليات المثاقفة في التراث النقدي'، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2014م.

108- محمد بن سعد الزهري، كتاب الطبقات الكبير، تحقيق: علي محمد عمر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، دت.

109- محمد سويرتي، المنهج النقدي 'مفهومه وأبعاده وقضاياه، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2015م.

110- محمد زغلول سلام، أثر القرآن في تطور النقد العربي إلى آخر القرن الرابع الهجري، تقديم: محمد خلف الله أحمد، مكتبة الشباب، مصر، ط1، دت.

111- محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دط، 1964م.

112- محمد عابد الجابري، العقل الأخلاقي العربي 'دراسة تحليلية نقدية لنظم القيم في الثقافة العربية'، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط2، 2006م.

113- محمد *عزام*، النص الغائب "تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001م.

114- محمد عبد المنعم خفاجي، الحياة الأدبية في العصر العباسي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2004.

115- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار نهضة مصر، القاهرة، ط3، دت.

116 - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1997م.

117- محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي 'دراسة في السردية العربية'، دار المغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1998م.

118- محمد الكتاني، مطارحات منهجية حول الأدب والنقد 'وعلاقتها بالعلوم الإنسانية'، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، دت.

119-محمد كريم الكواز، البلاغة والنقد 'المصطلح والنشأة والتجديد'، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2006م.

120- محمد محمود أحمد محجوب، النسق المصطلحي البلاغي من الأساس النظري إلى التطبيق القرآني 'أعمال عبد القاهر الجرجاني أنموذجا'، ندوة مناهج البحث في بلاغة القرآن الكريم، كلية اللغة العربية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، السعودية، دت، ج2.

121- محمد بن مريسي الحارثي، عمود الشعر العربي 'النشأة والمفهوم'، نادي مكة الثقافي الأدبي، المملكة العربية السعودية، ط1، 1996م.

122- محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي 'دراسة تحليلية مقارنة'، مكتبة الأنجلو مصرية للطبع والنشر، القاهرة، 1985م.

123- محمد أبو موسى، مدخل إلى كتابي عبد القاهر، مكتبة وهبة، القاهرة، 2010م.

124- محمد مندور، الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط5، 2006م.

125- محمد مندور، في الميزان الجديد، مؤسسة بن عبد الله للطبـ*اعة والنشر، تونس، ط1، .1988*

126- محمد مندور، في الميزان الجديد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 2004م.

127- محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990م.

128- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، دت.

129- محيي الدين صبحي، نظرية الشعر العربي من خلال نقد المتنبي في القرن الرابع الهجري، الدار العربية للكتاب، ط1، 1981م.

130- محيي الدين صبحي، نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا، الدار العربية للكتاب، طرابلس، تونس، 1984م.

131- المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق وتقديم: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1995م.

132- مصطفى إبراهيم حسين، رواية الشعر العربي من بداية القرن الرابع الهجري إلى نهاية القرن السابع، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، 1978م.

133- مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط6، 2001، ج1.

134- مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، مكة للطباعة، 1998م.

135- مصطفى هدارة، مشكلة السرقات الشعرية في النقد العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، 1958م.

136- ابن المقفع، الأدب الكبير والأدب الصغير، تحقيق: أحمد زكي باشا، جمعية العروة الوثقى الإسلامية، مطبعة مدرسة محمد علي الصناعية، القاهرة، مصر، ط1، 1911م.

137- منصور عبد الرحمن، اتجاهات النقد الأدبي 'من الجاهلية إلى القرن الرابع الهجري'، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، دط، 1987م.

138- منصور عبد الرحمن، معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1981م.

139- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2000م، ج.6

140- ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1988م.

141- ابن النديم، الفهرست، المطبعة الرحمانية بمصر، تقديم: أحد الأساتذة المصريين، دت.

142- نظمي عبد البديع محمد، في النقد الأدبي، كلية الدراسات الإسلامية والعربية، جامعة الأزهر، الإسكندرية، مصر، 1987م.

143- نعمة رحيم العزاوي، النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، دت.

144- أبو هلال العسكري، الصناعتين 'الكتابة والشعر'، علق حواشيه وضبط نصه: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دت.

145- وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث ' رؤية إسلامية'، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط2، 2009م.

146- وليد محمد، نظرية النظم وقيمتها العلمية في الدراسات اللغوية عند عبد القاهر الجرجاني، دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 1983م.

