النقد الأدبي في الأندلس

بين

النظرية والمصطلح

د. عبد المالك الشامي

النقد الأدبي في الأندلس
بين النظرية والمصطلح

تأليف: د. عبد المالك الشامي

منشورات: المركز الأكاديمي للثقافة والدراسات المغاربية والشرق أوسطية والخليجية / كلية الآداب والعلوم الإنسانية /ظهر المهراز /فاس
* رقم الإيداع القانوني: 2016MO1389
* ردمك:978-9981-898-67-7
* جميع حقوق الطبع محفوظة
* طبع وتصميم: مطبعة آنفو –برانت، 12 شارع القادسية – الليدو – فاس
* الهاتف: 05.35.64.17.26/06.61.20.16.41/ الفاكس 05.35.65.72.47
*البريد الإلكتروني: infoprintfes@gmail.com

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم:

كان العنوان الأصلي لموضوع هذا البحث، هو المصطلح النقدي في الأندلس وكان قد تغيي أن يبحث في تردد هذا المصطلح في الآفاق العامة لكتب النقد الأدبي، بغض النظر عن طبيعتها وصورة تكوينها وجوهر مادتها، ولكن استقراء هذه الكتب واستجلاء مادتها ومعطياتها، وما قام حول هذه المادة من دراسات مختلفة الطابع والقيمة جعلنا نعيد النظر في صياغة التصور العام للبحث ونقيمه على تصور آخر يجعل الدراسة المصطلحية جزاء من العمل لا كل العمل، ويمهد لها بتقديم تصور يفصل الألوان النقدية-التي همت الناقد العربي وجرى على مسلكها وتصورها- عن بعضها البعض ويقيم لكل لون كيانه ويبحث في أفكاره ومميزات هذه الأفكار التي تفصله عن غيره من الألوان والكيانات الأخرى، سواء تعلق الأمر بالمشرق أم بالأندلس.

والغاية الأساسية المنشودة من وراء هذه التغيير، هي البحث في الصيغة التي تجعل الدراسة المصطلحية غير مفصولة عن كيانها الأساسي الذي هو الكيان النقدي، ذلك أن استقراء الأفكار النقدية، قد يتأثر بمنهج الدارس وتصوراته حول الموضوع المدروس وما يحيط به. وقد يتأثر أيضا ببعض الأفكار والأحكام المسبقة التي تحول المجرى العام للبحث من إطار الحياد إلى إطار التعصب والهوى –كما حدث لكثير من الدراسات التي قامت حول الأدب الأندلسي، والتي كانت مهووسة بفكرة هيمنة المشرق واعتباره قطبا دائما تدور حوله كل الفعاليات الأدبية في غيره من المناطق أو كما هو الأمر في دراسات بعض المستعربين التي تعصبت لفكرة المحلية في الأدب، واتخذت منها تبريرا أقام في خيالها كيانات مستقلة للأدب تتمتع باستقلال ذاتي في التصور والأداء الأدبي-. وقد يتأثر بالحدود المرحلية التي يقيم عليها الدارس الدراسة، فتأتي فهذه الدراسة مفصولة عن إطارها المؤثر فيها، وهو إطار قد لا يكون للواقع كبير أثر عليه، فتأتي الأحكام والاستنتاجات مبنية على أسس غير سليمة مما يجعل هذه الدراسات غير ذات قيمة هامة.

ولعمري فإن القصور المناهجي الذي عانت منه كثير من الدراسات التي قامت حول الأدب الأندلسي- سواء همت هذه الدراسات جوانب الإبداع، أم جوانب نقد الإبداع-والتي لم تعط للظرفية المرجعية حقها من حيث أن كثيرا من الدواوين الشعرية ما يزال حبيس الخزائن والرفوف، ومن حيث أن كثيراً من الكتب الأصول ما تزال غائبة أو شبه غائبة، ومن حيث أن الحاضر منها مازال بحاجة إلى المراجعة والتحقيق العلمي السليم، ومن حيث أن الكثير من المراجع التاريخية المختلفة التي تتناول الأحداث أو أخبار الرجال ما يزال أغلبها ضائعا أو غائبا. لعمري إن هذا هو الذي أمل علي أن أتردد كثيرا قبل الإقدام على اختيار الصيغة التي أنطلق منها في بناء جوانب الأطروحة التي أزعم أن موضوع البحث يصورها، وهي صيغة لا تفصل المصطلح النقدي عن إطاره

الذي وجه فيه أولا، كما أنها تدرس هذا المصطلح ضمن فرش من الأفكار النقدية المشرقية والأندلسية التي فصل بينها بحكم طبيعة تكونها والهدف المتوخي من ورائها ثانيا، وتدرس هذا المصطلح أيضا مؤطرا بنفس الإطار الذي وضعت فيه الأفكار النقدية التي قدمت لدراسته ثالثا.

وهكذا فمن الممكن القول بأن البحث قد خرج عن الإطار الحرفي لعنوانه الأصلي المشار إليه أولا، إلى إطار آخر، هو البحث في النقد الأدبي في الأندلس بين النظرية والمصطلح، ومحاولة الربط بين عناصر كل منهما في صورة تشكيل تصورات معينة للفعاليات النقدية الأندلسية (النقد الذوقي، والنقد التعليمي، والنقد التنظيري) وربطها بما ينتج عن دراسة المصطلح النقدي في بعض الكتب النقدية التي اختارها البحث نموذجا للدراسة.

وبحكم ارتباط الأدب العربي ونقده في الأندلس بالجغرافية الأدبية للغة العربية وآدابها ونقدها في المشرق وغيره، فقد كان من الضروري وضع مقدمة على شكل مدخل، ينظر للاتجاهات النقدية المشرقية السابقة لاجتهادات النقاد الأندلسيين، ويضعها ضمن فعاليات تستجيب للتصور العام والخاص للحركة النقدية المشرقية في نشأتها وتطورها. والقصد من وراء مثل هذا المدخل، هو تأطير الحركة النقدية في سياق الاتجاهات التي هيمنت على هذه الحركة من جهة، وجعل ذلك مدخلا لنوع ما يتناوله الباب الأول من البحث، والذي خصص لدراسته تطور الحركة النقدية في الأندلس وأبعاد هذا التصور على الإطار المحلي والقومي. ثم تلاه الباب الثاني الخص بالمصطلح النقدي.

وعلى هذا فقد تشكل البحث من مدخل وبابين وخاتمة.

والله الموفق

مدخل تأصيلي
النقد الأدبي في المشرق
المنطلق والآفاق

تقديم:

حين أرخ بعض الدارسين لحركة النقد الأدبي عند العرب، ذهبوا إلى الاعتقاد بأن الحديث عن حركة نقدية قبل العصر العباسي، أو قبل الأصمعي لا يمكن أن يتحقق، وذهب (د: إحسان عباس) منهم قائلا:[1]

"... النقد في حقيقته تعبير عن موقف كلي متكامل في النظرة إلي الفن عامة أو إلى الشعر خاصة. يبدأ بالتذوق، أي القدرة علي التمييز، ويعبر منها إلى التفسير والتعليل مؤيدا بقوة الملكة بعد قوة التعليل والتمييز. ومثل هذا المنهج لا يمكن أن يتحقق حين يكون أكثر تراث الأمة شفويا. إذ الاتجاه الشفوي لا يمكن من الفحص والتأمل، وإن سمح بقسط من التذوق الذي يهيىء المجال للفحص والتقليب والنظر..."

ورأي الدكتور إحسان عباس هذا، الذي فصله بعد ذلك في الصفحات الموالية لقولته السابقة، ينبني على أساس أنه من الصعب التسليم بوجود نظرية نقدية عند العرب القدماء في الجاهلية أو في العصر الإسلامي، قبل مجيء الأصمعي في القرن الثاني، وقبل اتصال العرب بغيرهم من الشعوب، وتلاقح فكرهم بثقافات الأمم التي دخلت في حكم الإسلام من فرس وروم وهنود وغيرهم، وهي الشعوب التي كانت لها سابقة في مجال الفكر والتنظير والتنظيم والتأليف. لأن النقد في نظره "تعبير عن موقف كلي متكامل في النظرة إلى الفن عامة و إلى الفن عامة وإلى الشعر خاصة..." وهو ما لم يكن العرب مستعدين له في جاهليتهم أو فيما بعدها، لأن تراثهم الأدبي كان شفويا من جهة، ولأنه من الصعب الاعتماد على التراث الشفوي في الحكم على ثقافة ما بالنضج أو غيره من جهة أخرى، لأنه لا يمكن من الفحص والتأمل.

وهذا الرأي على وجاهته وإحكام منطقه، لم يسلم من نوع من التصور الأحادي الذي يفترض أن الأمة العربية لم تكتب تراثها قبل مجيىء عهد التدوين. وهو رأي أثار من الجدل في وقته ما أثار، حين نوقشت قضية رواية الشعر الجاهلي وانتهى هذا الجدل إلى ظهور آراء متعددة، كانت في معظمها تميل إلى فكرة أن التراث الجاهلي قد دون منه ما دون، وحفظ منه ما حفظ وروي[2].

ثم إنه لمن الصعب أن نزعم أن العرب، على ما وصل إلينا من شعرهم الناضج وخطبهم المركزة وأمثالهم السائرة وحكمهم الموزونة... لم تكن لهم نظرية نقدية، أو موقف نقدي متكامل من الفنون القولية خاصة والجمالية عامة.

صحيح أنه لم تصلنا كتب تشرح هذه المواقف على شاكلة كتاب أرسطو "فن الشعر" أو "فن الخطابة" ولكن هذا لا يلغي أن يكونوا قد اتخذوا لهم نظرية شعرية تحدد مفهوم الشعر والشاعر والعلمية الشعرية مثلا، أو أن يكونوا قد حددوا الأصول التي ترتبط بالخطابة والخطيب والخطبة، وحددوا أيضا

---

[1] - تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص، 14 د. إحسان عباس دار الثقافة.

[2] - انظر الفصل الخاص بذلك في كتاب مصادر الشعر الجاهلي. د. ناصر الدين أسد ص 107.

مواقف أخرى من فنون أخرى، لم يهتم المؤرخون بالتأريخ لها، كالنحت الذي اشتهروا به في بعض مدنهم "البتراء" أو في تماثيل آلهتهم، وكالرسم الذي ذكر المؤرخون وأصحاب السيرة، أن المسلمين وجدوا من آثاره على جدران الكعبة ما وجدوه من صور الأنبياء، ومنهم عيسى عليه السلام وأمه مريم رضي الله عنها، عند فتح مكة على يد الرسول [1].

ولعل المعتدلين من مؤرخي النقدي العربي قد اهتدوا إلى مجموعة من الأخبار والنصوص التي تفصح عن وجود تصور نقد يفضح صورا من اكتمال النظرية النقدية عند العرب القدماء.

هذه النظرية التي لم تصلنا في تصور متكامل ذي حدود معروفة في كتاب نقرؤه، أو في مجموعة من الصحف المنشورة، ولكن المتأخرين من العلماء المؤلفين في العصر العباسي اعتمدوا- فيما نقل من أخبارها- لغتها وقوالبها وقوانينها، وجعلوها أساسا في استنباط القواعد والتصورات المعتمدة في صياغة النظرية الفنية والجمالية للفنون العربية القولية شعرية كانت أم نثرية، خلال عصرهم وقبله، فكان ذلك شاهدا لنا على وجودها وأصالتها.

وجولة سريعة في كتب العلماء الرواة، وفي المجموعات المعرفية العربية الكبرى، كطبقات ابن سلام الجمحي، وبيان الجاحظ وحيوانه، وفي الشعر والشعراء وأدب الكاتب والمعارف لابن قتيبة، والعقد الفريد لابن عبد ربه، والكامل للمبرد، والامالي للقالي، والموشح للمرزباني، وغيرها من كتب الأخبار والأنساب والأيام والتراجم والتاريخ، كفيلة بأن تقدم لنا صورة عن مأثور نقدي هام يتناول جوانب النظرية النقدية العربية في تصوراتها المختلفة، سواء مست جانب التقويم أم جانب التنظير أم جانب التعليم. جمعه هؤلاء العلماء من مظان مختلفة منها ما هو شفهي ومنها ما هو مكتوب، وعلى فترات تاريخية مختلفة امتدت أكثر من أربعة قرون. وهذا المأثور لاشك في أنه لم ينطلق من عدم وأنه اهتم برصد الأبعاد العامة لنظرية الأدب عامة، ابتداء من الحديث عن أولية الشعر، إلى الحديث عن تحديد عناصر الجودة في الشعر، إلى البحث في شروط الشعر ومقوماته، والأغراض الشعرية وطرق تناولها، وإنشاد الشعر وأساليب الإنشاد، وما يرافق ذلك من عيوب الشعر ونقائض الشعراء، والعملية الشعرية واختلاف الشعراء في تمثلها وتطبيقها، إلى الخطابة وشروطها، ومقومات الخطبة والشروط التي تشترط في الخطيب...

وهذا هو الذي اهتم به نقاد العصر العباسي فألفوا في شرحه المؤلفات، وكتبوا في تفصيل أبوابه الكتب، واعتمدوا مقارنته بغيره من تراث الأمم الأجنبية في حدود ما سمحت به معرفتهم واطلاعهم.[2]

---

[1] - انظر كتاب تاريخ العرب قبل الإسلام للدكتور جواد علي، ص 56 و57 (مكتبة النهضة العربية).

[2] - وقد نبه إلى حقيقة هذا كثير من المتأخرين، نذكر منهم، على سبيل المثال لا الحصر، حازما القرطاجني (منهاج البلغاء ص 26) حين قال: "إذ لم تكن العرب تستغني بصحة طباعها وجودة أفكارها عن تسديد

طباعها وتقويمها باعتبار معاني الكلام بالقوانين المصححة لها، وجعلها ذلك علما تتدراسه في أنديتها، ويستدرك به بعضهم بعضا في ذلك...

النقد بين الأصالة والتجديد

(أ) المنطلق

وعلى هذا الأساس ينبغي العودة إلى التراث النقدي العربي القديم من أجل استجلاء الصورة العامة للنظرية النقدية في أصولها، ثم الرحيل معها بعد ذلك بحسب المجالات التي عاشت فيها هذه النظرية، وحسب البيآت العلمية والفنية التي تأثرت بها، وما حدث من تطور في التصور الجمالي لنظرية الأدب عند العرب بعد اتصالهم بشعوب الأمم الأخرى.

ولا يتأتى هذا الرجوع إلا بتحديد المواطن التي يعتقد أنها الأسباب الموصلة إلى هذه الأصول. وفي مقدمتها ما تخلف من هذه اللغة النقدية التي تحمل مفرداتها الصريحة وغير الصريحة وتراكيبها المتداولة وغير المتداولة، النظرية التي نبحث عنها، والمصطلح الذي يعبر عنها[1].

الانطلاقة المجهولة:

نقصد بهذا العنوان الإشارة إلى الأصول التي تجتمع الأمم القديمة والحضارات المتداولة حول عناصرها في تأصيل نظرية الفن.

فلقد اتفقت كل شعوب الأرض-على وجه من الأوجه- على اصطناع أساليب مختلفة للتعبير عن أحاسيسها ومشاعرها، نبعت من محيطها تارة، ومن انفتاحها على محيط غيرها تارة أخرى وتكون من هذا الأصيل وهذا الوافد تصور نهائي يوافق السلم الحضاري الذي بنيت عليه كيانات هذه الأمم. وحسبك أن ترى شاهدا على ذلك أن الحضارة البابلية والآشورية والكلدانية لم تكن كالحضارة اليونانية ولا الرومانية، ولم تكن الحضارة الفرعونية كالحضارة الصينية أو الهندية أو غيرها من الحضارات القديمة، كيفما كانت درجتها في سلم الرقي، لأن لكل شعب من شعوب هذه الحضارات طابعه الخاص في فهم الحياة، وفي التعبير عن هذا الفهم، وفي ترجمة شعوره تجاه المجهول الذي قد يفهمه ويفسره بتفسيره الخاص، أو يعسر عليه فهمه فيؤوله بتأويله الخاص. ولكن هذه الحضارات جميعا تلتقي حول أصول للتعبير تختلف بين الكلمة والحركة، وبين الإيقاع والتشكيل، وبين اللحن الغنائي والتجسيد، أو تجمع بين بعضها بنوع من التنسيق، كما هو الحال بالنسبة للغناء الذي يجمع الكلمة واللحن والإيقاع، أو النحث الذي يجمع بين التشكيل والتصوير، أو الكتابة التي تجمع بين الرسم والزخرفة والتعبير. ولا يكاد أحد من المؤرخين أن يزعم أن بداية الفنون كانت منطلقة من الكلمة أو من الإيقاع أو من الغناء أو من التصوير أو من النحث أو من غيرها، فكلها وسائل للتعبير لها جدارتها في سلم الأهمية، ولها مكانتها في مجال التعبير. والأمة العربية في تاريخها القديم، اختارت بحكم ظروفها الطبيعية أن تكون الكلمة، الوسيلة الأساسية في التعبير

[1] - أعد صديقنا وأخونا الأستاذ الدكتور الشاهد البوشيخي عملا هاما في الموضوع تحت عنوان "مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهلين والإسلاميين فلينظر.

عن وجودها وفعاليتها في هذا الوجود. يقول الجاحظ:[1] (قال الهيثم وابن الكلبي وأبو عبيدة؛ فكل أمة تعتمد في استيفاء مآثرها وتحصين مناقبها على ضرب من الضروب وشكل من الأشكال؛ وكانت العرب في جاهليتها تحتال في تخليدها، بأن تعتمد في ذلك على الشعر الموزون والكلام المقفى، وكان ذلك هو ديوانها... وذهبت العجم أن تقيد مآثرها بالبنيان... ثم إن العرب أحبت أن تشارك العجم في البناء وتنفرد بالشعر، فبنوا غمدان وكعبة نجران وقصر مأرب وقصر الأبلق الفرد ومارد، وقالوا تمرد مارد وعز الأبلق، وغير ذلك من البنيان...). فهذا الذي يحكيه الجاحظ عن اعتماد العرب لغة الكلمة في التعبير عن وجودها وإحساسها، لم ينف عنها أنها بحكم صلتها بشعوب وأمم أخرى، أحبت أن تشارك هذه الأمم فيما انتهت إليه من اعتماد لغة البناء والتشكيل في إبراز حضارتها، وتصور المدى الذي انتهت إليه هذه الحضارة. فبنت لذلك غمدان وكعبة ونجران... ونحتت في الجبال مدنا بكاملها، وجسدت في هذا النحت بعضا من عقائدها وألوانا من اهتماماتها الفنية والدينية. وهذا الذي رواه الجاحظ هو نفسه الذي تردد في كتاب للأصمعي أرخ فيه للعرب قبل الإسلام[2]، وروى فيه أشعار منسوبة إلى أجداد العرب القدماء، وهو الذي ردده الأخباريون وحكاه المؤرخون عنهم بعد أن تأكدوا من صحته وقارنوه بكتب الأنساب وروايات الإخباريين الثقات.

الشعر علم العرب:

وإذا كان الشعر الموزون والكلام المرسل المأثرة الخالدة التي أحبت العرب أن تجعلها سبيلا إلى تخليدها وتأصيل وجودها، فلا شك أنها احتالت في أن تجعلها كاملة الصفات مرتبة على أصول وقواعد وقوانين يتعارفها الناس، ويجرون على مقتضاها، ويعتمدها الحكام في فصلهم بين الشعراء على ضوئها ومن لم يكن يعرفها دخل في حكم أبيات الحطيئة التي يقول فيها: [3]

الشعر صعب وطويل سلمه

والشعر لا يطيعه من يظلمه

إذا ارتقى فيه الذي لا يعلمه

زلت به إلى الحضيض قدمه

يريد أن يعربـه فيعجمـه

حيث أشار إلى أن الشعر يحتاج إلى تعلم، لأن طريقه صعب وطويل ولو حاول أحد أن يخرج عن قواعده وقوانينه التي يجري عليها الأمر لزلت به قدمه إلى الحضيض، أي لأصبح عرضه لسخرية الشعراء والمتذوقين.

---

[1] - الحيوان: ج 1 ص 33.

[2] - تاريخ العرب قبل الإسلام: عبد المالك بن قريب الأصمعي، تح الشيخ محمد حسين آل ياسين، المكتبة العلمية 1959.

[3] - العمدة 238/1.

ولعله أن تكون هذه القواعد مما كان يتعلمه الرواة وناشئة الشعراء عن شيخوهم الشعراء، أو مما تجري عليه الأمور في بيئتهم.

وفي لسان العرب "مادة شعر"[1]: إشعار واضح بعلمية الشعر سواء مس الأمر الدلالة اللغوية الصرفة، التي تعني المعرفة والاطلاع، أم مس الدلالة الاصطلاحية التي تعني"...منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كل علم شعراً، من حيث غلب الفقه على علم الشرع... وقال الأزهري "... الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار، وقائله شاعر..."

فقد نبه صاحب اللسان إلى علاقة العلمية بالشعر، فشبهها بهذه العلاقة التي تصل بين الفقه وعلم الشرع. كما لو قال إن الشعر علم منظوم القول المتصل بالوزن والقافية. وهذا الذي نبه إليه ابن منظور في اللسان هو نفسه الذي أكده العلماء السابقون قبله، قال ابن سلام[2]: "وكان الشعر في الجاهلية ديوان علمهم ومنتهى حكمهم به يأخذون وإليه يصيرون...".

وروى عن عمر بن الخطاب في مكان آخر[3]: "...كان الشعر علم قوم لم يكن لهم أصح منه.."

ورغم أن مدلول العلمية لم يكن قد اتضح في عهد عمر بن الخطاب كما هو الحال الآن، إلا أن مدلوله آنذاك ربما كان ينصرف إلى مقابلته بالعلم الإسلامي كما كان يفهمه الصحابة الكرام... بمعنى أن عمر بن الخطاب كان يفهم الأبعاد التي كانت العرب تعطيها للشعر، حتى لقد يصح أن يقارن بالأبعاد التي يعطيها المسلمون في عصره للإسلام وتعاليمه. إذ- وعلى رأي عمر- لو كان للعرب علم أصح من علم الشعر كعلم الديانة الإسلامية مثلا، لربما انشغلوا به قراءة وفهما ورواية وتنظيرا عن الشعر. والدليل على هذا ما أورده ابن سلام نفسه بعد قولة عمر السابقة: [4]

"...فجاء الإسلام فتشاغلت عنه العرب، وتشاغلوا بالجهاد وغزو فارس والروم، ولهيت عن الشعر وروايته، فلما كثر الإسلام وجاءت الفتوح واطمأنت العرب بالأمصار، راجعوا رواية الشعر، فلم يئلوا إلى ديوان مدون ولا كتاب مكتوب..". فقد نبه ابن سلام هنا إلي انشغال العرب بالإسلام عن علم الشعر وعن روايته، حتى إذا أتموا الرسالة، رسالة الجهاد والفتح، واستقروا بالأمصار، رجعوا إلى رواية الشعر القديم، فلم يرجعوا إلى ديوان مدون ولا كتاب مكتوب، على أن معرفتهم بعلم الشعر لم تذهب. فقد ظل الشعراء على أسلوبهم وأسلوب آبائهم في نظم الشعر على الطريقة التي اعتادوا عليها

---

[1] - لسان العرب ج4 ص 409 – 410.
[2] - طبقات فحول الشعراء – الجمحي: ص1 / 24 تح شاكر – مط/ المدني 1974.
[3] - نفسه 24/1.
[4] - نفسه25/1.

وتعلموها، وهو جوهر ما ذكره ابن قتيبة في مقدمة الشعر والشعراء حين قال منبها إلى المضامين التي يعالجها الشعر[1].

"وكان حق هذا الكتاب أن أودعه الأخبار عن جلالة قدر الشعر... وعما أودعته العرب من الأخبار الجامعة والأنساب والصحاح والحكم المضارعة لحكم الفلاسفة، والعلوم في الخيل والنجوم وأنوائها والاهتداء بها... فمن أحب أن يعرف ذلك ليستدل به على حلو الشعر ومره، نظر في ذلك الكتاب..." [2].

فقد نبه ابن قتيبة إلى المضامين التي كان الشعر العربي يهتم بها ويعرض لها في ثناياه من علم الأنساب والأخبار والحكم وعلم الخيل والنجوم... وهي علوم من حذقها عرف الطريق الصحيح إلى تقدير الأشعار ومضامينها، وما يصح من هذه المضامين وما لا يصح، وما يحلو وما لا يحلو.

فرواية الشعر إذن كانت تعني ولا شك مراجعة الأشعار المدونة وغير المدونة، ومراجعة العلوم التي كانت العرب تضمنها أشعارها، ومراجعة الأخبار، والنصائح التي كان كبار الشعراء يزودون بها ناشئتهم، ومراجعة ما كان ينتقد على بعض الشعراء، ومراجعة العملية الشعرية نفسها من منطلقها إلى مختتمها. هذه العملية التي لم تغب عن العرب لحظة واحدة، أي أنها كانت تعرفها وتعرف ما تستعين به عليها. وآية ذلك ما أشار إليه المرزباني في معرض حديثه عن تجربة النابغة الشعرية حيث قال[3]:

"...وكتب إلي أحمد بن عبد العزيز الجوهري قال أخبرنا عمر بن شبة قال حدثني أبوغسان محمد بن يحي عن أخيه عبد الله بن يحي قال: كانت العرب تغني النصب[4] وتمد أصواتها بالنشيد وتزن الشعر بالغناء قال حسان بن ثابت:

تغـن فــي كـل شــعر أنــت قائلــه إن الغناء لهذا الشعر مضمار..."

فالغناء إذن وسيلة إلى التحقق من سلامة الشعر من الناحية الإيقاعية، ولهذا جعله حسان مضمار الشعر، أي المكان الذي يختبر فيه الشعر كما تختبر قوة الفرس في مضماره.

ولا شك ان أعلم العرب بالشعر وعلميته هم أهل الحواضر، فهم الذين كانوا ينصبون الحكام والفياصلة في الأسواق للحكم بين الشعراء، وهم الذين

---

[1] - الشعر والشعراء – ابن قتيبة ص 63 – 64 تح أحمد شاكر – دار المعارف 1966.
[2] - تنبه إلى شيء من هذا صاحب العمدة فعقد أبوابا لبعض ذلك في عمدته "أيام العرب، الأنواء...".
[3] - الموشح أبو عبيد الله المرزباني ص 47 تح البجاوي – دار نهضة مصر 1965.
[4] - النصب في اللغة أن تسلم القافية من الفساد بأن يكون بناؤها تاما، ليس فيه إقواء أو ما يشبهه من عيوب القافية –كما حكي عن الأخفش- ولا يسمى النصب نصبا إلا إذا كان في الشعر التام، فإن جاء في الشعر المجزوء لم يسم نصبا، وإن كانت قافيته قد تمت. وهذا المصطلح كما يحكي الأخفش مما سمع عن العرب ولم يأت عن الخليل، أي أنه مما استدرك عليه مما لم يجمعه من مصطلحات العروض عن العرب. "اللسان 761/1"

كانوا يجلسون لسماع الأشعار وتقويمها، ويقبلون منها ويرفضون، بدليل ما رواه صاحب الخزانة حين قال[1].

"أن العرب كانت في الجاهلية يقول الرجل منهم الشعر في أقصى الأرض فلا يعبأ به ولا ينشده أحد، حتى يأتي مكة في موسم الحج، فيعرضه على أندية قريش. فإن استحسنوه روي وكان فخرا لقائله وعلق على ركن من أركان الكعبة حتى ينظر إليه، وإن لم يستحسنوه، طرح ولم يعبأ به...".

ويفهم من هذا أن أهل الحواضر، وخاصة أهل مكة، أصحاب التجارة وحماة البيت الحرام وسدنة الكعبة...، كانوا أيضا سدنة الشعر وحماته، وزعماء حكامه وفياصلته، بل ربما كان من مهام - دار الندوة - الفصل في أمر الشعر. والدليل على ذلك أنه حين نزل القرآن الكريم على الرسول ρ، احتارت قريش في تصنيفه فعرضوه على زعيم هذا الأمر آنذاك الوليد بن المغيرة فقال حكمه المشهور[2]: "... لقد عرفنا الشعر كله رجزه وهزجه وقريضه ومقبوضه ومبسوطه فما هو بالشعر...".

فقد أصدر الوليد بن المغيرة حكمة النهائي في أمر التهمة الموجهة إلى النبي ρ بأنه شاعر أو بأن ما يقوله يدخل في باب من أبواب الشعر، بأن عرض قول الرسول على أقراء الشعر فلم يره يشبه شيئا من ذلك. وصورة من هذا ما رواه صاحب الشعر والشعراء، عن تدخل أصحاب الحواضر في تقويم شعر الشعراء حيث روى خبر النابغة الذبياني مع أهل يترب فقال[3]:"... قالوا كان النابغة الذبياني يكفيء الشعر حتى قدم المدينة على الأوس والخزرج فأنشدهم فقالوا إن" تكفئ الشعر، قال وكيف ذلك فجعلوا يخبرونه ولا يفهم ما يريدون. فقالو له تغن بشعرك، فتغنى به ومدده ففهم فقال: لست اعود...". وهو نفس الخبر الذي رواه صاحب الموشح على صورة متعددة هذه أخصرها قال [4]" "... وحدثني احمد بن محمد المكي قال... كان النابغة قال:

زعـم البـوارح أن رحلتنـا غـدا وبـذاك خبرنـا الغـراب الأسـود

وقصيدته مخفوضة [5] فدخل الحجاز فغنت قينة بذلك وهو حاضر، فلما مددت "خبرنا الغراب الأسود" علم أنه مُقو، [6] فغيره وقال:

..... وبـذاك تنعـاب الغـراب الأسـود

---

[1] - خزانة الأدب – البغدادي 89/1.
[2] - سيرة ابن هشام 289/2 تح السقا والأبياري – دار إحياء التراث لعربي.
[3] - الشعر والشعراء 95/1.
[4] - الموشح 46.
[5] - مطلع القصيدة: "أمن آل مية أنت رائح أم مغتدي" ورويه مجرور وروي الأسود بعده مرفوع، فوقع في الإكفاء.
[6] - ليس الإكفاء على حد قول الخليل إلا الأقواء. وقد يكون غيره على رأي الأخفش وغيره، من كونه الفساد في آخر البيت الشعري من غير تعيين، على حد ما رآه العرب الفصحاء "اللسان: 142/1"

ففي هذا الخبر وسابقه ولا حقيه مما رواه المرزباني وغيره، ما يفيد أن أهل الحواضر كانوا أعلم بالشعر وعلمه من أهل البوادي، وأن اهل البوادي أو بعضهم كانوا يلتجئون إلى الحواضر لتقويم أشعارهم وإذاعتها واستجازتها-على حد معنى قول صاحب الخزانة السابق.

قضايا ومصطلحات:

إن هذه العلمية التي أردنا التدليل على وجودها هي التي تجعلنا نعتقد بأن بعض علم الشعر كان علما قائما بذاته، له مصطلحاته وأبوابه وفروعه وواجهاته. منها ما يمس العملية الشعرية في مراحلها المختلفة، ومنها ما يمس القوالب الفنية، ومنها ما يتصل بالأغراض الشعرية أو إخفاء عيوبها أو كشفها- كما سبق- وتعطينا تصورا عن ارتباط الشعر في بدايته بالغناء.

وهذه الواجهات التي ذكرنا، هي التي تشكل في جلها مجمل المداخلات النقدية المأثورة عن عصر الجاهلية، والتي نقلتها الأخبار في العصور اللاحقة للإسلام خلال مراحل الجمع وأثناء عصر التدوين أو إعادة التدوين، وهي التي تخلفت عنها لغة نقدية تفضح صورا عن الهموم والقضايا التي كان الشاعر القديم يعيشها، أو يعايش غيره من خلالها.

1) فبالنسبة للعملية الشعرية:

وصلتنا أخبار وأشعار تتحدث عن بعض صور هذه العملية سواء في تعلقها بعمل الشاعر أو مجاله. النظم أو أثناءه أو بعده، وهي أخبار وأشعار تتناول بعض المصطلحات التي ظلت تتردد على ألسنة الشعراء والنقاد. منها ما يتصل بحال الشاعر أثناء نظم الشعر، كالبديهة والارتجال، والتروي والمراجعة. ومنها ما يتصل بعمل الشاعر في التقصيد من زخرفة وترقيش وتزيين وتدبيج وهلهلة، حتى لقد اشتهر بعض الشعراء ببعض الالقاب التي كان لها مساس ببضاعته الشعرية[1]، ومنها ما يتصل بما بعد هذه العملية كالرواية وما يدخل مدخلها. ويبدو أن التروي والارتجال كان حال مختلف الشعراء أثناء انظم، وكانت تقاس بهما جودة وقيمة الأشعار والشاعرية. وقد نبه القدماء إلى أن الشعراء لم يكونوا متساوين في استدعائهم للشعر حتى لقد ربطوا ذلك بأساليب تغلب عليها صفة الأسطورة. فتحدثوا عن شياطين الشعراء مثلا، وربطوا حالات الشعر بحالات الكهانة، وانتهى المتأخرون إلى ربط ذلك بحالات أكثر عقلانية فقال ابن قتيبة[2]:

"...وللشعر دواع تحت البطيء وتبعث المتكلف منها: الطمع، ومنها الشوق، ومنها الشراب، ومنها الطرب، ومنها الغضب...".

[1] - انظر في سبب تسمية بعض الشعراء بالمرقش والمهلهل والمنخل: العمدة 121/1.
[2] - الشعر والشعراء 78/1 والعمدة 246/1.

فهذه المحفزات، عناصر مهيجة تبعث المتكلف فتجعله مطبوعا وتحث البطيء فتجعله سريع البديهة. على أن هذه المحفزات لا بد أن تساعدها عوامل زمنية وأوقات تسهلها، لذلك يقول ابن قتيبة أيضا[1]:

"... وللشعر أوقات يسرع فيها أتيه ويسمح فيها أبيه. ومنها أول الليل قبل تغشي الكرآن ومنها صدر النهار قبل الغداء، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخلوة في الحبس والمسير..." فأشار إلى اوقات مختلفة وحالات نفسية متباينة تنطلق النفس المطبوعة فيها على شجيتها، فيأتي منها ما يحمد من القول المأثور والشعر المرسل.

وتتطابق هذه الأحكام مع الأمثلة التي ساقها هو أو ساقها غيره من مؤرخي النقد العربي عن الأحوال والتجارب التي مر منها الشعراء الأول، من مثل ما روي عن الحطيئة[2]

"قيل للحطيئة أي الناس؟ فأخرج لسانا دقيقا كأنه لسان حية فقال هذا إذا طمع..." أو ما روي عن الفرزدق حين قال[3]: ".. أنا أشعر تميم، وربما أتت علي ساعة ونزع ضرس أسهل علي من قول بيت...".

وهذه المواقف التي تجعل نظم الشعر سهلا أو صعبا هي التي تنتهي بالشاعر إلى أن يكون شعره مطبوعا او متكلفا[4]. وكان الشعراء الجاهليون وبعض المخضرمين يعرفون دلالة التروي ويربطونها بعملية التنقيح؛ فقد روي عن الشاعر سويد بن كراع يذكر تنقيح شعره[5]:

أبيت بأبواب القوافي كأنما	أصادي بها سربا من الوحش نزعا
أكالثها حتى أعرس بعد ما	يكون سحيرا او بُعيد فأهجعا
إذا خفت أن تروي علي رددتها	وراء التراقي خشية أن تطلعا
وجشمني خوف ابن عفان ردها	فتقفتها حولا جريدا ومربعا
وقد كان في نفسي عليها زيادة	فلم أر إلا أن أطيع وأسمعا

فقد نبه الشاعر إلى حالة التريث في معالجة القوافي، وشبهها بحالة الذي يعاني صيدا من سرب الوحش فيستعد له أتم الاستعداد. كما أورد بعض المصطلحات التي تفيد عملية المعاناة، كالتثقيف والمراجعة...

---

[1] - الشعر والشعراء 81/1.
[2] - نفسه 79/1. "قيل للحطيئة".
[3] - نفسه 81/1.
[4] - العمدة 258/1.
[5] - الشعر والشعراء 78/1 وكذلك في 635/2 وبالهامش إحالات أخرى.

وشبيه بهذا ما نقل عن عدي بن الرقاع العاملي[1]:

وقصيدة قد بت أجمع بينها حتى أقوم ميلها وسنادها

نظر المثقف في كعوب قناته حتى يقيم ثقافه منادها

فقد أشار إلى عمله في قصيدته جمعا وتقويما وإبعادا عن كل ما يجعلها مشتملة على عيب من العيوب- كالسناد الذي ذكره-[2].

ولأجل هذا وصف الأصمعي زهيرا والحطيئة وأشبههما بعبيد الشعر[3]، رغم معارضة المعارضين[4]، الذين عاصروه والذين رفضوا مثل هذا الحكم المنسحب على أشخاص بعينهم.

وقد شهد بها قبله كعب بن زهير فقال[5]:

فمن للقوافي شانها من يحوكها إذا ما توى كعب وفوز جرول

يقول فلا يعيى بشيء يقوله ومن قائليها من يسيء ويعمل

كفيتك لا تلقى من الناس واحدا تنخل منها مثل ما يتنخل

يثقفها حتى تلين متونها فيقصر عنها كل ما يثمتل

فاستعمال هؤلاء الشعراء لمصطلحات: التثقيف، والتقويم، والسناد والحوك، والتنخيل، والجشب وغيرها، يفيد أن العملية الشعرية عند بعض الشعراء الجاهلين وغيرهم من الإسلامين، كانت عملية صناعية لها ألفاظ ومصطلحات، أشار إلى بعضها هؤلاء، وأشار غيرهم إلى بعضها الآخر. وقد حدد بعض سمات هذه العملية التأخرون من النقاد فقال بعضهم[6]:

"...والعرب لا تنظر في أعطاف شعرها بان تجنس أو تطابق أو تقابل فتترك لفظة للفظة أو معنى لمعنى كما يفعل المحدثون، ولكن نظرها في فصاحة الكلام وجزالته وبسط المعنى وإبرازه، وإتقان بنية الشعر وإحكام عقد القوافي،

---

[1] - الشعر والشعراء: 78/1 والموشح والبيتان مع بقية لهما في ترجمة ابن الرقاع في الشعر والشعراء 619/2.

[2] - الموشح: 5.

[3] - البيان والتبيين: 13/2 والشعر والشعراء 78/1.

[4] - الإشارة هنا إلى معارضة مزرد أخ الشماخ بن ضرار الشاعر. وفي هذه المعارضة إشارة إلى مصطلحين هما الجشب والتنخيل. يقول (طبقات ابن سلام 105)

فإن تجشبا أجشب وإن تتنخلا وإن كنت أفتى منكما اتنخل

وانظر فيه أيضا الفرق في رواية "أجشب" و"أخشب" ودلالتهما.

[5] - طبقات فحول الشعراء: 104/1.

[6] - العمدة: 258/1 و259.

وتلاحم الكلام بعضه ببعض. حتى لقد عدوا من صنعة الحطيئة حسن نسقه الكلام بعضه على بعض في قوله... كذلك في قول أبي ذؤيب يصف حمر الوحش والصائد...".

ولعل بعض ألقاب الشعراء في الجاهلية قد انطلقت من شيء من هذا. فقد لقب ظفيل الغنوي المحبر لحسن شعره[1]، ونقل ابن رشيق عن الأصمعي أنا أبا عمرو بن العلاء كان يسمي النمر بن ثولب الكيس[2]. ونقل عنه أيضا أن " زهيرا والنابغة من عبيد الشعر، يريد أنهما يتكلفان بإصلاحه... ومن أصحابهما في التنقيح والتمحيك طفيل الغنوي"، ولقب المهلهل بلقبه هذا لأنه أول من هلهل الشعر أي أرقه ولينه[3] ولقب المفضل بن معشر بن أسحم... بالمفضل لقافيته التي فضلته والتي يقال لها المنصفة[4]، وسمي النابغة الذبياني باسمه لنبوغه في شعره يقول ابن سلام[5] ".. وإنما نبغ بالشعر بعد ما أسن واحتنك..." ولقب علقمة بالفحل لجودة أشعاره[6] وهناك ألقاب لشعراء آخرين ارتبطت بأسلوبهم الشعري أو بطريقة عملهم في الشعر، كما هو الحال مثلا بالنسبة للمثقب والمنخل والمتنخل والأفوه.

ونفس الأمر بالنسبة للقصائد التي اشتهرت بجودتها وإحكام صنعتها أو بدرجة جودتها كما هو الحال بالنسبة للحوليات، والمقلدات والمنقحات، والمحكمات والسموط[7] إذ هي في واقعها مصطلحات نقدية تأصيلية لمرحلة متقدمة من النقد تتصل بنمط معين من التقصيد أو بأسلوب معين في النظم، أو بأحكام تضبط المعايير والأحكام ليكون التقويم مبنيا على أسس سليمة.

2) وبالنسبة للقوالب الفنية:

فإن المقصود بها في ظننا، هي الأنماط الشعرية المستعملة والمهجورة والنشاز والمطربة، مما كانت العرب تجنح إليه في نظمها الشعري، وما يدخل في عمومها من بحور شعرية معروفة وغير معروفة، وقواف مستعملة وغير مستعملة، وكذلك نمط التقصيد وما يدخل في عمومه.

وكانت العرب تقسم الشعر إلى قصيدة ورجز[8]. ورغم ما يمكن أن يلحظ في هذا التقسيم من تعميم ومن اختلاف في فهم مدلول القصيد ومدلول الرجز وفي التفريق بينهما، فإن سعة المصطلحين ومدلولهما اللغوي والاصطلاحي

---

[1] - الشعر والشعراء: 453/1 وفي العمدة: 266/1 أن الذي يسمى بهذا هو زهير.
[2] - العمدة: 266/1.
[3] - الشعر والشعراء: 297/1.
[4] - طبقات فحول الشعراء: 275/1.
[5] - نفسه: 56/1 والعمدة 121/1.
[6] - طبقات فحول الشعراء: 139/1.
[7] - البيان والتبين 9/2 وفي نص الجاحظ إشارة واضحة إلى أسلوب بعض الشعراء في التقصيد وهم أصحاب الحوليات.
[8] - لسان العرب 354/3 وانظر العروض والقافية 39 – محمد العلمي د. الثقافة. البيضاء.

يفيد إن لهما معنى مختلفا. ولكن هذا الاختلاف لا يفيد ضعف مكانة أحدهما بالنسبة للآخر[1] بل يفيد أن اختلافهما ربما كان منطلقا من جملة من الفرضيات:

أولها: اختلاف الإيقاعات الموسيقية التي يتشكل منها كل منهما:

فإيقاع ما يعرف بالرجز، إيقاع خفيف، أو متميز بقدر غير قليل من الخفة ولذلك اعتمد في الحداء والغناء. قال الأخفش[2]:

"... وهو الذي يترنمون به في عملهم وسوقهم ويحدون به..".

واعتماد مقياس الإيقاع هذا هو الذي جعل بعضا مما كنت العرب تتغنى به يدخل في باب الرجز[3]. فقد روى أبو العيناء أشعارا كانت العرب تستعملها في التلبية. منها ما جاء على بحر الرجز، ومنها ما جاء على غير هذا البحر من مثل منهوك المنسرح، ومشطور السريع[4]. ولا يستبعد أن تكون للحداء ألحان موسيقية مساوقة لإيقاع الرجز. فقد قال الشاعر يحكي عن الحداء وعلاقته بغناء الإبل:

فغنهـــا فهـــي لـــك الفـــداء إن غنـــاء الإبـــل الحـــداء

في حين أن إيقاع القصيد متوازن تختلف أشكال إيقاعه اختلافا كبيرا. ولم يكد القدماء يضعون لهذا الاختلاف في الإيقاع اصطلاحا محددا، بل لعلهم أن يكونوا قد نسبوا هذا الاختلاف إلى مشهور القصائد، أو أن يكونوا قد جعلوا ما يسمى داخل "المتر" أشكالا من التجزيئ، هي التي استفاد منها الخليل في تفريقه بين بحور الشعر التي وضعها، لأن خبر المتير الذي رواه الباقلاني عن أبي عمر غلام ثعلب، اعتبره الباقلاني خبرا غريبا لم يذكره احد غيره[5] . ومن هذا الإيقاع المقصد ما هو صالح للغناء، ومنه مالم يتغن به.

وفي كتاب القوافي إشارة إلي ما كانت العرب تتغنى به من بحور الشعر[6]. ولا شك أن إيقاع ما يعرف بالقصيد هو أثرى وأكثر كما ووزنا من الذي يدخل في باب الرجز، سواء قصد به البحر الشعري أم قصد به النمط الفني- على رأي الأستاذ الباحث محمد الدناي- في التفريق بين الرجز البحر والرجز النمط.

---

[1] - لسان العرب 351/8. وعند الأخفش "سمعت كثيرا من العرب يقول: جميع الشعر قصيد ورمل ورجز..." كتاب القوافي 74 ورأي الأستاذ العلمي أن الرمل هو ما اضطرب من الشعر بغض النظر عن كونه قصيدا أو رجزا (العروض والقافية).

[2] - القوافي 75 للأخفش "أبو الحسن سعيد" تح النفاخ 1970 بيروت.

[3] - يفصل بعض البحثين بين نوعين من الرجز: الرجز البحر والرجز النمط. فالأول هو البحر المعروف كاملا كان أم مجزوءا أم مشطوا. والثاني ما يدخل في حكم الرجز من البحور الخفيفة التي قصد بها ما يقصد بالرجز كمشطور السريع ومنهوك المنسرح. انظر: مقال تداخل المصطلحات: محمد الدناي، مجلة كلية الآداب فاس العدد الخاص بالمصطلح، ص 34.

[4] - رسالة الغفران – المعري، 534 و535 تح عائشة عبد الرحمان. دار المعارف 1977/6.

[5] - إعجاز القرآن 63 الباقلاني تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط 1977/4.

[6] - كتاب القوافي للأخفش 74.

ثانيها: اختلاف التوظيف: ذلك أن القدماء كانوا يميزون بين المجال الذي يصلح له التقصيد، والذي يصلح له الرجز. وكأن الأمر مرتبط بأحوال الشعراء وأحوال الرجاز ووضعيتهم الاجتماعية، هذه الوضعية التي تجعل الرجز أقرب إلى حياة البداوة منه إلى حياة الحضارة، وتجعل حال الشاعر أقرب إلى الرفه والجاه من حياة الراجز فقط[1]. بالإضافة إلى أن الأغراض الشعرية التي جرى فيها القصيد كانت أوسع من الأغراض التي جرى فيها الرجز. فالتكسب ارتبط بالقصيدة أكثر من الرجز، وشعر الحماسة، وشعر الغزل، والرثاء والفخر... وغيرها كلها كان مجال القصيد فيها أوسع ومروياته أكثر.

ثالثها: اختلاف الصنعة الشعرية: وقد أشار صاحب اللسان[2] إلى أن العرب كانت تعتمد في القصيدة على التنقيح والتجويد والتهذيب. ومعنى هذا أن الشاعر كان مطلوب منه أن يجود صناعته الشعرية أثناء نظمه القصيد، وليس عليه من هذا التجويد شيء إن رام طريق الرجز. بمعنى أنه قد يقبل منه أن يقع في بعض عيوب الشعر أو عيوب القافية، وليس للشاعر أن يقع في شيء من ذلك. ولم نجد أحدا من النقاد القدماء الذين تعرضوا لصناعة الشعراء وعيوب الصناعة الشعرية، تعرض لمثل هذه العيوب في الرجز. ومن هنا يمكن تفسير تحامل النقاد على ما اشتهر من روايات حماد لبعض الأشعار المضطربة[3]. التي اشتبهوا في تصنيفها بين اعتبارها من القصيد أو من الرجز، لأنها تضم في واقعها أشعارا من الرجز"النمط".- الذي يضم الرمل المضطرب والرجز المضطرب- وبعض المشطور والمنهوك من السريع، وما انضم إلى ذلك مما كانت العرب تتغنى به أو تلبي به في حجها مما أشار إليه أبو العلاء المعري في تلبيات العرب[4]، والذي لم يكن على وزن معروف، لأن هذا التحامل قائم على أساس إنكار الاضطراب الذي أصاب المرويات الشعرية في وزنها، ولم يكن في واقعه اضطرابا حقا، وإنما هو تجاوز من بعض الشعراء الرجاز، وتسامح منهم في تقدير مسألة الإيقاع، أو محاولة من بعض الشعراء اختراع إيقاع جديد لم تنضج معالمه فبقي ما يدل عليه، أو لعله أن يكون صورة للمرحلة الأولى التي عرفتها حركية الإيقاعات الشعرية قبل أن تستقيم قناة الشعر للشعراء-على رأي الأستاذ محمد الداني[5] – فبقي من ذلك ما يدل عليه شعرا ومصطلحا.

والغالب على الظن أن الخليل بن أحمد الفراهيدي حين جمع العروض وألف فصوله، اهتم بما اشتهر من الإيقاعات الشعرية التي كانت العرب تستعملها في القصيد والرجز، وتغاضى عما اضطرب أو شذ عن القوانين الكلية التي كانت تشكل القاعدة العامة، ولهذا استدرك عليه ما استدرك من البحور

---

[1] - في رسالة الغفران 375 إشارة إلى أن الرجز من سفساف القريض وأن الله يجب معالي الأمور ويكره سفسافها... ويخاطب الرجاز قائلا "قصرتم فقصر بكم..." وجنة الرجاز غير جنة الشعراء، وكأن في دونيتها إشارة إلى دونية أهلها وطبقيتهم الفنية.

[2] - لسان العرب 354/3.

[3] - طبقات فحول الشعراء: 49.

[4] - رسالة الغفران 534.

[5] - تداخل المصطلحات: مجلة كلية الآداب "العدد الخاص بالمصطلح النقدي " 34...

التي لم يرو لها شاهد، أو لم يجد لها هو شاهدا من شعر العرب، فاعتبرها معدومة، مع أنها داخلة في دوائره ومحتملة في قوانينه.

ومن المقصود أيضا في حديثنا عن القوالب الفنية، الحديث عن ما كانت تجنح إليه العرب في اختيارها للأوزان الناجحة والقوافي الشاردة السائرة؛ أي البحث عن القوانين أو القواعد التي توحد الأذواق حول الاختيار الجيد داخل الإيقاع أو القالب الفني. فهل كانت للعرب ضوابط تجنح إليها في أحكامها، أم أنها كانت تعتمد حسها وذوقها وتأثير الشعر فيها؟

لقد روي في كثير من الأخبار أن "الشعر كان علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه"[1]. ولكن مفهوم هذه العلمية، صرفناه سابقا إلى الضوابط التي تضبط الشعر فتخرجه من الفوضى إلى النظام، ومن العفوية إلى القصد، بما يتضمنه من العلوم المختلفة. ولا شك أن هذه الضوابط كانت مقاسا أوليا يعتمد في الأحكام الابتدائية، أي في قبول الشعر أو رفضه. فإذا خرج الشعر من مرحلة القبول أو الرفض إلى مرحلة الحكم بالجودة أو غيرها كان الأمر محتاجا إلى شيء غير محسوس على حد قول ابن رشيق[2]: "...وسمعت بعض الحذاق يقول: ليس للجودة في الشعر صفة، إنما هو شيء يقع في النفس عند المميز كالفرند في السيف والملاحة في الوجه.."

وهو غير الرأي الذي عبر عنه ابن سلام- قبله- مفصلا وضرب عليه الأمثلة فقال:[3] "... 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... وإن كثرة الدراسة لتعدي على العلم به، فكذلك الشعر يعرفه أهل العلم به..."

حيث رأى أن معاشرة الأشعار وقراءتها وفهم معانيها وطرائق الشعراء في صياغتها، ومذاهبهم المختلفة في ذلك مما يعين على المقارنة والتصنيف، ويحمل على الفهم وتربية الذوق والحس، وبذلك يتم التمييز لأهل هذه المعرفة وقد ضرب المثل بمن قال لخلف[4]"... إذا سمعت أنا بالشعر أستحسنه، فما أبالي ما قلت أنت فيه وأصحابك. قال أذا أخذت درهما فاستحسنته فقال لك الصراف إنه ردئ فهل ينفعك استحسانك إياه..." فدل ذلك على أن هناك فرقا بين الجودة بمعنى التمييز وغير ذلك، وكان حال الناقد للشعر كحال الناقد للدرهم والدينار يعرف سلامته ويميز جودته.

إن أكثر الأخبار التي وصلتنا عن حكومات الشعراء، لم تكن تجنح في أغلبها إلى التعليل إلا في القليل، سواء مس الأمر العصر الجاهلي أم مس العصر

---

[1] - طبقات فحول الشعراء 24/1.
[2] - العمدة 245/1 ولعله هنا أن يكون قد حدد مفهوم الجودة من حيث الانطباع الذي تتركه في النفس لا غير.
[3] - طبقات فحول الشعراء 5/1 والمقصود بالمدرسة هنا ما يتحصل من الخبرة التي تتجاوز حدود معرفة الجيد من الرديئ.
[4] - نفسه 7/1.

الإسلامي والأموي، وما أظن حكومة زوجة امرئ القيس وتفضيلها لعلقمة عليه –من خلال ما يحكيه الرواة- إلا من عمل خيال الرواة الذين أرادوا أن يجدوا تعليلا للعلاقة التي قامت بين زوجة امرئ القيس وعلقمة فيما بعد، فنسجوا هذه القصة، وليس المجال الأن مجال مناقشتها وبيان تهافت منطقها. كما أن كثيرا من حكومات الشعراء أو من يدخل في حكمهم من المهتمين بسماع الشعر أو تذوقه تقف عند حد اختيار معنى مهزوز أو فكرة غير مستساغة بالنسبة لذوقه، فيتجه إليه بالتنقيص. من مثل ما حدث لعبد الملك بن مروان مع الجرير، أو مع عبد الله بن فيس الرقيات في مقابلته بين مدحه له ومدحه لمصعب بن الزبير. مع أن المفروض أن ينظر إلى العمل الشعري الذي صنعه الشاعر متكاملا، أو تختبر فيه الصنعة الشعرية التي جرى الشاعر على مسلكها، وقد كان من النقاد والحكام والمتذوقين من كان ينظر إلى القصيدة الشعرية بكليتها، بعيدا عن تجزيئها أو تفتيتها.

ومن المقصود أيضا في الحديث عن القوالب الفنية، الحديث عن الأوزان الشعرية، باعتبار أن الوزن في الشعر عند النقاد اللاحقين[1]:"...أعظم أركان حد الشعر وأولاها خصوصية..".

ولا نكاد نجد ذكرا لمصطلحات البحور الشعرية التي انتهى الخليل إلى جمعها واعتبارها ركيزة الإيقاع الشعري العربي، قصيده أو رجزه، سواء في كتب الرواة والعلماء أم في كتب الأخبار والتاريخ. ولعل في ما رواه الأخفش عن الخليل في سبب تسمية البحور الشعرية[2] ما يفيد أن هناك تصورا أحاديا للخليل، ينطلق من فهمه الخاص لتنوع إيقاعات البحور الشعرية التي ابتكر أسماءها، والتي لا يستبعد أنه تعرف تجربتها الإيقاعية من خلال اطلاعه الواسع على إيقاع الموسيقى العربية، وإيقاع موسيقى الشعوب التي دخلت في حكم الإسلام من فرس وروم وسريان، فكون من هذا الرصيد المعرفي تصورا انتهى به إلى ما انتهى إليه من اختراع نظرية الدوائر، وما تتضمنه من امكانات رياضية ممكنة ومستحيلة.

ويدخل في باب القوالب الفنية أيضا تقصيد القصائد. وقد ذكر أن مهلهل بن ربيعة هو أول من قصد القصائد[3] كما ذكر الجمحي وابن قتيبة أنه: "...لم يكن لأوائل الشعراء إلا الأبيات القليلة يقولها الرجل عند حدوث الحاجة..." [4].

ولا شك أنه حين قصدت القصائد احتاج الشعراء إلى ابتكار أساليب تساعدهم على الاستمرار في قرض القريض، أو تسهم في جلب الانتباه إليهم أو

---

[1] - العمدة 265/1.
[2] - نفسه 270/1.
[3] - الشعر والشعراء 197/1. والموشح 105.
[4] - طبقات فحول الشعراء 26/1، والشعر والشعراء 104/1 والرواية أعلاه رواية ابن قتيبة.

إلى أشعارهم[1] "... ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه..."

واختاروا أن تكون هذه الابتداءات من جوهر بيئتهم. وقد فصل ابن رشيق القول في أساليب الشعراء في ذلك واختلافهم بحسب معطيات بيئتهم الاجتماعية والطبيعية[2] "...فطرائق أهل البادية الرحيل والانتقال، وتوقع البين والإشفاق منه، وصفة الطلول والحمول، والتشوق بحنب الإبل ولمع البروق ومر النسيم، وذكر المياه التي يلتقون عليها... وأهل الحاضرة يأتي أكثر تغزلهم في ذكر الصدود والهجران والواشين والرقباء ومنعة الحرس والأبواب..."

فإذا انصرفوا عن هذه الابتداءات مالوا إلى ما يناسبها من الموضوعات التي قد تكون سبيلا إلى وصولهم إلى الغرض الأساسي الذي بنوا عليه قصيدهم. وقد جعل ابن قتيبة من هذا الأسلوب الشعري قانونا يحتكم إليه في البحث عن مظاهر الجودة في القصيدة الشعرية[3]:

"... فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحد منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد..."

ولا شك أن تتبع النقاد لهذا التشكيل الذي سارت عليه القصيدة كان يستتبعه تفهم واضح لمواصفات هذه الأقسام الجمالية. فحسن المطلع، وحسن التخلص، وحسن الخروج، وإحكام الصنعة... هي وغيرها مما يدخل في معناها، تشكل تصورا واضحا لفهم سليم لنظرية بناء القصيدة الشعرية عند الحكام الفياصلة العرب القدماء، ثم عند النقاد الموالين لهم زمنا.

ورجعة بسيطة إلى ما نقل عن بعض [أهل النظر] حول الشعراء، يقدم لنا الدليل الملموس على ما أشرنا إليه من هذا التصور الواضح لمفهوم الجودة الشعرية وعناصرها، وفي مقدمتها تقصيد القصيد في صوره المختلفة شكلية كانت أم عملية أم فنية.

قال ابن سلام[4]: "... وقال أهل النظر: كان زهير أحصفهم شعرا، وأبعدهم من سخف، وأجمعهم لكثير من المعنى في قليل من المنطق، وأشدهم مبالغة في المدح، وأكثرهم أمثالا في شعره.." وقال أيضا[5]"...وقال أصحاب الأعشى: هو أكثرهم عروضا وأذهبهم في فنون الشعر، وأكثرهم طريقة جيدة، وأكثرهم مدحا وهجاء وفخرا ووصفا.."

---

[1] - الشعر والشعراء 75/1، والعمدة 397/1.
[2] - العمدة 398/1...
[3] - الشعر والشعراء 75/1.
[4] - طبقات فحول الشعراء 64/1.
[5] - نفسه 65/1.

وقال أيضا[1] "... وقال من احتج للنابغة: كان أحسنهم ديباجة شعر، وأكثرهم رونق كلام، وأجزلهم بيتا، كأن شعره كلام ليس فيه تكلف. والمنطق على المتكلم أوسع منه على الشاعر، والشعر يحتاج إلى بناء والعروض والقوافي. والمتكلم مطلق يتخير الكلام، وإنما نبغ بالشعر، (يعني النابغة) بعد ما أسن واحتنك..."

وقال أيضا[2] "... فاحتج لامرئ القيس من يقدمه قال: ما قال ما لم يقولوا، ولكنه سبق العرب إلى أشياء ابتدعها واستحسنها العرب واتبعته فيها الشعراء، منها استيقاف صحبه والبكاء في الديار، ورقة النسيب، وقرب المأخذ، وشبه النساء بالظباء والبيض، وشبه الخيل بالعقبان والعصي وقيد الأوابد، وأجاد في التشبيه، وفصل بين النسيب وبين المعنى،...".

فما نقله ابن سلام من أحكام قيمة حول جودة أشعار الطبقة الأولى من شعراء الجاهلية يفيد أن سبقهم ارتباط بمواصفات الجودة في تقصيد القصيدة من حصافة في الشعر، وحسن ديباجة، وخروج عن المألوف، وسبق إلى ما لم يأت به الغير.

3) وبالنسبة للأغراض الشعرية:

فإن المأثور من الأحكام والحظرات النقدية يفيد أن العرب كانت تعطي للغرض الشعري أهمية كبرى، في إطار ملاءمته لأحوال الفرد المختلفة من جهة أخرى. وقد اشتهر بعض الشعراء بإخلاصهم لشعورهم الجماعي في أشعارهم كما اشتهر آخرون بنزعتهم الذاتية، واشتهرت طائفة ثالثة بالمزاوجة بين هذا وذاك.

على أنه بالنسبة لكل من العنصرين، هناك تصور متكامل عن تعايش قائم بين الجماعة والذات داخل القصيدة الشعرية الواحدة، وداخل قصيدة الرجز أيضا. فالمطالع التي تفتح بها القصائد والأراجيز غالبا ما تحتوي تجارب عاطفية ذاتية، سواء كانت أغراض هذه القصائد والأراجيز ذاتية أم كانت جماعية. وهذا ما يوحي بأن هناك تداخلا بين الشعور الذاتي والشعور الجماعي عند الشاعر العربي القديم بحكم السند الذي يجده الشاعر في الجماعة والتجاوب الذي يحصل بينه وبينها، فيما يحكيه في شعره عن نفسه وعنها.

لقد اشتهر من الأخبار عن بعض الشعراء أنهم كانوا أول من فتح باب بعض الأغراض الشعرية فالمهلهل أول من ذكر الوقائع[3] وامرؤ القيس [4]"... سبق العرب إلى أشياء ابتدعها، استحسنها العرب واتبعه فيها الشعراء منها

---

[1] - نفسه /56.
[2] - نفسه 55/1.
[3] - طبقات فحول الشعراء 39/1، والموشح 105.
[4] - طبقات فحول الشعراء 55/1. والشعر والشعراء 110/1.

استيقافه صحبه، والبكاء في الديار ورقة النسيب وقرب المأخذ...". والأعشى أول من تكسب بالشعر[1]. وأخبار أخرى عن سبق بعض الشعراء لبعض المعاني والصور والتشبيهات.

ومفهوم الأولية هنا لا يعني التحديد المطلق للأولية الزمانية. فالمهلهل لم يكن أو من قال شعرا في الحرب، ولكن الأولية هنا قد تعني أول من وصلنا شعر له في الوقائع منظما على الأسلوب الشعري المتوازن الذي تضمه قصيدة شعرية، وإلا فلو سلمنا بمبدأ الأولية هذا بمفهومه الضيق لما خرجنا بنطاق بداية الشعر عن قرن أو قرن ونصف، وهو عمر قليل بالقياس للتجربة الفنية التي تعرف بها القصائد الشعرية والتي توحي بأنها خلاصة لتجارب شعرية تمتد لأكثر من هذا العمر. "... قال يونس بن حبيب: قال أبو عمرو بن العلاء: ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله، ولو جاءكم وافرا لجاءكم علم وشعر كثير..." [2].

وفي هذا وغيره ما يفيد أن أولية الشعر ترقى إلى أكثر من هذا الزمن الذي حدده ابن سلام، والذي نقضه في صفحات مختلفة روى فيها أشعارا لشعراء أقدم مما يرتبط بالمهلهل[3].

إن الحديث عن الأولية في الشعر غرضا كان أو أسلوبا، ينبغي أن يتعرف فيه على الأساليب التي انتهجها الشعراء في نظم القصائد وفي صياغة الأغراض الشعرية، وأن يبحث عن سمات الجودة والتفوق، وعناصر الضعف والتخلف ليعرف بهذا وذاك، الأصل الذي يمكن أن يشكل البداية التي انطلق منها الشعر في صورته الأولى التي كانت تتسم- في الغالب- بما تتميز به كل بداية، سواء كانت هذه البداية مرتبطة بتجربة شعرية جديدة عند شاعر بعينه، أم كانت مرتبطة بالتجربة الشعرية الأصل التي انطلقت منها القصيدة أو الأرجوزة.

وهذه الأساليب، وهذه السمات، وهذه القواعد والقوالب، هي المحك الذي يحتكم إليه في تقدير التجارب الشعرية التي حكم عليها سابقا بأنها غثاء[4]:

"... ومما يدل على ذهاب الشعر وسقوطه قلة ما بقي بأيدي الرواة المصححين لطرفة وعبيد، اللذين صح لهما قصائد بقدر عشر، وإن لم يكن لهما غيرهن، فليس موضعهما حيث وضعا من الشهرة والتقدمة، وإن كان ما يروي من الغثاء لهما، فليس يستحقان مكانهما على أفواه الرواة..."

والتي يظن أنها تجارب شعرية غير ناضجة احتكم في شأنها إلى الأصول الناجحة والناضجة من النماذج الشعرية فوقعت دونها، فرفضت واعتبرت غثاءا، ولعل منها ما ذكرناه سابقا من التجارب الإيقاعية التي غابت ملامحها

---

[1] - طبقات فحول الشعراء 65/1.

[2] - نفسه 25/1، وانظر الهامش 4 من ص 26 حيث يعرض المحقق شاكر رأيا هاما في الموضوع يحدد فيه موقفه من بعض آراء ابن سلام حول قدم الشعر وأوليته.

[3] - نفسه 26/1.

[4] - الشعر والشعراء 218/1. والموشح 29.

عنا وطوتها يد الزمن، واعتبرها بعض الرواة من سفساف القريض، كما اعتبرها منظروا الشعر كالخليل مما لا تقوم عليه حجة وليس له رواية شعرية تسنده.

ومن الحديث عن أولية الغرض الشعري إلى الحديث عن المرويات والأخبار التي رويت عن المفاضلة بين الشعراء في بعض الأغراض الشعرية أو في الغرض الواحد بين شاعرين، كما هو الحال في الخبر المروي عن المفاضلة بين امرئ القيس وعلقمة الفحل[1]، في وصف الفرس, والأخبار المروية عن سبق بعض الشعراء لغيرهم في بعض الأغراض: فطفيل الغنوي كان من أوصف الناس للخيل[2]، وكان عبد الملك بن مروان يقول من أراد أن يتعلم ركوب الخيل، فليرو شعر طفيل. مع أن الرواة العلماء يقرون بالسبق لامرئ القيس في اختراع بعض المعاني المتصلة بوصف الفرس."... قال أبو عبيدة... وهو أول من شبه الخيل بالعصي..." [3]."... وقال أبو عبيدة، هو أول من قيد الأوابد، يعني في قوله في وصف الفرس [قيد الأوابد] فتبعه الناس..." [4].

وكان أوس بن حجر "... عاقلا في شعره كثير الوصف لمكارم الأخلاق، ومن أوصف الناس للقوس، ومن أوصفهم للحمر والسلاح... وسبق إلى دقيق المعاني وإلى أمثال كثيرة.."[5].

وطرفه بن العبد أول من طرد الخيال حين قال[6]:

فقـــل لخيـــال الحنظيلـــة ينقلـــب إليها فإني واصل حبل من وصل

وعدي بن زيد أول من شبه أباريق الخمر بالظباء[7]، والشماخ من أوصف الناس للحمير[8]. وعدي بن الرقاع أحسن من وصف ظبية[9] والأعشى"... أذهبهم في فنون الشعر..."[10]. وتميم بن مقبل "من أوصف الناس لقدح"[11]. والأمثلة أكثر من أن تحصى.

ومن استعرض هذه الأمثلة، واستقراء نظائرها، يتبين أن مفهوم الغرض الشعري عرف توسعا في مدلوله بين المدلول الضيق الذي حصر الغرض في المعنى العام له، كالوصف الذي يقابل المدح أو الغزل أو الهجاء أو الرثاء...، وبين المدلول الموسع الذي يجعل الغرض المقصود يتسع لعدة موضوعات

---

[1] - الشعر والشعراء 453/1.
[2] - نفسه 128/1 و133/1.
[3] - نفسه 202/1.
[4] - نفسه 196/1.
[5] - نفسه 230/1.
[6] - نفسه 316/1 و317.
[7] - نفسه 618/2.
[8] - طبقات فحول الشعراء 65/1..
[9] - الشعر والشعراء 457/1.
[10] - نفسه 467/1.
[11] - الأغاني 6/8 مع بعض التصرف في التقديم والتأخير لبعض الشواهد.

مختلفة داخله. فالوصف مثلا يتفاوت الشعراء في أبوابه وموضوعاته ويختلفون في عناصر الجودة فيه بين من يتقن وصف موضوع فيه، وبين من يتقن موضوعا آخر. وما روي من المفاضلة بين الشعراء في موضوع الوصف ليس إلا صورة من شمولية الغرض واتساعه ليسمح بالتفاضل في موضوعات مختلفة بين الشعراء. قال أبو عمرو بن العلاء: سئل الأخطل أيكم أشعر؟ قال: أنا أمدحهم للملوك، وأنعتهم للخمر والحمر- يعني النساء- وأما جرير فأنسبنا وأشبهنا، وأما الفرزدق فأفخرنا[1]. فالأخطل هنا لم يستثن الفرزدق وجريرا من ميدان المدح، ولكنه يظن نفسه أنه أمدح الثلاثة للملوك وأنعث الثلاثة للخمر والنساء، وأن جريرا أنسبهم وأفضلهم تشبيها-أي وصفا- وأن الفرزدق أفخرهم. وإن كانت هناك أخبار لا تقر الأخطل على هذا الحكم وتجعل السبق لجرير، وتبني هذا السبق على ما يمكن أن يسمى بالأبيات الشوارد. فجرير أفخرهم في قوله:

إذا غضـــيت عليـــك بنـــوتميم حســبت النـــاس كلهــم غضـــابا

وأهجاهم في قوله:

فغـض الطـرف إنـك مـن نميـر فـــلا كعبـــا بلغـــت ولا كلابـــا

وأمدحهم في قوله:

ألســتم خيـر مـن ركـب المطايـا وأنـــدى العـــالمين بطـــون راح

وأنسبهم في قوله:

إن العيـون التـي فـي طرفهـا حـور قتلننـــا ثـــم لـــم يحيـــين قتلانـــا[2]

وعلى كل فالحكم لشاعر ما بالسبق في غرض شعري أو موضوع معين لم يكن منطلقا في الغالب من توابث موضوعية، بل كانت تتحكم فيه عوامل مختلفة يتعلق بعضها بالمعنى الشعري، وبعضها الآخر بطريقة الشاعر في عرض المعنى، وبعضها الآخر بعناصر ذاتية تتصل بما يفضله هذا الحكم أو ذاك، وبعضها الآخر بالعصبيات القبلية. وقد نبه بشار إلى شيء من هذا حين ذكر ربيعة تعصبت للأخطل ففضلته على جرير وقد ماتت النوار زوجة الفرزدق فما بكيت إلا بأشعار جرير.

وقد نبه أيضا إلى شيء من هذا ابن خلدون وهو يتحدث عن المعلقات فقال. "... فإنه إنما كان يتوصل إلى تعليق الشعر بها من كان له قدرة على ذلك

[1] - طبقات فحول الشعراء 456/1، والأغاني 9/8.
[2] - مقدمة كتاب العبر 581 – دار إحياء التراث العربي-

بقومه وعصبيته ومكانه في مضر..." [1]، فانتهى إلى أن الحكم بالسبق لشاعر ما في غرض أو أغراض، أو في قصيدة أو قصائد كان يتحكم فيه إلى عناصر خارجة عن الإطار الفني وداخلة في اعتبارات اجتماعية تمس هيبة القبلية وقوة مركزها ومكانتها عند مضر.

4 وبالنسبة للإنشاد وعلاقته بالغناء والإلقاء:

فلا شك أن نظم الشعر يتبعه بالأصالة إسماعه إلى الآخرين على الأسلوب الذي يضمن أن يحدث فيهم التأثير الذي يطلبه الشعر من وزراء نظمه. وقد توسلت العرب إلى ذلك بجملة وسائل، بقيت بعض مصطلحاتها ماثلة تدل عليها وتكشف عن معانيها. بعضها يدل على العملية بكاملها، وبعضها يدل على بعض صورها ومراحلها.

ـ فمما يدل على عملية الإيصال والإسماع، هناك الإنشاد. وهو في اللغة بمعنى التعريف[2] والمنشد المعرف، وتتفرع عن الكلمة جملة مصطلحات يهمنا منها النشيد الذي يعني رفع الصوت بالسؤال، ويعني الكلام المنشد: "من باب فعيل بمعنى مفعل" ويعني أيضا الشعر المتناشد بين القوم. والنشيد في الأشعار ما يتناشد، وأنشد بالقوم هجاهم[3].

ولا شك إن هناك صلة بين الدلالة المعجمية لكلمة الإنشاد ومشتقاتها، والدلالة الاصطلاحية المرافقة للعملية الشعرية. فإذا كان النشيد يعني الشعر المتناشد بين القوم، أو ما يتناشد به عموما، فلا شك أن ذلك كان يتم بأحد معاني نشد أي رفع صوته. ورفع الصوت بالشعر ليس هو إلا إسماعه وتنبيه الناس إليه. ولهذا صلة ولا شك بمصطلح آخر ارتبط بإلقاء الشعر وإنشاده، وهو مصطلح الغناء. فقد ارتبط الشعر عند العرب ولا شك بالغناء ارتباط المسبب بالسبب.

ولذلك ذهب بعض الدارسين إلى الربط بين ميلاد الشعر وبين الغناء[4] كما ذهب بعضهم إلى عقد صلة وثيقة بين الإنشاد والغناء على اعتبار أن ميلاد كثير من الأراجيز والقصائد يعود إلى الغناء أيضا[5]. وهو صورة لما اشتهر به الحداة في أراجيزهم وأشار إليه راجزهم فقال:

فغنهـــا فهـــي لـــك الفـــداء إن غنـــاء الإبـــل الحـــداء

---

[1] ـ لسان العرب: 422/3.
[2] ـ نفسه 423/3 وانظر بيت طرفة "إذا نحن قلنا أنشدينا...على رسلها...
[3] ـ تاريخ الأدب العربي 44/1 كارل بروكلمان، تر النجار، دار المعارف.
[4] ـ تاريخ الأدب العربي 363/1.. بلاشير تر، ابراهيم الكيلاني، الدار التونسية.
[5] ـ لسان العرب 139/15، وعليه شاهد بيت حميد بن ثور وحسان بن ثابت.

وفي اللسان يتردد مفهوم الغناء بين جملة من المعاني التي تفيد جملة من المصطلحات. فهناك الغناء بمعنى التطريب[1]، ومنه التغني الذي يعني نفس المعنى والذي قصده حسان بقوله:

تغـن بالشـعر إمـا كنـت قائلـه إن الغنـاء بهـذا الشـعر مضـمار

أو برواية صاحب الموشح[2]

تغـن فـي كـل شـعر أنـت قائلـه إن الغنـاء لهـذا الشـعر مضـمار

وهناك الغناء والتغني بمعنى التغزل بالمرأة وعليه الشاهد المشهور[3]:

ألا غننـا بالزاهريـة إننـي على النـأي ممـا أن ألـم بهـا ذكـرا

وهناك الغناء، من غنى وتغنى بالأغاني أي بالأناشيد الملحنة، وهناك غنى بالرجل مدحه أو هجاه[4] ثم هناك غناء الركب، أي ذكره في الشعر وأخيرا هناك الغناء بمعنى التصويت "غنم الحمام بمعنى صوت"[5].

وهكذا فإن مصطلح الغناء من خلال دلالاته اللغوية يفيد كثيرا من الارتباطات القائمة بينه وبين الشعر، فهو من جهة وسيلة إلى إحداث نوع من التطريب والتنغيم الذي تحصل معه المزواجة في اللذة بين الكلمة واللحن. وهو من جهة أخرى وسيلة إلى تأصيل فنون من الشعر ما دام أن من معانيه المديح أو الهجاء أو الغزل.

وإذا حاولنا الربط بين هذين البعيدين، أمكننا القول على وجه الافتراض بأن الذين كانوا ينظمون الشعر في فنونه المختلفة- والغزل والهجاء والمدح منها بصفة أخص- كانوا يخضعونه في مرحلة من مراحله إلى الغناء ليسبروا غور الكلمة وتأثيرها والمعنى وصلاحيته. وقد يكون من تأثير الغناء عليهم أنهم كانوا يجعلونه ميدانا ومضمارا يختبرون من خلاله وزنه وقوافيه، ليستكشفوا إن كان بها عيب أم لا. ولأجل هذا نبيه حسان إلى أن "الغناء لهذا الشعر مضمار". وأكد شيئا من هذا خبر الشعر والشعراء السابق، ونفس الخبر في الموشح[6] الذي يذكر أن النابغة كان يقوي في شعره حتى سمع بعضهم يغني بعضا من شعره، أو حتى طلب منه أن يغني شعره، ففطن إلى أنه يرتكب شيئا من عيوب القوافي فلم يعد إلى ذلك.

---

[1] - الموشح 47، وفيه إشارة إلى النشيد والغناء والعلاقة الواضحة بينهما.
[2] - لسان العرب 139/15.
[3] - نفسه 140/15 وعليه شاهد من شعر جرير.
[4] - نفسه 140/15 وفيه تفريق لابن سيدة بين الغناء والتغني.
[5] - الشعر والشعراء 95/1، والموشح.
[6] - الشعر والشعراء 258/1.

ولا نعتقد أن مصطلح الغناء-بمعانيه المختلفة- كان عند العرب خلوا من الدلالات البعيدة التي قد تفيد الشهرة والذيوع. ولذلك جعلوا من كمال الشاعر أن يكون منشدا لشعره، وأن يصاحب إنشاده بالغناء مع التوقيع على آلة موسيقية. واشتهر الأعشى عندهم بذلك فسمى صناجة العرب[1].

يقول ابن قتيبة: "... ويسمى صناجة العرب لأنه أول من ذكر الصنج في شعره فقال:

ومستجيب لصوت الصنج تسمعه إذا ترجع فيه القينة الفضل

شبه العود بالصنج..." [2].

- ومما يدل على بعض صورها، أي عملية الإيصال والإسماع، هناك مصطلحات الترجيع، والتطريب، والتزيين، والتمديد والتحسين، والقراءة... وهي مصطلحات ترتبط معانيها اللغوية بدلالات الغناء والنشيد وصورهما المختلفة.

فالترجيع هو ترديد الصوت في الحلق[3] كقراءة أصحاب الألحان[4]، وهو تقارب ضروب الحركات في الصوت. ولا شك أن الإنشاد إذا ارتبط بالترجيع كان له تأثير خاص، وإذا اتصل بالإنشاد ممزوجا بالغناء أعطى ذلك للكلمة الملحنة بعدا ذا أهمية خاصة. ومثل الترجيع، التطريب الذي إذا قرن بالغناء كان معناه الترجيع والتزيين، وإذا قرن بالصوت كان معناه التمديد والتحسين[5] وهو على هذا يعتبر صفة في الصوت، كما يعتبر أسلوبا خاصا بالقراءة أو الإنشاد. ومثله أيضا، التزيين وهو بمعنى التحسين. ولا شك أن وجود حديث شريف يدعو إلى تزيين القرآن بالأصوات الحسان[6]، فيه دليل أن العرب كانت تزين الشعر أثناء القراءة بأسلوب التطريب والتحزين. ولذلك استنكروا راوية السوء، أي الراوية لا يحسن أن يزين الشعر بما يملحه في آذان الناس ويزينه.

ويوازي هذا المصطلح آخر يسمى التحبير، وهو الذي عناه أبو موسى الأشعري حين سمعه الرسول ρ وهو يقرأ القرآن، فقال له: "لقد أوتيت مزمارا من مزامير آل داود، فقال لو علمت أنك تسمع لحبرته لك تحبيرا، أي حسنت قراءته وزينتها[7]. ولعله أن يكون طفيل الغنوي قد سمي في الجاهلية بالمحبر

---

[1] - العمدة 263/1.
[2] - القاموس المحيط 28/3. الفيروزابادي. دار الفكر.
[3] - لسان العرب 115/8.
[4] - نفسه 557/2.
[5] - نفسه 202/13.
[6] - نفسه 202/13.
[7] - نفسه 399/3.

لأنه كان يحسن الشعر نظما وإنشادا، مادام التحبير يعني تزيين الصوت في الإلقاء والإنشاد أيضا.

ويجاري مصطلح التحبير هذا مصطلحا التمديد والتحسين لأن معانيهما الاصطلاحية مشتقة من دلالاتهما اللغوية، فالتمديد من مد الصوت، بمعنى ترجيعه وتريده، وفي الحديث ".. إن المؤدن يغفر له مد صوته"[1]. والتحسين: التزيين[2]، وحسنت الشيء تحسينا زينته تزيينا. ولعله أن يكون من تحسين الشعر أن تدخل في قراءته عناصر التجميل والتمليح عند النظم والإنشاد معا.

وهكذا فإن التأثير المتبادل الذي لاحظناه عند الربط بين الإنشاد والغناء، وبين الغناء وبعض معطياته وسبله ووسائله، وبين هذه جميعا ونظم الشعر وما تعلق بذلك من الأخبار التي تذهب إلى ربط أولية الشعر بالغناء- في صورة من الصور- يفهم منه أن الغناء كان له دور خطير في حظيرة العملية الشعرية من بدايتها إلى نهايتها، بل وكان له دور هام أيضا في استمرارها وتطورها بعد العصور الجاهلية وخلال العصور الإسلامية الأولى خاصة، حين امتدت الفتوحات وحصل التلاقح الحضاري، ودخل الغناء الرومي والفارسي إلى حياة الشعر من الباب الواسع، فأدى ذلك إلى حصول تأثير هام على مسار الأغراض الشعرية التقليدية، وغرض الغزل منها بكيفية أخص. وأدى كذلك إلى حصول تأثير هام على مسار الكلمة والجملة الشعرية. وقد نبه إلى شيء من هذا بعض الدارسين الذين تناولوا حركات التجديد في العصر الأموي بالدراسة[3]، أو تناولوا بعض الظواهر الشعرية اللافتة للانتباه خلال العصور الإسلامية[4]، واستنتجوا من ذلك صورة من هذا الذي لاحظناه.

---

[1] - نفسه 115/13.
[2] - التطور والتجديد في الشعر الأموي –د. شوقي ضيف – دار المعارف.
[3] - انظر مثلا تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، د. شكري فيصل.
[4] - تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري ص 88- دار المعارف 1964 محمد زغلول سلام.

(ب) آفاق التجديد

ابتدأت حركة التجديد بعد انتهاء حركة الجمع والدراسة والفهم والتأصيل حيث قامت كتب الطبقات والأخبار والمعارف والأنساب ودواوين الشعراء وكتب اللغة وكتب الاختيارات... بجمع المادة الخام للتراث العربي في تجلياته المختلفة.

كما ابتدأت هذه الحركة أيضا، بعد مرحلة الاطلاع على التراث الأجنبي الفارسي والرومي والهندي والسرياني واليوناني... هذا الاطلاع الذي تولاه أبناء هذه اللغات أولا، ثم من استعجم من العرب، فاطلع كل منهم حسب ما بلغه عمله على ما انتهت إليه الأمم السابقة في مجال الفكر والإبداع، وذلك حين قامت حركة الترجمة عن اللغات، وتبعتها بعد ذلك حركة الشروح والتعليقات، فساهم هذا وذاك في بعث تصور جديد للفكر العربي، بدت آثاره واضحة فيما تخلف من مؤلفات، وفي ما ناقشته هذه المؤلفات من الأفكار والآراء، وفي الطريقة التي تمت بها هذه المناقشة أيضا.

كما ابتدأت هذه الحركة أيضا بعد استواء الأوضاع السياسية بمجيء مجموعة من الحكام والأمراء العلماء الذين وسعوا لمجالس العلم وفتحوا أبواب قصورهم للعلماء على اختلاف مشاربهم واتجاهاتهم، وساهموا في إنعاش الحركة الفكرية بمناقشتهم ومواقفهم، وشجعوا الحركات الفكرية السوية على الظهور والاستمرار، ومنعوا كل حجر على الفكر كيفما كان نوعه مذهبيا كان أم سياسيا أم أدبيا. فتعايشت بسبب ذلك الفرق الكلامية والطوائف السياسية والديانات السماوية والمذاهب الفقهية المختلفة والفرق الدينية... وحدث إخصاب فكري ومعرفي، تباينت مشاربه ومنطلقاته، ونتج عنه في نهاية الأمر استقرار نظري تبث الأصول وقعد المعارف والعلوم، وتطلع إلى المعرفة الواسعة فنهل من معينها، وشرح وعلق وناقش. وبذلك تم الإخصاب الفكري الذي مكن من تغيير العقليات وتلوين أنواع السلوك البشري بنوع من التفاعل والتكامل من أجل الأحسن. تلك كانت باختصار منطلقات التجديد، والخلفيات التي كانت تقف وتعمل على تشجيعها. وهي كما تظهر، منطلقات حولت النوعية الحضارية للفكر العربي من فكر أحادي التصور، إلى فكر متعاون يحاول تحقيق ذاته عن طريق الاتصال بغيره، ويعمل على بلورة نشاطه من خلال تثبيت أصوله من جهة ومن خلال الاستفادة من مجهود غيره تارة أخرى.

التصورات الكبرى

وفي المجال الذي نحن بصدده، مجال النقد وأوصوله، يمكن الحديث عن آفاق التجديد من خلال أربعة تصورات واضحة المعالم من الممكن أن تكون قد حددت معالم الطريق لمن جاء بعدها من رجال الفكر النقدي العربي.

1- تصور العالم الرواية.
2- تصور العالم المقعد.
3- تصور العالم الناقد.
4- تصور العالم المقارن.

وليس المقصود من وراء الوقوف عند هذه التصورات أو النماذج، الإدعاء على أنها وحدها التي تمثل آفاق التجديد، أو تتزعم ذلك. ولكن المقصود أن الوقوف عندها يشير إلى غيرها ممن لا يتسع المجال لذكرهم أو التعليق على آثارهم على صعيد تجديد الفكر النقدي العربي ولغته أو مصطلحاته.

1 ـ تصور العالم الراوية.

تعمدنا أن نفصل بين العالم الراوية وغيره من الرواة الذين كانوا يعايشونه، لما قام من التباعد بين أهداف كل منهم، فبقدر ما كان العالم اللغوي الراوية ينشد رواية الشعر وهو يرجو من ذلك البحث في المعجم اللغوي وما شذ من الالفاظ وما يستشهد به على ذلك، بقدر ما كان العالم النحوي يبحث عن وجوه الإعراب المختلفة وما يمكن أن يجد عليها من الشواهد الشعرية في باب محكياته ومروياته، من غير أن تشغله بنية هذا الشعر المروي ولا معانيه ولا الصور التي قد يزخر بها[1]. وهذه من الأمور التي لم يكن لها مساس بالقضايا النقدية التي عالجها العالم الراوية، لأن مجال اشتغاله كان أوسع من المجال الضيق الذي وقف عنده الرواة اللغويون أو النحويون أو غيرهم.

لقد كان الأصمعي، خير من يمثل اتجاه العالم الراوية، إذ فيه تتحقق صفة الرواية العلمية النقدية التي تفصله عن جمهور الرواة، لأنه لم يكتف بجمع أو رواية ما كان رائجا عند القدماء، بل كانت له مواقف منظرة تحاول أن تحدد الأصول الأساسية لمنطق الرواية العلمية، وأن تضع لها الثوابت التي ذكرها النقاد والدارسون وفصلوا الكلام فيها[2] وهي:

أ) الفصل بين الشعر والأخلاق. فقد كان يتحرج من رواية الشعر الذي فيه ذكر للأنواء، لأن النبي نهى عن ذلك[3]. كما كان لا يفسر ولا ينشد شعرا فيه هجاء، وكان لا يفسر شعرا يوافق تفسيره شيئا من القرآن. ولذلك اشتهرت عنه

[1] ـ تاريخ النقد العربي الى القرن الرابع الهجري ص 88 محمد زغلول سلام | دار المعارف 1964
[2] ـ تاريخ النقد الأدبي عند العرب 50 د. إحسان عباس.
[3] ـ نفسه 50 الهامش المنقول عن الكامل.

القولة المشهورة[1] "...طريق الشعر إذا أدخلته في باب الخير لأن... وطريق الشعر هو طريق الفحول مثل امرئ القيس وزهير والنابغة من صفات الديار والرحل والهجاء والمديح والتشبيب بالنساء وصفة الخمر والحروب والافتخار. فإذا أدخلته في باب الخير لأن..."