147- ياقوت الحموي، معجم الأدباء 'إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب'، تحقيق: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1993م، ج7.

148- يمنى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3، 1985م.

149- يوسف نور عوض، تطور الأساليب النقدية في الأدب العربي، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، مصر، ط1، دت.

150- يوسف وغليسي، الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض 'بحث في المنهج وإشكالياته'، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، دط، 2002م.

ثانيا: الرسائل الجامعية:

151- ترشاق سعاد، النقد المغربي القديم بين التنظير والتطبيق 'دراسة في تطور النقد المغربي من القرن الخامس إلى القرن السابع للهجرة'، أطروحة دكتوراه العلوم في الأدب العربي القديم، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2015/2014م.

152- جباري عبد الغني، الأسس الجمالية في موازنة الآمدي، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في نظرية الأدب وعلم الجمال، كلية الآداب واللغات، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2014/2013م.

153- سامي العتلي، النقد التطبيقي في القرن الخامس الهجري 'دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني نموذجا'، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2009/2008م.

154- سميرة بوجرة، الشواهد الشعرية في كتاب الموازنة الموازنة للآمدي، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد والبلاغة، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2011م.

155- شعيب مقنونيف، الاتجاه النقدي في كتاب الموشح للمرزباني 'مقاربة تفسيرية تحليلية'، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد العربي القديم، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، 2004/2003م.

156- عامر أحمد، مناهج النقد العربي في القرن الرابع الهجري 'دراسة في الاصطلاحات والمصادر'، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد العربي القديم، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2015/2014م.

157- عبد الله عبد الكريم أحمد العبادي، النقد بين الآمدي والجرجاني، أطروحة دكتوراه، جامعة الملك عبد العزيز، المملكة العربية السعودية، 1400-1401هـ.

158- محمد علي أبو حمدة، أبو القاسم الآمدي وكتاب الموازنة بين الطائيين، رسالة مقدمة لنيل درجة أستاذ في الآداب، دائرة اللغة العربية، الجامعة الأمريكية في بيروت، لبنان، 1968م.

ثالثا: المجلات والدوريات:

159- مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، العدد 104، السنة السادسة والعشرون، ذو الحجة، 1427هـ، كانون الأول، 2006م.

160- مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، السعودية، العدد 15، 2015م.

161- مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج17، ع29، صفر 1425هـ.

162- مجلة الجرجاني، مجلة متخصصة في تأصيل البلاغة والنقد الأدبي، العدد الأول، السنة الأولى، 2018م.

163- مجلة دراسات، بشار، الجزائر، المجلد7، العدد1، فبراير 2018م.

164- مجلة شم الجنوب، ع6، ديسمبر 2015م.

165- مجلة علوم إنسانية، الكرك، الأردن، السنة السابعة، ع44، جانفي 2010م.

166- مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، الديوانية، العراق، المجلد 8، العدد 4، 2009م.

167- مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، سوريا، المجلد 90، الجزء 4.

168- مجلة المشكاة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد الثاني، العدد الأول، كانون الثاني، 2015م.

169- مجلة مقاليد، جامعة ورقلة، العدد الأول، جوان 2011م.

170- مجلة المواقف للبحوث والدراسات في المجتمع والتاريخ، الجزائر، عدد 3، ديسمبر، 2008م.

171- مجلة المورد، دار الجاحظ، العراق، المجلد السابع، العدد الثاني، 1978م.

172- عود الند، مجلة ثقافية فصلية، العدد 99، 2017م، ص4، (مجلة إلكترونية).

173- مجلة الوعي الإسلامي، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الكويت، الإصدار 64، 2013م.

رابعا: المواقع الإلكترونية:

174- حسن بن فهد الهويمل، تحولات النقد الأدبي

(http://www.merbad.net/vb/show thread)

175- خليل خلف سويحل، نظم الكلام البياني عند عبد القاهر الجرجاني، شبكة الألوكة،

(http//www.alukah.net/literature.language/0/93314)

176- عادل خميس الزهراني، علاقة النقد الأدبي ببقية العلوم الإنسانية،
(https://www.al-madina.com/article/572143)

177- عالي سرحان القرشي، موازنة الآمدي بين النظرية والتطبيق،

(http ://www.dar ali/dim/articles-action-show-id)

178- فرح الشويخ، قراءة في كتاب 'المدخل إلى كتابي عبد القاهر الجرجاني' لمحمد أبي موسى، مركز ابن أبي ربيع السبتي للدراسات اللغوية والأدبية، الرباط، المغرب، (http//www.assebti.ma/article.aspx)

179- محمد فتح الله مصباح، مفهوم السرقة الشعرية عند ابن رشيق القيرواني، (http//www.alfasseh.com/showth read.php)

180- محمد مصابيح، الشعر العربي القديم من التنظير إلى التطبيق عند كل من الآمدي والجرجاني، دار ناشري للنشر الإلكتروني، (http://nashiri.net).

181- مفهوم المنهج التحليلي في الأدب،

(http//www.almo5ba.com/blog.php).

182- هدى عماري، أثر النظرية الإعجازية في الأدب والنقد، (http//www.djazairess.com/elkhabar/)

183- عاصم بني عامر ومنذر ذيب كفافي: إشكالية تأصيل الخطاب النقدي العربي "التناص نموذجا"،

(http://www.almaktabah.net/vb/attachment.php?attachmen)

فهرس البحث

فهرس البحث:

الموضوع	الصفحة

مقدمة.....أ-ز

مدخل : المفاهيم الأولية والمعالم النظرية للمصطلحات البنائية.....**10-41**

أولا- الحراك الثقافي وتحولات النقد الأدبي عند العرب حتى القرن الخامس الهجري.....10

1- أوليات النقد الأدبي العربي القديم وتحولاته حتى القرن الثالث الهجري.....10

2- الحراك الثقافي في القرنين الرابع والخامس الهجريين.....18

ثانيا- المصطلحات البنائية: المفهوم والمسار المعرفي.....27

1- النقد النظري.....28

2- النقد التطبيقي.....32

3- المنهج في النقد الأدبي.....36

الفصل الأول: أثر الرواية الأدبية في بناء المنهج التاريخي في كتاب الموشح للمرزباني.....43 -112

تمهيد.....43

1- النقد ومظاهر المعرفة الإنسانية.....43

2- ثقافة الناقد.....44

المبحث الأول: المنهج التاريخي.....47-53

أولا- المفهوم والمعالم.....47

ثانيا- مظاهره وتجلياته.....51

المبحث الثاني: الرواية الأدبية: المفهوم والنشأة والتطور.....54-71

أولا- الرواية الأدبية: المصطلح والمفهوم والنشأة.....54

ثانيا- الرواية والتوثيق.....56

ثالثا- الرواية الأدبية ورواية الحديث.....61

المبحث الثالث: الرواية الأدبية والمنهج في التطبيق النقدي عند المرزباني.....72-96

أولا- الموشح: الكتاب ومنهج التأليف.....72

ثانيا- الرواية والتوثيق في كتاب الموشح وأثرها في بناء منهجه النقدي.....79

المبحث الرابع: معايير نقد الرواية الأدبية في الموشح.....97-112

- المعيار الأول: الاعتماد على كتب العلماء والنقاد.....98

- المعيار الثاني: التاريخ.....107

الفصل الثاني: الخصومة حول مذهبي القديم والمحدث ومنهج الموازنة.....114-201

تمهيد 114

المبحث الأول: قضية الخصومة بين القديم والمحدث وبناء عمود الشعر:.....117

أولا- معالم قضية الخصومة:.....117

ثانيا- الأطر النظرية لعمود الشعر عند الآمدي: (النظرية والتأسيس).....121

المبحث الثاني: الموازنة منهجا نقديا:.....126

أولا- مفهوم الموازنة وصورها في النقد العربي:.....126

1-الموازنة الجزئية:.....128
2-الموازنة الكلية:.....129
المبحث الثالث: الموازنة: الكتاب ومنهج التأليف.....131
أولا: العنوان:.....131
ثانيا: منهج التأليف في الموازنة:.....134
المبحث الثالث: الموازنة التفصيلية والمنهج:.....154
أولا: الموازنة ومرجعية عمود الشعر:.....154
ثانيا: منهج الموازنة والتطبيق النقدي عند الآمدي:.....160
خلاصة: منهج الآمدي (توصيف ونقد):.....200
الفصل الثالث: قضية الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم والمنهج التحليلي في النقد(203-324)
تمهيد.....203
المبحث الأول: النظم؛ المفهوم وتشكل النظرية:.....207
أولا: إرهاصات نظرية النظم:.....209
ثانيا: عبد القاهر الجرجاني: تكامل المؤلفات واكتمال النظرية:.....223
المبحث الثاني: العلاقة بين الرؤى النظرية ونصوص التطبيق النقدي لنظرية النظم:259
أولا: علاقة التفسير والشرح (التمثيل):.....260
ثانيا: علاقة التأسيس والبناء:.....266
المبحث الثالث: المنهج التحليلي والتطبيق النقدي في دلائل الإعجاز:.....268