فهو يحدد الطريق الصحيح للشعر أي طريق الفحول، في باب الموضوعات الشعرية التي ينبغي أن يتناولها، وفي الأسلوب الذي ينبغي أن تتناول به أيضا وهو الابتعاد عن اللين. ومن هنا يأتي الشق الثاني من الثوابت التي يقوم عليها تصوره النقدي.

ب) تحديد مدلول الفحولة في الشعر. وهو المدلول الذي يقابل عنده مدلول اللين، الذي لا يحبذه في الشعر الجيد كما سبق. وهو كما تدل عليه استقراءات مجموعة من النصوص المنقولة عنه، والمتوزعة في كتب مختلفة، يفيد تحقق مجموعة من المواصفات الفنية والموضوعية في الشاعر وشعره. فمن غلبة صفة الشعر على الشاعر، إلى كثرة الأشعار المروية عنه، إلى عدم اشتراك صفة الشعر بصفة أخرى عنه، فليس للشاعر أن يكون فارسا مثلا ليلا يغلب منطق الفروسية على منطق الشعر وقد أشارت نصوص منقولة عنه إلى أحكام نقدية تدخل في هذا المعنى. فكعب بن سعد الغنوي ليس من الفحول إلا في مرثيته، وزيد الخيل وعنترة بن شداد من الفرسان الشعراء وليسا من الفحول.

ج) ارتباط الفحولة بالتجويد الفني في إطار تجويد الصورة الشعرية أو تجويد التشبيه. فامرؤ القيس مثلا مجيد في تشبيهاته التي رويت له مثل قوله:

كـأن قلـوب الطيـر طبـا ويابسـا لـدى وكرهـا العنـاب والحشـف البـالي

وفي قوله:

كـأن عيـون الـوحش حـول خبائنـا وارحلنـا الجـزع الـذي لـم يثقـب

ولعله أن يكون قد أصدر مجموعة من الأحكام حول بعض الصور الشعرية الناجحة الموروثة عن بعض الشعراء الذين لم يرق بهم إلى درجة الفحول كعنترة في وصفه للذباب والتي من غير المستبعد أن تكون قد أخذت من إعجابه بقدر غير قليل.

إن الرواية عند الأصمعي أصبحت لها مجموعة من الأسس التي تدخل في باب المواصفات النقدية.

[1] - الموشح 85.

-فالشعراء ينبغي أن يصنفوا إلى فحول وغيرهم من الشعراء الفرسان أو شعراء المراثي أو الشعراء المقلين، أو المجيدين في واحدة... [1]

-والشعر فن منفصل بذاته وأسلوبه ومعطياته عن المؤثرات الأخلاقية والدينية.

-والشعر الجيد لا تتحقق فيه هذه الصفة إلا إذا توافرت فيه مجموعة من مواصفات الجودة التي كانت مثار موضوعات نقدية شغلت النقاد بعده، ولم يقفوا فيها عند كلمة فصل.

ولعله أن يكون أول من استعمل مجموعة من المصطلحات النقدية التي أسست لظهور تيار شعري اشتهر في العصر العباسي هو التيار البدوي، الذي استقى أصوله من قوانين الفحولة المختلفة والمرتبطة بما ذكرناه مختصرا قبل، هذا التيار الذي كان عنوانا للتمسك بأصول المدرسة الشعرية المحافظة على الأصالة الشعرية البدوية في صورها الشكلية والموضوعية.

2) تصور العالم المقعد:

ونقصد به العالم الذي اهتم بوضع القوانين الخاصة ببعض العلوم المساعدة على ضبط الشعر، وبوضع مصطلحاتها الخاصة بها، والتي لم تكد تكون موجودة منها إلا بعض المواصفات. وقصدنا بهذا علما بعينه، اتخذناه مثلا نضربه لبقية العلوم التي ظهرت مواكبة لعصر النهضة العلمية في العصر العباسي، والتي تمثلت في الصفة العلمية القائمة على الملاحظة المنهجية والاستنتاج المرتبط بهذه الملاحظة ثم القوانين النهائية التي تأتي بعد ذلك وقد كان الخليل بن أحمد الفراهيدي[2] النموذج الكامل للعالم المقعد الذي ظهرت جهوده واضحة في مجالات علوم اللغة والنحو والهندسة والحساب والعروض... بالإضافة إلى ما استوعبه في مجالسته لحلقات المحدثين والفقهاء، وما أخذه عن بعض معاصريه ممن حذقوا لغات العجم كابن المقفع. فاجتمع له بذلك علم واسع غلبت عليه صفة التنظيم والتنظير.

لقد سبق أن أشرنا فيما سبق إلى اهتمام العرب الأول بالإيقاع في الشعر. ونبهنا إلى معرفتهم ببعض الأنظمة التي كانوا يقيمون عليها حدسهم النقدي للإيقاع، كالمتر والتنعيم، وأشرنا إلى أنهم لم يكونوا قد تواصلوا إلى ابتكار نظام ذي ثوابت وقواعد يرجع إليها – كما فعل الخليل-، والقصد الآن أن نكشف عن بعض الجوانب الهامة في تجربة الخليل العلمية في العروض، وما كان لها من أثر على صياغة النظرية النقدية.

لقد كان لتجربة الخليل وجهان واضحا الدلالة من حيث ما ذكرنا:

---

[1] - نفسه 106 و119 و120 مثلا.

[2] - انظر في ترجمته: طبقات الزبيدي 43 ووفيات الأعيان 244/2...

الأول: يتناول تقنين العملية الشعرية في إطارها الإيقاعي، وربط هذه العملية بضوابط قارة ومحكمة، ووضع مصطلحات خاصة بذلك.

الثاني: يتناول ربط الصلة بين هذه القوانين ومصطلحاتها، وبين ما ينبني على تجاهلها أو مخالفتها من العيوب التي توصف بها الانتاجات الشعرية، والتي تردد صداها في الأحكام الموروثة عن القدماء من الشعراء والحكام والفياصلة والرواة.

فبالنسبة للأول: فقد اتفق المؤرخون وأصحاب التراجم أن الخليل بن احمد الفراهيدي هو أول من وضع علم العروض[1]، واتفقت إشاراتهم أيضا على أنه كانت له معرفة بعلوم الموسيقى والرياضيات... وأنه كان لذلك صلة بما وصل إليه من ابتكاره هذا، وأنه على حد تعبير "د.شوقي ضيف"[2].

"يحمل في تضاعيفه (أي العروض) ما يشهد بتمثله تمثلا رائعا للنغم وعلم الإيقاع ومواضعه، كما يحمل ما يشهد بإتقانه لنظريات العلوم الرياضية في عصره علما وفقها وتحليلا... فقد اشتق له تفاعيل خاصة وادراها في دوائر كدوائر المهندسين، مستخدما إشارات من النقط والحلقات تصور ما يجري في التفعيلات من زحافات، كما تفسح لأجزائها في التقدم والتأخر، بحيث تجتمع الأوزان العروضية التي عرفها العرب وما لا يحصى من أوزان جديدة لم يعرفوها ولا ألفوها..."

وهذه العملية التي أشار إليها الدارسون تنتهي إلى وصف هذا الابتكار وصفا ظاهريا يقف عند القوانين والضوابط التي بني عليها من بحور شعرية وأجزائها التي اطلق عليها اسم التفعيلات، واجزاء هذه التفعيلات التي اصطلح لها أسماء الأسباب والأوتاد والفواصل، ثم ما يحدث في هذه البحور من مظاهر الكمال او النقص الجزئي او الكلي، وما يسمى به هذا النقص من الزحافات والعلل من الجزء والقطع والنهك، وما توصف به الزيادات من التذييل والترفيل والتسبيغ...، ثم أسماء القوافي وأنواعها وما يطرأ عليها وأسماء كل منها. فتشكل من هذا كله علم متكامل ذو مصطلحات جديدة، قد لا تكون له صلة بما سبقه من التنعيم والمتر.

ومن خلال هذا الوجه الأول أصبح الشعر في مظهره هذا عبارة عن جملة من القوانين والضوابط التي لا يصح لأحد تخطيها أو تجاهلها، كما يفترض في من يقبل عليه أن يحذقها كما تحذق بقية العلوم المساعدة له على فهم هذا الشعر. وربما استطاع الخليل بما حققه من الصفة العلمية لإيقاع الشعر، أن يدخله في عموم حكم عمر بن الخطاب المشهور[3] أو في حكم أبيات الحطيئة المشهورة.

---

[1] - العمدة 268/1.
[2] - المدارس النحوية 31 شوقي ضيف – دار المعارف، ط، 2 – 1972.
[3] -

وبالنسبة للثاني، فإن الخليل في ظننا لم يقف به علمه الذي ابتكره عند حدود وضع العلم وقوانينه ومصطلحاته، بل تجاوز ذلك إلى أبعد من هذا، أي إلى ربط الظاهرة العلمية ومصطلحاتها بالمواصفات الجمالية التي يتميز بها كل مصطلح، وكذا الإيحاءات النقدية التي تختفي وراءه. فقد كانت مصطلحاته هاته مترددة بين أصلين: موروث وجديد.

-فالموروث من هذا ما جرى على لسان من كان قبله من العرب في الأوصاف التي كانت توصف بها بعض العيوب التي اشتهرت بها بعض القصائد، أو اشتهر بارتكابها بعض الشعراء، وهو بهذا كان تابعا لما تردد من مصطلحات تخص بعض أجزاء علم العروض الذي ابتكره، كالسناد والإقواء...

-والجديد هو ما ابتكره من مصطلحات، لعله كان يخفي وراءها بعدا نقديا معينا كالتقريض، أو الوصف الخاص بالإيقاع أو بالصوت.

*ذكر الزرجاجي[1]، أن ابن دريد أخبره عن أبي حاتم عن الخفش قال:

سألت الخليل بعد أن عمل كتاب العروض، لم سميت الطويل طويلا؟ فقال لأنه طال بتمام أجزائه. قلت فالبسيط؟ قال لأنه انبسط عن مدى الطويل وجاء وسطه فعلن وآخره فعلن. قلت فالمديد؟ قال لتمدد سباعيه حول خماسيه. قلت فالوافر؟ قال لوفور الأجزاء وتدا بوتد. قلت فالكامل؟ قال لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر. قلت فالهزج؟ قال لأنه يضطرب شبه بهزج الصوت. قلت فالرجز؟ قال لاضطرابه كاضطراب قوائم الناقة عند القيام. قلت فالرمل؟ قال لأنه يشبه رمل الحصير يضم بعضه إلى بعض. قلت فالسريع؟ قال لأنه يسرع على اللسان. قلت فالمنسرح؟ قال لانسراحه وسهولته. قلت فالخفيف" قال لأنه اخف السباعيات. قلت فالمقتضب؟ قال لأنه اقتضب من الشعر. قلت فالمجتث؟ قال لأنه اجتث أي قطع من طول دائرته. قلت فالمتقارب؟ قال لتقارب أجزائه لأنها خماسية كلها يشبه بعضها بعضا..."

ورجعة إلى هذه المصطلحات وتكوينها وبنائها المعنوي وتفسير الخليل لدلالاتها وعلاقة هذا التفسير ببنيتها اللغوية توقفنا على بعض الحقائق:

1) أن المقصود بالإكثار من المصطلحات في بحور الشعر إنما هو الشرح والتقريب. وهذا يصدق على ما ورد في عروض الورقة للجوهري منسوبا إلى الخليل قال[2]: "وكان الخليل يعد العروض خمسة عشر بابا، ولا يعد المتدارك منها، ولعله فعل ذلك للشرح والتقريب، وإلا فالسريع من البسيط، والمنسرح والمقتضب من الرجز، والمجتث من الخفيف...". بمعنى أن الفصل بين البحور الشعرية المتقاربة في أصل تركيبها، إنما يقصد به الفهم على المتعلم وعدم تركيز النظائر والأشباه في نمط واحد على شاكلة ما اقترح الجوهري في

[1] - العمدة 76/1.
[2] - نفس المصدر والصفحة.

الأبواب الشعرية حين قال[1]: "وأما الأبواب فاثنى عشر، سبعة مفردات وخمسة مركبات..."

2) أن المقصود بالمصطلح هو وصف طبيعة البحر الشعري الإيقاعية.

"فالطويل لأنه طال بتمام أجزائه، والبسيط لأنه انبسط عن مدى الطويل... والكامل لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر... والهزج لأنه يضرب يشبه بهزج الصوت..." واضطرابه ليس كاضطراب الرجز لأن اضطراب الرجز حركي واضطراب الهزج إصاتي وبينهما بون. وقس على هذا في تفسير لدلالة مصطلحاته.

3) ربط المصطلح بمعطيات البيئة البدوية. وقد نبه إلى هذا بعض الدارسين[2]. فبيت الشعر يشبه الخيمة وأجزاءها وما يدخل في تركيبها من الأسباب "الحبال" والأوتاد "الطنب" والفواصل "الخرزة التي تفصل بين الخرزتين في النظام"[3].

ولعل هذا الربط بين المصطلح والبيئة البدوية العربية إنما يعود إلى إلحاح الخليل على الربط بين الشعر كنتاج عربي صميم يفتخر به العربي وبين مصطلحه المتصل بالبيئة العربية وتقاليدها، في وقت اشتد فيه الصراع بين العرب والعجم، ونتج عن هذا الصراع نشاط علمي مزدوج، اهتم بعضه بإبراز المقومات العربية في المجالات المعرفية، واهتم البعض الأخر بنقل التراث الأعجمي إلى اللغة العربية وتعريف العرب وغيرهم به وفسح المجال له ليقوم بدور المنافسة، في وقت كانت الغلبة السياسية فيه للعرب.

4) ربط المصطلح بإيحاءات نقدية جمالية تحاول أن تقوم اختيار الشاعر لبحور شعره عند التقصيد. فإذا اختار الطويل مثلا فإنه أراد تمام الشعر وكماله، وإذا اختار الرمل، فقد التمس الدقة والرقة في النسيج الشعري[4] وإذا اختار الهزج فقد أراد الاضطراب... وهلم جرا. وقد استُغل هذا الحس النقدي المتولد عن الاختيار العروضي من جانب الشعراء عند بعض المجتهدين من النقاد من أمثال أبي العلاء المعري، كما ظهر شيء من هذا في بعض الدراسات المحدثة التي حاولت أن تكشف عن طبيعة بعض البحور الشعرية وقيمتها وطبيعتها الجمالية[5].

لقد كان ظهور علم العروض بداية أساسية لعلمية فن الشعر وتثبيت هذه العلمية على قواعد تمس جانبا هاما من جوانبه ألا وهو جانب الإيقاع.

3) تصور العالم الناقد

---

[1] - نفسه 271/1.
[2] - عروض الورقة 12 – الجوهري، تح: ذ: محمد العلمي – دار الثقافة – البيضاء 1984.
[3] - نفسه ص 11.
[4] - تاريخ النقد الأدبي عند العرب 48.
[5] - لسان العرب: 524/11.

ويقصد به العالم الذي ساهم في تحويل النقد إلى علم له أصول ومصطلحات بعد أن كان مجموعة من الخواطر المتناثرة على أفواه الرواة، دون أن يضبطها ضابط أو يجمعها كتاب. وكان كتابه أول محاولة منهاجية في معالجة مجموعة من القضايا النقدية التي كانت تشغل بال المهتمين بجمع الشعر ومدارسته مدارسة علمية بعيدة عن هموم الرواة واللغويين والنحويين، أو من يتخذون الشعر ودراسته وسيلة محدودة في تفهم بعض القضايا أو الاستشهاد عليها، أو من يحرفون النصوص عن مواضعها من غير أن يضعوا لأنفسهم ضابطا يضبطهم.

لقد كان ابن سلام الجمحي[1] وكتابه[2]، طبقات فحول الشعراء، أول من حاول ان يعالج القضايا النقدية التي كانت تهم الدراسات الأدبية المعاصرة له والتي شغلت بال كثير من معاصريه. كما كان كتابه أيضا أول محاولة لترتيب الشعراء ترتيبا متدرجا يراعي الكثير من أصول الجودة التي شاعت أقانيمها بين الرواة والمتذوقين، ويميز بين شعراء البوادي وشعراء الحواضر، ويفصل بين شعر الفئات والجماعات، كشعر القبائل وشعر اليهود، وبين شعر غيرهم من عامة الشعر. وقد وضع بين يدي كتابه هذا مقدمة حاول خلالها أن يعالج الهموم التي كانت تشغل باله كناقد، هو ومن كان على شاكلته، من الجمع بين المعرفة العلمية وبعد النظر العلمي والذوق الحسن، وهذه الهموم تتعلق في جلها بما تتناوله مادة الكتاب من الشعراء وطبقاتهم "أو درجاتهم".

ـ لقد تعرضت المقدمة فيما تعرضت له إلى وضعية الناقد في مجتمع قد لا يعترف بهذه الصفة الجديدة – والتي حاول بعض المجتهدين من العلماء أن يحلوا أنفسهم بها – فأشار إلى أن أهمية وجود الناقد مقرونة بقيمة أحكامه، وضرب المثل لذلك بالخبير –الناقد- في أمور الدراهم الزائفة والصحيحة ورأيه في ذلك. هذا الرأي الذي ينبغي أن يقارنه بقيمة الأحكام التي يصدرها الناقد الأدبي في أمور متعددة كأمر صحة المرويات من الشعر، أو جودتها أو القيمة التي ينبغي أن يكتسبها نص شعري من خلال رأي الناقد فيه. ولا تتم هذه المكانة للناقد إلا إذا كان على دراية واسعة بعمله. يقول:[3] "...وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات... قال قائل لخلف، إذا سمعت أنا بالشعر أستحسنه، فما أبالي ما قلت أنت فيه وأصحابك. قال إذا أخذت درهما فاستحسنته فقال لك الصراف إنه رديئ فهل ينفعك استحسانك إياه...".

وكأننا بابن سلام يحاول أن يؤسس الأصول التي يقوم عليها مصطلح الناقد. فيجعل صفة الناقد والنقد منسحبة على كل الناس وفي كل الصناعات والمهارات. فلكل صناعة لغتها ومصطلحاتها. فلنقد الدراهم مصطلحاته، "من اللون واللمس والطراز والوسم والبهرج والزيف والستوق والمفرغ... وللنخيل مصطلحاته ونقدته، وللنخاسة ونقدها مصطلحاتها ومواصفاتها، وللغناء كذلك.

---

[1] ـ نفسه 295/11.
[2] ـ ج 1 خاصة.
[3] ـ أنظر في ترجمته مقدمة المحقق للطبقات – شاكر. ص 34.

وكذلك الشعر يعلمه أهل العلم به، وله صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم به، ومصطلحاته التي يروجها العلماء، وهو وإن لم يذكر هذه المصطلحات جملة فإنه أثناء معالجته للكثير من القضايا التي كانت تشغل بال العلماء، جرت على لسانه بعض منها، وهي مصطلحات تحمل في طياتها بعضا من المستعملات السابقة، وأخرى دخيلة من علوم جديدة وأخرى ربما ظهرت لأول مرة في الاستعمال النقدي الجديد. ولنضرب على ذلك مثلا بالمصطلحات التي روجها وهو يتناول ابن إسحاق وروايته لبعض الأشعار المضربة في روايتها.

فقد جرت على لسانه مصطلحات: الرواية والحمل والنقل والتأدية. ولعلها من المصطلحات التي يتناوب استعمالها بين علماء الحديث ورواة الشعر.

كما جرت على لسانه أيضا مصطلحات أخرى تدل على بعض التقويمات التي قد ينعث بها الشعر كنحو قوله[1] "...وكان ممن أفسد الشعر وهجنه وحمل منه كل غثاء..." فإدخال ما ليس من صحيح الشعر يعتبر إفسادا له وتهجينا وترويجا للغثاء.

ـ لقد كان من ضرورات العصر ومقتضيات ظروفه أن يتناول مشكلة جديرة بالحسم والبت، تتعلق بمشكلة الرواية الأدبية. مادام الحكم على الأثر الأدبي ينطلق أولا من تصحيح متنة قبل تناول موضوعه ومضمونه وأصحابه. وهكذا عرضت المقدمة أيضا إلى ظاهرة بعض الرواة الذين لا علم لهم بالرواية العلمية ومواصفاتها، كيف يتقبلون المرويات ممن هب أو دب دون تمحيص أو مراجعة لهؤلاء الرواة أو لأنفسهم، ودون عرض هذه المرويات على محك المراجعة، وكأنا به يؤسس الأسس النقدية لعلمية الرواية الأدبية، التي ينبغي أن تقوم على أصول مضبوطة تضمن مناقشة الراوي في روايته ومناقشة المروي، ومناقشة طريقة التحمل والرواية. ولعله أن يكون قد استفاد هذه الأصول من الجو العام الذي كان يطبع نشأة العلوم الإسلامية، وعلم الحديث منها بكيفية خاصة، وهو العلم الجديد الذي يعتبر حديث عهد بالتدوين، والذي كانت مدرسة العراق متشددة في أموره. وقد أدى عرض هذا المشكل إلى تناول بعض جوانبه المتصلة بالأخبار والمرويات عن أصل العرب واختلاف أنسابهم وقبائلهم ولهجاتهم، مستطردا بالحديث عن البصرة وعلمائها ودورهم في خدمة اللغة العربية، وعلم النحو منها بكيفية أخص، وما كان لظهور علمه وعلمائه من الأثر في تقويم الشعر واللغة، ثم ما كان للخليل بن أحمد من دور فعال في تأسيس علم العروض، محاولا بهذا أن يبني الأسس العامة التي ينبغي أن تقوم عليها ثقافة الناقد الأدبي، من إدراك تام لتاريخ العرب وأصولهم ولغتهم وأشعارهم ومذاهبهم فيها وإيقاعاتهم المختلفة التي اكتشف العلماء صورتها المادية، وهي الأمور التي ستساعد ولا شك في الحكم على الأثر الأدبي بالجودة أو غيرها حكما عادلا مقبولا من الجمهور، متمتعا بمواصفات الحكم النقدي السليم. ولا شك أنه كان ينطلق في تحديد ثقافة الناقد الأدبي من عصره، ومما

[1] ـ انظر حول نسخ الكتاب والاختلافات حول اسمه ص 9 وما بعدها.

تحصل له هو. ويبدو ذلك واضحا من خلال ما كان ينعت به بعضا من معاصريه ممن تعاطى أمر النقد أو الرواية بأسلوب أو بآخر دون أن يكون له إلمام بهما.

ـ وقد هدته رؤيته هاته إلى فكرة الطبقات التي بني عليها كتابه وهي –كما قلنا سابقا- محاولة تصنيفه لطبقات الشعراء، التزمت بقانون منضبط يقوم على جملة من الأصول التي يصح اعتبارها تصورا نقديا للعصر وذوقه الأدبي ومواصفات هذا الذوق.

إن فكرة الطبقات هي أول محاولة لتمييز الشعراء عن بعضهم تمييزا معتمدا على مقاسات مضبوطة[1]. "...ففصلنا الشعراء من أهل الجاهلية والإسلام والمخضرمين الذين كانوا في الجاهلية وأدركوا الإسلام، فنزلناهم منازلهم، واحتججنا لكل شاعر بما وجدنا له من حجة، وما قال فيه العلماء. وقد اختلف الناس والرواة فيهم. فنظر قوم من أهل العلم بالشعر والنقاد في كلام العرب والعلم بالعربية، إذا اختلف الرواة فقالوا بآرائهم، وقالت العشائر بأهوائها... فاقتصرنا من الفحول المشهورين على أربعين شاعرا، فألفنا من تشابه شعره منهم إلى نظرائه. فوجدناهم عشر طبقات، أربعة رهط كل طبقة. مكتافئين معتدلين..."

هذه المقاسات التي يرتبط بعضها بما كان مشهورا في عصره من الحديث عن الفحولة[2] التي سبقه إليها الأصمعي وعن مواصفاتها. ويرتبط بعضها الآخر بالتشابه والتناظر والتكافؤ والاعتدال الذي يجمع بين كل طبقة وبين شعراء الطبقة الواحدة. وهو تشابه غير واضح المعالم ما دام يجمع في جهة بين أساليب مختلفة بالنسبة للذوق العام. كالجمع بين امرئ القيس وزهير والنابغة والأعشى. مع أن لكل منهم أسلوبه الشعري الخاص الذي يتميز به من غيره، والذي أقره معاصروه حين وصفوا زهيرا وأصحابه بأنهم عبيد الشعر مثلا.

لقد شعر ابن سلام بهشاشة هذا الرابط في حديثه عن الطبقة الثانية وعن زعيمها أوس بن حجر، فذهب إلى القول[3] "...وأوس نظير الأربعة المتقدمين، إلا أنا اقتصرنا في الطبقات على أربعة رهط..."

ولعله أن تكون شهرة الأربعة الأوائل، وما نقله الرواة من كثرة أشعارهم وسبقهم الفني، وما ذكر من أخبارهم، قد يكون هذا وذاك مرجحا أساسيا يجعل الأربعة أسبق في التقديم من غيرهم من الشعراء الذين استحقوا نفس الأوصاف التي انطبقت على أصحاب الطبقة الأولى. كما أنه من الممكن أن يكون الأول مرتبطا بما ذكره هو من هذا التكافؤ والاعتدال الذي قد يكون القصد منه أن كل واحد يعتبر كفؤا لآخر، لا يسبقه ولا يتأخر عنه، وأن كل واحد يتميز باعتداله في صناعة الشعر. ومدلول الاعتدال هنا مدلول غير واضح، إلا أن يقصد به فقط

[1] ـ طبقات فحول الشعراء ص 5 و7.
[2] ـ نفسه ص 7 و8.
[3] ـ نفسه 23.

الاعتدال في الصناعة الشعرية، فيكون التقارب بين هؤلاء الأربعة ممكنا، مادام امرؤ القيس لا يبالغ في الاعتماد على اللفظ الحوشي أو الصورة الغامضة، وكذا من طبقته ممن ذكرهم ابن سلام.

كما يجمع من جهة أخرى مجموعات شعرية تشترك في تناولها لغرض شعري مشهور كالرثاء وأصحابه "أصحاب المراثي"، أو الغزل وأصحابه. أو في تناولها لإيقاع شعري واحد كالرجز. أو يجمع بين شعراء بيئة حضرية معينة "كشعراء القرى" وداخل البيئة الحضرية هذه شعراء كل قرية على حدة. فشعراء يثرب ليسوا كشعراء الطائف أو شعراء مكة، ولعله أن يكون قد لحظ الفرق الموجود بين شعراء البادية وشعراء الحاضرة ففصل بينهما ونبه إلى خصائص بعض شعراء القرى[1].

"...وأشعار قريش أشعار فيها لين فتشكل بعض الإشكال...".

إن نظرية الطبقات كانت بحق مفتاحا لنظرية تقييم الموازنات الشعرية والأحكام النقدية على ضوء ثوابت من المعطيات السليمة التي تجعل من عملية النقد عملية عقلية، إلى جانب قيامها على عنصر الذوق الرفيع. وقد استطاعت هذه النظرية أن تخلق لها جوا من المعجبين من رجال القرون اللاحقة في المشرق والمغرب، وإن اختلف مستوى تطبيق أصولها ومعطياتها، كما يتضح ذلك من طبقات ابن المعتز اللاحقة مثلا.

كما استطاعت هذه النظرية أن تبني تصورا جديدا للتقسيمات والتفريعات الأدبية التقويمية، فتفصل بين شعراء عصر وشعراء عصر آخر أولا، ثم تفصل بين شعراء العصر الواحد على ضوء مجموعة من المقاسات، وداخل العصر الواحد بين شعراء الأغراض المتعددة وأصحاب الغرض الواحد، واستطاعت أيضا أن تقدم لنا مجموعة من المصطلحات الجديدة التي تمس في جوهرها هذه الطبقية كشعراء المراثي من أصحاب الغرض الواحد، أو شعراء القبائل أو شعراء القرى أو الشعراء الرجاز، وهي محاولة تصنيفية تقويمية تنبني على مجموعة من الأحكام المعللة بجملة من العلل والأسباب التي تنتمي إلى الحكم النقدي السليم.

4) تصور العالم الناقد المقارن

ونقصد به العالم الناقد الذي استوفى شروط التحصيل العلمي المختلفة، وأضاف إليها القدرة على الاستفادة من ثقافات العصر الأجنبية – سواء كانت هذه الاستفادة مباشرة أم غير مباشرة، وسواء أظهرت واضحة في إنتاجه

[1] - نعتقد أن مبدأ الفحولة عند ابن سلام مبدأ ممطط. فبقدر ما يقترب مضمونة من مضمون فحولة الشعراء عند العلماء الرواة، كالأصمعي المعتمد على ما ذكرناه قبل من المميزات، بقدر ما يختلف عنه حين يصف ابن سلام بعض شعراء القرى بالفحولة فيقول (الطبقات: 215) "وأشعرهن قرية المدينة، شعراؤها الفحول خمسة..." فيصف شعراء القرى بالفحولة مع أنه يزعم أن في أشعار أهل مكة لينا (الطبقات 245. "وأشعار قريش أشعار فيها لين فتشكل بعض الإشكال..." فمبدأ الفحولة بالنسبة لابن سلام فيه تسامع واضح، وفيه إحالة على وضعية الشاعر في وسطه.

النقدي على شكل نقول أو آراء أم لم تظهر – وتوظيفها في مجالات نشاطه التأليفي وخاصة في المباحث التي اهتمت بجانب النقد الأدبي وقضاياه.

إن ما كتبه الجاحظ من الآثار – التي يصعب تصفيفها في خانة علمية أو نقدية واحدة- هو الذي جعل المادة المكتوبة عنه وعن جهوده مختلفة ومتفرقة من حيث المواقف والتأويلات، بين ربط شخصيته وعلمه وذوقه بالمعرفة العربية البحت، وبين إبراز عناصر التأثير الأجنبية المختلفة على مجال حياته العلمي والمنهجي والفكري.

وفي مجال النقد الأدبي ومصطلحاته الذي هو موضوع إشارتنا ومدار حديثنا. ذهبت طائفة من مؤرخي النقد الأدبي إلى الربط بين اجتهاداته النقدية وبين التأثير الاعتزالي المتصل بالفكر المنطقي الأرسطي[1].

والحق أننا لا نكاد نملك مؤلفا صريحا تناول الجاحظ فيه نظريات أو مواقف نقدية محددة لكي نعاملها معاملة تحليلية نستنتج منها مدرسة نقدية تنسب إليه أو يعرف بها. ولكن ما نملكه من آرائه المتفرقة في كتبه عامة ورسائله هو الذي يمكن أن يقدم لنا تصورا عن جهده النقدي وعن التحول الذي طرأ على النقد الأدبي بمساهمته، وهي الموضوعات الهامة التي كانت مدار اهتمامه وجوهر تفرده.

لقد عرض الجاحظ في البيان والتبيين إلى جملة من القضايا النقدية من أهمها:

أ) قضية اللفظ والمعنى: وهي من القضايا التي بسط الجاحظ الكلام فيها، واستعان على ذلك بما استطاع من دقة الملاحظة وعمق التفكير والتدقيق والتفصيل يقول[2]:

"قال بعض جهابذة الألفاظ ونقاد المعاني. المعاني القائمة في صدور الناس المتصورة في أذهانهم، والمتخلجة في نفوسهم، والمتصلة بخواطرهم، والحادثة في فكرهم مستورة خفية، وبعيدة وحشية، ومحجوبة مكنونة، وموجودة في معنى معدومة، لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه، ولا حاجة أخيه وخليطه ولا معنى شريكه والمعاون له على أموره، وعلى ما يبلغه من حاجات نفسه إلا بغيره. وإنما يحيى تلك المعاني ذكرهم لها وإخبارهم عنها واستعمالهم إياها..."

فقد لوحظ أنه يقسم المعاني إلى خمسة أقسام هي:

---

[1] - طبقات فحول الشعراء 97/1.

[2] - طبقات فحول الشعراء 245/1. ومصطلح الليونة مصطلح محدث يحمل في مضمونه صورة من صور الضعف والنقص. وقد وصف به شعراء المدن من المولدين، ولعل ذلك هو الذي دفع بابن سلام إلى نعت ما يروى منسوبا لأبي سفيان بن الحارث من شعراء مكة خلال عهد الرسول ρ، بقوله "... لسنا نعد ما يروي ابن اسحاق له ولا لغيره شعرا، ولأن لا يكون لهم شعر أحسن من أن يكون ذلك لهم..." الطبقات 247/1.

-المعاني القائمة في صدور الناس، ولعله يقصد بها المدركات العلمية.

-المعاني المتصورة في الأذهان، ولعله يقصد بها الأخيلة والتصورات.

-المعاني المختلجة في النفوس، ولعله يقصد ما يضطرب فيها من الشهوات.

-المعاني المتصلة بالخواطر، ولعله يقصد بها الأفكار الطارئة الحادثة من غير تفكير أو تعمق.

-المعاني الحادثة في الأفكار، ولعله يقصد بها المعاني العقلية التي تأتي بعد تفكر وتدبر.

وهذا التشكيل الذي ذهب إليه الجاحظ في تقسيم المعاني لم يكن يقصد به الإطناب أو الزيادة، وإنما يقصد به التفريع والتقسيم المبني على الفروق الجوهرية القائمة بين المعاني، إذ المعاني المتصلة بالمدركات العلمية ليست هي التي ترتبط بالخيالات أو الأوهام أو التصورات، ولا التي تتصل بالشهوات، ولا التي تأتي خاطرة سريعة، ولا التي تأتي بعد تدبر وتفكر. ولعله أن يكون أراد بهذا أن يفرق بين المعنى الشعري الذي قد يعتمد المتصور في الذهن أو المتصل بالخاطر، وبين المعنى العقلي الذي يتخذ لغة النثر في تجلياته المختلفة وبين المعنى العلمي الذي قد يقوم على مجموعة من المدركات المستقرة في الصدور بالحفظ أو بالعادة أو بغيرهما من أدوات المعرفة البشرية.

كما لوحظ أنه يحدد أنواعا ثلاثة من أشكال التعبير عن هذه المعاني هي الذكر، والإخبار، والاستعمال، وهي أيضا مصطلحات متفاوتة في درجاتها التعبيرية، فذكر الإنسان للشيء قد يكون معناه التعبير عما يمسه شخصيا والإخبار قد يمس الإخبار عن الغير، والاستعمال قد يكون معناه التناول المشفع بالتعود والتروض. وهذه التفريقات ما هي إلا محاولة للتمييز بين الألوان التعبيرية التي تمس أحوال الخطاب وما ينبني عن تغير هذه الأحوال من نتائج على صعيد تلون المعنى بتلون التعبير عنه. وقد نبه إلى أن هذه الألوان التعبيرية هي خصال مسؤولة عن ما ينتج عنها من تقريب المعاني للفهم وتجلياتها للعقل وإظهار المخفي منها. وهي التي تجعل الغائب شاهدا، والبعيد قريبا، وتلخص الملتبس، وتحل المنعقد، وتجعل المهمل مقيدا، والمقيد مطلقا، والمجهول معروفا، والوحشي مألوفا والغفل موسوما والموسوم معلوما[1].

وقد اشترط لهذه الألفاظ كي تقوم بهذه المهمة أن تكون واضحة الدلالة، صائبة الإشارة، حسنة الاختصار، دقيقة المدخل. أي إن إرادات التعبير المباشر فعليها أن تكون واضحة فصيحة، وإن أرادت الإشارة فعليها أن تكون بينة ومميزة لأن ذلك سيكون أنفع وأنجح. وبهذا يمكن أن يتحقق ما تناولته قضيته الثانية.

[1] - النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ: 8 و18 فكتور شلحت اليسوعي – دار المعارف 1964، حيث يعرض لآراء القدماء والمحدثين من عرب وغيرهم في الموضوع.

ب) قضية البيان: وقد عرف البيان فقال عنه[1]:

"...والبيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى وهتك الحجاب دون الضمير حتى يفضي السامع إلى حقيقته ويهجم على محصوله، كائنا ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان الدليل، لأن مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع، إنما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان في ذلك الموضوع...".

فقد حدد مفهوم المصطلح بتحديد تعريفه – وهي خطوة هامة في سبيل ضبط المصطلح وقضاياه – وأنه الإسم، أي المصطلح، الجامع لكل شيء استطاع ان يكشف لك عن المعنى وبأي أسلوب كان ذلك. لأن المدار بالنسبة إليه إنما هو التواصل الكامل الناجح. وهذا التحديد الذي وضعه، اتجه اتجاهات مختلفة في ثنايا الكتاب، اهتم بها الباحثون في أمر المصطلح النقدي وفصلوها تفصيلا[2].

ويهمنا نحن في ذلك أن هناك تصورا جديدا يثار لأول مرة على صعيد الكتابة النقدية، يتعلق ببسط قضايا نقدية لم تثر من قبل، ودعت ضرورات الانفتاح على الثقافات الأخرى إلى بسطها ورسم حدودها انطلاقا من معطيات عربية تارة، ومن معطيات غير عربية تارة أخرى.

لقد استعان الجاحظ، وهو بصدد شرح آفاق البيان وعناصر الدلالة على المعاني، بمجموعة من آراء العرب القدماء والمحدثين، وبآراء صاحب المنطق، وبآراء الثقافة الفارسية وحماتها كسهل بن هرون وابن المقفع. ولربما استعان بكلام أهل الهند وأهل الروم[3] وغيرهم. وهذا يدل على ما نبهنا عليه أولا من أن الجاحظ يمثل في ثقافته النقدية تطور العالم المقارن الذي يعمل على الربط بين أصول الثقافة العربية وغيرها من الثقافات، وإن فهم من جوهر مؤلفاته أنه كان يتعصب للثقافة العربية.

ج) قضية البلاغة:

ولم تكن البلاغة – بمفهوم الجاحظ الزمني – بعيدة عن القضايا التي عالجها من قبل وهو يتناول البيان وأبعاده، فقد وقف عند تعريفاتها كما عالج حدود معنى "بلاغة اللسان" أي البلاغة الخطابية المعتمدة على عناصر التأثير الشفهي المختلفة، وعلى عناصر التأثير المرئية[4].

وقد عقد الباحثون المتخصصون في الموضوع فصولا مطولة لدراسة الموضوع بين من اهتم بدراسة تاريخية لظهور علم البلاغة، وبين من درس

---

[1] - البيان والتبيين 75/1.
[2] - نفسه 75/1.
[3] - نفسه 76/1.
[4] - انظر تفصيل ذلك في مصطلحات بلاغية ونقدية في كتاب البيان والتبيين 115 للدكتور الشاهد البوشيخي ط1 دار الآفاق الجديدة.

المصطلح في أفق استعماله الزمني وأبعاد هذا الاستعمال، وبين من تناول أسلوب الجاحظ وعلاقاته المختلفة بعناصر البلاغة[1].

أما كتاب الحيوان فإن موضوعه ربما كان يبعده عن مثل هذه القضايا النقدية التي عالجها في البيان والتبيين. ولكن ذلك لم يمنع بعض الدارسين[2] من الوقوف على محطات اعتبروها آراء رائدة في مجال النقد الأدبي، بسطها الجاحظ في كتابه الحيوان. وهذه المحطات هي:

* العلاقة بين الشعر والرسم: وذلك في مثل قوله "...فإنما الشعر صناعة وضرب من الصبغ، وجنس من التصوير..." وهو كلام يوحي بمقارنة واضحة بين فن الشعر وفن الرسم والتلوين، ولكنا نومن انه إلى الربط بين فن المحاكاة في الفنون الأدبية أقرب منه إلى الربط بين الرسم والشعر ما دام أن الأمر بالنسبة للشعر مرتبط بالصناعة الشعرية أولا، ثم بالقصد من هذه الصناعة الذي هو التجسيد والتصوير والتلوين ونقل الأحاسيس والمشاعر التي يمكن أن تعبر عنها الصورة المرسومة.

* المبنى والمعنى في الشعر: حيث يرى الجاحظ أن المعول في الشعر إنما يحصل بـ[3] "...إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك...."، "وأن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي...".

وهذا الكلام له صلة واضحة بما فصله في البيان والتبيين[4].

* الغريزة والبيئة والعرق: فهو يرى أن لهذه الأصول الثلاثة علاقة بقول الشعر. يقول[5]:

"...وإنما ذلك على قدر ما قسم الله لهم من الحظوظ والغرائز والبلاد والأعراق...".

ولكن هذه الأصول لم يطرد تأثيرها – على حد رأي الدارس من خلال تتبعه واستقصائه لأحكام الجاحظ في تحليله لهذه الأصول – ولا تعدو أن تكون أصولا لمجموعة من الآراء لم يخصها بالشرح والتفسير الذي تتطلبها وظل الأمر فيها معلقا على ما جاء بعده[6]، وإن حاول أن يستشهد على صحة بعض أجزائها، كموقفه من العرق العربي وشاعريته بالنسبة للعرق المولد.

---

[1] - البيان والتبيين 88/1.
[2] - نفس المصدر والصفحة وما بعدها.
[3] - انظر تفصيل ذلك في المبحث الخاص بالبلاغة من كتاب: مصطلحات نقدية وبلاغية... ص 88 وما بعدها والهوامش التي اعتمدها. وانظر النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ لليسوعي حيث ربط بين النزعة الكلامية والنزعة الأسلوبية في أدب الجاحظ عموما.
[4] - تاريخ النقد الأدبي عند العرب 98 وما بعدها، إحسان عباس.
[5] - نفسه وهامشه – الحيوان 131/3 – 132.
[6] - البيان والتبيين 75/1 و76.

أما آراؤه الأخرى المتعلقة بالقضايا التي عرض لها من سبقه من النقاد كموقفه من الرواية والمنحول والصحيح من الشعر، فلن نعرض لها بالتعليق، لأن الجاحظ، لم يرق في تناولها إلى مستوى أفضل من المستوى الذي انتهى إليه شيوخه من العلماء والرواة.

ومن خلال التصورات المختلفة التي بسطنا الكلام فيها بنوع من الاختصار، يمكن القول بأن هذه التصورات كانت النموذج المسؤول عن حركية النقد اللاحقة، وعن آفاق التطور الذي أصاب النظرية النقدية العربية في اتجاهاتها المختلفة، بين ارتباطها بالأصول العربية في "قواعد الشعر لثعلب، والشعر والشعراء لابن قتيبة، وطبقات ابن المعتز، وعيار الشعر لابن طباطبا" وبين انفتاحها على الأصول الأجنبية والربط بينها وبين النظرية العربية في " نقد الشعر لقدامة بن جعفر"، وبين اعتماد هذه النظرية على معالجة القضايا النقدية في إطار عملي يراعي أصول الجودة والرداءة دون الإفصاح عن ذلك "كما في كتب الاختيارات المختلفة"، وبين دراسة هذه القضايا من خلال الموازنة بين الشعراء "كما في الموازنة للآمدي والموشح للمرزباني" أو من خلال محاكمة ظاهرة شعرية متميزة عرف صاحبها واشتهر بأسلوب شعري ملأ الدنيا وشغل الناس "كما هو في رسالة الحاتمي أو في وساطة الجرجاني".

كما يمكن القول بأن هذه التصورات حملت مجموعة من المصطلحات النقدية التي شكلت الأساس النظري لتطوير لغة النقد وإخراجها من لغة معتمدة على مصطلحات محدودة مرتبطة بظواهر جزئية في القصيدة الشعرية أو في الخطبة أو في غيرها من فنون القول، إلى لغة نقدية تتناول قضايا كبرى خرجت بالتصور النقدي من مرحلة القصور والتقوقع إلى مرحلة الانفتاح والتلاقح. فتجاوبت فيه مصطلحات أصلية نابعة من تراث عربي، بمصطلحات وافدة من تراث يوناني أو فارسي أو هندي، وتشكل من الجميع لغو جديد حقق للحركة النقدية قفزة كمية ونوعية سنبسط الحديث عنها فيما بعد.

الفصل الثاني:
النقد في إطار تشعبه واتجاهاته

ليس من شك في أن التيارات النقدية خلال القرن الثالث وبعده، قد عرفت تحولات جذرية بفعل التطور الذي أصاب العقلية الفنية عند جمهور الشعراء والعلماء والرواة والنقاد، والذي كان سببه أولا تأصيل التراث العربي وتدوينه تدوينا يكاد يكون شاملا لمجموع معارفه من تاريخ، وسيرة وتراجم وأشعار، وأخبار، وأمثال، وحكم، وقصص، فأصبحت بذلك التصورات العربية الثقافية حاضرة في الأذهان. وأصبح التمذهب بها أو التعصب لها، أو حتى الاشتغال بها يعني نوعا من التصنيف الثقافي الذي يمثل فئة علمية معينة.

ثم كان سببه ثانيا حركة التواصل الثقافي التي ابتدأت بكيفية عملية منذ منتصف القرن الثاني مع طائفة من علماء العجم الذين دخلوا في الإسلام أو سالموا المسلمين بشكل من أشكال المسالمة، والذين شعروا بأنهم يعيشون معتركا حضاريا تتجاذبه الثقافات والديانات والأفكار. فهبوا يزكون هذا المعترك بما ملكت أيديهم من إرث حضاري وثقافي وعلمي للأمم التي ينتسبون إليها. فانبرى العلماء الفرس لنقل التراث الفارسي في مجال التاريخ والحكمة والأدب.. وتولى السريان ترجمة الآثار اليونانية والرومانية في صورها المعرفية المختلفة من طب وحكمة ونقد أدبي، وتولى الوسائط من فرس وغيرهم ترجمة الآثار الهندية الخاصة بالحكمة والطب... فتكون من هذا كله مناخ معرفي هب للنهل منه كل من شعر بالحاجة إليه في ميدان اشتغاله واهتمامه.

وكان سببه ثالثا هذا الجيل من الرواد النقاد الذين عملوا على الاستفادة الأولية من التراث العربي في مجمله، ثم من كل ما استطاعوا الوصول إليه من التراث الأجنبي، فأصلوا، وقارنوا، وقعدوا، وكونوا تقاليد نقدية اتخذت فيما بعد أنماط تفكير، وأساليب لطرح قضايا وتجارب شعرية في مضمار التذوق الأدبي الممنهج. وتكون من هذا وذاك تراث لغوي نقدي، حمل في طياته جملة من الآثار التي تعبر عن قضايا أو موضوعات نقدية، كانت مثار الاهتمام وحديث المجالس العلمية والمواسم الفكرية، بل وكانت مدرسة جرى على مسلكها النقد الأدبي العربي بعد ذلك وخلال الحقب اللاحقة، وفي مختلف أقاليم عالم اللغة والشعر العربيين.

ولا شك ان التحول الذي أشرنا إليه سابقا والذي عرفه النقد العربي في مرحلة ما بعد القرن الثالث بأسبابه المختلفة، قد بدا واضحا في شكل فعاليات نقدية ممنهجة شكلتها تصورات أو منظورات ثابتة يمكن حصرها في الآتي:

1) المنظور النقدي التنظيري.

2) **المنظور النقدي التقعيدي**

3) **المنظور النقدي التقويمي التطبيقي.**

4) **المنظور النقدي البلاغي.**

ولم تكن هذه المنظورات المتباينة والمتكاملة لتحدث خلخلة أو اهتزازا في مسيرة النقد الأدبي العربي خلال ظهورها، بل شكلت إضافات وألوانا فكرية متجددة، وتصورات كان لها أنصارها ومؤيدوها، لأنها انطلقت –كما أسلفنا- من بنيات متكاملة في الأصول، مستقرة في التصورات.

وسنحاول أن نقف عند كل منظور من هذه المنظورات النقدية من خلال من نعتقد أنه تتحقق فيه المواصفات الكاملة لهذا التصور، وذلك من خلال أثره النقدي الذي يجسد هذا المنظور.

(1) المنظور النقدي التنظيري
(ابن طباطبا العلوي)

نقصد بالمنظور النقدي التنظيري، وجود طائفة من النقاد، خرجت عن الأساليب النقدية التي كانت معروفة قبلها، أو التي كانت معاصرة لها، أو جاءت بعدها وكانت متأثرة بمن قبلها، بحكم مؤثر معين أو ظروف خاصة، وقدمت أسلوبا جديدا ومتطورا في فهم العملية النقدية، ينطلق من مجموعة من القناعات الفكرية والتمثلات العملية لفهم ظاهرة النقد الأدبي، بعيدا عن مجال التطبيق أو المقارنة أو الموازنة أو تتبع العيوب أو المحاسن... أو كل ما يدخل في مجال النقد التعبيري. بمعنى أنها حاولت ان تستفيد من كل ما ترسب في وعيها من معارف العصر وعلومه الأصلية والوافدة، وان تستفيد أيضا من تجربتها في ميدان الإبداع الأدبي فكونت من هذا وذاك رصيدا انتهى بها إلى الخروج بمحاولة جادة في فهم نظرية الشعر عند العرب، على أسلوب ما عرف عند غيرهم من الأمم من تحديد لنظرية الشعر، وتقديمها لجمهور النقاد والشعراء.

وقد نبه المؤرخون والدارسون لحركة النقد العربي[1] إلى هذا البعد فأشاروا إلى الدور الذي قام به ابن طباطبا في هذا المجال، نقتصر منهم على رأي الدكتور جابر عصفور حين قال:[2]

"كتاب ابن طباطبا العلوي – عيار الشعر- كتاب صغير الحجم نسبيا، لكن له مكانته المهمة في تاريخ نظرية الشعر عند العرب، وذلك لعدة عوامل أهمها أن ابن طباطبا... يحاول في هذا الكتاب تقديم مفهوم للشعر يؤسس عيارا لهذا الفن، ويحدد الأسباب الموصلة إلى نظمه، كما يحدد القيمة التي يمكن أن ينطوي عليها النظم لو التزم بقواعد الصنعة... هو كتاب في النقد النظري الذي يعنى بتحديد أصول الفن وتوضيح قواعده، وبالتالي تحديد معيار للقيمة...". فقد نبه هنا إلى أهمية الكتاب في تحديد النظرية النقدية العربية عن طريق تحديد أصول فن الشعر وتوضيح قواعده، ثم تحديد معيار خاص تقاس به قيمة الأشعار.

ومن أجل الوصول إلى هذا الهدف وضع ابن طباطبا توجها عرض له في مقدمة مؤلفه حين قال[3]:

---

[1] - مفهوم الشعر : جابر عصفور ص 17 دار التنوير لبنان 1982

[2] - تاريخ النقد 96 وهامشه الحيوان 131/3 – 132.

[3] - انظر مثلا تاريخ النقد العربي "زغلول سلام" 128 و129، وانظر أيضا تاريخ النقد الأدبي عند العرب "إحسان عباس" 133.

"...فهمت –حاطك الله- ما سألت أن أصفه لك من الشعر، والسبب الذي يتوصل به إلى نظمه، وتقريب ذلك على فهمك، والتأني لتيسير ما عسر منه عليك..."

فالغاية من تأليف الكتاب هي: وصف الشعر، والتعريف بالأسباب التي يتوصل بها إلى نظمه، وتقريبها إلى الفهم، وتيسير ذلك على طالبه.

لقد كان ابن طباطبا يعي أهمية تحديد الهدف قبل الشروع في العمل. وعملية وصف الشعر تدخل في هذا الاعتبار، لأن القرن الذي ينتمي إليه الناقد هذا هو القرن الرابع. وهو قرن النضج العقلي والعلمي والفلسفي والمخاطِب فيه والمخاطَب كلاهما من مستوى لا يجوز الاستهانة به أو التغافل في تقدير قيمته. لذلك افترض ابن طباطبا أن الحديث عن الشعر يفرض الاتفاق أولا على تحديد المصطلح أو الماهية قبل الشروع في تعييرها أو بيان أسس هذا التعيير.

وليس من المستبعد أن يكون قد تأثر في هذا بأسلوب من ناقش الموضوع من أصحاب الفلسفة الذين ناقشوا الموضوع في دائرة اهتمام من اهتماماتهم، أو من بعض الجماعات الأدبية المتأثرة بالفكر الفلسفي، أو حتى بالنقاد العرب المتأخرين الذين تنبهوا إلى تحديد الماهية وتأصيل الأصول قبل عرض القضايا ومناقشة الحيثيات. وهذا ما نفهمه من سلوكه الذي اعتمد رأي المنطق والمناطقة القائل "...إن الحكم على الشيء فرع من تصوره" فإذا أردنا أن نحكم على الشعر بأي نوع من أنواع الحكم فينبغي أولا أن يقوم أمامنا تصور معين له. وهذا ما دعاه إلى وضع تعريف للشعر صدر به كلامه وافتتح به خطابه في الكتاب فقال[1]

"...الشعر – أسعدك الله- كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خُص به من النظم الذي إن عدل عن جهته، مجته الأسماع وفسد على الذوق، ونظمُه معلوم محدود..."

فقد جعل للشعر حدودا تقوم على الكلام أولا. وهو لا يقصد بالكلام مطلقة، بل يقصد به الكلام الذي يُعرفه المناطقة بقولهم "الكلام هو اللفظ المفيد فائدة تامة يحسن السكوت عندها..."، ثم يقوم على النظم ثانيا. ووصفه بأنه النظم المختلف عن نظم الكلام الجاري على ألسنة الناس في مخاطباتهم. وبهذا نبه إلى الاختلاف الموجود بين مدلول النظم في إطاره العام وبين مدلوله في الإطار الخاص بالشعر، القائم على قوانين إيقاعية، إن عدل عنها أصبح هذا الكلام المنظوم ممجوجا من الأسماع والأذواق لما اعتادته هذه الأذواق من ربطه بإيقاعات مضبوطة محكمة معروفة لا يتطرق إليها عيب.

وفكرة النظم البائن عن المنثور المستعمل في المخاطبات، فكرة طريفة في تحديد الفروق الموجودة بين نظم الكلام نظما اعتباطيا، أونظمه نظما إراديا، وبين نظمه إراديا وفق إيقاعات مضبوطة متلونة، وغير ذلك من الأساليب

[1] - مفهوم الشعر "جابر عصفور" ص 17 دار التنوير لبنان 82.

المستعملة في ألوان النثر المسجع، وهو تصور مخالف لنظرية النظم التي كانت رائجة بين الأوساط النقدية والتي كانت متشبعة بآراء المعتزلة أو إخوان الصفا أو الفلاسفة، ثم أضاف بعد ذلك في إطار التعريف الخاص بالشعر، تفصيل الكلام عن الشعر المطبوع والمصنوع فقال[1]:

"...فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزاته، ومن اضطرب عليه الذوق، لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه...".

فهو هنا يَفصل بين نوعين من الشعراء، أو بين نوعين من الشعر، فهناك الشاعر السليم الطبع والذوق، الذي لا يحتاج – وهو يعالج نظم الشعر – إلى الاستعانة بعلم العروض وفهم أبوابه وفصوله، لأنه ينظم الشعر بما يمليه عليه ذوقه وطبعه الشعري، فيقيم من نفسه حكما على نفسه، ومن إيقاع طبعه المنضبط على إيقاع شعره. وقد يُفيده العروض وتعلمه فيما قد يحتاج إليه من المقارنات والموازنات، والزحافات الجائزة وغير الجائزة وفيما ينسجم مع طبعه منها وما لا ينسجم.

وهناك الشاعر الصانع الذي يرتكز في نظم الشعر على التطبيق لقواعد العروض. فلا طبع له ولا ذوق. ولا يفيده في نظم الشعر الجيد المقبول سمعا وذوقا أن يعرف العروض فقط، لأن الشعر ليس بمعرفة الوزن، بل ربما كان الوزن أهون أموره وأسهلها.

وينبني على ما سبق أن الشعر على نوعين: نوع مطبوع تميل إليه النفوس وتستسغيه الأذواق بطبعه، لأنه يصدر عن طبع سليم، وسليقة صافية. ونوع مصنوع بارد لا ماء فيه ولا رواء، لأن التكلف والتعمل واضح عليه وجار في ثناياه.

وليست هذه الفكرة جديدة على نقد الشعر ونقدته، فقد سبق إلى الحديث عنها وتفصيلها والتفريق بين الشعر المطبوع والمصنوع أمثال "الجاحظ":[2] و"ابن قتيبة" خاصة حين قال[3] "...ومن الشعراء المتكلف والمطبوع، فالمتكلف هو الذي قوم شعره بالثقاف، ونقحه بطول التفتيش وأعاد فيه النظر بعد النظر... والمتكلف من الشعر وإن كان جيدا محكما، فليس به خفاء على ذوي العلم... والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي، وأراك في صدر بيته عجزَه. ومتى فاتحته قافيته تبينت على شعره رونقَ الطبع ووشيَ الغريزة. وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزجر...".

---

[1] - عيار الشعر – ابن طباطبا – تح محمد زغلول سلام ص 17، مطبعة المعارف – الإسكندرية 1980.
[2] - نفس المصدر والصفحة.
[3] - نفس المصدر والصفحة.

ولكن الجديد فيها أنها صادرة عن شاعر يعالج نظم الشعر عن طبع واقتدار فهو يميز بطبعه الشعري بين قول الشعر طبعا وسليقة، وبين معالجته من خلال أسباب ووسائط تجعله ثقيلا مرذولا.

ومن الممكن القول بأن ابن طباطبا عالج تعريف الشعر من جانبين، جانب متعلق بالوصف الشكلي المتصل بتحديد الماهية الظاهرة، وجانب متعلق بتفهم حقيقة الشعر الجيد السليم أو المطبوع، وتقدير أهم عنصر من عناصر الشاعرية الحقيقة بهذا الاسم.

وبعد وصفه للشعر وتحديده لسماته الشكلية البارزة، اتجه إلى الحديث عن أدوات الشعر وموارده ومواده، وهي التي "يجب إعدادها قبل مراسه وتكلفه نظمه..."[1] وتقوم هذه الأدوات على خمسة أصول هي: [2] "التوسع في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر والتصرف في معانيه... في كل فن قالت العرب فيه وسلوك مناهجها في صفاتها ومخاطباتها..."

وهذه الموارد في اعتقاد ابن طباطبا تعتبر جماع الأدوات التي تعمل على كمال العقل الذي تتميز به الأضداد، ويؤثر الحسن، ويهجر القبيح، وتوضع به الأشياء في موضعها على حد تعبيره[3].

وتأتي مرحلة تالية بعد مرحلة الثقافة، وهي مرحلة صناعة الشعر، أو المرحلة العملية في تنظير طريقة عمل الشعر، هذه المرحلة التي نعتقد أنه كان سباقا إلى القول فيها وتفصيل ذلك تفصيلا زائدا على ما نبه إليه من قبله من الشعراء في وصاياهم لتلامذتهم[4]، منبها في ذلك إلى مراحل هذه العملية ومصاعبها. ومن الممكن حصر هذه العملية في مراحل ثمان كبرى هي[5]:

أولا: مرحلة التأمل وترتيب الأفكار والألفاظ والقوافي والأدوات الملائمة.

ثانيا: مرحلة وضع الأبيات وضعا متفرقا على غير تنسيق.

ثالثا: مرحلة جمع ما تيسر، ووضع أبيات تربط كل معنى بما يلائمه.

رابعا: مرحلة مراجعة ما انتهى إليه بالنقد والتبديل الذي يشمل المعنى واللفظ والقافية.

خامسا: أن يراعي – في حاله هذه- حالة صناعات مشابهة تعتمد الذوق والمهارة، وذلك بأن يتشبه بحال النساج الذي يفوق نسيجه بأفضل التفويف،

---

[1] - عيار الشعر، ص 17
[2] - نفسه، ص 18.
[3] - عيار الشعر، ص 18.
[4] - وصية أبي تمام
[5] - نفسه.

وبحال النقاش الذي يلون نقشه بأفضل الألوان وأزهاها، وبحال الجوهري الذي يؤلف بين النفيس والثمين فلا يشين عقده بما لا يتلاءم ولا يتجانس.

سادسا: أن يبحث عن الانسجام المتكامل في المعاني والمشاكلة في الألفاظ، فلا يخلط الغريب بالمبتذل ولا الحضري بالبدوي.

سابعا: أن يراعي في كلامه وخطابه مقتضى حال المخاطب، فيخاطب الملوك بما يصلح لها، والسوقة بما يصلح لها.

ثامنا: أن يتصرف في فنون القول تصرفا مليحا يشبه تصرف الكتاب في رسائلهم من خلال مراعاتهم للانسجام في طرق المعاني[1] "... بألطف تخلص وأحسن حكاية بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله، بل يكون متصلا وممتزجا معه، فإذا استقصى المعنى وأحاطه بالمراد الذي إليه يسوق القول بأيسر وصف وأخف لفظ لم يحتج إلى تطويله وتكريره...".

وهذا القانون الذي ينبني عليه نظم الشعر، يمكن اعتماده سلاحا لمحاسبة الشعراء، ومعيارا لتقويم العملية الشعرية عند كل شاعر على حدة وهو مقياس لتفصيل مراحل نظم الشعر، وتبيان أصوله القائمة على وضع الأفكار أو المعاني الشعرية، ثم صياغتها بعد ذلك صياغة صالحة تراعي أن يكون الكلام مطابقا لمقتضى الحال بصورة عامة، سواء تعلق هذا الحال بالمخاطب "المستهلك" أو تعلق بالبناء العام للشعر الذي يخاطب به المخاطب "الإنتاج" وكل هذا من أجل بناء علاقة جدلية بين الشعر وسامعيه إذ من الضروري لنجاح العملية الشعرية في نظر ابن طباطبا، أن تجد لها صدى خارجيا إيجابيا.

على أنه لا ينبغي أن يفهم من هذا أنه متى توافرت عناصر الجودة، كان لزاما أن يكون الشعر جيدا فإن للجودة مقياسا آخر يتعلق بطبائع الناس فيما يفضلونه وما يختارونه وما يلائم طبائعهم. بمعنى أن الجودة تتقاسمها عناصر موضوعية وأخرى ذاتية. والشعر في حد ذاته قد يتشابه في جنسه، ولكنه يختلف فيما يفضل منه باختلاف ما يميل إليه الناس في طباعهم. فموقعه عندهم كموقع الصورة الحسنة وما يستحسنونه منها. ولكل اختيار يؤثره وهوى يتبعه، وبغية لا يستبدل بها ولا يؤثر سواها...[2].

والشعر منه ما هو محكم متقن أنيق الألفاظ حكيم المعني عجيب التأليف ومنه المموه المبهرج، ولا يتم التفريق بينهما إلا بإخضاعهما للمحاككة والمذاكرة والمناقشة. فما هو جيد صمدت معانيه وتماسكت ألفاظه، وما هو غير ذلك مما يعجب في ظاهره، فلا يعود إلى كبير غناء، لأن معانيه سريعا ما يبدو بهرجها، وألفاظه سرعان ما يظهر زيفها.

---

[1] - انظر وصية أبي تمام للبحتري مثلا في روايتها في منهاج البلغاء ص 203. تحقيق محمد لحبيب بلخوجة، دار الغرب 1981.

[2] - عيار الشعر 19 و20.

وعلى هذا فقوام الشعر اللفظ والمعنى، ولا تتم جودته إلا إذا شاكلت ألفاظه معانيه في جودتها. والمشاكلة في نظره، هي أن تكون الألفاظ المستعملة لنقل المعنى صائبة سليمة تحَسن المعنى وتجلوه كما تجلى الجارية الجميلة إذا عرضت في معرض جميل.

ولا ينبغي أن يفهم من هذا أن ابن طباطبا يتعصب للفظ دون المعنى، فيجعله مسؤولا عن نجاح العملية الشعرية، لأنه يعتقد أنه قد يحدث العكس، فتكون الألفاظ جميلة والمعنى مرذولا فلا ينفع حينئذ أن يكون الشعر جيدا لأن اللفظ جميل. لأن المدار في الأمر على تكاملهما.

وفي إطار الربط بين النظرية والتطبيق وبين المثال والواقع، وبغية أن يساعد الشاعر المحدث على فهم واقعه، اتجه إلى تفصيل القول في مجموعة من الحيثيات التي تبصره بهذا الواقع وتنبهه إلى معطياته وفي مقدمتها:

أ)وضعية الشاعر المحدث (المولد) بالنسبة للشعراء القدماء، ومظاهر الاختلاف بينهما، فقد كان الشاعر القديم يملك من الحرية ما يسمح له بأن يقول ما يريده بصدق وإخلاص. ولا يجنح إلى عكس ذلك إلا إذا دعته ظروف المبالغة أو الإحالة، بمعنى انه كان حرا في اختيار المعنى الشعري، وحرا في اختيار أسلوب التعبير عنه، صادقا في التعبير عما يشعر به، فيتاب لأجل ذلك على ما يظهر من مقدار صدقه. أما الشاعر المحدث (المولد) فقد أصبح مقيدا إلى الاستجابة إلى ما يريده المخاطب، لا إلى ما يريده هو وتفييده، وهذا جعل ميزان نجاحه أو فشله مرتبطا برضى الممدوح عنه وعن عمله[1]. ولأجل الخروج من هذا الوضع المزري، يقترح ابن طباطبا حلولا ثلاثة لذلك:

أولها: الثقة بالنفس، الثقة التي ترتبط بعناصر التجويد الفني المعتمدة في الحكم على جودة الأشعار.

ثانيها: الابتعاد عن التقليد الأعمى الذي يجعله يدرك المزالق بحجة الاضطرار إليها، ومحاكاة من سبقه إلى ذلك. لأن التقليد الحسن ما كانت نتائجه حسنة[2]. "فليس يقتدى بالمسيئ وإنما الاقتداء بالمحسن...".

ثالثها: الابتعاد عن السرقات الشعرية، والاعتماد على المختار من الأشعار الجيدة من أجل تكوين الملكة الشعرية التي تجعل عناصر الاستفادة من القدماء طبعا لا صناعة.

ب) الاستفادة من طريقة العرب في صياغة المعاني وتصويرها. ومؤدى هذا أن العرب عبرت عن واقعها بما استطاعته من أشكال التصوير وألوان التعبير واعتمدت في ذلك الصدق والمماثلة. وعلى الشاعر المحدث الاستفادة من ذلك عن طريق مراجعة أساليبها للخروج بتصور نهائي. كما أن لها مثلا أخلاقية عامة تمدح بها وتهجو بعكسها، ولهذا المثل أوضاع وماجريات. فالكرم

[1] - نفسه 20.
[2] - نفسه21.

في حالة العسر أحسن منه في حالة اليسر، وفي حال الصحو أفضل منه في حالة السكر. والشجاعة في حالة المنازلة والمقارعة أفضل منها في حال الاضطراب أو الحرج. والعفة في حال اعتراض الشهوة أفضل منها في الزهد فيها. والقناعة في حال الانبساط أفضل منها في حال العسر... ومعرفة هذا والتمييز بين حالاته هو الوسيلة إلى إدراك جودة المعاني واتساق الأفكار.

ج) فهم علة حسن الشعر: ولمعرفة علة حسن الشعر أو قيمه، جعل ابن طباطبا العقل (الفهم الثاقب) حكما في هذا الباب[1] فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مجه أو نفاه فهو دون ذلك. ولكن ميزان هذا العقل ليس قائما على الاختيار أو الشهوة، وإنما تتحكم فيه قوة يمكن أن نسميها باللذة – على حد تعبير بعض الدارسين-[2] فإذا كانت الحواس لا تألف إلا ما انسجم مع طبيعتها، فإن الفهم لا يقبل من الكلام إلا ما انسجم مع طبيعته، ولا يكون الكلام كذلك إلا إذا سلم من جملة من العيوب منها الابتعاد عن العي، والخطإ، واللحن، والسلامة من جور التأليف، والارتباط بالصواب في اللفظ والمعنى والتركيب، أي إلا إذا كان نظمه سليما شكلا ومعنى. وينبني على هذا الشرط شروط أخرى لا تقل عنه اهمية، وهي: الاعتدال[3]: الذي يقابل الاضطراب. ويعني به اعتدال الوزن، واعتدال المعنى، واعتدال اللفظ ولعله يقصد بهذا مصادفة الصواب في اختيار ما يلائم من الوزن الشعري في كل حالة من حالات النظم، وكل غرض من الأغراض، ومصادفة الصواب في اختيار ما يلائم من المعاني، ومصادفة الصواب في اختيار ما يلائم من الألفاظ، دون جنوح إلى الإحالة في أحدهما، أو خروج عما يتطلبه الذوق السليم.

ثم الموافقة للحال[4]: والمقصود بها ملاءمة المعنى الشعري المطروق للظرف المعبر عنه. أي موافقة الشعر لحال المتلقي، الشيء الذي يجعل عملية التأثير فيه أبعد وأكبر.

هذه هي الأصول التي تقوم عليها نظرية الشعر في جانبها العملي. فقد اتجه خلالها إلى تحديد ضروب وألوان التعبير الشعري المختلفة، الناجح منها وغير الناجح، دون الخروج عن المألوف مما ردده في الأصل التنظيري من الاعتماد على اللفظ والمعنى والوزن والتصوير "التشبيه". مع التركيز في نهاية الأمر على التجربة الشعرية وأصول تقويمها المرتبطة بما يسمى بنظرية تأليف الشعر التي سبقه إليها ابن قتيبة مثلا. وإنه فصل القول في بعض ما لم يعره ابن قتيبة كبير اعتبار.

والواقع أن تجربة ابن طباطبا التنظيرية هاته لا ينبغي أن تفصل عن سابقاتها من التجارب النقدية إلا في إطار ما يمكن أن تكون قد حملته من جديد، هذا الجديد الذي يحاول أن يعرف التجربة الشعرية في إطارها التنظيري المحض

---

[1] - نفسه 23.
[2] - نفس المصدر والصفحة.
[3] - نفسه 27.
[4] - مفهوم الشعر 58 وما بعدها.

الذي يجعلها قسمة مشتركة بين عوامل العقل والشعور والإرادة. فلغة العقل ترتبط بالمعنى الشعري الذي تتناوله الأشعار، ولغة الشعور تتمثل في الأحاسيس التي تعبر عن المكامن والمشاعر المختلفة التي تعرض لها المعاني الشعرية. ثم إن لغة الإرادة تتمثل في عملية التنسيق بين العقل المنضبط والشعور المتحرر، عن طريق اختيار الملائم من الأفكار والأحاسيس والألفاظ والأوزان التي تشكل الهيكل العام للشعر. وبهذا يمكن القول بأن طباطبا ينظِّر لتجربة شعرية تتحاور فيها لغة الطبع مع لغة الصنعة لتشكل نسيجا متكاملا شبيها بما امتدحه النقاد في تجارب الشعراء الفحول. وقد استطاع ابن طباطبا أيضا جعل العملية النقدية ملكا مشتركا بين كل من أراد أن يمارسها او يجري في فلكها، بشرط أن يُحصل المدارك النظرية المتعلقة بذلك، والتي تلخص أصول التجربة الشعرية الناجحة. وذلك عن طريق مجموعة من الأمثلة المضروبة التي يمكن أن يهتدي بها الناقد في تفهم أصول نجاح أو فشل بعض العمليات الشعرية التي جعلها مضربا لمثله ولقد مزج في هذا بين تصورين نقديين متعارضين أحدهما تجريدي، وثانيهما مادي عملي. ولعل جمعه بين هذين التصورين يستند إلى البحث عن نوع من التكامل في بناء النظرية النقدية على أسلوب ما فعله اليونان مثلا بآدابهم، أو على أسلوب ما فعله في فن الشعر-وإن كان الدكتور عبد الرحمان بدوي يعتقد عكس هذا[1]-

وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن ابن طباطبا قد حاول أن يقدم لنا بديلا عن التنظير اليوناني يتناول الشعر العربي، ويقوم على ثنائية متماسكة تتصل بالكلام المنتظم والإيقاع المضبوط، ويقوم أيضا على ثنائية أخرى تتصل بالشاعر والمتلقي وعلاقتهما، بعضها ببعض، هذه العلاقة التي تتخذ لها وسائل في التبليغ والتأثير كاللغة والصورة.

[1] - عيار الشعر 28.

2)المنظور النقدي التقعيدي

(قدامة بن جعفر)

وهو منظور يتجاوز حدود الأسلوب التقليدي النقدي التجميعي الذي يحاول جمع المقولات أو تصفيفها أو مقارنة الشعر انطلاقا من مظاهر الجودة أو الرداءة. إنه منظور يحاول تشكيل المفهوم، مفهوم جديد للشعر على أسلوب ما فعله ابن طباطبا في بحثه عن نظرية الشعر العربي، مع الجنوح إلى اتخاذ أسلوب آخر، يستفيد من تطور الثقافة العربية في القرن الرابع، وخاصة في تأثرها بالمنطق اليوناني، ويعمل على صياغة قوانين نقدية تابثة وقواعد وقوالب تمنطق الذوق والفهم والعلم، وتجعل الأحكام النقدية مشدودة إلى هذه القواعد والقوالب والقوانين.

لقد شكل قدامة إذن مرحلة تقعيد القواعد وتقنين القوانين التي ينبغي أن يقوم عليها نقد الشعر بعد أن اهتم سابقوه –على حد تعبيره- بالبحث في جوانب أخرى تهم علم العروض والوزن، أو بالبحث في علم القوافي والمقاطع أو بالبحث في علم المعاني والمقاصد، وهي علوم تتقاسم الاهتمام بها فنون الشعر والنثر على السواء[1]، وليس يضر المرء أن يجهل علم العروض –على حد قولهم-، كما أن نظم الشعر لا يعول فيه على تعلم العروض بل على الذوق[2].

ومن الممكن القول بأنه قد قسم كتابه (نقد الشعر)، الذي أوضح فيه قواعد وقوانين نقد الشعر، إلى مقدمة وفصلين، أفرد المقدمة لتحديد مصطلح الشعر، والفصل الأول للقواعد والأصول التي يقوم عليها هذا المصطلح، مع تبيين مظاهر الجودة المفروضة في ذلك، والفصل الثاني لعيوب هذه القواعد.

وهكذا توجه لتحديد المصطلح المعتمد عنونا للكتاب وتقديم تعريف مضبوط له فقال[3]:

"...ونقد الشعر علم معرفة جيده من رديئه..." ولا يتم ذلك إلا بتحصيل أصول هذا العلم وهي:

أولها: معرفة حد الشعر. فالشعر[4] "قول موزون مقفى يدل على معنى" وهذا التحديد لمدلول الشعر، لا يدخل في اعتباره الجانب التقويمي، وإنما هو تحديد نوعي يفصل نوعا من الخطاب عن ألوان أخرى. وهو ما قصده بشرحه لجزئيات الحد المنطقي للشعر.

ثانيها: معرفة حدود الجودة في الشعر، ولا يتأتى هذا إلا بالرجوع إلى الحد السابق الذكر للشعر وما يتألف منه، أي بتحليل أجزاء الشعر وهي القول

---

[1] - نفسه 29.
[2] - فن الشعر "أرسطو" تر: عبد الرحمان بدوي، المقدمة 56. دار الثقافة بيروت. ولعل مراجعة سريعة للكتاب ستوقف القارئ على المجالين التنظيري والتطبيقي في الكتاب.
[3] - نقد الشعر 62.
[4] - نفسه 63.

والوزن والقافية والمعنى، وإعادة تركيبها تركيبا تنتج عنه معطيات أخرى تفصل الشعر الحقيقي عن المزيف. فإذا اجتمعت الأصول الأربعة السابقة الذكر كان الشعر الجيد. وإن ائتلف بعضها وانتقص الآخر كان ما دون ذلك. وقد رأى قدامة أن القافية ليست أصلا في تركيب الشعر كاللفظ والوزن والمعنى، وإنما هي صفة لآخر لفظ في البيت الشعري، ومن تم فليس لها تأليف مع غيرها لأنها ليست أصلا في الكلام. وبعبارة فإن أجناس الشعر ثمانية- على حد تعبيره- هي اللفظ، والمعنى، والوزن، والقافية، وائتلاف اللفظ والمعنى. وائتلاف اللفظ والوزن، وائتلاف المعنى والوزن، ثم ائتلاف المعنى والقافية.

والجودة تلحق بهذه الأجناس كما تلحق بها الرداءة. فاللفظ قد يكون جيدا أو رديئا.. . وبهذا دخل في حدود الفصل الأول الذي يشتمل على أصول الجودة في أجناس الشعر التي ذكرها.

ثالثها: معرفة أصول الجودة في أجناس الشعر.

(أ) فاللفظ: لكي يكون جيدا ينبغي[1] "...أن يكون سمحا سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة..." ولا فرق في اللفظ بين كونه صدرا في الكلام أو قافية، لأن العبرة بالبناء الذي بني عليه هذا اللفظ، وهو السماحة والسهولة في المخرج ورونق الفصاحة والخلو من البشاعة.

(ب) الوزن: ولكي يكون الوزن جيدا يحتاج إلى أن يكون "سهل العروض"[2] ميالا إلى الترصيع[3]، وهو تصيير مقاطع الأجزاء التي يتكون منها البيت الشعري على شكل أسجاع او ازدواجات مشابهة للأسجاع.

(ج)القافية: ويفترض أن تكون سلسة المخرج، ميالة إلى التصريع في القصيدة ما أمكن، وفي مطلعها بكيفية أخص. والغاية من الحرص على سلاسة المخرج هو التحرج من نفور المستمع من بعض الحروف التي قد لا تستسيغها الآذان، كما أن الحرص على التصريع إنما هو لما بني عليه الشعر من أمر التقفية والتسجيع، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا على ذلك، كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له عن مذاهب النثر[4].

(د)المعنى: وجودة المعنى بكيفية إجمالية لا يكون مطابقا للغرض المقصود منه ولكن عموم النقاد يختلفون في قضية هامة بالنسبة لقدامة وهي التوسط أو الغلو في المعنى وأيهما أنسب وأفضل وأجمل بالشعر. وقد رأى قدامة[5] "...أن الغلو أجود المذهبين، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديما. وقد بلغني عن بعضهم أنه قال، أحسن الشعر أكذبه، وكذا نرى

[1] - نفس المصدر والصفحة.
[2] - نفسه 64.
[3] - نفسه 74.
[4] - نفسه 78.
[5] - نفسه 80.

فلاسفة اليونانيين في الشعر على مذهب لغتهم...". على أن معاني الشعراء لا تكاد تخرج عن أغراض ستة هي المديح والهجاء والنسيب، والمراثي والوصف والتشبيه.

(1)المديح: ويقوم على خصلتين أساسيتين:

أولاهما، أن المدح لا يتم إلا بما يليق بالفرد أو بما لا ينافره "ولم يمدح احدا إلا بما فيه".

وثانيهما قصد الغرض المطلوب على حقه، وترك العدول عنه إلى ما لا يشبهه[1] وهذا مطابق للأصول التي تقوم عليها المعاني.

ولما كان المدح خلة مشتركة بين النساء والرجال، فينبغي التفريق بين مدح النساء ومدح الرجال. فأما مدح النساء فقد تكفل به غرض آخر هو النسيب. أما مدح الرجال فيقوم على خصال أربعة أساسية تتفرع عنها خصال أخرى. وهذه الخصال الأربعة هي العقل والشجاعة والعدل والعفة.

وتتفرع عن كل خصلة من هذه الخصال أقسام.

فمن أقسام العقل ثقافة المعرفة، والحياء، والبيان، والسياسة، والكفاية والصدع بالحجة، والعلم، والحلم...

ومن أقسام الشجاعة، الحماية، والدفاع، والأخذ بالثأر، والنكاية في العدو، والمهابة، وقتل الأقران، والسير في المهامه...

ومن أقسام العدل، السماحة، والانطلاق، والتبرع بالنائل، وإجابة السائل، وقرى الأضياف...

ومن أقسام العفة القناعة وقلة الشره وطهارة الإزار...

وتتركب من هذه الخصال أحوال أخرى هي[2] تركيب العقل مع الشجاعة، وتركيب العقل مع السخاء، وتركيب العقل مع العفة، وتركيب الشجاعة مع السخاء، وتركيب الشجاعة مع العفة، وتركيب السخاء مع العفة. وتتولد عن هذه الأصول الستة المركبة صفات أخرى.

وعلى كل فإن أساليب المدح ليست واحدة عند كل الشعراء، إذ منهم من يقف عند معنى واحد فقط، ومنهم من يطيل فيلم بما لا يلم به الغير، كما أن أساليب مخاطباتهم للممدوحين ليست واحدة، لأن الممدوحين ليسوا سواء. ومن تم يرى قدامة ضرورة التمييز بين الممدوحين في أساليب مخاطباتهم وفيما قد يمدحون به[3]

---

[1] - نفسه 90.
[2] - نفسه 94.
[3] - نفسه 96.

"...فأما مدح ذوي الصناعات فكأن يمدح الوزير والكتاب بما يليق بالفكرة والروية وحسن التنفيذ والسياسة. فإن انضاف إلى ذلك الوصف، السرعة في إصابة الحزم، والاستغناء بحضور الذهن عن الإبطاء لطلب الإصابة، كان أحسن وأكمل للمدح..."

(2)الهجاء: وهو ضد المدح، وكلما كثرت أضداد المديح في الشعر كان أهجى له[1]. ومعاني الهجاء تأتي بحسب أقسام المديح وأسبابه. فأضداد المعاني السابقة في المديح هي التي يقوم عليها الهجاء الجيد. وليس بعيب أن يفرط في التأكيد على نقيصة واحدة كما يفعل المادح في ذلك.

(3)الرثاء: وهو من توابع المدح إلا أن يذكر في الكلام ما يدل على أنه لهالك من مثل قول الشاعر: قضى نحبه، أو هلك أو كان، أو ما يجري مجرى ذلك.

(4)التشبيه: وهو معنى من المعاني في عرف قدامة، وقد فصله عن الوصف، ولم يرد بذلك إلا التمييز بين الصورة في التشبيه وابتكارها من عدم، وبين نقلها كما هي في الوجود، في الوصف. ومن الممكن القول إنه كان يريد الفصل بين التشبه في صورته التي نعرفها اليوم، وغيره من ألوان التعبير التي تدخل في باب الوصف، أي أنه أراد الخصوص في التشبيه والعموم في الوصف، أو فردية الصورة في التشبيه وتركيبها في الوصف. ولذلك التجأ إلى التفريق بين ألوان مختلفة من التشبيه داخل البيت الشعري، فعرض للتشبيه المتعدد الأطراف، وأتى بالمشبه الواحد والمشبه المتعدد، وأتى بعكس ذلك. ونبه إلى اختلاف الشعراء في استعمال هذا بين من يجري على مسلك السابقين، ومن يخالفهم[2]. ولعله في إتباعه التشبيه بالوصف، ينبه إلى العلاقة بينهما.

(5)الوصف: وهو ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات[3]. أي أن الوصف يشمل جميع الحالات التي يتكون منها الموصوف، وأحسن الشعراء وصفا من استطاع أن يجمع في وصفه جل الصفات التي يتركب منها الموصوف، ثم يليه من التفت إلى الظاهر منها وفيها، ثم يأتي من التفت إلى أقلها.

(6)النسيب: وهو ذكر خلق النساء وأخلاقهم وتصرف أحوال الهوى معهن[4] وهو يخالف في مضمونه الغزل، لأن الغزل حالة نفسية تدفع صاحبها إلى أن ينسب بالنساء بعد أن تشبعت نفسه بالغزل. وهو كما عرفه[5]: "...التصابي والاستهتار بمودات النساء".

ولا تتحقق جودة النسيب إلا إذا كثرت فيه الدلالة على التهالك في الصبابة وتساندت فيه الأحوال على فرط الوجد واللوعة، واجتماع هذا مع الرقة والعذوبة، والامتناع عن العز والإباء إلى الخنوع والذلة، ووافق هذا، الحنين

---

[1] - نفسه 98.
[2] - نفسه 108.
[3] - نفسه 113.
[4] - نفسه 130.
[5] - نفس المصدر والصفحة.

إلى الديار والمعاهد بالحديث إلى الرياح الهادية والبروق المشعة والحمام الهاتف والطيف الزائر والطلل الداثر.

وعلى العموم فإن هذه المعاني الستة الكبرى وما يتفرع عنها يمكن أن تشكل في صورة تعبيرية أطلق عليها قدامة مصطلح " نعوت المعاني"[1]، أي أوصاف المعاني كالتقسيم والمقابلة وصحة التفسير والتتميم والمبالغة والتكافؤ والالتفات والاستغراب والطرافة والغرابة... وهي مصطلحات ستتحدد معانيها فيما بعد ضمن التصورات التي عرفها تطور النقد العربي بعد ظهور علم البلاغة العربي. ومثلها ما يتصل بالمصطلحات المرتبطة بائتلاف اللفظ مع المعنى[2] كالمساواة والإرداف والتمثيل والمطابقة والمجانسة، أو بائتلاف القافية مع المعنى[3] كالتوشيح والإيغال.

رابعها: العيوب.

وهكذا بعد أن أنهى قدامة الحديث عن الجودة في الشعر وجوانبها، اتجه في الفصل الثاني إلى الحديث عن العيوب التي يمكن أن تشتمل عليها الأصول السابق ذكرها، فرأى:

(1)ان اللفظ، يمكن أن تلحقه عيوب اللحن أو الجري على سبيل غير سبيل الإعراب الذي فصله علماء النحو، كما يمكن أن يلحقه عيب استعمال الحواشي أو الغريب في غير مكانه[4]، وقد لاحظ أنه ربما يتسامح مع ما نقل من الغريب والحواشي في الآداب القديمة، لأن أصحابها كانوا مفطورين عليه. أما المحدثون فلا يقبل منهم مثل هذا إلا على سبيل الوقوع العمد في مثل هذا العيب. ومن العيوب أيضا المعاظلة، وهي إدخال الكلام في الكلام، وخلطه بما لا يصلح معه وبما ليس من جنسه.

(2)الوزن، ويمكن أن تلحقه عيوب أصلية كالخروج عن الوزن المعروف في علم العروض كما يمكن أن تلحقه عيوب فرعية كالتخلع[5] أي استعمال الأوزان القبيحة التي أفرط في توظيفها فتصبح طلاوتها ناقصة، وكذلك استعمال الزحافات القبيحة كالقبض في (مفاعيلن) في تفعيله الطويل مثلا وخاصة إذا كانت في صدر عجزه.

(3)القافية: ذكر أن هناك عيوبا لحظها القدماء ونبهوا إليها، ومنها التجميع والإقواء والسناد والإيطاء[6].

(4)المعاني: وقد تردد حديثه حول جل الأغراض الشعرية التي تناولتها هذه المعاني ونعوتها[7]، فابتدأ بالمديح ونبه إلى أن الأساس في جودة المدح هو التناسب الذي يفترض أن تمدح بما هو صالح للمدح في تلك الحال لا بما كان صالحا في زمن مضى أو في بيئته أخرى. وفي الهجاء نبه إلى ضرورة مراعاة

---

[1] - نفسه 134.
[2] - نفس المصدر والصفحة.
[3] - نفسه 139.
[4] - نفسه 153.
[5] - نفسه 167.
[6] - نفسه 172 و174.
[7] - نفسه 178.

التناسب أيضا في الأفكار والدقة في المعنى، وإلا انقلب الهجاء إلى مدح، وفي المراثي يشبه الأمر المدح، وما يراعى في أصول الرثاء. وكذا الأمر في التشبيه والوصف أي التناسب. أما الغزل والنسيب، فالأمر فيه على صورتين:

الأولى تتعلق بالمعاني وما يستنكره في معاني الغزل نقيض ما يحبذ فيه. والثانية تتعلق بالألفاظ، فإن مذهب الغزل يعتمد على اللطف والرقة والعذوبة. والعيوب تنطلق من معاكسة هذا المبدإ.

وفي عيوب المعاني المفردة تناول فساد التقسيم، وفساد المقابلة، وفساد التفسير والاستحالة، والتناقض، ووقوع الممتنع في حال الجواز والإمكان، ومخالفة العرف، ونسبة الشيء إلى ما ليس له. وفي عيوب المعاني المركبة، نبه إلى الإخلال، والزيادة في عيوب ائتلاف اللفظ والمعنى، كما نبه إلى الحشو والتثليم والتذييب والتغيير والتعطيل في باب عيوب ائتلاف اللفظ والوزن. كما أشار إلى المقلوب والمبثور في عيوب ائتلاف المعنى والوزن. وختم بذكر عيوب ائتلاف المعنى والقافية وذكر فيها الاستدعاء والتنظير.

وبعبارة فقد جهد قدامة في أن يقدم لنا القواعد والأصول العامة لعلم النقد، كما لو كان علما منفصلا عن الذوق محكوما بالقوانين التي لا يجوز تجاوزها. وعمله هذا لا يخلو من وجاهة ترتبط بمنطق العصر. فإن العصر (القرن الرابع) كان يطلب ذلك ـ بحكم تأثره بالثقافة اليونانية والمنطق الأرسطي، اللذين يطلبان نوعا من التدقيق في الأمور. فما هو جيد، ينبغي أن يبحث في أسباب جودته، وان تتخذ هذه الأسباب أصولا تعتمد في مراعاة كل أثر توافرت فيه، ليحكم عليه بالجودة أو بدونها.

ومثل هذه النزعة العلمية في النقد هي التي خرجت به فيما بعد ليصبح محكوما بمجموعة من القوانين المصاغة في قالب لا يحتمل أوجها متعددة أو تصورات مختلفة.

وقد كان من حسنات هذا الاتجاه أن قدم لنا مجموعة من المصطلحات التي أرست قواعد نقد الشعر، وفصلتها عن بعضها البعض، وأخرجتها من عموميتها التي كانت عليها، وقدمتها في صورة جديدة تراعي جوانب الدقة في التحديد والتشخيص. فالشعر كلام موزون مقفى يدل على معنى، والمعاني مركبة وبسيطة، والبسيط منها ما كان معروفا في الأغراض الشعرية المشهورة، والمركب ما ائتلفت أصوله من أحد الأصول البسيطة السابقة في تعريف الشعر.

والتشبيه غير الوصف وإن كان جزءا منه... وهلم جرا من التفريعات والتقسيمات التي لم تكن تتوخى من غاية غير غاية التقنين والضبط.

(3) المنظور النقدي التقويمي التطبيقي

وهو اتجاه مختلف عما سبق، ينطلق في أساسه من بعد نقدي يتناول تقويم الأثر الأدبي من خلال ما يتصف به من مظاهر الجودة أو الرداءة، وفقا لتصورات أو أعراف نقدية أو تعليلات موروثة تتوزع بين اتجاهات ومعطيات في التعامل مع الآثار الأدبية والحكم عليها.

يقول الآمدي في الموازنة[1]: "...وبعد فإني أدلك على ما ينتهي بك إلى البصيرة والعلم بأمر نفسك في معرفتك بهذه الصناعة أو الجهل بها. وهو أن تنظر ما أجمعت عليه الأئمة في علم الشعر من تفصيل بعض الشعراء على بعض، فإن عرفت علة ذلك فقد علمت، وإن لم تعرفه فقد جهلت... فإذا علمت من ذلك ما علموه، ولاح لك الطريق التي بها قدموا من قدموا وأخروا من أخروه، فثق حينئذ بنفسك واحكم يسمع حكمك..."

ولعله ان يكون هذا اللون النقدي هو الصورة المثلى للاتجاهات النقدية الأولى التي بشر بها النقاد الأوائل كابن سلام والجاحظ... هذه الصورة التي تدعو إلى معالجة النقد من زاوية الحكم على الأثر الأدبي انطلاقا من معطيات وأعراف ثابتة تضع النقط على الحروف، وتعلل فتجيد التعليل، وتحكم فتعدل في الحكم إذ تبني هذا الحكم على أصول وثوابت لها صلة وشيجة بالذوق العربي الخاضع لمواصفات الجودة وأحكامها كما كان يراها الأوائل.

وهذا المنظور النقدي يجمع في أصوله جملة من المعطيات التي ينبني عليها، فهو يقوم على مذاهب الشراح اللغويين واهتمامهم التي ترمي إلى تفسير الألفاظ والمعاني، وتتبع عناصر الجودة فيها. كما تقوم أيضا على مذاهب النقاد الذوقيين الذين يحكمون على الإنتاج الأدبي من خلال معطيات الجودة كما يجليها الذوق العربي السليم المرتبط بالمأثور من الأعراف النقدية، وبالطبع الصافي والسلفية المهذبة.

ويقوم أيضا على تفهم أوضاع الشعر والشعراء على ضوء المستجدات التي طرأت على ساحة القريض وأصحابه، بين الأصالة والتجديد وبين الطبع والصنعة، وبين الجزالة والعذوبة...

ثم هو يستفيد مما أتاحته الظروف العلمية الجديدة من الاطلاع على ثقافات اليونان وغيرهم، دون الاعتماد عليها اعتمادا كليا أو اعتبارها الكلمة الفصل في الميدان. ومن هنا لزمته صفة التعليل التي التصقت به. ذلك بأن جمهور هذا الاتجاه، لم يصدروا حكما ولا عرضوا رأيا إلا ورأى الواحد منهم وجاهته من حيث رآها، سواء أكانت هذه الرؤية مصيبة في واقعها أم مخطئة، وسواء أوافقه غيره عليها أم لو يوافقه.

---

[1] - نفسه 181.

ومن الممكن أن نصنف في هذا المنظور نقاد القرن الرابع وما بعده ممن تأثروا هذا الاتجاه كالآمدي والحاتمي والصاحب بن عباد وابن وكيع والجرجاني... وغيرهم ممن كان همهم أن يقرأوا الشعر قراءة تذوق لا قراءة تعلق وهوى، فيستحسنون منه ما يستحسنون، ويرفضون منه ما يرفضون. ومن الممكن أن نأخذ موازنة الآمدي صورة لهذا الاتجاه لنقف مع صاحبها على الأصول العامة التي تشكلت منها مدرسة نقدية جرى النقاد في فلكها بصورة أو بأخرى، وإن حاد بعضهم عن أهدافها بصورة جزئية.

لقد قامت فكرة الموازنة على محاولة البحث عن الرأي الوسط الذي ينبغي أن ينتهي إليه الدارس للأثر الأدبي، أي الرأي الذي لا يبخس الجودة حقها، كما لا يزري بما قد يظهر من عناصر الرداءة، بل يبسط هذا الرأي وذاك بنوع من التجرد وعدم الانحياز، ليترك للقارئ وذوقه وفهمه حق الحكم. وهذا التصور لا يمكن أن يصدق على اتجاهين متعارضين فحسب، بل من الممكن أن يكون صالحا في الحكم على مذهب شعري مثلا، أو على شاعر ما، اختلفت الآراء في الحكم على شاعريته، فيعرض ما له من المحاسن او المساوئ، ويترك الحكم بعد ذلك لذوق القارئ وفهمه.

وقد ارتبط تيار الموازنة هذا باتجاهين شعريين ظهرا في القرن الثالث بصورة واضحة، وأثارا حولهما جدلا بين النقاد المتذوقين بعد ذلك، وهما اتجاه أبي تمام واتجاه البحتري. فالأول يمثل مرحلة تطويع الفكر والإلهام لظروف الصناعة الشعرية وما تطلبه من مجاراة العصر، والثاني يمثل استمرار الفكر الشعري البدوي بما يشتمل عليه من مميزات شكلية وفكرية وقد لخص الآمدي صورة هذه الموازنة وقطبيها فقال[1]: "... وجدت، أطال الله عمرك، أكثر من شاهدته ورأيته من رواة الأشعار، يزعمون أن شعر أبي تمام حبيب ين أوس الطائي، لا يتعلق بجيده جيد أمثاله ورديئه مطروح مرذول، فلهذا كان مخلفا لا يتشابه. وان شعر الوليد بن عبيد الله البحتري صحيح السبك، حسن الديباج، ليس فيه سفساف ولا رديئ ولا مطروح. ولهذا صار مستويا يشبه بعضه بعضا. ووجدتهم فاضلوا بينهما لغزارة شعرهما، وكثرة جيدهما، وبدائعهما، ولم يتفقوا على أيهما أشعر، كما لم يتفقوا على أحد مما وقع التفصيل بينهما من شعراء الجاهلية والإسلام المتأخرين. وذلك كمن فضل البحتري ونسبه إلى حلاوة النفس وحسن التخلص، ووضع الكلام في مواضعه، وصحة العبارة، وقرب المأتى، وانكشاف المعنى. وهم الكتاب والأعراب والشعراء المطبوعون وأهل البلاغة.

ومثل من فضب 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. وإن كان كثير من الناس قد جعلهما طبقة، وذهب قوم إلى المساواة بينهما. وإنهما لمختلفان. لأن

[1] - نفسه 184-190.

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 أشعار الأوائل ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة..." والنص كما نرى يحدد المعالم العامة لأصول المدرستين الشعريتين بسلبياتهما وإيجابيتهما كما رآها الآمدي وكما نسب بعضا منها لغيره من طوائف النقاد.

وبطبيعة الحال فإن أهم ما ينبغي أن تقوم عليه هذه الموازنة، هو حياد صاحبها، ولكن هذا الحياد وعلى رأي كثير من الدارسين[1] لم يكن إيجابيا وكان الأحرى به أن لا ينتهي إلى هذه الموازنة غير العادلة، لأن الموازنة أنما تتم بين شيئين متشابهين أولا، والحال أن الآمدي صرح منذ الوهلة الأولى أن منهجي الشاعرين مختلفان، وأن لكل منهما أسلوبه الخاص في الشعر. ولا تتم ثانيا إلا في إطار حياد الدراس، وهو ما لم يستطع الآمدي تحقيقه لعمله، لأن نفسه كان بحتريا، ولم يستطع أن يتخلص من هذا النفس الفني، لأنه كان جزءا من كيانه وثقافته وشخصيته.

وعلى كل فقد أقام هذه الموازنة على مبادئ عامة لخصها في قوله[2]: "...أما أنا فلست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر. ولكني أقارن بين قصيدتين من شعرهما، إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، وأبين معنى فأقول أيهما أشعر في تلك القصيدة وفي ذلك المعنى، ثم أحكم حينئذ على جملة ما لكل واحد منهما إذا أحطت علما بالجيد والرديئ..."

والتمس لها مراحل ابتدأت الأولى: بعرض مذاهب النقاد في الشاعرين وآراء أنصار كل واحد منهما خاصة، ثم تلا ذلك عرض محاسن ومساوئ كل منهما مع التأكيد على ما قيل خلال ذلك من آراء ومناقشات.

ثم جاءت المرحلة الثانية التي اهتمت بالحديث عن المساوئ التي اشتملت عليها أشعار كل من الشاعرين، ابتداءا بالسرقات الشعرية، ومرورا بانتحال المعاني والخطإ فيها وفي الألفاظ الملائمة لها، والإساءة في أشكال التعبير المختلفة كالاستعارة والجناس والطباق، ثم ما وقع فيه كل من الشاعرين من مظاهر رداءة النظم واضطراب الوزن والقافية، وما يلحق بذلك من القضايا. وختم هذه المرحلة بالمحاسن المذكورة لكل منهما، والموازنة بين قصائد الشاعرين، والمعاني المتشابهة لهما في الأبيات المفردة.

وبهذا أصبحت الموازنة عرضا لصراع بين مدرستين شعريتين، واتجاهين نقديين مشايعين لهما، وحاولت أن تتزيى بزي العدل والإنصاف، وأن تخرج عن شروط الذاتية والهوى، وانتهجت في سبيل ذلك منهجا نقديا قيل عنه إنه يشبه منهج النقائض في اعتماده أصول القصيدة النقيضة وما تشتمل عليه من وحدة

[1] - الموازنة الآمدي 395/1 – 396 تح السيد أحمد صقر، دار المعارف ط2.
[2] - نفسه 6/1 و7.

المعنى والوزن والقافية. ولكنه في واقعه منهج النقاد التقليديين المعتمدين أسلوب المقارنات بأبعاده (المعنى والوزن والقافية).

إن محاولة التطوير التي خرج بها النقد في هذه الموازنة قد حققت إيجابيات وسلبيات.

فمن إيجابياتها أن قدمت تصورا شبه كامل عن آراء كل فريق ومواقفه النقدية فانحصرت بذلك الميزات العامة لكل اتجاه أدبي كما رآها أصحابه وأنصاره، أي أن أصحاب أبي تمام مثلا كانوا على وعي تام بانتماء أبي تمام ومن لف لفه، إلى اتجاه تحددت معالمه وقامت أسسه وعوالمه، وأنه من الممكن أن تكون هناك اتجاهات شعرية أخرى معاصرة له أو لغيره، لم تثر من الضجة ما أثاره اتجاه أبي تمام أو اتجاه البحتري، كما هو الحال بالنسبة لأسلوب ابن الرومي أو ابن المعتز مثلا، أو اتجاهات أخرى لاحقة كاتجاه المتنبي أو أبي العلاء أو مهيار الديلمي، وما أثارته هذه المدارس التعبيرية من زوابع نقدية. كما أن من إيجابياتها أيضا أن استفادت من جملة من العناصر النقدية العملية في محاكمة الأشعار فهما وتقويما وحكما، رغم ما يمكن أن يكون قد طغى على هذه المحاكمة من عناصر الذاتية.

ومن سلبياتها، أنها لم تستطع أن تحقق لفكرة الموازنة بعدها الحيادي – كما أشرنا سلفا- فاضطربت لذلك الأحكام وداخلها عنصر الذات.

كما أن من سلبياتها عدم ضبط القوانين المتحكمة في هذه الموازنة ضبطا يجعلها معيارا تابثا صالحا تقاس به أعمال الشعراء عامة، سواء خضعوا لموازنات معينة مع غيرهم، أم درس شعرهم دراسة تقويمية وكفى.

ولعل هذا هو الذي جعل من جاء بعد الآمدي يحاول تجاوز سلبيات السابقين، ويبني نقده التطبيقي على أصول تابثة وركائز لا يتدخل فيها عنصر الهوى أو الذات كمظهر من مظاهر النقص.

لقد جاءت وساطة الجرجاني أكثر قدرة على تحقيق الموازنة المضبوطة، وأكثر نجاحا في تحقيق مميزاتها الإيجابية، إذ اعتمدت التنظير العام للميزات العامة للشاعرية الجيدة[1]، وانطلقت على ضوئها في محاكمة جيد شعر المتنبي ورديئه، وفقا لمنظومة مقارنة رديئ المتنبي بمثله من رديئ الشعراء السابقين الذين ينزهون عن اللمز أو النقص من الجاهلين والإسلامين والعباسيين السابقين له.

وهذا النوع من الموازنات هو الذي أوحى ولاشك للباقلاني في إعجاز القرآن بالبحث عن مقارنة النظم القرآني بجيد الشعر العربي المشهور بين الرواة فاختار معلقة امرئ القيس[2]، واختار لامية البحتري التي اعتبرها أجود

[1] - انظر مثلا تاريخ النقد الدبي عند العرب 159-160 وتاريخ النقد العربي "سلام" 167 وفنون الأدب العربي "النقد" ضيف ص 70...

[2] - الموازنة 5/1.

شعره[1]، وقارن بين أشعار الشعراء وألوانهم الفنية في التعبير، وبين النظم القرآني، وانتهى إلى رفض فكرة مقارنة القرآن بالشعر، لأن القرآن ليس بالشعر، وليس بالنثر، ولا يشبه أي أسلوب من أساليب التعبير البشري.

إن كتاب الموازنة وما يدخل في اعتباره مما يوازيه أو يقاربه من الكتب التي تهتم بالآثار الأدبية قراءة وتقويما ومقابلة ودراسة، يعتبر أسلوبا متميزا في اللغة النقدية الجديدة في القرن الرابع وما بعده، حاول أن يخرج عن إطار النقد التقعيدي الذي اهتم بتحديد الحدود ووصف العمليات النقدية ومراحلها.

كما حاول أن يتجاوز إطار البحث في النظرية الشعرية العربية ببعديها التشريعي والعملي، لينتهي إلى صورة عملية للممارسة النقدية التي ظهرت جدواها وفائدتها العملية في الربط بين الأسس النظرية وبين التطبيقات العملية، واستطاعت أن تخلف أثرها واضحا في مجال عملها في كثير من النقاد التطبيقيين الذين مالوا إلى هذا اللون من النقد، من خلال تعاملهم مع أثر أدبي لشاعر معين أو كاتب، أو من خلال تعاملهم الكلي مع جملة من الآثار المختلفة، كما هو الحال مثلا بالنسبة لأبي العلاء المعري وخاصة في بعض من رسائله كالغفران مثلا.

[1] - الوساطة بين المتنبي وخصومه ص 1 ،لى 48. الجرجاني تح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي – المكتبة العصرية بيروت.

(4) النقد وعلوم البلاغة

إذا كانت الدراسات النقدية في القرن الرابع الهجري قد اتجهت بحكم تأثرها بجملة من العوامل التي ذكرناها سلفا، إلى دراسة القوانين النقدية ووضع الأسس والقواعد وتطبيقها في مجال الدراسة النصية، فإن جانبا من هذه الدراسات قد اتجه اتجاها خاصا جرى في فلك غير هذا الفلك، حيث خرج إلى معالجة أصول الكلام الجيد وارتباط ذلك بأصول الكلام (اللفظ والمعنى) مشكلا في ذلك امتدادا واستمرارا لقضايا نقدية أثيرت في زمن سابق هو القرن الثاني والثالث، وخاصة عند قطبيه الجاحظ وابن قتيبة، وأهمها قضية اللفظ والمعنى. فقد ذهب الجاحظ –كما سبق- إلى اعتبار المعاني ملقاة في الشارع يعرفها العام والخاص، وإنما يتفاضل الناس بما يكسونها به من الألفاظ البديعة، أو على حد قوله[1]

"...وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولته وسهولة المخرج وفي صحة الطبع وجودة السبك..." واشترط للألفاظ لكي تقوم بهذا الدور ان تكون واضحة الدلالة صائبة الإشارة حسنة الاختصار دقيقة المدخل[2] ومن تم انطلق لتحديد نظريته في البيان فعرفه التعريف المشهور "...والبيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى وهتك الحجاب دون الضمير حتى يفضي السامع إلى حقيقته ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان...". ولم يخرج ابن قتيبة، بعيده، عن هذا الإطار إطار اللفظ والمعنى، في تحديده لأقسام الشعر حين جعل المقياس الأساسي هو جودة اللفظ وجودة المعنى[3] "...قل أبو محمد تدبرت الشعر فوجدته على أربعة أضرب: ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه... وضرب منه حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى، وضرب منه جاد معناه وقصرت الفاظه... وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه..." وإن لم يلتزم بهذا المقياس فقط حين أرا الحديث عن الوجوه التي يختار من أجلها الشعر ويحفظ حين قال[4]:

"...وليس كل الشعر يختار ويحفظ على جودة اللفظ والمعن، ولكنه قد يختار ويحفظ على أسباب، منها الإصابة في التشبيه... وقد يحفظ ويختار على خفة الروي... وقد يختار ويحفظ لأن قائله لم يقل غيره... وقد يختار ويحفظ لأنه غريب في معناه... وقد يختار ويحفظ لنبل قائله..." فهو لم يذكر للفظ والمعنى من دور إلا في مجال غرابة المعنى أو خفة الروي –إذا اعتبرنا خفة الروي حلية لفظية-.

---

[1] - إعجاز القرآن 158 الباقلاني، تح السيد أحمد صقر دار المعارف ط 4.
[2] - نفسه 219.
[3] - االشعر والشعراء 5/84-86
[4] - البيان والتبيين 1/75-76.

وعلى كل فإن الأمور بعد هذين قد جرت في اتجاهين مختلفين، تجاه العلماء واتجاه النقاد المتذوقين.

(1)فأما اتجاه العلماء فالمقصود به طائفة الدارسين الذين غلبت على اهتماماتهم الرؤية العلمية أو العقدية، فانطلقوا منها في أبحاثهم، ويذكر فيهم علماء اللغة وعلماء الكلام وبعض من علماء الشريعة ممن خرجوا بالظاهرة النقدية (اللفظ ولامعنى) من مدلولها النقدي إلى بحث يتناسب واهتمامهم الأساسي، وهو تناول علاقة هذا الموضوع بقضية الإعجاز القرآني الذي كان موضوع القرن الثاني والثالث بل وحتى الرابع.

لقد اهتم العلماء بقضية نظم القرآن وصورة هذا النظم، فبسطها الرماني أولا تم تبعه الخطابي ثانيا، ثم الباقلاني[1]، وهو الذي أفاض في شرح ذلك وتوضيح جوانبه المختلفة حين قال[2]:

"...والوجه الثالث أنه بديع النظم، عجيب التأليف، متناه في البلاغة إلى الحد الذي يعلم عجز الخلق عنه... وذلك أن نظم القرآن على تصرف وجوهه، وتباين مذاهبه، خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم، ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم، وله أسلوب يختص به ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام المعتاد...". وكان ما كن من أمر الصراع بين علماء الكلام وعلماء السنة في هذا الباب هذا الصراع الذي انتهى بانتصار أهل السنة ممثلين في الباقلاني وقد وقر في النفوس بعد هذا، أن إعجاز القرآن لا يفهم إلا بمعرفة أدوات الخطاب العربي وعلومه. وقد وجدت هذه الفكرة من العسكري هوى واهتماما، فانبرى للتأليف في الأصول التي تنبني عليها صناعة النثر والشعر، وأشار في مقدمة الكتاب إلى[3] "...أن أحق العلوم بالتعلم وأولاها بالحفظ بعد المعرفة بالله جل ثناؤه، علم البلاغة ومعرفة الفصاحة الذي به يعرف به إعجاز كتاب الله تعالى الناطق بالحق، الهادي إلى سبيل الرشد، المدلول به على صدق الرسالة وصحة النبوة... وقد علمنا أن الإنسان إذا أعقل علم البلاغة وأخل بمعرفة الفصاحة، لم يقع علمه بإعجاز القرآن من جهة ما خصه الله به من حسن التأليف وبراعة التركيب، وما شحنه به من الإيجاز البديع والاختصار اللطيف، وضمنه من الحلاوة، وجلله من رونق الطلاوة، مع سهولة كلمه، وجزالتها وعذوبتها، وسلاستها إلى غير ذلك من محاسنة التي عجز الخلق عنها وتحيرت عقولهم فيها..." كما عرض في الأبواب العشرة التي يتألف منها الكتاب جملة ما كان معروفا في هذا الشأن، شأن بلاغة الكلام، وتمييز الجيد من الرديء فيه، وعرف الفصاحة وصناعة الكلام وبيان حسن السبك وجودة الوصف، وذكر الإيجاز والإطناب، وحسن الأخذ وقبحه، والتشبيه، والسجع، والازدواج، والبديع والإبانة عن وجوهه وحصر أبوابه، وذكر مقاطع الكلام ومبادئه وما في ذلك من الإساءة والإحسان. وما انتهى إليه العسكري شبيه بما ذهب إليه ابن سنان

---

[1] - إعجاز القرآن ص 10.
[2] - نفسه 84/1... إلى 86.
[3] - إعجاز القرآن ص 10 المقدمة.

الخفاجي بعده وهو يعلل اشتغاله بالموضوع حين قال في مقدمة كتابه سر الفصاحة[1].

"...اعلم أن الغرض بهذا الكتاب، معرفة حقيقة الفصاحة والعلم بسرها. فمن الواجب أن نبين ثمرة ذلك وفائدته لتقع الرغبة فيه فنقول: أما العلوم الأدبية فالأمر في تأثير هذا العلم فيها واضح... وأما العلوم الشرعية فالمعجز الدال على نبوة محمد نبينا ρ هو القرآن، والخلاف الظاهر فيما به كان معجزا على قولين: أحدهما أنه خرق العادة بفصاحته،... وليس للذاهب إلى هذا المذهب مندوحة عن بيان ما للفصاحة التي وقع التزايد فيها موقعا خرج عن مقدور البشر. والقول الثاني: أن وجه الإعجاز في القرآن صرف العرب عن المعارضة... وأمر القائل بهذا يجري مجرى الأول في الحاجة إلى تحقيق الفصاحة ما هي، ليقطع على أنها كانت في مقدورهم...".

ورغم أنه قسم كتابه تقسيما فريدا اختلف في الشكل العام عما سبقه من الكتب، من انطلاقه فيه من الحديث عن الصوت، إلى الحرف، إلى الكلام إلى اللغة، إلى الفصاحة، إلى الألفاظ المؤلفة إلى المعاني...، فإن المضمون الذي شغل جل هذه الفصول التي تألف منها سر الفصاحة يكاد يكون مما تردد في كتب النقد التي سبقته مع بسط للآراء الشخصية التي تنحو به نحوا ذاتيا خاصا[2]. حتى إذا جاء عبد القاهر الجرجاني كانت قضية الإعجاز قد استوفت أصولها في الصورة النهائية الي انتهت إليها عند القاضي عبد الجبار ومن سبقه، وأصبحت متداولة بين فكرة النظم التي نادى بها الجاحظ أولا، وفكرة الإعجاز كما حددها الخطابي والرماني والباقلاني، والمتجلية في أصول بلاغة الخطاب كما ذهب إليها القاضي عبد الجبار والمرتبطة باللغة والنحو. وقد كانت قراءات عبد القاهر الجرجاني المتعمقة في كتاب ارسطو (فن الخطابة) – في صوره المختلفة – وقراءاته في كتاب المتكلمين، وثقافته الواسعة في علوم اللغة وأدواتها، ثم اطلاعه على الوسائل النقدية التي ترددت عند من سبقه من النقاد العرب، عاملا هاما فيما استطاع الوصول إليه من نظريته في الإعجاز القائمة على بحث العلاقات بين المفردات والتراكيب اللغوية التي تحقق نظما يربط الإسم بالفعل بالحرف، ليؤدي كل دوره في الإطار المحدد له في الخطاب، يقول في مقدمة دلائل الإعجاز[3]

"...معلوم أن ليس النظم سوى تعلق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض... والكلم ثلاث، اسم وفعل وحرف. وللتعلم فيما بينها طرق معلومة. وهو لا يعدو ثلاثة أقسام: تعلق اسم باسمن وتعلق اسم بفعل، وتعلق حرف بهما..."

---

[1] - سر الفصاحة، ص 35.
[2] - كتاب الصناعتين ص 9.
[3] - سر الفصاحة ص 13 و14 ابن سنان الخفاجي، دار المكتبة العلمية، بيروت، ط/ 1982.

وقد خرج في دراسته البلاغية إلى توضيح معالم هذه العلاقات التي نبه عليها في دلائل الإعجاز، حيث بسط الحديث في مفتاح هذه الأسرار، القائم على التمييز بين بنية الكلمة ومعناها. فنفي أن تكون الكلمة فصيحة في ذاتها أو بليغة في تركيبها وتكوينها، ونبه إلى أن الفصاحة أو البلاغة حالة ترتبط بعلاقة الكلمة بجيرانها من الألفاظ والتركيب[1]، وبعبارة فإن المسؤول المباشر عن جمال الألفاظ والتعابير إنما يعود إلى نظمها[2]:

"...وليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه، وتعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها، وذلك ان لا نعلم شيئا يبتغيه الناظم بنظمه، غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه... فيضع كلا من ذلك مكانه ويستعمله على الصحة وعلى ما ينبغي له..." وقد دفعت به فكرة النظم هاته، القائمة على دراسة العلاقات النحوية بين التراكيب، إلى الكشف عن أهمية كل تركيب وكل مفردة وكل صفة من صفات هذه التراكيب، سواء أكانت صفاتها في ذاتها أم في ارتباطاتها. وبذلك وضع الأسس لعلمين هامين هما علم البيان وعلم المعاني. فالأول يتناول النظم في تشكيله للصورة، والثاني يتناول النظم في تشكيله للمعنى ووجوه إبداعه وإعجازه.

ولم يجد اللاحقون له بدا من أن يقفوا عند حدود دراسة هذه العلاقات وتفصيلها في علوم عرفت فيما بعد بعلوم البلاغة، وظهرت لها مصلحات تهم وجوه كل علم من هذه العلوم، بين التشبيه والمجاز والاستعارة – بأنواعها المختلفة-[3] والكناية في علم البيان، والخبر بفروعه والإنشاء بأنواعه والحذف والقلب والقصر والاشتقاق والتعريف والتنكير... في علم المعاني والجناس والطباق والمشاكلة والاقتباس والتضمين والموازنة والسجع... في علم البديع. وظل دور المتأخرين أن يعملوا على تركيز هذه العوم في مختصرات، ثم يعمدوا إلى شرحها ووضع الحواشي على هذه الشروح.

(2)وأما اتجاه المتذوقين والنقاد، فالمقصود بهم طائفة المهتمين بالبحث في قضايا نقدية عامة ومختلفة منها قضية اللفظ والمعنى، وذلك في إطار نقدي يحاول معرفة أصول جودة الكلام، دون ربط ذلك بقضية خارجة عن الإطار النقدي الذوقي. وقد اهتم هؤلاء بمحاولة البحث خاصة في مظاهر جودة الكلام لفظا وصورة، وخرجوا من دراستهم هاته بمجموعة من المصطلحات التي اعتمدوا في بعضها على المأثور من المصطلح القديم، واعتمدوا في بعضها الآخر على ما ابتكروه أو استفادوه من أداب أمم أخرى وكان بديع ابن المعتز مثلا خير ممثل لهذا الاتجاه، حيث انطلق إلى معالجة قضية البديع، مبتدئا من الرد على من ادعى أن البديع من طرائق الشعراء المولدين، وأن هؤلاء كان لهم الفتح المبين في ما أظهروه من هذا الابتكار. فرفض هذا وناقضه عن طريق

[1] - انظر مثلا الفصول الثلاثة الأخيرة من الكتاب ص 278 إلى 288.
[2] - دلائل الإعجاز المقدمة "ض" ش وتح محمد رشيد رضا، دار المعرفة.
[3] - نفسه ص 35.

الحجة والبرهنة على أن أصول البديع قديمة مشهورة، وأنها قد قامت على أصول خمسة هي الاستعارة والتجنيس والمطابقة ورد أعجاز الكلام على صدورها والمذهب الكلامي. وهذه المصطلحات التي اعتمدها أساسا لجودة الخطاب، كلها مصطلحات مسبوق إليها، فقد استعملت الاستعارة قبله وكذا الطباق. والمذهب الكلامي مما ابتكره الجاحظ باعتراف ابن المعتز نفسه.

وقد جرى على هذا المسلك طائفة من أصحاب الاختيارات كالخالديين في الأشباه والنظائر، وكابن أبي عون في التشبيهات، وإن كان منهج كل واحد مختلفا عن الآخرين، سواء في الهدف، أم في الأسلوب الخاص في التأليف، أم في الاختيار.

ومن الممكن الزعم بأن المصطلحات التي تراكمت في هذا الاتجاه أو ذاك، قد شكلت اللبنات الهامة لتنامي علم البلاغة فيما بعد. ذلك بأن اللاحقين الذين قسموا البلاغة إلى ثلاثة علوم كبرى (البيان والمعاني والبديع) فصلوا في كثير من الخلط الذي كانت تتخبط فيه المصطلحات، فوظفوها التوظيف المناسب لكل علم، فالتشبيه والمجاز والاستعارة والكناية وظفت في علم البيان للعلاقة القائمة بينها وبين الصورة الشعرية، وما كان متصلا بالعلاقة بين المفردات وما ينبني عليها من المعنى، وظف في علم المعاني. ووظف في علم البديع ما تعلق بالمحسنات اللفظية المرتبطة خاصة بالألفاظ مفردة كانت أم مركبة، وما ينبني على جماليات هذه الألفاظ من تعلقات، سواء على مستوى اللفظ في ذاته أم على مستوى ما ينبني على وجوده من إضافات.

الباب الأول:
النقد الأدبي في الأندلس
المنطلق والآفاق

مدخل:

يرتبط التأريخ للنقد الدبي في الأندلس –في نظرنا- بالتأريخ للحركة الأدبية في الغرب الإسلامي عامة والأندلس خاصة، وذلك لاعتبارين هامين:

أولهما: أن النقد الأدبي بصفة عامة، يتخذ الأدب أرضيته التي يبني عليها جذوره وفروعه في كل مكان، ويتأثر خطاه في كل مرحلة. ويعرف الازدهار أو لخمول بازدهاره أو خموله. وكان الأمر كذلك في الأندلس.

وثانيهما: أن هناك خصوصيات تميز بها الأدب الأندلسي، والأدب العربي في الغرب الإسلامي بصفة عامة، أثرت على مسيرة النقد الأدبي تأثيرا واضحا عرض له من أرخ للحركات النقدية في الغرب الإسلامي، سواء منها تلك التي قامت في الأندلس، أم تلك التي عرفت في بر العدوة.

ولا يخفى أنه لم يحدث أن قامت قطيعة علمية أو إنسانية بين المشرق والمغرب، وان التميز الذي قد يظهر هنا أو هناك، كان ينتقل بعد ذلك إلى باقي البلاد، ويشمل كل الأقاليم لا فرق بين شرقيها وغربيها، ولكن هذا التميز وهذه الخصوصية، هي التي يمكن أن تشكل البعد المحلي في الإبداع الأدبي أو النقدي، والذي ينشد في المواقف التي تهتم بالدراسات التجزيئية التي تفصل الأقاليم الجغرافية عن بعضها.

إن بعض النظريات النقدية الحديثة، التي ربما تكون قد نشأت من أصول قديمة، ذهبت في تقسيم الآداب ودراستها مذهبا تجزيئيا يفصل هذا الإقليم عن ذاك وهذه المنطقة عن تلك، وتقيم لكل منطقة أو إقليم، جغرافية أدبية. منطلقة من أبعاد طبيعية واجتماعية وبشرية. وتنتهي إلى تحديد الخصائص والمميزات التي يتميز بها تبعا لما ابتدأت به من هذه المنطلقات. فأضحى الأدب العربي لذلك مقسما تقسيما قوميا وجغرافيا وسياسيا محددا بحدود تجعل الشرق شرقا والغرب غربا، وتقيم كيانات أدبية داخل هذا الشرق أو ذلك الغرب، فنتج عن ذلك ما عرف في عصرنا الحديث مثلا بآداب الشام، أو أدب العراق، أو أدب المغرب أو مصر... وهلم جرا من الكيانات الأدبية التي أسقطت من حسابها عوامل الوحدة الأصلية التي تلغي كل منطلق من هذه المنطلقات، ولا تعترف إلا بالتميزات الجزئية التي لا تلغي الأصول، ولا تتنطع عن شروط الكيان القومي.

من هنا انطلقت حركة الدراسات التي اهتمت بالغرب الإسلامي عامة والأندلس خاصة والتي كانت توجيهاتها متفرعة إلى فرعين هامين:

أحدهما: ذو بعد قومي يرى أن الأدب في الأندلس وكل نشاط ثقافي او علمي على وجه العموم، لم يكن في واقعه إلا استمرارا للحركات الأدبية والعلمية في الشرق، أو صدى من أصدائها، بحكم عوامل التأثير القوية التي مارسها الشرق المركزي على المناطق القريبة منه والبعيدة. وفي مقدمة هذه العوامل، العامل الديني المتمثل في الإسلام والقرآن والحديث، والعامل اللغوي المتمثل في اللغة العربية، لغة الدين، وما يتبعه من مأثور التراث العلمي والأدبي

والفني، إضافة إلى العامل البشري المتمثل في الهجرة العربية المنظمة والعفوية إلى الأقاليم البعيدة والقريبة، وما كانت تحاط به هذه الهجرة من مظاهر التكريم، خاصة في المناطق النائية التي كانت واقعة تحت الحكم العربي. فتشكلت من جميع هذه العوامل جسور حقيقية، جعلت امتداد اللغة والأدب العربيين على المساحة الجغرافية للعالم الإسلامي أمرا واقعا لا مجال للشك فيه، وجعلت التيارات الأدبية التي ظهرت في الأندلس أو في غيرها، تشكل امتدادا طبيعيا لاتجاهات الأدب في المشرق، أو رافدا من روافد نهر الثقافة المشرقية.

ثانيهما: ذو بعد تجزيئي يفصل المشرق عن المغرب، ويرى أن الأدب الأندلسي قد ملك نوعا من الاستقلال الفني والعلمي النوعي الذي انطلق أولا من حيثيات البعد الجغرافي وطابعه الإقليمي المتميز، وما كان لذلك ولغيره من تأثير على مسار الأدب وتلونه باللون المحلي الذي هيمن عليه، ومن تأثير أيضا على مجالات الحياة المختلفة الأخرى.

وثانيا: من حيثيات التعايش الديني الذي جعل المسلمين في الأندلس يقبلون بوجود الكنائس والبيع داخل المجتمع الإسلامي، ولا ينزعجون من ارتياد بعض المسلمين لهذه الكنائس والبيع لحاجاتهم المعينة إليها، ومجاراتهم لأصحابها فيما يتعودونه من العادات المحرمة في الإسلام.

وثالثا: من حيثيات البعد السياسي الذي أوجد شرخا واضحا بين المشرق العباسي والأندلس الأموية خلال عصر الأمويين، أو الأندلس المالكية في مواجهة كل التيارات الدينية والسياسية التي يمكن أن تستغل بعض الأديولوجيات في سبيل الحصول على نوع من الامتياز السياسي خلال العصور السياسية اللاحقة.

وهذه الحيثيات المختلفة هي التي أثرت على كيان الأدب في الأندلس، وجعلته يعيش مرحلة أولى من التعبئة، ثم يعيش بعدها مرحلة طويلة من الاستقلال.

والواقع أن لكل من الرأيين وجاهته وأهميته، إذ من المسلم به انه لم يحدث أن قامت قطيعة بين الأدب العربي المشرقي وبين الأدب العربي في الأندلس أو في المغرب أو في غيرهما من البلاد التي كانت لها صلة بالمشرق. وأنه قد كانت توجد جسور متنوعة عملت على استمرار هذا الاتصال، كالجسر الديني واللغوي والعلمي والبشري والحضاري، وكلها كانت جسورا تملي على الأندلس أن تبقي على الاتصال بالمشرق أحبت ام كرهت. ولكن امتداد هذه الجسور وتأثيراتها المختلفة لم يمنع الأندلسيين من أن يشعروا في وقت من الأوقات، بل في مرحلة طويلة من حياتهم، بنوع من الانعزال الجغرافي والبشري والنفسي والفكري والمذهبي والعلمي والأدبي، وأن يجلوا هذا في ما كتبوه عن خصائص إقليمهم الجغرافية والبشرية والاجتماعية والعلمية والأدبية، وأن ينتهي هذا عند بعضهم- في القرن الخامس والسادس مثلا- إلى الشعور من التحدي للشرق، يتلون بلون الأشخاص المباهين والمفاخرين

بالأندلس ورجالها[1]، بين من يتحدى المشرق تحديا عاما، وبين من يتحداه تحديا جزئيا[2]، لكن دون أن يخرج هذا عن حدود اللياقة، ودون أن تظهر من خلاله واجهة تعصب إقليمية أو شعوبية مذهبية إلا ما ندر.

من هنا يمكن الزعم بأن الحركة الأدبية في الأندلس وما تبعها من حركة نقدية، قد جرت في هذا المنحى وسلكت هذا الطريق، طريق التأثر بالمشرق أولا والأخذ عنه والتلمذة عليه بكل ما تحمله الكلمة من معنى، ثم طريق الاستقلال الجزئي أو الانفصال المتأثر بالظروف المختلفة التي سعت إلى إيجاده أو شاركت في نموه وازدهاره.

ولعل هذا التصور هو الذي جعل اكثر الذين انطلقوا لدراسة الأدب الأندلسي أو نقده، يهتمون في دراساتهم من منطلق بحث ظاهرة التأثر والتأثير، تأثر المغرب بالمشرق او تأثير المشرق في المغرب، وجعلهم هذا يبحثون في آثار مدارس الشرق الشعرية كمدرسة أبي نواس ومدرسة أبي تمام ومدرسة البحتري أو المتنبي أو مهيار الديليمي، ويقفون في أبحاثهم على أثر هؤلاء الشعراء أو من تبعهم في شعراء الأندلس[3]، دون أن ينتبه كثير منهم إلى عناصر الذاتية الأندلسية التي يمكن أن تكون قد دخلت في تشكيل الإنتاج الأندلسي وجعلته يبدو في ظاهره تابعا – جزئيا أو كليا- للمشرق ولرجاله، مع أنه قد كون لنفسه شخصية جديدة لها استقلالها المعنوي والمادي في هذا الإنتاج الأدبي وصفا كان أم إبداعا.

وكذا الأمر بالنسبة للدراسات النقدية التي هيمن عليها تصور مسبق يجاري هذا التصور الذي أشرنا إليه في الجانب الإبداعي.

ومن هنا يمكن الانطلاق في البحث عن تصور خاص بالأدب الأندلسي، وبالنقد الأدبي المساير له، هذا النقد وهذا الأدب الذي كان مسايرا ولا شك للمناخ العام أو للبيئة الأندلسية على حد تعبير احد الدارسين[4].

---

[1] -انظر رسالة ابن حزم في فضل الأندلس، وانظر مقدمة كتاب البديع في وصف الربيع للحميري ومقدمة قلائد العقيان لابن خاقان، ومقدمة الذخيرة لابن بسام، وبعض مؤلفات ابن سعيد.

[2] -انظر مثلا رسالة التوابع والزوابع وما تحمله من إدلال لا حد له بالعبقرية الأندلسية في مواجهة عباقرة المشرق من الكتاب والشعراء.

[3] -انظر مثلا أبو تمام والمتنبي في أثر الأندلسيين والمغاربة للدكتور محمد بن شريفة.

[4] -انظر مثلا كتاب البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر... د/سعد شلبي.

المنطلق

إن أغلب الذين تناولوا التأريخ للحركة النقدية في الأندلس، انطلقوا من بحث اتصال هذه الحركة بأسباب رأوا أنها كانت تقف وراء تطور الحركة الأدبية التي ارتبطت بالحركة النقدية فيما بعد. وسنختار بعضهم[1]:

فقد ذهب الدكتور إحسان عباس[2] إلى الاعتقاد بأن الطاقات النقدية الأندلسية كان لابد لها أن تقوي على مر الزمن لأسباب عديدة:

أولها: الحركة الأدبية والثقافية التي أوجدها الحكم المستنصر، هذه الحركة التي بعثت في الأندلسيين شعورا بالثقة وأوجدت لديهم التمييز بين التبعية الكاملة للمشرق والاستقلال الذاتي، وأعانت على ما يمكن أن يسمى بشعر الأندلسيين، مستقلا أو متصلا بالحركة الشعرية عامة في البلاد الإسلامية.

ثانيها: إنشاء ديوان للإنشاء. وهو ديوان لا يقيد فيه الشاعر لينال العطاء إلا بعد أن يثبت تفوقه. وقد أشار الحميدي في الجدوة[3] إلى من كان يلي هذا الأمر أيام المنصور بن أبي عامر، وهو عبد الله بن محمد بن مسلمة فقال عنه: "...من أهل العلم والأدب، ناقد من نقاد الشعر، كان رئيسا جليلا في أيام المنصور بن أبي عامر ملك الأندلس، كاتبا. وفي ديوانه كان زمام الشعراء في تلك الدولة. وعلى يديه كانت تخرج صلاتهم ورسومهم، وعلى ترتيبه كانت تجري أمورهم..." ورغم أن الدكتور إحسان عباس يعتقد بأننا نجهل الكثير من المقاييس النقدية التي كانت تستخدم للتقييد في هذا الديوان. إلا أننا نستطيع أن نأخذ فكرة عن ذلك من خلال الامتحان الذي عقد لشاعر "مغمور" وافد على بلاط المنصور، هو أبو عمر أحمد بن دراج القسطلي. فإنه بعد أن مدح المنصور بقصيدة عارض فيها شاعره المفضل آنذاك صاعدا البغدادي "الهائية".

أضـاء لهـا فجـر النهـي فنهاهـا عن الـدنف المضـني بحـر هوهـا

شاع في مجلس المنصور أن الشاعر كان دون مجازاته بما جوزي به من تقييده في ديوان العطاء. قال الحميدي[4] "...فاستحضره المنصور عشي يوم الخميس لثلاث خلون من شوال سنة اثنين وثمانين وثلاث مائة، واختبره، واقترح عليه فبرز وسبق وزالت التهمة عنه، فوصلة بمائة دينار وأجرى عليه الرزق وأثبته في جملة الشعراء..." وعلى هذا فالامتحان يفيد أنه ربما كان يطلب من الشاعر أن ينظم في أمر أو موضوع يقترحه رئيس المجلس الممتحن على الممتحن، وغايته أن يعرف ما يملكه الشاعر من سرعة البديهة، واستجابة القريحة لما يطلب منه النظم فيه. وهو المعول عليه فيما كان الأندلسيون يهتمون به في سبيل إثبات مكانتهم الفنية، أو الحكم على من كانوا يريدون

[1] -انطلقنا في اختيار هذه الآراء من مبدإ شهرة أصحابها وجدية دراساتهم.
[2] -تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ص / 472 و473.
[3] -جذوة المقتبس/ الحميدي: ت/ 539.
[4] -نفسه: ت 186.

الحكم عليه. وينضاف إلى ذلك المعارضات. وقد طلب المنصور من ابن دراج أن يعارض رائيه أبي نواس في مدح الخصيب:

أجـــارة بيتينـــا أبـــوك غيـــور وميسـور مـا يرجـى لـديك عسـير

ففعل وجاء بما اعتبر مفخرة من مفاخر شعره[1].

ثالثها: الانهيار الذي أصاب قرطبة بسبب الفتنة البربرية، الشيء الذي ترتب عليه كساد سوق الشعر وضياع أصحابه وظهور نغمة الشكوى من جهة، ومحاولة إثبات الذات والتفوق عن طريق المقارنة بين الماضي والحاضر. وقد أدى هذا في نظره إلى استرداد القيم التي أخذت تتحطم، وكان النقد الأدبي من نتائج ذلك.

رابعها: انفتاح العقول المثقفة على شيء من المنطق والفلسفة بعد توفر قسط من الحرية النسبية في هذا المجال. وهذا ما جعل النظرة إلى الأشياء تتعمق، ومن بينها الشعر والأدب بصفة عامة.

خامسها: الأثر المشرقي، فالقرن الخامس في الأندلس جاء بعد النهضة النقدية في المشرق على يد ابن طباطبا، وقدامة، والآمدي، والجرجاني، والحاتمي... وقد وصلت كتبهم إلى الأندلس ففتحت مجال القول في النقد.

أما الدكتور مصطفى عليان عبد الرحيم[2] فقد اعتبر أن من البدهي أن يكون الأدب الأندلسي مرحلة من مراحل تاريخ الأدب العربي وليس أدبا مستقلا بذاته، وأنه نشأ في ظل التيارات المؤثرة على كيان الأدب العربي، وأنه من العبث دراسة الأدب الأندلسي دون اعتبار هذه المؤثرات، وأنه من الضروري الاحتراس من القول بأن هذا الأدب قد خضع لكل تطور أو تغير جرى في الأدب المشرقي.

وعلى هذا فالأحكام القطعية التي اعتبرها بدهية، هي في واقعها آراء أثارت نقاشا واسعا بين الدارسين، وكونت في بعض الأحيان تقاطعا في الآراء، بين اعتبار الأدب العربي في الأندلس أدبا عربيا يستمد هواءه وحياته واستمراره من الأصول المشرقية، وبين اعتبار هذا الأدب أدبا عربيا مستقلا بما كان يملكه من رؤى واتجاهات منحرفة عن الأدب المشرقي أو متنطعة عنه أو متصرفة فيه بنوع من التصرف.

على أنه بعد ذلك رأى أن هذا الأدب تميز ببعض الاستقلال الذي جعله ينسلخ عن كل تطور جرى في المشرق، وذلك بحكم عوامل مختلفة أهمها على الإطلاق: الذوق الأدبي، هذا الذوق المعتكف على القديم اعتكافا لا يرفض

[1] -المقصود قصيدته (دعى عزمات المستضام تسير..) وانظر ديوان ابن دراج: المقدمة ص 49 ووفيات الأعيان 135/1.

[2] -تيارات النقد الأدبي في الأندلس في ق 5/ص11 وما بعدها.

الحديث ولا ينفر منه، ولكنه لا يجري وراءه. وقد ظل حاله كذلك لقرون خمسة على الأقل، وساهمت فيه عوامل خمسة مختلفة هي:

1)دور الحكام من خلفاء وامراء في توجيه هذا الذوق وصبغه بالصبغة التقليدية[1].

2)دور المؤدبين من العلماء الأندلسيين الراحلين إلى المشرق على وجه العموم، حيث حملوا معهم دواوين الشعراء المحدثين المشهورين كأبي نواس وأبي تمام، وحملوا معهم صورة عن عناية المشارقة باللغة والفصاحة[2].

3)وهناك عامل الغناء الذي ربط الذوق الفني بالشعر القديم، والمحدث الذي لم يتنطع عن اتباع القديم[3].

4)أثر القالي. ومن الحق أن يكون هذا العامل داخلا تحت تأثير العلماء المؤدبين الوافدين من المشرق على الأندلس. ذلك أن القالي قد حمل معه زخما هائلا من الكتب والدواوين الشعرية، وهي دواوين وكتب طغى عليها الاتجاه التقليدي، ولم يحظ الاتجاه المحدث إلا ببعض الاهتمام. وقد وجه القالي كل همه إلى إغناء الذوق الأندلسي بما كان يملكه من مرويات ماسمة بمعطياته العلمية والفكرية الخاصة به[4].

5)أثر المتنبي وأبي العلاء: ذلك أنه بعد دخول ديوان المتنبي إلى الأندلس انصرف الأندلسيون إلى الاهتمام به على واجهات متعددة، منها واجهة الشراح وواجهة الشعراء وواجهة المعجبين أو المنتقدين.

فقد تلقفه الشراح من أمثال ابن الإفليلي وابن السيد... بالشرح والتعقيب وتناوله الشعراء بالمعارضة والمحاكاة، وتناوله المعجبون بالحفظ والمدارسة وكان اهتمام الأندلسيين بالمتنبي يعادل اهتمامهم بأبي العلاء، حيث اعتبروه ظاهرة فنية وعلمية في مستوى ظاهرة المتنبي أو أكثر، نظرا لمشاركته المختلفة والمتنوعة في مجالات العلم والفن. وكان المتنبي وأبو العلاء النموذج المحمود في مجال المحافظة على القديم والوقوف إلى جانب التراث السليم – حتى وقت متأخر من الوجود الإسلامي-.

6)وهناك مؤثرات هامشية اهتمت باحتذاء طريقة شاعر بعينه، أو طريقة شعراء آخرين، كما هو الشأن بالنسبة لابن خفاجة مثلا كما جاء في مقدمة ديوانه، وقبله الغزال، وتأثره خطى أبي نواس، وكذلك أبو الصلت الداني وأحمد بن فرج الجياني... [5].

---

[1] -نفس المصدر

[2] -نفسه: ص14/1.

[3] -نفسه: ص/19 معتمدا رأي د.إحسان عباس حول الغناء وتطوره.

[4] -نفسه: ص/20 ومن الممكن إضافة دور صاعد البغدادي إلى هذا العامل نظرا لأهمية كتاب الفصوص في تقديم بعض النماذج التي مبه إلى أنها لا توجد في كتاب معروف، لأنه نقلها عن خطوط العلماء ومن خزانات الأمراء "انظر مقدمة كتاب الفصوص المحقق".

[5] - تيارات النقد: ص/35.

ولا يكاد يخفى أن هذه العوامل الداخلة في أصل الذوق الأدبي قد كان تأثيرها مرحليا ومرتبطا بحقبة محدودة من تاريخ النشاط الأدبي في الأندلس لا يتعدى أربعة قرون من عمرها الأدبي الذي امتد لأكثر من ذلك بكثير. وأن آراء الدكتور مصطفى عليان... ينبغي ان تفهم في إطار علاقتها ببحثه الذي تناول التيارات النقدية في الأندلس في القرن الخامس الهجري. بمعنى أن آراءه لا ينبغي أن تؤخذ مأخذ التعميم ولا القطع إلا ضمن حدود ما تسمح به الاستنتاجات المواكبة لمرحلة دراسته.

على أنه في بحثه عن حركة انطلاق النقد الأدبي ونشاطه في الأندلس، لم يستطع أن يخرج عن إطار المؤثرات التي هيمنت على نشاط الحركة الأدبية من اهتمام بالحديث عن تأثير المؤدبين[1] وما كان له من دور في شحذ ملكة النقد الذوقي وتلقين مبادئ الفهم السليم للتجربة الأدبية. ويبدو ذلك خاصة من خلال حلقات الدروس من جهة ومن خلال الشروح الأدبية التي ظهرت مواكبة لهذه المجالس، كشرح الطبيخي لشعر مسلم بن الوليد.

ومن حديث عن أثر مدرسة القالي[2]، وهي مدرسة اهتمت بجوانب من النقد لم يلتفت إليها سابقوه، وخاصة منها نقد الرواية ونقد الرواة ونقد المتذوقين للمرويات. وهو على رأس هؤلاء المتذوقين. ورغم ان جل مواقف القالي كانت منصبة على الشعر المروي عن القدماء وعلى الشعراء، فإنها قدمت تصورا منهجيا جرى على سننه النقاد فيما بعد.

ثم حديث عن مجالس الخلفاء والأمراء[3]، وما كانت تصمه هذه المجالس من حلقات علمية ومؤاخذات نقدية اهتمت بمعالجة قضايا نقدية مشهورة، كقضية البديهة والارتجال، والطبع والصنعة والسرقات الأدبية والاختيارات الأدبية وما تحمله من عناصر المواجهة بين المشرق والأندلس، وقضايا أخرى ترتبط بالقضايا السابقة أو تنفصل عنها بعض الانفصال.

والواقع أن آراء الدكتور مصطفى عليان هاته، لم تستطع أن تخرج عن النسق الذي يذهب إلى ربط الحركة النقدية في الأندلس بأختها في المشرق بل وربط الحركة الأدبية كلها بالمشرق، على اعتبار أن العناصر التي أثرت على الكيان النقدي الأندلسي كانت في معظمها مشرقية. فالمؤدبون يستمدون ثقافتهم وتوجهاتهم من العلم المشرقي، والقالي ذو أصول مشرقية، والأمراء ومن في حكمهم كانوا يحاولون التشبه بالأمراء والخلفاء العلماء المشارقة كالمامون وابن المعتز، وهم لا يشكلون إلا جزءا من كل، وإلا نموذجا من نماذج أخرى جرت الحياة الأدبية والنقدية في ظلها على مسلك غير مسلك هؤلاء.

على اننا نذهب غير هذا المذهب. فنرى أن الحركة النقدية في الأندلس، كانت شبيهة بلصيقتها الأدبية والعلمية، مرت من فترة تلمذة وأخذ، فتشبعت

---

[1] - نفسه: ص/53.
[2] -نفسه: ص/67.
[3] - تيارات النقد: ص/37.

بأصول الثقافة العربية، ثم اختارت لنفسها بعد ذلك النسق الذي كان ملائما لظروف رجالها على اختلاف عيناتهم. فكما نجد من الأندلسيين من يقارن في الشعر بكبار شعراء المشرق في وقته، كالمتنبي أو البحتري أو مهيار الديلمي، كذلك نجد من يسمو بنفسه عن أن يشبه بهؤلاء، إما لأنه يفوقهم[1]، أو لأنه يختلف عنهم. وفي النقد أيضا يمكن أن نجد مجموعة غير قليلة من المشتغلين بالنقد في الأندلس حاولت أن تترسم خطوات المشارقة، سواء بالمحاكاة والتقليد، أم بالمنافسة وحب التجويد[2]. كما نجد مجموعة أخرى من هؤلاء المشتغلين، عملت على بلورة فكرها النقدي في تصورات جديدة حتى على المشارقة أنفسهم، فقدمت حلولا لقضايا نقدية شغلت أذهان النقاد في المشرق، وكانت هذه الحلول مرتبطة بصاحبها لا تتجاوزه إلى غيره أو وضعت أسسا جديدة مرتكزة على الأصول القديمة لنظريات نقدية.

وهذا ما يعني أن دراسة النقد الأندلسي، ينبغي أن تقوم على تصور آخر مختلف عن التصورات التي تسود في أغلب الكتابات الموجودة، منطلق من تجاوز فكرة التقليد والبحث عن النظير أو المعادل الذي تكتمل به هيمنة ثقافة الشرق على الغرب، إلى فكرة إعادة النظر في المؤلفات النقدية الأندلسية، وتقسيمها من حيث هدفها أولا[3]، ثم من حيث مادتها التي تشتمل عليها ثانيا، ثم من حيث التطور الذي طرأ على النظرية النقدية في هذه الكتب ثالثا. وهو أمر ما نظن أحدا من المشتغلين بالحديث عن النقد في الأندلس قد اهتم به او حاول ذلك. وأن البحث عن المنطلق التاريخي، فكرة لا تقدم لنتيجة حتمية، بخروج النقد في الأندلس إلى إطار معين، بقدر ما تربطه بمرحلة الدرس والتحصيل التي مر منها مناخ الثقافة والمعرفة في هذا الركن القصي من بلاد الإسلام المفتوحة، دون أن تقدم تصورا عن معطياته وآفاقه.

---

[1] -ابن شهيد الأندلسي في رسالة التوابع والزوابع مثلا.

[2] -اغلب أصحاب الاختيارات انطلقوا في اختيارتهم من هذا المبدأ.

[3] -المقصود بالهدف الغاية الأساسية التي ألف من أجلها الكتاب وذلك لأجل الفصل بين من هدف إلى الغاية النقدية وغيره ممن جاءت عرضا عنده.

الآفاق العامة لكتب النقد الأدبي في الأندلس

أولا: الأهداف

من المتيسر جدا الوقوف على الأهداف العامة التي تختفي أو تظهر وراء تأليف المؤلفين لآثارهم الأدبية أو النقدية بمجرد مراجعة سريعة لمقدمات هذه المؤلفات. ذلك بأن جل المؤلفين الأندلسيين كانوا يبسطون بين يدي مؤلفاتهم تصورات عن مضامين هذه المؤلفات، أو تحديدا للأهداف التي يهدفون بالتأليف إليها، أو الأسباب الظاهرة أو الخفية التي دفعتهم إلى وضع ما وضعوه منها. وربما نبهوا إلى الغايات التي يرجونها من وراء تحديد هذه الأهداف أو بسط هذه الأسباب.

وكانت مادة النقد الأدبي تجري في هذا المنحى ولا تكاد تتجاوزه، سواء أقصد بالمؤلفات النقد الأدبي البحث، أم قصد بها ما هو مواكب له مما يجري في فلكه كالشروح الأدبية أو الاختيارات...، وعلى هذا فإن كتب النقد الأدبي، وبصورة عامة يمكن أن تقسم من حيث هذا المبدأ إلى نوعين اثنين أساسيين:

أحدهما: يتضمن المؤلفات التي قصد بها أصحاب الحديث عن النقد الأدبي في صورة من صوره، بغض النظر عن الأهداف التي كانت ترجى من وراء ذلك القصد.

ثانيها: يتضمن المؤلفات التي لم يقصد أصحابها بها إلى شيء من ذلك، وإنما جاءت الآراء والمواقف فيها عرضا، أو دفعت المؤلف إليها ظروف التأليف فقط.

أ)أما الأول: فلا شك أن الأمر كان فيه على وجهين اثنين.

الوجه الأول: وكان أصحابه يهدفون فيه إلى توضيح القواعد النقدية التي يعتقد أن معرفتها شرط ضروري لاستمرار الفن الأدبي في الصورة التي ينبغي أن يكون عليها. وذلك بأسلوب تعليمي تقريري لا يطلب من غاية إلا تقرير القواعد والقوانين وبسط النماذج الموضحة لذلك. وليس هناك نموذج واحد لهذا، بل لقد تنوعت النماذج بتنوع الفنون الأدبية، بين من اهتم بفن النثر وظواهره المختلفة[1]، وبين من اهتم بفن الشعر وقواعده وقوانينه[2]. وبين من اهتم بعلم أدوات الشعر كعلم الروض والقوافي، التي يتيسر بمعرفتها تمييز السليم من الأبيات الشعرية من مكسورها، والمعروف من القوافي من مهجورها، ومعرفة ضرائر الشعر والجائز منها وغير الجائز. والأمثلة على ذلك أكثر من أن تحصى.

ولعل أصحاب هذه الكتب قد طلب منهم بصورة أو بأخرى أن يكتبوا –لمن رجا منهم- شيئا من ذلك ليجعلوه سبيلا إلى معرفة ما يتوجب معرفته عليهم

---

[1] -كالحميدي في تسهيل السبيل.. والكلاعي في إحكام صنعة الكلام.
[2] -كالرندي في الوافي في نظم القوافي مثلا.

منه، ففعلوا. فغايتهم اذن كانت تعليمية أصلا، قبل أن تكون شيئا آخر. ولكن هذه الغاية التعليمية تختفي وراءها الأصول التي اعتمدها القدماء وجعلوها مفتاحا لهم في الحكم على كثير من الأشعار ومن الشعراء جزءا أو كلا، وعلى الكتاب وكتابتهم كلا أو جزءا. على أن بعض هذه الكتب – وعلى ما غلب عليها من الطابع التعليمي- ترددت فيها بعض التصورات النقدية التي يفهم منها تبني موقف نقدي معين أو الاحتجاج لما جرى عليه الذوق العام في تلك الفترة التي ألف فيها المؤلف كتابه، أو حتى ترديد بعض الأحكام والمصطلحات النقدية التي تحدد الأفق العام للحركة النقدية في تلك الفترة بنوع من التحديد[1].

الوجه الثاني: وكان اصحابه يميلون فيه إلى تأصيل رأي معين أو تقرير نظرية بعينها أو تصويب وجهة نظر راوا خطأها أو انحرافها عن جادة الصواب، او بدت لهم من خلالها وجهة نظر. وهذا النوع من الكتب، هو الذي يمكن أن يعبر بصورة أو بأخرى عن نظرية النقد الأدبي في الأندلس. ومن الممكن الوقوف في هذا الباب أمام جملة من النقاد الذين ظهرت في آثارهم المتبقية صورة من صور هذا اللون النقدي. فابن شهيد مثلا يمثل صورة من صور تأصيل النظرية الانطباعية الذاتية[2] وابن حزم يمثل صورة للنظرية النقدية التقريرية التنظيرية. وابن رشد يمثل جيل الفلاسفة النقاد الذين حاولوا تفهم نظرية الشعر اليونانية ونقل تصوراتها إلى إطار عربي. وحازم القرطاجني يمثل صورة المنظر الذي عمل على بناء نظرية شعرية متكاملة تعتمد الأصول التي انتهى إليها الأقدمون من عجم وعرب، مع التركيز على تطبيق ذلك على نظرية الشعر عند العرب في تصورها الفكري والعملي.

ب)وأما الثاني: فنقصد به المؤلفات التي لم ينته أصحابها إلى عرض نظرية نقدية معينة وبكيفية مباشرة، وإنما جاء ذلك عرضا في عملهم وإنتاجهم. ونستطيع أن نقسمها بحسب موضوعاها التي قامت عليها إلى:

1)مؤلفات الاختيارات الأدبية.

2)مؤلفات الشروح الأدبية.

3)مؤلفات الأخبار "التاريخ" وكتب الطبقات والرجال والفهارس.

وقد أملت هذا التقسيم ظروف موضوعات المؤلفات من جهة واختلاف عرض المادة النقدية داخلها من جهة أخرى.

1)مؤلفات الاختيارات الأدبية:

يعتبر الاختيار الأدبي في صورته الأساسية، مرحلة من مراحل النقد وعملية من عملياته. ذلك بأن عملية الاختيار تفترض وجود تصور ينبني عليه هذا الاختيار. وهذا التصور إما أن يكون منطلقا من الأثر الأدبي وما يفرضه

[1] -انظر مثلا قضية تفضيل النثر على الشعر في إحكام صنعة الكلام.
[2] - بسط آراءه خاصة في رسالة التوابع والزوابع وبعضها في حانوت عطار المفقود والذي روت بعض كتب التراجم عناصر منه.

على جامع الاختيارات من التقسيم والتبويب والتقديم والتأخير، كما كان الحال بالنسبة للذين جمعوا الاختيارات الأدبية التراثية، حيث لم يزد عملهم فيها – على وجه العموم – على تقسيم هذه المختارات إلى أبواب. أو ترتيب الشعراء حسب طبقات زمنية أو فنية، أو ترتيب المواد الشعرية ترتيبا موضوعيا أو ترتيبا تاريخيا، أو حتى ترتيبا اعتباطيا دون مراعاة تصور نقدي بعينه يفرض هذا الترتيب.

وإما أن يكون منطلقا من قناعة نقدية عند صاحب الاختيار، بأن يحاول جعل الأثر الأدبي في خدمة هذا التوجه وهذه القناعة، وأن يبني اختياره على أصول محددة ومنطلقات معينة، يريد من خلالها الاحتجاج على نظرية بعينها، أو التأريخ الأدبي لفترة زمنية تطول أو تقصر بحسب امكانات صاحب الاختيار ومادته المتوفرة بين يديه، أو بسط قضية نقدية بعينها[1]. وعلى كل، فإن الاختيار الأدبي في صورته الأساسية يأتي ولا شك بعد توافر مجموعة من النصوص، الشعرية والنثرية، التي تتراكم في الذاكرة أو في المكتبات أو الكتب أو بين الناس، فتنتهي بالناقد المختار إلى ممارسة عملية الاختيار الأدبي بصرف النظر عن الأهداف أو الغايات التي ترجى من وراء ذلك.

وبالنسبة للأندلسيين فإن الاختيارات ليست من ابتكارهم، وإنما كانوا فيها تابعين لغيرهم. يقول الحميرى[2]:

"...ولأهل المشرق في تأليف أشعار شعرائهم وتدوين أخبار علمائهم الفضل علينا والسبق لنا..."

ولكن الأندلسيين طوروا فكرة الاختيار كما طوروا أساليبها، بحكم تأخر الزمن بهم من جهة، وبحكم سبق غيرهم لهم، فاستفادوا من ايجابيات هذا السبق وتجاوزا سلبياته من جهة ثانية، ثم بحكم اختلاف الأهداف التي توخوها من وراء هذه الاختيارات من جهة ثالثة يقول الحميري أيضا[3]:

"...ولو جرى أهل الأندلس على تلك الطريقة، لأوردت على الحقيقة أمثال ما أوردت وأضعاف ما اجتلبت، لكن أهل المشرق على تأليفهم لأشعارهم، وتثقيفهم لأخبارهم... لا يجدون لأنفسهم من التشبيهات في هذه الموصوفات ما وجدته لأهل بلدي..."

وبهذا استفاد الأندلسيون من هذه المعطيات، فقدموا ألوانا متعددة من الاختيارات يمكن حصرها في الآتي:

- الاختيارات ذات الهدف التجميعي: أي التي كانت غاية أصحابها أن يجمعوا إنتاج معاصريهم أو سابقيهم لغاية أساسية هي المحافظة على هذا

---

[1] -كما هو الحال في بعض كتب الاختيارت التي اهتمت بموضوع المعارضات الإبداعية، أو نمط من أسلوب الإبداع "التشبيهات" أو التأريخ للأعيان من المبدعين وإبداعهم "القلائد والذخيرة والغصون والكتيبة"

[2] -البديع في وصف الربيع: ص/4 أبو الوليد اسماعيل الحميري.

[3] -نفس المرجع والصفحة.

التراث الأدبي من جهة، أو اتخاذه وسيلة لمباراة الغير وإظهار التفوق المحلي من جهة أخرى. وهذا النوع من الاختيارات إما أن يوقف به عند حدود موضوع معين كما هو الحال بالنسبة لموضوع الربيع في كتاب الحميري مثلا، أو عند حدود نمط تعبيري خاص ككتاب ابن الكتاني الطبيب "التشبيهات من أشعار أهل الأندلس" مثلا وإما أن يخرج عن دائرة الموضوع أو النمط التعبيري ليشمل أكثر من موضوع وأكثر من أسلوب، وذلك بأن ينصب الاختيار على الإنتاج والأفراد في عصر معين أو عصور مختلفة وفي مدينة بعينها أو في مدن متعددة كما كان الحال مثلا في "قلائد العقيان" و"الذخيرة" و"المغرب ورايات المبرزين" و"الإحاطة" و "نثير الجمان"...

- الاختيارات ذات الهدف التقويمي: وهي اختيارات هدف أصحابها إلى وضع الإنتاج الأندلسي في محك النقد بمختلف تصوراته واتجاهاته[1] وانتهوا إلى وصف ما يمكن أن يكون قد اشتمل عليه هذا الانتاج من مظاهر الجودة أو غيرها.

ولا تعارض بين أن يكون الهدف مزدوجا في الاختيارات: أي أن يجمع فيها صاحبها النتاج الأدبي وفق منظور معين، ثم يقومه التقويم النقدي الخاص به وبأسلوبه في التذوق. ذلك بأن الجمع يتحقق إلا في إطار ضيق، وكان لا بد للجامع أن يطرح إشكالية الاختيار الأدبي أو معتمده أو أطوله[2] ثم يقدر التبرير المنطقي الخاص به لاختيار هذا الانتاج وإغفال غيره، ومن هنا يأتي عنصر التقويم. وهذا التقويم-كما سنذكر-إما أن ينصب على الإنتاج كلية، وإما أن يتعقبه بكيفية جزئية، وإما أن يكتفي بذكر ما فيه من عناصر الجمال أو الفشل الفني بنوع من الحياد، وإما أن يتجه إلى مقارنته بغيره، مما يفسح المجال لظهور تيارات نقدية متعددة ليس المجال مجال طرقها أو التعرض لمعطياتها أو ضروراتها. وعلى كل فإن أغلب الاختيارات التي مست هذا النوع من الأهداف قد كشفت عن نفسها من خلال عناوينها. فهذا في محاسن الأعيان، وهذا في ملح أهل الأندلس، وهذا في محاسن أهل الجزيرة، والآخر في أدب الكاتب والشاعر، وغيره في محاسن شعراء المائة السابعة، ومثله رايات المبرزين وغايات المميزين... وهلم جرا من كتب الاختيارات التي حاولت أن تحقق هدفا رسمته في مطالع عناوينها ومقدمات مضامينها.

- الاختيارات ذات الهدف التأريخي: وهي اختيارات هدف أصحابها إلى التأريخ الأدبي لمرحلة زمنية تطول أو تقصر بحسب إمكاناتهم في الجمع والتنظيم، أو هدفوا إلى التأريخ لإقليم أو المدينة وإنتاجهم الأدبي[3] وهذا النوع من الاختيار لا يقصد الاختيار التقويمي، وإنما قد يأتي التقويم ضمنه، ويذهب إلى عرض الإنتاج الأدبي في مرحلة من المراحل –قد يذكرها في عنوان كتابه- أو في منطقة من المناطق- قد يشير إليها في عنوان اختاره أيضا- ولكنه وهو

[1] -التصورات والاتجاهات هنا مرتبطة بما انتهى إلأيه النقاد المحدثون من الفصل بين النقد الأخلاقي والتقويمي والبلاغي... وغيرها من التفريعات.

[2] - ككتاب ابن سعيد المرقصات والمطربات، وكتاب السحر والشعر لابن الخطيب

[3] -انظر ابن سعيد في المغرب، وابن الخطيب في الكتيبة أو في الإحاطة.

يعرض لهذه الفترة أو لهذه المنطقة لا ينسى أن يقرض الإنتاج المختار بما هو أهل له بحسب ذوق العصر ومميزاته الأدبية. وكأنا بهذا الأسلوب، يمثل الصورة الحقيقية لما انتهت إليه بعض تيارات التأريخ الأدبي الحديث التي تربط الإنتاج الأدبي ولونه بزمانه ومكانه ربطاً متكاملا، أو تربط الإنتاج وطبيعته بأقليمية ضيقة متطورة عن النظرية الإقيمية التي بشر بها الثعالبي في يتيمته.

2) مؤلفات الشروح الأدبية:

وقد درس الموضوع بنوع من التنظيم والتفصيل الدكتور محمد رضوان الداية في بحثه القيم حول "تاريخ النقد الأدبي في الأندلس"[1]، وقد قصد في قسم من كتابه هذا إلى عرض عام حول حركة الشروح الأدبية الأندلسية وعلاقتها بظروفها العلمية ثم استطرد بالحديث عن القصد من وراء ذلك:...ومقصودنا هو تتبع حركة الشرح، وتبين المسالك التي انتهجها الشارحون، واتجاهاتهم ومناحي شروحهم..."[2]. وكان قد نبيه إلى المرحلية التي عرفتها حركة الشروح بين الاعتماد على المشرق اعتمادا كاملا أو للاستئناس ببعض شروحه، وبين ظهور الشروح المحلية التي بلغ فيها أصحابها درجة عالية من الإتقان لاهتمامهم...بالضبط في النقل، والدقة في الجمع، والتثبت في الرواية والعناية في الشرح..." [3]

ولاحظ ظاهرة كثرة الشروح الأدبية، وعزاها إلى انصراف الأندلسيين عن التأليف في الدراسات البلاغية والنقدية- وخاصة الوجهة النظرية منها- وتعويض ذلك بجانب الشروح الأدبية. ولا شك أن هذا التعليل بحاجة إلى ما يدعمه من الحجة. والظن أن الأندلسيين انصرفوا إلى الشروح الأدبية لعاملين ثنين:

أحدهما يرتبط بظروف التلقين والتعليم في الأندلس والتي قد تدفع الشيخ إلى وضع شرح لتلامذته يبسط فيه ما يريد بسطه، ويوضح فيه ما يريد توضيحه.

وثانيهما يرتبط بجانب معرفي تجميعي حيث اهتم بعض الشراح بجمع آراء سابقيهم من العلماء والشراح المشارقة والأندلسيين فتكون لهم بذلك رصيد معرفي هام، وظفوه في شروحهم، فارتقت بذلك هذه الشروح إلى درجة من الجودة والإتقان وقد قسم الدكتور الداية الشروح الأندلسية إلى قسمين أساسيين:

الأول تعليمي يقصد به إعطاء طلبة العلم مادة طيبة حول الموضوع المشروح وما اشتمل عليه من مظاهر في الأخبار والتاريخ واللغة والبلاغة، وما قد يكون عرض له من القضايا النحوية أو اللغوية أو العروضية.

---

[1] -تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: ص/69.... د محمود رضوان الداية
[2] -نفسه: ص/72.
[3] -نفسه: ص/71.

الثاني غير تعليمي، قد يلحق بكتب الأدب وتاريخه أو يكون شرحا خاصا بموضوع بعينه لا يعدوه إلى غيره، أو قد يقوم على أساس تذوقي جمالي. وبهذا تكتمل صورة الشروح، في نظره، وتقسيمها إلى شروح تعليمية عامة، وشروح ذوقية جمالية، وشروح خاصة، وشروح أدبية جامعة[1].

ورغم ما يضمنه هذا التقسيم من عناصر التنظيم والترتيب، فإن الشروح الأدبية الأندلسية يمكن أن ينظر إليها من زوايا أخرى غير تلك التي انتهى إليها الدكتور الداية. ذلك أنه من الممكن تقسيمها بحسب علاقتها بالميدان النقدي إلى شروح ذات طابع نقدي تعليمي صرف، وأخرى ذات طابع نقدي تقويمي. أي أن هناك شروحا يقصد بها الإفادة العلمية بما تتضمنه من معارف وعلوم تدخل في عمومها ضمن علوم الآلة، وهناك شروح يراد بها الإشراك في المتعة الفنية بما تشتمل عليه من التخريجات والآراء النقدية حول الأثر المدروس والمشروح. وبين النوعين فرق واضح. فبقدر ما يقف النوع الأول عند تفسير النص وتقديمه في الإطار الذي يسمح بفك بعض معطياته على العموم، يتجه الثاني إلى إخراج المخاطب من دائرة الفهم فقط إلى دائرة التذوق، على أسلوب الشارح ووفق وجهة نظره. وقد يحدث أن تتردد في النوعين بعض الآراء النقدية، لكن ترددها في الشروح الأولى يقف عند حد التقرير، بينما هي في الثانية تنطلق من مجال الفهم والإفهام إلى مجال التطبيق والمتعة. ومن المرجح أننا لا نخرج في الأولى برأي أو موقف نقدي محدد يميز الشارح عن غيره، في حين أننا في الثانية قد نستطيع الخروج بحصيلة من المواقف والآراء المنقولة أو الذاتية التي تجعلنا نؤطر صاحبها في خانة من خانات النقاد، او يجعلنا نصنف اهتمامه النقدي ضمن مرحلة سابقة أو جديدة من مراحل النقد الأدبي في الأندلس.

3)مؤلفات الإخباريين ومؤرخي الرجال والفهارس:

المقصود بالإخباريين، مجموع الذين كتبوا أخبارا عن تاريخ الأندلس وتحولات دولها ومجتمعها، سواء أكانوا ملتزمين في تاريخهم بالأندلس فقط، أم كانوا يشركون العدوة المغربية أيضا. كما أن المقصود بمؤرخي الرجال والفهارس، طبقات كتاب التراجم على اختلاف مناهجهم، سواء قصدوا في عملهم الطبقة السياسية أم العلمية، وسواء أرخوا للرجال أم أرخوا للكتب والمناهج التي يختفي الرجال وراءها، كما هو الحال في الفهارس والبرامج.

وفي كل فإننا نجد أن الإخباريين قد حاولوا أن يجعلوا كتابتهم التاريخية شاملة لألوان النشاط البشري، كل بحسب منهجه الذي اختاره لنفسه وكتابه. ولكنهم يلتقون في الإخبار عن الحياة الأدبية ورجالها ويقدمون من حين لآخر مجموعة من النصوص الأدبية التي واكبت الأحداث السياسية أو الاجتماعية التي يعرضون لها. وقد يقرضون هذه النصوص بنوع من التقريض، أو ينبهون إلى ما يمكن أن تكون قد اشتملت عليه من بعض مظاهر الجمال الفني، فيستنتج من تقريضهم أو تنبيههم ما يستنتج مما يتعلق بالمجال النقدي، سواء ذلك الذي يتعلق بنوعية هذا النقد، أم ذلك الذي يتعلق بشخصية الناقد. ومن الممكن أن

[1] -تيارات النقد الأدبي في الأندلس: ص75... مصطفى عليان عبد الرحيم

نضرب على ذلك مثلا بما فعل صاحب المعجب حين عرض لنكبة الطوائف، وخاصة في تقديمه لقصيدة الشاعر ابن عبدون الذي رثى بها دولة بني الفطس حيث قال[1]:

"...وفيهم يقول الوزير الكاتب الأبرع ذو الوزارتين أبو محمد عبد المجيد بن عبدون، من أهل يابرة، قصيدته الغراء بل عقليته العذراء التي أزرت على الشعر وزادت على السحر وفعلت في الألباب فعل الخمر فجلت عن أن تسامى وأنفت من أن تضاهي. فقل لها النظير وكثر إليها المشير وتساوى في تفضيلها وتقديمها باقل وجرير. فلله هي من عقيلة خدر قربت بسهولتها حتى أطمعت، وبعدت حتى عزت فامتنعت... لصحة مبانيها ورشاقة ألفاظها وجودة معانيها. سلك فيها أبو محمد رحمه الله طريقة لم يسبق إليها وورد شرعة لم يزاحم عليها. فلذلك قل مثلها بل عدم وعز نظيرها فما توهم ولا علم..."

فلا شك أنه في هذا التقديم لم يكتف بالتعريف بصاحبها وتحليته بما هو أهل له، ولا بحدود أهمية القصيدة وقيمتها الفنية، بل نية أيضا إلى أهم المظاهر الجمالية التي اشتلمت عليها والتي كانت تطلب في جودة القصيدة على العموم، من البناء المتين واللفظ الرشيق والمعنى الجيد والمسلك المتفرد الذي لا شبيه له ولا مثيل.

كما أنه من الممكن أن يستغل رأيه هذا في الوصول إلى مجموعة من الاستنتاجات التي تتصل بشخصية المراكشي النقدية وحدودها المنهجية التي تتصل ولا شك بذوق العصر وما يتطلبه من المظاهر الأساسية في جودة التقصيد، أو التي تتصل باللون النقدي الذي يعبر عنه النص والذي لا يخفي معالم من النقد المقارن الذي يصل اللاحق بالسابق، ويظهر حدود الجدة في العمل الأدبي بالنسبة للمتأخر من المبدعين – رغم ضيق المساحة المخصصة لهذا المجال النقدي في الكتاب-

والأمثلة على هذا اللون من الكتابة النقدية في كتب التاريخ أكثر من أن تحصر في هذا المثال، ففي كتب التاريخ العامة الأندلسية كالمقتبس مثلا، أو الأندلسية المغربية كالبيان المغرب، نماذج من النصوص الشعرية والنثرية التي استشهد بها المؤرخون على أحداث بعينها، أو عرفوا بأشخاص بعينهم. وقل مثل هذا عن كتب تاريخ المدن كالإحاطة لابن الخطيب... على أن كتب التراجم عامة ربما كانت أقرب إلى الموضوع من كتب التاريخ العامة، لأنها اختصت بالحديث عن الرجال وأقدارهم وترجمت بنشاطهم العلمي والأدبي وفعالياتهم الانتاجية، ونقلت داخل هذه الترجمات نصوصا أدبية لهؤلاء، ربما عز وجودها في المصادر الأدبية المهتمة. كما أنها اهتمت بنقل ما اشتهر من الحكام والمواقف التي حفظت عن هؤلاء في المصادر الأدبية التي ضاع بعضها. وربما عرضت للحديث –عرضا- عن بعض القضايا التي كانت تشغل بال الأدباء والنقاد في عصرها لتقدم بذلك صورة عن اهتمام النقاد واتجاهاتهم في النقد الأدبي.

[1] -المعجب: ص/75و76 عبد الواحد المراكشي.

ونستطيع أن نضرب على هذا مثلا ببعض ما نقله الحميدي عن كتاب – مفقود- لابن شهيد هو حانوت عطار في ترجمته لأبي المخشى "عاصم بن زيد التميمي" الشاعر المشهور حين قال: [1]

"...وأنشد له ابو عامر ابن شهيد فيما استحسن من شعره في كتاب حانوت عطار:

وهـم ضـافني فـي جـوف ليـل كـلا موجيهمـا عنـدي كبيـر

فبنتـا والقلـوب معلقـات وأجنحـة الريـاح بنـا تطيـر

قال وهذا نص لفظة: وأما أبو المخشى فإنه قديم الحوك والصنعة، عربي الدار والنشأة، وأنما تردد بالأندلس غريبا طارئا، وهو من فحول الشعراء المتقدمين..."

كما نستطيع أن نشير إلى بعض الآراء التي كانت مشهورة عن بعض الشخصيات، والتي لم تدون في كتاب، لأن صاحبها لم يكن من أصحاب المؤلفات الأدبية او النقدية، من مثل ما أشار إليه الحميدي أيضا في ترجمة "أحمد بن سعيد بن حزم"[2] والد الفقيه أبي محمد، حين قال: "...وكان له في البلاغة يد قوية، سمعت أبا العباس أحمد بن رشيق الكاتب يقول، كان الوزير أبو عمر بن حزم يقول: إني لعجب ممن يلحن في مخاطبة، أو يجيئ بلفظة قلقة في مكاتبة، لأنه ينبغي له إذا شك في شيء أن يتركه ويطلب غيره فالكلام أسع من هذا. أو كما قال، وهذا لا يقوله إلا المتبحر الواسع العلم..." [3]

فهو يروي لأحمد بن حزم رأيا في أسلوب الكتابة وطريقة للتعبير في المخاطبات، يكشف عن اتجاه معين في الكتابة اشتهر في عصره في الأندلس وازدهر قبله في المشرق على يد الكتاب الكبار وفي وصايا الشعراء، هو اتجاه التروي والمراجعة المتأثر خطى كبار شعراء الجاهلية من "عبيد الشعر" ومن في حكمهم من الشعراء والكتاب.

ومما يسترعي النظر في هذه الكتب، أن بعضها وصل نفسه بسابقه فذيل أو اكمل ما بدأه السابق، فانتهى به ذلك إلى أن يقدم مجموعة من التصورات والآراء النقدية التي يمكن استغلالها، في دراسات مستقلة، من اجل الخروج بفكرة موحدة عن منهج أصحاب التراجم النقدي وآفاقه.

ولم تكن كتب البرامج والفهارس ببعيدة عن هذا المجال، لأنها قدمت لنا بالإضافة إلى أخبار الرجال وبعض آرائهم، قدمت لنا تشريحا للوضعية العلمية والفكرية التي عاش في ظلها هؤلاء والتي كانت عاملا هاما في تقريب مناخ الحركة العلمية والأدبية إلى الدارسين، وفي ربط الأحكام النقدية التي تتردد هنا وهناك بمناخها المعرفي وأصولها الفكرية. كما قدمت لنا مجموعة من النصوص

---

[1] -جذوة المقتبس: ت/953 أبو عبد الله محمد الحميدي.
[2] -جذوة المقتبس: ت/215.
[3] -نفس المصدر والصفحة.

الأدبية التي حفظتها عن مناسبات معينة، وربما كانت هذه النصوص مفقودة في غيرها. من ذلك مثلا القصيدة التي مدح بها أبو بحر صفوان بن عبد الصمد فقيه سبتة وقاضي طنجة ومن "...انصرفت إليه جميع أمور الأندلس والمغرب، وفوض إليه أمير المسلمين يوسف في كبارها..."[1] والتي رواها صاحب الغنية مصدرة بخبر اتصال صاحبها بالقاضي[2] "... وحضرت أبا بحرابن عبد الصمد الشاعر قد قصده بقصيدة صنعها فيه وبين يديها مقامة من نثر حسن. فقرأها بين يديه فاستحسن كلامه واهتز له. سمعته يقول "أبو من؟" فقال له "أبو بحر" فقال له أنك لبحر عند إسمك وأول القصيدة:

تهـون الصـوارم تحـت الحلـل وتهتـز فـوق الطـلا والقلـل

ومنها:

فـدى للقفيـه ابـن عبـد الملـك رجـال حلـومهم تسـتزل

يرومـون إدراك غاياتـه وهيهـات بـالقول لا بالعمـل

جـرى وجـروا فـي ميادينـه فجـاء بهـا سـابقا فـي مهـل

إمـام أقـام منـار الهـدى وعـز علـى أهـل تلـك النحـل

وبـين للنـاس فصـلا ففصـلا غـوامض أسـرار تلـك الملـل

وضـم إلـى الـرأي مـتن الحديـث وعلـم الكـلام وفهـم الجـدل"

فمثل هذا النص لم يروه- فيما نعلم- إلا القاضي عياض، وهو الذي عاش ميلاده وإلقاءه، وهو نص عكس صورة من ظاهرة شعرية كبرى همت العصر المرابطي في الأندلس، وهي انتشار مدح القضاة من قبل الشعراء، بعد زوال دول الطوائف، وشعور الأندلسيين بفتور حماس المرابطين للمديح، فلم يلجوا إلا أبواب بعضهم ممن أنسوا فيهم تقبلا وقبولا. وبهذا توجه الشعراء إلى القضاة الذين كانوا في أغلبهم من الأندلسيين يزجونهم الأمداح ويجعلونهم بديلا عن أمرائهم السابقين، واشتهر من هؤلاء القضاة أبو أمية إبراهيم بن عصام في الأندلس، وينو عشرة قضاة سلا في المغرب حتى لقد يصح أن يجمع ديوان شعري خاص بهذا الموضوع.

ثانية: المادة النقدية

[1] -الغنية: ص/258 عياض بن موسى بن عياض اليحصبي.
[2] -نفسه: ص/259.

ليست هناك مادة نقدية موحدة اجتمعت حولها المؤلفات جميعها، ولا اختص بعرضها المؤلفون خلال حقب التاريخ الأدبي الأندلسي، وإنما ارتبط الأمر بتيارات نقدية متعددة، اختلفت عليها المؤلفات النقدية فاهتمت ببعضها دون البعض الآخر تبعا للمناخ المعرفي الذي يمثله المؤلف، وتبعا للظروف العلمية والفنية التي يطلبها العصر، وتبعا لطبيعة المؤلف الذي يعرض لهذه المادة النقدية وما يطلبه مؤلفه فيه وما يهدف إليه من وراء تأليف له.

والدارس لهذه المادة النقدية يجد نفسه في حيرة منهجية تتعلق بالأسلوب الذي ينبغي أن يختاره ليصل بواسطته إلى عرض هذه المادة وعدم أغفال أي جزء منها.

- فهل يختار الإطار التاريخي مسلكا له فيميل من خلاله إلي ربط الظواهر النقدية بتدرج حقب التاريخ المختلفة، وينسب ظهور اتجاه نقدي معين إلى مرحلة تاريخية معينة؟ إن عيب هذا المنهج قد بسطه الدارسون الذين عرضوا المناهج الدراسات الأدبية بالبحث[1] ووجدوا بهذا المنهج عيوبا يرتبط أقربها بالقطيعة التي يقيمها التاريخ أو يوحي بها بين عصر وعصر ومرحلة وأخرى، والحالة أن التيار الأدبي أو النقدي قد تكون له امتدادات تتجاوز حدود الزمن الذي يحدده هذا المنهج.
- أم يختار الأسلوب الاستعراضي الذي يتناول هذه القضايا بحسب أهميتها وامتداد هذه الأهمية على المساحة الزمنية، مقتديا في ذلك بدراسات سابقة؟. إن عيب هذا المنهج أنه لا يستطيع أن يقدم لنا تصورا متكاملا ومعمقا لقضية معينة، لأن الاستعراضية التي تؤطر مسلكه تفرض عليه الابتعاد عن كل تعمق.
- أم يختار أسلوبا ثالثا يستعرض المواد النقدية من خلال الكتب التي يظن أنها تشتمل على شيء من هذه المادة أو تشتهر بها؟ إن عيب هذا الأسلوب أنه يميل إلى التلخيص المجحف الذي لا يخلص في التلخيص، فيضيع بسبب ذلك ما حقه أن يحفظ، إضافة إلى ما يغلب عليه من الذاتية في الاختيار وهي ذاتية تضر بالعمل وأسسه.
- أم يختار تصورا خاصا يبحث في المادة النقدية من خلال استقراء أصولها اللغوية "المصطلحات" والربط بين هذه الأصول وبين تطور استعمالها المختلف، بين الاستعمال التنظيري، أو التعليمي، أو التطبيقي، وذلك من أجل تجميع المادة الخام وتصنيفها للوصول إلي استصدار أحكام قارة ومنضبطة.