أولا: المستوى التركيبي (مباحث علم المعاني):.....279

ثانيا: المستوى الجمالي (مباحث علم البيان):.....307

الفصل الرابع: المنحى الجمالي في التطبيق النقدي لبحث السرقات في قراضة الذهب.....(326-409)

المبحث الأول: السرقات الشعرية في النقد الأدبي العربي القديم.....326

أولا- مفهوم السرقة وتاريخها:.....326

ثانيا- النقاد العرب وبحث السرقات:.....329

المبحث الثاني: السرقات الشعرية مقياسا نقديا عند ابن رشيق القيرواني.....334

أولا- السرقات الشعرية بين العمدة وقراضة الذهب.....334

ثانيا: بحث السرقات الشعرية في قراضة الذهب:.....339

المبحث الثاني: أنواع السرقات الشعرية عند ابن رشيق وتطبيقاته حولها.....346

أولا- التأسيس المصطلحي للسرقات الشعرية عند ابن رشيق:.....346

ثانيا- أنواع السرقات وتطبيقاتها في قراضة الذهب.....354

المبحث الثالث: الفنون البلاغية معيارا جماليا في النقد القائم على مقياس السرقات الشعرية عند ابن رشيق.....376

أولا- مقياس الفنون البلاغية وأثرها في التوجيه الجمالي للسرقات الشعرية:.....376

ثانيا: مقياس الإبداع والاختراع:.....395

ثالثا: نظم المنثور:.....401

رابعا: الأوزان والقوافي:.....403
خلاصة: توصيف المنهج.....404
الخاتمة.....411
قائمة المصادر والمراجع.....415
فهرس البحث.....434

ملخص البحث:

حفل التراث النقدي العربي بالمصنفات النقدية، التي ارتبط ظهورها بتنوع واختلاف القضايا والاتجاهات الأدبية والنقدية للنقاد القدماء، لما تميزت به العصور الأدبية والنقدية من تنوع ثقافي وثراء إبداعي، وصولا إلى القرن الرابع فالخامس للهجرة.

ويقوم هذا البحث على قراءة نماذج من تلك المصنفات، تميزت بالتأصيل والتأسيس، كما اتجهت إلى النقد التطبيقي في قراءة النصوص، وهو ما اتصل بقضايا أدبية ونقدية أسهمت في ذلك أهمها: الرواية الأدبية، والحداثة الشعرية والمذهب القديم في القول الشعري، وقضية الإعجاز البلاغي للقرآن الكريم، وقضية السرقات الشعرية والخلق الشعري، التي تحددت معها معالم التطبيق النقدي خلال هذين القرنين، في محاولة لتقديم قراءة نقدية تنظر في الخطاب النقدي لها من الناحية المنهجية في قراءة النص الإبداعي، وأثر القضايا النقدية في تبلور وتأطير تلك القراءة من خلال تتبع المنهج القرائي لهؤلاء النقاد، وكشف الثابت والمتحول في قراءاتهم، ورصد تجليات النظرات النقدية وتمظهراتها على المستوى التطبيقي.

Abstract :

Arab critical heritage knew the critical works, whose apparences has been linked to the diversity and difference of issues and literary monetary trends of the old critics, because of what it literary ages characterized by the cultural diversity and creative richness , up to the fourth and fifth centuries of migration.

This research is based on reading models of these works, which were characterized by the original and the establishing, and also applied criticism in reading texts, which related to literary and critical issues that contributed to this, the most important of which were : The literary novel, the poetic modernity and the ancient doctrine of the poetic, the issue of the rhetorical miracles of the Holy Qur'an, the issue of poetic thefts and poetic creation, with which the parameters of the critical application were defined during these two centuries,In an attempt to present a critical reading, it considers critical discourse methodologically in reading the creative text, the impact of critical issues on crystallizing and framing that reading by following their readers' approach, revealing the constant and variable in their readings, and monitoring the appearances of critical approches and their manifestations at the applied level.