لقد حاول بعض الدارسين المشارقة أن يعتمد الأسلوب الأول الذي يربط الحركة النقدية ودراستها بمرحلة تاريخية محددة، فأنجز بعضهم دراسة مستفيضة حول "تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري"[2]. فمسح هذه التيارات وغطت دراسته مجمل الفعاليات النقدية في المرحلة. ولكن عمله جاء مبتور الرأس والعقب.

---

[1] -مناهج الدراسة الأدبية: د شكري فيصل.
[2] -تيارات النقد الأدبي في الأندلس: د.مصطفى عليان عبد الرحيم.

ذلك لأنه لم يستطع أولا أن يجعل نقد القرن الخامس- الذي اختاره ميدانا للدراسة- يشكل استمرار لنقد ما قبل هذا القرن، وهي الدراسة التي كان من المفروض أن تسبق عمله، والتي يفترض أن يبني على نتائجها الكثر من منطلقاته. وشعورا منه بهذا، اضطر إلى وضع مقدمة تحكي عن تاريخ النقد في الأندلس قبل القرن الخامس، والأسباب التي ساعدت على ظهور الحركة النقدية هناك، بنوع من الاختصار حتى انتهى إلى المرحلة موضوع الدراسة. فقامت بسبب من ذلك قطيعة منهجية بين المقدمة وأبواب الكتاب.

ولأنه ثانيا لم يضع التبريرات المعقولة والمقبولة التي جعلته يختار هذا القرن دون غيره، بل اكتفى باستعراض بسيط لجهود من سبقه إلى دراسة موضوع النقد الأدبي في الأندلس، ولم ندر أكان اختياره عن قناعة تتعلق بالمادة النقدية المتوفرة في هذا العصر، أم عن قناعة بشخصيات النقاد الذين جسدوها بآرائهم ونظريتهم.

ولأنه ثالثا، وبوقوف عمله عند القرن الخامس يوهم بأن الفعاليات النقدية في الأندلس قد وقفت عند هذا الحد ولم تتجاوزه، والحالة أن هذه الفعاليات لم تكن تنتظر ظرفا ومنيا لتظهر فيه، ولا كانت تنتظر عوامل بعينها لتساعدها على شيء من ذلك، بل لقد امتدت الحركة النقدية بامتداد الحركة الأدبية وازدهارها بعد ذلك أو خفوتها وانحسارها. وهذا ما يعني أن الدراسة لم تستطع أن تقيم نسقا في التصور العام للجهد النقدي في الأندلس باختيار قرن معين للدراسة.

كما حاول دارسون آخرون الانطلاق من تصور انتقائي يتجه إلى محاولة البحث فيما رأوه ممثلا للجوانب الجادة من النقد الأندلسي[1]، فاختار "د: إحسان عباس"، من القرن الخامس تيارين اثنين أحدهما هو تيار ابن شهيد والثاني هو تيار ابن حزم، واعتبرهما طليعة الحركة النقدية في رأيه- من صميم اهتمام النقد العربي المشرقي، وانتقل إلى القرن السادس وما بعده، فنبه إلى بعض المميزات التي همت التأليف النقدي عامة في هذا القرن واستنتج قائلا[2]: "... لذل اضطلعت بتطوير فني الموشح والزجل... ولكن الأندلس لم تكن تعي أنها مهيأة لدور خطير في النقد. نعم إن محاولات ابن بسام وابن خفاجة وابن سعيد وصالح بن شريف الرندي قد تدخل في سياق نقدي، وقد تكون عودة كل من ابن رشد وحازم القرطاجني إلى "كتاب الشعر" عودة إلى منبع أصيل ولكن الأندلس كانت تعاني إحساسات الخوف من الضياع، ثم الضياع المحقق، وكانت قد انفقت عهدا طويلا وهي تستمد مقاييسها النقدية من المشرق، فلما جاء دورها في النقد الأدبي، وجدت زادها في عمدة ابن رشيق وربما قلنا إنها لم تستطع أن تضع المقاييس النقدية التي يتطلبها منها كل من الوشح والزجل. وفات العهد الذي كان يمكنها من الالتفات إلى المشكلات الكبرى..."

ورأي الدكتور إحسان عباس هذا فيه كثير من المبالغة، وكثير من التعميم، ذلك أن التجربة النقدية التي أشار إلى بعض معالمها "ابن بسام وابن خفاجة وابن سعيد والرندي..." تعتبر من صميم الاتجاهات النقدية المتطورة في

[1] -تاريخ النقد الأدني عند العرب: ص/470 د. إحسان عباس.
[2] -نفسه: ص/497.

الأندلس. فالأول عكس الاتجاه التطبيقي في العملية النقدية، والثاني انطلق من مهاد نظري عكس فيه أصول التجربة الشعرية كما كان يتصورها وكما مر بها، وقراءة أفكاره النظرية ينبغي أن يقابلها انفتاح على مجاله الشعري من المقارنة بين التصور والتطبيق. والثالث قدم تصورات واضحة عن مراتب الشعر من خلال المرقصات والمطربات، وجارى في اختياراته النمط التطبيقي الذي سبق إليه في كتب اختياراته سواء التي التزمت بفترة قصيرة معينة "كالغصون اليانعة" أو التي أكملت تجربة أجداده كما هو الشأن في "المغرب" أو "رايات المبرزين". والرابع وضح الأسس العلمية التي لا يستغني عن معرفتها من يلج عالم النظم متذوقا كان أو شاعرا. ومن تم فإن الحكم على تجارب هؤلاء النقاد وغيرهم، بأنه من الممكن أن تدخل في السياق النقدي، هو تقليل من أهمية اتجاهاتهم وتنقيص واضح بمجهوداتهم. كما أن اعتباره لعودة ابن رشد وحازم إلى كتاب "فن الشعر" لأرسطو، عودة إلى منبع أصيل، فيه تقليل واضح من أهمية النظرية العربية في الشعر ومسخ للمجهودات التي بذلها النقاد العرب في تطوير البنية النظرية لنقد الشعر عند العرب. ولعل الجانب العربي في كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لحازم القرطاجني لا يقل أهمية عن الجانب اليوناني، إذا اعتبرنا أن الكتاب اعتمد جانبين فقط. أما أن الأندلس لم تستطع أن تضع المقاييس النقدية التي يتطلبها منها كل من الموشح والزجل، فالرد عليه من كتابه نفسه، حين عرض لتجربة ابن قزمان الزجلية وحاول أن يقرأ في مقدمة ديوانه العناصر الأساسية لفن الزجل سواء مست هذه العناصر اللغة الشعرية أم مست عملية التصوير الفنية[1]. ويبدو أنه لم يجد مندوحة من الاعتراف لابن عبد الغفور بالجدية في معالجة قضايا النثر، وبأنه يمثل وعيا نقديا بارزا بين أقرانه، لتوفره على التأليف في النقد[2]. كما أنه لم يستطيع أن يتجاهل المواعيني وريحانه وموقفه خاصة من أقسام الشعر، هذه الأقسام التي – لا نعثر على نظير لها عند من سبقه أو عند من لحقه – تعتمد طبيعة التعبير في التقسيم عوض الغرض أو الفنون[3].

وقد وجد نفسه في موقف يناقض ما أسفله في النص السابق عند حديثه عن حازم القرطاجني حين قال عنه[4]: "...وخلاصة القول إن حازما يمثل المزج بين التيار اليوناني والتيار العربي في النقد، بعد أن ظلا منفصلين مدة طويلة، وهو رغم اعتماده على هذين المصدرين استطاع ان يرسم منهجا متكاملا لموقف نقدي محدد المعالم..." فأين هذا من قوله سابقا "...وربما قلنا أنها – الأندلس- لم تستطيع أن تضع المقاييس النقدية التي يتطلبها منها الموشح والزجل، وفات العهد الذي يمكنها من الالتفات إلى المشكلات الكبرى..." أليس في هذا نوع من التناقض؟.

---

[1] -نفسه: ص/508.
[2] -نفسه: ص/509.
[3] -تقسيم الشعر إلى متين وغامض ورب سهل " تاريخ النقد: ص 518.
[4] -تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ص/573.

كما حاول دارسون آخرون استعراض الجهود النقدية عن طريق عرض يستقطب المادة النقدية المترددة في المصادر النقدية أو الأدبية في الأندلس، وتقديمها من خلال ما تتضمنه المؤلفات التي اهتمت بتناولها[1].

وقد اتجه البحث إلى الموضوعات التي شغلت كل تيارات التأليف النقدي، سواء أكان هذا التأليف نقديا صريحا، أم كان النقد يمثل فيه جانبا من الجوانب الهامشية. ويلتقى هذا الاتجاه في الدراسة مع الاتجاه السابق في البحث عن تأثير التيار النقدي المشرقي في التيار النقدي في الأندلس. وهذا ما أدى بالعمل إلى أن يصبح محدود الإمكانيات والاستنتاجات التي كان من الممكن أن يخرج بها دارس هذه الموضوعات من أمثال البحث في القضايا الهامة التي غلبت على الفكر النقدي في الأندلس أو شغلته خلال فترة محددة، أو البحث في الخصوصية أو الخصوصيات التي تميز النقد الأندلس عن نظيره المشرقي، من خلال استعراض الآراء والأفكار المتصلة بالموضوع الواحد، كموضوع السرقة الشعرية مثلا، أو البحث في الاتجاهات الأدبية التي حاولت أن تتنصل من فكرة التبعية للمشرق وما أدت إليه من تطوير للإبداع الأدبي، سواء على صعيد تطوير النموذج المشرقي في التقصيد وموضوعه بظهور قصائد رثاء المدن والدول وقصائد الجهاد والاستصراخ، أو بتحرير التركيبة الشكلية للشعر بظهور الموشح والزجل، أو على صعيد تطوير فنون النثر بظهور نماذج من فن الترسل "كرسائل الشوق إلى زيارة قبر الرسول ρ، والرسالة المقامة..." ونماذج من الترجمة الذاتية المرحلية أو الكلية، ونماذج من أدب الرحلات... وأنماط مختلفة من النثر التأليفي التي قد لا نجد لها نظيرا في المشرق.

إن هذه المعطيات كلها من الممكن أن تصبح ميدانا للدراسة، إذا حاولنا أن ننطلق فيها من تصور جديد يخرج بالدراسات النقدية من رتابتها المتمسكة بالبحث في الشخصية الناقدة، أو بالبحث في الأثر النقدي أو المنتقد، إلى دراسات أخرى تهتم ببعض ما انتقد على الدراسات السابقة، أو بدراسة اللغة النقدية واستجلاء المعالم النقدية من خلالها بعيدا عن كل مؤثر قد يهيمن على توجيه دراستها.

ثالثا: تطور النظرية النقدية

سنسعى في هذا المجال إلى البحث عن إمكانية وجود نظرية نقدية خاصة في الأندلس، انطلقت من مجموعة من الأسباب والتصورات التي ساهمت في بنائها، كما سنسعى إلى البحث عن تطور الفكر النقدي المشرقي في الأندلس، ما دام المشارقة قد كان لهم السبق الزمني والعلمي بالنسبة للأندلسيين باعتراف الأندلسيين أنفسهم[2]. "...ولأهل المشرق في تأليف أشعار شعرائهم وتدوين أخبار علمائهم الفضل علينا والسبق لنا...". وما يمكن أن يكون الأندلسيون قد استفادوه من هذا السبق، وما يمكن أن يكونوا قد طوروا به النظريات المشرقية جزءا أو كلا.

---

[1] -تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: محمد رضوان الداية.

[2] - البديع في وصف الربيع: ص/ 7 الحميري.

(أ) فبالنسبة للنقطة الأولى:

فإن البحث عن إمكانية وجود نظرية نقدية خاصة في الأندلس، يفترض البحث عن إمكانية وجود أدب مستقل بالأندلس عن المشرق، سواء كان هذا الأدب منظوما أم منثورا، وما يمكن أن يكون قد قام حول هذا الأدب من عناصر التوجيه أو التقويم التي تشكل الأصول العامة للاجتهاد النقدي الذي يدخل في عموم النظرية النقدية في الأندلس.

وفي هذا الباب يمكن الوقوف عند التجربة الفنية التي دخل مجالها الشعراء في الأندلس، في مرحلة معينة استمرت بعد ذلك، وهي تجربة الموشح والزجل. ذلك بأن هذين الأسلوبين في النظم يعتبران جديدين على الشعر العربي ونمطية تقصيده شكلا وفهما، وهو مما أجلب به أهل المغرب على أهل المشرق[1] –باعتراف المشارقة أنفسهم- وخاصة منه ما يتعلق بالموشح، لأن نظمه كان أقرب إلى نفوس المشارقة، وخاصة منه لونه المستعرب[2]. وليس المجال هنا مجال التأريخ لنشأة الموشح أو أعلامه، ولا الزجل ورجاله، فقد تكفل القدماء والمحدثون بذلك، فتحدثوا عن المراحل التي قطعها كل منهما قبل أن يصبح شكلا مقبولا من أشكال التعبير الأدبي. ولكن المجال مجال الحديث عن التصورات النقدية الأندلسية التي صاحبت تطورهما وازدهارهما، وما يمكن أن نخرج به من دراسة هذه التصورات من تحديد للنظرية النقدية لكل منهما كما تصورها الأندلسيون ونقلها عنهم من جاء بعدهم.

-1) الموشح:

فبالنسبة للموشح يبدو أن التصورات النظرية له لم تواكب مرحلة طهوره، أي لم تعرف بكيفية مضبوطة إلا بعد مخاض غير يسير، وبعد ان استوعبته الأذواق واستحلته الشفاه والألسنة وتردد في الألحان والأنغام ففرض نفسه على النقاد، ودفع بهم إلى الاهتمام به في صورة من صور الاهتمام الأولية، وهي الصورة التي تحاول التعرف إلى الأساليب الفنية التي يعتمدها أصحابه وعشاقه – والتي كانت ولاشك في البداية عبارة عن ملاحظات وتصرفات شخصية يتمثلها ناشئة الوشاحين في موشحاتهم، وقد يضيفون إليها من اجتهادهم ما يضيفون، فتقبل أضافاتهم هاته وتصبح قاعدة وقانونا، أو لا تقبل فلا يعرف عنها شيء -، ثم ترديد هذه القوانين والقواعد في صورة توحي بأنها الهيكلة الأساسية لهذا الفن والمقاس الذي يفترض الاستئناس به لمقارنة الصالح وغيره.

وصورة هذا ما ذكره صاحب الذخيرة في ترجمة أبي بكر عبادة بن ماء السماء حيث قال[3]: "... وكانت صنعة التوشيح التي نهج أهل الأندلس طريقها، ووضعوا طريقتها، غير مرقومة البرود ولا منظومة العقود، فأقام عبادة هذا منآدها، وقوم ميلها وسنادها، فكأنها لم تسمع إلا منه، ولا أخذت إلا عنه،

---

[1] - دار الطراز: ص/ 30 أبو القسم هبة الله بن سناء الملك.

[2] - أي الذي نظم على أعاريض العرب والتزم بحورها وقوافيها، والمقصود أيضا ارتباط أنماط من الموشح بظاهرة التسميط مما دفع ببعضهم إلى ربط الموشح بالمسطات.

[3] -الذخيرة: ق/2 ج/ 1 ص 468.

واشتهر بها اشتهارا غلب على ذاته، وذهب بكثير من حسناته..." ففي النص إشارة واضحة إلى أن أهل الأندلس هم أول من نهج طريقها، وأول من وضع طريقتها. وأن الموشحات لم تكن معروفة أو مجموعة، حتى أقام عبادة ما كان معوجا منها بما وضحه من طريقها فاشتهرت به واشتهر بها فكأنما لم تسمع إلا منه، ولم تؤخذ إلا عنه.

كما أشار بعد ذلك إلى الأساليب الفنية التي اعتمدت في نظم الموشحات فقال[1]: "...وهي أوزان كثيرة، كثر استعمال أهل الأندلس لها في الغزل والنسيب، تشق على سماعها مصونات الجيوب بل القلوب. وأول من صنع أوزان هذه الموشحات بأفقنا واختراع طريقتها – فيما بلغني- محمد بن محمود القبري الضرير، وكان يصنعها على أشطار الأشعار غير المستعملة: يأخذ اللفظ العامي العجمي ويسميه المركز ويضع عليه الموشحة دون تضمين فيها ولا أغصان... ثم نشأ يوسف بن هارون الرمادي، فكان أول من أكثر فيها من التضمين في المراكيز، يضمن كل موقف عليه في المركز خاصة، فاستمر على ذلك شعراء عصره كمكرم بن سعيد وابن أبي الحسن. ثم نشأ عبادة هذا فاحدث التغيير. ذلك أنه اعتمد مواضع الوقف في الأغصان فيضمنها، كما اعتمد الرمادي مواضع الوقف في المركز...".

ففي النص إشارة إلى التأريخ المرحلي لعملية نظم الموشح، وفيه إشارة إلى الضوابط التي قام عليها عمل الموشح خلال هذه المراحل.

*)فأما التأريخ المرحلي فيشير إلى ارتباط نظم الموشحات بمحمد بن محمود القبري الضرير، أو بابن عبد ربه، ثم يثبت عمل الرمادي وتحويره، ثم يذكر في النهاية عمل عبادة بن ماء السماء. وهذه المراحل الثلاث يمكن اعتبارها الأصول الأساسية التي عملت خلالها القريحة الشعرية الأندلسية على تطوير الموشح.

فالمرحلة الأولى كانت مرحلة الابتكار، وقامت على تطويع أشطار الأشعار المهملة والملاءمة بينها وبين الألفاظ العامية والعجمية من أجل تكوين الصورة الأساسية للموشح وهي المركز. ولم يهتم في هذه المرحلة بوضع أصول أخرى تابعة أو خارجة عن هذا المركز، بمعنى أنه من الممكن أن تكون الموشحة الأولى مشتملة فقط على المراكز "دون تضمين ولا أغصان".

ثم جاءت المرحلة الثانية، وهي مرحلة الرمادي، وهي التي اهتمت واعتنت بالتضمين في المراكز. ولعل المقصود بمصطلح المراكز والتضمين فيها، استعمال الموشح لمجموعة من الجمل الزجلية الأندلسية في مراكزه، اشتهرت بين الناس، أو استحسنوها في أسماعهم، على أسلوب ما يفعله بعض الشعراء في تضمين بعض الأشطار الناجحة من أشعار كبار الشعراء في قصائدهم. ولعل هذا هو الذي عناه ابن سناء الملك حين تحدث عن الخرجة في الموشح فقال عنها[2]: "...وقد تكون الخرجة عجمية اللفظ، بشرط أن يكون لفظها أيضا في العجمي سفسفافا نفظيا ورماديا زُطّيا..." حيث نبه إلى جواز

---

[1] -نفس المصدر والصفحة.

[2] -دار الطراز: ص/ 43. وانظر في الزط: تكملة المعاجم لدوزي، 391/1.

استعمال الخرجة العجمية بشرط أن يكون لفظها مسفا ساقطا أو رماديا "نسبة إلى الرمادي في عمله فيها" زُطِيا "نسبة إلى الزُّط، وهم طائفة الموسيقيين الذين حملهم بهرام الفارسي معه من الهند ليغنوا في موكبه، وكان منظرهم ومخبرهم رثا". وهو ما عناه أيضا في قوله[1] "...والمشروع بل المفروض في الخرجة أن يجعل الخروج إليها وثبا واستطرادا وقولا مستعارا على بعض الألسنة... وأكثر ما تجعل على ألسنة الصبيان والنسوان والسكرى والسكران..." فالمراكز إذن هي الخرجات التي ينهي بها الوشاح الموشحة، والتضمين فيها كما ذكرنا[2].

وجاءت المرحلة الثالثة وهي مرحلة عبادة بن ماء السماء، أو المرحلة الأخيرة، التي استوت فيها الصيغة النهائية للموشح، حيث حدث التغيير، فاعتمد عبادة مواضع الوقف في الأغصان أولا، ثم جرى على أسلوب الرمادي في تضمين الوقف في المراكز، فأصبحت الموشحة مشتملة على المراكز والأغصان. فالمركز الأول تليه الأغصان، وهذه تتوزع بينها المراكز حتى النهائية "الخرجة".

ولو حاولنا اختصار هذه المراحل في تصور زمني، لأمكننا القول بأن بداية هذه الموشحات قد تعود إلى نهاية القرن الثالث – لأننا لا نستطيع التأريخ لمرحلة القبري بنوع من التدقيق – وأن استقرار أموره قد تم عند نهاية القرن الرابع وبداية الخامس، لأن عبادة ظل حيا حتى حدود (421هـ)، وبين نهاية القرن الثالث التي اقترنت بحياة ابن عبد ربه ونهاية القرن الرابع وبداية الخامس تمتد فترة النشأة أو الميلاد وهو ميلاد ما كان ليلفت إليه الأنظار ولا المؤرخين، ما دام أمره متعلقا بفن لم يكن له عشاق بين الأوساط العلمية المهتمة بأمر التأريخ الأدبي أو جمع النصوص "...وأوزان هذه الموشحات خارجة عن غرض هذا الديوان..."[3]، "...وتلك الأعاريض خارجة من هذا التصنيف..." [4].

**) أما الضوابط التي تقوم عليها صناعة الموشح فهي مرحلية أيضا، وقد أشار نص الذخيرة السابق إليها فقال أنها كانت تقوم أولا على استعمال الأشطار الشعرية المهملة أو ما يدخل مدخلها من الأشطار قليلة الاستعمال ولعل قصده من ذلك أن الوشاحين الأندلسيين لم يجدوا حرجا في استغلال البحور المهملة التي تدخل في نظام الدوائر الخليلية، وخاصة في دوائر المؤتلف والمختلف والمشتبه، فاستغلوا البحر المتوفر في دائرة المؤتلف، واستغلوا من دائرة المختلف البحر المستطيل والبحر الممتد، ومن دائرة المشتبه بحور المطرد والمتئد والمنسرد[5]، وهي بحور تدخل في باب ما لم يستعمله العرب قبل

---

[1] -نفس المصدر والصفحة.

[2] -أي باستعمال الجمل العجمية وغيرها من المحفوظ المطابق لموضوع الموشح من الأشعار المشهورة المتناقلة على الألسنة، وسنعود لذلك بعد.

[3] -الذخيرة: 1469/1/1.

[4] -نفسه 299/1/2.

[5] -الخليل، معجم في علم العروض "مادة دوائر" ص/40 وكذا "مادة مستحدثة ص/125": محمد أسبر ومحمد أبو علي.

الخليل إما لاستثقالهم إياها وإما لجهلهم بها. ولكن الوشاحين استعملوها لاستجابتها لمواصفات معينة طلبوها في الإيقاع فوجدوها فيها، كما وجدوها في غيرها من البحور المستعملة، وخاصة المجزوء والمشطور والمنهوك منها، مع الالتفات إلى استغلال ما تسمح به القوانين العروضية من زيادات كالترفيل والتذليل والترصيع والتسبيغ.

ومن المفيد الوقوف في هذا الباب عند بعض التجارب التي استعمل فيها الوشاحون الأوائل البحور المهملة.

فقد استعمل ابن الخباز مثلا إيقاع المستطيل من دائرة المختلف في قوله في قفل موشحته[1]:

قـــــدما- يـــــا زائـــــرا أتـــــى قد اكثرت لوادا – فأهلا بك أهلا

فصدر القفل على إيقاع "فعلن – مستفعلن فعو" وعجزه على إيقاع "مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن".

واستعمل ابن لبون إيقاع المستطيل أيضا في قوله من قفل موشحته: [2]

جســـمي – بمـــا أتلـــف الســـقم أنـــا أرضـــاه – وإن تلـــف الكـــل

فقد وضع التفعيلة الأولى من العجز "مفاعيلان" والتزم ذلك في الباقي ونفس الأمر بالنسبة لابن اللبانة في استعمال المستطيل وترصيع تفعيلته السباعية[3]

واستعمل ابن بقي البحر المتئد من دائرة المختلف في قفل ودور موشحته حين قال[4]:

مالدي – صبر يعين – غير النحيب
فاسألوا – عن اصطباري – بدر الجيوب.

فقد صدر القفل بإيقاع "فاعلا-تن فاعلاتن – مستفع لن" ونفس الأمر بالنسبة للعجز. وجاء الدور على نفس النسق:

كيف لا – يغدو لباسي – ثوب السقام

واستعمل التطيلي المطرد المخلوط بالهزج في كثير من موشحاته من مثل قوله[5]:

من لي – برشا في – روض خديه

حيث استعمل تفعيلات "مفعول مفاعيلن مفاعيلن". واستعمل أيضا نفس الإيقاع في موشحة "وليل طرقنا دير خمار"[1] وكذلك في موشحة "نسيم الصبا أقبل من نجد"[2].

---

[1] -ديوان الموشحات الأندلسية: 112/1 وهامشها: د. سيد غازي.
[2] -نفسه 153/1.
[3] -نفسه 208/1.
[4] -نفسه 417/1.
[5] -نفسه 300/1.

ورغم أن ابن سناء الملك اعتقد أن غير الموزون منها ليس له "..عروض إلا التلحين ولا ضرب لها لها إلا الضرب ولا أوتاد إلا الملاوي و أسباب إلا الأوتار... وأكثرها مبني على تأليف الأرغن..." [3] وانه أراد أن يقيم للموشح هذا عروضا يكون دفترا لحسابه، وميزانا لأوتاد وأسبابه –على حد قوله- فعز عليه ذلك واعوز، بسبب خروجها عن الحصر وانقلابها من الكف، فإنه تراجع عن ذلك في بعض من فقراته. نعتقد أن الأمر هنا ينبغي أن يعرض من وجوه عدة:

1) أن ابن سناء الملك لم يرفض فكرة قيام الموشحات على الوزن، وإنما استعظم حصرها في أوزان معينة تشبه الأوزان التي تخضع لها الموشحات الموزونة، على ما يعتور وزنها من مظاهر التجويد المطلوبة في الموشحات، كالخروج في أسلوب المخمسات بتخليل الأقفال والأبيات بكلمات أو بحركة ملتزمة... تخرجها عن أن تكون شعرا صرفا أو قريضا محضا[4]. والدليل على ذلك أنه قسم الموشحات مرة أخرى إلى قسمين:

قسم لأبياته وأن يدركه السمع ويعرفه الذوق كما تعرف أوزان الأشعار، ولا يحتاج فيها إلى وزنها بميزان العروض، وهو أكثرها[5]. وهذا يعني أن جل الموشحات تقوم على وزن معروف واقع تحت تأثير الذوق الإيقاعي للأشعار، ولا يحتاج المرء إلى أن يخضعها لميزان العروض، لأنه سيجد لها تفعيلات تستوعبها وبحرا شعريا تنسب إليه.

وقسم (ظن أنه) مضطرب الوزن مفكك النظم لا يحس الذوق صحته من سقمه ولا دخوله من خروجه. ضرب عليه مثلا بقول الوشاح[6]

انـــــــــت اقتراحـــــــــي	لا قـــــــرب الله اللـــــــواحي
مـــــن شـــــاء أن يقـــــول	فـــــارني لســـــت أســـــمع
خضـــــعت فـــــي هـــــواك	ومـــــا كنـــــت لأخضـــــع
حســـــبي علـــــي رضـــــاك	شـــــفيع لـــــي مشـــــفع
نشـــــوان صـــــاحي	بـــــين ارتيـــــاع وارتيـــــاح

وقد علق بقوله "...فها أنت ترى نبو الذوق عن وزن هذا الكلام، وما له عند الطبع الضعيف نظام، ولا يعلقه إلا العالمون من أهل هذا الفن... وما كان

---

[1] -نفسه 303/1.
[2] -نفسه 358/1.
[3] -دار الطراز: ص 47.
[4] -نفسه ص/46.
[5] -نفسه ص/49.
[6] -نفسه ص/49 و50.

من هذا النمط، فما يعلم صالحه من فاسده وسالمه من مكسوره إلا بميزان التلحين..." ونبو الذوق الذي أشار إليه، هو خروج إيقاع هذا الموشح عن نظام الرجز الذي تهيمن تفعيلته على بحر هذا الموشح.

2)رغم أن ابن سناء الملك – حين قسم الموشحات من حيث خضوعها لأوزان العرب- جعل القسم الثاني من الموشحات هاته، لا مدخل لشيء منه في شيء من أوزان العرب، "...وهو الجم الغفير والعدد الذي لا ينحصر، وليس لها من عروض إلا التلحين ولا ضرب إلا الضرب... وأكثرها مبني على تأليف الأرغن..." فإنه عاد بعد ذلك فجعل هذا النوع من الموشحات هو الأقل، وربط بين سلامة وزنه وضرورات التلحين التي تجبر ما انكسر منه، وتشفي ما سقم فيه، وتسكن ما اضطرب فيه. وهذا لا يعني إلا أن التلحين لعب دورا أساسيا في ميلاد الموشح. وهو ما يزكي الفرضية التي يذهب إليها علماء الموسيقى الأندلسية المغربية من أن الموشحات جاءت لتستجيب لما ابتكره الملحنون من الأنغام والألحان، فتحفظ هذه الألحان، وتقوم بعملية (تنويط) أو تسجيل لنغماتها وإيقاعاتها، وأنه قد قامت صلات بين الموسيقيين والشعراء في بداية الأمر، فاستعان أهل الموسيقى والتوشيح بما تسمح به ضرورات الشعر من زحافات وعلل مفردة ومركبة ومن ضروب الزيادة المختلفة كالترفيل والتذييل والتسبيغ... وبما يسمح به في نظام التجزيئ والتشطير والنهك. ثم وجدوا أن هذا لا يحقق لهم ما كانوا يرغبون فيه من ذلك، فأضافوا إلى هذه الموشحات بعض الكلمات التي لا تحمل معنى شعريا أو عقليا نحو "هانانا..." وهو معنى قول ابن سناء الملك[1] "...والموشحات تنقسم من جهة أخرى إلى قسمين: قسم يستقل التلحين به ولا يفتقر إلى ما يعينه عليه، وهو أكثرها، وقسم لا يحتمله التلحين ولا يمشي به إلا بان يتوكأ على لفظة لا معنى لها تكون دعامة للتلحين وعكازا للمغنى، كقول ابن بقى:

من طالب – تأر قتلي طيبات الحدوج - فتانات الحجيج

فإن التلحين لا يستقيم إلا بأن يقول: "لا لا بين الجزأين الجيميين من هذا القفل..." فنظير هذا الذي يشير إليه ابن سناء الملك"لا، لا" نجده فيما يغلب على الأشعار والموشحات المغناة في الأغاني الموسيقية الموروثة عن الأندلس مما يسمى عندهم بالشغل "أي الزخرفة" حيث يستعملون كلمات "هانانا وطيرطان، وطار لي طنان، ويا للان، وآها..." يضيفونها إلى الموشحات والأشعار التي تكون ألحانها أوسع من جسم كلماتها لتسع الألحان التي وضعوها. ومن هنا يمكن القول بحسب ما سنعرض له عند دراسة مصطلح "الموشح" إن الموشح نظام موسيقي استوعبه الشعر واستوعاه فأصبحت تجربته بعد ذلك تجربة شعرية، والأصل فيها أنها تجربة موسيقية استوحى أصولها الموسيقيون وأقنعوا بجدواها الشعراء، فانطلق الشعراء بعد ذلك يحاكونها. وهمناك من الأدلة على هذه الفرضية تجربة ابن باجة التي تذكرها المصادر الأندلسية، والتي تشير إلى اختراعه للحن موسيقى وضع على نسقه

[1] -نفسه ص/50.

موشحة تمدح الأمير المرابطي ابا بكر بن تيفلويت فأعجب الأمير بالمبادرة وطرب لها حتى لقد أقسم ليذهبن ابن باجة إلى بيته على ذهب... [1]

كما اشار نص الذخيرة ثانيا إلى ما سماه بالتضمين، وقد نبهنا قبل إلى ما يمكن أن يحتمله ذلك من أمر استعمال الوشاح لبعض الجمل أو المفردات الزجلية أو الفصيحة المشهورة في شعره، كما كان يفعل بعض الشعراء بأشطار بعض القصائد الناجحة، حيث يعمدون إلى تضمينها في أشعارهم رغبة منهم في معارضتها أو استغلالها في وجه من أوجه الاستغلال.

وقد نبه ابن سناء الملك إلى شيء من هذا حين قال: إن بعض "...شجعان الوشاحين والطعانين في صدور الأوزان من يأخذ بيت شعر مشهورا فيجعله خرجة ويبني موشحه عليه كما فعل ابن بقي في بيت ابن المعتز وهو:

علمـــــوني كيـــــف أســـــلو وإلا فـــاحجبوا عـــن مقلتـــي الملاحـــا

فإن ابن بقي جعله خرجة لموشحه... [2]"

وقال أيضا بعد ذلك: "...وفي الوشاحين من أهل الشطارة والاغارة من يأخذ بيتا من أبيات المحدثين فيجعله بألفاظه في بيت من أبيات موشحه كما فعل ابن بقي في بيتي كشاجم، فإن كشاجم قال:

يقولون تب والكأس في كف أغيد وصـوت المتـاني والمثالـث عـال

فقلـت لهـم لـو كنـت أضـمر توبـة وأبصـــرت هـــذا كلـــه لبـــدا لـــي

فقال ابن بقي:
قالوا ولو يقولوا صوابا
أفنيت في المجون الشبابا
فقلت لو نويت المتابا
والكأس في يمين غزالي
والصوت في المثالث عالي
لبدا لي..." [3]

فصورة التضمين على هذا مرتبطة تارة بالخرجة – كما في الموشح الأول- وتارة بالقفل داخل الموشحة – كما في الموشحة الثانية-. ومن غير المستبعد أن تكون الخرجات الأعجمية التي أثرت على بعض الوشاحين الأندلسيين منتمية إلى هذا النوع من التضمين الذي سلكه الأندلسيون، رغبة في التلميح أو الإحماض. وعلى كل فإن الأمثلة التي جاء بها ابن سناء الملك تفيد

[1] -المقتطف من أزاهر الطرف: ص/257. ابن سعيد: علي بن موسى.
[2] -دار الطراز: ص 45 والموشح فيه كامل في 102 وفي ديوان الموشحات الأندلسية 460/1.
[3] - دار الطراز: ص 45 والموشح كامل في 104 وفي ديوان الموشحات 463/1.

في فهم أسلوبي الضمين، سواء في ذلك المعتمد في المراكز "الخرجة أو القفل الأول"، أم المعتمد في القفل "الأدوار، الأغصان كما في الموشح الثاني[1].

وبعد ابن بسام نعثر على نص لابن سعيد يهتم بالتأريخ لحركة التوشيح وأقطابها، أورده في كتابه "المقتطف من أزاهر الطرف"[2] ضمن الخمليه الثانية عشرة المشتملة على ملح الموشحات والأزجال، وأرخ فيه لكبار الزجالين حتى العصر الموحدي. وعنه نقل ابن خلدون في مقدمة العبر[3] أكثر القسم الخاص بالموشحات.

أما أنواع الموشحات وأقسامها وأشكالها الفنية فلا نكاد نعثر على نص صريح ينتمي إلى الأندلسيين في فترة من وجودهم، يتحدث عن شيء من ذلك، إلا ما كان من بعض المشارقة الذين انبروا لذلك، وساعدهم عليه شهرة الموشح في المشرق، واهتمامهم به، ثم ما نقلوه عن بعض الأندلسيين من بعض التقاليد التي كانت تراعى في الموشح. فمن المؤكد أن ابن سناء الملك قد استفاد من بعض ما نقل إليه عن ابن عبد ربه الحفيد[4] وأضاف إلى ذلك ما توصل إليه هو من الاستنتاجات.

والأمر يرجع في هذا إلى أكثر من سبب:

1*) فالأندلسيون العلماء ومن في حكمهم ممن كان يعاشرهم أو يتأثر آراءهم، لم يكونوا راضين عن هذا الأسلوب الجديد في العمل الشعري، ولذلك استنكفوا ان يضموه في كتبهم أو دواوينهم، بله أن يضعوا له القواعد والقوانين، أو أن ينقلبوا هذه القواعد والقوانين عن غيرهم ممن كان يعرفها.

2*) ثم إن الأمر في مثل هذه الابتكارات لا يعدو أن يكون في أول أمره نزوة فنية ليس لها قالب نقدي أو تقعيدي مسبق، تأتي هكذا دون سابق تخطيط في جلسة من جلسات المرح، أو في مجلس سقطت فيه الكلفة، وخرج عن الوقار. تعن لأحد أفراد هذا المجلس فكرة الاستفادة من تجربة فنية شعبية – عربية أو عبرية أو رومانثية أو بربرية – فيطبقها، فيعجب بها الحاضرون ساعتئذ، ثم يطلبون منه في جلسة أخرى أن يفعل نفس الفعل، فينفد الطلب، ويقلده آخرون في ذلك، فيصبح الأمر بدعة يخرج بها الشعراء عن وقار القصيد. وقد رويت أخبار عن خروج بعض الشعراء والوشاحين والزجالين في جولات نهرية في نهر إشبيلية "الوادي الكبير" وكيف كانوا يتبارون في الموشحات والأزجال[5].

وروريت أخبار أخرى عن استشراء هذه الظاهرة الأندلسية البحت، وعلاقتها بفن الغناء في ما روي عن ابن باجة وابن تيفلويت، وكيف بلغ الطرب

---

[1] - وهناك رأي بسطه د. محمد زكريا عناني في كتابه عن الموشحات الأندلسية ص/28 ذهب فيه إلى تغليب فكرة التحوير الذي طرأ على الكلمة بعد أن كانت في الأصل "التضفير" كما رواها صاحبه "فوات الوفيات" وليس لهذا الرأي ما يعززه في نظرنا، لأن الجائز المقبول هو أن تكون كلمة التضغير محرفة عن التضمين، لاسيما وأن للتضمين معناه عن البلاغين والنقاد.

[2] - المقتطف من أزاهر لاطرف: ص/255.

[3] - مقدمة كتاب العبر "القسم6 الفصل 51. عبد الرحمان بن خلدون.

[4] - فن التوشيح: ص /113 محمد عوض لاكريم نقلا عن المعجب والنفح.

[5] -المقتطف: ص/263.

بالأمير المرابطي ان صاح واطرباه، وشق ثيابه، وقال ما أحسن ما بدأت به وما ختمت، وحلف بالأيمان المغلظة أن لا يمشي في طريق إلى داره إلا على الذهب... [1]

ولا يبعد أن تكون هذه البدعة قد لاقت رفضا من أصحاب القصيد المقلدين، فحاربوا وجودها وانتشارها، واعتبروها من المحمضات التي يحفل بها العصر، والتي تعد من سلبياته، لاسيما وأن الأمر فيها كان مرتبطا بالموسيقى والغناء، وهو مما لم يجمع على قبوله أصحاب الوقار من العلماء ومن في حكمهم. ولما تغيرت الأحوال واستقرت التجربة في وضع فني ناجح، متجه نحو تقليد القصيدة الشعرية في المضامين، مع المحافظة على روح الثورة الشكلية، وقوبل هذا الاستقرار بنوع من الاستحسان عند من كان يهمهم أمر ذلك من الأمراء والأثرياء والمتسامحين من العلماء، وانضاف إلى ذلك دخول كبار الشعراء معترك الإبداع في الموشح – بحكم اتساع الطلب عليه – من أمثال ابن اللبانة وعبادة بن ماء السماء والأعمى التطيلي... أصبحت هذه البدعة "الموشح" مما يستملح به ويطرب له... ولكنها لم تستطع في يوم من الأيام أن تزيح القصيد عن مكانه، أو تتجاسر على موضوعاته الجدية إلا حين يتطلب الوضع ذلك من رفع الكلفة مثلا بين الممدوح والمادح، أو استغلال الموشحة في إطار فني غير إطار الشعر، كإطار الغناء مثلا.

3*) ثم إن الأندلسيين بعد هذا كانوا أصحاب الشأن، وكانوا بحاجة إلى غيرهم ليرى تجربتهم ويعكسها لهم في قالب قوانين وقواعد تلخص ما تعارفوا عليه بينهم في ذلك. فحالهم في هذا كحال كل التجارب الشعرية في بداية أمرها، بل كحال الشعر العربي الذي لم تدون قواعد نظمه إلا بعد مراحل زمنية غير يسيرة على استقرار تجربته النهائية، ولا يبعد –في هذا المجال- أن تكون تجربة الموشح في بداية أمرها شبيهة بما اشتهر من أخبار التنعيم ولمتر العربية المعروفة، وخاصة ما يرتبط بما ورثناه من الإيقاعات المشهورة عن شيوخ الموسيقى الأندلسية – كإيقاع البسيط والقائم ونصف والبطايحي والدرج والقدام- وهي إيقاعات يذكر علماء الموسيقى عنها أنها شبيهة في تشكيلتها بإيقاع الشعر، فإيقاع البسيط على سبيل المثال، يشبه أن يكون مشتملا على ستة أسباب خفيفة وهو الذي يسميه المشارقة بالمحجر – كما يذكر ذلك محمد بن الحسن الحايك في كتابه[2]:

"...وهو مبني على ستة نقرات أزمنة "ب" وهو السبب الخفيف عند العروضيين، مبني على حرفين محرك وساكن، مثاله تن..."

وهذا الإيقاع يكاد يكون شبيها بإيقاع الخبب الذي يسميه العروضيون بضرب النواقيس، غير أن هذا الضرب لا يجري على هذا الأسلوب، لأن ما يظهر من هذه الأسباب إنما هو أربعة فقط، ويختفي عنه اثنان عند التطبيق، ولذلك

---

[1] -مجموع الأشعار "المقدمة" محمد بن الحسن الحايك.

[2] - الإيقاعات الخمسة: ص/20 إلى 49 بتصرف. ومن الممكن الاطلاع على الإيقاعات المستعملة عند العرب في كتاب "كمال أدب الغناء ص/ 96 للحسن بن أحمد الكاتب، ففيه إشارة إلى الإيقاعات، وفيه تعليقات هامة للمحققين. ومقال عن الإيقاعات العربية/ مجلة المورد: مجلد 13: ع 4/ص 13 بقلم عدنان بن ذريل.

يضعه الموسيقيون في سلم [4/6]. ومعنى هذا من الناحية العروضية أن بين الإيقاع العروضي والموسيقي نوعا من المفارقة يفرضها تأثير عامل اللحن من جهة أساسية، ويفرضها من جهة أخرى الفرق بين الأزمنة العروضية "الأسباب والأوتاد والفواصل" والأزمنة الموسيقية "الزمن "أ" والزمن "ب" والزمن "ج" والزمن "د".

وقد نبه بعض الدارسين إلى أن المنظرين العرب الموسيقيين كانوا يستعملون في الدلالة على النقرات الموسيقية الأسباب والأوتاد والفواصل على غرار العروضيين، ولكن باستعمال حرفي "التاء" و"النون" بديلين في التعبير عن المتحرك والساكن.

وعلى كال فلا يستبعد أن تكون لكثير من الوشاحين علاقة معينة بالموسيقى وإيقاعاتها، هذه العلاقة التي دفعت بهم إلى البحث عن إطار جديد فإيقاع الموشح غير إيقاع العروضيين، وهو الإيقاع الموسيقي. وأمر استكشاف هذه العلاقة يحتاج إلى بحث تتوافر في صاحبه المعرفة الكاملة بالإيقاعات التقليدية الموسيقية العربية "الرمل، الهزج، الخبب..." وما يدخل فيها من تشكيلات "الثقيل الأول، الثقيل الثاني..." كما تتوافر فيه أيضا المعرفة بالإيقاعات الدخيلة على العرب من إيقاعات الفرس والروم، ثم الإيقاعات المؤثرة في المجتمع الأندلسي كالإيقات البربرية والرومانثية والزنجية. فإن استطاع أن يحصل على شيء من هذا أمكنه أن يقيم وشيجة بين إيقاع الموشح –على اختلافه- والإيقاعات الموسيقية المذكورة.

ومن المفروض فيمن يريد البت في هذا الأمر، أن يقيم صله عملية بين بعض الموشحات المغناة وبين إيقاعاتها المختارة ليلحظ من خلال ذلك عناصر الاتصال أو الاختلاف بين الإيقاع الموسيقى والعروضي.

2) الزجل:

ولم يكن حظ الزجل بأوفر من حظ الموشح، في اهتمام النقد الأندلسي به وبالتنظير له. ذلك أن أي كتاب من كتب النقد الأدبي في الأندلس، لم يتعرض لشيء من الحديث عنه، لجملة أسباب ذكرها جل الباحثين في الأمر من العرب والمستعربين[1]. ولم يهتم ببعض قوانين الزجل توضيحا أو تعليقا إلا الزجال الأندلسي ابن قزمان في مقدمة ديوانه، كما أنه لم يشر إلى تاريخ رجاله وأزجالهم حتى عصره، إلا ابن سعيد في آخر خميلة من كتابه "المقتطف من أزاهر الطرف"[2] في القسم الخاص بملح الأزجال، إضافة إلى ما ردده ابن خلدون في مقدمة العبر نقلا عنه.

*والواقع أن ابن قزمان لم يقدم لنا تصورا تقعيديا متكاملا عن الزجل كفن شعري له حدود وأركان، وإنما عرض لمجموعة من الملاحظات التي يمكن ان تدخل في باب التقويم، تقويم ما يراه معوجا في أزجال غيره. وبعبارة فإنه يمكن تلخيص جملة آرائه في النقط الآتية:

[1] - انظر الأمر في كتاب الزجل في الأندلس ل: د/عبد العزيز الأهواني.
[2] - المقتطف: ص/263. ولم نشر هنا لمجهود الحلي لأنه ليس أندلسيا.

1) عمله في تنظيم الأزجال: وهو عمل يشير إلى أصوله العامة في مقدم الديوان فيقول:[1] "...ولما اتسع في طريق الزجل باعي، وانقادت لغريبه طبلعي، وصارت الأئمة فيه خولي وأتباعي، وحصلت منه على مقدار لم يحصله معي زجال، وقويت فيه قوة نقلتها الرجال عن الرجال، عندما أتبث أصوله، وبنيت منه فصوله، وصعبت على الغلف الطبع وصوله، وصفيته عن العقد التي تشينه، وسهلته حتى لأن ملمسه ورق خشينه، وعديته من الإعراب، وعريته عن الحالئ والاصطلاحات تجريد السيف عن القراب، وجعلته قريبا بعيدا، وبلديا غريبا، وصعبا هينا، وغامضا بينا..."

وهكذا فإن عمله في الزجل يكاد يكون عملا رائدا، أو تنظيما تقنينيا يخرج به من الفوضى إلى النظام ومن الهزل إلى الجد، ومن العفوية إلى القصد:

(أ)فقد أشار إلى أنه "ثبت أصوله". ورغم أننا لا نستطيع أن نحدد معالم تثبيت هذه الأصول، إلا أننا نستطيع أن نزعم أنه يشير بذلك إلى ارتباط شهادة ميلاده الحقيقية بالأخطل بن نمارة، الذي اعترف بأنه كان "أسلس طبعا، وأخصب ربعا، ومن حجوا إليه طافوا به سبعا..." وهو "الإحق بالرياسة في ذلك والإمارة... فإنه نهج الطريق، وطرق فأحسن التطريق وجاء بالمعنى المضيئ والغرض الشريق..." [2].

ب) كما أشار إلى أنه "بين منه فصوله". ولسنا ندري وعلى وجه التحديد ما الذي يريده بتبيين الفصول، أيريد ما فصله بعد وهو يصف نهج ابن نمارة في أزجاله[3] "...يتصرف بأقسامه وقفوافيه، تصرف البازي بخوافيه، ويتخلص من التغزل إلى المديح بغرض سهل وكلام مليح..." أم يريد منهجه هو وما أضافه إلى مسلك سابقيه وفي مقدمتهم ابن نمارة حين قال[4]: "...وجعلته قريبا بعيدا، وبلديا غريبا، وصعبا هينا، وغامضا لينا، إذا سمع السامع سباطة أقسامه ومصارعه، همت قترة أن تكون بمشارعه، فإذا حدا فيه حدوي، وعارض طبعي الذي ينبع وما يذوي، يرى شيئا لا يدرك ولا يلحق، وقال ما أطبعك يا فلان، وقال الحق..."

حيث عرض لمنهج ابن نمارة في "الأقسام والقوافي" وهما مصطلحان يفيدان اجزاء القصيدة الزجلية، وخواتم مقاطعها، كما عرض لأسلوبه في التخلص داخل القصيدة الزجلية من غرض إلى غرض، أي من التغزل إلى المديح، وكأن العرف كان يجري بأن القصيدة الزجلية، ليس لها من غرض إلا غرض المدح، وأن القصيدة المادحة ينبغي أن يقدم لها بمقدمة متغزلة، أسوة في ذلك بقصيدة المديح الفصيحة.

ثم عرض أيضا للغرض السهل والكلام المليح، ولم يكن يقصد ولا شك إلا البناء العام للقصيدة من اللغة المنقحة والأسلوب الشعري السهل.

---

[1] - ديوان ابن قزمان: ص/1.
[2] -نفسه: ص/2.
[3] -نفس المصدر والصفحة.
[4] - نفس المصدر والصفحة.

وعرض لمنهجه هو في التقصيد: من جعل قصيده "قريبا بعيدا" أي قريبا من الفهم بعيدا عن المحاكاة، و"بلديا غريبا" أي ذا لغة بلدية معروفة ولكنها غريبة عن التركيب البلدي المعروف بما تحمله من دلالات. و"صعبا هينا" أي صعبا على من لا يلتزم ولا يعرف قوانين الزجل، وهينا على من يسترشد بأنماطه وقوانينه، و"غامضا بينا" أي غامضا على من لا يستطيع فهم معانيه، وبينا واضحا على من يسبر غور هذه المعاني، وبعبارة فإن زجله من باب ما يسمى بالسهل الممتنع الذي إذا سمع السامع "سباطة أقسامه ومصارعه..." ظن أنه قادر على الإتيان بمثله، فإذا حاول وجد نفسه بمنأى عن ذلك – وهو نفس المعنى الذي ذكر للبلاغة حين قيل عنها إنها الكلام الذي سمعه الجاهل ظن أنه قادر على الإتيان بمثله فإذا حاول وقع بمنأى عن ذلك.

ج) وأشار إلى أنه صعبه على الأغلف الطبع، وكأني به كان من دعاة وأصحاب مذاهب الطبع السلس واللفظ الرشيق. لذلك أصبح الزجل معه رقة وعذوبة، وليس قوة وجزالة. وقد عرض لهذا في زجل من أزجاله حين وصف أسلوبه الفني فقال[1]:

والله إني مطبوع وإني رشيقْ
كل سحر نعمل في كل طريق
عندي الغوامض والمعنى الرقيق
ومقاطع أحلى من شعر الحسنْ
* * *
قد سرق كلامي حديث وقديم
سلط الله عليّ من ذا عظيم
كل أحد يسرق قسيم في قسيم.
أي مصيبة يا قوم؟ الخرس فيه الأمن.

ومثل هذا يتردد في كثير من القصائد الزجلية حتى لينتهي به المقام أن ينفي شاعرية الزجل عن غيره يقول: [2].

كل من جا يقول أنا زجال
أنا مطبوع سرف وليس لي مثال
ثم إلا مثقال على مثقال.
أي رمادي ترى البشر يلتهم

فهو على هذا يشير إلى أن الزجل طبع رقيق ورشاقة لا يستطيعها كل من تعاطى للزجل.

د)وأشار أيضا إلى أنه "صفاه عن جميع العقد" وفي ظني أن الأمر هنا لن يعدو جانب الشكل الذي تعسر معه عملية الفهم. ولذلك انتقد واقع غيره من الذين لا يجيدون ما يصنعون، وذلك حين يقول: [3]

انا وشاح ونعمل الشعار

---

[1] ـنفسه: ص/410.
[2] ـنفسه: ص/60.
[3] ـنفسه: ص/70.

وهو خطي بحال خبز دار
نعمل الصاد مليح بحال فلار
وترى الشكل فيه بحال لرشم[1]
* * *
أسفه الناس هو الكاتب الخلوف
ماعو غلف وفيه مداد من صوف
يلتهم للنقط وينسى الحروف
حتى تكتبها لو في كتف عظم

هـ)وأشار أيضا إلى أنه[2] "سهله حتى لان ملمسه ورق خشينة..." وفي ظني أن الأمر هنا ينصرف إلى مدرسته في الزجل وأسلوبه الفني فيه، والذي أشار إليه قبل في مثل قوله "...وبينت منه فصوله، وصعبت على الأغلف الطبع وصوله، وصفيته من العقد..." حيث يقوم هذا الأسلوب على ما يمكن أن يسمى بالسهل الممتنع – كما سيعبر عن ذلك فيما بعد – وهذه السهولة وصفها بتليين الملمس وترقيق الخشين، وهما مصطلحان ينصرفان إلى تحديد أسلوب معروف في الشعر يتجه إلى السلاسة والعذوبة، وينصرف عن الجزالة والخشونة. وقد نبه القدماء إلى صلة هذا الأسلوب بالحداثة في الشعر، ولأجل ذلك نبه ابن قزمان إلى صلة هذا بالتمدن حين قال بعد "...وجعلته قريبا بعيدا وبلديا غريبا..." إذ ربط بين السهولة واللين، والرقة والقرب... والبلدي، أي أن هذه السمات هي سمات بلدية مدنية حضرية. ولسنا ندري أكان يقصد من وراء كلامه هذا أن من سبقه إلى الزجل كان زجله على غير هذا الأسلوب أي كان على نقيضه مثلا، وأنه غير طريقه وهذب أسلوبه وجعله كما وصفه، أم أنه قصد فقط التعبير عن موقف فني خاص يلخص تجربة معينة يحاول تقويمها من وجهة نظره باعتبار عمله فيها، حيث يتبنى في ذلك أسلوب الشاعر الناقد الذاتي، أي الشاعر الذي يكتب الشعر عن وعي فني وطبق مواصفات خاصة اقتنع بها وطبقاها في تجربته الشعرية.

و)وأشار كذلك إلى أنه "...عداه من الإعراب وعراه عن التحالي والاصطلاحات تجريد السيف عن القرب"[3]. وهنا نقف معه عند أهم خاصية من خصائص الزجل، وهي تجاوز القواعد والقوانين الإعرابية فيه والابتعاد عن الزخرفة والاصطلاحات التي تلتمس في الفصيح من الشعر.

أما تجاوز القواعد والقوانين الإعرابية، فأمر ذلك مفهوم، باعتبار صلة الزجل بلغة الشاعر الأندلسي الذي يلتقي فيه العربي والعبري والعجمي الرومانثي والبربري والزنجي... ولا يبعد أن يكون ظهور الزجل بمثابة تحسيس بضرورة الاعتراف باللغة الوسطى الجديدة التي انتهت إليها حركة التعريب، تعريب الأندلس الرومانثية البربرية الزنجية العبرية الصقلبية وما نتج عن هذه

[1] -نفسه: ص/70. وشرح المحقق كلمة "الفلار" بقوله: عجينة لحلوية من عجينة الفطائر... التي نصنع منها البسطيلة. وشرح الشكل بالشكلة أي العلامة التي توضع على الأرغفة ليعرفها بها أصحابها.
[2] - نفسه: ص /1.
[3] -نفس المصدر والصفحة.

الحركة من هذا الأدب الذي يعكس في مضمونه الوسط الشعبي بهمومه وقضاياه، ويعكس في شكله الفني تمسكه بخليط من الإمكانات اللغوية والإيقاعية التي تتيحها هذه اللهجات.

وقد امتد اهتمام بعض الباحثين من المستشرقين المحدثين إلى معالجة تأثير الخرجة العجمية على الزجل والموشح[1] وانتهوا في ذلك إلى رأي يفيد بتأثير اللغة الرومانثية على تكوين الموشح والزجل. ولكن هذه النتيجة في ظني تظل غير ذات أهمية ما لم تكن الدراسة أشمل من هذا، فتبحث عن الأصول الأخرى الضائعة في خصم هذا الزحم الهائل من الإنتاج الأدبي في الموشح والزجل، هذه الأصول التي تهم تأثير اللهجات الأخرى المعايشة للغة الرومانث من بربرية صنهاجية مثلا وزنجية وعبرية... وما تحمله من امكانات إيقاعية وثروة في مجال الغناء والألحان، مادام ابن سناء الملك المشرقي قد أشار إلى أن بعض الموشحات ليس لها من عروض إلا التلحين، ولا ضرب إلا الضرب... وما دام الزجل يجرى أيضا في فلك الموشح فيقلده شكلا وإيقاعا، والجميع يحاول السير على النمط العربي في القصيد الشعري. وقد حاول المستشرق "كوريينطي" في تحقيقه لديوان ابن قزمان أن يرجع الأصول الإيقاعية لقصائد الديوان إلى منابعها في الإيقاع العربي مستعمله ومهمله، فحقق بذلك نجاحا في ربط الزجل إلى الشعر الفصيح، ولو –على الأقل- من ناحية الإيقاع، وبذلك قطع الطريق على كل رأي يربط الزجل أو الموشح بغير الأصل العربي.

وأما تجريده أو تعريته من التحالي[2] والاصطلاحات، فينصرف ذلك في الغالب إلى محاولته في الابتعاد عن التأثير باللغة العربية المدرجة التي ضرب عليها المثل في قوله وهو يعرض لبعض الزجلين الذين يلجأون إلى شيئ من ذلك في مثل قولهم[3]

قد تكسر جناحك وتبرد مزاجك

أو قول آخر:

في اليوم مرتين
يا ذا الوزارتين
تفضي لي حاجتين
وحينئذ تأبين

فإنه من السهل أن تقرأ الزجل الأول قراءة عربية سليمة فلا تجد بينه وبين قراءته الزجلية صلة، ثم إنك حين تقرؤه القراءة الزجلية ستلاحظ ما يعتري هذه القراءة من ثقل نتيجة استعمال الألفاظ الفصيحة في مجال لا يصلح له. ونفس الأمر بالنسبة للجزل الثاني الذي ضرب به المثل.

---

[1] -انظر مقدمة كتاب المختار الأنيس من كتاب عدة المجليس ومؤانسة الوزير والرئيس: لعلي بن بشري الغرناطي.

[2] -التحالئ: ج تحلئة وهي الكحل ولعله يقصد الزينة التي تضر، أو السواد، أو الوسخ أو ما يفيد ذلك. لسان العرب 60/1.

[3] -ديوان ابن قزمان: ص/2.

ز) ثم أشار أخيراً إلى أنه "جعله قريباً بعيداً، وبلدياً غريباً، وصعباً هيناً، وغامضاً هيناً..." وهذه هي الخصائص التي انتهى إليها الزجل معه. فقد أصبح قريباً بعيداً، أي قريباً في الفهم بعيداً عن المحاكاة. وأصبح بلدياً غريباً: أي يجمع بين الليونة المعروفة في الشعر الحضري والجزالة والغرابة التي تعرف في الشعر البدوي. وأصبح صعباً هيناً وغامضاً بيناً: أي أصبح صعباً على من يتجشمه ولم يكن قد ملك أداته وهيناً على من ملك الأدوات واقتدى بالفحول، وهو أيضاً غامض على من لم يسبر غوره، وواضح لمن فهم مقاصده. وهذه المميزات توحي بأن الزجل مع ابن قزمان قد خرج من مرحلة النشأة وتعترها إلى مرحلة النضج التي استوت فيها قواعده وقوانينه وقوالبه. ولذلك كان من اللازم أن يعرض في مقدمته بعد هذا إلى الحال الذي كان عليها الزجل قبل عصره، ووضع الزجالين وموقف الناس منهم:

2)موقفه من الزجالين السابقين له: وقد وضح رأيه هذا في قوله:[1] "ولقد كنت أرى الناس يلهجون بالمتقدمين ويعظمون أولئك المقدمين، ويعظمون أولئك المقدمين، يجعلونهم في السماك العزل ويرون لهم الرتبة العليا والمقدار الأجزل. وهم لا يعرفون الطريق، ويدرون القبلة ويمشون في التغريب والتشريق يأتون بمعان باردة وأغراض شاردة، وألفاظ شياطينها عمّه ماردة، والإعراب وهو أقبح ما يكون في الزجل وأثقل من إقبال الأجل... اللهم إلا إذا أتى تندرهم بمعان ملاح، وتعاريض أحد من السلاح، فيصير كلامهم حصاة مع درة، أو لوزة حلوة وأخرى مرة..."

فقد لاحظ أن الناس لم يكونوا بين الجيد الجديد وغيره، فيلهجون بالمتقدين ويعظمون من قدم منهم، ويرون لهم المرتبة الأولى على غيرهم. وهذا في نظره خطأ، لأن هؤلاء المقدمين لا يعرفون طريق الزجل وطريقته فيقعون لأجل ذلك في الأخطاء التي عددها عليهم والتي رآها ماثلة في الآتي: [2]

1) جهلهم بطرق الزجل: وقد عبر عن ذلك بقوله "...وهم لا يعرفون الطريق ويدرون القبلة ويمشون في التغريب والتشويق..." ورغم أنه لا يوضح المقصود بالطريق او المعنى الذي ينبغي أن يقصد، إلا أن المعنى ينصرف إلى ما سيوضحه من الأساليب الفنية التي ينبغي اتباعها في صناعة الزجل.

2) معانيهم الباردة: ولعل قصده بالمعاني الباردة، المعاني العامة التي يعرفها الخاص والعام والتي يشترك في تناولها الكل. وعكسها المعاني المضيئة التي وصف به معاني أخطل بن نمارة بعد ذلك.

3) الأغراض الشاردة: ولعل يقصد بالشرود الخروج عن المقبول والمطلوب في الأغراض، وقد مدح بعد ذلك الأخطل بن نمارة بأنه جاء بالغرض الشريف، وهذا يوحي بأن المقصود بالغرض الشارد، تسخير الزجل في كل ما

---

[1] -نفس المصدر والصفحة.

[2] -خصص الحلي، في العاطل الحالي قسما هاما في فصل الزجل للمنوعات التي لا يجوز استعمالها في الأزجال، وقسمها إلى أربعة فصول، الأول لعلل الألفاظ/ ص26، والثاني لعلل الأوزان/ ص46. والثلاث لعلل القوافي/ ص47، والرابع للممنوعات/ ص 61.

يعرض للمرء من الأمور، والحال أن الزجل فن نبيل ينبغي أن يتناول الغرض الشريف فحسب.

4) الألفاظ العمياء: وقد عبر عن اضطراب أساليبهم بأن ألفاظهم شياطينها عمه ماردة. ولاشك أنه استغل فكرة استيحاء الألفاظ الجميلة من الأسطورة العربية التي تزعم أن وراء الشعراء توابع من الجن توحي إليهم بما يرغبون في قوله، لكن توابع هؤلاء الزجالين متصفة بالعمه أي العمى، ومتصفة أيضا بالمروق عن اتباع ما يطلب منها في مثل هذه المواقف.

5)ميلهم إلى الإعراب في الزجل: أي محاولة الكثير منهم إدخال قوانين النحو في الزجل وإدخال الأزجال في قوانين المنصوبات والمجرورات والمرفوعات، وهو عمل استقبحه وشبهه بأنه ثقيل ثقل إقبال الأجل، وضرب على ذلك مثلا بقول أحدهم عفا الله عنه[1]:

قـــــد تكســـــر جناحـــــك وتبـــــــرد مزاجـــــــك

فإن هذا المسكين – على حد قوله – قد كسر في هذا القول من جناحه وتبرد من مزاجه...

6)عدم انضباط نظمهم: وقد عبر عنه حين استثنى بعض ما حسن من كلامهم، فاعتبر أن ذلك لا يطرد في نظمهم بل تجدهم أشبه ما يكون بمن يخلط الحصاة مع الجوهرة، أو النواة الحلوة مع المرة.

وبعبارة فإن الملاحظات التي استوقفته عند قراءته لأزجال سابقيه، إذا أضيفت إلى ما استدركه في زجله، فإنها من الممكن أن تشكل لبنة أساسية في بناء تصور نظري عن قوانين الزجل من جهة، وعن فنيته وما يطلب فيه من الأصول التي ينبغي أن تحترم احتراما مقدسا ليكون الزجل في المستوى المطلوب الذي انتهى هو –ابن قزمان- إليه وانتهى إلى الكثير منه الأخطل بن نمارة السابق[2].

3) ابن نمارة وخصائص زجله:

وقد وضع ابن نمارة في مقام المقابلة، مقابلته مع غيره من الزجالين السابقين متناولا في نفس السياق خصائص زجله مقارنة بزجل غيره ممن عاصروه فقال: [3]

"...ولم أر أسلس طبعا، وأخصب ربعا، ومن حجوا طافوا إليه سبعا، أحق بالرياسة في ذلك والإمارة من الشيخ أخطل بن نمارة، فإنه نهج الطريق، وطرق فأحسن التطريق، وجاء بالمعنى المضيء واللفظ الشريق، طبع سيال ومعان لا يصحبه به جهل الجهال، يتصرف بأقسامه وقوافيه تصرف البازي بخوافيه، ويتخلص من التغزل إلى المديح بغرض سهل وكلام مليح ولو لم يكن له رحمه الله من قوة التخيل وصحة المعارضة إلا قوله:

---

[1] -ديوان ابن قزمان: ص/2.

[2] -هذه الملاحظات يمكن أن تكون منطلق الحلي في فصوله الخاصة بالزجل وما يجوز فيه وما لا يجوز.

[3] -ديوان ابن قزمان: ص / 2و3و4.

طاق في خدي وبف في القنديل...
...أو في سباطه اللفظ وتمكن المعنى إلا قوله:
قدر الله وساق الوسواس
امكرت على عيون الناس
ولعبنا طول النهار بالكاس
وجاء الليل وامتد مثل القنديل...
...وليس اللحن في الكلام المعرب القصيد بأقبح من الإعراب في الزج، ولا ينزه عن هذا العار الجلل، إلا أخطل رحمة الله عليه، فإنه تحرر بنفسه، وما سقط إلا في أشياء سقط فيها وهو مخطئ، وتأخر عن تقدمها وهو مبطئ كقوله عفا الله عنه:
فمن غرس نعما نتين
في روض تلك الوجنتين
وكليمات سوى هذه، وأتى من سواه ممن أشرنا إليه وطعن – لتخلف قريحته – عليه..."

فقد تناول في هذا النص صورة عامة من خصائص ابن نمارة الشاعرية ومميزات زجله شكلا ومضمونا، ضاربا المثل على ما استحسنه أو استهجنه من زجله.

فهو يتميز على العموم بالطبع الشعري السيال والقريحة الثرة. وقد عبر عن ذلك بقوله فيه "...أسلس طبعا، وأخصب ربعا..." وهذا ما يجعله مصنفا في قائمة "الشعراء" المطبوعين المكثرين. وقد كان الأندلسيون يميزون – كغيرهم بين شاعر الطبع، وشاعر الروية، ويفضلون شاعر القريحة والطبع على شاعر الروية، بما يحققه الأول من المتعة اللحظية التي تساير المناسبة. ولذلك مال الأمراء في امتحانهم للقدرات الشعرية لشعرائهم الندماء إلى امتحان قدرتهم على الارتجال واختبار سلاسة طبعهم، فمن تبث في مقام هذا الامتحان كان له ما يكون للشاعر النديم من مظاهر التكريم والحفاوة وأقربها أن يصنف في قائمة الوزراء وفي ديوان العطاء. ويظهر أن هذا قد انعكس على ميدان الموشح والزجل. فقد سابق الوشاحون بعضهم البعض والزجالون أيضا. ووجدنا أئمة الزجل يشترطون في صحة إمارة الزجل أن يكون صاحبها أسلس طبعا وأخصب ربعا "كثير الزجل"، إضافة إلى ما يمكن ان يتميز به من مميزات خاصة كالتي عرضها ابن قزمان في قولته السابقة، والتي تمسح خصائص المضمون وخصائص الشكل والموضوع ووسائل التناول، أو بمعنى أقرب: المعنى المضيئ، والغرض الشريف، والطبع السيال، والمعاني المتميزة، والتصرف بالأقسام والقوافي، وحسن التخلص من غرض إلى غرض باستعمال الموضوع أو الكلام المليح، وقوة التخيل، وصحة المعارضة، وسباطة اللفظ مع تمكن المعنى والتحرر من الإعراب...

وكأنا به وهو يعرض لمميزات زجل ابن نمارة، يقدم لنا الصورة النموذجية لفنية الزجل والمقومات التي يفترض أن يقوم عليها مما ذكرناه. وبهذا لا يبدو عمل الزجال في نظر ابن قزمان – وهو الشاعر الزجال- بعيدا عن

عمل الشاعر، كما لا يبدو الزجل بعيدا عن الشعر. ولا يخلو الأمر هنا من أحد فرضيتين:

أولاهما: أن ابن قزمان كان يؤمن بوحدة التجربة في الشعر والزجل وربما في بقية الفنون الإبداعية الخرى.

وثانيهما: أنه كان يستند إلى مرجعية نقدية شعرية وهو يحاكم زجل ابن نمارة، لأن ما يستعمله من مصطلحات نقدية في هذا الباب، لا يخرج عن المشهور من المصطلحات التي تتردد في نقد الشعر، وهو ما يعني أن نقد الزجل لم يكن قد وصل في عصر ابن قزمان إلى المرحلة التي ينفصل فيها بنفسه عن الشعر ونقده.

4) الزجل في عصره: ينطلق في تحديد موقفه من زجل عصره من خلال المباهاة بنفسه وزجله بالقياس إلى من سبق من الزجالين ممن يُعتَرف لهم بالفضل والتقديم فيقول: [1]

"...وأما في زماننا هذا، فلم ألق فيه إلا دعيا، أو من إذا قال عيا، زجيلاته من خمسة أبيات إلى ستة، إذا قصد الاسترسال نحث حجر، وإذا التمس نجر. ولعمري إن كان في الكلام أغلاظ. وفخرنا بانسياب الطبع وسهولة الألفاظ. لو عاش ابن نمارة وأحضرنا وإياه سلطان... لحار، ولعلم أن لنا قصب السبق ولواء الغلب، ولحارت طباعه إذا قايس قلباً بقلب..."

ومن موقفه هذا يبدو أنه ينعى على زجالي عصره دعواهم ومكاثرتهم مع ماهم عليه من ضعف الملكة الشعرية التي لا تسمح لهم بالاسترسال والانسياب والطبع، فهم إذا نحثوا حجروا، وإذا التمسوا نجروا فيأتي كلامهم وفيه من الإغلاط ما يعارضه انسياب الطبع وسهولة الألفاظ التي هي من أهم مميزات زجله التي يقدم بها نفسه على من قدم من هؤلاء بمن فيهم ابن نمارة، ويتحدى الظروف لو كانت جمعته به، وعن ذاك سيعترف له هذا الشيخ بالسبق، وسيعجب من تدفق طبعه وسلاسة لفظه.

ولا يخلو كلامه هذا من أحد افتراضين، إما أن معاصريه لم يعترفوا له بالفضل والتقدمة والوصول إلى ما لم يصل إليه غيره. وإما أن شهرة ابن نمارة كانت تتجاوز كل زجال، فلم يجد بدا من التشهير بنفسه ومكانته في هذا الباب، دون أن يجحد فضل المتقدمين فيه أو يبخسهم حقهم من الرعاية والتكريم[2].

على أن أهم ما ينبغي الانتباه إليه في هذا المجال، مجال الآراء النقدية حول الزجل، أن ابن قزمان عرض لمجموعة من الآراء والملاحظات التي تخص فنه الزجلي في جملة صالحة من قصائده الزجلية، وكأنه يعرّف من خلالها بالأصول والضوابط التي ينبغي أن تراعى في الزجل عامة والجيد منه خاصة، ثم في الزجال الذي ينظم الزجل[3]. وهذه الآراء لا تكاد تخرج عما أشارت إليه

---

[1] -نفسه: ص/2.

[2] -بدليل قوله عن نفسه ص/4: "...والهفي لو أدركته لألمت به وما تركته، ولحكمت له بالتقديم وزمرت له بالفديم، وقلت...".

[3] -يمكن مراجعة هذه الآراء في ديوانه في الصفحات: 184و198و238و242و256و282و292و294و296 و308و 318 و322 و326 و388 و390 و402 و410 و422و426و450 و462 و502 و570 و572و 612 و640 و660 و672 و718 و772و778و846و852.

مقدمة الديوان من الحرص على تقديم الطبع والاحتفال بأهميته على صعيد السليقة الشعرية، ومن الاحتفال بالاختصار في المواطن التي تتطلب ذلك، ومن التنبيه على جعل الكلام حلوا وجميلا متضمنا المعاني الصحاح والرقاق، ومراعيا للتناسب بين المقاطع والأجزاء. يقول مثلا[1]

ثم إني هذبت ذا الأخبار
وتركت الصِّبى والاستهتار
وابتديت من جديد لمدح الكبار
وانظمت الجواهر استرسال

* * *

وضممت الدوا وخدت القلم
وجمعت الثنا وسقت الحكم
ونزل يدي في الورق ورقم
وتممت وجا عمل عمال

* * *

فوصفت الجلال بيتا بيت
والمعالي على ضروب سميت
ومدحت فكل مارويت
خرجت لي محاسن الارتجال

فهو هنا يلخص تجربة نظم الزجل، وخاصة في القسم الثاني والثالث أعلاه، حيث يشير إلى ما ينبغي أن يهيأ للمدح مت جمع الثناء وسوق الحكم في مجال المضامين، وما يلتزم في الشكل من وصف الجلال بيتا بيتا وذكر المعالي على ضروبها وتسميتها، حتى يخرج الجميع في أبهى وأحسن حال.

[1] ـديوان ابن قزمان: ص 570.

(ب) وبالنسبة للنقطة الثانية:

وأعني بها تطور الفكر النقدي المشرقي في الأندلس، ومدى إسهام الأندلسيين فيه. فالواقع أن الأندلسيين بعد مرحلة غير قصيرة من الفتح الإسلامي، ظلت عالة على الثقافة العربية المشرقية، وعلى كل ما يأتي من المشرق وذلك لأسباب جوهرية عدة:

أولها، أن الأندلس كانت ضمن البلاد العجمية المفتوحة البعيدة عن مراكز الإسلام العلمية، ومن تم فهي بلاد عجم، وإن هاجر إليها العرب وكونوا بها دولة إسلامية، لأن ما كان يحيط بها من العناصر غير العربية كان يقف حاجزا بينها وبين تطوير عروبتها لتصبح في مستوى عروبة المناطق العجمية الأخرى التي كانت قريبة من المناطق العربية ومراكز القرار، كبلاد فارس مثلا.

وثانيهما، بعد الشقة هذا بين المشرق والمغرب، وهو بعد جغرافي، كان محفوفا بكثير من المخاطر البحرية والبرية. ولم يكن يشجع أكثر المتضررين من السياسة في المشرق، أو من الاضطهاد العقدي أو الاجتماعي على المغامرة بالرحيل إلى المغرب، فكانوا يختارون أسلوب التقية مثلا، أو يلتفتون إلى الشرق الأقصى من أجل تنظيم معارضتهم السياسية، أو نشر مذاهبهم العقدية. ولم يستثن من هذا إلا المذهب الخارجي الذي وجد في الصحراء الإفريقية الشمالية مرتعا خصبا لتكوين دويلات محدودة النفوذ. أما نجاح الأمويين في الأندلس، فيعود إلى الصلة المتينة التي كانت قائمة بين عبد الرحمان بن معاوية "الداخل" وبين أخواله من بني نفزة البرابرة الذين عضدوه ونصروه، إضافة إلى استغلاله لديول السياسة الأموية المعتمدة على الاستفادة من العصبيات العربية والصراع الذي كان قائما بين المضرية واليمنية.

وثالثها، السبق الزمني لحضارة المشرق الإسلامية عن المغرب، فالأندلس لم تفتح إلا في نهاية القرن الأول للهجرة، وخلال هذه الفترة، كانت الأمور السياسية والاجتماعية والثقافية قد استقرت في المشرق، وابتدأت حركة التدوين، وظهر علماء متخصصون في مجالات مختلفة، منها ما هو ديني صرف، ومنها ما هو ديني ذو منحى عقدي، ومنها ما هو أدبي ولغوي صرف. ولم يكن بالأندلس الجديدة شيء من هذا. لأن أغلب المهاجرين إليها لم يكونوا مشكلين في الغالب إلا من المغامرين وحملة السيف من الجند وأصحاب الأهواء السياسية المتميزة.

وهذا السبق الزمني الذي حصر مبدئيا في قرن من الزمن، وعمليا في أكثر من ذلك، كان كفيلا بأن يتضاعف مع مرور الأندلس بمرحلة أو مراحل من التنظيم السياسي والاجتماعي، ويفترات غير قصيرة من التأقلم مع الجو العربي الجديد وثقافته ومذاهبه الدينية والثقافية.

وهذه الأسباب ولاشك مع غيرها هي التي جعلت الأفق العام للثقافة في الأندلس يقف في أحسن أحواله عند حدود تنظيم الروافد المشرقية وتقديمها

لأهل الأندلس في إطار منظم محدد المقاصد مفهوم الغايات[1]. ومن الممكن القول إن البحث عن المادة النقدية المشرقية في الأندلس، قد اضطلع به كثير ممن أرخوا للنقد الأدبي في الأندلس، فحددوا حجم هذه المادة ومعطياتها، وأبرزوا مظاهر تأثيرها على صعيد التصور والفهم والاستيعاب، وعلى صعيد التطبيق والممارسة، سواء بالنسبة لما نقلوه عن المشرق من النصوص، أم بالنسبة لما أنتجوه أو انتخبوه لسابقيهم أو لمعاصريهم[2]. ولكن هذا العمل ظل دائما محدودا في إطار الربط بين أستاذيه المشرق وتلمذة الأندلس، وكأن الأندلس لم تستطع أن تخرج عن الطوق، طوق الثقافة المشرقية، مع أننا نعتقد أن تأثير المشرق على الأندلس، أخذ في التراجع منذ القرن الخامس الهجري حيث أصبح الكيان الأندلسي الأدبي والنقدي واضح الظهور، وإن لم يحاول التنصل والابتعاد عن أصول الثقافة العربية الأصيلة. وبمعنى أصح، فتأثير المشرق على الأندلس مر بمرحلتين أساسيتين:

مرحلة أولى: وكان التأثير المشرقي فيها قويا بحكم ازدهار الحركة لعلمية والأدبية في المشرق، وبحكم تخلف الأصول العلمية في الأندلس، واحتياج العرب والمستعمرين فيها إلى الثقافة النموذج التي كان المشرق مصدرها آنذاك ممثلة في رجاله وكتبه ومذاهبه وفنونه وحياته الاجتماعية[3]. وبعبارة فقد كانت المرحلة مرحلة رواية –بمصطلح المحدّثين- استهوى الأندلس فيها كل ما وصل إليه المشرق دون تمييزه، لا فرق بين الثقافة الأصيلة العربية والأدبية واللغوية، والثقافة الحضارية الحديثة المتولدة عن تلاقح العرب والعجم.

مرحلة ثانية: وكان التأثير فيها أخف وأنسب، وهي المرحلة التي كانت الأندلس فيها قد استوعبت الثقافة المشرقية المتنوعة، وكونت لنفسها رصيدا علميا ذاتيا ممثلا في المؤلفات التي ألفها أبناؤها والتي استغنى ببعضها عن كتب المشارقة، كمختصر العين للزبيدي، ومخصص ابن سيدة والشروح الأدبية على المعلقات لغير واحد، وعقد ابن عبد ربه، وشروح دواوين كبار الشعراء المحدثين كديوان أبي تمام وأبي الطيب المتنبي... فأصبح لهذه المؤلفات وغيرها صيت محمود في الأوساط العلمية الأندلسية بل والمشرقية أيضا. كما تميزت المرحلة بنمو الشخصية الأندلسية في المجال الإبداعي الشعري والنثري على حد سواء بظهور كبار الشعراء كابن دراج وابن شهيد... وكبار الكتاب كابن برد... [4]، وألفت المؤلفات النقدية التي كان لها طابع ذاتي يرمي إلى تمييز الناقد الأندلسي عن غيره تمييزا لا يرفض فكرة التأثير والتأثر، ولكنه يرسخ لتصور أحادي، كما لو أن كل ناقد أصبح يعتقد أنه قد شب عن الطوق، وأصبح

---

[1] -كما هو الحال في تجربة كتاب العقد الفريد لابن عبد ربه، الذي لم يزد شيئا عن تقديم عناصر الثقافة المشرقية مبوبة ومنظمة ليسهل فهمها واستيعابها في أقصر مدة وبأقل جهد.

[2] -انظر ما كتبه إحسان عباس عن النقد الأندلسي وتأثره بالنقد المشرقي، وما كتبه رضوان الداية عن ذلك في كتابيهما: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، وتاريخ النقد الأدبي في الأندلس.

[3] -نفح الطيب: 122/3 ما بعدها، وفيه أخبار عن ما حمله زرياب من مظاهر الحياة الاجتماعية العباسية إلى الأندلس.

[4] -الإشارة هنا إلى الأسماء التي ترمز لنمو الحس الأندلسي عند المبدعين الأندلسيين.

قادرا على أن يسهم بعطائه بعد ان تجاوز مرحلة الأخذ، وبعبارة فمن الممكن أن يقال عن هذه المرحلة إنها مرحلة دراية –باصطلاح المحدثين أيضا-.

وهكذا فمن الممكن تلمس الاتجاهات النقدية الأندلسية ذات البعد العام الذي تشترك فيه مع المشرق واهتماماته فيما يلي:

* الاتجاه التطبيقي
* الاتجاه التقعيدي
* الاتجاه التنظيري.

وهذه الاتجاهات اتخذت في معظمها من الإنتاج الأندلسي مادتها الخام، وانطلقت منه في أحكامه وتقويماتها وتنظيراتها وأمثلتها. ومن هنا اكتسبت صفة الأندلسية. على أن تنوع هذه الاتجاهات ليس له صلة بالتنوع الذي عرفته النظرية النقدية في المشرق في تطورها وصيرورتها، وإنما فرضته التصورات العامة التي جرى في إطارها النقد في الأندلس، إذ لا نكاد نعثر على تأثير واضح وفاضح للاتجاهات النقدية المشرقية على مدارس النقد الأندلسي، فليس هناك مثلا أثر خاص لمدرسة ابن قتيبة في النقد الأندلسي، ولا لمدرسة بديع ابن المعتز ولا لعيار ابن طباطبا ولا لنقد الشعر لقدامة ولا لموازنة الآمدي أو وساطة الجرجاني... ولا للاتجاه النقدي البلاغي لوحده كما بدا عند الجرجاني... وإنما كان الأمر بالنسبة للأندلسيين –كما سنرى-يتحدد بحسب الحاجات التي تفرضها المناسبة، مناسبة التأليف أو الشرح أو غيرهما، ومناسبة المؤلف وعلاقة ما سيبسطه من الآراء الشخصية في مؤلفه، سواء أكان مجمعا لهذه الآراء من حصيلة آراء الغير، أم كان متفردا في ذلك بوجه من وجوه التفرد.

(أ)الاتجاه التطبيقي

وقد اتخذ من كتب التراجم الأدبية والاختيارات والشروح مادته الأولى، حيث ظهر فيها ظهورا واضحا، منطلقا خلالها من معالجة مجموعة من القضايا النقدية التي شغلت النقد المشرقي كقضايا السرقات الأدبية، واللفظ والمعنى، والبديهة والروية، والطبع والصنعة، والإيجاز والإسهاب، والأصالة ومكوناتها "الفحولة"، والقديم والجديد وما بينهما من صراع، والمعارضات الأدبية في الشعر والنثر على حد سواء، وعناصر الجودة في الأثر الأدبي، وعناصر التقويم والاختيار الأدبي، والابتكار والاجترار. وهذه القضايا وغيرها عرضت لها كتب الاختيارات في تطورها ومرحليتها التي مرت منها، وتأثرت بمعطيات الظروف التي كانت تحتم الاهتمام ببعض منها دون البعض، أو الانصراف عن بعضها على حساب البعض الآخر.

وليس من السهل عرض المادة النقدية التي بسطتها كتب الاختيارات والتراجم والشروح، وتوضيح اضطراب خطها البياني في الالتزام ببسط بعض هذه القضايا دون البعض الآخر، ولكن من المتيسر ضرب بعض الأمثلة التي يمكن أن تقف وراء طرح بعض القضايا طرحا تطبيقيا ينحو بها نحو التقويم الأدبي[1].

(1)فمن كتب الاختبارات:

*نقل صاحب الذخيرة عن كتاب حانوت عطار لابن شهيد في تقويم شاعرية ابن دراج قوله[2]:

"...والفرق بين أبي عمر وغيره، أن أبا عمر مطبوع النظام، شديد أسر الكلام، ثم زاد بما في أشعاره من الدليل على العلم بالخبر واللغة والنسب، وما تراه من حوكة للكلام، وملكه لأحرار الألفاظ، وسعة صدره، وجيشة بحره، وصحة قدرته على البديع، وطول طلقة في الوصف، وبغيته للمعنى وترديده، وتلاعبه به وتكريره، وراحته بما يتعب الناس، وسعة صدره بما يضيق الأنفاس..."

فقد عرض ابن شهيد، وهو يقوم شعر ابن دراج، لجملة من المواصفات النقدية التي يمكن أن تدخل في إطار بسط القضايا النقدية وربط الشاعر وشعره إليها.

فاعتبار ابن دراج مثلا مطبوع النظام، يفيد أن ابن شهيد –وعصره- كان يميز بين لونين شعريين واضحين مشهورين في الأوساط الأدبية هما شعر الطبع وشعر الصنعة، أو بين شاعرين متمايزين هما الشاعر المطبوع والشاعر المصنع، وحين قرأ شعر ابن دراج قراءة متمعنة، وجد أنه ينتمي إلى مدرسة الطبع، وأن كلامه يأسر سامعه أسراً شديداً. وكون كلامه متميزاً بشدة الأسر، لا

[1] -الذخيرة: 61/1/1 والاختيار هنا اعتباطي، وإلا فمن الممكن أن نجد اكثر من نظير، لأن كتب الاختيارات كانت تتوخى هذا الجانب التطبيقي التقويمي فيما تختاره، لينسجم مع بدئها ومنهجها.

[2] -اختيار بعض الكتب دون غيرها لم يقف على هدف محدد، وإنما توخى ضرب المثل وتقديم النموذج، وإلا فالأمر محتاج إلى بحث مستقل.

يعني إلا أنه يستجيب لمواصفات الطبع التي أشار إليها النقاد المشارقة من أمثال ابن طباطبا العلوي حين قال معللا حسن، الشعر: [1]

"وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب، فلما قبله واصطفاه فهو واف. وما مجه ونقاه فهو ناقص. والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه، ونفيه للقبيح منه، واهتزازه لما يقبله، وتكرهه لما ينفيه. أن كل حاسة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له، إذا كان وروده عليه وروداً لطيفاً باعتدال لا جوز فيه، وبموافقة لا مضادة معها... فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوماً، مصفى من كدر العي، مقوماً من أود الخطإ واللحن، سالماً من جور التأليف، موزوناً بميزان الصواب، لفظاً ومعنى وتركيباً، اتسعت طرقه، ولطفت موالجه؛ فقلبه الفهم وارتاح له وأنس به..."

وهذا لا ينفي أنه يتميز بمميزات أخرى زائدة. فالشعر المطبوع اسلوب يختاره الشاعر ويسلكه وفق مجموعة من الإمكانات التي تتوافر فيه فتجعله مطبوعاً، والشعر المصنع أو المصنوع أسلوب يختاره الشاعر أيضا طبقا للمجموعة من الإمكانات التي تتوافر له وفيه.

ولا تنتفي صفة الشاعرية عن أحدهما إذا كان شعره مطبوعا أو مصنوعا، فلكل عشاقة ومحبذوه. ومن الممكن أن يتوافر للشاعر الوحد صحة لطبع وسلامة السليقة، وأن يجمل ذلك بما يضيفه إليه من رقيق الصنعة، خصوصا إذا كانت هذه الصنعة ذات مصدر معرفي. وهو ما نبه عليه ابن شهيد وهو يصف ما اشتمل عليه شعر ابن دراج أيضا من الزيادات التي توحي بأن صاحبه كان على علم واضح بالخبر واللغة والنسب. وقد كان هذا مسلك شعراء الصنعة في العصر العباسي الذين كانوا يدبجون أشعارهم بما يستطيعونه من المعارف والعلوم التي كانوا على اطلاع واسع عليها، اطلاعا جعلها تظهر في أشعارهم كما لو كانت جزءا من شخصيتهم الفنية. ولكن ابن دراج وقف بالمعارف عند حدود علوم الخبر واللغة والنسب فقط، وهي العلوم التي لها صلة واضحة بعلم الشعر العربي القديم، ولم يتجاوزها إلى علوم العصر الأخرى كعلوم الطب أو التنجيم أو العلوم المحدثة الأخرى، وإلا لو فعل لأخبرنا ابن شهيد عن شيء من ذلك ولم يفته، بل لوجدنا نحن في شعره شيئا من ذلك. ويظهر أن اختيار علوم بعينها يعني اختيار نمط فني ذي مواصفات معينة. فشعراء الطبع لا يرفضون أن يحسنوا أشعارهم ببعض ما حذقوه من العلوم. ولكنهم يفضلون أن تكون هذه العلوم منسجمة مع النمط الشعري الذي يمثلونه، وإلا كان ذلك خارجا عن الإطار العام لفنية التعبير. وهذا ما عناه البحتري حين هاجم أسلوب ابن الرومي المسهب فقال:

والشـــعر لمـــح تكفـــي إشـــارته ولـــيس بالهـــدر طولـــت خطبـــه

حيث أشار في أول المقطوعة إلى ما يفيد أن ابن لرومي أدخل إلى الشعر ما ليس منه، كعلم المنطق "كلفتمونا حدود منطقكم" ولم تكن العرب تعرف

[1] -عيار الشعر: ص /27 محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي.

المنطق بمفهومه اليوناني، ولم يكن ذو القروح يلهج به نوعا أو سببا –على حد قول البحتري-

وعرض ابن شهيد أيضا لبعض مميزات الشاعرية الجيدة في شعر ابن دراج فعددها وشخصها في مواصفات هي "حوك الكلام، وامتلاك الألفاظ الحرة، وسعة صدر الشاعر وجيشة بحره، وصحة قدرته على البديع، وطول طلقة في الوصف، وبغيته للمعنى وترديده، وتلاعبه به وتكريره، وراحته بما يتعب الناس، وسعة صدره بما يضيق الأنفاس".

فهذه الموصفات العشر تلخص، بصورة أو بأخرى، حدود الشاعرية الجيدة المتمثلة من جهة الألفاظ في اختيار اللفاظ الصالحة الحرة، أي التي لم يدخلها لحن او ضعفن وحياكتها جيدة، أي وضعها في المكان الصالح لها وضعا فصيحا متناسبا. ومن جهة المعاني في البحث عن المعنى واستقصاء أجزائه والتلاعب به وتكريره حتى لا يبقى للغير فيه مدخل. وهذه الصفة وإن كانت مما يحمد عند القدماء، فإنه أصبح من أهم ما يعتد به لدى الشعراء المحدثين. ومن جهة القدرة على الوصف وطول النفس فيه، فإن الوصف روح الأغراض الشعرية كما نبه إلى ذلك القدماء[1] فمن مدح وصف، ومن هجا، ومن تغزل، ومن رثى... كلهم لا يكاد الواحد منهم يخرج عن غرض الوصف في أصل ما يفعل، ثم اختص الوصف بعد ذلك بما يخرج عن الأغراض الأخرى التي أصبحت لها تسميات وألقاب. ومعنى طول النفس "الطلق" في الوصف أي امتلاك القدرة على نقل الموصوف إلى السامع نقلا محاكيا للحقيقة، بحيث يشتمل وصفه على أكثر المعاني التي يتركب منها الموصوف – على حد تعريف قدامة له-[2] ومن طول الطلق في الوصف، القدرة على وصف كل شيء، بحيث لا يجوز أن يعلو في وصف ويدنو في آخر، وهذا من مميزات الجودة في الشعر عامة والوصف خاصة. ومن جهة صحة القدرة على البديع، فإن هذه الميزة من مميزات الشعر الجيد المحدث التي يكاثر بها شعراؤه شعراء التقليد من الذين يحبون القصد في البديع، ومجيئه في الشعر عفوا دون سابق تدبر. ولا يحمل كلام ابن شهيد أن ابن دراج من شعراء البديع ولكن ما يريده، أنه لو أراد البديع وقصده لقدر عليه، بدليل أنه يأتي في كلامه كما لو كان قد قصده قصدا.

ثم تأتي بعد هذا المميزات العامة التي لا تحيل على قضية نقدية شكلية بعينها، كسعة الصدر، وجيشة البحر، والراحة بما يتعب الناس، وسعة النفس بما يضيق الأنفاس. وهي ميزات الشاعر المطبوع الذي يجري الشعر على لسانه وكأنما يغرف من بحر، فصدره واسع للمعاني وبحره جياش بالألفاظ والصور[3].

ومن خلال ما سبق، يبدو أن الأحكام التطبيقية التقويمية التي أرسلها ابن شهيد في حق الشاعر ابن دراج، تكاد تستوعب جملة كثيرة من الرؤى النقدية التطبيقية التي تلخص مذهبا أو مذاهب شعرية وفنية، يخص بعضها مثلا

---

[1] -العمدة: 1059/2.

[2] -نقد الشعر: ص/130 والعمدة: 1059/2.

[3] -سيشير ابن شهيد إلى هذا الموضوع بتفصيل وهو يحدد طبقات المبدعين وحققة المبدع. الذخيرة: 238/1/1 و239.

المذهب الشعري –الشعر المطبوع- ويهم بعضها الآخر المذهب الفني في التعبير الشعري ومقوماته – من المعنى وطريقة عرضه، إلى اللفظ وكيفية اختياره، إلى الوصف وأسلوب أدائه، إلى البديع ومنهج بسطه، إلى النفس الشعري وقوته وانبساطه-.

*وفي كتاب الغصون اليانعة لابن سعيد، نموذج آخر من نماذج الاتجاه التطبيقي في النقد، اهتم بمحاكمة النصوص الأدبية الأندلسية وغيرها إلى قانون متطور من قوانين التذوق الأدبي في الأندلس[1]، وقد اخترنا نموذجا يحاكم فيه ابن سعيد شاعرية شاعر مشرقي معاصر له هو شميم الحلي حيث يقول فيه[2]:

"...شاعر مشهور بالمشرق، مذكور في الكتب وعلى الألسن... جملة أمر هذا الرجل ان ذكره فوق شعره. فعلى كثرته لم أقف له على ما فيه إغراب ولا إبداع. ومن جملة ذلك كتاب الحماسة التي جمعها من شعره. لحظتها فلفظتها، إذ وجدتها مفسولة غير معسولة. وأقرب ما وقفت عليه من شعره لما يليق بالمنزع المختار لهذا الكتاب قوله:

ألا هاتها حيث الجداول أصبحت تصول على أرجائها بصلال

لدى نرجس يسبي العيون بمثلها كأقراط تبر كللت بلآل

يظهر عليه غوص الفكر. فإنه ما قصر في سبك اللفظ وتقريب المعنى وزيادة التلفيق. وأشهر ما تقدمه في تشبيه النرجس بالأقراط قول ابن عبد ربه القرطبي صاحب العقد:

على ياسمين كاللجين ونرجس كأقراط تبر في قضيب زبرجد

نظر إليه وإلى قول أبي الطيب السلاّمي:

انظر إلى غصن لوته الصبا وقد غدا من زهرة في حلى

كأنه جيد على قامة من عقده بالدر قد كللا

ولفق منهما ما استحق به اسم شاعر.

وتذاكرت في شأن هذا الرجل مع بعض أهل بلده، فلم يعجبه ما وصفته به من عدم غوص الفكرة، والنهوض إلى الطبقة العالية ذات الإغراب والإبداع. فجاءني بعد أيام وقال، ما تقول في من يصدر عنه مثل هذا؟

---

[1] -سنشير إلى هذا عند حديثنا عن الاتجاه التنظيري في النقد الأندلسي.

[2] -الغصون اليانعة: ص/5... واختيار ابن سعيد هنا منطلق من المرحلية التاريخية التي يمثلها، فهو من رجال الماءة السابعة، والوقوف عنده، وقوف عند التطور الذي أصاب النظرية التطبيقية في عصره أولا ثم في الأندلس بعد ذلك.

أقـــــول لآمـــــرة بالخضـــــاب تحـــاول رد الشـــباب النضـــير

ألـــيس المشـــيب نـــذير الإلـــه ومـــن ذا يســـود وجـــه النـــدير

فقلت لعمري لقد أغرب لو لم يكن اهتدم ذلك من قول أبي أحمد النهرجوري:

وقائلـــه تخضـــب فالغـــواني قعـــود عـــن مصـــاحبة الكهـــول

فقلـت لهـا المشـيب رسـول ربـي ولســت مســودا وجــه الرســول

فقال امثل هذا الرجل تقصر به وهو إمام في العلماء والزهاد. فقلت له، الآن أرحت واسترحت. إن كنت منصفا، لم أقصر به من جهة علمه ولا زهده، بل من جهة الشعر. لكونكم أوجبتم له من الشهرة والتقدم فيه ما لا يقوم عليه برهان..."

فقد عرض ابن سعيد هنا في ترجمة شميم هذا لجملة من القضايا النقدية المترددة بين قضية عناصر الجودة في العمل الأدبي، وقضية السرقة الأدبية، وقضية طبقات الشعراء، ومميزات الطبقية في الشعر. وهي قضايا كثر تداولها في كتب النقد العربي المشرقي والأندلسي على حد سواء. ولكن اهتمام ابن سعيد بها يدخل في اعتبار –جزءا أو كلا- تدخل في إطار عملية التذوق الأدبي المبني على طائفة من الاعتبارات التي تتدخل في جودة الإنتاج الأدبي المختار.

فيعد أن قدم الشاعر شميما الحلي بما نهجه في الترجمة من تحليته بما اشتهر به عند المؤرخين المشارقة، عرض لوجهة نظره الفنية فيه كناقد يحتكم إلى قانون وضعه للاختيار الأدبي الجيد. فأشار إلى أن ذكره فوق شعره، وعلل ذلك بأنه لم يقف له على ما فيه إغراب أو إبداع. وكأنا به يربط الجودة في الشعر إلى أحد شقين أو إليهما معا وهما الإغراب والإبداع وهما مصطلحان يدلان على وجهي الابتكار في الشعر، وهما الابتكار في المعنى الذي يقابل الإغراب[1]، والابتكار في الشعر في اللفظ الذي يقابل الإبداع[2]، بدليل استعمال ابن سعيد لهما في هذا المعنى حين ترجم بابن مجاور فقال[3] "...ومن أمعن الفكر فيما أورده له في هذا المجموع، علم أن له فكرة غواصة، وأن معاني الإغراب وألفاظ الإبداع ليست عنه بمعتاصة..." فربط الإغراب بالمعنى والإبداع بالألفاظ.

كما أشار إلى أنه لم يأت في شعره بما يظهر عليه غوص الفكر، وإن لم يكن قد قصر في سبك اللفظ وتقريب المعنى، وزيادة التلفيق. وذلك حين عرض

[1] -انظر مناقشة قدامة لمفهوم الإغراب في نقد الشعر ص/152.
[2] -انظر مفهوم الإبداع والفرق بينه وبين الاختراع في العمدة 453/1 والتعريفات 21.
[3] -الغصون اليانعة ص/20.

لبيتيه اللاميين[1]. وفي هذا الجانب أيضا لم يكد يخرج عما اختصره قبل في وصفه لشعر شميم، من أنه ليس فيه إغراب ولا إبداع، حيث ينفي عن البيتين صفة الإغراب، ويثبت لهما صفة الإبداع ممثلة في سبك اللفظ وتقريب المعنى وزيادة التلفيق، لأن معنى البيتين مسبوق إليه من شاعرين كبيرين هما ابن عبد ربه الأندلسي وأبو الطيب السلامي البغدادي. وقد أشار إلى شاهديهما ونبه إلى عمل شميم وهو الوقوف عند التلفيق. وهو مصطلح مواز للسرقة لأنه يشكل درجة من درجاتها[2] وأشار أخيرا إلى أن الشاعر شميما لا ينهض في شعره إلى الطبقة العالية ذات الإغراب والإبداع، والتي تعتمد غوص الفكرة إلى جانب سبك اللفظ.

وفي إشارته إلى الطبقة العالية تنبيه إلى ما اشتهر عند القدماء من أمر الطبقات، طبقات الشعراء، وإلى معاييرهم المختلفة في تقسيم هذه الطبقات وتحديد وجوه الجودة في كل منها. كما أن فيه تنبيها إلى طبقات الشعر ودرجاته في الجودة، كالتي ذكرها ابن قتيبة مثلا في مقدمة الشعر والشعراء أو التي عناها هو نفسه في مقدمة كتابه "المرقصات والمطربات" حين قسم الشعر والنثر إلى أقسام هي: المرقص، والمطرب، والمقبول، والمسموع، والمتروك. وقد قام تعريفا بكل من هذه الأقسام بما يفيد درجيتها في الخط البياني للجودة.

2)ومن كتب الشروح الأدبية:

تستوقفنا بعض المواقف النقدية التي تتوزع بين طرح إشكالات تتعلق بقضايا كبرى كاللفظ والمعنى، والسرقات الأدبية، والقديم والجديد...، وبين عرض أنماط من أساليب التعبير المختلفة التي جرى المبدعون على مسلكها، وكانت هاجس التيارات النقدية التقعيدية التي اهتمت بتفصيل حدودها وضرب الأمثلة عليها كالتشبيه والاستعارة والجناس والمطابقة...، وأشكال البيان والبديع المختلفة. وسنقف عند بعض النماذج من هذه المواقف في شرح الشريشي لمقامات الحريري.

ففي شرحه لكلمة نرجس مثلا[3] قال "...النرجس نوار أصفر في نوره انكسار وفتور لا يكاد يرى، وله ورقة قائمة، تشبه به العينان إذا كان في نظرهما فتور. وقد تمادى إنكار أدباء وقتنا تشبيه العين بهذا النوار الأصفر المعروف عندنا بالنرجس. فأكثرهم ينكر أن يكون يقع به تشبيه لأجل صفرته، وإن ذكرته لأحد قال، وأي صفرة في العين إلا أن يكون بصاحبها علة اليرقان، ويستهجن موضع التشبيه جدا. وقد سألت بعض أشياخي في صغري وأنا أقرأ كتاب الجمّل، وكان أديبا شاعرا، فأنكر وقوع التشبيه بهذا النور الأصفر وقال لي: النرجس عندهم بالمشرق نور يشبه نوار الفول. وأكثر من لقيته يستبعد التشبيه بهذا النور الأصفر لأجل لونه، وذلك لقلة تحصيلهم معرفة كلام العرب وتشبيهاتها. والعرب توقع تشبيهاتها على الصورة دون المعنى، وعلى المعنى دون الصورة، وعليهما، وهو أكمل وجوه التشبيه...."

---

[1] -نفسه ص/6.

[2] -نفسه ص/7 ويشير ابن سعيد بعد ذلك إلى مصطلح الاهتدام الذي هو أقرب إلى السرقة من التلفيق.

[3] -شرح مقامات الحريري: 32/1 أبو العباس أحمد... الشريشي.

ففي مثل هذا النمط من الشرح عرض لقضية نقدية تتعلق بمطابقة المشبه بالمشبه به، ما دام أن التشبيه الناجح ما كان الوصف فيه مشتملا على أكثر المعاني التي يتركب منها الوصوف بالنسبة للموصوف به ليحاكيه ويماثله وكيف أن هذا لا يقع على نور النرجس كما يعرفه الأندلسيون، وقد بسط صورة من استكراه وصف العيون بصفرة النرجس وعلل هذا الاستكراه، وانتهى إلى أن هناك فرقا بين النرجس كما يسميه الأندلسيون ونرجس المشرق الذي يشبه نوار الفول الذي يصح أن يكون شبيها بالعين لاجتماع عناصر المقابلة فيه بين السواد الذي يحدق به البياض في كليهما وما يمكن أن يكسو نوار الفول من فتور مرحلي نتيجة تحول النوار إلى بدرة. واستخلص من هذا العرض أمرين: أحدهما، قلة معرفة الناس وتحصيلهم لكلام العرب وتشبيهاتها. والثاني طريقة العرب في إيقاع التشبيه: حيث أن العرب توقع التشبيه على الصورة دون المعنى، وعلى المعنى دون الصورة، وعلهما معا أي على الصورة والمعنى وهو أكمل التشبيه. وهذا الكمال الذي أشار إليه هنا هو كمال محدود، وإلا فإنه في مكان آخر من شرحه بسط ضروب التشبيه المختلفة التي تنصب على عملية التصوير لا على شكلها حيث قال[1]:

"...والتشبيهات على ضروب مختلفة، فمنها تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيأة، ومنها تشبيهه به معنى، ومنها تشبيهه به لونا، ومنها تشبيهه به صوتا، ومنها تشبيهه به حركة وسرعة...". فذكر خمسة أضرب للتشبيه، هي الهيأة والمعنى واللون والصوت والحركة.

وفي أقسام أخرى من الشرح، بسط قضايا نقدة نذكر منها على سبيل المثال قضية السرقات الشعرية[2]، حيث ذكر المحمود منها والمذموم. كما نذكر منها قضية تحديد مفهوم البلاغة في صناعة الشعر، والتي سماها المحدثون – على حد قولهم – صنعة البديع[3]. وفيها التجنيس والتشبيه والاستعارة والإشارة بأنواعها والمطابقة والتقسم والتسهيم والتتميم والترديد، والتجريد، والتتبيع والتبليغ والتصدير والاستثناء والالتفات والاعتراض والاستطراد. وهي الصناعة التي يتم بسببها تصنيف الشعر الذي أكثر منها، بمصطلح شعر البديع. مع ملاحظة أن هذه الأنواع التي رددها الشريشي قد كانت في عصره مفصولة عن بعضها البعض، وأدخل في كل قسم منها نوعا من هذه الأساليب، فالتشبيه والاستعارة في باب، والجناس والمطابقة والإشارة... في باب وهلم جرا.

وعلى العموم فإن هناك تميزات، تميز بها الاتجاه نذكرها فيما يلي:

*) أن بعض كتب التراجم الأدبية والمختارات قد غلب على منهجها طابع الاستعانة بما سبقها من المصادر المختلفة الأخرى، فانعكس هذا المنهج على صاحبها وعلى آرائه، وخاصة فيما يتصل بمن سبقه من المترجم بهم، إذ تغلف هذه المنقولات جوهر آرائه بغلاف التبعية، وتبعد شخص المؤلف عن إطار الموقف الذاتي الذي يحدد خصوصيات الفترة التي ألف فيها المؤلف، فلا تبدو

---

[1] -نفسه: 280/1.
[2] -نفسه: 266/1.
[3] -شرح مقامات الحريري للشريشي: 279/1 إلى 286.

آراؤه إلا إذا كان الأمر يتعلق بمعاصر له أو بمترجم لم يثر كبير اهتمام من السابقين أو من المترجمين. وفي ذخيرة ابن بسام صورة واضحة لهذا الاتجاه، ومثلها مغرب ابن سعيد.

**)أن بعض كتب الاختيارات الأدبية قد شكلت ريادتها في أسلوب الاختيار وطريقة عرض المختارات، وأسلوب التأليف والترجمة على العموم، مدرسة في التأليف جرى على مسلكها من جاء بعدها، ويمكن أن نضرب على ذلك مثلا بمدرسة قلائد العقيان للفتح بن خاقان التي استلب أسلوبها في الاختيار والعرض والترجمة والنقد كثيرا ممن جاء بعدها كابن الإمام وصفوان بن إدريس، وابن الأبار، بل وامتد الأثر حتى القرن الثامن والتاسع مع ابن الخطيب وابن الأحمر[1]. ونذكر أيضا كتاب المسهب للحجارى الذي جرى على مسلكه بنو سعيد حتى عهد الحفيد أبي الحسن علي بن موسى بن سعيد. على ان هذا لا يعني أن غيرها من كتب الاختيارات التي عاصرتها لم تخلف الأثر المطلوب، كالذخيرة لابن بسام مثلا، وإنما المقصود أن عموم المؤلفين استصعبوا منهج الذخيرة، فوضعوها في مرتبة التقدير، ولم يتجاوزه إلى الاقتداء بها، سواء في الاختيار أو في الدرس والتطبيق. إما بسبب ضعف مادتهم الإخبارية والأدبية والنقدية، أو بسبب قصورهم المنهجي.

***)ان بعض كتب الاختيارات الأدبية الأندلسية ألفها أصحابها في ديار المشرق، وهي ديار غربة أو هجرة بالنسبة للأندلسيين، فحملتهم غربتهم على نهج سلوك معين في الاختيار والتأليف يختلف بحسب الهدف الذي ألفوا من أجله مؤلفاتهم. فمن كانت غايته منهم أن يشهر بأدب الأندلسيين أو يعرف برجالهم او بتاريخهم، وقف به هدفه هذا عند حدود اختياره المشفع ببعض الآراء الاستعراضية النقدية التقويمية التي تنتهي عند حدود الاستحسان المختلف الأوجه، كما حصل في المطرب لابن دحية الكلبي.

ومن كانت غايته أن يكاثر المشارقة بإنتاج الأندلسيين، وأن يسلط جام نقده على بعض شعراء المشرق المعاصرين الذين ترجم ببعضهم، انتهى به منهجه هذا إلى تتبع سقطات هؤلاء الشعراء المشارقة او بعضهم فوقف عندها، وبين من خلالها تهافت شاعريتهم، ومن وراء ذلك تهافت مستوى الإنتاج الشعري المشرقي آنذاك، إذا ما قورن بالإنتاج الشعري الأندلسي كما هو الحال مثلا بالنسبة لابن سعيد[2]. على أنه لم يلتزم في كل انتاجه هذا المنهج، إذ يكتفي في المغرب مثلا بعرض المادة الأدبية الأندلسية وإطراء ما يستحق الإطراء منها، كما يذهب في رايات المبرزين نفس المذهب[3] وفي المرقصات والمطربات يذهب إلى عرض المختارات دونما احتفال بالتعليق عليها، لأن مقدمة الكتاب شكلت العنصر النظري الأساسي، فلم تعد النصوص بعدها إلا

---

[1] - ألف ابن افمام سمط الجمان. وصفوان بن إدريس، زاد المسافر، وابن الأبار تحفة القادم، وابن الخطيب الكتيبة الكامنة. وابن الأحمر، نثير الجمان، ونثير فرائد الجمان. وكلها استوحت أسلوب الفتح في الاختيار...

[2] - الغصون اليانعة: وخاصة الترجمات العشر الأولى. ولا يصرح ابن سعيد بهذه الغاية في كتابه، ولكنها تفهم من خلال تعامله مع بقية المختارات الخاصة بأهل الأندلس والمغرب.

[3] - رايات المبرزين ص /69 و72 حيث يعلق على بعض الأمثلة هناك.

واجهة من واجهات التطبيق، بغض النظر عن نوعية هذه النصوص شعرية كانت أم نثرية، وبغض النظر عن مصدرها أندلسيا كان أم مشرقيا.

****)أن كثيرا من الشروح الأدبية كانت تهتم بالجانب النقدي اهتماما متباينا بحكم ارتباط منهجها بأساليب الشراح من جهة، واختلاف مناهج هؤلاء الشراح من جهة ثانية، واختلاف المادة المشروحة من جهة ثالثة.

ولكن، ومع هذا الاختلاف، تبرز الخاصيات العامة للنظرية النقدية عند الشراح الأندلسيين. وهذه الخاصيات هي:

1=اهتمام هؤلاء الشراح بترديد كثير من الآراء النقدية التي ترجع في أصلها إلى المشارقة، والتي سبق عرضها في مؤلفات خاصة بها، إما رغبة منهم في التذكير بها، أو رغبة في الانتصار لها نتيجة موقف معارض لها.

2=اهتمام بعض الشراح بعرض الموقف الشخصي، أو الموقف العام للأندلسيين تجاه بعض لقضايا النقدية، أو تجاه بعض الظواهر الأدبية، أو تجاه بعض المبدعين المشارقة الذين قد يكون موضوع شرح أشعارهم مناسبة لتحديد هذا الموقف. ويظهر هذا خاصة مع أشعار أبي الطيب المتنبي أو أبي العلاء المعري.

3=اهتمام بعض الشراح بعرض جوانب من النقد التعليمي المهتم بجوانب التكوين المختلفة للعملية النقدية، وذلك بالتعريف ببعض الأساليب الفنية في التعبير الأدبي، وتقديم نماذج منها بغية العمل على تحصيلها من قبل من يطلبها في مناسبة الشرح.

ولكن مثل هذه الخاصيات وغيرها لا تستطيع أن تحدد لنا المعالم العامة للنظرية النقدية عند الشراح الأندلسيين، لاعتمادها في أفكارها على النموذجية من جهة، ولأن الشروح الأدبية لم يكن أصحابها يتوخون إظهار هذه النظرية بقدر ما كانت تأتي في مؤلفاتهم عفو الخاطر من جهة أخرى، مما يجعلها تارة تجري في الإطار العام للسلوك النقدي، ويجعلها تارة أخرى تتفرد ببعض المواقف عند هذا أو ذاك من الشراح، فلا يجعلها مثل هذا التفرد تكون نمطا متكاملا يصح الوقوف عنده، ولكنها على العموم تمثل وجها من أوجه النشاط النقدي الذي لا ينبغي غض الطرف عنه أو التنقيص من أهميته.

(ب) الاتجاه التقعيدي

وأما الاتجاه التقعيدي، فإن ما يغلب على المادة النقدية في هذا الباب لا يكاد يختلف عما تردد في الكتب التعليمية في كل مكان، من البحث في أصول الأشياء والتركيز على ظواهرها العامة، ومحاولة تقريب مادتها إلى الجمهور تقريبا تجميعيا لا يخل بها ولا يغفل ركائزها وأصولها.

وقد اعتمد الأندلسيون في بداية أمرهم كتب المشرق قبل أن يشعروا بحاجتهم الذاتية إلى كتب تخصهم. ولكن هذا الشعور لم يكن عاما، كما لم يكن مرتبطا بوقت معين أو مرحلة خاصة. وقد روت كتب التراجم والفهارس صورا عن بعض العلماء الذين رحلوا إلى المشرق وعادوا وقد حملوا معهم مجموعة هامة من المرويات والكتب، ثم الفوا بعد ذلك في نفس الموضوعات التي حملوا فيها ما حملوه من روايات ومؤلفات[1]. كما روت هذه الكتب أيضا صورة عن بعض الأخبار المتعلقة ببعض الكتب التعليمية المشرقية والأندلسية التي شكلت المادة الأساسية للدرس العلمي في الأندلس[2]. هذه الكتب التي أوحت لبعض الأندلسيين بالتأليف في المعارف العلمية عامة ثم المعارف النقدية التي تهتم بضبط الأوجه المختلفة لتقويم الإنتاج الأدبي خاصة.

وقد كانت الانطلاقة الأولى معتمدة على تركيز هذه المعارف في كتب المجاميع الأندلسية الكبرى، كالعقد الفريد لابن عبد ربه، وفي الروايات والمنقولات التي حملها علماء المشرق الوافدون على الأندلس كالقالي وصاعد...، قبل أن يتطور الأمر فيتجه البعض إلى تخصيص وتحديد عملهم في إطار منظم يهتم بالنثر أو بالشعر كل على حدة. وسنقف على نموذجين اثنين مشهورين أحدهما اهتم بجانب النثر والثاني بالشعر.

1-ففي النثر نقف عند كتاب "إحكام صنعة الكلام" لأبي القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي الإشبيلي، وهو كتاب اهتم ببسط قوانين وأفانين المنثور – على حد قول المؤلف – ليفرغ إليها ولتحرز ما أنعم الله به على الإنسان من علم البلاغة والبيان. يقول ابن عبد الغفور[3]: "...رأيت أن أصدق حسن انتقادك، وأحق جميل اعتقادك بهذه الرسالة التي ابتدعتها قالبا يفرغ عليه واخترعتها إماما يفزع إليه تحرز ما أنعم الله به على الإنسان من علم البلاغة والبيان. وإنما خصصت المنثور لأنه الأصل الذي أمن العلماء- لامتزاجه بطبائعهم – ذهاب اسمه فأغفلوه، وضمن الفصحاء – لغلبته على أذهانهم – بقاء وسمه فأهملوه ولم يحكموا قوانينه ولا حصروا أفانينه... فلو نسأ الله في اجلهم إلى أن يسمعوا قول شاعر هذا الزمان

فمـا شـيء –وقـد بالغـت فيـه- بـأحوج للبيـان مـن البيـان

لأجروا النثر مجراه، وحفظوا منه ما حفظناه..."

[1] -يراجع في هذا كتاب طبقات الزبيدي وكتاب ابن الفرضي، تاريخ علماء الأندلس.
[2] -انظر فهرست ابن خير، وكتب الفهارس والبرامج الأندلسية.
[3] -إحكام صنعة الكلام: ص/ 31 محمد بن عبد الغفور الكلاعي.

وقد انقسم الكتاب إلى قسمين تجمعهما مجموعة من الفصول.

-فالقسم الأول[1] يضم الكتابة وآدابها وما يتعلق منها بأسبابها ورتبة الخط وتسوية البطاقة، وختمها، وعنوان المكاتبة، واستفتاحها، وما يلو ذلك من الصلاة على الرسول ρ، وما يتصور الرسائل، والغايات التي تطلب في هذه الصدور، ثم التخلص من الصدور إلى الغرض المذكور، ثم الدعاء، ثم السلام، ثم فصل خاص بمكانية أهل الكفر، ويختم هذا القسم بما سماه بأقسام الخطاب والقصد به أنواع أساليب المخاطبة (الإيجاز والإسهاب والمساواة) ومواطنها.

-أما القسم الثاني[2] فخص به أنواع النثر من ترسيل وتوقيع وخطبة وحكم وأمثال ومقامات ونثر التوثيق ونثر التأليف ونثر السجع ونثر التورية. وختم القسم بفصل عن قوانين الكتابة وآدابها، وداخل بعض الفصول التي تهم بعض الأنواع، وضع فصولا صغيرة تتفرع عن الفصل الأم، كالفصل الخاص بالترسيل الذي ضم مجموعة من الفصول التي اهتمت بتفصيل أنواع الترسيل كالترسيل العاطل والحالي والمصنوع والمرصع والمغصن والمفصل والمبتدع.

وكالفصل الخاص بالسجع الذي ضم فصول السجع النقاد والسجع المستجلب والسجع المضارع والسجع المشكل، وهي في واقع أمرها أنواع من السجع.

وقد حاول أن يضفي على كتابه مسحة من الموضوعية التي تتصف بها الكتب التعليمية على وجه العموم فجرى على الأسلوب التالي:

*تفصيل ما يحتاج إلى تفصيل أو تقسيم، ففي أقسام الخطاب مثلا[3] قسم الخطاب إلى ثلاثة أقسام "ما رفل ثوب لفظه على جسد معناه" وهذا هو الإسهاب، وما كان "ثوب لفظه كثوب المؤمن" وهو الإيجاز، ثم "ما خيط ثوب لفظه على جسد معناه" وهو المساواة. ثم أتبع ذلك بذكر المواطن التي يصلح فيها كل قسم من هذه الأقسام.

فالإسهاب: يصلح لمخاطبة العامة، وإسماع الجماعة، والصلح بين العشائر والتحضيض على الحرب، والتحذير من المعصية، والترغيب في الطاعة.

والإيجاز: يخاطب به أهل الرتب العالية، والأمم السامية... وهو على ضروب وأشكال ثم يعرض لأشكاله وأنحائه: الإيجاز مع البيان، والإيجاز مع الحذف، والإيجاز مع الإشارة والإيماء. والمساواة: نوع من الإيجاز على رأي الرماني.

ونوع ثالث من الكلام يوجد في بلاغة الأعراب والأشعار على رأي قدامة[4].

ومن باب تفصيل ما يحتاج إلى تفصيل، الباب الذي أفرده للحديث عن ضروب الكلام التي وجدها أقساما وفصولا منها[1] الترسيل، والترقيع، والخطبة،

---

[1] -نفسه: ص /39.
[2] - نفسه: ص/ 96.
[3] - نفسه: ص/89 وما بعدها حتى ص 95.
[4] - نفسه: ص/ 95.

والحكم المرتجلة والأمثال المرسلة، ومنها المروي (شعر الترويه)، والمعمى (التلغيز)، ومنها المقامات والحكايات ومنها التوثيق ومنها التأليف. ثم أفرد بعد ذلك فصلا لكل ضرب من هذه الضروب فعالجه بالتعريف والتقنين. وكذا الحديث عن ضروب وأنواع السجع التي سماها بالمنقاد، والمضارع، والمشكل...، وفصل أيضا في الحديث عن الترسيل وأنواعه، واخترع لكل نوع مصطلحا يوافق مضمونه. فهذا العاطل، وهذا الحالي وهذا المغصن، وذاك المفصل، وذاك المبتدع. وشرح السبب الذي من أجله سمى كل نوع بمصطلحه الذي يوافقه، وضرب الأمثلة لكل نوع من هذه الأنواع من الترسيل.

**) ضرب الأمثلة ووضع النماذج وسوق الأنماط المأثورة والمشهورة، وغايته من ذلك التوضيح والبيان. وقد نبه في مقدمة الكتاب إلى هذا فقال: [2] "...رأيت أن أصدق حسن انتقادك... بهذه الرسالة التي ابتدعتها قالبا يفرع عليه، واخترعتها إماما يفزع إليه..." فالكتاب إذن يهدف صاحبه منه إلى أن يكون القواعد التي تفزع عليها الكتابة، والنموذج الإمام الذي يفزع إليه عند الحاجة. والأمثلة التي عرضها تختلف باختلاف مواطن عرضها، فما كان نموذجه معروفا مشهورا جاء به على ما له من شهرته وشهرة صاحبه، وما استطاع أن يعوضه بنماذجه فعل...، وربما زاوج بين النماذج المشرقية والأندلسية لغاية في نفسه، تميل إلى ما ظهر في مقدمة الكتاب من مفاخرة المشرق ومنافسة كتابه بما وصل إليه الأندلسيون[3]. وأغلب النماذج التي تمثل بها لأهل المشرق، ثم لأهل الأندلس ثم لنفسه خاصة كلما استطاع ذلك.

***)وضع التعريفات الملائمة: لكل مصطلح أو فصل يحتاج إلى شيئ من ذلك، وتعريفاته على نوعين: تعريفات وجدها فنقلها عن غيره، سواء أكان هذا النقل حرفيا أم كان بالمعنى. وتعريفات وضعها وضعا، وقدم لها بنحو قوله "وسمينا هذا النوع ب...كذا".

فمن الأولى، تعريفه بالبيان، حيث اعتمد في جل الفصل الخاص به على ما حطبه صاحب البيان والتبيين من الأخبار والمنقولات من التعريفات. وكذلك تعريفه بالخطبة الذي استوحى فيه وصايا الرسول ρ في أمر الخطبة، حيث عرف بها فقال[4] "الخطبة عند العرب تقوم على كلام منظوم له بال، وهي اول ما استفتح بالتحميد وأعلم غفله بالتمجيد..." فكلامه عن استفتاح الخطبة منصرف ولاشك إلى الخطبة الإسلامية، لأنها التي يشترط فيها، لتكون تامة، أن تبدأ بالتحميد، لقول الرسول ρ ما معناه "كل أمر ذي لا يبتدأ فيه بالحمد لله فهو أبتر، أو أقطع". وبالجملة فجل الفنون النثرية التي أوجد لها السابقون تعريفا، لم يكد يخرج فيها عن تعريفاتهم.

ومن الثانية تعريفاته التي وضعها لبعض فنون الترسل، أو لبعض أنواع السجع، أو لبعض الفنون النثرية المستحدثة، المورى.

---

[1] - نفسه: ص/ 95 و96.
[2] - نفسه: ص / 51.
[3] - نفسه: ص/ 35.
[4] - نفسه: ص/ 166 و167.

فمن فنون الترسل العاطل والحالي والمصنوع والمرصع والمغصن والمفصل والمبتدع، قال[1] "والترسيل أعزك الله مختلف باختلاف الأزمان، ومنوع على أنواع حسان، بوبتها أبوابا، واخترعت لها ألقابا، لتكون بها موسومة، ولمن يطلب حقيقة البيان مرسومة... وإنما سمينا هذا النوع العاطل لقلة تحليته بالأسجاع والفواصل. وهذا النوع هو الأصل، والتجمل بكثرة السجع فرع طارئ عليه، وقلما يستعمل هذا النوع إلا المتقدمون كابن عبد كان ومن قبله من أهل الفصاحة والبيان، فكانوا إذا عن لهم السجع ذكروه، وإذا أعرض عنهم لم يستجلبوه..."

والتعريفات التي وضعها لشرح مصطلحاته تكاد تستغرق ما هو مطلوب وما هو غير مطلوب. فقد شرح سبب تسمية العاطل بذلك، ثم نبه إلى أهميته "...هو الأصل، والتجمل بكثرة السجع فرع طارئ عليه"، ثم أضاف إلى ذلك الإشارة إلى شيوع هذا النوع عند المتقدمين "من أهل الفصاحة والبيان" الذين لا يلتزمونه في مكاتباهم إلا إذا جاء عفو الخاطر وبهذا حقق لتعريفه ثلاثة أهداف، هي شرح دلالة المصطلح، ثم إبراز أهميته على صعيد الأصالة، ثم الربط بينه وبين استعماله في المراسلات والمكاتبات. وعلى نفس النسق جرى في تعريفه بالحالي حيث قال عنه: [2] "...وإنما سمينا هذا النوع الحالي، لأنه حلي بحسن العبارة ولطف الإشارة وبدائع التمثيل والاستعارة، وجاء فيه من الأسجاع والفواصل ما لم يأت في باب العاطل..." حيث شرح السبب الذي من اجله سمى الحالي بهذا الإسم، ثم شرح مؤدى التسمية بما يتطابق ومضمونه وما يزخر به من معطيات على صعيد العملية الإبداعية من حسن العبارة ولطف الإشارة.. ثم قارن بينه وبين النوع السابق "العاطل" من حيث ما يضمه الثاني بالنسبة للأول. وقال عن المصنوع[3] "..وسمينا هذا النوع المصنوع لأنه نمق بالتصنيع، ووشح بأنواع البديع، وحلى بكثرة الفواصل والأسجاع، واستجلب له منه ما يلذ في القلوب ويحسن في الأسماع.." فاعتمد في تعريفه على ما تتضمنه كلمة المصنوع من معاني التنميق والتوشيح والتحلية. وأضاف إلى ذلك ما يتصل بالتصنيع والبديع والأسجاع والفواصل. وفعل نفس الأمر مع بقية مصطلحات أنواع الترسيل.

وفي السجع وأنواعه قسم السجع تقسيما إيقاعيا أولا، ثم تقسيما فنيا تاريخيا. والمقصود بالتاريخي هنا المرحلية الزمنية التي مر منها السجع. ففي التقسيم الإيقاعي قال[4]: "...وللسجع، أعزك الله، أوزان هذا موطن ذكرها، وقوانين مطوية هذا موضع نشرها... وذلك إن الكلام المسجع ينقسم ثلاثة أقسام: أحدها أن يكون القسيم الثاني أكمل من الأول... وأما القسم الثاني فهو أن يكون القسيم الأول أطول من الثاني... وأما القسم الثالث فهو أن يكون القسيمان متساويين..." ولا شك أن القصد من هذا التقسيم هو تحديد المعالم الشكلية

---

[1] - نفسه: ص/ 96.
[2] - نفسه: ص/ 97.
[3] - نفسه: ص/ 114.
[4] - نفسه: ص/ 238...240.

لتراكب السجعات من جهة، وبيان الدور الذي يمكن أن يلعبه هذا التلون في إيقاع السجع على الذوق من جهة أخرى، من حيث أن الإتيان بالسجع قد لا يكون اعتباطيا أو عفويا، بل يرجي منه ما يرجي على صعيد التأثير النفسي على السامع أو المتذوق. وفي التقسيم الفني التاريخي قسمه إلى: منقاد ومستجلب ومضارع ومشكل. وهذه المصطلحات التي وضعها لهذه الأنواع من اختراعه، كالمصطلحات السابقة التي همت أنواع الترسيل. ولا شك أن بينهما مناسبة واتصالا في الدلالة والاستعمال، بدليل ربطه ومقابلته بينهما. ففي المنقاد مثلا يقول[1] "...وسمينا هذا النوع من السجع المنقاد، لأنه ينفاد طوعا ويأتي قبل أن يستدعى ويستجلب وأكثر ما يأتي في فصل العاطل..." فربط بين طبيعة الترسيل العاطل وبين نوع السجع المنقاد، من جانب أن كلا منهما يقوم على مبدإ العفوية، كما يقوم الترسيل المصنوع والسجع المستجلب على مبدإ التعمل والقصد. يقول عن المستجلب "...ثم كثرت الصناعة وتشذذ فيها القالة، فاستجلبوا فيها السجع الفائق واللفظ الرائق..." فربط بين التطور الحضاري وبين تطور فنية الكتابة بما ظهر فيها من هذا النوع الذي سماه بالمستجلب.

على أنه في المضارع والمشكل، مال إلى الربط بين ظاهر المصطلح وصورته العملية الإبداعية فيه، فقال عن الأول "...وهذا النوع سميناه المضارع لأنه تتشابه حروفه ولا يتفق آخرها. فهو لا يلخص لباب السجع المنقاد، ولا السجع المستجلب..." وعن الثاني قال "...وسمينا هذا النوع المشكل لأنه يأتي متفق اللفظ مختلف المعنى فربما أشكل..." بمعنى أن صاحبه يوظف التورية أو الجناس لإحداث البلبلة المقصودة التي تفجر نوعا من التوتر المستحب خلال عملية التذوق الأدبي.

***) في حديثه عن قوانين الكتابة وآدابها: قسم هذه القوانين إلى واجبات ومستحبات-على أسلوب الفقهاء-فصدر بالواجبات ثم عطف بالمستحبات. وقبل هذا فعل نفس الأمر مع آداب الكتابة الذي صدر به الحديث عن الكتابة[2].

والواجبات بالنسبة له هي أركان ضرورية في عملية الكتابة وقوانينها، على أن المستحبات لا تصل إلى درجتها، وإنما يمكن أن تدخل في باب آدابها فقط. والواجبات كما تخص شخص الكاتب، تمس أيضا بضاعته، على أن المستحبات يقف دورها عند في الغالب عند حدود أدب الكتابة.

فمن الواجبات التي تهم شخص الكاتب قوله[3] "...فالواجب على من آتاه الله هذه الفضيلة...وفقه في ضروب الكتابة أن يطهرها من دنس القبائح، فيخزن لسانه عن الغيبة، ويخلع نعل الدناءة، ويمتطي صهوة العافية، ويكون بعيد الهمة، نزية النفس، حسن الهيأة، منتخبا-إن ساعدته الجدة- آلة الكتابة... ومما يجب على الكاتب أن يجيد قلمه، فهو ترجمانه ولسانه وسنانه..." فهذه الواجبات كما رأينا تحاول أن تقدم شروط النجاح الشكلية للكاتب، بغض النظر

[1] - نفسه: ص/ 242...243...246...249.
[2] -إحكام صنعة الكلام: ص /39...84 و250...261.
[3] - نفسه: ص/ 40...41.

عن درجته في الكتابة، وهي لا تخرج في عمومها عن النصائح المتداولة في كتب أدب الكتاب، وإن كان بعض ممن سبقه إلى الموضوع من الأندلسيين كابن شهيد قد أضاف إليها من الشروط الشكلية ما يجعلها أكثر قربا من بيئتها كجمال الصورة ونظافة الملبس والهيأة وحسن القبول...مما نقله صاحب الذخيرة عنه.

ومن الواجبات التي تهم تقنية الكتابة قوله[1] "...ومما يجب على الكاتب إذا كتب رسالة اعتذار أو رسالة استعطاف واستنزال، ألا يصدر بالألفاظ الخشنة والمعاني القلقة، فإن ذلك، إذا كان أول ما يقرع السمع، نفرت له النفس، فإذا نفرت لم تستأنس إلا بعد علاج شديد..." وقوله أيضا[2] "... ومن أوجب الواجبات على الكاتب إذا ذكر الله سبحانه، أن يعرض بتحميده، ويشير بتمجيده، بما شاكل من الكلام ووافق المقال، ولو بقول: جل ذكره، أو عز وجهه، أو سبحانه... وكذا يجب أن يخص رسول الله ρ بالصلاة والتسليم، كما أمر جل ثناؤه في كتابه الكريم، ويجب أن يجمع بين الله سبحانه ورسوله عليه السلام في الكتابة...".

ومن المستحبات[3] التي تهم أدب الكتابة ما يتعلق بمراجعة المكتوبات قبل قراءاتها، والاحتراس في اختيار الألفاظ، والاحتراس من اللحن وتكرير المعاني والألفاظ، وألا يمدح أحدا إلا بما فيه، وأن يكون حاضر الجواب، وأن يهذب أفعاله كما يهذب أقواله. وهي مجموعة من النصائح التي أدخلها في باب المستحبات، وحقها أن ترقي إلى درجة الواجبات، بحكم وجاهتها وأهميتها على صعيد تقنية الكتابة ودرجة حذق الكاتب. ورغم أن بعضها يتوجه إلى شخص الكاتب، فإن هذا التوجه لم يخرج عن الإطار العام لعملية الكتابة، فحضور الجواب مثلا، الذي اعتبره من المستحبات، له تأثير واضح على شخصية الكاتب ومكانته، إذ يعني حضور البديهة. وحضور البديهة خصيصة كان النقاد يميزون بها بين نوعين من المبدعين، كتابا أم شعراء، نوع صاحب البديهة، ونوع صاحب الروية. وكلاهما محمود وجوده، ولكن الأندلسيين كانوا يميلون إلى صاحب البديهة الحاضرة ويعتبرون سرعة استجابته ميزة ايجابية تميزه عن غيره من المبدعين، ولعل انتشار مجالس المنادمة والمذاكرات المختلفة الاتجاهات كانت تفرض هذا النوع من الاستعداد كشرط من شروط النجاح فيها، وكسبيل من سبل النجاح في معترك الحياة السياسية.

ورغم غلبة الطابع التعليمي التلقيني على الكتاب، فإنه استطاع أن يقدم لنا صورة عن مجموعة من التوجهات النقدية التي تعبر عن مرحلة من مراحل النقد العربي في المشرق والأندلس والمغرب على حد سواء.

1" فهناك وضع القوانين والقوالب وصياغة النماذج. هذه القوانين التي حاولت أن تستفيد من جهود السابقين في بناء تشكيلتها الجديدة. وهي جهود عرفت بعض التدرج قبل أن تستوفى في صورتها عند ابن عبد الغفور ومن جاء

[1] - نفسه: ص/ 253.. وقد بلغت واجباته في هذا القسم ستة واجبات، واثني عشر مستحبا.
[2] - نفسه: ص/ 254 وعرض للموضوع أيضا في ص 55 و56 بغير هذا الوجه.
[3] -حديثه عن المسحبات يبدأ من آخر ص/ 255.

بعده. ومن المؤكد أن العقلية التي بني بها الكتاب، سمحت له بأن يتضمن جملة صالحة من القوانين والقوالب التي تشكل الصورة النموذجية والتطبيقية لهذه القوانين، في محاولة من المؤلف إلى تأسيس تصور موحد نقدي لعملية التقويم، وفي محاولة جادة أيضا لإخراج النقد من إطاره الذوقي الشخصي، إلى الإطار العلمي المنضبط.

2" وهناك الحرص على مبدأ التقسيم والتفصيل. وهو مبدأ يتوخى غاية استقصاء النماذج وتنضيمها في أصول، وتقسيم هذه الأصول إلى فروع وأجزاء إن أمكن. وقد انتهى به هذا المبدأ إلى الاكثار من إيراد النماذج التي قد لا تدخل ضمن الفروع والأقسام والأجزاء. ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر، حديثه عن المستحسن في الدعاء الذي يصاحب الرسالة، وعن الواجب فيه، وما ختم به حديثه عن ذلك مما لا يدخل في تقسيم حيث قال[1] "...ومن الدعاء ما أتي في الظاهر على معنى الذم، والمراد به غير ذلك، كقوله ρ لعائشة رضي الله عنها: تربت يمينك...وقال أبو الفضل الحافظ: قد يوحش اللفظ وكله ود، ويكره الشيء وليس من فعله بد، هذه العرب تقول، لا أبا لك في الأمر إذا أهم، وقاتله الله، ولا يريدون الذم، وويل أمه للأمر إذا تم. ولذوي الألباب أن ينظروا في القول إلى قائله، فإن كان وليا فهو الولاء وإن خشن، وإن كان عدوا فهو البلاء وإن حسن..."

وبطبيعة الحال فإن القصد من استقصاء هذه النماذج وأمثالها إنما هو تقرير الحقيقة، وتقديم النموذج الشاهد عليها، ووضع ذلك بين يدي المتعلم الناقد، ليعلم منه خبايا الأمور، ويبصر من خلاله جوانب الأشياء.

3" وهناك عرض بعض القضايا النقدية وبسط ما راج حولها من خلاف، واتخاذ موقف خاص منها.

وهذه القضايا على نوعين: قضايا كبرى كان لها صدى هام على صعيد النظرية النقدية عند العرب كقضية البيان، وقضية تقديم النثر على الشعر، وقضية السجع[2]....، وقضايا صغرى جزئية لا تصل أهميتها إلى درجة القضايا السابقة[3]. وسنعرض لبعض من كل منها لأجل التمثيل.

فمن الأولى: الفصل الذي عقده لفضل البيان، وصدره بالآيات الأولى من سورة الرحمان، وبالحديث النبوي الشريف (إن من البيان لسحرا) وقد انطلق من خلال ذلك إلى مناقشة بعض العلماء-الذين لم يسمهم-فيما ذهبوا إليه من فهم الحديث بأنه ذم للبيان مستدلين على ذلك بإدخال مالك بن أنس لهذا الحديث في القسم الخاص بما يكره من الكلام. فرد عليه بسرد المميزات الهامة للبيان، مستعرضا منطوق سورة الرحمان، ومستطردا بما خصص الله به رسوله من نعمة البيان، وبما تفاضلت به العرب من البيان وبما ذمت به من جهله، وعرض لرأي من أول قول الرسول ρ بما معناه أن الرسول عنى من البيان ما يقصد به تلبيس الحق بالباطل والتمويه على الناس حتى يشبه ذلك بالسحر الذي يأخذ

[1] - نفسه: ص/ 78.
[2] - نفسه: ص / 33 و36 و235 حسب ترتيبها.
[3] - نفسه. وانظر مثلا ص / 47 و254..

السمع والبصر. فوافق الرأي وقال (...فهذا النوع من الكلام هو الذي كره النبي عليه السلام، وأما غيره فليس بمكروه ومذموم، بل هو من أجل المعارف والعلوم..."، ثم عرض أصل النزول وسبب قوله ρ "إن من البيان لسحرا". ورأى أن كلامه ρ خارج مخرج المثل. وعطف عليهما سبق الربط بين البيان والإيجاز من خلال المأثور عن النبي ρ[1]: (الله يكره الإنبعاق في الكلام. فنضر الله وجه رجل أوجز في كلامه واقتصر في حاجته) واستخلص مما سبق أن البيان روح الكلام، وأن من جمع بين الإيجاز والبيان فقد حاز قصب السبق والإحسان.

ومن الثانية: حديثه عن البطاقة التي تكتب عليها المراسلات وحجمها وقد اختار أن تكون البطاقة نحو الشبر، ثم استطرد مقابلا ذلك بحجم القصيدة فقال[2] (...واختياري في البطاقة أن تكون نحو الشبر، كما أن اختياري في القصيدة أن تكون نحو الأربعين بيتا، لأن الطول في الغالب مملول. وهذا العدد من أبيات القصيدة كان غاية الطائي والجعفي في أكثر قصائدهما. وربما زعم بعضهم أن ذلك من هذين الفحلين لضيق عطن. وقد أشار إلى شيء من هذا أبو عامر في حانوت عطاره. وليس كذلك، وإنما ذهبا مذهب ابن الزبعري وأخذا نحو ما أخذه، قيل لابن الزبعري: مالك تقصر أشعارك؟ فقال لأن القصار أولج في المسامع وأجول في المحافل. وقيل للحجاج مثل ذلك فقال يكفيك من القلادة ما أحاط بالعنق...)

فمثل هاتين القضيتين الجزئيتين المتصلتين بحجم البطاقة، أو المتصلة بحجم القصيدة، ليستا من القضايا الكبرى في النقد، وخاصة الأولى منهما لأنها تدخل في عموم جمالية الرسالة فقط، وطول الرسالة أو قصرها هما اللذان يتحكمان في حجم البطاقة، وليس العكس كما ذهب فيما نقله عن بعضهم حين قال (الكاتب من إذا أخذ طومارا ملأه وإذا اقتصر على شبر كفاه..). لأن الموضوع إذا كان يفرض التطويل فلا مناص للكاتب من ذلك، وإن كان يفترض الإيجاز والاختصار فلا بد من ذلك وقد عرض النقاد للمواطن التي يستحب فيها التطويل والتي يستحب فيها التقصير. أما القصيدة وحجمها، فهي مما كان العرب مختلفين فيه حسب العصر والمصر. ففي الجاهلية كان الإيجاز محمودا، بل ومطلوبا واحتفلت العرب بالسبع الطوال، لطولها الذي لم يضعفها، ولم يجعلها لا تجري على الألسنة. والمعتقد أن أمر الرواية الشفوية لعب دورا كبيرا فيما كانت العرب تحبذه من أمر الإيجاز فالقصار على رأي ابن الزبعري أولج في المسامع وأجول في المحافل.

وحينما استقرت الأحوال وتحضرت الحواضر، أصبح التوسع في القول محمودا مطلوبا عند أهل الحواضر، ومتكلفا على من طبع على الخلق البدوي، ولذلك انتقد البحتري على ابن الرومي توسعه في القول واحتياله على ذلك بأنواع المنطق فقال:

---

[1] - نفسه: ص/35.
[2] - نفسه: ص/47.

كلفتمونـــــا حـــــدود مـــــنطقكم والشـعر يغنـي عـن صـدقه كذبـه
ولـم يكـن ذو الفـروح يلهـج بـال منطـق مـا نوعـه ومـا سـببه
والشـــعر لمـــح تكفـــي إشـــارته ولـــيس بالهـــدر طولـــت خطبـــه

واشتهار أبي تمام والمتنبي بتقصير القصيد لميل فيهما إلى محاكاة شعر أهل البادية وأسلوبه في الإيجاز[1].

4) تقويم التجربة الإبداعية عند الكتاب المشارقة والأندلسيين تقويما معتمدا على مواصفات الجودة المشهورة والمتردد بعضها في بعض كتب الاختيارات أو كتب التراجم التي سبقته سواء في المشرق أو الأندلس. وقد استغل حديثه عن الترسيل وأبوابه ليتناول مجموعة من الكتاب اللذين اشتهروا بصناعة الكتابة وتقريضهم بما يرى أنهم أهل له، فقال عن الصابي[2] مثلا (قال أبو منصور: هو إبراهيم بن هلال... الصابي الحراني أوحد العراق في البلاغة ومن تثنى الخناصر به في الكتابة، وتتفق الشهادات له ببلوغ الغاية من البراعة في الصناعة... ودون من الكلام البهي النقي العلوي ما لم تتناثر درره وتتكاثر غرره...) وخاض في المفاضلة بينه وبين الصاحب بن عباد فقال[3]: (قال أبو منصور فأما الترجيح بين هذين الصدرين في الكتابة فقد خاض فيه الخائضون وأطنب فيه المحصلون، ومن أشف ما سمعت في ذلك أن الصاحب كان يكتب كما يريد والصابي كان يكتب كما يؤمر –وبين الخلقين بون بعيد بعيد...) وقرض الصاحب فقال عنه[4]: (وأما الصاحب فأحلى هذه الطائفة طبعا، وأعذبهم لفظا وسجعا. وما في كلامه من التسجيع والتصنيع والبديع، ذكرناه في باب المصنوع...) ثم تناول بعد ذلك بديع الزمان الهمداني والبستي والميكالي وأبا العلاء المعري وأبا الفرج الببغاء[5].

وقد تردد في تقريضهم –كما أشرنا- بين النقل عن الثعالبي في اليتيمة، أو النقل عن الحصري في زهر الآداب، وبين إنشاء خاص به يقوم الإنتاج أو صاحبه. وقد ترددت نقوله وإنشاءاته بين التمدح بالإنتاج، وبين التنبيه إلى قدر صاحبه، في محاولة للربط والمزاوجة بين الإنتاج وصاحبه، جريا على عادة أصحاب التراجم والاختيارات في الربط بين الإنتاج وحيثيات الشخصية التي تقف وراءه.

أما الأندلسيون فاختار منهم مشاهيرهم ونقل عن صاحب الذخيرة رايا مشهورا عن كتاب عصره الكبار فقال[6] (...وتذكرت بقول الصاحب هذا ما كان

---

[1] -انظر الموضوع بتفصيل في العمدة 346/1، باب القطع والطوال.
[2] -إحكام صنعة الكلام: ص/96 وفيها تنبيه المحقق إلى مواطن النقل عن الثعالبي، وما أضافه الكلاعي إلى ذلك.
[3] - نفسه: ص/110.
[4] - نفسه: ص/114.
[5] - نفسه: الصفحات 118 و126 و127 و130و 155.
[6] - نفسه: ص/110.

يقوله أبو الحسن بن بسام فكثيرا ما كان يقول: كتاب العصر ورؤساء النثر أربعة كلاعيان وفهريان، أما الكلاعيان فأبو بكر بن القصيرة وأبو محمد بن عبد الغفور، وأما الفهريان فأبو القاسم بن الجد، وأبو محمد بن عبدون...) وبطبيعة الحال فالأربعة من مشاهير كتاب عصر الطوائف وعصر المرابطين، أو من أشهر رجال النثر في الأندلس خلال القرن الخامس الهجري إضافة إلى غيرهم من الوزراء الكتاب اللذين ذكر بعضهم ابن خاقان في القسم الثاني من قلائده.

وأشار أيضا في أماكن متفرقة إلى بعض معاصريه كابن خفاجة[1] "...الذي جمع بين لدونه الفرع ومثانة الأصل..." وأبي بكر بن سعيد البطليوسي[2]، الذي "أربى... على كثير من علية العلماء الكتاب" و"...من رؤساء العصر في صنعة النظم والنثر..." وأبي أيوب بن أبي أمية[3] وهو "...ذو عقل موفور وحسب متقادم مشهور. أمير من أمراء البيان لا يدافع، ورئيس من رؤساء المعارف والآداب لا يضاهي فيها ولا ينازع..." وأبي الحسن بن شريح الذي اعتبره أخطب أهل الأندلس قال[4] "...ولولا الفقيه الأستاذ الخطيب أبو الحسن بن شريح لقلت إن هذا النوع من البيان قد ذهب بالجملة وطمس، وأليت أن هذا الفن من البلاغة قد عفا بالكلية ودرس..." ثم قال عنه بعد ذلك "...ومحاسن أبي الحسن كثيرة ومعارفه رفيعة أثيرة، إن ذكرت الآداب فهو المقدم فيها، أو علوم القرآن فهو وارثها عن أبيه. ولم تحضرني عبارة أرضاها لذكر الشيخ والده –رضي الله عنه- لأنه كان في عمله ودينه بحيث يعجز قلمي عن ذكره وتأبينه..." وعرض لأبي بكر بن العربي ورسالته التي قرض بها رسالة المؤلف "الساجعة والغربيب" فقال[5]:

"...والوزير الفقيه أبو بكر أبو كُل منقبه بكر، ولو نبهت في هذا الكتاب على جلالة مقداره وذكرت بعض معارفه واخباره لخرجت عن الغرض ولم أقض بعض المتعين المفترض..."

وعرض لبعض من سابقيه من الأندلسيين أيضا كابي المغيرة ابن حزم[6] وأبي محمد عبد المجيد بن عبدون... وغير هؤلاء ممن ذكرهم عرضا في مناقشة رأي أو في الاستشهاد بنص.[7]

5) محاولة استقصاء الجوانب الإبداعية النثرية بالتنظير والاستشهاد. وفي هذا الصدد تجاوز تجربة أغلب الذين ألفوا في ميادين النثر بأن قدم الصورة النهائية لأنماط الكتابة في تجلياتها المختلفة وهي: الترسيل والتوقيع، والخطبة، والحكم المرتجلة، والأمثال المرسلة، والمقامات أو الحكايات، والمورى "الألغاز" والتوثيق والتأليف. وهذه الفنون الكتابية بحسب وجهة نظر القدماء تتفاوت فيها درجات الإبداع والاختراع بين الفنون التي تعتمد كثيرا على

---

[1] - نفسه: ص/133.
[2] - نفسه: ص/136 و137. وهو أحد أبناء القبطورنة الثلاثة.
[3] - نفسه: ص/138.
[4] - نفسه: ص/176 و180.
[5] - نفسه: ص/191
[6] - نفسه: ص/141.
[7] - نفسه: ص/148.

الابتكار، والتي تقوم على نوع من ذلك، يقل أو يكثر بحسب نوع التأليف. وقد عرض ابن عبد الغفور لألوان المؤلفات وأساليب التأليف في الفصل الذي خص به التأليف فقال: [1] "...والتواليف تنقسم على أقسام:

- منها ما أفضل فضيلته حسن الاختيار الذي عليه المدار (الاختيارات)
- ومنها ما فضيلته جمع ما افترق مما تناسب وافترق (كتب المجاميع)
- ومنها اختصار الطويل في اللفظ القليل (كتب المختصرات)
- ومنها رد القصير في معرض الطويل الكثير (المطولات والشروح)
- ومنها ما يعتمد فيها المؤلف على فكره ويغترف من بحره.

وبهذا فصل بين التأليف الذي يعتمد مدلول التأليف القريب الذي يعني الاختيار أو الجمع أو الاختصار أو التطويل أو الشرح بمختلف أنواعه، وبين التأليف الذي يعتمد ابتكار الموضوعات والأفكار الجديدة.

وأثناء عرضه لفنون النثر المختلفة، كان لا يغفل في ذكره لها وعرضه لشروطها وواجباتها ومستحباتها دون أن يورد من الأمثلة والاستشهادات ما يعزز به منطقه. وكانت شواهده مترددة بين الشواهد الذاتية الشخصية وبين الغيرية. وكانت هذه الغيرية مترددة أيضا بين الأندلسية والمشرقية، والمشرقية أغلب، وأبو العلاء المعري اجرى المشارقة على لسابه وفي استشهاداته، لا ينافسه في ذلك إلا المتنبي من الشعراء. ولم تكن الاستشهادات التي يأتي بها تسلم من التعليق، سواء أكان هذا التعليق لها أم عليها، فمن ذلك ما نقله في فصل الحالي، من أنواع الترسيل وهو يعرض رسالة أبي إسحاق الصابي التي كتبها عن عز الدولة بختيار، حين زف ابنته عروسا لعز الدولة بن تغلب بالموصل، قال[2]:

"...وإنما ألم أبو إسحاق في تسميته إياها بالوديعة بفصل، كتبه ابن ثوابة عن المعتضد إلى ابن طولون في ذكر ابنته قطر الندى المنقولة إليه، وهو: وأما الوديعة، أعزك الله، فهي بمنزلة ما انتقل من يمينك إلى شمالك، عناية بها وحياطة لها ورعاية لمواتك فيها..." ثم استطرد "ويحكى أن الوزير ابن خاقان، انتقد الفصل عن ابن توابة وقال له، ما أقبح ما تفاءلت به لامراة زفت إلى الملك، بتسميتها الوديعة، والوديعة مستردة، وقولك من يمينك إلى شمالك أقبح، لأنك جعلت أباها اليمين، والشمال أمير المؤمنين. ولو قلت، وأما الهدية فقد حسن موقعها منا، وجل خطرها عندنا... فكتب الكتاب يومئذ على ذلك. وقد تخلص أبو إسحاق من هذا بقوله (يحمل الوديعة) فجعلها وديعة بيد حاملها، لا بيد المحمولة إليه وقد ألم أبو محمد بن عبد البر بقول ابن خاقان في بعض الهداية إليه، فكتب عن ابن مجاهد وقد زفت ابنته إلى ابن صمادح... وانفذت الهدية المقتضاة محفوفة بالحرم والمحارم، مكنوفة بالكرائم ثم الإعلام بالأكارم،

---

[1] -إحكام صنعة الكلام: ص 230. وهذا يتجاوز ما انتهى إليه قدامة في الكتاب المنسوب إليه "نقد النثر ص/93" والذي يحصر المنثور في الخطابة والترسيل والاحتجاج والحديث، وإن خرج في معتمده في التقسيم إلى أسلوب التأليف لا إلى موضوعه كما فعل قدامة.

[2] - نفسه: ص/100.

وأنا أسأل الله في متوجهها ومنقلبها الراعية الموصلة بك والكفاية المعهودة منك...".

فقد رأينا كيف تتبع خطأ ابن توابة في تسمية العروس بالوديعة، إذا الودائع مستردة، على حد منطوق الحديث الشريف، ولا يجمل بالعروس أن يستفأل لها بهذا وهي مقبلة على الزواج. ثم في اعتبار الخليفة شمالا وفي ذلك إحالة على مفهوم إسلامي مستقبح يرتبط بأصحاب الشمال المذكورين في سورة الواقعة. وقد بسط وجوه التصحيح التي اقترحها الفتح ابت خاقان المشرقي، كما بسط أيضا سبل التخلص التي نهجها ابن عبد البر فيما كتبه عن ابن مجاهد صاحب الجزر الشرقية، وقد زف ابنته إلى ابن صمادح صاحب ألمرية.

ومن ذلك أيضا ما استدرك به على ابن الجد الكاتب الأندلسي المشهور، حين خاطب أهل إشبيلية على لسان أمير المسلمين[1]:

"...ونظير هذا ما ما أنكر عن الوزير الكاتب أبي القاسم بن الجد من قوله في مخاطبتنا -أهل إشبيلية- علي لسان أمير المسلمين،... قل ما يعبأ بكم ربي لولا دعاؤكم. فإن هذا اللفظ وإن كان موافقا للفظ الآية، فليس من الآية ولا من معناها، لأن الآية في مخاطبة الكفار، ومعناها ما يعبأ بعذابكم لولا ما تدعونه من الشريك والولد، ومثل أبي القاسم في فمه وعلمه لا يجهل مثل هذا. وإنما قصد التجمل بلفظ الآية والتمثل بهذا المقدار، لا أنه خاطبهم مخاطبة الكفار..."

فشرح نظر أبي القاسم بن الجد في التمثل بآية من القرآن الكريم في غير المكان الصالح لها، أو في المناسبة التي نزلت فيها، لأن ابن الجد أراد فقط أن يقصد أن المرابطين لا يريدون أن ينالوا هل إشبيلية بما لا يرضيهم ما داموا ملتزمين بجادة الحق والصواب.

(2) وفي الشعر: سنقف خاصة عند كتاب الوافي في نظم القوافي، لصالح بن شريف النفري الرندي. وهو كتاب اهتم ببسط جملة من قضايا الشعر يتعلق بعضها بأدبيات هذا الفن، وبعضها بتقنياته المختلفة.

وقد قسم كتابه إلى أجزاء أربعة رئيسية، كل جزء يتركب من باب أو أبواب غير متناسقة من حيث الكم، بحكم طبيعة كل جزء وما يتضمنه.[2]. وقد مهد لهذه الأجزاء بمقدمة عرض فيها لما اعتاده المؤلفون في الأدب وفنونه، من التعرض لأهمية الأدب بصفة عامة والشعر منه بصفة خاصة، وألح كثير الإلحاح على أهمية الشعر، بحكم قربه من النفوس وملابسته للطباع، وما يتحقق به للمرء من مزايا استشهد عليها بأبيات لأبي تمام. ثم تحدث بعد ذلك عن موضوع لكتاب الذي يتناول[3] "...جملة كافية في صنعة الشعر، لمن أحب أن يأخذ بأزراره ويطلع على أسراره، ويتفنن في بديعه، ويتبين سقطه من رفيعه...". ولعل تحديده لموضع الكتاب والغاية المرجوة منه، هو الذي يدفع بالدراس إلى وضع الكتاب في خانة ما يمكن تسميته بالنقد التعليمي، من باب أن الهدف من الكتاب هو مساعدة من أراد أن يأخذ بأسباب الشعر ويطلع على

[1] - نفسه: ص/185 والرسالة في قلائد العقبان ص /124 غير كاملة.
[2] -انظر خاتمة مقدمة الوافي في نظم القوافي: ص/ 3.
[3] -الوافي: ص /3.

أسراره ويتفنن في بديعه ويتبين سقطه من رفيعه. فالكتاب أداة للمعرفة، ووسيلة إلى بلوغ مستوى في الفهم والتمرس. وقد نبه المؤلف في نهاية المقدمة إلى من سبقه إلى خذا العمل، ولكنه استدرك أن هذا لا يعني أنه سيصرف اللاحق عن استدراك ما فات السابق، "...إذ في كل شجرة نار، وربما بلغ المتأخر بشرف الاطلاع ما لم يبلغ المتقدم بفضل الاختراع..." [1]. ثم ختم بالحديث عن اسم الكتاب وأقسامه وأجزائه "وسميت كتابي هذا الوافي في نظم القوافي، وقسمته أربعة أجزاء تتضمن ما فيه من الأجزاء بحول الله تعالى..." وتستوقفنا في مادة الكتاب جملة أبواب، تدخل ضمن الإطار العام التعليمي الذي انبنت عليه منهجيته. سواء تعلق الأمر بالتقسيم أم تعلق بالتفصيل والتجزيء

*)فمن الجزء الأول: سيتوقفنا الباب الثالث والرابع:

الثالث في عمل الشعر، والرابع في أغراض الشعر، وقد استبعدنا الأول[2] لارتباط موضوعه بما أطلقنا عليه من مصطلح "أدبيات النقد" حيث يغلب عنصر الاستطراد التاريخي، ويهيمن جانب الإخبار على جانب التنظيم والتقنين. واستبعدنا الثاني[3] لنفس الاعتبار بحكم أن الحديث عن طبقات الشعراء لم يزد عن النقل عن القدماء وما تردد من أحكامهم حول الشعراء وتقسيمهم إلى طبقات تاريخية، وطبقات اجتماعية، وطبقات فنية. ولم يخرج المؤلف إلى بحث الأسباب التي جعلت القدماء يقسمون الشعراء إلى الأقسام المذكورة، كما لم يخرج أيضا إلى تعليل تسميات القدماء لبعض فئات الشعراء، كالمفلق والمجيد، ولا بأس به والشعرور مثلا [4] على أننا سنعود إليه بعد في دراستنا للمصطلح.

وهكذا أخلص الباب الثالث لعمل الشعر، ولآدابه، فقدم بالحديث عن الشعر وتردده بين طرفين ووسط وقيامه على عناصر أربعة بعد القصد هي:

اللفظ والمعنى والوزن والقافية[5]. واتجه بعد ذلك إلى عمل الشعر فقدم مجموعة من النصائح المتصلة بالأوقات التي يستحب فيها عمل الشعر، وبالأساليب التي ينبغي اتباعها في نظم الشعر من مراجعة شعر من سبقه إلى ما يريده، ومن الاعتماد على التروي، ومن مشاورة من هو أهل للمشورة. وعطف ذلك بالحديث عن ما أوجزه من التأني أو التروي وضبط النفس، وهو البديهة وضرب أمثلة عليها من المشرق والأندلس. ثم تناول في عرض ذلك حالتي الإجازة والمماطلة[6] وهما من صور البديهة فعرف بهما وأورد أخبار وأشعارا عن مظاهرهما نقل أغلبها عن عمدة ابن رشيق. وفي الباب الرابع عرض

---

[1] -نفس المصدر والصفحة.
[2] -يرتبط موضوع الباب بفضل الشعر ومن تكلم به وأثاب عليه.
[3] -موضوع الباب الثاني هو طبقات الشعراء.
[4] -سنعرض للموضوع بتفصيل في دراستنا للجانب الاصطلاحي عنده
[5] -يقتفي هنا أثر قدامة فيما قدم به لدراسة الشعر في فصله الأول، انظر نقد الشعر: ص/64 والوافي: ص/30 وما يفهم من اشتراط القصد هو من تأثي عامل الدين وذلك للفصل بين القرآن أو الحديث الشريف الذي جاء على صيغة موزونة، وبين الشعر الذي قصد به الوزن.
[6] -انظر عن الإجازة والمماطلة: الوافي، ص/35 و41.

لأغراض الشعر، فحدد أهمها واختار منها ما يدور على الألسنة وتتداوله الأزمنة وهي ثمانية أنواع:

النسيب، والمدح، والتهنئة، والرثاء، والاعتذار، والعتاب، والذم، والوصف. وقد حاول أن يضع تعريفات لهذه الأغراض، إلا أنه خرج في محاولته من وصف الغرض وعرض حيثياته إلى بسط أثره في النفوس مثل قوله عن النسيب[1] "النسيب للروح نسيب، وهو ريحانه الأنس وسلوانة النفس لأنه يستفز ويروق ويهز ويشوق، ولذلك جعلوه صدرا في المدائح وسببا للمنائح..." وهي مجموعة من العبارات لا تستطيع أن تقدم لك الغرض إلا في إطار نفعي. ونفس نهجه هذا سلكه في جل الأغراض الأخرى. وقد وضع لكل باب قسماً خاصا بآدابها وقسما خاصا بمختاراتها. ففي القسم الخاص بالآداب يحدد المعالم الكبرى لكل غرض من مثل قوله في آداب المديح[2].

"...ومن آداب الباب أن تكون القصيدة بارعة الابتداء رائقة الانتهاء، وإذا شيبت بغزل ونحوه فلتكن بينة الاستطراد منبهة على المراد. والممدوحون طبقات تتباين أخطارهم وتتفوت أقدارهم، فينبغي أن يوصف كل نوع بما هو حقه، ولا يتعدى به ما يستحقه..." إلى أن قال[3]: "...وأما الملك فيوصف بالجلال وكرم الأخلاق وعز السلطان وعظيم الشأن... وأما الوزير فيوصف بحسن السياسة والتدبير والرأي والكفاية والجد والسعد ونحو ذلك... وأما القاضي فيوصف بالعلم والحلم والعدل والفضل ونحو ذلك. وأما القائد فيوصف بالرآسة والبأس والغناء والكفاية والسعد..."

وبهذا يحدد المعالم الكبرى للموضوعات الشعرية، معتمدا في ذلك على ما تردد في كتب النقد التي سبقته في هذا الباب.

وفي قسم المختارات لم يغفل ذكر أهم القصائد المشهورة التي اعتقد أنها متوفرة على عناصر الاستشهاد التي تربط الاختيار بالقواعد والقوانين التي تخص كل غرض، سواء كانت هذه المختارات أندلسية أم مشرقية. وقد أكثر في باب الوصف من المختارات الأندلسية.

*) ومن الجزء الثاني: الخاص بمحاسن الشعر وبديعه ومعانيه[184] والذي جعله في أربعين بابا، يستوقفنا الطابع المهيمن على أبوابه، وهو استقصاء عناصر التجويد في العملية الإبداعية الشعرية، هذا الاستقصاء الذي هم العملية الإبداعية في تصوراتها المختلفة ابتداء بالبناء [الابتداء والانتهاء والاستطراد] ومرورا بوسائل التعبير المختلفة التي لم يجعلها محكومة بتنظيم أو ترتيب [المطابقة، المقابلة، المناسبة، التسبيه، الاستعارة، التخييل، التفريع، التوجيه، التمثيل، التمثل، التجنيس، المشابه، المضارعة، الترديد، التصدير، الإتباع، التبديل، التضمين، الاطراد، التفسير، المبالغة، التتميم، التسهيم، التحرز،

---

[1] - نفسه: ص/43.
[2] - نفسه: ص/ 61 و62...66.
[3] -انظر فصوله في الوافي: ص/131...215.

الالتفات، التحريف، الاستثناء، القلب، التصحيف، الترصيع، التسجيع، التسميط، لزوم ما لا يلزم، التفصيل، التختيم، الإحالة، نفي الشيء بإيجابه، اللغز]

هذه الوسائل التي يختلف الأمر فيها بين ما يخص الصورة الشعرية، وما يخص جانب المضمون أو المعنى، وما يخص اللفظ. دون فصل هذا عن ذلك أو دون التفريق بين هذا وذاك. ويبدو أنه استعان كثيرا بمن سبقه أيضا في تحديد هذه العناصر التي يقوم عليها التحسين والتجويد. إذ من السهل عليك أن تجد لها نظائر عند من سبقه من أمثال قدامة وابن رشيق وغيرهما ممن اهتم بنقد الشعر وتحديد فصوله وصوره. وسنبحث فيما بعد ضمن دراستنا للمصطلح النقدي التعليمي ما ظهر عنده من عناصر التجديد أو التحوير أو التبعية

*) ومن الجزء الثالث: يستوقفنا مضمونه الذي يقابل مضمون الجزء الثاني السابق[1]. فقد خص الجزء بعيوب الشعر بعد أن أقام سابقه على موضوع المحاسن. وأهم ما ميز هذا الجزء أنه كان أكثر تنظيما وتفصيلا وقد قسمه إلى ثلاثة أقسام هي:

قسم الإخلال[2] وهو على تسعة أضرب هي: سواء اللفظ، وسوء الابتداء، والإشباه، والتباعد وسوء الترتيب، والتكرير، والاعتماد، والمعاظلة، والتجميع. وكل ضرب من هذه الأضرب يجمع تحته تفصيلات ومصطلحات.

قسم السرقة: والقول عنها يتمهد في ثلاثة فصول هي [3]:

ضرب السرقة وأنواعها، ويندرج تحته: الاغتصاب، والانتحال، والاهتدام والإغارة والنظر، والاختلاس، والنقل، والتفليق، والاحتذاء.

ومراتب الأخذ: ويندرج تحتها، الزيادة، والمساواة، والتقصير.

ثم ما يشبه السرقة وليس منها: وتحته التوارد والاجتلاب والتداول.

وقسم الضرورة أو الضرورات الشعرية: وهي على العموم من العيوب ولكن بعضها أخص من بعض. وتنحصر في أربعة فصول هي، التبديل، والتقديم، والتأخير، والزيادة والنقصان[4]...

وقد أضاف قسما رابعا ولكنه لم ينبه عليه في مقدمة القسم، ويتعلق بما يجوز للشاعر في الشعر لغير ضرورة[5].

وجماع أمر هذا الجزء أنه كسابقيه، حاول أن يقدم المادة المعروفة في الكتب المتداولة بشكل منظم يوحي بأن صاحبه لا يرجو من غاية إلا الشرح والتفهيم، وسنعود إليه في الدراسة الخاصة بالمصطلح.

*) وفي الجزء الرابع يستوقفنا مضمونه الذي تناول حد الشعر والعروض والقافية[6].

---

[1] - نفسه: ص/216...268.
[2] - نفسه: ص/216.
[3] - نفسه: ص/229.
[4] - نفسه: ص/248.
[5] - نفسه: ص/266.
[6] - نفسه: ص/269. والملاحظ أن الجوهري يجعل الأجزاء سبعة فقط ولا يعتبر مفعولات جزءا مستقلا وصحيحا بل يعتبرها منقولة عن مستفعلن المفروقة الوتد. انظر عروض الورقة: ص/11.

وقد قدم للجزء بمقدمة عرف فيها الشعر فقال: "الشعر ما نظم بالقصد من الكلام، على وزن معلوم وقافية ملتزمة. وقد يأتي من الكلام ما هو على وزن الشعر وليس بشعر لأنه خرج اتفاقا لا قصدا..." فكان هذا التعريف بمثابة الأرضية التي بني عليها الجزء كله. إذ قسمه إلى خمسة فصول غير متجانسة من حيث الكم.

فالأول خصة للبيت الشعري "وأقل الشعر بيت، والبيت من مصراعين. وكلاهما يسمى شطرا أو قسيما والمصراع يقوم من أجزاء، والأجزاء من أسباب وأوتاد... والأجزاء ألفاظ موضوعة لأوزان بمقاطع أبيات الشعر، وجملتها عشرة... وكلها مستعملة في القديم إلا التاسع والعاشر "فاعلاتك ومستفعلن" فإنها في المحدث".

والفصل الثاني خاص بألقاب البيت الشعري من التام، والوافي، والمنهوك، والمشطور، والمجزو، والمصرع، والمقعد، والمسمط. وقد شرح كل مصطلح من هذه المصطلحات باختصار وتركيز.

الفصل الثالث وخصه لألقاب الأجزاء وعوارضها. فألقاب الأجزاء هي: العروض والضرب والحشو. والعوارض ما يعتري البيت الشعري من زيادة أو نقص أو حكم. ففي الزيادة الخزم والترفيل والتذييل والإسباغ. وفي النقص العلة والزحاف. ولكل من هذه وتلك أشكال وأنواع فصلها، كما فعل من سبقه من أهل العروض. وفي الحكم عرض للأمور التسعة التي يتضمنها بالشرح وهي: المعاقبة والمراقبة والاعتماد والسلامة والصحة والوفور والتتميم والتعرية والبراءة. والملاحظ أنه لم يقدم أمثلة يشرح بها ما تضمنته هذه المصطلحات من التعريف أو الشرح.

ثم خص الفصل الرابع لأنواع الشعر وألقابها[1] وقد شرح قصده بمصطلح الأنواع والأوزان، فقال "...أنواع الشعر أربعة وعشرون، خمسة عشر قديمة[2] تكلمت بها العرب. وتسعة محدثة ولدها المحدثون..." ثم قسم القديمة إلى دوائر دون أن يسميها بألقابها المعروفة، بل سماها بأشهر بحورها. فهناك دائرة الطويل، ودائرة الوافر، ودائرة الهزج، ودائرة السريع، ثم دائرة المتقارب. وهو ما يقابل عند العروضيين دوائر المختلف والمؤتلف والمجتلب والمشتبه والمتفق. والترتيب هنا مرتبط بما سلف من ترتيبه، وإلا فترتيبها عندهم غير ذلك، إذ أنهم يبدأوه بالدوائر البسيطة ويختمون بالمركبة[3].

أما الأنواع المحدثة فتسعة: هي الوسيط، والوسيم، والمعتمد، والمتئد والمنسرد، والمطرد، والخبب، والفريد، والعميد. وقد اعتبر السبعة الأولى من المحدثة الداخلة في مهمل الدوائر. أما الأخيران فنص على أنهما خارجان عن

---

[1] -الوافي: ص/276.

[2] -الملاحظة أنه يجري على مسلك الخليل في اعتبار المتدارك محدثا. وليس هو راي الجوهري الذي فرق بين مثمنة ومسدسه "عروض الورقة: 68".

[3] -انظر المعيار: ص/20 ولكنهم يرجعون إلى ترتيبه عند دراسة البحور.

الدوائر. كما اعتبر الخبب من البحور المحدثة متبعا رأي الخليل. وجعل الفصل الخامس للقافية: فبسط الإشكال المتعلق بتعريفها، ثم تحدث عن ألقابها ولوازمها من حروف وحركات، وعن عيوبها من سوء تضمين واستدعاء وإقواء وأكفاء وإجازة وإيطاء وسناد وتحريد. وسنعرض لهذه المصطلحات بالدرس في القسم الخاص بذلك.

وعلى العموم فإن هناك طابعا عاما هيمن على أجزاء الكتاب وأبوابه وفصوله، وهو محاولة استقصاء عناصر التجويد الفني في العملية الإبداعية بكل تجلياتها، سواء همت هذه التجليات بنية الشعر المادية، أم همت جماليتها، وسواء تعلق الأمر في هذه الجمالية بالصورة ومظاهرها وألوانها، أم تعلق باللفظ واختياره وتشكيله، أم تعلق بالتنظيم الخاص بالعملية النظمية ككل وتحديد الأسبقيات التي يفترض اختيارها وتمثلها. وهذا الطابع هو الذي خرج بالكتاب من دائرة كونه كتابا تعليميا صرفا إلى كتاب يبحث في المكونات الأساسية لعقلية الناقد الأدبي، وينظرم المبادئ العامة التي ينبغي أن يحتكم إليها في تعليل أحكامه. لقد عمد الكتاب إلى وضع التعريفات والحدود، وفي ظل هذه التعريفات والحدود، كان المؤلف يقف بالكتاب عند المشهور من الآراء والنظريات، لا يتعداها، رغبة منه في البحث عن ناقد ملتزم بمبادئ الذوق العام الذي يرضاه الجميع ويرضى عن حكمه الجميع، وليس من المستبعد أن يمثل برأيه هذا في التشبث بمشهور الآراء نمطا من النقاد المحافظين الذين لا يلتفتون إلا إلى الآراء الجانبية التي فيها لون من الاجتهاد، أو أن يكون قصد بوقوفه عندها تربية ذوق الناشئة من المتذوقين على احترام الأصول أولا قبل الالتفات إلى غيرها من الاجتهادات.

كما عمد الكتاب إلى تفصيل وتجزيئ بعض قضايا النقد. فمحاسن الشعر مثلا تبلغ نحوا من أربعين بابا، وعيوبه تقارب هذا العدد، رغم تنوعها واختلاف درجتها في الأهمية والخطورة. وليست له من غاية وراء هذا التجزيئ والتفصيل إلا التفهيم والتمييز بين المتشابه والمتقارب، بدليل هذه الاستشهادات الكثرة التي ساقها للتدليل على كل قضية يعرضها. ولم يبخس الأندلس حقها من شواهده رغم أنها لم تكن كثيرة. وبهذا منهج عمله في إطار ما يمكن أن نسميه بصياغة القوانين، ووضع التطبيقات التوضيحية، واعتماد المصطلحات المشهورة الدالة على كل حالة من الحالات المدروسة.

(ج) الاتجاه التنظيري

وهو اتجاه يتجاوز في أبعاد أفكاره وآرائه حدود المعارف والمعلومات وآفاق التطبيقات. إلى محاولة صياغة مواقف نقدية كبرى تتحدد معالمها في الأصول الأساسية للعملية النقدية مثلا، أو في التصور الأساسي لشروط الإبداع، أو في تأسيس تصور متفرد لتنمية القدرات الفنية لدى المبدعين أو في اتخاذ موقف محدد من قضية أو من قضايا نقدية عامة أو خاصة.

وليس من الضروري أن تكون للناقد المنظر مشاركة موسعة في كل مجالات النقد التنظيري، أو تكون له نظرية محددة خاصة به يخالف فيها وبها غيرها من النقاد ليصنف في خانة النقاد المنظرين، وإنما يكفي أن تكون له مشاركة أو مشاركات محدودة أو عامة ليحسب مع هؤلاء المنظرين وقد عرفت الأندلس خلال تاريخها الأدبي والنقدي طائفة من هؤلاء، كانت لهم آراء ومواقف تخص بعض القضايا النقدية التي يعالجها سابقوهم من المشارقة، كما تخص أيضا تصورا أحاديا لهم، منطلقا من تجربة خاصة بهم، أو من تجارب غيرهم. ويمكن تصنيف هذا في الاتجاهات الآتية:

*التنظير وقضايا الإبداع [المبدع-الإبداع-مواقف من الإبداع والمبدع]

*التنظير وقضايا التذوق الفني [ثقافة الناقد الأدبي]

*التنظير وقضايا أسلوب الأداء الأدبي والنقدي.

والجدير بالملاحظة أن المشاركة الأندلسية الجادة، لم تظهر مبكرة، أي أنها وجدت بعد أن أحس الأندلسيون أنهم شبوا عن الطوق، وأن باستطاعتهم- بما حصلوا عليه من المعارف، وبما كسبوه من التجارب في الميدان الأدبي- أن تكون لهم آراء خاصة بهم تكشف عن تصوراتهم ومواقفهم من كثير من المسلمات التي اعتبر المشارقة الخوض فيها من فضول القول- ما دامت الأمور قد تحددت، ومشارب المعرفة قد استوت بين أيديهم، بين ما هو عربي محض، وما هو أعجمي خالص- إذ عبروا صراحة عن ضرورة اشتراكهم في كل مجالات القول. فلكل زمن رجاله، ولكل قول مجاله، فأبدوا لذلك الملاحظات، وأفصحوا عن الآراء سواء بالمعارضة، أو بالموافقة، أم بالتحوير، أم بالتحليل.

وسنقف أمام نموذجين من نماذج المنظرين الأندلسيين، كان لهما ولآرائهما وزن نوعي وكمي. وهما نموذج ابن شهيد، ونموذج حازم القرطاجني.

واختيار هذين النموذجين منطلق في تصورنا من التنوع الذي عرفت به آراؤهما من جهة، وخروج هذه الآراء عن المعتاد مما تداولته سوق النقد الأدبي في الأندلس من جهة أخرى. سواء علي صعيد الرؤية الشمولية، أم على صعيد نوعية الرأي والاحتجاج عليه.

(أ) ابن شهيد

وهو من طائفة الشعراء النقاد[1] الذين أسهموا برأي خاص وفريد في مجال النقد الأدبي في الأندلس. وتفرد منطقه النقدي هذا منطلق ولا شك من شخصيته ومزاجه الذي عبر عنه هو نفسه في رسالة التوابع والزوابع على لسان تابع أبي نواس الذي قال عنه "...طبعه مخترع منه..." [2] وهو شعور نفسي من ابن شهيد بأنه مختلف عن الناس، وأن ما يصدر عنه من كل أنواع السلوك أو الآراء مختلف أيضا عنهم ومختص به.

ومن الممكن، ومن خلال ما سنعرض له من آرائه أن نصنفه وآراءه في الاتجاه التنظيري الذاتي، لأنه حاول أن تكون آراؤه منطلقة من ذاته وقناعاته الشخصية دون أن يتبع رأيا بعينه لشخص بعينه كيفما كانت حيثيته[3] ولذلك لا نكاد نعثر في آثاره على استشهاد بوجهة نظر لسابق له أو معاصر، إلا أن يتناول بالنقد أو التصويب.

لقد بسط ابن شهيد جملة من آرائه التنظيرية فيما تخلف من آثاره، وإن كانت جل هذه الآثار تعتبر في حكم الضائع، إذ لم يبق منها إلا ما احتفظت به ذخيرة ابن بسام مما دخل في شروط اختياراته، ثم ما احتفظت به بعض كتب التراجم التي نقلت عن بعض آثاره الضائعة ككتاب حانوت عطار.

وآراؤه في باب النقد الأدبي يمكن تصنيفها من حيث مضمونها إلى لونين اثنين: لون نقدي انطباعي ذوقي ذي منحى تطبيقي، وليس المجال هنا مجال عرضه، ولون نقدي تنظيري، حاول خلاله أن يقدم تصورا معينا عن جملة من القضايا النقدية التي همته أو همت عصره ومعاصريه، وكان له فيها ومنها موقف متميز عن غيره. ونستطيع أن نتتبع جملة هذه التصورات من خلال المحاور الآتية:

1)محور الإبداع ووسائله.

2)محور المبدع.

3)محور المتلقي أو الناقد الأدبي.

ومن خلال هذه المحاور سيتأتي وضع اليد على مجمل آرائه النقدية التنظيرية من جهة، وسيمكن تلمس جوانب التفرد أو التأثر بآراء من سبقه إلى هذا المجال. [4]

1)فعن محور الإبداع الأدبي ووسائله: عرض ابن شهيد لنظريته في الإبداع في صور متعددة، يمس بعضها صورة الإبداع بين الخلق والتفليق، ويمس بعضها الآخر درجات الإبداع وطبقات المبدعين.

---

[1] -انظر مفاهيم نقدية "ويليك" ص/408 ومعتمده في تقسيم النقاد.
[2] -الذخيرة 262/1/1 "...لله إنت، وإن كان طبعك مخترعا منك..."
[3] -على خلاف ما ذهب إليه إحسان عباس في اعتبار أن أكثر آراء ابن شهيد من تأثير الجاحظ.
[4] -ليس المجال هنا مجال عرضه، لأن طابعه النقدي الانطباعي يجعل مجمل آرائه تميل إلى الاستعراضية.

وهكذا تناول صورة الإبداع في معرض حديثه عن موقفه من البيان حيث قال[1] "...وإصابة البيان لا يقوم بها حفظ كثير الغريب، واستيفاء مسائل النحو، وإنما يقوم بها الطبع مع وزنه من هذين: النحو والغريب. ومقدار طبع الإنسان، إنما يكون على مقدار تركيب نفسه مع جسمه. فمن كانت نفسه في أصل تركيبه مستولية على جسمه كان مطبوعا روحانيا، يطلع صور الكلام والمعاني في أجمل هيآتها وأروق لبساتها. ومن كان جسمه مستوليا على نفس – من أصل تركيبه- والغالب على حسه، كان ما يطلع على تلك الصور ناقصا عن الدرجة الأولى من الكمال والتمام وحسن الرونق والنظام. فمن كانت نفسه المستولية على جسمه. فقد تأتي منه في حسن النظام، صور رائقة من الكلام، تملأ القلوب وتشغف النقوس. فإذا فتشت لحسنها أصلا لم تجده. ولجمال تركيبها أسا، لم تعرفه. وهذا هو الغريب. أن يتركب الحسن من غير حسن..."

فإصابة البيان أو الإبداع "على رأي ابن شهيد" لا تستقيم بالحفظ أو الاستعداد العلمي فقط. وإنما تتحقق عن طريق الطبع الجيد المستعد – بأصل التركيب- واستفادته من الحفظ والمعرفة. "حفظ الغريب ومسائل النحو". والطبع، بحسب رأيه، مزيج مركب من النفس والجسم بنسبة متفاوتة في الشخص من هذين. فمن كانت نسبة النفس عنده أغلب على نسبة الجسم، كان طبعه روحانيا. وينتج ذلك أن يكون أكثر استعدادا للإبداع "أو إصابة البيان" ومن كانت نسبة الجسم عنده أعلى من نسبة النفس، كان استعداده للإبداع أقل، لأن جسمه حينئذ – بما فطر عليه من ماديته – يكون أغلب على روحانيته. فلا يصدر عنه إلا ما يكون ناقصا عن درجة الكمال. وعلى هذا فعامل الطبع وما يغلب على المرء منه في أصل تركيبه يشكل العامل الساسي في عملية الإبداع[2]، ثم ينضاف إليه بعد ذلك ما يشحذه من التمرين والتدريب والتعليم. وهذا ما أشار إليه بعد ذلك حين نقل بعضا من كلام الجاحظ حول تعليم البيان ومهره الغالي، وكيف أن الجاحظ لم يبسط في بيانه أوجه تعليم البيان، ولو فعل، لبين هذه الأوجه وربطها بقواعد تتعلق بـ[3] "...كيف وضع الكلام وتزيين البيان، وكيف التوصل إلى حسن الابتداء، وتوصيل اللفظ بعد الانتهاء، وأبدى... عن تدبير المقاطع والمطالع. فإنها معادن الصنعة، ومواضع مفاتيح الطريقة...". بمعنى أن هذه الأسس الصناعية كفيلة بتنمية وجوه الاستعداد الفطري، وبهذا حدد أسس الإبداع وحصرها في عنصري الطبع والصنعة[4].

الطبع: الذي يعني الاستعداد الفطري، والصنعة: التي تمس التمرس بمعرفة وضع الكلام، وطرق تزيين البيان، وكيفية تنظيم المقال من حسن المطلع وحسن المقطع وما يتبع ذلك من التنبيه إلى بعض القضايا التي عرض

---

[1] -الذخيرة: 231/1/1.
[2] - نفسه244/1/1. انظر ما عرضه عن قيمة البديهة وصلتها بالطبع.
[3] -نفسه 233/1/1.
[4] -استعملنا هنا مصطلح الصنعة وقصدنا به مصطلح التلفيق الذي يقابله في تصور ابن شهيد كما سنرى في الباب الموالي.

لها في وصية له أوصى بها أحد أصحابه حين قال: [1] "...جلس إلى يوما يوسف بن إسحاق الإسرائيلي... وأنا أوصي رجلا عزيزا علي من أهل قرطبة وأقول له: إن للحروف أنسابا وقرابات تبدو في الكلمات. فإذا جاوز النسيب النسيب، ومازج الغريب الغريب، طابت الألفة، وحسنت الصحبة. وإذا ركبت صور الكلام من تلك، حسنت المناظر وطابت المخابر... وللعذوبة إذ طلبت، والفصاحة إذا التمست، قوانين من الكلام، من طلب بها، أدرك، ومن نكب قصر... وكما تختار مليح اللفظ ورشيق الكلام، فكذلك يجب أن تختار مليح النحو وفصيح الغريب، وتهرب عن قبيحه..."

حيث نبهت الوصية إلى ما ينبغي أن يراعى من أمر الانسجام الواجب حصوله في اختيار الحروف التي تركب منها الكلمات لتكون فصيحة وعذبة، والانسجام الذي ينبغي أن يقوم أيضا في الصور التي يشكلها اجتماع الكلمات، فتحسن بذلك المناظر وتطيب المخابر. ثم الانسجام الذي ينبغي أن يتم في أمر اختيار التركيب اللغوي النحوي، ليكون مليحا، وفي أمر اختيار المنقول من التراث "فصيح الغريب" ليكون الاختيار سديدا. فإذا روعيت هذه المتطلبات، ندى الترب وطلع العشب وتفتح الزهر وضاع العبق – على حد تعبيره-[2].

*ثم إن الإبداع بعد هذا غير محصور في عصر معين ولا في طائفة معينة، بل هو يخضع لسنة التطور والتغيير، سواء مس ذلك النثر أم مس الشعر، إذ الكل محكوم بهذا القانون، خاضع له. يقول[3]:

"...وكما أن لكل مقام مقالا، فكذلك لكل عصر بيان، ولكل دهر كلام، ولكل طائفة من الأمم المتعاقبة نوع من الخطابة وضرب من البلاغة لا يوافقها غيره، ولا تهش لسواه. وكما أن للدنيا دولا فذلك للكلام نقل وتغاير في العادة..." وكانا به هنا يعيد مقال سابقيه عن تطور البلاغة والفصاحة، واعتبارها محكومة بسنة الحياة، ولعله أن يكون قد أسر في هذا حسوا، يطلب من ورائه أن يقدم البرهان الصالح على أن البيان الأندلسي ممثلا في شخصه مثلا لن يختلف عن كل بيان جيد في عصر من العصور السابقة برجالها، وعن العصور اللاحقة أيضا. إن الإبداع محكوم عليه بأن يراعي الظرفية الآنية. فينطلق مما يهش له الناس، ويصفق له الجمهور المتذوق. ولأجل ذلك اختلفت طريقة الأول عن طريقة عبد الحميد أو ابن المقفع وسهل بن هارون، ثم من تبعهم بعد ذلك من جمهور الكتاب، واختلفت أيضا أساليب الشعراء في الصنعة بانتقال الزمان "...وطلب كل ذي عصر ما يجوز فيه، وتهش له قلوب أهله..."[4].

*وأخيرا فإن الإبداع قد يتحقق عن طريق المعارضة أو الأخذ أو التوليد، مثلما يتحقق عن طريق الابتكار. وهذا يحتاج بطبيعة الأمر إلى إحسان الصنعة وإتقان أساليبها. ولأجل ذلك أورد صورة عن جملة من النصائح المفيدة في هذا

---

[1] -الذخيرة: 233/1/1 وهناك نوع من التقارب الشكلي بين هذه الوصية ووصية أبي تمام للبحتري.
[2] - نفسه: 235/1/1.
[3] -نفسه 237/1/1.
[4] -نفس المصدر والصفحة.

الباب على لسان شيخ من الجن، مر به خلال رحلته وهو يعلم صبيا له صناعة الشعر ويقول له[1]: "...إذا اعتمدت معنى قد سبقك إليه غيرك، فَأَحْسَنَ تراكيبه، وأَرَقَّ حاشيته. فاضرب عنه جملة، وإن لم يكن بد ففي غير العروض التي تقدم إليها ذلك المحسن، لتنشيط طبيعتك وتقوى منتك. فتذكرت قول الشاعر وقد كنت أنسيته:

لمـــا تســـامى الـــنجم فـــي أفقـــه وحلـــت الجـــوزاء والمـــرزم

أقبلـــت والـــوطء خفيـــف كمـــا ينســـاب مـــن مكمنـــه الأرقـــم

فقلت إنه صدق..."

فالمعارضة على هذا أو الأخذ ليس عيبا، ولكن لها شرطا أساسيا لتجويدها وهو تغيير العروض، ويقصد به الوزن. لأنه انتقد على عمر بن أبي ربيعة عدم توقفه في الإلمام ببيت امرئ القيس الكندى:

سـموت إليهـا بعـد مـا نـام أهلهـا سمو حباب المـاء حـالا علـى حـال

حين قال في رائيته المشهورة:

ونفـض عنـي النـوم أقبلـت مشـية وركنـــي خيفـــة القـــوم أزور الحبـــــــــــــــاب

وقد كان اسماعيل بن يسار في البيتين المتقدمين أعلاه ناجحا في تمثيل نصيحة الجني، إذ بنى البيتين على عروض السريع، ومعنى بيت امرئ القيس جاء على الطويل. كما نجح ابن شهيد أيضا في أبياته التي عرضت لنفس المعنى وأقامها على عروض المتقارب حين قال: [2]

دنـــوت إليـــه علـــى بعـــده دنـــو رفيـــق درى مـــا الـــتمس

أدب إليـــه دبيـــب الكـــرى وأســـمو إليـــه ســـمو الـــنفس

ورغم أن المعنى كان من العقم، فإن محاولات الشعراء بعد الكندي لم تقف عاجزة عن المحاكاة، فمن ملك أسلوب الصنعة نجح – كحال إسماعيل بن يسار وحال ابن شهيد – ومن لم يستطع ذلك أخفق.

2) وعن محور المبدع:

[1] -نفسه: 287/1/1.
[2] -نفس المصدر والصفحة.

يلاحظ ان ابن شهيد يميز بين أنواع مختلفة من المبدعين، وتتميز عنده لأجل ذلك أنواع الإبداع وتختلف. ويبدو أن قمة الإبداع عنده ارتبطت بالكاتب، لأنه متميز عن غيره بجملة من المواصفات التي تجعله قمة من قمم الإبداع. وهذه المواصفات على نوعين: خَلقية وخُلقية. يقول عن كاتب الملك وعن الشروط الخَلْقية التي يفترض أن تتوافر فيه لتدل على نوع عبقرية وكمال عقله وطبعه[1] وهي الشروط التي تنسحب على كافة الكتاب أيضا:

"...إذ لا بد للملك من كاتب مقبول الصورة، تقع عليها عينه، وأذن ذكية تسمع منه حسه، وأنف نقي لا تذم أنفاسه عند مقاربته له. ولذلك استحسنوا من الكاتب أن يكون طيب الرائحة سليم آلات الحواس، نقي الثوب، لا يكون وسخ الضرس، منقلب الشفة، مكحل الظفور، وضر الطوق. وربما أنكر منكر قولنا في شرط جمع أدوات الكتابة فقال: وأي أداة نقصت الجاحظ؟ فنقول: أول أدوات الكاتب العقل. ولا يكون كاتب غير عاقل. وقد نجد عالما غير عاقل، وجد ليا غير حصيف، وفقيها غير حليم. وقد وجدنا من ينسب العقل إلى سهل أكثر من نسبته إلى الجاحظ ولو شهد الجاحظ سهلا يخادع للرشيد ملكا، ويدبر له حربا، ويعاني له إطفاء جمرة فتنة، مستضلعا في ذلك كله بعقله وجودة علمه، لرأى أن تلك السياسة غير تسيطر المقال في صفة غراميل البغال، وغير الكلام في الجرذان، وبنات وردان، ولعلم أن بين العالم والكاتب فرقا..."

فالمواصفات الخلقية هاته التي ذكرها، إذا ما ارتبطت بالعقل، كانت عنوانا على الكمال، ومظهرا من مظاهر الجودة في الإبداع. ويبدو أن فكرة هاته المواصفات ظلت تلح عليه فرددها في صورة أخرى حين عرض لسبب تخلف المعلمين عن الوصول إلى ما يفترض أن يصلوا إليه فقال[2]:

"...فهذه حال العصابة من المعلمين، يدركون بالطبيعة، ويقصرون بالآلة، وتقصيرهم بالآلة، هو من طريق العلل الداخلة، من فساد الآلة القابلة للروحانية، والخادمة لآلات الفهم، والباعثة لرقيق الدم في الشريانات إلى القلب، وزيادة غلظ أعصاب الدماغ ونقصانها عن المقدار الطبيعي يعين على ذلك بالحدس وطريق الفراسة، فساد الآلة الظاهرة، كفرطحة الرأس وتسفيطه، ونتوء القمحدوة، والتواء الشدق، وخرز العين، وغلظ الأنف، وانزواء الأرنبة. فنستعيد بالله ألا يشوه خلقه قلوبنا..." ففي فساد الآلة الظاهرة دليل على فساد الآلة الباطنة. ولعله أن يكون ذلك سببا في تأخر الجاحظ – أو أن يكون ورم أنف ابن الإفليلي سببا في تقصير الزمان به[3]. وبعبارة فلا تكاد تجد كاتبا بارعا إلا وتجد معه اكتمال الصورة، وإلا انعكس ذلك على فهمه وعلمه.

وهذا النوع من الشروط الخلقية التي مال ابن شهيد إلى تطبيق معاييرها باقتناع، ترتبط في أصولها بفكرة الفراسة العربية التي كانت العرب تومن بها

---

[1] -نفسه: 243/1/1.
[2] -نفسه: 240/1/1.
[3] -الذخيرة: 243/1/1.

وتطبقها في حياتها العملية، حيث تربط مثلا بين بعض المظاهر الخلقية (الفيسيولوجية) وبين صفات سلوكية معينة: فطول القامة دليل على العزة، وفي القصرذلة، وفي اتساع الجبين الذكاء، وفي ضيقه بلادة، وفي اتساع العيون كرم، وفي ضيقها بخل، وفي غلظ القفا بلادة... ولعله أن يكون قد قاس على ذلك حين أشار إلى فساد الآلة الظاهرة، وصورها في فرطحة الرأس ونتوء القمحدوة والتواء الشدق وخرز العين وغلظ الأنف وانزواء الأرنبة... فهذه الصفات التي أشار إليها هي ولاشك من الصفات الدخيلة على الجنس العربي، وإليها ينسب ابن شهيد –ولاشك- تخلف الأجناس عن اللحاق بالفكر العربي الخلاق، فإن لم يكن كذلك، فلا شك أنه وقف برأيه عند حدود الفراسة وكفى.

وعن الشروط الخُلقية، ينتهي إلى الاعتراف الضمني بأن الموهبة التي هي شرط أساسي في الإبداع، ينبغي أن ترفد بروافد من التجارب السابقة التي تساعد على المعرفة بوضع الكلام، وطرق تزيين البيان، وكيفية تنظيم المقال من حسن المطلق وحسن المقطع... أي التي تساعد في تفهم الصنعة وتحصيل أدواتها. وقد عرض لبعض من ذلك حين قال:[1] "...ومما يلزم المدعي لصناعة الكلام إذا اعتمد وصف حالة أن يستوفي جميعها، ويكون ما يطلبه من الإبداع والاختراع فيها غير خارج عنها وما هو بسبيلها. فذلك أبهى لكلامه، وأفخم للمتكلم به..."

فهو يرى أن هناك مواصفات تشرط للوصف الجيد، وهي الوصف الشمولي الذي ينطلق من ذات الموصوف، لا يغادرها حتى يأتي على معظمها. وليس هذا بالجديد على النقد العربي، فقد امتدح النقاد الوصف الجيد بالإحاطة بالموصوف، وتتبع جزئياته وكلياته[2]. ولكن الجديد عنده هو البحث عن الإبداع والاختراع في ما هو معروف وموجود، أي في الموصوف أولا، ثم في التنبيه إلى ما يتحقق للكلام إذا اشتمل على ما ذكر من البهاء والجمال ثانيا، ثم ما يلحق المستمع او المتكلم من الشعور بالفخامة ثالثا. والفخامة عنده صفة مختارة منطبقة على نوع معين من الكلام له مواصفات الطبع الجيد والصنعة المقبولة، وعكسه ما عرض له عند حديثه عن كلام المعلمين الذين عرض بهم في رسالة التوابع والزوابع حين قال[3] "...كيف كلامهم بينهم؟ قلت ليس فيه لسيبويه عمل ولا للفراهيدي إليه طريق ولا للبيان عليه سمة، إنما لكنة أعجمية يؤدون بها المعاني تأدية المجوس والنبط. فصاح إنا لله ذهبت العرب وكلامها، ارمهم يا هذا بسجع الكهان، فعسى ان ينفعك عندهم ويطير لك ذكرا فيهم..." فجمهور معلمي قرطبة وكثير من كتابها إنما هم من متصنعة البيان الذين يتقنون صنعة الكلام فلا يتركون لنحوي نطقا، ولا للغوي بابا من كلام، ولكن المرء لا يجد

---

[1] -نفسه: 318/1/1.

[2] -تردد هذا في أكثر كتب الأخبار التي نقلت نصائح الشعراء لغيرهم وانظره خاصة في نقد الشعر لقدامة: ص / 130.

[3] -الذخيرة: 268/1/1.

لكلامهم حلاوة أو طلاوة، فهم أشبه بالعجم المستعربين الذين يغلب طابع العجمة عليهم، فينحرف بهم عن طلاقة الفصاحة المنبجسة من الطبع العربي السليم.

درجات الإبداع وطبقات المبدعين:

وعلى ضوء هذا فإن الذي ينبغي أن يصنف في خانة المبدع إنما هو من توافرت فيه شروط الجودة الخلقية والخلقية، فارتقى بذلك درجة الإبداع واستحق أن يدرج في قائمة أهل الصناعة الكلامية، الذين هم درجات أيضا يقول في هذا[1]

"...وأهل صناعة الكلام متباينون في المنزلة، متفاضلون في شرف المرتبة على مقدار إحسانهم وتصرفهم.

-فمنهم الذي ينظم الأوصاف ويخترع المعاني ويحرز جيد اللفظ، إلا أنه يصعب عليه الكلام، ويكد قريحة التأليف، حتى إنه ربما قصر في الوصف وأساء الوضع. فهذا في الأبيات القليلة نافر، وفي القريبة المأخذ سائر، وفي طريقة الجمهور الأعظم ذاهب...

-ومنهم الكارع في بحر الغزارة القادح بشعاع البراعة الذي يمر مر السيل في اندفاعه والشؤبوب في انصبابه... إذا ازدحمت في الكلام عليه المطالب، وعلقت بحواشي فكره المآرب... استقل بها كاهله واضطلع بثقلها غاربه وأعارها من نظرة لمحة، ومن فكره قدحة، ثم رمى بها عن جانبيه، قد رويت بمائها، ولبست شعاع بهائها، وبقي كاللقوة في المرقب...فذلك الألسني يوم حرب الكلام، لا تخطئ ضربته، ولا تصاب غرته.

-ومنهم من يتجافى الكلام، ويروغ عن المقال، فإذا مني به، أخذ بأطراف المحاسن وشارك في انحاء من الصنعة. وجل ما عنده تلفيق وحيلة، وبذلك يصاحب الأيام، ويجاري أبناء الزمان ما كان له عقل يغطي على نقصانه وسياسة يسوس بها فحول زمانه. ومن خرج عن هذه الطبقات الثلاث لم يستحق أمم البيان ولا يدخل في أهل صناعة الكلام...". فطبقات المبدعين على هذا ثلاث، ومفهوم الطبقة هنا مرتبط، كما يبدو من خلال الأمثلة التي ضربها، بالعملية الإبداعية من جهة والقدرة التي يملكها المبدع من أجل التصرف في أنحائها ومعطياتها، حتى يتحقق له ما يتحقق من أنصبة النجاح من جهة أخرى. ومن الممكن ترجمة رؤيته لهذه الطبقات حسب ما تتمتع به من المؤهلات وما تتصرف فيه منها، إلى مبدع مطبوع قادر على القول ومتمكن منه لا يشكو ضعفا ولا وهنا، مستجيب لكل محفز كيفما كانت درجة تحفيزه. وإلى مبدع قصير النفس رغم ما يملكه من مؤهلات الإبداع. وإلى مبدع ملفق يعرف ضرورات الصنعة، ولكنه لا يملك منها تدفق الطبع وانسياب القريحة.

ولعله أن يكون قد ذهب في عمل التقسيم هذا مذهب من سبقه من نقاد العصر العباسي السابقين لعصره ممن اهتموا بأمر الطبقات، واعتمدوا فيها

[1] -نفسه: 238/1/1.

منطلقات خاصة مختلفة[1] ومترددة بين منطلق الزمان أو منطلق الحداثة والقدم، أو المنطلق الفني الذي يفصل بين شعر الطبع وشعر الصنعة مثلا، أو المنطلق المكاني الذي يميز بين شعر البادية وشعر الحاضرة...، غير أن معتمده في ذلك كان متصلا بشخص المبدع وما فطر عليه من إمكانات ومميزات تفصله عن غيره ممن لم يحصلوا إلا على قدر قليل منها، أو ممن عرفوا ما يتحصل منها فكلموا ما يشعرون به من نقص عن طريق تحصيل بعض أدوات المعرفة التي قد تبلغ بهم إلى شيء من ذلك وإن لم يكن على نفس الأهمية ونفس الجودة.

وهذه الرؤية وإن اتحدت مع من سبقها في مبدإ التقسيم إلا أنها تختلف عنه في المنطلق الذي تنطلق منه في تحديد هذه الطبقية.

فهي أولا، لا تهتم بالتصنيف الذي يراعي الدرجة والمقام بقدر ما تهتم بعرض النماذج وحصرها، ويبقى للمتتبع أن يفهم ما ينبغي أن يفهم من ذلك[2].

ثم هي ثانيا، تحاول أن تستقطب العناصر التي يصح أن يشملها التقسيم وتستثني ما عداها[3] "...ومن خرج عن هذه الطبقات الثلاث لم يستحق اسم البيان، ولا يدخل في أهل صناعة الكلام..."

ثم هي ثالثا تضع معيار الاختيار أساسا في تجريب الموهبة "...حتى إذا ازدحمت عليه وانحشدت إليه، وطالبته ببهاء البهجة وشرف المنزلة..." و"...إذا ازدحمت عليه في الكلام المطالب، وعلقت بحواشي فكره المآرب وحشرت الصعائب والغرائب استقل بها كاهله..." و"...فإذا مني به..." فمثل هذه المواقف التي قد يقفها المبدع، هي المحك الحقيقي لقدرته على الإبداع، والمعرض الذي تعرض فيه سلعته للنفاذ أو البوار.

ونفس هذه الفكرة عرضها في أثناء حديثه عن طوائف المعلمين في مقابل أهل الإبداع[4] "...وإنما يتبين تقصير المقصر وفضل السابق المبرز، إذا اصطكت الركب وازدحمت الحلق واستعجل المقال، ولم توجد فسحة لفكرة ولا أمكنت نظرة لروية أو في مجالس الملوك عند أنسها وراحتها، فإنه يقع فيها ويجري لديها ما لا ينفع له الاستعداد، ولا ينقد فيه غير الطبع والغريزة المتدفقة، فترى الجواد السابق إذا كان متشوفا باذنه، باحثا لكديد الإحسان بيده... وأهل الصنعة خرس لا يسمع لهم جرس، ولا شيء عندهم غير حسو الكأس وشم الاس وتنفس الصعداء، قد اصفرت ألوانهم وقلصت شفاههم كأنهم من رجال عذرة..."

---

[1] -وانظر في ذلك مذهب ابن سلام في طبقات الشعراء ومذهب ابن قتيبة في تقسيم الشعراء، ومذهب الأصمعي في فحولة الشعراء، ومذهب ابن طباطبا في تقسيم الشعر...

[2] -لا ينبغي أن يفهم من كلامه "وأهل صناعة الكلام متباينون في المنزلة..." إلا عرض النماذج، إذ لو جاز أن يقصد الترتيب لابتدأ بالطبقة الثانية، ثم أردفها بالأولى فالثالثة.

[3] -الذخيرة: 239/1/1.

[4] -نفسه: 244/1/1.

فقد أشار إلى المواطن التي يظهر فيها الإبداع على الصنعة وتتغلب فيها الفطرة الفنية على التصنع والتعمل. وكأنا به يقدم إبداع البديهة ويجعله عنوان السلفية الناجحة وصورة التفوق والظهور، كما فعل قبل.

*(3) ومن محور المتلقي أو الناقد الأدبي:

فإن من الممكن القول بأن ابن شهيد قد رسم للناقد الأدبي دستورا زاوج فيه بين عمل الناقد، وثقافته، وحدد الأسس التي يفترض أن يقوم عليها كل من الأمرين. يقول[1]: "...قال أبو عامر، ومن الواجب على الناقد أن يبحث عن الكلام، ويفتش عن شرف المعنى، وينظر مواقع الكلام. ويحترس من حلاوة خدع الألفاظ، ويدع تزويق التراكيب، ويراطل بين أنحاء البديع، ويمثل أشخاص الصناعة. فقد ترى الشعر فضي البشرة وهو رصاصي المكسر، ذا ثوب معضد أو مهلل، وهو مشتمل على بهق أو برص، مبنياً بلبن التماثيل وصفوان التهاويل، وهو لا يجن صاحبه عن النسيم فضلا عن الحرجف، ولا يقيه رقيق ريق الندى، فضلا عن شؤبوب الكنهور..." فعمل الناقد على هذا مبني على أسس سبعة هي:

1-البحث عن الكلام، ويقصد بذلك البحث عن البنية اللفظية التي تسمح للكلام بأن يكون مقبولا في صورته اللفظية[2].

2-التفتيش عن شرف المعاني، ويقصد به ان تجتمع للإنتاج الأدبي المعنى الشريف أيضا إلى جانب ما سبق. ورغم أنه لم يحدد مدلولا لشرف المعنى، إلا أنه اعتمد ولاشك ما انتهى النقد إليه من ذلك من خلال توجيهات النقاد في ما تناولوه في كتبهم[3].

3-النظر في مواقع البيان، وهي غير محددة في كلامه أيضا ولعله أن يكون قصد بها ما انتهي إليه مفهوم البيان في القرن الرابع من اشتماله على مظاهر التجويد في الصورة واللفظ[4]. إضافة إلى ما وصفه به من الاستعداد الفطري للتجويد، ومراعاة التناسب في الحروف والكلمات والمعاني والصور.

4-الاحتراس من حلاوة خدع اللفاظ، ويقصد بذلك ما يمكن أن يحمله استعمال بعض الألفاظ الرقيقة والجميلة من مزالق يمكن أن تؤثر على جودة المعني أو سلامته، أو أن يجعل المتلقي يظن أن وراء ذلك ما يعجب أو يروق، وقد ضرب المثل على ذلك فقال "...مبنيا بلين التماثيل وصفوان التهاويل وهو لا يجن صاحبه من النسيم...".

---

[1] -نفسه: 310/1/1.

[2] -نفسه: 234/1/1، ولعله يقصد ويخصص بالكلام أفصحه، أي المشتمل منه على شروط السلامة والفصاحة والعذوبة.

[3] - عيار الشعر: ص/19 و/ 21- نقد الشعر: ص/91.

[4] - أسرار البلاغة "علم البيان" والذخيرة: 231/1/1..234.

5-ترك تزوق التراكيب، ولا يفهم من هذا إلا الاحتراس من الأدب الذي تغلب فيه جمالية التراكيب على شرف المعنى، فلا تكاد تظفر من تراكيب ألفاظه على كبير فائدة.

6-المراطلة بين أنحاء البديع، أي الموازنة بينها، ولعله يقصد مراعاة الصالح منها وغير الصالح، إذ لكل مقام مقال.

7-تمثيل أشخاص الصناعة، ويقصد بذلك استحضار النماذج المشهور للمبدعين المشهورين في المقابلات والموازنات من أجل الوصول إلى حكم سليم يميز بين صاحب البراعة والجودة وبين التلعابة[1].

وفي ثقافة الناقد الأدبي:

يقدم ابن شهيد الصورة المتكاملة للمبدع الجيد ماثلة في مجموعة من المعطيات التي تعتبر بمثابة المقياس والمعيار الذي يقاس إليه الأديب الجيد وتعرف به أصول الجودة. يقول[2]:

"...وإنما يستحق اسم الصناعة بتقحم بحور البيان وتعمد كرائم المعاني والكلام، وأن ينطق بالفصل، ويركب أثباج الجد، ويطلب النادرة والسائرة، وينظم من الحكمة ما يبقى بعد موته ويذكر بعد فوته، ويتصرف تصرف الملح، ويتلون تلون أبي براقش...".

فاستحقاق اسم الصناعة – بالمدلول الذي يقصده بها وهو تمام الجودة – لا يتم إلا بتوفر ثمانية شروط في من يطلبها هي:

*تقحم بحور البيان، ويقصد به امتلاك الشجاعة التي تدفع إلى الإبداع.

*القصد إلى المعاني والألفاظ الكريمة، بمعنى البحث عن المعنى الجيد الصالح للزمان والمكان، لا فرق بين الاعتماد في ذلك على الأصيل أو الاتيان بالجديد، وكذا الألفاظ التي توازي في الجودة جودة المعاني.

*ركوب أثباج الجد، بمعنى توخي نوع من الانضباط في العمل الإبداعي.

*النطق بالفصل، أي النطق بالكلام الذي يصح أن يكون فيصلا في الأمور.

*طلب النادر والسائر من الكلام، أي توخي الإتيان بالكلام الذي يجري على الألسنة لتعزيز منطق الإبداع.

نظم الحكمة التي تخلد صاحبها، وهذه العناصر الأربعة الأخيرة من الممكن أن تلتقي كلها مع ما سبقها من طلب كرائم المعاني والكلام.

*التصرف تصرف الملح، أي تصرف الكياسة الأدبية التي تجعل الكلام مقبولا والمعنى مطلوبا.

---

[1] - الذخيرة: 311/1/1. والملاحظ أن ابن شهيد يميز بين صاحب البراعة وصاحب الصناعة ويجعلهما على طرفي نقيض.

[2] - نفس المصدر والصفحة.

*التلون بلون الظرف فمتى احتاج الظرف إلى الجد، كان الجد، ومتى احتاج إلى غيره كان ذلك.

وهذا الدستور النقدي من الممكن أن يصرف في باب التوجيهات التي تقدم في الكتب التعليمية على وجه العموم، لولا أن ابن شهيد ربطه بتقديم نموذج تطبيقي من شعره، كأنه يدعو من خلاله الناقد إلى أن يمارس عمله الفني من خلال ما توافر من جودة في هذا العمل ليمزج بين النظري والتطبيق.

وبعد، فما الذي حققته النظرية النقدية الأندلسية من جديد عند ابن شهيد يبدو أن عملية تعيير ما تحقق من التطور الإيجابي على يد ابن شهيد فيه من النصب ما فيه إذ أن تأخر الزمن به عن طائفة النقاد المشارقة الكبار، يجعل كل رأي يصدر عنه، وكل تجربة نقدية يخوضها، دافعا إلى عقد المقارنة، وسبيلا إلى وضع ميزان الموازنة ونحن نعلم مسبقا أن ابن شهيد لم يكن يؤمن بعملية المدارسة والمثاقفة سبيلا إلى شحذ الهمة أو تفجير السليقة والموهبة ومن تم فمن الممكن أن تكون كثير من الآراء التي صدرت عنه، والتي قد تكون لها أصداء عند غيره من سابقيه من النقاد المشارقة والأندلسيين والافريقيين من اجتهاده الشخصي.

لقد حدد الدكتور إحسان عباس بعض المعالم الكبرى لما حققه ابن شهيد فقال[1] "...كان ثانيا لابن طباطبا في وضع مفهوم للجمال الفني، وكان متفردا في تفسير الطبع على أساس روحاني، وفي اعتبار الطاقة الشعرية واحدة في حالي البديهة والروية. وكان تلميذا للمشارقة في نظرية الأخذ، وفي تحديد واجب النقاد، وربما كان متأثرا بالجرجاني في النص على تقلب العادات حسب تقلب العصور. أما في إصابة الحكم على من درسه من الشعراء فإنه ربما تفوق على ابن رشيق وابن شرف، وربما لم يبلغ أي ناقد أندلسي آخر مبلغه في إرهاف الذوق والإحساس بالجمال الفني وقد اتخذ من شاعريته وسيلة للتعبير عن آرائه النقدية بطريق التصوير..." وكانت هذه المعالم خطوة إيجابية للنقد العربي لم يستفد من نتائجها في تطوير تصور نقدي جديد تبنى عليه نظرية في النقد تهتم بالجانب الروحاني ومساره على صعيد الإنتاج الأدبي، أو تهتم بنظرية التناسب وعناصرها في العملية الشعرية ابتداء من الحروف وانتهاء بالمعاني والتركيبات[2]، كما انتهى القرطاجني إلى تفضيلهما فيما بعد.

لقد عانى ابن شهيد في إسماع آرائه وفي إقناع غيره بها، وهي إثبات ذاته. وإنا لنشعر بكثير من هذه المعاناة في كل كلمة بقيت لنا عنه، وفي كل أثر نقل جزءا أو كلا من كلامه، ونظن ظن اليقين أن مفتاح شخصيته النقدية هو ذاته أولا، وذوقه ثانيا، ثم صراعه مع عصره ورجاله ثالثا.

وهذه الذات وهذا الذوق وهذا الصراع هي العناصر المشتركة التي صنعت ما تفرد به من آراء ومواقف نقدية.

---

[1] -تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ص/483.
[2] -سنشير إلى هذا عند حديثنا عن الجانب التنظيري عند حازم فيما بعد.

(ب) حازم القرطاجني

وهو أيضا من طائفة الشعراء النقاد الذين أسهموا بآرائهم في مجال النقد الأدبي في الأندلس، بل هو متميز عن كل سابقيه بأنه يشكل خلاصة متكاملة لتجربة النقد الأدبي عامة ونقد الشعر خاصة، لتأخر الزمان به أولا، ولما أفاده ذلك من الاطلاع على تجارب السابقين وآرائهم ثانيا. فانطلق من حيث انتهى الآخرون، وابتدأ من حيث استكملت التجارب ونضجت الرؤى. وكان عصره وعصر اللاحقين بعده عصر البحث عن العلم المتكامل والإبداع الناضج، لذلك ارتبطت كثير من الحركات العلمية والأدبية في عصره بمحاولات لتجريدها من طابعها العفوي وتحويلها إلى نوع من المعرفة المطلقة التي تستبطن كافة المرافق العلمية والأبدية وتحولها إلى نتاج عقلي ناضج.

لقد حاول حازم أن يقدم تصورا نظريا عن علم مطلق متكامل الأصول والفروع مختص بالنقد الأدبي، يهتم فيه بمشروع النظرية الأدبية في تجلياتها الإبداعية الشعرية، وما يتعلق بذلك مما يحتاج إليه الناقد الأدبي، من فهم ماهية العمل الذي هو مقبل عليه في ضروراته الأساسية وكمالياته الفرعية، وفي فهم ومعرفة المادة الأدبية، التي هي المحور العام الذي سينصب عليه العمل النقدي، في اختلافاتها شكلا ومضمونا، وعصرا ومصرا، وشخصا وذوقا. وفي فهم ومعرفة المعطيات التي تؤثر في الإنتاج الأدبي فتجعله على ذلك الأسلوب أو تلك الصورة ولا تجعله على أسلوب آخر وفي صورة أخرى، سواء أكانت هذه المعطيات ذاتية أم بيئية أم موضوعية.

وبهذا يمكن القول إنه الناقد الوحيد الذي استطاع أن يجمع في عمله بين عمل المؤلف الجماعة، وبين عمل الناقد الذواقة، وبين عمل المنطقي المنظم، وبين عمل المراجع المتبصر الذي يحاكم ما يحتاج إلى محاكمة وينصف ما يحتاج إلى إنصاف.

ورغم أنه من باب المغامرة. الادعاء بأننا سنستطيع الخروج بتصور متكامل عن نظريته النقدية، ومراجعة لآرائه كلية باستقراء كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"[1] – لأن هذا الكتاب لا يجمع كل آرائه – فإننا سنلمع إلى جوهر ما جاء في الكتاب، مقتنعين بأن آراءه ونظرياته التي بسطها فيه، تشكل العمود الفقري لنظريته النقدية المنصبة على الإنتاج الشعري وضوابطه الأساسية. ويظهر أن حازما قد وضع نصب عينيه إنشاء تصور متكامل عن الخطاب الإبداعي عامة والشعري منه خاصة. وبنى تصوره على أساس يقسم الخطاب الأدبي إلى معنى مقصود في اللفظ ومعنى مقصود في الذهن ومعنى مقصود في الخط، فأسقط من حسابه الحديث عن المعنى الذي يوجد في الخط، وأبقى ما عدا ذلك فقال[2]: "...وقد تقدم الكلام في كثير مما يجب معرفته من

[1] -منهج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني.
[2] - نفسه: ص/19.

المعاني من حيث توجد في الألفاظ[1]، وبقي أن نتكلم الآن فيها من حيث توجد في الأذهان، وأن نشفع بذكر بعض ما يتعلق بها من جهة وجودها خارج الذهن، مما يتأكد معرفته في هذه الصناعة، وأن نستدرك ما لعلنا لم نذكره مما يتعلق بجهة وجودها في الألفاظ. فأما الوجود الذي لها من جهة الخط، فليس التكلم فيه من مبادئ هذه الصناعة..."

وعلى هذا الأساس قسم كتابه إلى أربعة أقسام كبرى هي:

القسم الأول: وهو ضائع، ويتضمن حديثا عن الألفاظ وما يرتبط بها من ضوابط تساعد على التذوق الأدبي، وتقوم الإنتاج على ضوء مجموعة من المواصفات والقوانين(229).

القسم الثاني: ويتناول المعاني وما تعرف به أحوالها، ويشتمل على مناهج أربعة هي: ماهية المعاني، وطرق اجتلابها، وعلاقة صياغة المعاني بصياغة الشعر والخطابة، والأصول التي تعرض للمعاني في جميع مواقعها من الكلام.

القسم الثالث: ويتحدث فيه عن النظم وما تعرف به أحواله ويشتمل على مناهج أربعة أيضا هي: قواعد الصناعة النظمية، وأنماط الأوزان، وما تعتبر به أحوال النظم، وأحكام مباني القصائد.

القسم الرابع: ويتناول الطرق الشعرية ويتضمن أيضا مناهج اربعة هي: طرق الشعر، وفنون الأغراض الشعرية. والأساليب الشعرية، والمنازع الشعرية.

ويبدو من خلال المعمار المنهجي للكتاب، أن هناك هيمنة لفكرة معينة، ربما يكون قد بسطها في مقدمته، وتقوم على بحث النظرية الإبداعية بمقوماتها الأربعة الكبرى التي بنيت عليها أقسام الكتاب وهي: اللفظ والمعنى، والمبنى، والأسلوب. إذ من خلال شرح الأبعاد الكبرى لهذه الأقسام، أو ما تبقى منها، ستتضح الصورة العامة لهذه النظرية سواء على صعيدها النظري الصرف، أم على صعيدها التطبيقي، حين يعمد حازم إلى ذلك أحيانا.

لقد تخلفت لنا في الأقسام الثلاثة الباقية (المعنى والمبنى والأسلوب) الملامح الكبرى لنظرية الشعر، كما تصورها حازم في بعدها الإنساني، بغض النظر عن كون الشعر عربيا أم غير ذلك مع الالتزام بشرح خصوصيات الشعر العربي ومقابلتها –ما امكن- بالشعر الأجنبي.

ومن المتيسر للدارس للكتاب أن يلحظ أن حازما عالج النظرية النقدية العربية من خلال أبعادها الثلاثة، أي من خلال الإبداع في ذاته بمحركاته ومتطلباته، ومن خلال المبدع في ظروفه الذاتية والموضوعية، ومن خلال المتذوق أو الناقد الأدبي وما يطلب فيه ومنه. غير أن منهج الكتاب لم يجر على

[1] -وقد أشار إلى بعض ما يتضمنه هذا القسم في صفحات متعددة، ولعله ان يكون متضمنا مجموعة من المناهج تشبه في عددها عدد المناهج التي تنقسم إليها بقية الأقسام الثلاثة.

هذا التصور، وإنما انطلق من تصور آخر اهتم ببسط الأجزاء الكبرى للإبداع "اللفظ والمعنى والمبنى والأسلوب" وتناول من خلالها ما تناوله من قضايا الإبداع والمبدع والمتذوق. وسنحاول أن نلم بمجمل نظريته النقدية كما بسطها في كتابه متتبعين خطواته المنهجية في التأليف معقبين على كل ما يحتاج إلى ذلك.

(2)المعاني وأحوالها:

عرف حازم المعاني فقال عنها[1]: "...إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن فأنه إذا أدرك حصت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه..." وبهذا يتحدد المدلول العام للمعاني بأنها حصول تطابق بين ماهو موجود في الذهن ومدرك بالحواس أو بغيرها وبين ما هو موجود في الخارج. وأن الذهن بإمكانه أن يدرك الأشياء التي ليس لها وجود حسي، ولكنه لابد أن يوجد لها تصورا حسيا يصورها له ويقر بها منه. [2]

ويتحقق وجود المعاني في ثلاث صور:

= صورة لفظية، وهي التي عالج موضوعها في القسم الأول الضائع

= صورة ذهنية، وهي التي يعتني القسم الثاني بتفصيلها.

= صورة خطية، وهي التي تهم الأسلوب المختار في التعبير في مقابل أساليب أخرى كالرسم أو النحت. وقد أشار قبل إلى أن التكلم فيها ليس من مبادئ هذه الصناعة.

وهكذا اعتن حازم فقط بجانب المعاني الذهنية لارتباطها بموضوع الإبداع الكلامي. ومن تم فقد رأى أنها على صنفين:

الصنف الأول: وتقوم فيه على وصف أحوال الأشياء التي فيها القول[3] وتستدعي أن تكون لها صورة ذهنية تطابق صورتها العينية، أو أن تكون لها صورة خارج الذهن، ويعمد الذهن إلى تمثيلها أو محاكاتها عن طريق التخييل.

الصنف الثاني، وتقوم فيه على وصف أحوال القائلين أو المقول على ألسنتهم.

وعلى هذا فإن من أراد حسن التصرف في المعاني أن يعلم أن ذلك لا يتم إلا بالتعرف على وجوه انتساب بعض هذه المعاني إلى بعض أو اقتران بعضها ببعض بأي أسلوب من أساليب الاقتران، سواء أكان اقتران تماثل أم مناسبة أم مطابقة أم مقابلة أم مخالفة أم مشابهة أو استعارة[4].

المعاني الشعرية

المعاني الشعرية على نوعين: إحداهما وتسمى بالمعاني الأول. وهي التي تكون مقصودة في نفسها بحسب غرض الشعر. والثانية وتسمى بالمعاني الثواني، وهي التي ليست من متن الكلام، ولكنها مثال له، لا يراد بها إلا

---

[1] ـمنهاج البلغاء: ص/18.
[2] ـ نفسه: ص/19.
[3] ـ نفسه: ص/14.
[4] ـ نفسه: ص/15.

المحاكاة[1]. ولعله يقصد ما نبه عليه من قبل في شرحه للمتصورات الأصلية والمتصورات الدخيلة، أو ما يمكن أن يربط بالمعاني المباشرة وغير المباشرة أو بما يقتضي مقصد الكلام وأسلوب الشعر في ذكرها، وما لا يقتضي مقصد الكلام بناء الشعر عليه.

علاقة المعاني بالأغراض الشعرية

يفترض حازم أنه لكي نفهم علاقة المعاني الذهنية بالأغراض الشعرية، ينبغي أن نحدد أنواع المعاني من حيث علاقتها بالمعرفة والفهم.

*فهناك معان تفهم لغتها فيعرفها الجمهور ويتأثر بها.

*وهناك معان غير معروفة، لكنها إذا عرفت حدث التأثر بها.

*ثم هناك معان غير معروفة، ولا يتأثر بها إذا عرفت.

وعلى ضوء هذا فإن المعاني الصالحة لأن تدخل باب الاستعمال الشعري هي الأولى والثانية. يقول حازم[2] "...وأحق هذه الأشياء بأن تستعمل في الأغراض المألوفة من طرق الشعر، ما عرف وتؤثر له، أو كان مستعدا لأن يتأثر له إذا عرف..."

درجات المعاني

يرى حازم أن أفضل المعاني ما اشترك في فهمه الخاصة والعامة، وأطرب العام والخاص، وأقلها شأنا ما كان تأثيره دون ذلك، بغض النظر عن كون هذه المعاني شعرية قائمة على لغة التخييل، أو خطابية قائمة على لغة الإقناع. وأعرق المعاني في الصناعة الشعرية ما كان ألصق بأغراض الإنسان، وكانت نفوس الخاصة والعامة قد اشتركت في الفطرة على الميل إليه أو النفور منه، والعكس[3].

على أنه بالنسبة للمنطق الفني فإن الأهم في الصناعة الشعرية هو التخييل والمحاكاة في أي معنى كان، سواء أكان أولا أم ثانيا، وسواء أكانت المعاني عامة أم خاصة[4].

علاقة المعاني بالصناعة الشعرية:

استهل حازم الحديث عن هذه العلاقة بتفصيل الحديث عن الفرق بين نوعين من الصناعات البلاغية هما: صناعة الخطابة وصناعة الشعر. ذلك بأنهما يشتركان في مادة المعاني التي يضمانها، إلا أنهما يختلفان في أسلوب

---

[1] - نفسه: ص/23.

[2] - نفسه: ص/21...22. وقد فصل بعد الطرق التي يحصل بها التأثر كالفرح والألم واللذة.

[3] - نفسه: ص/20. وانظر أيضا 24 و25 حين قسم الأغراض إلى أصيل ودخيل وحكم على كل منهما بما رآه مناسبا.

[4] - نفسه: ص/21. والتأكيد هنا على أن أثر الصياغة الفنية مرتبط بمهمة التخييل والمحاكاة بغض النظر عن المعنى واهميته.

إظهار هذه المعاني. فالشعر لغته التخييل، والخطابة لغتها الإقناع. ورغم اختلاف اللغتين من حيث اعتماد لغة الخطابة على تقوية الظن لا على إيقاع اليقين، واعتماد لغة الشعر على تخييل الأشياء التي يعبر عنها وبإقامة صورها في الذهن عن طريق المحاكاة. فإن الهدف منهما واحد حتما. لأن القصد في التخييل والإقناع معا إنما هو حمل النفوس على فعل شيء أو اعتقاده، أو تركه أو ترك اعتقاده. يقول[1]:

"...لما كان علم البلاغة مشتملا على صناعتين الشعر والخطابة، وكان الشعر والخطابة يشتركان في مادة المعاني ويفترقان بصورتي التخييل والإقناع، وكان لكلتيهما أن تخيل أو أن تقنع في شيء من الموجودات الممكن أن يحيط بها علم إنساني، وكان القصد في التخييل والإقناع حمل النقوس على فعل شيء أو اعتقاده أو التخلي عن فعله واعتقاده، وكانت النفس إنما تتحرك لفعل شيء أو طلبه أو اعتقاده أو التخلي عن واحد من الفعل والطلب والاعتقاد بأن يخيل لها أو يوقع في غالب ظنها أنه خير أو شر بطريق من الطرق التي يقال بها في الأشياء إنها خيرات أو شرور... وجب أن تكون أعرق المعاني في الصناعة الشعرية ما اشتدت علقته بأغراض الإنسان..."

ولذلك فلا عبرة بالصدق أو الكذب في الشعر لأن القصد ليس فيهما أصلا إذ لا يعد الشعر شعرا من حيث هو صادق أم كاذب، وإنما من حيث هو كلام مخيل. يقول[2]: "...فلذلك كان الرأي الصحيح في الشعر أن مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة، وليس يعد شعرا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب، بل من حيث هو كلام مخيل..."

أما ما يظهر من الاستدلالات الواقعة في الشعر، والمعتمدة في كثير من الأحيان على الحكم والأمثال السائرة – والتي هي في أصلها لغة إقناع وليست لغة تخيل-، فأغلبها يأتي تابعا ومحاكيا لأقوال مخيلة معتمدة على تصورات وتهيآت، منها ما يكون حقا ومنها ما يكون باطلا يقول[3]: "...والاستدلالات الواقعة في الشعر والأمثال المضروبة فيه، إنما تجيء تابعة لبعض ما في الكلام... فهي إما محاكاة لمتبوعاتها، أو تخيلات فيها أو من أجلها...".

تعريف الشعر:

وضع حازم مبحثا خاصا بهذا الموضوع[4]. ولكن قارئ كتاب المنهاج يجد حازما قد وضع جملة من التعريفات المختلفة، هدف من وضع كل واحد منها التأكيد على بعض الحقائق التي يتضمنها، أو تقليب بعض هذه التعريفات على وجوه مختلفة بغية الوصول إلى التعريف النهائي أو التعريف الشامل. وهذه التعريفات هي:

---

[1] - نفسه: ص/19 و20.
[2] - نفسه: ص/63. وانظر هامش الصفحة وتعليق المحقق.
[3] - نفسه: ص/67. وقد استرد في الحديث عن علاقة الصدق بالإقناع الخطابي وعلاقته بالشعر.
[4] - نفسه: ص/71. تحت عنوان معرف دال على المعرفة بماهية الشعر...

1)التعريف الأول:

ويهتم بالتعريف بالشعر من خلال الأغراض التي يتناولها، ذلك بأنه يعتقد بأن هناك أحوالا باعثة على قول الشعر تنبع من استجابة الشاعر لجملة من المؤثرات والانفعالات المختلفة وتنتهي به إلى التعبير عن موقف محدد يختلف بحسب الاستجابة للمؤثر. يقول[1] "والارتياح للأمر السار إذا كان صادرا عن قاصد لذلك أرضى فحرك إلى المدح، والارتماض للأمر الضار إذا كان صادراً عن قاصد لذلك أغضب فحرك إلى الذم. وتحرك الأمور غير المقصود أيضا من جهة ما تناسب النفس وتسرها، ومن جهة ما تنافرها وتضرها إلى نزاع إليها أو نزوع عنها وحمد وذم أيضا، وإذا كان الارتياح لسار مستقبل فهو رجاء..."

ورغم إننا لا نجد تعريفا متكاملا في حدوده المنطقية الشاملة الكاملة الواضعة للأجزاء والكليات، إلا أنه بإمكاننا أن نستنبط صورة لهذه الواجهة من فهم الشعر وتقدير دوره في التعبير عن الحالات الإنسانية من مدح وذم ورهبة وتأس وتأسف وندم واستلطاف واعتاب ومتابعة وشوقيات وإخوانيات، أي أن الشعر تعبير عن إحساسات إنسانية مختلفة.

2)التعريف الثاني:

ويهتم هذا التعريف بجانب الفرق بين صناعة الشعر وصناعة الخطابة ويمكن أن نسميه بالتعريف المقارن، وجوهره أن الأقاويل التي تشتمل على التخيل والمحاكاة تعد قولا شعريا، وأن التي تقوم على الإقناع هي أقاويل خطابية. والقصد من هذا التفصيل بيان كيف أن صناعة الشعر يجب أن تعتمد على تقنية خاصة تهتم بتخييل الأشياء وإقامة صورها في الذهن معتمدة على المحاكاة القولية التي هي جزء من جملة مختلفة من ألوان المحاكاة يقول[2]

"...فما كان من الأقاويل القياسية مبنيا على تخييل، وموجودة فيه المحاكاة، فهو يعد قولا شعريا... وما لم يقع فيه من ذلك محاكاة فلا يخلو من أن يكون مبنيا على الإقناع وغلبة الظن خاصة..."

وبهذا انصرف التعريف إلى بحث الشعر من جانب صنعته الأساسية التي تميزه عن غيره من أشكال الخطاب.

3)التعريف الثالث:

وهو التعريف الذي وضعه تحت عنوان "ماهية الشعر وحقيقته". وقد حدد فيه الأجزاء التي يفترض أن يتكون منها الكلام الذي يستحق أن يسمى شعرا، كما لو وضع حدا منطقيا للشعر من خلاله. كما أنه تعريف يوقف قارئه على كافة الأجزاء التي تتركب منها العملية الشعرية، سواء في بعدها الذاتي

[1] - نفسه: ص/11 و12.
[2] - نفسه: ص/67.

الخاص بالشاعر، أم في بعدها الخارجي الخاص بالسامع، أم في بعدها الموضوعي المتصل بالعملية الشعرية يقول[1]

"...الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهروب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهوته، أو لمجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب. فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية، قوي انفعالها وتأثرها...".

ومن الممكن الوقوف في هذا التعريف بعد تحليله عند ثلاثة أجزاء رئيسية يتكون منها:

*الجزء الأول: ويتضمن صورة الشعر الشكلية (الشعر كلام موزون مقفى) وهي الصورة التي يشترك فيها مع جملة التعاريف السابقة التي وقفت عند ظاهر الشعر كما يعرفه العرب، ذلك بأن الوزن أو الإيقاع الشعري العربي لا يدركه غير العربي أو غير المتمرس به، أما التقفية فهي حالة ثابتة بالنسبة للشعر ظاهرة في أواخر أعجاز الأبيات الشعرية.

*الجزء الثاني ويتضمن مهمة الشعر أو الغاية منه (من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهروب منه...)، وهذا العنصر زائدا عما عرف في التعريفات القديمة على الإطلاق، إذ لم نجد أحدا من السابقين حاول أن يحدد المهمة الأساسية التي ينبغي أن يضطلع بها الشعر سواء أكانت أخلاقية – كما هو الحال هنا عند حازم- أم كانت غير ذلك. ولعله أن تدخل تحت تحديد المهمة عناصر الأغراض الشعرية التي يتناولها الشعر وتدفع بالشاعر إلى قول الشعر أيضا، وهي التي أشار إليها في مطلع المنهج الثاني حين قال[2] "...يجب على من أراد جودة التصرف في المعاني... إن يعرف أن للشعراء أغراضا أولا هي الباعثة على قول الشعر، وهي أمور تحدث عنها تأثرات وانفعالات للنفوس..." وبطبيعة الحال فإن هناك عناصر تحقق هذه المهمة وهي التخييل والمحاكاة التي تحدث الأثر المطلوب حدوثه بواسطة الشعر "الاستغراب والتعجب".

*الجزء الثالث: ويتضمن الأسلوب الذي يتميز به الشعر عن غيره من ألوان التعبير الأخرى كالخطابة وما يمكن أن يدخله من عناصر التجميل والتحسين، يقول[3]: "...بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هياة تأليف الكلام..." فهذا التخييل وهذه المحاكاة هي السبيل الأساسي الذي تركبه الأغراض الشعرية في سبيل إحداث التأثير المطلوب على السامع، وبقدر ما يستطيع الشاعر أن يجمل ويحسن أداءه فيها،

[1] - نفسه: ص/71.
[2] - نفسه: ص/11.
[3] - نفسه: ص/71.

بقدر ما يكون التأثير أكثر فاعلية. كما أن التخييل والمحاكاة الجيدين هما القادران على إحداث الإغراب والتعجب الذين يحركان النفس ويقويان انفعالها وتأثرها، وهو الهدف من العملية الشعرية على وجه العموم.

4) التعريف الرابع:

ويمكن القول إنه تعريف يركز الاهتمام على العنصر الذي قامت عليه لغة الشعر وهو عنصر التخييل، بما يعتمده من المحاكاة. فالشعر على أساس هذا التعريف هو[1]:

"...كلام مخيل مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتآمه من مقدمات مخيلة، صادقة كانت أو كاذبة لا يشترط فيها – بما هي شعر – غير التخييل..."

وهكذا فحدود الشعر على ضوء هذا التعريف مقسمة إلى أجزاء هي الكلام والتخييل والوزن والتقفية – بالنسبة للشعر العربي خاصة- واشتماله على مقدمات مخيلة.

ويلتقي هذا التعريف في جل أجزائه مع التعريف التقليدي للشعر من حيث اعتماده الكلام والوزن والتقفية واشتماله على معنى أو مقصد، ويختلف عنه بما يشترطه من أمر التخييل الزائد عن المعتاد في حد التعريف المشهور، وهي زيادة نابعة ولاشك من التأثر الواضح بمفهوم الشعر عند اليونان في ربطهم بينه وبين المحاكاة التي هي لغة الشعر[2] كما هو واضح في تعريف أرسطو، وفي ما نقله ابن سينا في تعريفه حين قال[3] "...كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة، ومعنى كونها موزونة، أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية، هو ان يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية... ومعنى كونها مقفاة، هو أن يكون الحرف الذي يختم به كل قول منها واحد... وإنما ينظر المنطقي في الشعر من حيث هو مخيل، والمخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور..." حيث نرى الترابط القائم بين هذا التعريف وتعريف حازم وخاصة في اعتماده على شرح فكرة التخييل التي تقوم عليها لغة الشعر، والتي لا ترتبط بحالة تعبيرية مؤقتة أو محددة، إنما هي ميزة مطلقة يميز بها الشعر عن غيره من الفنون الإبداعية المختلفة.

---

[1] ـ نفسه: ص/89.
[2] ـانظر تعريف الشعر عند أرسطو، عند المترجمين العرب في فن الشعر.
[3] ـفن الشعر: ص 161.

التخييل:

وقد وجد حازم نفسه ملزما بتفسير ما يريده بالتخييل فقال عنه: [1] "...والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه، وتقوم في خياله صورة أو صوراً ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيئا آخر بها، انفعالا من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض..."

فالتخييل أسلوب في التأثير، ينقل المخاطب أو السامع من حالة إلى أخرى، سواء كان هذا النقل من طريق استغلال اللفظ فقط أو المعنى أو الأسلوب أو النظام أو بها جميعا. وبهذا كان التخييل يقع من أربعة أشياء، إما من جهة اللفظ، أو من جهة المعنى أو من جهة الأسلوب أو من جهة النظام، وهي العناصر التي يقوم عليها الشعر على وجه التقريب.

لأن القصد بالأسلوب إنما هو النهج الإيقاعي والفني الذي يقوم عليه الشعر، كما سنحدد ذلكن والقصد بالنظام ما يتعلق بالمواصفات التي تتحكم في نظام التقصيد، كما سيتضح بعد.

أقسام التخييل:

والتخييل مقسم بحسب طبيعة العناصر المكونة للشعر، أو بالنسبة للشعر ككل، إلى تخييل ضروري وآخر ليس بضروري لكنه أكيد أو مستحب[2] لأنه يكمل الضروري ويعينه على ما يراد من غاية الشعر التي أشير إليها سابقا "الحبيب والتكريه"

فالتخييل الضروري مرتبط بالمعاني من جهة الألفاظ المعبرة عنها. ولعل القصد من ذلك الإلحاح على وجه التعبير الشفهي، لوجود أوجه مختلفة أخرى في التعبير كالصورة والنحت والحركة واللحن... كما سنشرح ذلك في طرق وقوع التخييل.

والتخييل غير الضروري " الأكيد أو المستحب" مرتبط باللفظ في حد ذاته، ويقوم عليه هذا اللفظ في تشكيلاته المختلفة المعتمدة على الوزن والنظام والأسلوب. قال[3] "...وآكد ذلك تخييل الأسلوب..." ولعل قصده من تخييل اللفظ في حد ذاته، ما يعتور الألفاظ من مظاهر التجميل المختلفة التي تجعل منها مظهرا من مظاهر الاستعجاب ومثار الاستغراب، وهي العنصر الذي تقوم عليه العملية الشعرية بكل متطلباتها، كما لو أن الألفاظ المرتبطة بالمعاني تمس – في معناها- الصورة المركبة.

---

[1] -منهاج البلغاء: ص/89. وانظر حد المحاكاة عند ابن سينا في / فن الشعر: ص/168 فإنه قريب من هذا.

[2] - نفسه: ص/89.

[3] - نفسه: ص/89 وانظر رأي ابن سينا فيما يخيل ويحاكي به في الشعر في كتاب فن الشعر: ص/168 حيث يقول: "والشعر ن جملة ما يخيل ويحاكي بأشياء ثلاثة باللحن الذي يتنغم به.. وبالكلام نفسه.. وبالوزن...".

اما تخييل الأسلوب فلا يخلو الظن فيه من أن يكون متعلقا بأحد امرين: أحدهما يتعلق بتخييل التركيب الفني، وما يعتمد فيه من أنساق تعبيرية كالجزالة والعذوبة مثلا.

وثانيهما يتعلق بتخيل النمط الشعري المتصل باختيار أسلوب الأداء "تقليديا كان أم تجديديا" وما يتبع ذلك من تشكيل القصيدة وهيكلتها على ضوء هذا الاختيار أو ذاك.

وبالنسبة لتخييل الأوزان، فارتباط هذه الأوزان بما حدده في القسم الثالث من الكتاب في علاقة الوزن بالمعنى الشعري، وضرورة مشاركته له في القيام بمهمة التأثير. والبحور الشعرية، كما ذكر، مختفة في إيقاعاتها، واختلاف ذلك يحمل من الدلالة ما يحمل من أثر هذه الإيقاعات على الحالات النفسية والشعورية للأفراد، وما يمكن أن يكون عنصر تأثير عليهم منه[1].

وبالنسبة لتخييل النظم، فإن القصد منه هو ما ينبغي أن يتوافر من عناصر الانسجام بين الأجزاء المكونة للقصيدة. سواء من حيث الأغراض التي يتضمنها، أم من حيث المعاني الجزئية التي يتركب منها الغرض الواحد داخل القصيدة.

وعلى هذا فالتخييل عنصر ضروري وأكيد في العملية الشعرية. ولذلك قرنه بحقيقة الشعر فقال[2]: "...إذ المعتبر في حقيقة الشعر، إنما هو التخييل والمحاكاة في أي معنى اتفق..."

<u>طرق وقوع التخييل:</u>

يرى حازم أن الطرق التي يمكن أن يقع بها التخييل لا تخرج عن خمس[3]:

1=التصور، وذلك بأن يتصور في الذهن شيء عن طريق الفكر وخطوات البال، ويمكن أن نسمي هذا النوع من التصور بالتخييل المهيئ.

2=المشاهدة وذلك بأن يشاهد المرء شيئا فيذكر به شيئا آخر، ويمكن ان نسمي هذا بالتخييل بالمشاهدة.

3=المحاكاة المادية، وذلك بأن يشبه للنفس شيئ عن طريق النحت أو التصوير أو الخط أو ما يشبه ذلك، ويمكن أن نسمي هذا بالتخييل المادي.

4=المحاكاة المهيأة، وذلك بأن يحكي للنفس شيء عن طريق الصوت أو الفعل أو الهيأة، ويمكن أن نطلق على هذا النوع الخيال المجسد الجزئي.

5=المحاكاة القولية، وذلك بأن يحاكي للنفس شيء عن طريق القول، وهو المقصود في الشعر وهذا النوع هو ما يسمى بالخيال المقالي.

---

[1] - نفسه: ص/205 و265 و270.
[2] - نفسه: ص/21.
[3] - نفسه: ص/89..90. ولهذا اتصال واضح بتعريف أرسطو للشعر حين قال عنه: "الشعر محاكاة..." انظر فن الشعر: ص/3.

وعلى ضوء هذا التقسيم يمكن القول عن التخييل في الشعر إنه نوع من المحاكاة، هو المحاكاة القولية، أي المعتمدة في إبلاغها على الكلمة – عوض المشاهدة أو التصور أو التقليد أو التهييئ المادي- المستند إلى منطق الخطاب المقالي الذي يهيئ للنفس ما يهيئ عن طريق القول بما يشتمل عليه من اللفظ والمعنى والأسلوب والنظام. أما بقية أنواع المحاكاة الأخرى فيمكن ان تكون لها مظاهر تعبيرية أخرى غير مظهر الحرف والكلمة والجملة.

أقسام المحاكاة بحسب القصد منها.

يمكن القول حسب رأي حازم بأن التخاييل والمحاكيات تنقسم بحسب القصد منها إلى:

*محاكاة تحسين أو تزيين: ولها طرق مختفة كالتحسين من جهة الدين أو العقل أو المروءة أو الحظ[1].

* محاكاة تقبيح او تشويه: ولها طرق تطابق المحاكاة السابقة[2].

*محاكاة مطابقة: وتهم عناصر أخرى لا تتصل بالتحسين أو بالتقبيح كالوصف أو التعجب أو الاعتبار. وهذا النوع الثالث هو ما تفوقت به العرب على غيرها من الأمم الأعجمية على حد رأي ابن سينا. لأن المحاكاة عند اليونان ترتبط بالذات فتحسنها أو تقبحها، في حين أن العرب تضيف إلى ذلك المحاكاة من أجل التعجب فقط "كأن تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه..." [3] على ان محاكاة المطابقة بالنسبة لحازم ترتبط غالب الارتباط بمحاكاة التحسين والتقبيح يقول[4]:

"فكأن التخييل بالجملة، لم يخل من تحريك النفس إلى استحسان أو إلى استقباح. فلهذا كانت قوة محاكاة المطابقة في كثير من المواضع، قوة إحدى المحاكاتين التحسينية أو التقبيحية، لكنها قسم ثالث على كل حال، إذ لم تخلص إلى تحسين ولا تقبيح..."

ولعل استدراكه بفصل محاكاة المطابقة عن المحاكاتين السابقتين من تأثير ابن سينا الذي يقول في ذلك:[5] "...فظاهر ان فصول التشبيه هذه الثلاثة: التحسين والتقبيح والمطابقة، وأن ذلك ليس في الألحان الساذجة والأوزان الساذجة ولا في الإيقاع الساذج، بل في الكلام. والمطابقة فصل ثالث يمكن أن يمال بها إلى قبح وأن يمال بها إلى حسن... فأما إذا تركت على حالها ومثالها كانت مطابقة فقط..."

أقسام المحاكاة بحسب مادتها:

---

[1] - نفسه: ص/92 و106.
[2] - نفسه: ص/107 وفيها التحسين والتقبيح وعلاقتهما بالفعل البشري.
[3] -فن الشعر: ص/170.
[4] -منهاج البلغاء: ص/92.
[5] -فن الشعر: ص/170 و171.

وقد رأى أنها تنقسم إلى نوعين:

*محاكاة الشيء بنفسه، ويدخل ضمن هذا ما يتعلق بالمحاكاة بالأوصاف الذاتية[1].

*المحاكاة بواسطة، ويدل ضمنها المحاكاة بالأوصاف المشابهة أو المقاربة، وهي ما يبعد المحاكاة عن الحقيقة ويدخلها ضمن الأنساق التي يبحث الشعر والشاعر عنها على وجه العموم.

أقسام المحاكاة بحسب ترددها بين الشعراء: وهي على نوعين[2].

محاكاة معروفة متداولة بين الناس كتشبيه الشجاع بالأسد...

ومحاكاة مخترعة، وهي الأشد تحريكا للنفوس، بل هي المطلوبة، ولذلك قال عنها[3].

"...ومحاكاة الأحوال المستغربة إما أن يقصد بها إنهاض النفوس إلى الاستغراب أو الاعتبار فقط، وإما أن يقصد بها حملها على طلب الشيء وفعله أو التخلي عن ذلك مع ما تجده من الاستغراب. وللنفوس تحرك شديد للمحاكيات المستغربة، لأن النفس إذا خيل لها في الشيء ما لم يكن معهودا من أمر معجب في مثله، وجدت من استغراب ما يخيل لها مما لم تعهده في الشيء ما يجده المستطرف لرؤية ما لم يكن أبصره من قبل...". وهذه المحاكيات المستغربة المخترعة، لا يخلو الأمر فيها من وجود معان معروفة. وإنما الفضل في جدتها واختراعها فيما بسطت فيه من أنواع المحاكيات التي يمكن أن تسهم في تطوير المعنى وتوجيهه توجيها جديدا. وقد أخذت منه قضية الابتكار والاختراع هذه وعلاقتها بالسرقات الشعرية اهتماما واسعا بسطه في مكانه[4].

المراحل العملية لتخيلات الشعرية:

يرى حازم ان هناك أحوالا ثمانية للمخيلين في التخييلات التي يحتاجون إليها في صناعتهم الشعرية. وهذه الأحوال يمكن بسطها في المراحل التالية[5]:

*المرحلة الأولى: تحديد المقصد او الغرض من النظم، وقد أفرد له فصلا تناول فيه اساليب الشعراء في النظم.

*المرحلة الثانية: تحديد الأسلوب أو الطريقة التي يسلكها الشعراء من أجل الوصول إلى ذلك.

---

[1] -منهاج البلغاء: ص/94.
[2] -نفسه: ص/96.
[3] - نفسه: ص/192...196.
[4] - نفسه: ص/109.
[5] - نفسه: ص/202.

*المرحلة الثالثة: تهم تخيل ترتيب المعاني في تلك الطريقة أو ذلك الأسلوب. وضمن ذلك تخيل الأماكن الصالحة لحسن التخلص ومواطن الاستطراد.

*المرحلة الرابعة: وتهم تخيل العبارات التي ستلائم المعاني، وكذا المقاطع والروي. وضمن ذلك ما يكون أولا، وما يجعل آخرا.

*المرحلة الخامسة: وتهم تجزيىء المعاني بحسب غرض الشعر.

*المرحلة السادسة: وتهم تخيل ما يمكن أن يكون زينة لهذه المعاني وتكميلاتها.

*المرحلة السابعة: وتهم تخيل الإيقاع الداخلي والخارجي للعبارات والمعاني.

*المرحلة الثامنة: وتهم تخيل ما يضمن به إصلاح ما قد يعتور العمل من نقص.

وهذه المراحل هي التي تناولها بكيفية موسعة في القسم الثالث[1]. حيث نبه إلى أساليب الشعراء في النظم، وما ينبغي أن يقدموه بين يدي ذلك من تصور للأغراض، وما يتلو ذلك من المعاني، وما تصور به تلك المعاني من العبارات والقوافي والأوزان...

كما نبه أيضا في مكان آخر إلى أن هذه الحالات والمراحل غالبا ما تصبح ملكة من الملكات التي تتحصل عن طريق المزاولة والمران[2] يقول: "...وقد يحصل الشاعر بالطبع البارع وكثرة المزاولة ملكة يكون بها انتقال خاطره في هذه الخيالات أسرع شيء، حيث يحسب في سرعة الخاطر أنه لم يشغل فكره بملاحظة هذه الخيالات، وإن كانت لا تتحصل له إلا بملاحظتها، ولو مخالسة..."

المحاكاة التشبيهية وضروراتها:

تعتمد المحاكاة القولية في أساسها على التشبيه أو توابعه من الاستعارة والمجاز والكناية. وأقوى ما تظهر فيه المحاكاة: التشبيه والاستعارة، وذلك بحكم ارتباط مفهوم المحاكاة بهما. ولأجل أن تكون هذه المحاكاة ناجحة، افترض حازم أن تتوافر لها ضرورات هي:

1) ينبغي أن تكون المحاكاة، للتوضيح وإثارة العجب في النفس.
2) ينبغي أن تكون المحاكاة في الأمور المحسوسة بما يماثلها حتى يتأتى أن يكون بين المعنيين انتساب، إذا محاكاة المحسوس بغيره قبيح[3].
3) ينبغي أن تكون المحاكاة التي يقصد بها التشبيه منصرفة إلى جنس الشيء الأقرب، والتي يقصد بها التوسع والراحة، منصرفة إلى الأبعد. والتي

[1] ـنفس المصدر والصفحة.
[2] ـ نفسه: ص/111.
[3] ـ نفسه: ص/112.

يقصد بها اجتماع وضوح الشبه مع حذق الشاعر في صنعته منصرفة إلى الجنس الذي يلي الجنس الأقرب، كالنبات بالنسبة للحيوان أو الجماد بالنسبة للنبات، أو الحيوان بالنسبة للإنسان وهكذا...

4) ينبغي أن يكون المثال المحاكى به معروفا عند أغلب الناس سجية، إذ لا يحسن أن يكون مما يجهل.

5) ينبغي أن تكون الأوصاف المشتركة بين المحاكي والمحاكى به، أشهر ما فيهما، كما ينبغي أن تكونا الأوصاف المتضادة أخمل ما فيهما[1].

وعلى ضوء ما سبق فإن المحاكاة التشبيهية عمل دقيق يحتاج إلى مهارة ودقة ملاحظة أثناء العمل، حتى لا تسقط هذه المحاكاة في التناقض وفي الخروج عن المعهود. وكيفما كان القصد من المحاكاة سواء أكان طلب الشيء أم الهروب منه، فينبغي أن تخضع الأمور للمنطق السليم في الأشياء، فلا يجوز طلب شيء إلا إذا كان جديرا بالطلب، ولا الهروب من شيء إلا إذا كان أحق بالهروب منه، ولا محاكاة ذي مقدار إلا بما يماثله ولا ذي لون إلا بما يوازيه أو يقاربه، إلا إذا كان القصد بالمحاكاة المطابقة أو إثارة العجب، فربما تسومح في ذلك.

موقع المحاكاة من النفوس:

يجاري حازم ابن سينا في اعتبار المحاكاة خلة في الإنسان والحيوان على وجه العموم، غير أن هذه المحاكاة تختلف من حيث النوعية والأهمية.

فهي عند الببغاء مثلا تقف عند حدود النغم، وتتجاوز ذلك عند القرد إلى التقليد للأفعال، وتبلغ ذروتها عند الإنسان حين تتجاوز هذه الحدود الضيقة إلى محاكاة مطلقة لكل شيء عن طريق أساليب المحاكاة السابقة الذكر. ومن تم فإن النفوس بما جلبت عليه من هذا الأمر، تسعى إلى ترك التصديق "الحقيقة" وتتعلق بالتصور "الخيال". يقول[2]:

"لما كانت النفوس قد جبلت على التنبه لأنحاء المحاكاة واستعمالها والالتذاذ بها منذ الصبا، وكانت هذه الجبلة في الإنسان أقوى منها في سائر الحيوان...اشتد ولوع النفس بالتخيل، فأطاعت تخيلها وألغت تصديقها...".

والنفوس تلتذ بالمحاكاة لما فيها من التخييل. ولذلك فهي تلتذ بالمخيلات كيفما كان نوعها. ونجاح المحاكاة، في بلوغها التأثير المطلوب منها على النفوس لا في المادة المحاكى بها أو عنها. ولا يحسن موقع المحاكاة من النفوس إلا إذا توافرت جملة من العوامل هي:

1) أن تكون هذه المحاكاة أشد إفصاحا في الدلالة على تتعلق به النفوس الإنسانية.

2) أن تختار الألفاظ والتراكيب والعبارات التي تلائم في الدلالة على المقصود من المحاكاة.

3) إن تستغرق إجزاء الشيء عند محاكاته ليكون هناك تطابق بين ما هو محاكى وما هو محاكى به، لأن غاية الشعر والمحاكاة إنما هو تصوير الأشياء

---

[1] - نفسه: ص/113.

[2] - نفسه: ص/116. وانظر فن الشعر: ص/171. ورأي ابن سينا هناك.

الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه خارج الذهن. يقول[1]: "...فلشدة مناسبة الأقاويل الشعرية للأغراض الإنسانية كانت أشد تحريكا للنفوس وأعظم أثرا..."

وبعبارة فإن نجاح المحاكاة في بلوغ الغاية القصوى من التأثير على النفوس وتحريكها، إنما يتم بحسب درجة إبداع الشاعر في ذلك أولا، ثم بحسب ما توافر من مظاهر شكلية لذلك ثانيا، ثم بقدر ما كانت النفوس مستعدة لتقبل المحاكاة والتأثر بها ثالثا[2]. وهذا الاستعداد - كما يرى حازم- على نوعين:

استعداد ذاتي يتعلق برقة الإحساس ورهافة الشعور.

واستعداد خارجي متصل بما وقرفي بعض النفوس من اعتبار الشعر مسلكا تجنح إليه النفوس لتجد فيه ما ترجوه من التوجيه.

أحوال المعاني:

لا يخلو النظر إلى المعاني من أحد أمرين: أحدهما أن ينظر إليه في نفسها، إي بما هي عليه. وثانيهما، أن ينظر إليها في علاقتها بغيرها. وبالنظر لما تكون عليه المعاني من صحة وكمال ومطابقة للمقصود، وحسن موقع في النفس، تتحدد وجوه الاستفادة منها. إن النظر إلى المعنى بما هو عليه هو نفسه، أن ينظر إلى مادته أولا، ثم إلى تأليفه ثانيا، ثم إلى مقداره ثالثا، ثم إلى هيأته رابعا. وهذه المناحي إذا توافرت شروطها، كان المعني صحيحا وكاملا ومطابقا للمقصود، وحسن الوقع في النفس[3]. أما وضوح المعنى أو استغلاقه، فلا يخلو الأمر فيه من أن يكون راجعا إلى المعنى في نفسه، أو في اللفظ الدال عليه، أو نسبة اللفظ الدال عليه إلى فهم المخاطب.

صحة المعاني ووجوه المبالغة:

يرى حازم أن الشيء المراد مدحه أو ذمه لا يخلو أن يوصف بما يكون فيها واجبا أو ممكنا أو ممتنعا أو مستحيلا، وحيث أن المستحيل لا يجوز الوصف به أو لا يقع الوصف به إلا لجاهل أو غالط في الصناعة الفنية. والممتنع لا يقع في الكلام إلا لما ما وعلى وجهة المجاز. فإن مدار الأوصاف لا يقع إلا علي الواجب أو الممكن. يقول[4] "...فمدار الأوصاف إذن إنما هو على ما كان واجبا واقعا أو ممكنا معتاد الوقوع أو مقدره...وكلما توفرت دواعي الإمكان، كان الوصف أوقع في النفس وأدخل في حيز الصحة ولهذا يقال ممكن قريب وممكن بعيد...".

---

[1] -منهاج البلغاء: ص/121.
[2] - نفس المصدر والصفحة.
[3] - نفسه: ص/130...131.
[4] - نفسه: ص/133.

أما الواجب الوقوع والثابت، فإن أمره أيضا مقسم إلى متناه في الحال التي هو عليها أو عكس ذلك أو وسط بين المتناهي والقاصر.

وقد أدى به هذا التقسيم إلى محاسبة جملة من الآراء التي ذهب إليها بعض النقاد السابقين حول المغالاة والمبالغة في الوصف إلى الخروج حيز الاستحالة[1] حيث قبل من هذه المبالغة ما قصد به التهكم أو الزراية، واستبعد ما دون ذلك، وعلل الغلط الحادث لهؤلاء بأنهم لم يفرقوا بين الوصف الذي لا يخرج عن حد ممكن، والوصف الذي يخرج إلى الاستحالة[2].

صحة المعنى ووجوه الاستحالة بسبب فساد التقابل:

التقابل صورة من صور المعاني الشائعة وهو على أوجه أربعة:

1) تقابل الإضافة وذلك كأن تكون نسبة الشيء إلى آخر مخالفة لذلك نحو نسبة الأب إلى الإبن، أو المولى إلى العبد، فهذا التقابل فاسد.
2) تقابل التضاد وذلك بالجمع بين متضادين لا جامع بينهما كالأبيض والأسود أو الخير والشر أو السالب والموجب.
3) تقابل الوجود والعدم وذلك بالجمع بين شيئين لا يحصلان في حالة واحدة كالعمى والإبصار.
4) تقابل السلب والإيجاب وذلك بالجمع بين شيء موجود ولا موجود كالقيام وعدمه والجلوس وعدمه...

فهذه المتقابلات متى اجتمعت في حالة وصفية إلا وكانت أمرا مستحيلا يقول[3]: "...فالجمع بين متقابلين بين هذه الأربعة من جهة واحدة، تناقض..." واستشهد برأي الجاحظ في هذا الباب حين قال[4]"...إن الناس يغلطون على العرب ويزعمون أنهم يمدحون بالشيء الذي يهجون به. وهذا باطل، ليس شيء إلا وله وجهان وطريقان، فإذا مدحوا ذكروا أحسن الوجهين، وإذا ذموا ذكروا أقبحهما..."

وقد ناقش جملة من الأمثلة التي تردد في الحكم عليها جملة النقاد.

كمال المعاني أو نقصها:

يرى حازم أن الكمال في المعاني يتم باستيفاء أقسامها واستقصاء متمماتها، وجمع العبارات لكافة أركانها، بحيث لا يكون هناك إغفال ولا إخلال ولا تداخل، ولا يكون النقص في المعنى إلا باختلال شرط من الشروط السابقة. وقد ضرب أمثلة مختلفة لكمال المعاني باستيفاء الأقسام واستقصاء المتممات، كما ضرب أمثلة على النقص الذي يمكن أن يمس المعنى من خلال ما يمكن أن يقع فيه من أنواع الخلل[5].

---

[1] - الإشارة هنا إلى رأي قدامة "نقد الشعر: 94" الذي ذهب إلى أن الغلو عنده أجود لمذهبين.. وإلى من تبعه ممن ذكرهم صاحب العمدة.
[2] - منهاج البلغاء: ص/135.
[3] - نفسه: ص/137
[4] - نفسه: ص/138.
[5] - نفسه: ص/155 و156 و157.

التدافع بين المعاني بعضها والبعض:

يقوم التدافع بين المعاني بعضها مع البعض، إذا كان المعنى محتملا لأكثر من دلالة كدلالات التضاد، أو التخالف، أو الانفعالات، أو الهيآت، أو الأحوال، وما جرى مجرى ذلك في الكلام الذي يحتمل ويحتمل. ولا يوجد ما يفهم منه معنى مقصود دون الآخر.

ويقع التدافع أيضا إذا كانت الدلالة اللفظية قاصرة على أداء المطلوب منها في تبليغ المعنى المقصود التعبير عنه، سواء أكان هذا القصور مؤديا إلى احتمالات في اللفظ وفهمه، أم كان مؤديا إلى استعمال لفظ في غير ما يستعمل له، أو في ضد ما يستعمل. وقد ضرب حازم أمثلة كثيرة لهذه الوجوه، سواء تعلقت باستعمال المعاني المتدافعة، أم تعلقت باستعمال الألفاظ التي يحصل بها تدافع بين المعاني[1].

التقارب بين المعاني المتمكنة:

يرى حازم أن التمكن في المعاني يكون بالتوافق بين الألفاظ والمعاني والأغراض، والتجانس بين وجوه استعمالاتها في مكانها الملائم[2]. وقد تتبع من خلال هذا التصور مجموعة من النماذج التي أوقعت الاختلاف بين النقاد حول وضع المعاني فيها في موضعها الملائم من حيث ما يلائم الصدور وما ينعطف عليها في الأعجاز. وأشهر ذلك نقد سيف الدولة على أبي الطيب ترتيب معناه في بيتيه[3]:

وقفت وما في الموت شك لواقف ... كأنك في جفن الردى وهو نائم

تمر بك الأبطال كلمى هزيمة ... ووجهك وضاح وثغرك باسم

من ميميته التي مدحه بها بعد معركة الحدث. فقال له سيف الدولة: قد نقدنا عليك يا أبا الطيب ما نقدنا على امرئ القيس في قوله:

كأني لم أركب جوادا للذة ... ولم أتبطن كاعبا ذلت خلخال

ولم أسبأ الزق الروي ولم أقل ... لخيلي كري كرة بعد إجفال

فقال له المتنبي: أيها الأمير إن البزاز لا يعرف الثوب معرفة الحائك.

وإذا صح النقد على امرئ القيس صح علي. وإنما أراد امرؤ القيس أن يقرن ركوب اللذة في بيت، وأن يجمع بين الشجاعة والكرم في بيت..."

المعاني الأصيلة في المدح والذم:

---

[1] - نفسه: ص/147.

[2] - نفسه: ص/153. وقد خص الموضوع باهتمام واسع في ص/37 و40 و172 و277.

[3] - نفسه: ص/159...160.

لم يخرج حازم في هذا الباب عما أجمع عليه النقاد إلا في إطار محاولة تعليل منطقي للنماذج الجيدة من الصفات التي يتمدح بها، حيث يربط أفعال الناس بضرورات وكمالات. فالضرورات يشترك فيها مع غيره، والكمالات هي عنصر الاختلاف. وهي كمالات متنوعة بعضها يخص البدن وبعضها يخص النفس وبعضها يخص العقل. ويتفاوت قدر الإنسان بما يميزه من سلوكه في هذه العناصر وما يقدم منها على الآخر. وأفضل ذلك أن يؤثر العقل على النفس، والنفس على البدن، وأن يجرى ذلك على ما تقتضيه الأفعال[1] من: "...الزمان والمكان، وما منه الفعل، وما إليه الفعل، وما عنده الفعل، وما به الفعل، وما من أجله الفعل...ولما كانت الأشياء الصادرة عن تلك الكمالات...منها ما للإنسان أن يفعله، ومنها ما ليس له أن يفعله بل هو مضطر إليه...وجب أن تكون الأشياء التي تدل على وجود الأشياء المحمودة قد تستعمل في الحمد، كما أن الأشياء الدالة على وجود الأفعال المذمومة قد تستعمل في الذم وليست أصيلة في ذلك...".

وفي هذا الصدد فإن هناك أشياء تجري مجرى المحمود أو المذموم، وهي خارجة عن الأوصاف الذاتية، ككرم المحتد أو عكسه، لكون ما جرى عليه الأمر أن شرف الأصول ينتهي إلى شرف الفروع، وعكس ذلك أيضا وقد قيل "الأصول تصول".

وقد جرى الأمر بين العرب أن أكثر ما يعتقد به في باب المدح، الأفعال التي تتجشم فيها النفوس المشاق والأضرار لتنفع غيرها ممن ليس له استحقاق عليها ولا واجب إلى ذلك، فيحمل عملها هذا محمل القبول والتفضل.

وقد انتهى إلى الاستفادة مما جاء به قدامة في باب الأوصاف التي يتمدح بها من العقل والعفة والعدل والشجاعة، وما يتركب منها أو يتفرع عنها من الصفات، وإن لم يجر مجراه فيما ذهب إليه من أمر الغلو-كما أشرنا- إذ ذهب إلى أن خير الأمور أوسطها، معتمدا في ذلك مقياسا منطقيا من جهة، وخلقيا ودينيا من جهة أخرى، ومستشهدا بحديث الرسول ρ [خير الأمور أوسطها]، وبما جرى على الألسنة من أن الشيء إذا زاد عن حده إنقلب إلى ضده.[2]

كما ناقش قضية المدح بما للإنسان فيه من تصرف، فنبه إلى أن خلقه الإنسان وصورته من الأشياء التي لا يملك فيها تصرفا، فمن مدح بجمال الصورة، لم يكن في ذلك إلا مداهنا ومن هجا بقبح الخلقة لم يكن ناجحا في هجوه، لأنه هجا بما لا تصرف للإنسان فيه. يقول[3] "...فقد تبين أن رأي من رأى أن المدح بما ليس للإنسان فيه تصرف، ولا قدرة له على تغييره عما هو عليه مما هو خارج عن الفضائل الأربع، موافق لما حكي عن العرب في ذلك. وإنما يمدح بما هو خارج عن الفضائل الأربع إذا كان مما شأنه أن توجد الفضائل أبدا بوجوده، فتورد كالأدلة على ذلك...".

---

[1] - نفسه: ص/163 و164.
[2] - نفسه: ص/164.
[3] - نفسه: ص/169.

أما أصناف المديح واختلاف درجات المدح باختلاف درجات الممدوحين، فقد جرى فيه على ما تداوله النقاد قبله من ضرورة إخضاع المعنى المادح لنمط الشخص الممدوح. فمدح الخليفة ليس كمدح الأمير، والأمير ليس كالوزير، والوزير ليس كالقاضي... وصاحب الشرطة ليس كالقاضي وهكذا بالنسبة لكل درجة من درجات الخطط الملوكية يقول[1]:

"...فعلى هذا الترتيب يجب أن يكون المدح، وأن يحافظ على ما يجب اعتماده في امتداح كل طبقة من الممدوحين، فلا يسمى بها إلى الرتب التي فوقها، ولا ينحط بها إليما دونها..."

الوضوح والغموض في المعاني:

يرى حازم أن مواطن القول تقتضي الإفصاح عنها والتعبير عن مفهومها. فالأصل في المعاني أن تكون واضحة، ولكن قد ينحى بها نحو الغموض الكلي أو الجزئي لغاية معينة في نفس المخاطب. والنحو بها نحو الغموض، ينتهي إلى وجوه معينة تؤدي إلى هذا الغموض وهي: غموض المعنى نفسه، وغموض الألفاظ، وغموض الألفاظ والمعاني معا.

*فأما غموض المعنى فيكون بارتباطه بأمر دقيق بعيد الغور عسير الفهم على مطلق الناس، أو بأن له مقدمات يفصل بينها وبين المعنى فاصل لا يحصل بسببه هذا الفهم، أو أن يكون المعنى متضمنا لحقيقة علمية أو تاريخية يجهلها السامع، أو أن يكون المعنى قد قصد به ما يلزم من تعبير آخر كالكناية أو التلويح او وجه من وجوه التورية، أو أن يكون المعنى قد وضع في وجه من أوجه التراكيب الذهنية التي يعسر فهمها على النفس، أو أن يكون المعنى متضمنا لأكثر من احتمال، أو يكون المعنى مقتصرا على بعض أجزاء الموضوع.

*أما غموض الألفاظ، فبأن يكون اللفظ حوشيا أو غريبا أو مشتركا في معناه الخاص مع غيره، أو أن يكون دالا على أكثر مما أريد الاقتصار عليه، أو أن يقع تقديم أو تأخير يدخل الاضطراب في الفهم، أو أن يتخالف وضع الإسناد فيصبح الكلام مقلوبا بحيث لا يعرف الفاعل من المفعول أو العكس. وقد انتهى حازم إلى القول في هذا[2]:

"...وجملة الأمر أن إشكال المعاني وغموضها من جهة ما يرجع إليها أو إلى عباراتها، يكون لأمور راجعة إلى مواد المعنى، أو مواد العبارة، أو إلى ما يكون عليه إجراؤهما من وضع وترتيب، أو إلى مقادير ما يترتب من ذلك أو إلى أشياء مضمنة فيهما، أو أشياء خارجة عنهما..."

ولا يزول هذا الغموض إلا باستقصاء العناصر الأساسية الواقعة وراء ذلك سواء مست هذه العناصر طبيعة المعنى أم مست طبيعة اللفظ أم مست العلاقة القائمة بينهما والتي تنتهي إلى حدوث اشتراك متكامل في إحداث الغموض[3].

المعاني القديمة والمعاني الجديدة:

---

[1] - نفسه: ص/171.

[2] - نفسه: ص/175.

[3] - نفسه: ص/175. المعلم الخاص بما يزيل الغموض والاشتكال عن المعاني.

يرى حازم ان المعاني على ثلاثة أنواع هي:
1) المعاني الشائعة المرتسمة في كل فكر، والموجودة في كل مكان، وهي التي يمكن أن نسميها بالمعاني المشتركة.
2) المعاني قليلة التداول، وهي إلى القلة منها أقرب إلى الكثرة، وهي التي يمكن أن نسميها بالمعاني القليلة.
3) المعاني النادرة، وهي التي ليس لها نظير وهي التي يمكن أن نسميها بالمعاني العقم.
4) وينبني على هذا التقسيم اجتماع طوائف الناس على ما هو معروف ومشهور، وتفرد بعضهم بما هو قليل أو نادر أو عقيم وفي هذا التقسيم رد علي ما ذهب إليه الجاحظ من التعميم في أمر المعاني. وفي ظل هذا وذاك تبرز قضية الشرقة وحدودها كما يراها.
*فهو يرى أنه لا سرقة في القسم المشاع المشهور، وإنما يوجد التفاوت في طرق المعني المشارع المشترك بحسب ما يمتلكه الشاعر من الأدوات الفنية التي يسخرها للتعبير عن هذا المعنى المشترك. فإن تساويا في الأساليب كان ما سماه بالاشتراك. فإن فضلت عبارة المتأخر عبارة المتقدم، كان ذلك هو الاستحقاق، لأن الشاعر المتأخر استطاع بفضل جودة شاعريته أن يربط المعنى إليه بحسن ديباجته. فإن كان العكس فهو الانحطاط[1]
*أما المعاني القليلة التداول فإن حدود التعرض إليها لا يتم إلا بشروط:
1- أن يركب على المعنى القديم معنى آخر.
2- أن يزيد عليه زيادة حسنة.
3- أن ينقل المعنى القديم إلى موضوع أحق من الموضع الذي هو فيه.
4- إن يقلب المعنى القديم ويسلك به مسلكا مغايرا لمسلكه الأول ومعاكس له.
5- أن يركب على المعنى القديم عبارة أحسن من عبارته، كأن يميل به إلى الإيجاز عوض التطويل، أو أن يغير صورة من صور التشبيه والمجاز أو الاستعارة إلى ما هو أحسن.
وهكذا وعلى حد قوله[2] "...فما وجد فيه شرط من هذه الشروط أو ما جرى مجراها فسائغة مجاذبة الشاعر فيه من تقدمه. وما ليس داخلا تحت تلك الشروط وما جرى مجراها مما يزيد في المعنى زيادة مقبولة فهو سرقة محضة..."
*أما المعاني العقم فلا مطمع للشعراء فيها، لأنها المرتبة العليا في الشعر من جهة استنباط المعاني، ومن بلغها فقد بلغ الغاية القصوى من ذلك- على حد تعبيره- وقد سماها بالعقم لأنها لا تلقح، ولا تحصل منها نتيجة ولا يقتدح منها ما يجري مجراها من المعاني. فإن حاول أحدهم ركوبها، وتحقق له بعض النجاح تحت طائلة أحد الشروط الخمسة السابقة فينبغي "...أن يصفح عن قائليها في ما وقع لهم من التقصير إذا وقع لهم بإزاء ذلك زيادة... هذا إذ لم يكن

[1] - نفسه: ص/193.
[2] - نفسه: ص/193...194.

بين المقصر عنه والمزيد تفاوت كبير..."[1] أما إذ حاول ولم يوفق في عمله فذاك عند حازم أقبح السرقات، لأنه تعرض لسرقة ما لا يخفى على أحد أصله. فإن زاد على المعنى النادر والعقيم معنى إضافيا وحلى ذلك بأحسن عبارة استحق المعنى لنفسه.[2]

وعلى ضوء ما عرضه من أمر المعاني قسم الشعراء بحسب ما يلمون به منها إلى أربع مراتب:

1- مرتبة الاختراع، وهي الغاية الكبرى في الإحسان.

2- مرتبة الاستحقاق، وهي تالية للأولى، وللأولى فضل السبق عليها.

3- مرتبة الشراكة، وهي على نوعين: شراكة ناجحة، ويتسارى فيها الآخر مع الأول، وشراكة منحطة وهي الأدون.

4- مرتبة السرقة، وهي معيبة كلها وإن كان بعضها أشد من البعض.

---

[1] ـنفس الصفحة السابقة.

[2] ـ نفسه: ص/ وانظر المثل الذي ضربه لذلك عن الطرماح والنابغة.

(3) المباني وضرورة الصناعة النظمية.

ارتبط مفهوم المبنى عند حازم بالنظم وما تعرفه أحواله على وجه الإجمال، وما يخضع له من القوانين البلاغية التي تنتظمها عدة قواعد:

1) قواعد الصناعة النظمية، والأساليب المختلفة في النظم، وطرق العمل في المروى والمرتجل، وكيفية التصرف في مقاصد الشعر وجهاته، ثم كيفية العلم بطرق تحسين العبارات واختيار موادها.

2) أنماط الأوزان وأبنيتها وتركيبها ومقادير تناسب الأوزان مع ما يسوغ من التعابير، وبناء الأشعار على ضوء ما يوافق من الأوزان، ثم أبنية القول الشعري وطرق تحسينها وتحصينها عن طريق بناء القوافي الملائمة والمطالع الناجحة والمقاطع المريحة.

3) القوانين التي تتحكم في البناء العام من مباني الفصول وما يجب اعتماده والافتتاحات وطرق تجميلها والاختتامات وطرق تحسينها أيضا، وهو ما عبر عنه بمصطلحي التسويم والتحجيل.

4) طرق إحكام الفصول في القصائد المركبة والبسيطة، ومذاهب براعة الاستهلال، وشروط ذلك من جهات اللفظ والمعنى والنظم والأسلوب، ثم مذاهب حسن التخلص والاستطراد.

النظم والطبع:

وقد وجد حازم أن مفتاح النظم هو الطبع، حيث قال[1] "...النظم صنعة آلتها الطبع..." ثم ذهب بعد ذلك إلى تفسير هذا الطبع فقال "...والطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحى به نحوها، فإذا بذلك عليها قويت على صوغ الكلام بحسبه عملا...".

فذهب بهذا إلى ربط الطبع بحالتين اثنتين: إحداهما، استكمال النفس في فهم أسرار الكلام. والثانية، البصر بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحى به نحوها. فجمع بين حالتين مختلفتين، تذهب إحداهما إلى ربط النفوس بطبائعها القادرة جبلة على تصور هيآت الكلام ومكوناته اللفظية والمعنوية. وتذهب الثانية إلى الاستفادة من تجارب الغير في فهم أسرار نوع من الكلام هو الذي اصطلح عليه اسم الشعر. فإذا تم هذا وأحاطت النفوس بذلك قويت على صوغ الكلام باعتباره عملا بدهيا واستعدادا فطريا غذته التجربة المحدودة، وكانت هذه النفوس بحاجة إلى فهم مقاصد الكلام الشعري وأغراضه المختلفة، وإلى معرفة الكيفية التي يتم بها التصرف في مذاهبه وأشكاله وانحائه. وهذا لن يتم لها إلا[2] "... بقوى فكرية واهتداءات خاطرية تتفاوت فيها أفكار الشعراء..." وبهذا زاوج في الطبع بين الفطرة الشعرية التي تحدث عنها القدماء واعتبروها خارجة عن إطار التحكم القاصد والملكة العقلية

---

[1] ـ نفسه: ص/: 199.
[2] ـنفس المصدر والصفحة.

الواعية، وبين الصنعة الشعرية المحدثة التي تقوم على الفهم والاستيعاب والاستفادة من تجارب السابقين أو من الغير عموما.

إن قراءة في طبيعة هذه القوى الفكرية والاهتداءات الخاطرية ستعرفنا أولا بحدود هذه القوى، ثم تعرفنا ثانيا بانتمائها إلى لون من ألوان العناصر الشعرية التي يتكون منها الخطاب الشعري.

1) أولى هذه القوى: "هي القوة على التشبيه فيما لا يجري على السجية ولا يصدر عن قريحة، بما يجري على السجية ويصدر عن قريحة"[1] والقصد من هذا ما بني عليه الشعر من القدرة على التخييل والمحاكاة اللذين هما سر الصناعة الشعرية، من أجل المقارنة بين الأشياء المتباعدة.

2) ثاني هذه القوى: "هي القوة على تصور كليات الشعر والمقاصد الواقعة فيها والمعاني الواقعة في تلك المقاصد ليتوصل بهذا إلى اختيار ما يجب لها من القوافي، ولبناء فصول القصائد على ما يجب..." [2].

3) ثالث هذه القوى: "هي القوة على تصور صورة للقصيدة، تكون بها أحسن ما يمكن، وكيف يكون إنشاؤها أفضل من جهة وضع المعاني والأبيات والفصول من بعض..." وهذا ما يمكن أن نسميه بالقدرة على توضيح الهدف وتخيل الأسلوب الإجرائي الذي يوصل إليه.

4) رابع هذه القوى "القوة على تخيل المعاني بالشعور بها واجتلابها من جميع جهاتها..." وهو ما يمكن أن نعبر عنه بتخيل المضمون الشعري وطرق الإتيان به[3].

5)خامس هذه القوى "...القوة على ملاحظة الوجوه التي يقع بها التناسب بين المعاني وإيقاع تلك النسب بينها..."[3] وهذا ما يفيد القدرة على تخيل ملامح الترابط التي يجب أن تقوم بين عناصر المضمون المختلفة داخل القصيدة الشعرية.

6) سادس هذه القوى "القوة على التهدي إلى العبارات الحسنة الوضع والدلالة على تلك المعاني"[1]. وقد ذهب في هذا إلى البحث في العنصر الشكلي المتصل بلباس المعنى وهو العبارة. فتخيل العبارة الصالحة يدخل أيضا ضمن هذه القوى.

7) سابع هذه القوى "القوة على التخيل في تسيير تلك العبارات متزنة، وبناء مباديها على نهاياتها، ونهاياتها على مباديها..."[3] وقصده بحث الحيلة المؤدية إلى إيجاد التوازن في الأسلوب بين المبدإ والمقطع.

8)ثامن هذه القوى "القوة على الالتفات من حيز إلى حيز والخروج منه إليه، والتوصل به إليه..."[297]، وهذا يدخل في إطار استغلال بعض العناصر التجميلية في الأسلوب الشعري.

9)تاسع هذه القوى: "...القوة على تحسين وصل بعض الفصول ببعض وإلصاق الكلام ببعض على الوجوه التي لا تجد النفوس عنها نبوة..." [297] وهو

---

[1] ـ نفسه: ص/200. وانظر علاقة هذا بالتخييل في ص/89.
[2] ـنفس المصدر والصفحة.
[3] ـنفس المصدر والصفحة.

ما يفهم منه القدرة على الربط بين الفصول والأجزاء، بحيث لا يحس مع ذلك بالانقطاع أو الانفصال.

10)عاشر هذه القوى "القوة المائزة حسن الكلام من قبيحه بالنظر إلى نفس الكلام وبالنسبة إلى الموضع الموقع فيه الكلام..." [1] وهذا يعني القدرة على تمييز حسن الكلام من قبيحه، سواء تعلق الأمر بالكلام من حيث هو، أم تعلق بالموضع الذي يوجد فيه، أو الحال الذي قيل فيه.

ويبدو من خلال استعراض هذه القوى ان نظرية الطبع عند حازم في ارتباطها بما حدده من هذه القوى متصلة أشد الاتصال بالنظرية الشعرية على وجه العموم في معتمداتها الأربعة القائمة على اللفظ والمعنى والمبنى والأسلوب، لأن هذه القوى لم تخرج في كل ما حددته عن هذه المعتمدات. وكأن الطبع الشعري عنده يوازي بل يساوي القوى الشعرية على وجه العموم. سواء كانت هذه القوى طبيعية أم كانت مكتسبة، بل لا يعترف على ضوء هذه القوى بالجانب الطبيعي أو بالسليقة[2]، بل يجعل كل أمور الشعر مرتبطة بالاكتساب، وهي رؤية يخالف بها المنطق العربي في تفريقه بين الشعر المطبوع والشعر المصنوع، بالإضافة إلى أنه لم يفرق في هذه القوى بين شعر الروية وشعر الارتجال، فبنى الرؤية فقط على أساس شعر الروية. وسياتي تعليله لهذا في فصول لاحقة تتعلق بالمروي والمرتجل.

وقد انتهى به تحديد هذه القوى إلى تقسيم الشعراء إلى مراتب بحسب ما توافر لهم منها. فهناك[3] أهل المرتبة العليا، وهم الشعراء في الحقيقة. وهناك أهل المرتبة السفلى، وهم غير شعراء على الحقيقة. ثم هناك أهل المرتبة الوسطى وهم شعراء بالنسبة لمن دونهم، وغير شعراء بالنسبة لمن فوقهم.

وقسم أصحاب المرتبة الأولى إلى طبقات ثلاث[4]:

*الذين يقوون على تصور الكليات العامة للمقاصد والمعاني قبل حصولها الفعلي، فينتهون بذلك إلى جودة بناء القصيد وتحسين صوره وتمكن قوافيه.

*الذين هم دون الأوائل، يتصورن الكثير من الذي يتصوره الأوائل ويحصل لهم عن هذا أيضا كثير من عناصر الجودة.

*الذين لا يتصورن إلا القليل وخاصة ما يتعلق بمطالع القصائد ومهاديها وما يكون محل عناية خاصة من قبل الشعراء، وهؤلاء قد يتفق لهم أن يبنوا الكلام أو القوافي بناء حسنا.

وأما أصحاب المرتبة الثانية فهم طبقة واحدة، لها تميز على ما دونها من حيث ما يجتمع لها من تخيل المعاني وما تملكه من بعض التمرس بالعبارات المتزنة التي ترتفع بها عن أصحاب المرتبة الدنيا.

وأما أصحاب المرتبة الثالثة فهم الذين لا ينتسبون إلى الشعر وصناعته إلا بالدعوى وهم طوائف – على حد قوله-

---

[1] - نفسه: ص/200.
[2] -انظر تعليله لضعف أهمية الطبع في المنهاج: ص/26.
[3] -منهاج البلغاء: ص/201.
[4] -نفس المصدر والصفحة.

*طائفة أولى لا تتقنص ولكن تتلصص ولا تتخيل بل تتحيل بالإغارة على معاني من تقدمها وتبرزها في عبارات أخرى. وقد سبق له أن أشار إلى هذه الطبقة في الفصل الخاص بالمعاني القديمة والحديثة، وتسامح مع هذا اللون من السرقات التي يجتهد المتلصص فيها بالإتيان بالعبارة الجديدة على المعنى القديم.

*طائفة ثانية لا تتخيل ولا تتحيل، ولكنها تغير على غيرها وتُغير ذلك بنوع من أنواع التغيير.

*طائفة ثالثة وهم النقلة للمعاني والألفاظ على صورها دون إحداث تغيير مهم وهم "...شر العالم نفوسا، وأسقطهم هممـا...".

ويمكن القول بمقارنة هذه المراتب والطبقات والطوائف إلى بعضها أن الشاعرية الجيدة ثلاث أقسام، والرديئة ثلاثة كذلك، ويتوسط الجميع قسم وسط. وشبيه هذا الذي ذهب إليه هنا، بالذي ذهب إليه قبل فيما عرضه من أمر المعاني، حيث يمكن القول إن مرتبتي الاستحقاق والاختراع، تقع تحتهما طبقات الشعراء المرتبين في المرتبة الأولى من قوى الطبع، وأن مرتبة الشراكة بنوعيها الناجح والمنحط تقع تحت المرتبة الثانية من مراتب قوى الطبع، وان مرتبة السرقة تقع تحتها طوائف شعراء المرتبة الثالثة[1].

مآخذ الشعراء في نظم الكلام:

رأى حازم أن الشعر لا يتأتى نظمه إلا بحصول ثلاثة أشياء هي المهيآت والأدوات والبواعث[2].

وقد قسم المهيآت إلى وجهين: أحدهما يخص النشء في بقعة طيبة الهواء وبين قوم فصحاء الألسنة مقيمين للأوزان مستعملين للأشعار.

والثاني يخص حفظ الكلام الفصيح وتحصيل موارد الألفاظ والمعرفة بإقامة الأوزان.

أما الأدوات فهي العلوم المتصلة بالمعاني، والعلوم المتصلة بالألفاظ. وبمعرفتهما تتحصل الأدوات.

أما البواعث فهي مقسمة إلى إطراب وآمال. فالإطراب يقع للرحل البداة والآمال ترتبط بحياة المدينة وخدمة الدولة.

وهكذا فبإمكان المرء ان يزعم أن حازما حدد شروطا مختلفة لابد من توافرها لنظم الشعر، منها ما هو خارجي يرتبط بالمهيآت، ومنها ما هو ذاتي يتصل بقوى ينبغي أن تتوفر للشاعر ليقول الشعر وهي: القوة الحافظة، والقوة المائزة، والقوة الصانعة.

*فالقوة الحافظة مرتبطة بما يمكن أن يسمى بالخيال المنتظم الذي يضع الأشياء في أماكنها تصورا وتطبيقا. وهذا شبيه بما أشار إليه في حديثه عن الطبع وقواه.

---

[1] - نفسه: ص/193.

[2] - نفسه: ص/40 وما بعدها.

*والقوة المائزة مرتبطة بما يتحصل للشاعر من التمييز بين ما يلائم الموضع والنظم والسلوب والغرض، مما يصح منه وما لا يصح وما يقبل وما لا يقبل.

*والقوة الصانعة وهي القوة التي تعمل على جمع أجزاء العمل الشعري من لفظ ومعنى وبناء وأسلوب. وتركب كل ذلك تركيبا جامعا يستفيد من القوى السابقة وعناصرها في بناء متراص متلائم. [1]

وفي باب مآخذ الشعراء في النظم أوصي حازم من أراد نظم الشعر، أن يسلك في ذلك مسلك نصيحة ابي تمام لتلميذه البحتري، وما تقوم عليه هذه النصيحة من اعتبارات يمكن أن تجمع كل ما نبه عليه وهو يتحدث عن قوى الطبع العشر، ثم أيضا وهو يتحدث عن الثوابت التي تقوم عليها صنعة الشعر من مهيآت وأدوات وبواعث. ولكنه أضاف إلى ذلك جملة من الشروح والتفسيرات التي تخص العملية الشعرية من الناحية العملية منذ بدايتها حتى نهايتها[2]، وما يكتنفها من اختيار الغرض والأسلوب والألفاظ والأوزان.

كيفية العمل في المروى والمرتجل.

الشعر في نظر حازم على نوعين، نوع مرتجل بدهي، ونوع مروى. ولكل مميزاته وخصائصه.

*فأما المرتجل فاهم ما يميزه هو عامل الوقت، الذي يفرض نوعا من سرعة البديهة والإنشاء، فلا يسمح هذا الحرج الزمني بتهذيب ولا تنقيح.

*وأما المروي، فإن الزمان المتسع لطلب الغايات الكبرى في الكلام، وإعمال الفكر في المراجعة والاستقصاء يفترض أن يكون أكثر جودة. والأقاويل الشعرية أنماط أربعة، لا فرق بين المرتجل فيها والمروى، وهي:

1) قول مستقصى مقترن.
2) قول مستقصى غير مقترن.
3) قول مقترن غير مستقصى.
4) قول غير مقترن وغير مستقصى.

ويقصد بالاستقصاء، قدرة الشاعر على الإحاطة بصفات الشيء المقول فيه إحاطة لائقة بالغرض الذي قيل من أجله الشعر. كما يقصد بالاقتران قدرة الشاعر على الربط بين المعاني المتعلقة بالموصوف وبين معان أخرى تكون لها علاقة وانتساب بالمعنى الأصلي، سواء من طريق التشبيه أو الإحالة أو التعليل أو التتميم[3]. وأفضل الأنماط النمط الأول، وهو مما يستعصي على شاعر البديهة، لأن عامل الزمن قد لا يسمح له بشيء مما تطلبه عملية الاستقصاء والاقتران، ولذلك قال عنه[4]: فعلى أحد هذه الأربعة الأنحاء يتخيل المرتجل ما يريد أن يقوله في وصف الشيء، ثم يأخذ في نظم ذلك الشيء... ويتسامح في كثير مما يتأنق فيه المروى، ويقبل كثيرا مما لا يقبله المهذب المنقح لضيق

[1] - نفسه: ص/43 و214 وفيها تفصيل أكثر.
[2] - نفسه: الباحث الواقعة في ص/204 و205...212 فهي جد هامة.
[3] - نفسه: ص/213.
[4] -نفس المصدر والصفحة.

الوقت عليه واتساعه على ذلك...". كما أن النمط الأخير قد لا يوجد في الشعر المروى، بحكم ما يعتمد فيه من العناصر التي قد تجعله بعيدا عن ذلك. وهذه العناصر هي:

1)العنصر الأول والغناء فيه لقوة التخيل[1]

2)العنصر الثاني والغناء فيه للقوة الناظمة وما يساعدها على ذلك من حفظ اللغة وحسن التصرف.

3)العنصر الثالث، والغناء فيه للقوة الملاحظة وما يعينها على ذلك مما سبق في العنصر الثاني.

4)العنصر الرابع، والغناء فيه للقوة المستقصية الملتقية، وما يساعدها على ذلك من حفظ المعاني وضروب التواريخ وألوان المعارف المختلفة.

وهذه العناصر أو المواطن – بتعبيره- تقترب كثيرا من القوى المتحكمة في الطبع والتي إليها في مطلع باب المباني، ولا يكاد يكون بينها وبين الشعر المرتجل إلا انتساب ضعيف، ربما مت إلى العنصرين الأولين بصلة من الصلات.

كيفية التصرف في مقاصد الشعر وجهاته:

مقاصد الشعر أو جهاته هي[2] "ما يكون الكلام منوطابه من الأشياء المقصود وصفها أو الإخبار عنها..."، وبهذا تتحدد المعالم الأساسية للغرض وهو أن يكون مربوطا بالقصد، سواء اكان هذا القصد وصفا أم كان إخبارا، وما يمكن أن يدخل في هذا القصد من العناصر اللاحقة به، هو في درجة ثانية يعد معها مفصولا عن الغرض الأساسي. ولأجل هذا قسم حازم الأغراض الشعرية إلى أغراض مقصودة لنفسها، وشرح صورتها بأنها "ما كان لها بالغرض المقول فيه علقة وله إليها انتساب بوجه يوجب ذكره..."

وأغراض تابعة: وهي التي لا يكون لها صلة أساسية بالغرض الرئيسي، ولكن علاقتها جزئية تمس بعض الجهات المتعلقة بالغرض الأساسي وتبعيتها تتصل في الغالب بحالة تعبيرية كالمحاكاة أو الإحالة. وبإمكان المرء أن يجد في القصيدة العربية القديمة صورة من تردد الغرضين (المقصود والتابع) فيها، كما يجد ذلك أو بعضه في القصيدة المحدثة بحكم أن القصد في الشعر عند العرب مرتبط بفلسفة جمالية تقوم على عدم مواجهة المخاطب بالموضوع مباشرة، والتوسل إلى الاستئناس بكل ما يجعله قريبا إلى الشاعر، لائطا بخطابه. ولذلك فهو يتوسل إلى الغرض الرئيسي بمقدمات، وداخل الغرض الرئيسي يتوسل إلى قصده ببعض ألون التعبير من المحاكاة أو الإحالة.

وينبني على ما سبق من أمر هذا التقسيم تفاوت الشعراء في تعاملهم مع المقصود والتابع في الغرض الشعري، على أن تفاوتهم في التصرف مع المقصود ربما كان أقل من تفاوتهم في التابع، لأن الأول محصور في دائرة الهدف الذي يرمي إليه الشاعر، في حين أن مجال القول مفتوح فيما يزين به الشاعر خطابه من الوسائل التي يستبيحها من أجل تجميل خطابه والبلوغ به

[1] - نفسه: ص/214.
[2] - نفسه: ص/216.

إلى الغاية المطلوبة في الشعر على وجه العموم. يقول حازم[1]: "...وللشعراء مذاهب فيما يعتمدون إيقاعه في الجهات التي يعتمدون فيها القول من الأنحاء المستحسنة في الكلام كالأوصاف والتشبيهات والحكم والتواريخ. فقلما يشذ من مستحسن الكلام عن هذه الأنحاء الأربعة شيء. فمنهم من تشتد عنايته بالأوصاف كالبحتري، وبالتشبيه كابن المعتز، وبالأمثال كالمتنبي، وبالتواريخ كابن دراج القسطلي. ومنهم من يتوفر قسطه من جميع ذلك كأبي تمام، وإن كان غيره أشف منه في التشبيه والحكم. ولابن الرومي في الإحاطة بالأوصاف والتشبيهات المجال المتسع، وابن دراج أيضا في الأوصاف والتشبيهات متسع المجال...". وقد وجد حازم نفسه مضطرا إلى إعادة صياغة القوانين المتصلة بهذه الأنحاء المستحسنة في الكلام من وصف وتشبيه وتاريخ أو قصص، وحكم وأمثال.

* فالوصف منه ما هو مطلق أو إضافي أو شرطي أو فرضي، ولكل مواضيعه الصالحة له.

* والتشبيهات منها ما يتعلق الشبه فيه بالصورة والخلقة، ومنها ما يتعلق الأمر فيه بالأفعال والصفات، وكل منهما لا يخلو الأمر فيه من أن يكون التشبيه فيه مما هو من نوعه، أو مما هو من الأقرب إلى جنسه، أو مما هو أبعد، أو مما ليس من جنسه[2].

* والتواريخ والقصص يستعان بها في الغالب للتذكير أو المحاكاة والمشابهة أو للمفاضلة أو الإضراب أو للإضافة. والمفروض في كل ذلك استقصاء أجزاء الخبر التاريخي أو القصة حتى تكون النتيجة المطلوبة منها واضحة[3].

* والحكم والأمثال تجري على نفس النهج الذي تجري عليه التواريخ والقصص. وذلك بحكم أن الغاية منها إما توطين النفس، أو ترغيبها، أو ترهيبها، أو تقريب ما تستبعده، أو تبيين ما هو غامض من وجهات الأمور.

كيفية التصرف في تحسين العبارات وإجادتها:

يرى حازم بأن الاهتداءات إلى العبارات الحسنة يرتبط بقوى يمتلكها الشاعر ويستطيع بها ومعها مجاراة العملية الشعرية في صورتها الناجحة، وهذه القوى من جملة القوى المتحكمة في الطبع الشعري "القوة السادسة والسابعة"، وترتبط بكيفية التصرف في تحسين العبارات وإجادتها باجتماع جملة من العناصر هي: [4]

1) اختيار المواد اللفظية اختيارا ينصب على تركيبها وانسجام حروفها، وهو ما عبر عنه البلاغيون وبعض النقاد بفصاحة الكلام وما اشترطوا فيه من شروط.

---

[1] - نفسه: ص/219.
[2] - نفسه: ص/220.
[3] - نفسه: ص/221. وانظر أيضا 105.
[4] - نفسه: ص/222...225.

2) حسن التأليف وتلاؤمه. وحسن التأليف لا يرتبط فقط ببنية الكلام، بل يمس عناصر الانسجام في الجملة أيضا. فلا تفاوت في مقدار الاستعمال بالخلط بين النادر والمبتدل في الكلام مثلا، ولا تفاوت في التناسب بين بعض الصفات والاشتقاقات.

3) التسهيل في العبارات وترك التكلف. فالتسهيل يكون بترك الألفاظ المتوعرة المهجورة، وبالبحث عن الألفاظ المطابقة للمعنى. والتكلف يكون بالتصنع في الكلام أو بزيادة ما لا يحتاج إليه، أو بتقديم ما حقه التأخير والعكس أو بالقلب، أو بإبدال صيغة بأخرى دونها، أو بكلمة صالحة حسنة الموضع بأدون منها، أو بالتكرار غير المحمود، أو بالعدول عن الاختصار المحمود إلى التطويل غير المحمود.

4) إيثار حسن الوضع والمبنى. فمن حسن الوضع المؤاخاة بين الألفاظ والعبارات والمقاطع، ووضع اللفظ إزاء بعضه الذي يبين معناه أو يقاربه أو يناظره، لما بينهما من انتساب أو علاقة. ومن حسن المبنى أن لا تكون الألفاظ مشتتة النظم أو متخادلة في تماسك بعضها مع بعض.

5) الاقتصار على الحاجة في كل ما هو مستحسن، فإن الإفراض في الشيء يؤدي إلى تفريط.

6) توخي العذوبة والطلاوة والجزالة في الألفاظ والعبارات. ذلك بأن الاستعذاب أو العذوبة إنما يكون "...بحسن المواد والصيغ والائتلاف والاستعمال المتوسط...". والطلاوة "...تكون بائتلاف الكلم من حروف صقيلة وتشاكل يقع في التأليف ربما خفي سببه وقصرت العبارة عنه..." والجزالة: "...تكون بشدة التطالب بين الكلمة وما يجاورها، وبتقارب أنماط الكلم في الاستعمال..." وهو كما يبدو غير المعنى الذي ذهبت إليه بعض كتب النقد وكتب اللغة في اعتبار أن الجزالة تعني الشدة[1] أو أن اللفظ الجزل هو خلاف الركيك.

الأوزان وأبنيتها:

اهتم حازم في هذا الباب وفي إطار صياغة النظرية النقدية الشعرية بجانب الوزن الشعري في إطار كونه يمثل صورة مما ينبغي البحث فيه عن عناصر التناسب بين الكلام وانتظامه الإيقاعي وترتيبات ذلك وما ينبغي أن يراعي في البحث عن التناسب بين المناسبة الشعرية والمناسبة الوزنية مما هو ثابت استعماله عند أهل النظم، وعند العرب منذ القديم. والتناسب عنصر خطير الأهمية ومعرفته لا تأتي عن طريق معرفة علم الإيقاع فقط ولذلك قال[2]: "...ومعرفة طرق التناسب في المسموعات والمفهومات لا يوصل إليها بشيء من علوم اللسان إلا بالعلم الكلي في ذلك، وهو علم البلاغة الذي تندرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع، فيعرف حال ما خفيت به طرق الاعتبارات من ذلك بحال ما وضحت به طرق الاعتبار، وتوجد طرقهم في جميع ذلك تترامى إلى جهة واحدة من اعتماد ما يلائم واجتناب ما ينافر..."

---

[1] -لسان العرب: 109/11.
[2] -منهاج البلغاء: ص/226.

وبعد هذا انطلق في تحليل العناصر المكونة للبحور الشعرية المشهورة على وجه العموم، باحثاً عن وجوه التلاؤم أو التنافر في التركيب الإيقاعي للتفاعيل الشعرية المختلفة، فرأى أن التلاؤم أو الخفة والتنافر والثقل يركب التفاعيل لأسباب تركيبية منها[1]:

*وقوع الأسباب الثقيلة والأوتاد المفرقة في نهاية الأجزاء التي يقع فيها مقطع الكلام وينتج عن ذلك وقوع الحركات في نهاية الكلام والعرب لا تقف على متحرك.

*وقوع الفواصل في نهاية الأشطار فإنه مستقل. وقد يحتمل في البحور القصيرة كالمقتضب والخبب، ولا يحتمل وقوعها في البحر الطويل وإن وقعت في الوافر.

*تشافع الأجزاء الطويلة في أوساط الأشطار ونهايتها ووقوع الجزء المفرد صدراً وهذا ينتهي إلى وقوع الثقل والتنافر معا.

*بناء الوزن على أجزاء يقع الخفيف في صدرها والثقيل في نهايتها كما هو الحال في الخبب مثلا.

وهناك وجوه أخرى للثقل لم يعرض لها صراحة من أهمها تركيب الأوزان المهملة فإنه سبب الإهمال في الغالب ربما عاد إلى ثقلها على الأذن والنفس وعدم وقوع الانسجام والتلاؤم في تركيبها.

ولعل هذا هو بعض مما عناه حين تحدث عن الدوائر وتركيبها فقال: [2] "...وضروب التركيبات كثيرة جدا، وإنما استعملت العرب من جميع ذلك ما خف وتناسب. وليس يوجد أصلا في ضروب التركيبات والوضع الذي للحركات والسكنات والأجزاء المؤتلفة من ذلك أفضل مما وضعته العرب من الأوزان...". ولأجل هذا هاجم الأوزان التي اعتقد انعدام التناسب فيها وخاصة في ذلك وزن المضارع الذي قال عنه[3]:

فالأوزان التي تبث وضعها عن العرب أربعة عشر وزنا وهي الطويل... والمقتضب والمجتث. وإن كان المقتضب والمجتث ليس لهما تلك الشهرة في كلامهم. والذي يشك في وضع العرب له الخبب، والذي لم يتبث للعرب أصلا بل هو من وضع المحدثين، الوزن الذي يسمى الدبيتي، ولا بأس بالعمل عليه فإنه مستطرف ووضعه متناسب. فأما الوزن الذي سموه بالمضارع، فما ارى أن شيئا من الاختلاق على العرب أحق بالتكذيب والرد منه، لأن طباع العرب كانت أفضل من أن يكون هذا الوزن من نتاجها، وما أراه أنتجه إلا شعبة بن برسام، خطرت على فكر من وضعه قياسا، فيا ليته لم يضعه ولم يدنس أوزان العرب بذكره معها فإنه أسخف وزن سمع، فلا سبيل إلى قبوله ولا العمل عليه أصلا..."

<u>أوزان الشعر وتناسبها:</u>

---

[1] - نفسه: ص/230...
[2] - نفسه: ص/232.
[3] - نفسه: ص/243.

يعرف حازم الوزن بقوله[1]: "...الوزن هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب..." أي أنه مجموعة من الحركات والسواكن المتساوية في المقدار والأزمنة، والمترددة داخل نسق معين. ودور هذه الأوزان أنها يقوم بها الشعر، بل تعد من جوهره، وتختلف بحسب النسق "البحر" الذي يجمعها، أي بحسب التركيب والتناسب الذي يقوم داخل هذا النسيج الإيقاعي. وتختلف الأوزان باختلاف مظاهر التناسب في تركيبها. وهناك أربعة أشكال لمظاهر هذا التناسب[2]:

1) التناسب التام، وفيه تتقابل الأجزاء بما يماثلها "كالطويل والبسيط"
2) التناسب المتضاعف، وهو الذي تتكرر فيه الأجزاء "كالرمل والرجز"
3) التناسب المركب، وهو الذي تتنوع فيه الأجزاء على صورتين، كتركيب الطويل من جزأين مكررين في الصدر والعجز، والبسيط...
4) التناسب المتقابل، وهو وجود كل جزء فيما يقابلها في المرتبة التي توازيه في الشطر الآخر، فإن كان الجزء في الصدر أولان كان في العجز كذلك.

وهكذا فإن التناسب في صوره المختلفة، هو صورة للترابط الذي يقوم عليه الإيقاع الشعري، ولا يجوز أن يضطرب إلا إذا كان هناك عيب من العيوب أو قصد من المقاصد. كما أن البحر الشعري قد يجمع أكثر من مظهر من مظاهر التناسب، وذلك بحسب تركيبه من جزء واحد مكرر أو من جزأين مكررين.

وقد بنى حازم على هذا جملة من الملاحظات والأوصاف التي رأى أن الوزن يتصف بها نتيجة تركيبه وصور التناسب في هذا التركيب[3]

*فهناك الوزن السبط، وهو الذي تتوالى في أجزائه ثلاثة متحركات.

*وهناك الوزن الجعد، وهو الذي تتوالى فيه أربعة سواكن في جزأين أو ثلاثة في جزء، لا يكون بين ساكن منها وآخر إلا حركة.

*وهناك الوزن المعتدل، وهو الذي تتلاقى فيه ثلاثة سواكن في جزأين أو ساكنان في جزء واحد.

*وهناك الوزن القوي الشديد، وهو الذي يكون الوقوف في نهاية أجزائه على وتد أو سببين.

*وهناك الوزن الضعيف، وهو الذي لا يكون الوقوف في نهايته على سبب واحد، ويكون طرفاه قابلين للتغيير.

فإذا اجتمع في بحر ما ضعف وقوة "كالخفيف مثلا" فربما غلبت القوة على الضعف، وإن تركب الضعيف مع المعتدل اللين "كالمديد" لم يخف ضعفه على المتذوق.

والخلاصة أن هذه الأوصاف والملاحظات تنتهي إلى وضع تصور خاص لمجريات النظم، من حيث ما ينبغي ان يراعى فيه حتى يكون الإيقاع مقبولا ومتناسبا والموضوع الشعري. وهذا التصور لا يخضع إلا لقانون الاعتبار

---

[1] - نفسه: ص/263.
[2] - نفسه: ص/259.
[3] - نفسه: ص/260.

الصحيح، المعتمد على ما يحسن في السمع، وما يلائم الفطرة السليمة والذوق ويوجد مطردا في أشعار الفصحاء من العرب[1].

الأوزان وبناء الأشعار:

يبني حازم رأيه في العلاقة بين الأوزان والأغراض الشعرية على الأسس التي سبق ذكرها في تركيب الأوزان والقائمة على ما سماه بالتناسب وألوانه المختلفة وما يبني على هذا وذاك من وجود أوزان سبطة وأخرى جعدة...[2]، كما يبنيها أيضا على ما عرض له في الفصل الخاص بمآخذ الشعراء في النظم، والقائم على ان هناك أعاريض فخمة رصينة لا تصلح إلا للمقاصد الجدية كالفخر والمدح ونحو ذلك، وهذه الأعاريض هي الطويل والبسيط، وأن هناك أعاريض تليق بالمقاصد التي تحتاج إلى جزالة في نمط النظم، وهناك أعاريض لا تليق إلا بما يناسبها من الأغراض الشاجية أو المكتئبة أو التي فيها رقة وحنان كالرمل والمديد[3]، وهكذا انتهى إلى القول "...ولما كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس. فإذا قصد الشاعر الفخر، حاكي غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا، وقصد تحقير شيء أو العبث به، حاكى ذلك بما يناسب من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد..."[4]

ويبدو أن انتهاءه إلى هذا الرأي قد جاء نتيجة حتمية لدراساته في عناصر الترابط القائمة بين السواكن والمتحركات، وما لها من أثر على نسيج الأجزاء التي تتكون منها الأعاريض الشعرية، وما لهذا النسيج من بعد نفسي على السمع والذوق، وهو البعد الذي يحدثه انسجام الإيقاع الموسيقي في الجملة الكلامية أو عدم انسجامه. فإن كان الانسجام، فهو التقبل المستحسن، وإلا فهو عكسه.

ورغم المنطق المحكم الذي هيمن على صورة هذه الرؤية، فإن حازما وجد نفسه يدعم منطقة بالاستشهاد على صحة هذا المنطق برأي ابن سينا أولا حين يقول[5]:

"...والأمور التي تجعل القول مخيلا، منها أمور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه، ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول، ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول، ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم...".

كما وجد نفسه يدعم هذا المنطق بالمقارنة بين اختلاف الأوزان باختلاف الأغراض في الشعر اليوناني ونظير ذلك في الشعر العربي[1] ثانيا رغم الفارق

---

[1] - نفسه: ص/261.
[2] - نفسه: ص/260.
[3] - نفسه: ص/256.
[4] - نفسه: ص/266.
[5] -فن الشعر: ص/163.

الواضح بين الوزن وعناصره في الشعر اليوناني، وبين الوزن وعناصره في الشعر العربي.

كما وجد نفسه ثالثا يدعم هذا المنطق بالتنبيه إلى أن استقراء النصوص الشعرية في مختلف العصور، يكشف عن وجود درجات متفاوتة الأهمية بالنسبة لأعاريض الشعر[2]. فأعلاها درجة الطويل والبسيط، ثم يتلوها الكامل والوافر، ثم الخفيف، وفي المديد والرمل لين وضعف، وقلما وقع فيهما كلام قوي إلا للعرب القدماء. وفي المنسرح اضطراب وتقلقل، وفي السريع والرجز كزازة، وفي المتقارب سذاجة، لأنه يخلو من التركيب المتلائم. وفي الهزج من سذاجته حدة زائدة. وفي المجتث والمقتضب طيش مع قلة حلاوة. وفي المضارع كل قبيحة. وهذه الدرجات تنتهي بهذه الأعاريض إلى أن تكتسب جملة من المواصفات حددها في قوله[3]:

"...فالعروض الطويل تجد فيه أبدا بهاء وقوة، وتجد للبسيط سباطة وطلاوة، وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب بساطة وسهولة، وللمديد رقة ولينا مع رشاقة وللرمل لينا وسهولة. ولما في المديد والرمل من اللين، كانا أليق بالرثاء وما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر..."

ويبدو أن عنصر الجدة في رؤيته هذه حول الأوزان وبناء المقصد في الأشعار، هو الربط بين عنصر الإيقاع في الجملة الكلامية أو الشعرية، وبين ما ينسجم مع هذا الإيقاع من ألوان الخطاب ومقاصده. فقد انتهى إلى الإقرار بأهمية هذا الترابط، وقرر على ضوئه وجود حقائق نظرية تقيم وشيجة هامة بين الوزن والموضوع، كما كان الحال في الشعر اليوناني، معتمدا في ذلك على استقراء النصوص الشعرية العربية القديمة والمحدثة، ومستشهدا برأي ابن سينا الذي يملك من المعرفة الموسيقية والمعرفة بالمنطق والحكمة... مما يجعل رأيه سديدا ومعولا عليه في مثل هذا المجال، ومقدما لرأيه أيضا بدراسة جادة عن طبيعة تركيب السواكن والمتحركات في الأوزان الشعرية، وما يمكن أن تنتهي إليه هذه التراكيب في السياق الموسيقي، ثم ما يمكن أن تحدثه على صعيد استجابة الأحاسيس والمشاعر لها من إقبال على بعضها، أو نفور من البعض الآخر، أو استخفاف أو استثقال...

المطالع والمقاطع:

يردد حازم في هذا الباب جملة ما تواتر عن النقاد من التوجيهات والتحذيرات والمستحسنات والمستقبحات المتعلقة بهذا الموضوع غير أنه يعرض هذه الآراء في أسلوب أكثر تنظيما. حيث يقسم المطالع إلى نوعين: المطلع بمعنى جملة المصراع، ويقابله مقطعها أي الجملة الواقعة في مقطع

---

[1] -منهاج البلغاء: ص/266.
[2] - نفسه: ص/268.
[3] - نفسه: ص/269، وانظر أيضا ص/266 و205.

المصراع، ثم المطالع بمعنى مفتتح القصائد ويقابلها مقطعها، بمعنى ما تنتهي به القصائد على وجه العموم.

أ)أما المطالع فهي على صورتين:

الأولى: بمعنى الجملة الأولى من الصراع فإنه ينبغي أن تتوافر لأجله من الشروط الواجبة منها[1]

*أن تكون العبارة فيها حسنة جزلة.

*وأن يكون المعنى شريفا.

*وان تكون الدلالة على المعنى واضحة.

*وأن تكون الألفاظ الواقعة فيها – وخاصة في مقطع جملة المصراع- مستحسنة غير كريهة لا من جهة السمع ولا من جهة الفهم.

أما ما يقابل هذه الجملة من المطلع في المقطع، فإن لها شروطا واجبة وأخرى مستحسنة هي:

*أن تكون الجملة مختارة متمكنة حسنة الدلالة على المعنى تابعة له.

*ويستحسن أن يكون المقطع مماثلا لمقطع الكلمة الواقعة قافية في نهاية المصراع الثاني، أي في قافية القصيدة، وهو ما يسمى بالتصريع، لأن للتصريع –على رأيه- طلاوة وموقعا في النفس، لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها. ويكره أن يكون الأمر على عكس ذلك، بمعنى ان يكون مقطع العروض يوحى بأنه مصرع، فإذا جاء مقطع الضرب لم يكن كذلك، لأن هذا سينتهي إلى عيب التجميع[2].

والثانية: بمعنى فواتح القصائد، وتشترط لها شروط هي:

*أن يكون مفتتح المصراع دالا على غرض القصيدة.

*أن يكون عذب المسمع.

*أن لا يكون مما تردد على ألسنة الشعراء في المطالع "خليلي" أو مما اختص به شاعر بعينه نحو "قفا نبك..."

*كما يستحسن أن يقدم في الكلام ما يوحي باللطف، أ ما يحرك النفس إلى أغراض الكلام، كالمناجاة والتذكر والاستفهام والتعجب.

*ويجب أن يكون مقطع المصراع الثاني مناسبا في حسن العبارة وشرفها. [3]

---

[1] - نفسه: ص/282.
[2] - نفسه: ص/283.
[3] - نفسه: ص/284.

ب)أما المقاطع، وهي ما تنتهي به القصائد على العموم، فيرى حازم أنه ينبغي أن يتحرى فيها أن تشتمل على ما يلي:

*أن تكون هناك مناسبة بين ما جرى في المقطع وبين ما جرى في الكلام داخل القصيدة، إن لم يتوخ التجويد في المقطع.

*ان يتحرى أن لا يكون مقطع الكلام لفظا كريها، أو معنى منفرا للنفس عما قصد إمالتها إليه.

*أن يتحرى أن لا يكون في البيت الأخير من القصيدة ما يمكن أن يكون مكروها ولو في الظاهر، وإن لم يكن مما يقصده الشاعر في البيت أو في القصيدة، كما هو الحال في قول المتنبي:

فــلا بلغــت بهــا إلا إلــى الظفــر ولا وصــلت بهــا إلا إلــى أمــل

فإن في المعنى العام للبيت دعاء بالوصول إلى الظفر والبلوغ إلى الأمل، ولكن صيغة الدعاء لوحدها جاءت منفرة. ونظير هذا ما اشترط في براعة الاستهلال. قال حازم[1] "...وإنما وجب الاعتناء بهذا الموضع لأنه منقطع الكلام وخاتمته. فالإساءة فيه معفية على كثير من تأثير الإحسان المتقدم عليه في النفس. ولا شيء أقبح من كدر بعد صفو وترميد بعد إنضاج..."

الفصول في القصائد: مبانيها وتحسين هيآتها:

عرض حازم لتقسيم القصيد الشعري مقارنا بين أقسامه وأقسام الكلام بصورة عامة. فرأى أن الكلام يتكون من عبارات، والعبارات من كلمات، والكلمات من حروف. وأن القصيد الشعري مثل ذلك، فهو يتألف من فصول، والفصول تتألف من أبيات. فالكلام على هذا جنس كالشعر، مادته مشكلة من عناصر، والشعر مثله مشكل من عناصر أيضا. ونجاح الكلام في بلوغ المطلوب منه، مرتبط بما يتوافر لعناصره من مظاهر الحسن. كما أن نجاح الشعر مربوط بما تتوافر لعناصره من هذه المظاهر. ولما كان الحديث السابق قد مس جملة غير قليلة من بعض هذه العناصر من حيث المعنى وبعض المبنى، فإن الأمر هنا يمس جانبا من المبنى، وهو الفصول التي تتركب منها القصائد على وجه العموم، والاعتبارات التي ينظر إليها في تركيبها، وهي اعتباران اثنان أساسيان[2]:

1) اعتبار الجهات المتعلقة بالأوصاف التي تتضمنها الفصول.

2) اعتبار الفصول في حد ذاتها، والقوانين المحكمة في هيآتها ووضعها.

*أما بالنسبة للاعتبار الأول فقد تناوله حازم عند حديثه عن ماهية الشعر وعن الكلام الشعري وما يجري فيه من قضايا الصدق والكذب، حيث عرض لما

[1] - نفسه: ص/285.
[2] - نفسه: ص/287.

يختص به الشعر العربي من الاختلاف الإمكاني (أو الابتكار الممكن) في جهات الشعر وأغراضه. ثم عرف الجهات في الشعر فقال[1]: "...وجهات الشعر ما هو توجه الأقاويل الشعرية لوصفه أو محاكاته، مثل الحبيب والمنزل والطيف في طريق النسيب. فمثل هذه الجهات يعتمد وصف ما تعلق بها من الأحوال التي لها علاقة بالأغراض الإنسانية، فتكون مسانح لاقتناص المعاني بملاحظة الخواطر ما يتعلق بجهة جهة من ذلك..." وعرف الأغراض بعد ذلك فقال "...والغراض هي الهيآت النفسية التي ينحى بلمعاني المنتسبة إلى تلك الجهات نحوها ويمال بها في صفوها، لكون الحقائق الموجودة لتلك المعاني في الأعياني، مما يهيء النفس بتلك الهيآت، ومما تطلبه النفس أيضا أو تهرب منه، إذا تهيأت بتلك الهيآت...".

فالجهة في الشعر على هذا هي المادة الشعرية الموصوفة، والغرض هو ما يطلب من غرض تلك المادة الشعرية من قصد أو غاية.

*أما بالنسبة للاعتبار الثاني الخاص بالفصول في ذاتها وما يجب أن يراعى في وضعها وترتيبها فمحكوم في نظر حاز بأربعة قوانين هي:

1) قانون استجادة الفصول مواد وجوهرا: بمعنى أن يقوم بين المسموع والمفهوم تناسب يجعل هذه الفصول غير متخادلة في نسيجها ولا متميزة بعض أبياتها عن الأخرى، ثم أن يقوم أيضا بين نمط نظم الفصل والغرض فإذا كان الغرض فخرا اعتمدت فيه الجزالة، وإن كان غزلا اعتمدت فيه العذوبة. ثم أن يقوم أيضا تناسب بين الفصول من حيث الطول والقصر وهذا مما نبه عليه القدماء[2] "فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدل بين هذه الأقسام...". على أن حازما يراعي بعض المقتضيات فيما يخص قضية الطول والقصر، إذ يرى أن تقصير الفصول سائغ في المقطعات والأشعار التي تطلب نوعا من الرشاقة بينما الأمر على العكس في الأغراض التي ينحى بها منحى الجد كالفخر والمدح والتحميس فإن التطويل فيها مستحب[3].

2)قانون ترتيب الفصول والموالاة بين بعضها والبعض الآخر: إذ المفروض أن يجنح في ترتيب الفصول إلى ما حقه التقديم منها وهو ما تكون للنفس به عناية بحسب الغرض من الكلام ثم يعقبه الأهم فالأهم. وتقديم الفصول القصار على الطوال أحسن من العكس. كما أنه إن استدعى الأمر عكس ذلك وكانت لذلك حاجة عدل عن هذا القانون إلى ما يلائم.

3)قانون الترتيب الداخلي للفصول[4]: ومفاده أنه يجب أن تبدأ الفصول بالأبيات التي تكون عمدة الفصل أو التي لها نصيب من البهاء والشرف. وتختم بمثل ذلك وهو ما يمكن أن يعرف بحسن الاستهلال وحسن المقطع، ويحسن أن

---

[1] - نفسه: ص/77.
[2] -الشعر والشعراء: 81/1.
[3] -منهاج البلغاء: ص/288.
[4] - نفسه: ص/289.

يصاغ مطلع الفصل بما يفيد أنه مبدأ ومحور لما بعده ويستحسن أن تتخذ لذلك الصيغ التعبيرية ما يحسن موقع هذا المبدأ في النفس كالتعجب أو التمني أو الدعاء أو الاستفهام أو ما شابه ذلك مما يثير النفس إلى التشوق إلى ما هو آت. وإذا كان الفصل مسبوقا بغيره فينبغي أن يقوم في المعنى الذي يتضمنه مطلع الفصل ما يفيد صلته بسابقه، ثم ينبغي أن تترادف معاني الفصل ترادفا متتابعا يحس القارئ فيه بالتدرج.

4)قانون وصل بعض الفصول ببعضها[1]: وفي هذا الباب نبه حازم إلى عناصر الربط التي يفترض أن تقوم بالوصل بين الفصول بعضها مع البعض الآخر، وقد لاحظ أن مظاهر الربط تتجلى في العبارة أو الغرض أو هما معا. كما لاحظ أن هناك نوعا من الفصول تتصل ببعضها عن طريق العبارة والغرض معا وذلك بحكم ما يقوم بين غرض الفصلين المتجاورين من وشيجة، ثم بحكم ما يتحكم في تجاوزهما من علاقات لغوية أو نحوية وأن هناك نوعا آخر من الفصول تتحكم في عناصر الربط بين المتجاور منها علاقات تعبيرية فقط، ثم هناك أنواع أخرى يتحكم في ترابط الفصول فيها الغرض، حيث يصبح للمعنى الدور الأساسي في الربط بين المتجاور من الفصول، وذلك في مثل المقدمات التي يقف فيها الشاعر على الديار ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الراحلين عنها، ثم ليصف الرحيل، ثم ليرحل هو بعد ذلك... فمثل هذا الترابط إنما أقامه عنصر الغرض قبل أن تقوم به معطيات أخرى.

وأدنى أنواع الربط هو الربط العشوائي[2] الذي لا يبحث فيه الشاعر عن مظهر من مظاهر الربط بين فصوله، او يتوسل بوسائل غير مهذبة كقوله "دع ذا" مثلا. وقد رأى حازم أن هذا لا تسامح فيه إلا مع المجيدين القدماء أي أنه سماعي لا قياسي – على رأي النحويين-

التسويم والتحجيل:

يبني حازم فكرة التسويم والتحجيل على المبادئ التي يسلكها الشعراء في تقسيم قصائدهم إلى فصول، وبالعناية في استفتاح هذه الفصول استفتاحا متقبلا من السامع تقبلا حسنا، وفي تصديرها بالأساليب الباعثة على الانفعال والتأثر، وفي جعل مقاطعها مشتملة على نفس الشروط والمواصفات التي تلتمس في صدورها. وقد سمى هذه العناية بالصدر والمقطع تسويما وتحجيلا، وعرف كليهما بقوله[3]:

"...ولما كان اعتماد ذلك في رؤوس الفصول ووجها إعلاما عليها وإعلانا بمغزى الشاعر فيها، وكان لفواتح الفصول بذلك بهاء وشهرة وازديان، حتى كأنها بذلك ذوات غرر، رأيت أن أسمي ذلك بالتسويم، وهو أن يعلم على الشيء وتجعل له سيمى يتميز بها..."

[1] - نفسه: ص/290.
[2] - نفسه: ص/291.
[3] - نفسه: ص/297.

وقال عن التحجيل: "...وأيضا فإنما سمينا تحلية أعقاب الفصول بالأبيات الحكمية والاستدلالية بالتحجيل، ليكون اقتران صنعة رأس الفصل، وصنعة عجزه نحوا من اقتران الغرة بالتحجيل في الفرس..." وإذا كان قد فصل القول عن كل ما ينبغي أن يراعى في مباني الفصول وصدورها من القوانين الأربعة السابقة، فإنه اعتبر أن ما يتعلق بالتسويم داخل في ذلك الباب ومنصرف إليه كل الانصراف. كما اعتبر أن هناك مواصفات يفترض أن تراعى في خواتم الفصول أو تحجيلاتها ومنها[1]:

*أن يكون المعنى الذي يعالجه الشاعر في تحجيله منصرفا إلى ما عالجه في الفصل. فيكون التحجيل دليلا عليه وتأكيدا له.

*أن ينحى بمعنى التحجيل نحو التصديق والإقناع، لأن القصد من ذلك إنما هو إعطاء أحكام كلية مبنية على جزئيات سابقة، كما لو كان هذا التحجيل خلاصة لكل ما سبق أو تأكيدا للمعاني السابقة عليه، ولأجل هذا استحب استعمال الحكمة في هذا الباب.

*وينبغي أن يكون التركيب واللفظ سهلا جزلا، وأن تكون القافية متمكنة فيه، لأنه يعتبر بمثابة مقطع الكلام. ومن الواجب أن يكون المقطع حسنا، لأنه آخر ما يعلق بالأذن.

كما ينبغي أن لا يكثر من هذه الصنعة فإنها مؤذية إلى التكلف والسأم وقد ختم رأيه قائلا[2] "...وإنما يحسن الكلام بالمراوحة بين بعض فنونه وبعض والافتنان في مذاهبه وطرقه فيزداد حب النفس لما يرد عليها..."

بناء القصائد:

بعد أن أنهى حازم الحديث عن مرحلة البناء الجزئي للقصيدة بما تطلبه ذلك من حديث عن الجهات والفصول، عقب بالحديث عن البناء الهيكلي. وقد استهل ذلك بتقسيم القصائد الشعرية من حيث شكلها إلى ما قصد بها التقصير، وما طلب فيها التطويل، وما كانت وسطا بين هذا وذاك. وحدد الخصائص العامة للقصائد القصيرة في أنها إن كانت مركبة من أكثر من موضوع أو غرض، فإن مجال القول لا يتسع للشاعر لاستيفاء المطلوب في كل موضوع أو غرض على وجه العموم، ولا يفعل ذلك إلا الحذاق من الشعراء عن طريق اقتضاب ما حقه غير ذلك، والتلطف في الانتقال من غرض إلى غرض. وإن كانت هذه القصائد بسيطة، أي مركبة من غرض أو موضوع واحد، فالأمر فيها أيسر.

كما قسم القصائد المتوسطة والطويلة إلى نوعين اثنين: بسيطة ومركبة. فالبسيطة هي المشتملة على موضوع واحد، مدحا كان أم رثاء إم غير ذلك والمركبة هي المشتملة على اكثر من غرض قال[3] "...وهذا أشد موافقة

---

[1] - نفسه: ص/300.
[2] - نفسه: ص/302.
[3] - نفسه: ص/303.

للنفوس الصحيحة الأذواق لما ذكرناه من ولع النفوس بالافتنان في أنحاء الكلام وأنواع القصائد...".

وعلى ضوء هذا التقسيم تتحدد المعالم الكبرى لبناء القصيدة. ويبدو أنه خرج في هذا المجال من الإطار العام إلى الخاص. فحدد المراحل التي ينبغي أن يجري عليها الشاعر في بناء قصيدته المركبة من غزل ومديح، كما فعل أسلافه من النقاد[1]. كما حدد أيضا الملامح العامة لبناء القصيدة البسيطة مع التأكيد على ما ينبغي أن يتوفر فيها[2]:

"...يجب أن تكون المبادئ جزلة حسنة المسموع والمفهوم، دالة على غرض الكلام، وجيزة تامة... ويجب ان تكون الصدور متناسبة النسج، حسنة الالتفات، لطيفة التدرج، مشعشعة الأوصاف بالتشبيهات، ويجب أن يكون صدر المديح حسن السبك، عذب العبارات، مستطاب المعاني... ويجب أن تعتمد فيه مع ذلك الجزالة والمبالغة في الأوصاف. ومما يجب اعتماده، حيث يقع وصف الحرب، أن تفخم العبارات، وتهول الأوصاف، ويحسن الاطراد في اقتناص ما وقع من ذلك، وأن تراح النفوس... بإيراد معاني تستطيبها وتبسط ما قبض منها تهويل وصف الحرب... فأما الاختتام فينبغي أن يكون بمعان سارة فيما قصد به التهاني والمديح وبمعان مؤسية فيما قصد به التعازي والرثاء، وكذلك يكون الاختتام في كل غرض بما يناسبه..."

براعة الاستهلال والتخلص:

يدخل هذا الموضوع عند حازم في باب بناء القصائد، وبه يختم القسم الثالث الخاص بالمباني.

*والحديث عن براعة الاستهلال مفصول عنده عن الحديث عن التسويم الذي هو جزء منه. ذلك بأن التسويم داخل في عموم الفصول التي تنقسم إليها القصيدة، والشاعر مطالب بأن يجعل مفتتح كل فصل من الفصول علامة على مضمونه ومقدمة له. في حين أن الاستهلال منصرف فقط إلى مطلع القصيدة إذ الاستهلالات على حد قوله[3] "...هي الطليعة الدالة على ما بعدها، المتنزلة من القصيدة منزلة الوجه والغزة. تزيد النفس بحسنها ابتهاجا ونشاطا... وربما غطت بحسنها على كثير من التخوف الواقع بعدها إذا لم يتناصر الحسن فيما وليها...".

وقد حاول حازم أن يبحث العناصر التي تجعل الاستهلال بديعا فأرجع ذلك إلى الأصول التي يقوم عليها الشعر على وجه العموم، وهي الألفاظ والمعاني والأسلوب والنظم[4]، كما أرجع ذلك أيضا إلى المناسبة بين موضوع الاستهلال وقصد الشاعر من وراء ألفاظه ومعانيه ونظمه وأسلوبه "...فإذا كان مقصده

[1] -كابن قتيبة مثلا، وإن كان حازم أكثر تفصيلا من سابقيه. نفسه: 304...
[2] - نفسه: ص/305..306.
[3] -منهاج البلغاء، ص/309. ورأيه هذا مخالف لما جرى عليه بعض النقاد قبله: العمدة 385/1.
[4] -منهاج البلغاء: ص/309 و310.

الفخر، كان الوجه أن يعتمد من الألفاظ والمعاني والنظم والأسلوب ما يكون فيه بهاء وتفخيم، وإذا كان القصد النسيب، كان الوجه أن يعتمد منها ما يكون فيه رقة وعذوبة من جميع ذلك. وكذلك سائر المقاصد، فإن طريقة البلاغة فيها أن تفتتح بما يناسبها ويشبهها من القول من حيث ذكر..."

وقد رأى أن تحسين المطالع يتم بما ينبغي أن يصدر به الكلام الشعري من ربطه بما يرجى من التخييل على وجه العموم، وهو بعث العجب أو التنبيه أو الشك أو الحيرة أو كل ما يجرى مجرى ذلك[1].

كما لاحظ أن براعة الاستهلال درجات: فأعلى الدراجات ما تكامل فيها جمال مصراعي البيت الأول بالبيت الموالي. وهذا الأمر خاص بالمحدثين من الشعراء في نظر حازم، وإلا فقليلا ما اهتم العرب القدماء بشيء من ذلك. ثم يلي ذلك في الدرجة تكامل مصراعي البيت الأول فقط، دون احتفال بالبيت الثاني، ثم يلي ذلك الاحتفال بتجميل المصراع الأول من البيت المطلع فقط. ولا يحسب من حسن المطالع ما قد يقع في المصراع الثاني من التجميل دون الأول، لأن العمدة في الافتتاح على ما كان افتتاحا حقا.

*أما عن التخلص في القصيدة فهو نوع من الانعطاف بالغرض الشعري داخلها من غرض تمهيدي إلى غرض رئيسي، أو من المدخل الأولي إلى الموضوع الرئيسي. والأمر فيه لا يخلو من حالتين:

أولاهما: أن يكون هذا التخلص مقصودا من الشاعر، وداخل في عموم تخيلاته الأولية التي بنى عليها عملية النظم، فيكون بذلك قد أعد العدة لذلك بما يلزمه من حسن الانتقال والتدرج أو حسن التخلص.

ثانيتهما: أن لا يكون قد قصد هذا التخلص، وإنما جاء في كلامه عرضا على سبيل البديهة والالتفات إلى جهات الكلام ونواحيه وهو ما يعرف عند بعضهم بالاستطراد والالتفات. ولهذا الالتفات اشكال[2].

وقد لاحظ حازم أن الشعراء المحدثين أحسن مأخذا في هذا الباب من القدماء. لأن أولائك إنما كان حسبهم أن يستعينوا على التخلص بألفاظ وتعابير كنحو "دع ذا، وعد عن ذا، وعد القول في هذا" أو بوصف الناقة وإجهادها في المسير في سبيل الوصول إلى الممدوح، على شاكلة ما وصف ابن قتيبة، حتى ينتهوا إلى الغرض المقصود. أما المحدثون فأكثر منهم صناعة في هذا الباب.

وعلى العموم فإن معتمد التخلص سواء كان تخلصا أم استطرادا، ينبغي أن يجري على أسين اثنين:

*أن يكون الكلام غير منفصل بعضه عن بعض، فإذا سمع السامع الانتقال لم يشعر به شعور النافر.

---

[1] - نفسه: ص/310.
[2] - نفسه: ص/315.

*أن يحتال في الوصل بين طرفي الكلام أو بين الغرضين المختلفين بنوع من اللباقة واللطف[1] "...فلا يختل نسق الكلام، ولا يظهر التباين في اجزاء النظام..." وبعبارة فهناك معتمدات ينبغي الاهتمام بها والتحرز من الوقوع فيها عند التخلص، وهي عدم انقطاع الكلام والابتعاد عن التضمين والحشو والإخلال واضطراب الكلام، وقلة تمكن القافية، والانتقال من غير تلطف في ذلك، والاضطراب إلى الكناية عما يجب فيه التصريح[2]

[1] - نفسه: ص/318 و319.
[2] - نفسه: ص/321.

(4) الأسلوب

لم يحدد حازم المدلول الذي يفترض أن يعطيه للأسلوب كما فعل مع المبنى والمعنى، لتكون دلالته واضحة، والقصد منه شاملا للأجزاء التي يتكون منها الباب، بل انصرف إلى معالجة مجموعة من القضايا التي ظن أنها داخلة في باب الأسلوب كالطرق الشعرية وأغراض الشعر، والأساليب المعتمدة عند الشعراء في عرض المادة الشعرية، ثم المنازع الشعرية. وإذا حاولنا أن نستخلص تصورا عن مفهوم الأسلوب الشعري من خلال الأبواب "المناهج" وجدنا أن الذي ينبغي أن يجمع بينها هو وجود وحدتين متقاربتين تشكلان الباب برمته:

الأولى، وتتعلق بالغرض الشعري في ذاته أولا في تفتحه على الخارج. والثانية، تتعلق بالنمط الشعري الذي يختار الشاعر أن يجري فيه، مع التعريف بكل نمط على حدة. وهكذا فالأسلوب الشعري مزيج مركب من الغرض والأسلوب.

الطرق الشعرية:

يختلف حازم مع غيره في التعرض لموضوع الغرض الشعري. ذلك بأن جوهر رأيه ينبني على أن الغرض الشعري تابع أساسا لاختيار يمارسه الشاعر أو يفرض نفسه عليه. وهذا الاختيار هو طريق الجد وطريق الهزل في كل ما يطلبه من تقصيده.

ولكل طريق من هذين عناصره المتحكمة فيه معنى ولفظا ونظما وأسلوبا واستعدادا نفسيا مجاريا للاختيار الذي يختاره الشاعر أو تفرضه عليه الظروف العامة.

إن أول ما ينبغي للشاعر مراعاته قبل الشروع في النظم هو المخاطب أولا وما يحيط به من معطيات تجعله يقبل على اختيار الشاعر أو لا يقبل "...لأن الكلام المبني على الجد إنما قصد به إلقاؤه بمحل القبول من أهل الجد. وكثير من أهل الجد يكره طرق الهزل ومن لا يكرهها منهم كبير كراهية لا ينغصه خلو الكلام منها. فكان وجودها في الكلام منغصا على بعضهم، وفقدانها غير منغص على جميعهم، فلذلك يجب ألا يتعرض إليها كبير تعرض، أو ألا يتعرض إليها بالجملة في طرق الجد..."[1] وطريقة الجد كما عرفها حازم هي[2]: "...مذهب في الكلام تصدر الأقاويل فيه عن مروءة وعقل بنزاع الهمة والهوى إلى ذلك..."

أما طريقة الهزل فعرفها بقوله:

"...فإنها مذهب في الكلام تصدر الأقاويل فيه عن مجون وسخف بنزاع الهمة والهوى إلى ذلك..." فكل طريقة ترتبط بنزاع الهمة والهوى إليها، أي

[1] - نفسه: ص/328.
[2] - نفسه: ص/327

باختيار مقصود ورغبة حرة من قبل الشاعر، يراعي فيه ظروفه الزمانية والمكانية والاجتماعية المحيطة بعمله الإبداعي. ثم يشترط لكل طريقة مواصفاتها وخصوصياتها التي ينبغي أن تعتمد فيها. [1]

*"ويجب، أن يحتفظ بالنظم الجدي من أن يكون التأليف فيه على صيغة تأليف قد اشتهر وقوعه في طريقة هزلية، كأنما قد حدى بذلك حدو هذا..." ذلك أن على الشاعر الذي قصد جدا في قصيد أن يتجنب أن يدخل فيه ما من شأنه أن يصرف السامع إلى ما لامساس له بالموضوع الجدي ولو عن طريق غير قاصد.

*كما تختص طريقة الجد "...بأن يتجنب فيها الساقط من الألفاظ والمولد، ويقتصر على العربي المحض، وعلى التصاريف الصريحة في الفصاحة المطردة في كلامهم إلا بوجوه تستضعف ويتسامح في إيراد الحوشي والغريب فيها في بعض المواضع...". فالأمر هنا يخص كما نرى اللغة الشعرية التي يفترض أن تقوم على اختيار معين تجري فيه على نمط خاص في الصياغة ينصرف عن الضعيف والمولد والساقط إلا ما كان من الأغراض التي تتطلب شيئا من ذلك.

*كما تختص أيضا[2] "...بما يجب من معاني الطريقة الجدية... أن تكون النفس طامحة إلى ذكر ما لا يشين ذكره ولا يسقط من مروءة المتكلم وأن تكون واقفة دون ما يحتشم من ذكره ذو المروءة أو يكبر نفسه عنه وأن تطرح من ذلك ما له ظاهر شريف في الجد وباطن خسيس في الهزل"

وفي المعاني كما نلاحظ ينبغي أن يراعي الشاعر مقام المخاطب ومقامه في ذات الوقت، وأن يتجاوز الوقوع في مصيدة المعاني التي ظاهرها يوحي بالنبل وباطنها عكس ذلك.

*وفي باب العبارات"...يتحرى فيها المتانة والرصانة، كما يتحرى في طريقة الهزل الحلاوة والرشاقة. وقد تأخذ الطريقة الجدية بطرف من الرشاقة كما تأخذ الطريقة الهزلية بطرف من المتانة...".

وهكذا ففيها حديث عن الجملة الشعرية داخل البيت أو القصيدة وما يشترط فيها، وهي نفس الشروط التي تشترط في اللفظ والمعنى والنظم أما طريقة الهزل فرغم أنها تشارك طريقة الجد في كثير من الاعتبارات، سواء تلك التي تتعلق بالمخاطب وتغير أحواله، أو تلك التي تتعلق بالصلة بين الجد والهزل ووجود حالة وسطى يجتمعان فيها. فإن لهذه الطريقة خصوصيات شبيهة في صورتها العامة بخصوصيات الطريقة الجدية منها[3]:

"...أن تكون النفس في كلامها مسفة إلى ذكر ما يقبح أن يؤثر، وأن لا تقف دون أقصى ما يوقع الحشمة، وأن لا تكبر عن صغير ولا ترتفع عن نازل، وأن لا تطرح ما له باطن هزلي وإن كان له ظاهر جدي، وأن ترد ما يفهم منه

---

[1] - نفسه: ص/328.
[2] - نفسه: ص/329.
[3] - نفسه: ص/331.

الجد إلى ما يفهم منه الهزل... ومن ذلك أن تتحرى في عبارتها الرشاقة، وأن لا يتسامح في كثير من التكلف المتسامح فيه في طريقة الجد. ومن ذلك شيوع استعمال العبارات الساقطة والألفاظ الخسيسة ككثير من ألفاظ الشطار المتماجنين، وأهل المهن والعوام والنساء والصبيان على الوجه الذي تقبل به الطريقة ذلك..."

فهذه الخصوصيات هي التي تجعل شعر الهزل غير شعر الجد، بل وتكاد تقيم تصنيفا زمنيا وفنيا لمذاهب الشعراء في الشعر. فبقدر ما مال جل الشعر القديم إلى طريقة الجد، مال جل الشعر المحدث إلى طريقة الهزل ويكاد يظهر من باطن كلام حازم حول خصوصيات شعر الجد والهزل أنه يعتبر ظهور الموشح والزجل من باب الهزل وتأثير طريقته على الشعر، حيث أخرجه إلى ركوب "...العبارات الساقطة والألفاظ الخسيسة، ككثير من ألفاظ الشطار المتماجنين وأهل المهن والعوام والنساء والصبيان..." وهذا مما أوصى به شعراء الموشح والزجل في موشحاتهم وأزجالهم عامة وفي خرجات الموشح على وجه الخصوص وإن ضمن شيء منه في شعر شعراء السخف، وخاصة في العصور المتأخرة من العصر العباسي.

وقد ظن حازم أن معرفة هاتين الطريقتين في الشعر أكيدة في صناعة النقد والبصر بطرق الكلام وما يجري فيها، وكذلك في الحكم على شاعرين مختلفين في نمط نظمهما أو متحدين، إذ بهذه القوانين يعرف نمط الكلام، والتزام الشاعر باحترام خصوصياته وواجباته أو العكس[1].

الأغراض الشعرية:

بسط حازم بين يدي هذا المنهج عرضا عن مواقف أشهر النقاد من موضوع الأقسام التي تنقسم إليها الأغراض الشعرية، بين من قسمها إلى ستة أقسام، ومن جعلها خمسة أو أربعة أو اثنين[2]، ورأى أن هذه التقسيمات غير صحيحة، وعزا ذلك إلى ما يمكن أن يكون قد دخل كل تقسيم من نقص أو تداخل. ثم بسط رأيه، فبناه على أساس القصد من الأقاويل الشعرية، وهو استجلاب المنفعة أو دفع المضرة، وذلك ببسط النفوس إلى ما يراد لها من ذلك، وقبضها عما ليس لها به نفع عن طريق تخييل الخير أو الشر الذي سيلحقها من جراء ذلك. ثم أخذ ببسط الأغراض المرتبطة بما يحصل للنفس من نفع أو ضرر نتيجة لذلك. فحصول الشيء المطلوب ينتج عنه الظفر، وفي فواته الإخفاق. وفي حصول ما يهرب منه رزء،وفي النجاة منه نجاة. ويجمع بين الظفر والنجاة موضوع التهنئة، كما تجمع بين الإخفاق والرزء التعزية. فإن كان النفع قد حصل على يد شخص، وجوزي على ذلك بالذكر الجميل فذاك هو المديح، وإن كان العكس فذلك هو الهجاء. وإن كان المصاب في شخص فذاك هو الرثاء. والنفع قد يحصل بشيء مادي، وقد يحصل بشيء معنوي، لذلك تدخل المديح

[1] - نفسه: ص/335.
[2] - نفسه: ص/336.

عناصر أخرى كالنسيب والغزل والتشبيب[1] "...فالطرق قد تختلف بحسب اختلاف المنافع، وكذلك بحسب إقتران الأحوال التي للقائلين والمقول فيهم..." وهناك أمور وأحوال لم تصل الأمور فيها إلى حد حصول المنفعة أو المضرة، وإنما يطلب ذلك أو يرجى فيما يتفرع عن المديح أو الهجاء، وذلك كالاستعطاف، والاستبطاء، والإبعاد، والتهديد، والإنذار، والتخويف والاستعفاء، والاستقالة، والاسترضاء... فهي على هذا أقوال عرضية لا تنتهي إلى الإقناع بما يمكن أن يتحصل منها من نفع أو غيره، إضافة إلى ما يمكن أن تكون عليه طبيعتها من الطابع المعنوي. وقد لخص رأيه النهائي في قوله[2] "...أن أمهات الطرق الشعرية أربع، وهي التهاني وما معها، والتعازي وما معها، والمدائح وما معها والأهاجي وما معها، وأن كل ذلك راجع إلى ما الباعث عليه الارتياح، وإلى ما الباعث عليه الاكتراث، وإلى ما الباعث عليه الارتياح والاكتراث معا..."

التشبيه:

لم يقدم حازم له تعريفا منطقيا شبيها بالحدود التي جرى على تقديمها في مواطن متعددة من كتابه لمجمل مصطلحاته، وإنما قدم وصفا لحال التشبيه، كما لو كان حالا خاصا منفصلا عن التعبير الشعري. وقد كان المفروض أن يعرض لهذا الموضوع حين تناول قضية الصدق والكذب[3] لو أراد أن يوسع دائرة حديثه عنهما من إطار نقل الحقائق الموجودة إلى إطار الصدق في المعاناة أو عدمه، وهو ما يعرض له هنا. ذلك أنه حاول أن يقرب التشبيه ويضعه كأسلوب في نقل الحقائق وإقناع المخاطب بها فقال[4] "...وقد توجد لبعض النفوس قوة تتشبه بها ما جرت فيه من نسيب وغير ذلك، وعلى غير السجية بما جرى فيه على السجية من ذلك. فلا تكاد تفرق بينهما النفوس، ولا يمار المطبوع فيها من المتطبع، فإذا اتفق مع هذا حسن النظم، تناصر الحسن في النظام والمنحى، واعتم فلم يكن فيه مقدح..."

ولا تقتصر هذه القوة على غرض شعري بعينه، بل هي منسحبة على جميع الأغراض، لأن الأمر فيها متعلق بقدرة الشاعر نفسه على ذلك وما يملكه من إمكانات. والشعراء متفاوتون في هذا، إذ منهم من تنسحب هذه القوة على جميع كلامه، ومنهم من يستعين عليها بما يستعين به الشعراء على قول الشعر من البواعث المختلفة التي أشير إليها، والمنازع والأساليب التي يتم بها تحسين الشعر.

معتمدات الأغراض الشعرية:

يقصد بها الحديث عن الأساليب المعتمدة بحسب الأغراض الشعرية. ذلك أنه ليس المهم استقصاء أنواع التراكيب، وإنما الواجب أن يعرف المرء طرق

---

[1] - نفسه: ص/338.
[2] - نفسه: ص/341.
[3] - نفسه: ص/71، وما بعدها.
[4] - نفسه: ص/341.

التركيب ويميز المعتمد منها مما يستعمل في أغراض الشعر المختلفة – والملاحظ أنه لم يجر في معالجته هذه الأغراض بحسب ما وضعه في تقسيمها من قبل –

* ففي المدح: ردد جملة التوجيهات التي عرضها النقاد قبله بنوع من الاختصار، ولم يحدد المجال الذي يفترض أن تجري فيه هذه التوجيهات، كما هي عادته في التقسيم والتجزيء، بل عرض للأمر كما لو كان يضع خلاصة مركزة فقال[1] "...فمن ذلك طريقة المدح، ويجب فيها السمو بكل طبقة من الممدوحين إلى ما يجب لها من الأوصاف، وإعطاء كل حقه من ذلك. ويجب أن يتوسط في مقادير الأمداح التي لا يحتاج فيها إلى إطالة في وصف فتح وما يجري مجرى ذلك مما قد تحتمل الإطالة فيه... ويجب ألا يمدح رجل إلا بالأوصاف التي تليق به، ويجب أن تكون ألفاظ المديح ومعانيه جزلة مذهوبا بها مذهب الفخامة في المواضع التي يصلح بها ذلك، وأن يكون نظمه متينا، وأن تكون فيه مع ذلك عذوبة...".

*وفي النسيب: جرى على الأسلوب الذي أقام عليه الغرض السابق من الميل إلى استعراض توجيهات النقاد السابقين بنوع من الاختصار فقال: "...وأما النسيب فيحتاج أن يكون مستعذب الألفاظ، حسن السبك، حلو المعاني، لطيف المنازع، سهلا غير متوعر. وينبغي أن يكون مقدار التغزل قبل المدح قصدا لا قصيرا مخلا ولا طويلا مملا..."

*وفي الرثاء: عالج التوجهات التي تؤمن نجاح الراثي في رثائه.

"...فيجب أن يكون شجي الأقاويل، مبكي المعاني، مثيرا للتباريح، وأن يكون بألفاظ مألوفة سهلة، في وزن متناسب ملذوذ، وأن يستفتح فيه بالدلالة على المقصد، ولا يصدر بنسيب لأنه مناقض لغرض الرثاء، وإن كان هذا قد وقع للقدماء..."

*وفي الفخر: اقتصر على أصول التشابه القائمة بينه وبين غرض المدح[2] "...وأما الفخر فجار مجرى المديح، ولا يكاد يكون بينهما فرق إلا أن الافتخار مدح يعيده المتكلم على نفسه أو قبيله، وأن المادح يجوز له أن يصف ممدوحه بالحسن والجمال، ولا يسوغ للمفتخر أن يصف نفسه بذلك..."

*واقتصر في العتاب على التوجهات التي تتصل بأسلوب الخطاب الشعري دون لغته(365) "...فأما طرق الاعتذار والمعاتبات والاستعطافات وما جرى مجراها، فملاك الأمر فيها التلطف والإثلاج إلى كل معتذر إليه أو معاتب أو مستعطف من الطريق الذي يعلم من سجيته أو يقدر تأثره لذلك..."

---

[1] - نفسه: ص/351.
[2] - نفسه: ص/352.

*وفي الهجاء جرى على نفس المسلك من عدم الاحتفال بأسلوب الهجاء والاكتفاء بتناول طريقته فقال[1] "...وطريق الهجاء أيضا يقصد فيه ما يعلم، أو بقدر أن المهجو يجزع من ذكره ويتألم من سمعه مما له به علقة..." وكان عليه في هذا الباب أن يميز بين طريقة القدماء وبين طريقة المحدثين، إذ كان القدماء يعيرون بالمثالب التي تقابل المزايا والفضائل، فلما جاء المحدثون، انصرف بعضهم إلى شخص المهجو وحاله فشوهوا الصورة وضخموا العيب الخلقي بالتركيز عليه في شخص المهجو – كما هو الحال عند ابن الرومي، ومال البعض الآخر إلى المزج بين اللون القديم والمحدث، ويظهر من اختصار حازم في تناول أمر الهجاء أنه كان يكره هذا الغرض ولا يريد أن يعرض لأمره إلا في حدود.

*أما في التهاني فجرى أيضا على مسلك الاعتماد على التوجيهات المشهورة والانصراف عن تناول الأسلوب المفترض اعتماده في الغرض وتناوله. يقول "...فأما طرق التهاني، فيجب أن تعتمد فيها المعاني السارة والأوصاف المستطابة، وأن تستكثر فيها من التيمن للمهنأ، وأن يؤتى في ذلك بما يقع وفقه، ويتحذر من الإلمام بما يمكن أن يقع منه في نفس المهنئ شيء، ويتجنب ذكر ما في سمعه تنغص له. ويحسن في التهاني أن تستفتح بقول يدل على غرض التهنئة. فإن موقع ذلك حسن من النفوس...".

الأساليب الشعرية:

تختلف الأساليب الشعرية عند حازم عن الطرق الشعرية التي سبق ذكرها وإن كان مفهومها متقاربا نوعا ما، باعتبار أن الطريقة الشعرية معنى عام، وأن الأسلوب أخص، لأنه يتضمن الصورة العامة للكلمة الشعرية في تجلياتها الخطابية. وقد ذهب حازم إلى أن الأسلوب الشعري يتنوع بحسب المسالك التي يجري فيها الشعراء في طرق الشعر، وبحسب ما تميل إليه النفس من خشونة أو ليونة أو وسط بين هذا وذلك أو ما يتركب من اجتماع الخشونة مع الليونة أو الخشونة مع التوسط...، حتى انتهى في تقسيمه إلى عشرة أنحاء[2]، حيث ينطبع الأسلوب بطابع ما تميل إليه النفس. ومن الطبيعي أن ترفض الأذواق اجتماع الأضداد، كنحو اجتماع الخشونة مع الليونة في تعبير شعري واحد. إلا أن يراد به نوع من التنكيث البلاغي كاجتماع رقة الغزل مع قوة الحماسة في قول الشريف الرضى:

مالوا على شعب الرمال وأسندوا أيدي الطعان إلى قلون تخفق.

فإن استعمال "أيدي الطعان" التي هي عبارة تحميسية، في سياق رقة الوقوف على ديار الأحبة "مالوا على شعب الرمال" جعل العبارة قلقة لولا أنه

[1] - نفس المصدر والصفحة.
[2] - نفسه: ص/354. ويذهب في جهة أخرى إلى تحديد مدلوله بأنه الكيفية التي يتم بها الوصف من جهة إلى جهة. وكيفية اطراد الأوصاف، فهو بمنزلة النظم في اللفاظ "منهاج البلغاء: ص/363".

أراد بها اجتماع رقة الغزل مع قوة الحماسة وصلابتها، بغية التعبير عن القوة من جهة وإظهار الضعف من جهة أخرى.

وينبني على وجود هذه الأساليب، وجود أقاويل مناسبة لها ومنسجمة مع البناء العام للنفس البشرية في أقسامها وأشكالها بين من عظمت لذاتها وقلت آلامها، وبين من عظمت آلامها وقلت لذاتها، وبين من تكافأت عندا الآلام واللذات. وفي ظل هذه الأقسام تتحدد أشكال الأقاويل بين أقوال مفرحة وأخرى محزنة، وأخرى مفجعة، ورابعة مؤتلفة من الفرح والحزن، وخامسة مؤتلفة من السرور والإفجاع، وسادسة مؤتلفة من الحزن والإفجاع، وسابعة مؤتلفة من الفرح والحزن والإفجاع[1].

والظاهر أن حازما يفرق هنا بين الغرض الشعري والمقولة الشعرية، ذلك أنه حين تحدث عن الأغراض الشعرية قسمها بحسب طبيعتها إلى أعراض جد وأغراض هزل، ووضع الأمر في إطار النسق العام للشعر في حد ذاته بغض النظر عن قائله وعن الظروف التي تتحكم في قوله، بينما هو الآن ينظر إلى المقولة الشعرية في إطارها البنائي الخاص وعلاقته بالنفس، من حيث تقبلها وانسجامها مع النسق الكلامي. ولأجل هذا انتهى إلى بحث العناصر اللازمة في تحسين موقع الأسلوب من النفوس فقال[2]:

"...وأماما يجب اعتماده في تحسين موقع الأسلوب من النفوس، فذكر أفضل الأحوال الطيبة والسارة وأجدرها ببسط النفوس، وذكر أعلق الأحوال الشاجية بالنفوس وأجدرها بان ترق لها النفوس وذكر أدعى الأحوال الفاجعة إلى الإشفاق والجزع حيث يقصد قصد من ذلك..."

كما انتهى إلى تحديد العناصر التي تجعل الكلام مفرحا أو محزنا أو مفجعا ودعا إلى عدم الإثقال على النفس أو إملالها بكل ما من شأنه أن يخفف عنها ذلك، وذلك بالمراوحة بين المعاني المقبضة والمبسطة.

وفي إطار تحسين موقع الأسلوب من النفوس، دعا أيضا إلى المراوحة بين المعاني الشعرية والمعاني الخطابية لأجل إحداث نوع من الافتنان في مذاهب الكلام، وإراحة النفس بالمزاوجة بين لغة العقل "الخطابة" وبين لغة العاطفة "الشعر". ولا يتم هذا إلا بمراعاة شروط هي: [3]

"...ينبغي أن تكون الأقاويل المقنعة الواقعة في الشعر تابعة لأقاويل مخيلة، مؤكدة لمعانيها، مناسبة لها فيما قصد بها من الأغراض، وأن تكون المخيلة هي العمدة... وينبغي أن يستكثر في كلتا الصناعتين مما ليس أصلا فيها كالتخييل في الخطابة والإقناع في الشعر، بل يؤتى في كلتيهما باليسير من ذلك على سبيل الإلماع... وكان أبو الطيب يعتمد المراوحة بين معانيه ويضع مقنعاتها من مخيلاتها أحسن موضع فيتمم الفصول بها أحسن تتمة، ويقسم

[1] - نفسه: ص/356 و357.
[2] - نفسه: ص/357.
[3] - منهاج البلغاء: ص/362.

الكلام في ذلك أحسن قسمة، ويجب أن يؤتم به في ذلك فإن مسلكه فيه أوضح المسالك".

المنازع الشعرية:

عرف حازم المنازع الشعرية بأكثر من تعريف فقال عنها أولا[1]:

"...هي الهيآت الحاصلة عن كيفيات مآخذ الشعراء في أغراضهم وأنحاء اعتماداتهم فيها، وما يميلون بالكلام نحوه أبدا ويذهبون به إليه حتى يحصل بذلك للكلام صورة تقبلها النفس أو تمتنع من قبولها..." فالمنزع الشعري إذن هو صورة للاتجاه أو المذهب الفني الذي تتكامل فيه عناصر الغرض الشعري مع متطلباته الأخرى المتصلة بأسلوب التعبير.

ثم عرف المنزع تعريفا ثانيا قال فيه[2]:

"...وقد يعني بالمنزع أيضا كيفية مأخذ الشاعر في بنية نظمه وصيغة عباراته وما يتخذه أبدا كالقانون في ذلك. كمأخذ أبي الطيب في توطئة صدور الفصول للحكم التي يوقعها في نهاياتها، فإن ذلك كله منزع اختص به، أو اختص بالإكثار منه والاعتناء به...". فمفهوم المنزع على هذا مرتبط بأسلوب خاص في بنية القصيدة، أي باعتماد أسلوب في الافتتاح أو في الاختتام أو في التقديم، وقد ضرب على ذلك مثلا بالحكمة في شعر المتنبي. ومن الممكن ضرب المثل أيضا باشتهار البحتري بالطيف والحديث عنه في مقدمات قصائده، أو باشتهار مهيار الديلمي بالمنزع البدوي... وهكذا بالنسبة لفحول الشعراء الذين تركوا بصمات معينة على طريقة التناول الشعرية.

وعرف المنزع ثالثا فقال في ذلك[3]:

"...وقد يعنى بالمنزع غير ذلك، إلا أنه راجع إلى معنى ما تقدم، فإنه أبدا لطف مأخذ في عبارات أو معان أو نظم أو أسلوب..." فالمنزع هنا لطف في المأخذ الخاص بالعبارات أو المعاني أو النظم أو الأسلوب، أي في الأصول التي يقوم عليها الشعر عند حازم. ولطف المأخذ صيغة تحمل جملة من الإجراءات التي يسلكها الشعراء في التعبير عن المعاني التي بسطها حازم وضرب عليها الأمثلة[273].

المفاضلة بين الشعراء:

---

[1] - نفسه: ص/365.
[2] - نفسه: ص/366.
[3] - نفسه: ص/367.

وهي من جملة القضايا التي تردد صداها في أكثر من فصل وخاصة في القسم الثالث والرابع من الكتاب[1]، حيث نبه إلى الأصول التي يفترض أن ينطلق منها في المفاضلة بين شاعرين – على سبيل الاختصار أولا- ثم أفرد مبحثا خاصا بذلك في خاتمة الكتاب.

فبالنسبة لأصول المفاضلة المختصرة، حددها في ثلاثة أصول هي[2]:

-أن يكون كل من الشاعرين قد نظم شعره وهو على حال من النشاط وقوة الباعث وانفساح الوقت، وربما اعتبر العامل هنا خارجيا متصلا بالمؤثرات الخارجية على النظم "النشاط، قوة الباعث، انفساح الوقت"

-أن يكون الشاعران قد سلكا في شعرهما مسلكا واحدا في المقاصد والأغراض أو كانا متقاربين. ويمكن اعتبار هذا الأصل مرتبطا بتشابه النزعات الشعرية عندهما أو تقاربها.

-أن يكون شعرهما على عروض واحدة، أو عروضين متقاربين في نمط الكلام. وهذا متعلق بالبناء، تشابها أو تقاربا.

أما بالنسبة للمبحث الخاص بالمفاضلة، فقد صدره بالحديث عن صعوبة الخوض في الموضوع، وارتباط المفاضلة في عمومها بعناصر الذات الإنسانية التي تفضل نوعا من الشعر على نوع، وطريقة على طريقة... واختلاف الشعر في حد ذاته في جملة من التوابث[3]. كاختلاف الأنماط والطرق، واختلاف الأزمان، واختلاف الأمكنة، واختلاف أحوال القائلين، واختلاف الأشياء التي تتعلق بالمعاني والأوصاف، واختلاف ما تختص به كل أمة من اللغة الجارية على لسانها والمتعارف عليها والمقبولة من عامتها وخاصتها.

وهذه التوابث تكاد تكون في نظره تفصيلا لما أجمله من قبل في القسم الثالث، وهي في عمومها لا تكاد تتجاوز حدود الاستئناس بها عند المفاضلة. أما الرأي الصحيح المعول عليه فهو[4]:

"...أن للشعر اعتبارات في الأزمنة والأمكنة والأحوال، فلا يجب أن يقطع بفضل شاعر على آخر بأنه ساواه في جميع ذلك، ثم فضله بالطبع والقريحة. وهو أمر يتعذر تحري اليقين فيه، وإنما يمكن التقريب والترجيح بينهما بحسب ما يغلب على الظن..." فكان في هذا جواب عن كل عمل نقدي سابق حاول المفاضلة بين شاعرين، أو حاول المفاضلة بين شاعر بعينه ومعاصريه أو سابقيه أو لاحقيه من الشعراء. بل لقد أجاب أيضا عن محاولات الذين يفاضلون بين القدماء والمحدثين، منطلقا في جوابه من نفس القناعات السابقة.

---

[1] - نفسه: ص/370 و374.
[2] - نفسه: ص/370.
[3] - نفسه: ص/374.
[4] - نفسه: ص/378.

وعلى العموم، فإن الاتجاه العام للنظرية النقدية عند حازم، متميز بجملة من المبادئ الكبرى التي تفصله عن الاتجاهات التنظيرية التي ظهرت قبله، سواء في المشرق أم في الأندلس. وهذه المبادئ هي:

*المبدأ الأول: الانطلاق من حيث انتهى الآخرون، ذلك بأن استقراء كتاب منهاج البلغاء...، يوحي – بما تضمنه من أسماء النقاد السابقين، وبما ضمه أيضا من آراء يسهل نسبتها إلى مصادرها، وإن لم يشر هو إلى ذلك- يوحي باعتماد واضح واحترام كامل للتجربة النقدية التي سبقه إليها من تقدمه من النقاد على اختلاف مشاربهم المعرفية ونشاطهم في مجال التأليف.

وهذا المبدأ على الرغم من أنه يسمح بنوع من الاستفادة، ولون من ألوان الاعتماد على هذا الرصيد، فإنه في ذات الوقت يطلب استثمارا لهذا المسبوق واستغلالا لمعطياته واجتهادات السابقين فيه. فلقد حاول السابقون من النقاد المشارقة وبعض الأندلسيين تأصيل الأصول العامة لنقد الشعر، فاتجه كل منهم الاتجاه الذي ظن أنه يخدم الهدف الذي توخاه فأعطى عملهم، كما رأينا، تصورا عن أصول معينة لنظرية نقد الشعر عند العرب، كما أعطى عملهم أيضا تصورا عن محاولات التوفيق بين الفكر النقدي اليوناني وطبيعة الإبداع العربي. وكان هذا كله يشكل المادة الخام التي اطلع عليها حازم واستفاد منها في منطلقه النقدي، مع إحداث نوع من التغيير الذي يفرضه تأخر الزمن به من جهة واستيعابه لأيجابيات وسلبيات السابقين ومحاولته تجاوزها من جهة أخرى.

*المبدأ الثاني: البحث عن الجديد، وهو هاجس نكاد نحس بإلحاحه عليه في كل رأي يبسطه، وفي كل فكرة يعرض لها بالمناقشة، بل حتى في المنهج العام لتصور الموضوع المطروح للتأليف. فقد رأينا كيف قسم كتابه إلى أقسام موازية لتصوره عن الركائز التي يقوم عليها الخطاب بشكل عام والشعر بشكل خاص، ثم كيف جعل كل قسم مهتما بجانب اعتقد أنه يشكل حجر الزاوية في العملية الإبداعية، لا يكاد يستغني عن ما بسط من آراء السابقين فيه وذلك في سبيل فهم أبعاد الإبداع وعناصر تكوينه، وكيف قسم كل قسم إلى فصول صغرى تتناول جزئيات الفكرة الكبرى وتنتهي بالمتتبع لها إلى استيضاح الفكرة الأساسية التي يقوم عليها القسم برمته. ورغم أننا لا نملك من هذه الأقسام إلا ثلاثة منها، فإن مضمون الحاضر منها يكشف عن عمق ما يمكن أن يكون الغائب قد تضمنه، والجميع داخل في عموم تصور خاص هو صناعة بلاغة الكلام بما تتضمنه من صناعتي الشعر والخطابة، مع الانطلاق من الوعي الكامل بالفروق بين العلم، الذي هو التصور النظري لمفاهيم الأشياء وصفاتها، والصناعة التي هي الحذق بكيفيات العمل وتطبيقاته[1]، هذا الوعي الذي حول العملية النقدية عنده من مجرد رأي عابر، إلى ثقافة نقدية متشعبة متداخلة العناصر تهدف إلى التوعية أساسا[2] "...وإنما احتجت إلى الفرق بين المواد

[1] - رغم أن أصحاب المعاجم القديمة لا يميزون بين هذه الفروق، فيرون أنه قد يطلق العلم وتقصد به الصناعة والعكس. انظر: كشاف اصطلاحات الفنون 1055/4/ التهانوي.

[2] - منهاج البلغاء: ص/28.

المستحسنة في الشعر والمستهجنة... لأرشد من لعل كلامي يحل منه محل القبول من الناظرين في هذه الصناعة، إلى اقتباس القوانين الصحيحة في هذه الصناعة، وأزع كل ذي حجر عما يتعب به فكره ويصم شعره..."

* المبدأ الثالث: الفصل في المواقف: وقد استطاعت كثير من الآراء التي بسطها أن تجيب عن قسط غير قليل من المعظلات التي اختلفت حولها آراء السابقين وخاصة حين تناول العملية الإبداعية بمراحلها المختلفة ابتداء بالفكرة ومرورا بالعناصر العملية فيها وانتهاء بالمراجعة. حيث عرض لدقائق هذه العملية، وحلل جميع معطياتها، وأبان عن العناصر الظاهرة والخفية فيها، وربط بين الظاهرة الإبداعية كما يراها الفكر النقدي العربي، ومثيلتها كما يراها الفكر النقدي اليوناني، كما ربط أيضا بين هذه الظاهرة وبين محيطها الخارجي متمثلا في أثرها على الجمهور أو المتذوق. فاستطاع أن يبني التجربة الإبداعية على أركان أربعة هامة هي: العالم أو الواقع، والمبدع، والعمل الإبداعي، والملتقي. كما استطاع أن يكون من خلال هذا تصورا عن تداخل العناصر المختلفة في الإبداع بغض النظر عن افتراقها، ليجعل لكل عنصر أهمية أساسية في العملية الإبداعية. فالعالم أو الواقع هو مركز التأثير، والمبدع هو المتأثر، والإبداع هو النتيجة المستخلصة من عنصري التأثير والتأثر، والمتلقي هو الأثر الذي يخلفه الإبداع في إطار نظرية التواصل القائمة بين المبدع ومحيطه.

*المبدأ الرابع: وضع الحدود والتعريفات لكل شاذة وفادة من المصطلحات التي كان يظن أن الجمهور كان يخلط فيها أو يفهمها فهما سيئا، أو يبني على ضوء تعريفه لها رأيا أو نتيجة لمقدمة مسلمة. ولعل قصده من ذلك أن يبني ثقافة الناقد على أسس منضبطة تنتهي به إلى أحكام سليمة. من جهة، وأن يعفي على بعض المسلمات التي قد تكون اشتهرت بين الناس بتحديد مغلوط فاتحة إلى تصحيح ذلك بوضع الحد الشامل المحيط بجزئيات المحدود وكلياته، والمميز بين الشيء ونظيره أو شبيهه، كما هو الحال في الفرق بين الأسلوب والطريقة والمنزع مثلا. وقد كان متأثرا في هذه التعريفات بما يفرضه الحد المنطقي من سلامة المقدمات التي تفضي إلى سلامة النتائج، ومن شمولية الحد وانضباط أجزائه التي لا تحتمل إلا ما يمكن أن تتضمنه اجزاؤه.

وعلى كل فإن النظرية النقدية في الأندلس، والتي حاولنا توضيح أهم تشكلاتها واهتماماتها متميزة بجملة من المعطيات التي تجعلها محققة لتمييزها، مختلفة في تركيبها وتمرحلها عن غيرها من التوجيهات النقدية التي ظهرت في غيرها من البلاد الإسلامية.

وأولى هذه المعطيات هو الميل إلى الاستفادة من تجربة الغير، بغض النظر عن مصدره.

فقد رأينا كيف استفادت هذه النظرية من اجتهادات المشارقة أولا باعتبارهم مصدر اللغة والتراث، وباعتبارهم أسبق في كافة مجالات المعرفة

العلمية، استفادة واعية تقبل ما هو جدير بالقبول وتتجاوز غيره تجاوزا مؤدبا عن طريق التحرز من ترويجه.

كما رأينا كيف استفادت أيضا من التجربة اليونانية وغيرها من التجارب التي لم تسمح لنا الظروف بالإلماع إليها ماديا. فقدمت الجهد النقدي العربي في مرحلة استيعابه وهضمه للثقافات والأفكار والأذواق وانطلاقه منها في بناء فكر نقدي عربي جديد.

وثاني هذه المعطيات، هو عدم الخوض في نفس التيار النقدي الذي اتجه إليه النقد المشرقي، إذ لا نكاد نجد صدى لمدرسة الآمدي ولا الجرجاني ولا حتى لأسلوب ابن طباطبا أو قدامة أو غيرهم من نقاد مدرسة البديع والصناعتين، لأن الأندلسيين كانوا يعتبرون ما خاض فيه المشارقة قد بلغ مرحلة من النضج يحسن معه تقريبه إلى الأفهام في كتب تعليمية، أو تجاوزه بأسلوب من أساليب التجاوز، أي برفضه وتقديم بديل عنه أو بنقده وكشف مظاهر النقص التي قد تكون مست بعضه أو جله.

ثالث هذه المعطيات هو الميل إلى التدقيق في الأشياء، والانصراف إلى وضع الكلمة الفصل فيها، عن طريق وضع الحدود والتعريفات المنطقية الدقيقة التي تؤسس لحركة نقدية عقلية مبنية على أسس من المنطق الذي يرفض فكرة العفوية وعدم الانضباط ويومن بالعقلانية والعلمية. وعلى هذا الأساس انضبطت جل الاتجاهات النقدية في الأندلس لا فرق بين من غلبت عليه النزعة التعليمية أو التنظيرية أو الذوقية.

رابع هذه المعطيات انصرف جل النقاد الأندلسيين عن صياغة النظرية الإبداعية الخاصة بالموشح واعتبار الخوض في ذلك عملا غير جائز أن توضع فيه المؤلفات، واقتصار التنظير في الزجل على توجهات عامة تضمنها صدر ديوان ابن قزمان، ولعل في الأمر أكثر من سبب، ليس المجال الآن مجال بسطه.

خامس هذه المعطيات أن جل الذين انشغلوا بأمر النقد عامة ونقد الشعر خاصة كانوا من طائفة الشعراء الذين كانت لهم مشاركات شعرية ناجحة. فابن شهيد وابن حزم في القرن الرابع، وابن خفاجة في القرن السادس، والرندي وحازم القرطاجني في القرن السابع... وغير هؤلاء من الكتاب الشعراء والعلماء الشعراء، كل هؤلاء كانوا يعون أهمية المعرفة النقدية وحدود العلم بالشيء قبل ممارسته، فكانت تجتمع في الكثير من آرائهم تجربة الشاعر وحصافة الناقد، ولا يستبعد أن تكون أشعارهم صدى لمواقفهم وآرائهم، التي يمكن أن يكونوا قد جمعوا فيها بين ضرورات العلم ومنطلقات الفن.

الباب الثانـي

المصطلح النقدي
في الأندلس

مدخل:

دراسة المصطلح النقدي في واقع الأمر ليست إلا وجها من أوجه الدراسات النقدية. لأن الهدف منها أساسا هو تلمس بعض العناصر التي تتحكم في صيرورة التيار العام للنقد الأدبي، والتي لا تسمح بعض الأوجه من الدراسات النقدية أن تكشف عنها أو تبسطها بنوع من البحث والاستقصاء، هذه العناصر التي تنطلق من الاحتكاك بالمكون الأساسي لصياغة الأفكار النقدية وترجمتها، وهو مكون اللغة الاصطلاحية، وما يتضمنه هذا المكون من عناصر ذاتية تهم وجود المصطلح الفعلي، ومن عناصر خارجية تهم أثر هذا الوجود على صياغة الفكر والفهم النقدي.

ومن هنا تتحدد أوجه الدراسات المهتمة بالمصطلح النقدي بين الدراسات المنصبة على الكيان الذاتي للمصطلح وتكوينه اللغوي، وحدود علاقات هذا التكوين بالإطار الاصطلاحي، وبين الدراسات المهتمة بالآفاق الخارجية للمصطلح، أي الاهتمام بدراسة العلاقة التي يقيمها كيان لغوي اصطلاحي محدد، مع الأنحاء المختلفة للفكر النقدي، في إطار ما يمكن أن يستنبط من تحرك هذا المصطلح، وما يخلفه وجوده وتحركه من إشعاع معين على واقع النقد الأدبي ومجالات إشعاعه. سواء مست هذه المجالات البنية التعليمية والتقعيدية للحدود النقدية، أم مست جهة الأفكار الانطباعية التذوقية النقدية، أم مست الأبعاد التنظيرية للعملية النقدية ككل – في إطار البحث عن تصور نمطي يقابل تصورات نمطية أخرى في كيانات أدبية موازية أو مخالفة – أم مست غير ذلك من الأبعاد التي قد ترتبط بتصورات نقدية أخرى.

ودراسة المصطلح النقدي في الأندلس وجه من أوجه الدراسات النقدية العربية في منطقة بعينها، والهدف منه محاولة تلمس العناصر التي كانت تتحكم في سير وصيرورة التيار العام للنقد الأدبي هناك، بين بحثه عن نفسه مثلا وتكوينه لقطب ذاتي مستقل، أو الاستمرار في اجترار الأصول العامة لكيان الثقافة النقدية العربية الأم، أو تقديم نمط معدل من هذا وذاك. ومن هنا يبدو أن هذه الدراسة لا تعدو أن تكون إعادة لتشكيل الصورة العامة للنظرية النقدية في الأندلس كما بسطتها الدراسات غير المصطلحية، في حين أنها في واقعها تعتبر توجها ذا طابع آخر لصياغة هذه النظرية، لأنها تعتمد أساليب وتصورات متعددة تنتهي إلى أن تشكل تحويرا للمفهوم العام للنظرية النقدية عامة والنظرية النقدية في الأندلس خاصة.

وهذه الأساليب والتصورات تنطلق من دراسة مستويات متعددة للمصطلح النقدي[1] تختلف منفعتها باختلاف ما يطلب منها أو يهدف إليه من ورائها. وهي:

---

[1] - تعمدنا أن لا نشير إلى المستوى الساسي (اللغوي) لإيماننا بأن دراسته مفصولا عن الجانب الاصطلاحي، لا يقدم دعما أساسيا للتوجه النظري النقدي، ولا يفيد إلا في إيجاد الوشيجة التي قد تجمع بين الأصل

1)المستوى الأول: مستوى التقابل والتناظر، ويعني هذا وجود مصطلحات نقدية مختلفة المشارب تحتاج إلى نوع من التصنيف والتبويب الذي يفصل بين قديمها وجديدها، وشرقيها وأندلسيها... لينتهي إلى استنباط أحكام معينة، معتمدة فيها على أرضية صلبة منطلقة من اللغة النقدية في تأصلها وتحولها.

2)المستوى الثاني: مستوى الفعالية في إطار الأداء والتأثير. ذلك بأن استقراء كثير من المصطلحات ينتهي إلى وجود قصور أو خلل في الأداء الوظيفي لبعضها بتأثير من عامل أو عوامل معينة، الشيء الذي يؤدي بمستعملها إلى تجاهلها أو التقليل من استعمالها أو تغييرها.

كما أن هذا الاستقراء يفيد وجود مصطلحات تتمتع بقوة وفعالية تضمن استمرارها ودوام أدائها، ويتعلق الأمر هنا خاصة بالمصطلح العلمي التلقيني والمصطلح النقدي التقويمي، وما يمكن أن يكون لأدائها من تأثير على جوانب تخص ما ذكر من البعد النظري.

3)المستوى الثالث: مستوى الصيرورة وعناصرها المتحكمة في أداء المصطلح النقدي وتعبيره عن بعض القضايا النقدية. ذلك بان كثيرا من هذه القضايا فقدت بريقها بزوال أهميتها أو ضعفها، الشيء الذي قلل من صيرورة مصطلحاتها على صعيد الاستعمال، في حين أن هناك مصطلحات أخرى توالدت وتكاثرت بشكل لافت للانتباه، بحكم هيمنة موضوعها على الحركة النقدية. وهكذا فإن صيرورة المصطلح وتنامي علاقاته يعتبر من الهواجس النقدية التي قد يكشف عنها هذا المستوى من الدراسة المصطلحية.

4)المستوى الرابع: مستوى الإبداع وعناصره، والمقصود بذلك ما هيمن على المصطلح النقدي-الانطباعي مثلا- من عناصر الإبداع في التعبير عن مواقف الاستحسان أو الاستهجان من بعض الإنتاجات الأدبية، الشيء الذي ترك أثره على هذا اللون من الفعاليات النقدية فأثرى مادتها من جهة، وبسط خلال ذلك تشكيلات من المصطلحات المفردة والمركبة التي تقدم ترجمة مركزة لعملية إبداعية خاصة. وستناول هذه المستويات بالمدارسة والشرح.

المستوى الأول: مستوى التقابل والتناظر

من الضروري للباحث في باب المصطلح النقدي أن ينطلق من البحث عن التمايز الذي يقوم بين المصطلحات نوعا وموضوعا وبناء وشكلا، في إطار ترسيخ الأسس الأولية لعملية التصنيف، وذلك من اجل الربط بين النظرية ولغتها المعبرة عنها ومستوى هذه اللغة في الأداء. ذلك بان لكل منحى نقدي لغته الخاصة به التي تعتبر عن قضاياه، وتبلغ بهذه القضايا إلى المستوى الذي يريده الناقد منها. وفي المستويات التي يحلق فيها.

اللغوي والاصطلاحي، وهو مستوى أولى ضمن دائرة المستويات التي تهم الدراسة النقدية المعمقة، ولا يفترض الرجوع إليه إلا عند الضرورة.

فالنقد الأدبي العروضي مثلا يبتدئ من المستوى الأول الخاص بالأصول العلمية في التجربة الشعرية، أي من حيث خضوع هذه التجربة للأصول والقواعد التي تواضع عليها علماء الشعر وقننوها تحت مبادئ علم العروض[1]. ثم يأتي المستوى الثاني وهو الذي يبحث في العلاقات القائمة بين هذه القواعد، وما ينتج عن تطبيقها من مظاهر الجمال الفني على مستوى الإيقاع وأدواته من السواكن والمتحركات[2]. ثم يأتي المستوى الثالث، وهو الذي يبحث في علاقة الإيقاع بموضوع الشعر، وذلك في إطار الربط بين الموضوع الشعري والإيقاع الملائم له[3]. ثم يأتي المستوى الرابع وهو المستوى الذي يسخر المصطلحات العروضية في مجالات أخرى تتجاوز المعنى الذي وضعت فيه أولا، كأن ينقل المصطلح من إطار النقد العروضي على إطار علم آخر على سبيل التورية.

ولكل من هذه المستويات مصطلحاته الخاصة التي تعبر عنه وتفصل أو توجز أبعاده.

ولعل هذا التمايز هو الذي يفرض على الباحث أن يقوم بعملية إحصاء وتبويب لمادة المصطلحات النقدية فيقسمها مثلا إلى مصطلحات علم النقد، وما يتفرع عنه. ثم مصطلحات قضايا النقد واختلافها بحسب الزمان والمكان. ثم مصطلحات الإبداع، شعرا كان أم نثرا، ثم مصطلحات المواقف النقدية، بغض النظر عن طبيعة تكوينها وصورتها العامة.

وهكذا يبحث في مصطلحات علم النقد، عن المصطلحات التي يعتمدها النقاد العلماء في تقنيناتهم للعملية النقدية، أي في إخضاعهم أحكامهم ومواقفهم للقوانين والقواعد المتعارف عليها في صياغة إبداعية ما. فالشعر مثلا بالنسبة لعلم النقد مرتبط بكلام يدل على معنى، له شروطه العلمية التي تحكمها قواعد النحو وعلوم البلاغة. ومرتبط أيضا بوزن يحدد أبعاده علم العروض والقافية. ومرتبط أيضا بالتخييل – عند بعضهم- وهو متصل بمنطق التصوير ومواصفاته المتصلة بالمحاكاة وظروفها. وهكذا بالنسبة لفنون النثر من ترسيل وخطابة... وبهذا يمكن أن تجتمع لكل فن مصطلحاته المرتبطة بجانب العلمية فيه، وهذه المصطلحات هي المعادل الإيجابي للجانب العلمي في الفن الإبداعي، ودراستها هي التي تكشف عن المستوى الذي وصلت إليه العملية النقدية للإنتاج الأدبي الإبداعي بين خضوعها للتوابث العملية أو عصيانها لها وتجريدها عنها.

كما يبحث في مصطلحات قضايا النقد عن الموضوعات الكبرى التي شغلت النقاد وكانت وراء اختلافهم أو اتفاقهم كقضايا اللفظ والمعنى، والطبع والصنعة، والقديم والجديد، والروية والفطرة، والابتكار والاجترار، والإيجاز والإسهاب، والصدق والكذب، والجزالة والسهولة وعناصر التقويم الأدبي، والسرقات الأدبية، والفحولة وشروطها... فهذه القضايا ومثيلاتها عرفت ولا شك صراعا

[1] - يخص هذا المستوى المصطلحات العلمية التعليمية التي تقعد العروض.
[2] - يقصد بهذا ما يحسن في الأذواق من الاحتراس من الوقوع في بعض الضرورات غير المستحبة.
[3] - من الممكن أن يشمل هذا القافية أيضا لارتباطها بالإيقاع في صورة خاصة متمثلة في ترددات حروفها.

في الأفكار بين منتصر لبعضها ومعارض، وبين مفصل وموجز، وداخل كل مصطلح من مصطلحات هذه القضايا نشأت مصطلحات مواكبة، تارة تأتي للشرح والتفصيل، وأخرى للتجزيئ والتمييز[1].

ويبحث في مصطلحات الإبداع الأدبي بمختلف صوره عن العناصر المكونة لكل مجال من مجالات الإبداع الأدبي. فمصطلحات مجال الشعر مثلا يختلف ترددها بين تركيزها على حقيقة العملية كالنظم والقريض والقول والشعر والقافية والنشيد... حيث تقوم هذه المصطلحات وأمثالها بترجمة عمل المبدع إلى مصطلح يربط هذه العملية بتصور نقدي معين ومحصور في درجة أو وجه من أوجه الإبداع الأدبي، أو يربطها بمراحل هذه العملية ومكوناتها المختلفة سواء تلك التي يتحدث عنها علم العروض والقوافي، أم تلك التي تهم نقاد الشعر المتذوقين والمميزين. وقل عن مصطلحات النثر في فنونه المختلفة مثل هذا. فللخطابة مصطلحاتها التي تهم صورتها الواقعية، ولها مصطلحات تهم مواصفاتها وعناصر الجودة أو الرداءة بالنسبة لمتذوقيها، وللرسالة السلطانية أو الإخوانية مصطلحاتها وللمقامة... وهكذا.

ويبحث في مصطلحات المواقف النقدية عن العناصر العامة للعملية النقدية وتجلياتها المختلفة بحسب اختلاف المنطلق الذي ينطلق منه الناقد الأدبي، والمنتهى الذي ينتهي إليه. ذلك بأن المواقف الأدبية عند النقاد منها ما يقف عند حدود اجترار بعض مصطلحات التقويم الانطباعية المعروفة كالحسن والجودة... وما يجري مجرى ذلك من المصطلحات المعومة التي لا تترك انطباعا محدد المعالم. ومنها ما ينبني تصورا يحاول أن ينقل أثر العمل الإبداعي على نفسه في صورة من الصور المركبة التي تتخذ بعدا تعبيريا فنيا كالتشبيه أو الاستعارة ليلخص موقفه النقدي. فلا يعتمد مصطلحا من مصطلحات القيمة، كما لا يهتم بتحبيب ما انطبع في نفسه إلى المتذوق إلا في إطار اعتماد العناصر التي يمكن أن تحصل بها مشاركة وجدانية ما، كعنصر الطبيعة أو جمال المرأة أو الخمر...

فإذا انتهى من عملية التصنيف النوعي هاته، انتقل بعد ذلك إلى مرحلة موالية وهي رصد التطور والتغيير. ويعني ذلك البحث عن المصطلح الأصيل أو الأصلي والتمييز بينه وبين الوافد الطارئ. ذلك بان العملية النقدية في مبتدئها كانت تقف عند حدود خاصة قد لا تتجاوز بسط عناصر الجودة أو الرداءة كما يراها العصر آنذاك. فما تردد داخل هذه العناصر من مصطلحات يمكن أن يكون أصلا لما نتج فيما بعد من تعقيد في العملية النقدية ومصطلحاتها. وبعبارة، فإن ما نقل عن القدماء من أحكام نقدية حول الشعراء –هذه الأحكام التي استعملت مصطلحات للتعبير عن مواقفها ومتطلباتها هذه المواقف والحكام- يشكل مثلا المبتدأ الذي ينبغي أن ترصد فيه حدود الأولية، لتقارن بعناصر التغيير التي طرأت على هذه المواقف عندما تعقدت الرؤى النقدية، فاستحضرت جملة من

[1] - دراسة هذا النوع من المصطلحات مفيد في باب رصد البعاد التي اتجهت إليها الأفكار النقدية في توجيه العمليات الإبداعية، ورصد مظاهر الامتثال أو الانحراف عن القوانين والأعراف والأذواق التي اشتهرت خلال الحقب والظروف.

المواصفات الجديدة المتحكمة في عناصر الجودة في العمل الإبداعي، مثل ما نجد في الموازنات بين الشعراء، أو في وساطة بعض النقاد حول قضية شاعر ملأ الدنيا وشغل الناس.

ومن المؤكد أن التمييز بين استعمال نوع من المصطلحات وآخر، أو تردد نوع دون آخر، يفصح بشكل أو بآخر عن نوعية الاتجاه النقدي، أو عن نمو اتجاه داخل آخر أو ما يشبه هذا. وهو الوجه الذي يحاول المستوى الأول أن يستخلص منه الفروق المختلفة أو أوجه التباين أو التقابل المفروض وجودها بين استعمال المصطلح النقدي في حقبة معينة وبين تجاوزه أو استعمال بديل عنه في مرحلة زمنية ثانية أو في منطقة جغرافية أخرى. وبهذا ينتهي هذا التمييز إلى استنباط أحكام نقدية مبينة على أرضية من المعطيات التي اعتمدت الإحصاء والتمييز لسريان مصطلحات نقدية أو تداولها تداولا محدودا أو تهميشها وتجاوزها أو التأكيد على استعمالها في مرحلة وغيابها في أخرى، ومبنية أيضا على حصر الأحكام المرتبطة بهذه المعطيات في إطار ما تسمح به الاستنتاجات من الوقوف فقط عند الجانب الشكلي الذي يكتفي بالوقوف عند الظاهر مما تسمح به الإحصاءات.

المستوى الثاني: مستوى الفعالية:

من الضروري أيضا للباحث في المصطلح أن يراعي جانبا آخر في دراسته المصطلح النقدي هو جانب الفعالية على صعيدي الأداء والتأثير.

*أما جانب الأداء، فيرتبط أساسا بقدرة المصطلح على ترجمة مضمونه ترجمة كاملة قادرة على اختصار واختزال ما هو مطلوب التعبير عنه بجملة أو جمل كثيرة.

والمصطلحات النقدية ليست متساوية في هذا الباب بل هي مختلفة فيه اختلافها في طبيعة ترجمتها للمضمون الذي تعبر عنه. فالمصطلح النقدي العلمي مثلا يكون أقدر في الدلالة على مضمونه من المصطلح النقدي التقويمي، لأنه يحيل على صورة مادية ذات مواصفات خاصة لا يمكن أن تزيد أو تنقص أو أن تختلط بغيرها. بل هي محدودة بحد منطقي منضبط.

فالسناد: كمصطلح نقدي عروضي مثلا له تعريف محدد محصور بمواصفات معينة في علم العروض، وهو من عيوب الشعر، في إطار نقد الأشعار، وفاعليته مرتبطة بما يحمله من هذا الأداء الدقيق المتزن.

في حين أن مصطلحا نقديا تقويميا كالجودة أو مشتقاتها مثلا هو مصطلح فضفاض يعكس استعماله جملة غير محددة من المواصفات التي يمكن أن تدخل تحت هذا التعميم. إذ يجوز أن تكون هي الرشاقة، أو العذوبة، أو الجزالة... ويجوز أن تكون مشتملة على بعض مما ذكر أو كل ما ذكر، وقل مثل هذا أيضا عن المصطلح النقدي الانطباعي الذي يتميز بكثير من التعميم والتمويه، لأنه يترجم عن مجموعة من الأحاسيس والمشاعر التي يختلف تأثيرها باختلاف

استجابة المتلقي لها. فأداء مثل هذا النوع من المصطلحات أداء غير منضبط لأنه مرتبط بمستوى مجهول من القيم النقدية التي يختلف تأثيرها باختلاف مواصفات حاملها من جهة، واختلاف المتلقي وظروفه الشخصية والاجتماعية من جهة أخرى.

*وأما جانب التأثير، فارتباطه بجانب الأداء أساسي. وينضاف إلى ذلك قدرة المصطلح على الاستمرار في أداء الدور المطلوب منه في ترجمة الشحنة النقدية التي يحملها. وهناك كثير من المصطلحات النقدية التي خضعت في نشوئها وتطورها لهزات مختلفة عصفت بمضمونها الأول، فتحول إلى مضمون آخر أو تحول إلى مضمون جزئي منبثق عن المضمون الأساسي الأول.

فمصطلح البديع مثلا كان يعني في مراحل استعماله الأولى أسلوبا معينا في الزخرفة الفنية في الشعر معتمدا على مجموعة من المواصفات المتصلة بالصورة الشعرية تارة وبالتراكيب اللغوية أخرى. ثم تطور هذا المعنى ليصبح مدلوله منصرفا إلى المظاهر التي حصرها ابن المعتز في كتابه البديع، ثم تحول بعد ذلك عند علماء البلاغة في نهاية الأمر إلى جوانب الزخرفة التي تمس الألفاظ فقط. فهذا التحول الذي طرأ على حياة مثل هذا المصطلح وتطورها يفرض أن يعايشه الدارس للمصطلح فيما يعرض له من تطوره أو ما يتميز به من جموده. وهناك مصطلحات ردائف عوضت مصطلحات أصلية فحلت محلها بعد أن نازعتها وجودها واستمرار تأثيرها، كما أن هناك مصطلحات وليدة ظهرت لتلبية حاجيات جديدة في الوصف أو التقويم للانتاجات المستجدة التي حملتها تيارات الإبداع الأدبي الجديد، شعرا كان أم نثرا.

ويبدو أن ظهور المصطلحات النقدية المترادفة يرجع سببه إلى أحد أمرين أساسيين: أحدهما أن المصطلح الأول أصبح غير قادر على حمل الشحنة النقدية التي يفترض أن يعبر عنها مما اضطر معه النقد إلى البحث عن بديل متكامل في أدائه يعوض المصطلح الأول.

وثانيهما أن هناك خلطا في المفاهيم أو تشابها بين مصطلحين في صورتهما اللفظية مما يفرض أن يبحث عن سبيل لإزالة هذا الخلط أو الغموض أو القصور، فينتهي هذا على وجود مصطلح جديد يصف الظاهرة ويترجم عنها أدق ترجمة.

وقد نجد في إطار هذا التأثير اشتراك لونين أدبيين في مصطلح نقدي للتعبير عن أكثر من ظاهرة فنية واحدة كما هو الحال مثلا بالنسبة للتضمين في الشعر والنثر. فمصطلح التضمين مثلا يستعمله نقد الشعر ليعبر به على حالتين اثنتين: إحداهما عيب نظمي والثانية أسلوب في الزخرفة، ويستعمله النثر أيضا

للتعبير عن إشراك الشعر في النثر، أو تحلية النثر ببعض الشعر سواء في الخطبة أم في الرسالة أم في غيرهما من فنون الأداء النثري القديم[1].

فهذا يعني أن لمصطلح التضمين قوة في الأداء جعلته يحمل في الشعر أكثر من دلالة، وله قوة في التأثير جعلته يتجاوز حدود الشعر إلى النثر.

المستوى الثالث: مستوى الصيرورة

يكشف هذا المستوى عن العوامل التي تقف وراء استمرار المصطلح في الظهور والبقاء أو اختفائه. ذلك بان هناك جملة من المصطلحات التي اهتمت بالتعبير عن بعض القضايا الفنية أو بعض الإشكالات التعبيرية التي تعرض للمبدع خلال مراحل الإبداع، أو تصف حالة أو حالات معينة في الإبداع الأدبي. ووجود هذه المصطلحات في مرحلة زمنية معينة يعكس وجها من أوجه التأريخ النقدي لهذه المرحلة، كما يعكس من جانب آخر صورة عن المستوى النقدي الذي انتهت إليه العمليات النقدية في تجاوبها مع الإنتاج الأدبي. واستمرار هذه المصطلحات في أداء هذا الدور الذي تقوم بهر هين بجملة اعتبارات مختلفة منها:

1)الاعتبار الذاتي: ويمس هذا الاعتبار جانب المبدع ومستواه الفني الذي بلغه في أداء تجربته الإبداعية، هذا المستوى الذي يسمح بظهور أو اختفاء مجموعة من المصطلحات التي تعبر بصورة أو بأخرى عن الجوانب الفنية التي يترجم عنها إبداع الأديب. وهكذا فإن المبدع يلعب دورا أساسيا في ظهور جملة من المصطلحات أو عدم ظهورها سواء كان واعيا بذلك أم لم يكن واعيا[2].

2)الاعتبار الظرفي: وهو اعتبار يدخل تحته تفصيل يمس الظرف الفني، كما يمس الظروف الاجتماعي. فالظرف الفني يعني ما تواضع عليه الذوق خلال المرحلة من المواصفات المفروض توافرها في الإنتاج الأدبي شكلا أو مضمونا، بمعنى أن ذوق العصر كان يفرض العذوبة عوض الجزالة أو العكس، فهذا الذوق هو الذي يتحكم في صيرورة المصطلح وسيره على الألسنة أو عدم سيره. والظرف الاجتماعي مساوق للظرف الفني ومؤثر فيه. لأن ذوق العصر إنما ينبع مما تواضع عليه المجتمع وما اتفقت عليه الأذواق فيه. فالمجتمع البدوي مثلا لا يوافقه إلا ما هو مساير لظرفه المكاني والزماني والاجتماعي، ومن ثم فذوقه متأثر بذلك. والمجتمع الحضري مثله في ذلك. وقد تتفق ظروف المجتمعين حول جملة من المواصفات التي يقتبسها أحدهما عن الآخر. فالنزعة

---

[1] - انظر: خزانة الأدب للحموي ص: 422 (الاقتباس) ثم في ص 444، اختلاف العلماء حول مصطلحي التضمين والاقتباس.

[2] - التزام المبدع بأسلوب معين في الأداء مثلا يعمل على ظهور المصطلحات المرافقة لذلك الأسلوب، وانصرافه عنه يقلل من حظوظ ظهورها.

البدوية في الشعر الحضري خلال العصر العباسي الثاني تعتبر مؤشرا واضحا على تنامي الذوق البدوي في ظل الذوق الحضري تحت نزعة البحث عن الإغراب أو الإطراب أو التعجيز أو الإحماض أو الأصالة أو الخشونة.

3)الاعتبار التطوري،وهو اعتبار يهم تطوير المصطلح وتطويعه ليستمر في أداء الدور الذي يقوم به. ويتم هذا التطوير في صور متعددة، بعضها ذاتي وبعضها الآخر خارجي.

أما التطوير الذاتي فيمكن تلمسه فيما يطرأ على المصطلح من ضروب النحث اللغوي الذي يسمح له – كبناء لغوي متغير – أن يعبر وفق تغييره عن معطيات جديدة قد تكون لها صلة بما سبق وقد لا تكون. وهو ما يحدث لكثير من المصطلحات التي تحتفظ بجدورها اللغوية، ولكن اختلاف أنساقها الجديدة يجعل مستوى دلالتها متطورا بحسب لون التغيير الذي لحق هذه الجذور.

أما التطور الخارجي، فيمكن تلمسه في المصطلحات التي تترادف معانيها وتختلف أبنيتها اللغوية. وهذا ما يعني أن التغيير في بناء المصطلح قد تم لغاية معينة قد تكون هي البحث عن الأسهل أو الأسلس، أو في تجنب الغموض أو الإشكال، أو التميز عن السابق أو ما يشبه هذا. وهذا اللون من التطوير يحافظ على دلالة المصطلح الأب، ويكتفي بالتغيير على المستوى الخارجي للبناء. ويبدو أن هذا اللون من التغيير الذي يحصل للمصطلح يشارك بكيفية إيجابية في استمرارية صلاحيته أو دوام أدائه، سواء كان هذا الأداء عن طريق المصطلح الأصل أو المصطلح المعدل.

مستوى الإبداع: في المصطلح وصفا وتركيبا

إن إنشاء مصطلح ما، يعني تركيز مفهوم معين في تعبير لغوي خاص يوحي به ويحيل عليه، قد يكون هذا التعبير كلمة مفردة، وقد يكون تركيبا مشتملا على شقين أو أكثر تربط بينها علاقة من العلاقات اللغوية المعينة. والإبداع في المصطلح النقدي ينطلق من الحاجة الماسة إلى تعبير يترجم عن قضية أو ظاهرة في الإنتاج الأدبي لم يكن لها وجود سابق أو كانت موجودة ولكن النقد لم يلتفت إليها الالتفات المهتم بها ليصورها في تعبير بعينه مفردا كان أم مركبا.

وإذا كان المصطلح النقدي في المشرق قد عرف نوعا من الاستقرار بعد مرحلة تقعيد القواعد وتأصيل الأصول وتحديد النظريات وتدبيج الذوق بما وصل من المؤثرات الخارجية الوافدة من الآداب الأخرى مما أنتج ألوانا أدبية ترسخت معالمها بدوام الإقبال عليها، فإن ظهور إبداع أدبي جديد في منطقة الأندلس كالموشح والزجل، كان من العوامل الهامة التي ساعدت على ظهور نوع جديد من المصطلحات تهم هذا الإنتاج وصفا وتقويما. كما أن ظهور تيارات نقدية – مواكبة له أو مختلفة عنه – مختلفة عن التيارات النقدية المشرقية، قد ولد أيضا

مصطلحات ذات طابع مختلف تركيبا ودلالة عن المصطلحات الرائجة في الكتب والدواوين السابقة[1].

إن الإبداع في المصطلح النقدي له جانبان:

أولهما: التعبير عن ابتكار مصطلح نقدي جديد ينطلق من وجود ظاهرة أدبية جديدة تستدعي مثل هذا الابتكار، كالموشح والزجل وما تفرع عنهما من أنماط خاصة ذات تسميات معينة في الأدب الأندلسي.

ثانيهما: الإبداع في بنية المصطلح ذاته، وإخراجه من إطار ينقل المعنى اللغوي الأصل، إلى معنى آخر أو إلى إطار مفرد أو مركب يصور الحالة المطلوب التعبير عنها، عوض أن يبحث له عن مقابل لغوي "مفرد أو مركب". فالرقة أو الجمال أو الحلاوة أو العذوبة أو الحسن أو القوة... هي قيم مستحبة تتميز بنوع من الإطلاق والتجرد في حد ذاتها، لكنها إذا أضيفت على بعض الحالات التعبيرية، فإن دلالتها تتحول وقيمتها تتغير من الإطار العام والمطلق والمجرد، إلى إطار محدد وضيق، باعتبار ما أضيفت إليه كما هو الحال في بعض مصطلحات التقويم التي تتردد في كتب الاختيارات الأندلسية كمصطلح "غريب الوصف في عجيب الرصف" الذي استعمله الحميري[2] في التعبير عن وضعية تعبيرية اجتمعت في تركيبها جملة من المواصفات لم تسمح المصطلحات المفردة بالتعبير عنها، فابتكر لذلك مصطلحا مركبا يجمع عناصر الوضعية التي يقف أمامها ويريد وصفها وتقويمها فانتهى إلى ما انتهى إليه من هذا المصطلح.

إن من المهم دراسة جوانب الإبداع وأثرها في تكوين المصطلح، لأن هذه الجوانب تهم محاولة الاقتراب من طبيعة فهم الناقد لأبعاد الإنتاج الأدبي وآثر هذا الفهم، كما تهم سبر أغوار عملية التذوق الأدبي في بعدها الاصطلاحي الجديد القائم على صور بسيطة أو مركبة تتسم بمحاولة الابتكار لمجاراة الأوضاع المستجدة والبحث لها عما يلائم من المصطلحات.

[1] - تراجع كتب الاختيارات الأندلسية في القرن الخامس وما بعده، وما تحمله من مصطلحات التقويم الجديدة التي حاولت أن تقدم تصورا مختلفا عن عناصر التذوق الأدبي ومكوناته.

[2] - البديع في وصف الربيع، ص: 8.

المصطلح النقدي في الأندلس

1) الهوية: يجد الدارس للمصطلح النقدي في الأندلس نفسه مضطرا إلى وضع سؤال مهم حول هوية هذا المصطلح، وعلاقة هذه الهوية بالإنتاج الأدبي الأندلسي المحض، وكذا بالإنتاج الأدبي العربي ذي الملامح المشرقية الذي عاش في الأندلس، ثم علاقة كل ذلك بالمجال النقدي.

لقد سبق أن ناقشنا في باب سابق قضية ارتباط النقد الأدبي بالأندلس. وقد حددنا في المناقشة آنذاك البعدين الهامين الذين يمكن أن تجري فيهما هذه القضية، وهما:

* وجود تراث أندلسي خالص في الأندلسية، ذي طبيعة منفصلة عن غيره من ألوان التراث الإبداعي العربي المشرقي الوافد على الأندلس، قامت حوله محاولات نقدية ذات توجهات خاصة. فهذه المحاولات من الممكن أن تكون نسبتها إلى الأندلس نسبة صحيحة، فيكون المجال النقدي إذن مجالا أندلسيا.

* ثم وجود تراث أدبي ذي طبيعة مواكبة للطابع العام الذي عرف في المشرق، بل في كل أرجاء العالم الإسلامي، وضمن هذا التراث توجد التوجهات النقدية التي واكبت حركة الإبداع الأدبي في المشرق. وهذه التوجهات حملت – كما أشرنا- الأندلسيين على توضيح مواقفهم الخاصة منها، بين الاكتفاء بترديد بعضها أو شرحها، وبين تجاوز ذلك إلى إبداء الرأي المتميز، أو محاورة القضية في صورة من الصور الناضجة.

ويبدو أن التوجه الأول من تحديد هوية المصطلح النقدي في الأندلس ينبغي أن ينطلق من هذين البعدين لما للمصطلح النقدي من أوجه الاتصال بالمجال النقدي أولا، ثم لما لدراسة المصطلح من العائد على الدراسات النقدية، في إطار ما تهدف إليه هذه الدراسات من محاولة تلمس بعض العناصر التي لا تستطيع الأشكال الأخرى من الدراسات النقدية أن تنهض بها ثانيا.

أما الوجه الثاني من تحديد هذه الهوية، فينصب على المصطلح في حد ذاته أي فيما يحمله من لون الشحنة النقدية التي يعبر عنها، وعلى أي اتجاه من الاتجاهات النقدية ينبغي أن يحسب، اهو مصطلح نقدي تنظيري، أم تقويمي، أم تقعيدي.

2) المصطلح وأبعاد الهوية:

أن أول بعد يهم هوية المصطلح النقدي في الأندلس، يتصل بعلاقة هذه الهوية باللون النقدي الأندلسي. وقد سبق أن أشرنا إلى تلون هذا النقد بين نقد يرتبط بالإبداع المحلي –الموشح والزجل- وبين نقد ذي طابع عام يشترك مع النقد المشرقي في معالجة القضايا النقدية المختلفة.

وتبدو هوية المصطلح النقدي الأندلسي واضحة في المجال الأول الذي يتصل بالمحاولات النقدية التي انصبت على الإبداع الأندلسي المحلي، إذ حاول الناقد الأندلسي أن يبحث لنفسه عن مصطلحات مستقلة استقلال الإبداع نفسه. تصف هذا الإنتاج، أو تتحدث عن بعض من مواصفاته الفنية، أو تلخص المراحل التي قطعها قبل أن يستوي إنتاجا أدبيا معترفا به في الأوساط الإبداعية. هذه المصطلحات التي تشكل دراستها المنطلق الحقيقي لتحديد هذه الهوية النقدية المستقلة استقلال هذا الإبداع.

كما تبدو هوية المصطلح النقدي الأندلسي هامة أيضا في المجال الذي يخص الدراسات النقدية المتصلة بما سبقت الأندلس إليه من قبل المشارقة خاصة في المراحل التي استوت فيها الشخصية الأدبية والعلمية الأندلسية فأضحت تميل إلى الاستقلال الفكري والفني، وتحاول أن تنافس المشرق إبداعا ونقدا.

وهذا ما سنعرض له من خلال دراسة تهم الواجهتين السابقتي الذكر، واجهة مصطلحات نقد الإبداع الأندلسي، وواجهة الاتجاهات النقدية الأندلسية الأخرى ومجال تأثير المصطلح النقدي فيها.

(أ) المصطلح النقدي الأندلسي والإبداع المحلي: الموشح والزجل

*** الموشح:**

لم أستطع الوقوف عند وجه مقنع في اختيار هذا المصطلح عند النقاد الأندلسيين. سواء كان هذا الوجه لغويا[1] أم كان اصطلاحيا اجتهد في تحليله أو تعليله[2].

والأمر في نظري يحتاج إلى إعادة النظر في وجوه الاحتمالات التي يفترض أن يتضمنها هذا المصطلح.

إن مصطلح الموشح – من جهة اللغة – اسم مفعول من وشح الرباعية، أي أنه وصف لشيء وقع عليه فعل التوشيح. وهذا الشيء محذوف لا نستطيع أن نعينه إلا على سبيل الحدس والاحتمال مع الاستئناس ببعض النصوص التي قد تساعده على ذلك.

كما أن التوشيح – مصدر وشّح الرباعية – في اللغة هو التزيين، والتزيين لابد وأن يكون مقرونا بشيء يحصل به ذلك التزيين. وحمل التوشيح على اتخاذ الوشاح؛ فيه وقوف عند جانب واحد من أوجه الاحتمالات التي قد يتضمنها مدلول الكلمة. ومن تم فإن المر يفترض أن يقلب الموضوع على وجوهه المختلفة، وأن يلبس الحلة التي هي أقرب إلى المعنى من غيرها. فما علاقة التوشيح –بمعنى التزيين فقط – بالنموذج الشعري.

إن الموشح وصف لشيء محذوف ليس هناك من قرينة قد تدل عليه.

***فهل هذا المحذوف هو مطلق الكلام الذي وقع عليه هذا التوشيح والتزيين فأصبح مكتسبا لطابع خاص قربه من بعض المجالات الفنية المعترف بها كأصل من أصول الإبداع، وهو الشعر، فسمي لأجل ذلك بالموشح؟**

***أم أن هذا التوشيح صياغة أخرى ليس لها كبير علاقة بفن القول على وجه العموم؟ سنحاول الإجابة عن هذين التساؤلين.**

1) فأما التساؤل الأول فيفترض أن هناك محذوفا يفيد هذا التوشح، وهو مرتبط ولا شك بالقيم الفنية التي يقوم عليها الشعر من أوزان مستعملة ومهملة، قواف متنوعة، أو بالصيغ البنائية الجديدة التي خرجت بمفهوم الشعر من إطاره الشكلي على إطار آخر هو إطار الموشح.

(أ) القيم الفنية:

الأوزان: حين قسم ابن سناء الملك الموشحة من حيث الوزن، جعلها على قسمين[1] "...قسم لأبياته وزن يدركه السمع ويعرفه الذوق كما تعرف أوزان

---

[1] - لسان العرب: 6/2 مادة وشح. القاموس المحيط: 255/1.

[2] - لا فرق في هذا لاجتهاد بين توظيف القدماء للمصطلح (البديع في نقد الشعر /89 وخزانة الحموي 100) وبين اجتهادات الدارسين المحدثين (فن التوشيح: 17، 18، 19) في تحديد أبعاده وربطها بسياق خاص.

الأشعار... وقسم لا يحسن الذوق صحته من سقمه ولا دخوله من خروجه..." ومعنى كلامه أن الموشحات على نوعين:

نوع موزون معروف وزنه في أصله الإيقاعي العربي سواء أكان هذا الوزن بحرا شعريا كاملا أم كان مجزوءا أم منهوكا أم مشطوراً.

ونوع آخر لا يستطيع المرء أن يجد له سندا في الإيقاع المشهور من البحر الشعرية، ويصفه ابن سناء الملك قائلا[2]: "...وما كان من هذا النمط فما يعلم صالحه من فاسده وسالمه من مكسوره إلا بميزان التلحين، فإن منه ما يشهد الذوق بزحافه، بل بكسره، فيجبر التلحين كسره، ويشفي سقمه ويرده صحيحا ما به قلبة، وساكنا لا تضطر فيه كلمة..."

فمثل هذا الوصف لهذا النمط الثاني، هو الذي يفيد أن الوشاح كان ينصرف عن الأوزان المعروفة، ويستسلم لأوزان خاصة تنطلق في أساسها من مؤثرات أخرى إيقاعية، قد تكون لها صلة بالوزن العروضي المعروف، وقد لا تكون لها به إلا صلة محدودة، وهذا ما حير ابن سناء الملك فانتهى إلى القول[3] "...وما لها من عروض إلا التلحين ولا ضرب إلا الضرب، ولا أسباب إلا الأوتار...".

والظاهر أن الأندلسيين لم يستسلمو لتأثير الموروث الإيقاعي العروضي استسلاما سلبيا، فلقد وجدنا أن الكثير من عروضييهم وشعرائهم بحثوا في الأنحاء الموسيقية عن علاقة يمكن أن تكون قائمة بين الإيقاع الموسيقي والإيقاع العروضي، وانتهوا في هذا الباب على وضع مؤلفات في ذلك – لم تصلنا مضامينها للأسف – حظيت بقبول البعض، واعترض عليها البعض الآخر. وأقرب الأمثلة على ذلك مؤلف سعيد بن فتحون السرقسطي[4] ثم مؤلف ابن الحداد القيسي الشاعر بعده. وقد خص ابن الحداد الأعاريض المهملة عند العرب بمؤلف خاص هو "المستنبط في علم الأعاريض المهملة عند العرب" ولا يستبعد أن يكون اهتمامه بهذه الأعاريض داخلا في البحث عن إيقاعات شعرية جديدة تسمح له ولغيره بأن يطور مفهوم الإيقاع من جهة، وأن يتوسع في استعمال الممكن والمهمل عند العرب على نمط بعض المشهورين من شعراء المشرق الذين حالوا ذلك. ولا نستبعد أن يكون بعض الوشاحين من الشعراء قد استفادوا من هذا المنظور التنظيري ومن هذه الاجتهادات، أو كانوا من أهم الممارسين فيها. على أن هذا لن يدفعنا إلى القول أو الاعتقاد بان التوشيح أو التزيين هو تزيين الإيقاع العروضي فحسب، لأن الوشاح ما دام قد

---

[1] - دار الطراز 49، وانظر الذخيرة: 468/1/2، حين يؤرخ لبداية الموشح "...وكان يصنعها على أشطار الأشعار، غير أن أكثرها على الأعاريض المهملة...".

[2] - دار الطراز / 50.

[3] - نفسه / 47.

[4] - ألف سعيد بن فتحون السرقسطي كتاب مختصراً ومطولاً مزج فيه بين الموسيقي والعروض. وقد رد عليه ابن الحداد بعد ذلك بمؤلف: (الامتعاض للخليل) مزج فيه بين الألحان الموسيقية والآراء الخليلة. انظر الذخيرة 691/2/1 والذيل والتكملة 40/4 و10/6.

أخلص لفكرة الإيقاع ولم يتنطع عنها، فهو من حيث المبدإ قد التزم باحترام قاعدة من قواعد الشعر العربي، ويبقى بعد ذلك تصرفه في هذا الإيقاع، هل هو تصرف انضباط والتزام، أم تصرف زخرفة وفيش. المظنون أن التوشيح، كعمل فني في إطاره العام، لا يمكن أن يكون مقصورا على فكرة الإيقاع لوحدها، مهما كانت الثورة الفنية التي حققها، ومهما كانت آفاق النجاح المترتبة عن هذه الثورة.

القوافي: واشتهر الموشح أيضا بتنوع القوافي، بين الالتزام بقافية معينة في الأقفال وأخرى في الأبيات، وبين التحرر منها في كل بيت أو قفل أو خرجة. وهذا التنوع يظهر جليا في الموشحات المعربة، كما يظهر في الموشحات الأخرى. ولكن تنوع القوافي لم يكن بدعة جديدة على الشعر. ذلك بأن كثيرا من شعراء العصر العباسي، وخاصة شعراء السخف، مالوا في مقطعاتهم إلى العبث بهذه القيمة الفنية في تجاربهم الشعرية، فأحدثوا في أساليب التشطير والتخميس... ما شاء لهم أن يحدثوه. غير أن تجربة الموشح ربما كانت أكثر استقراراً وتنظيما منها عند شعراء المشرق وخاصة حيث استندت إلى مبدأي الالتزام والتحرر: الالتزام بوحدة القافية في الأمثال والخرجة[1]، والتحرر منها بعد ذلك خلال أبيات الموشحة "الأغصان" وأظن أن قصر عملية التوشيح على ما لحق القافية فقط من التغيير، لا ينهض حجة في التزيين، لأن هذا التزيين – إن اتفق عليه- لم يكن العنصر الوحيد الذي دخل على نظام الشعر فغيره أو أحدث فيه زخرفة لافتة للانتباه إلى درجة تصبح معها عنصرا أولا في هذا التوشيح، بل لقد وجدنا عنصر الوزن أيضا، وربما عناصر أخرى سنشير إليها.

(ب) الصيغة البنائية:

قد يكون المقصود بهذا التزيين الصيغة البنائية التي انتهى إليها الوشاح في بناء الموشح، وهي صيغة مبنية على ظاهرة التنويع في التشكيل الذي تقوم عليه الموشحة والذي احتار ابن سناء الملك في حصره وهو يقسم الموشحة من حيث التركيب، حيث لاحظ[2] أنها إما تامة وإما قرعاء، وهي مركبة من أقفال وأبيات، والقفل إما صدر أو خرجة، والخرجة أنواع وأشكال، والقفل إما مركب من جزئين فصاعدا إلى ثمانية أو عشرة أجزاء. والبيت مركب من أجزاء مترددة من ثلاث إلى خمسة... وهذه الأجزاء هي التي سماها ابن بسام بالأغصان وسمى الأقفال بالمراكز[3].

وهذا التشكيل من المحتمل أن يكون أيضا صورة جزئية لعملية التوشيح، لأن هذا التلون في التشكيل هو غاية في البحث عن التطوير والتنميق لأسلوب التشكيل الشعري المعروف في بناء القطعة الشعرية، والدليل على ذلك ما ذهب غليه ابن خلدون في تعليله لظهور الموشحات حين قال[4]: "...وأما أهل

[1] - دار الطراز / 33.
[2] - نفسه / 32 و33.
[3] - الذخيرة: 1/2/ 468.
[4] - مقدمة كتاب العبر، باب الشعر لابن خلدون.

الأندلس، فلما كثر الشعر في قطرهم، وتهذبت مناحيه وفنونه، وبلغ التنميق فيه الغاية، استحدث المتأخرون منهم فنا اسموه بالموشح، ينظونه أسماطا أسماطا وأغصانا أغصانا..."

فهذا الرأي، وإن بدا أنه لا يقوم على سند منطقي سليم – لأن الحق بابتكار الموشحات على هذا التعليل هم المشارقة، فهم الأكثر شعرا والأوسع مجالا في القول على اختلاف فنونه – فإنه لا يخلو من فهم لبعض دقائق الأمور التي تستوحي من كلامه، والتي يمكن أن تؤول من خلال دلالات قوله "كثر الشعر... تهذبت مناحيه وفنونه... بلغ التنميق فيه الغاية..." فالمفهوم من دلالات هذه العبارات في سوقها، التدرج أولا في المرحلية الفنية، ثم ما نتج ثانيا عن هذا التدرج والمرحلية، حيث جاءت بعد فترة الكثرة فترة التهذيب في المناحي والفنون – أي في الموضوع والتشكيل -، ثم الوصول في ذلك إلى الغاية في التنميق، لأي أن التوشيح لم يكن عملا اعتباطيا، ولا نزوة شاعر متساهل أو متحذلق، وإنما هو نضج وتجريب، وجسارة ومواجهة للمعترضين بعد ذلك. ومن هذه المرحلية يمكن أن نؤول دلالة كلمة الاستحداث التي جاءت في عبارة ابن خلدون، بما عرض له ابن بسام وهو يشير إلى التأريخ المرحلي الفني لنظم الموشحات، وكيف تدرجت عملية التشكيل من النظم على أشطار الأشعار المشهورة... وهكذا انتهى الموشح إلى صيغته النهائية بعد مخاض فني طويل استمر أكثر من قرنين، تردد فيه بين الالتزام بأصول الشعر من حيث الإيقاع ونسقية التشكيل، وبين الثورة على ذلك واستبداله بالأساليب المختلفة في التشطير والتجزيئ والنهك والترفيل والتذييل...، حتى انتهى الأمر بالمقعدين له فيما بعد إلى أن يختلط الأمر عليهم فيقولوا أنه لم يكن للموشحات من عروض إلا التلحين... وأكثرها مبني على تأليف الأرغن... فيعطوا لجانب الغناء البعيد عن قوانين الشعر العروضية دورا في عملية التشكيل هذه، وهو ما دفع ببعض المحدثين من الدارسين إلى أن يتأولوا ما شيء لهم التأويل، فيربطوا بين تأثر ميلاد الموشح بالأغنية الأعجمية "الرومانثية" أو تأثير مذاهب الغناء العربي الجديدة التي استحدثها الأندلسيون بعد زرياب، وسنتناول الأمر في مكانه.

(ج) القيمة المعيارية:

ويبقى الحديث عن الشحنة النقدية التي يمكن أن يكون الموشح قد حملها. فهل المصطلح مجرد وصف لنوع أدبي إبداعي ذي مواصفات خاصة شكلا ومضمونا؟ أم هو تحديد لقيمة نقدية تفصل بين التقصيد والتوشيح؟ أم هو حكم قيمة يميز بين الجيد والأجود في مجال من مجالات الإبداع أو في قالب من قوالبه؟ أم هو تحديد لتصور إبداعي تمتزج فيه عناصر الكلمة والتشكيل بعناصر اللحن والإيقاع لتقدم نوعا أدبيا جديدا يتحرر فيه المتذوق –إن شاء- من تبعات اللحن والإيقاع، فيكتفي بالكلمة والتشكيل إن أراد قراءة الموشح مجردا عن مكونيه الآخرين، أو يتمسك بالعناصر جميعها ليبحث عن متعة جمالية تتزاوج فيها عناصر الكلمة باللحن والإيقاع والتشكيل، إن احتاج الأمر إلى اقتناع ذاتي

يرجح رأيا على رأي أو يجمع بين جملة من التساؤلات في صورة رأي خاص؟ سنحاول تقليب الأمر على وجوهه المختلفة.

إن اعتبار مصطلح الموشح مجرد وصف لنوع أدبي إبداعي ذي مواصفات خاصة، يفرض أنه مصطلح يقابل كل مصطلح يصف كل نوع أدبي له حيثياته الخاصة به. فهو مثلا يقابل الشعر، ويقابل الخطابة ويقابل المقامة... والظن أن الأمر ليس بهذا الفصل، لأن الموشح فيما يبدو لون شعري متطور عن الشعر العربي – كما أشار إلى ذلك ابن خلدون[1] خضع في تطوره لأصول التطور التي تخضع لها الأشياء كلها، فابتدأ بالمحاولة المرفوضة، وانتهى إلى الفن المقنن المعترف بعناصر الجودة فيه، وأصبح يزاحم في مكانته الفنية القصيد الشعري. لذلك فاعتباره وصفا لنوع أدبي إبداعي منفصل عن الشعر فيه تنطع واضح، لأن الأصول التي اتفق على اجتماعها في القصيد الشعري من ناحيتي الموضوع والهيكل تكاد تكون موجودة بكاملها في الموشح، مع بعض التغيير في التشكيل والوظيفة، حيث تلتزم في القصيدة من حيث الشكل وحدة الوزن والقافية، ربما يتحرر منها بعضا أو كلا في الموشح، وفي الوظيفة فإن الموشح كما سنرى، ربما ظهر نتيجة الاستجابة لتطوير خاص بفن الغناء في الأندلس، كان التوشيح صورته النهائية شكلا ولفظا ووظيفة. وعلى كل فإن القدماء لم يعتبروا الموشح وصفا لنوع أدبي مستقل عن الشعر، بل اعتبروه داخلا فيه، وضمن فعاليات أخرى مماثلة له كالدوبيت والقوما والكان كان والزجل[2].

2) وأما اعتبار مصطلح الموشح تحديدا لقيمة نقدية تفصل بين القصيد والموشح، فإنه يفرض أن يبنى الأمر على أساس أن القصيد عند تعريفه، يخرج من حسابه كل إبداع غير منضبط بالقواعد والأصول التي تعارف عليها الشعراء وطبقوها في أشعارهم من وزن وقافية موحدين –في إطار الشكل – ومن اعتماد في الغرض على جملة من الموضوعات الشعرية التي جرى الشعراء على تناولها والتجديد فيها تجديدا محدودا بحدود التقيد بالقيم العربية وبالعقلية التي أنتجتها وصاغتها في صورتها النهائية كما بدت في كتب الحماسة على وجه العموم. كما يفرض أن الموشح لون من الثورة الفنية التي تفصل بين نموذجين من نماذج الإبداع الأدبي، أحدهما هو القريض المقصد والرجز والرمل بمواصفاتها ومتطلباتها، وثانيهما هو الموشح بثروته الشكلية وتحدياته في الموضوع الشعري، أي في خضوع جل موضوعاته الشعرية لجزء من الأغراض التي يتناولها الشعر. وهي أغراض وصف الطبيعة، والغزل بلونيه، والخمريات بصفة خاصة، وأغراض القريض الأخرى بصفة جزئية.

---

[1] ـ نفسه.

[2] ـ المستظرف من كل فن مستطرف: 206/2 و 207. حيث يميز الأبشيهي بين فنون الشعر بالإعراب واللحن، أما المحبي في خلاصة الأثر 108/1، فيعتبر الموشح وغيره من المستحدثات من فنون النظم، وليست من الشعر لأن الشعر إما قصيد أو رجز. أما الموشح فهو في إعرابه كالشعر لكنه يخالفه بكثرة أوزانه، وتارة يوافق أوزان الشعر وتارة يخالفها.

والأمر فيما نظن ليس بهذا الفصل المطلق، لأن هناك منطلقات واحدة تجمع بين الموشح والشعر، تجعل الفصل بينهما مغامرة نقدية لا تحمد عقباها، منها منطلقات الهيكلة والموضوع والوظيفة النفسية والفنية والجمالية. ولو جرى الموشح في نظامه على غير النظام العربي لربما كان هناك مدعاة إلى الحديث عن فصل معين يميز بين نمطين مختلفين أحدهما عربي قح هو الشعر، وثانيهما غير ذلك وهو الموشح.

3) كما أن اعتبار مصطلح الموشح حكم قيمة يميز بين الجيد والأجود وغيرهما في مجال الإبداع، فيه ما فيه من التطاول على فن الشعر، لأن الموشح أو الشعر ليس أحد منهما هو الأجود أو الجيد بهذه الصورة من الحكم القطعي. إذ يفترض منطلق الحكم بالجودة اعتماد جملة من الاعتبارات المتفق عليها لقياس هذه الجودة ومحاكمة الأشعار والموشحات إليها، وهي الاعتبارات التي تحدد مبادئ الجودة وأصولها، وهو أمر بالغ الصعوبة، لم يحصر في أي وقت من الأوقات، ولم يضبط بأي مقياس من مقاييس الضبط، لأن ما يعتبر جيدا في عصر ما، قد يعتبر دون ذلك في عصر آخر، وحتى حين يسقط العنصر الزمني من الحساب، فإن الأذواق والأفكار والأشخاص والمجتمعات، تختلف فيما تحبذه من شخص إلى آخر ومن بيئة إلى بيئة، سواء تعلق الأمر بالأفكار أم تعلق بالأساليب الخاصة بالتشكيل أم بالأداء.

على أنه من المؤكد أن افتتان الناس بالموشح في وقت من الأوقات، لم يلغ الدور الذي ظل الشعر ينهض به، ولم يصرف الناس عن اعتبار القصيد مظهرا من مظاهر الجدية في الإبداع الشعري. كما أن إعجاب الناس به أيضا لم ينهض به من الكبوة التي أصابته بتوالي الأيام في المشرق والمغرب، إذ أن بدعته أخذت في الانحسار، وعادت للقصيدة الشعرية التقليدية ريادتها. وهكذا فإن اعتبار الموشح أو الشعر جيدا أو أحدهما أجود من الآخر فيه مغالطة نقدية تنتهي إلى عدم احترام القواعد والقوانين لتي ينضبط بها الذوق وتعالج بها الأشياء فهما وحكما.

4) أما اعتبار الموشح مصطلحا يحدد تصورا إبداعيا جديدا تمتزج فيه جملة من العناصر التي يتشكل منها الشعر، فربما كان أقرب إلى المفهوم المنسجم مع منطق التجربة التي يعكسها. ذلك بان العمل الذي قامت عليه الموشحات، توافرت فيه كثير من مكونات تجربة جديدة منفصلة عن القصيدة وتشكيلها، منسجمة مع المعطيات الجديدة التي عملت على التأثير على مخترعيها فدفعت بهم إلى ابتكار ما ابتكروه من أمر التوشيح.

* لقد بحثوا عن نوع معين من الكلمات التي افترضوا أن تتركب الموشحة منها وكانت هذه الكلمات أقرب إلى العذوبة والسلاسة والسهولة بل وربما إلى السوقية والعجمية في بعض الأحيان. ولهذا اشترط في الخرجة مثلا[1] "...أن تكون حجاجية من قبل السخف، قزامانية من قبل اللحن، حارة محرقة، حادة

[1] - دار الطراز / 40 ...43.

منضجة من ألفاظ العامة ولغات الداصة... وقد تكون الخرجة عجمية اللفظ بشرط أن يكون لفظها في العجمي سفسافا نفطيا ورماديا زطيا. والخرجة هي إبراز الموشح وملحه وسكره ومسكه وعنبره..." ولأجل هذا كان ينبغي أن تكون الموشحة كذلك خرجة وأبياتا وأقفالا، لأن هذا سيجعلها أكثر قربا من النفس، واعلق بالذاكرة والذوق والاستعمال.

والظاهر أن قضية السلاسة والعذوبة وما يتبعهما كانت من مستلزمات العصر الذي ظهر فيه الموشح – القرن الرابع وما بعده – وهو عصر أخذت فيه الأندلس عن المشرق بدعة السخف الفني بدخول دواوين زعمائه في المشرق كابن حجاج وابن سكرة والواساني والخليع... وغيرهم فوجدت هذه البدعة استعدادا في نفوس الأندلسيين بما هم عليه من التسامح الديني الذي هيمن على سلوك بعض من أمرائهم ووزرائهم وعامتهم، واختلاط الأجناس، وابتعاد عن بؤرة الصراعات المذهبية الدينية التي قد تنتهي بالناس إلى الإفراط في التشدد أو في الانحلال، وبفعل أحوال المجتمع الأندلسي المستعرب الذي كان يبحث عن لغة وسطى تعبر عن مشاعره تعبيرا قاصدا سهلا مباشرا متحررا من عقده المحاسبة اللغوية والنحوية والإيقاعية. لذلك كان طابع التسامح يطغى على الموشحة ولغتها خاصة، وكان شرطا إلزاميا في فن الزجل كما سنرى.

* كما بحثوا في الموشح عن الانسجام بينه كتجربة جديدة وبين الألحان التي وضعها الموسيقيون لتكون هذه الموشحات قوالب لها تحفظها من الضياع أو التحريف، لأن "...أكثرها مبني على تأليف الأرغن..."[1]، فهي كما رأى ابن سناء الملك[2] مقسمة من جهة علاقتها بالتلحين إلى قسمين "...قسم يستقل به التلحين ولا يفتقر إلى ما يعين عليه وهو الأكثر، وقسم لا يحتمله التلحين ولا يمشي به إلا بأن يتوكأ على لفظة لا معنى لها تكون دعامة للتلحين وعكازا للمغنى..." وبهذا يصبح الموشح قالبا موسيقيا صالحا صلاحية مطلقة أو نسبية لحفظ الألحان، كما لو أن الوشاح ابتدع الموشح على قالب موسيقي، أو سمع القالب الموسيقي فابتدع له من التوشيح ما يصبح دعامة له أو سجنا لألحانه. وفي بعض التجارب الحديثة –نسبيا- ما يمكن أن يكون شاهدا على هذا. فقد وضع بعض الشعراء المغاربة أشعارا وموشحات لقوالب موسيقية "توشيات" صامتة في أصلها مخافة أن تضيع ألحانها كما هو الحال مثلا في توشية نوبة "غربية الحسين" وهذا ما يعني أن سلوكهم هذا كان تقليدا لسلوك سابق في تجارب الوشاحين. ولم يقف لأمر عند هذا الحد فقد وضع العلامة عبد الرحمان الفاسي مجموعة كبرى من الموشحات والأشعار في موضوع المديح النبوي لنوبة "رمل الماية" وقسم من نوبة "الأصبهان".

وبطبيعة الحال فإن تطويع الشعر ليصبح في خدمة اللحن يفترض جملة من التضحيات التي يتجشمها الموشح ليكون توشيحه مطابقا لما يتطلبه اللحن.

---

[1] - نفسه / 47.
[2] - نفسه / 50.

ومن هنا تبتدئ عملية التجاوزات التي تتدنى لتقف عند حد تسكين ما هو محرك، أو تحريك ما هو ساكن، أو مد ما لا حق في مده أو قصر ما لا يحتاج إلى قصر، أو إمالة ما لا إمالة فيه... وتتعالى إلى حدود التصرف في النمط العروضي باستعمال المستعمل من البحور الشعرية على جميع وجوهها كاملة كانت أم مجزوءة أم مشطورة أم منهوكة، واستعمال المهمل منها أيضا حتى ولو لم يجر الغرف باستعماله[1] والتجاوز في استعمال المفردات العجمية أو المستعربة المحلية – في الخرجة خاصة -، ثم التجاوز في استعمالات الصيغ النحوية والصرفية التي لا يجوز استعمالها[2] والأمثلة على ذلك أكثر من أن تحصى.

وهذه التجاوزات هي التي جعلت قراءة الموشح على الصورة التي وضع عليها من أصعب الأمور، لأن المتفصح لا يستطيع أن يهضم بسهولة ما قد يقع في الموشح من التسكين لغير المسكن، أو تمديد غير الممدد... ولكي يؤدي الموشح قراءة منضبطة يفترض أن يستعين على ذلك بأحد أمرين هامين، ربما كان الوشاح قد وضعهما نصب عينه وهو يقيم الموشح.

أولهما: الإيقاع الموسيقي الذي وضعت عليه القطعة الموسيقية، وهو الإيقاع الأندلسي المتطور عن الإيقاعات المشرقية المعروفة والذي دخلت فيه عدة عوامل محلية أو أجنبية رومانثية أو بربرية أو زنجية، والمتطور بحسب وقوع اللحن في صدر القطعة الموسيقية أو في وسطها أو في خاتمتها. هذا الإيقاع كان يفرض على الوشاح حتما أن يختار البحر الشعري الذي سيملأ به اللحن، والذي يفترض أن يكون منسجما مع طبيعة الإيقاع الموسيقي الذي وضع فيه اللحن[3].

ثانيهما: الإيقاع العروضي الذي ينسجم مع وضع اللحن الموسيقي وإيقاعه، فكثير من البحور الشعرية الخفيفة تستعمل في (انصرافات) النوبات الموسيقية، كما أن البحور الرصينة تكاد تكون لازمة لمطالع الميازين في هذه النوبات، سواء كانت هذه البحور مستعملة في إطار الشعر الفصيح أم في الموشح[4]. ولكن الموشحات المستعربة لم تكن هي الموشحات الأكثر استعمالا، ومن ثم فمن الممكن أن نبني على ما سبق، أن الوشاح كان يختار من البحور المهملة والمستعملة ما يتلاءم والإطار الموسيقي الذي يسعى إلى النظم على

---

[1] - المعتقد أن الشاعر الوشاح كان يملك من الخبرة العروضية ما يجعله قادرا على التصرف المطلق في الممكن والمستحيل من الدوائر العروضية الخليلية وغيرها، وأن ضعاف الوشاحين هم الذي وقفوا عند حدود تطبيق الممكن منها فقط.

[2] - جرى بين أهل الغناء مثل منطوقة: (لا لحن على مطرب) أي أنه يجوز لأهل الغناء أن يقعوا في اللحن اللغوي والنحوي، لأن القصد عندهم ليس هو الكلمة (سليمة أم مخطوءة) وإنما المهم انسجاما على الصورة التي تؤدي فيها، مع المطلوب منها لأداء اللحن المعتمد.

[3] - للتدليل على ذلك تراجع موشحة ابن الخطيب (رب ليل ظفرت بالبدر..) في استعمالاتها في نوبتي رمل الماية وعراق العجم، حيث يتصرف الملحن في الموشحة تصرفا مختلفا بين النوبتين، مما يفيد أن المقصود ليس هو الموشح بقدر ما يطلب اللحن الذي يغلفه الموشح.

[4] - انظر في ذلك دراسة الأستاذ عبد العزيز بن عبد الجليل (الموسيقى الأندلسية المغربية – فنون الأداء) ص 178.. 182.

إيقاعه، بغية تحقيق التوازن بين الإيقاع العروضي المختار والإيقاع الموسيقي المفروض.

كما أن تطويع شعرية الموشح لتصبح في خدمة اللحن قد أدى إلى البحث عن تشكيل جديد للتقصيد، بعد أن أعجزت الشاعر الأندلسي القوانين العروضية القاسية، فانتهى إلى الخروج منها وعنها بالبحث عن التشكيل الذي يستجيب لمتطلبات الألحان. والظن أن نظام الخرجة والقفل والغصن ما هو إلا نظام موسيقي لحني أندلسي تعكسه الصنعات الموسيقية المتخلفة عن الأندلسيين على اختلاف أشكالها، كما يعكسه نظام الميزان في النوبة الموسيقية والذي يأخذ بعين الاعتبار تكوين الموشح وما يفرضه هذا التكوين من وجود قفل يتصدر الموشحة يقابله في الميزان الصدر، وهو ذو طابع رصين رصانة ما يحتفل به الوشاح والشاعر في صدر مقاله من مراعاته لأدب الخطاب وظروفه. لذلك كان صدر الميزان رصينا رصانة مطلع الخطاب، فإن توسط الموشح مال إلى رفع الكلفة، فمال الميزان في إيقاعه إلى نوع من الاهتزاز، فإن ختم الموشح وحرص في مقطعه على أن يكون منطقة من لغة الداصة والسكرى... كان الميزان أقرب إلى ذلك، فتخلع إيقاعه واهتز، وزال عنه وقار إيقاع الصدر.

وهكذا تبدو عناصر التقارب والتلاحم شديدة بين العناصر التي تتركب منها الموشحة والتي يتركب منها ميزان الموسيقى الأندلسية في النوبة[1]. كما تبدو عناصر التقارب والتلاحم أيضا واضحة في طبيعة تركيب الصنعة في الموسيقى الأندلسية والجزء في الموشحة سواء أكان هذا الجزء تاما "الصنعة السباعية" أم كان أقرع "الصنعة الخماسية"، أما الصنعات الثنائية فالأمر فيها على أحد افتراضين:

الأول: أن ألحانها عربية أصيلة واردة من المشرق، ونسج الأندلسيون على مثالها.

الثاني: أن بعضها أقفال أو خرجات ضاعت أغصانها وأبياتها وبقيت هي شاهدة على وجودها.

والخلاصة أن الموشح من الممكن أن يكون مصطلحا موسيقيا يصف نمطا معينا من الألحان التي ابتكر على منوالها الموشح الملفوظ والزجل الملفوظ وكل ما شابه هذين النمطين الإبداعيين، وأن هذا المصطلح عرف مرحلة من التطور بين نشأته الأولى كما ترجم عنها ابن بسام وبين صورته النهائية التي أصبح الالتزام فيها بالقيد الموسيقي أمرا غير ذي أهمية، بعد أن توافرت النماذج الأصول وتسابق الشعراء إلى تقليدها بفعل الرواج الذي عرفته هذه البدعة الجديدة، وبفعل خروج المجتمع الأندلسي عن الطاعة العمياء للنماذج المشرقية في الموسيقى والشعر. وهكذا أصبح الشاعر الأندلسي ينظم الموشح الشعري

[1] - مفهوم النوبة كما وضحته المصادر الموسيقية العربية هو أنها مجموعة الألحان والطبوع المختلفة التي تجسدها الصنعات والميازين، ضمن الإيقاعات الموسيقية الخمسة المشهورة بإيقاعات (البسط، والقائم ونصف والبطايحي، والدرج، والقدام) انظر الموسيقى الأندلسية المغربية / 57.

رغبة في إثبات الذات الأندلسية أولا، ثم رغبة منه في التنويع ثانيا، ثم رغبة منه في التقرب إلى الجمهور الذي أضحى ذوقه يميل بل يفضل النماذج الخفيفة المبتعدة عن رصانة التقصيد وجديته ثالثا، ولعل هذا هو السر في جنوح بعض الشعراء إلى أن يركبوا في موشحاتهم الأغراض الجدية أيضا – وإن لم يفعلوا ذلك بنوع من التعميم- كالمديح والهجاء. وآية ذلك أن ابن الخطيب لم يورد في "جيش التوشيح" إلا نماذج قليلة من هذه الأغراض، إما لأنه لا يحبذ الخلط بين الجد والهزل في مثل هذه الأمور، وإما لأنه اعتبر في وجود هذه الأنماط من الموشحات مظهرا من مظاهر الأحماض في التأليف لأن الشأن في أغراض الموشحات أن توجه نحو الوصف أو الغزل أو الخمريات مما يمكن أن يكون له مساس بحياة المتعة والهزل.

وبهذا يفسر الازدهار الذي عرفه نظم الموشحات الأندلسية، واستقبال الشعراء لبدعتها بنوع من الترحيب، سواء في الأندلس أم في المشرق بعد أن ملت الأذواق النظام الحنبلي الذي تفرضه آلية القصيدة، والذي لم يستطع الشعراء – قبل ظهور الموشح – أن ينفرطوا من قبضته الحديدية.

*الزجل

وما قيل عن مصطلح الموشح يمكن أن يصدق على مصطلح الزجل من حيث العلاقة بين طبيعة الزجل كمكون لغوي يعني اللعب والجلبة ورفع الصوت والغناء والتطريب[1]، وبين كونه مصطلحا يحمل شحنة دلالية على وجود إبداع ذي مواصفات خاصة مرتبطة بأسلوب في التعبير الأدبي عن معطيات شعورية معينة وبإيقاع خاص.

إن اعتبار الزجل فنا أدبيا عربيا، قد يحمل كثيرا من النقاش حول كونه يمثل إنتاجا إبداعيا له صلة صميمة باللغة العربية أم لا[2]. ومن تم فإن النقاش قد يمتد إلى المعطيات المصاحبة لهذا الإنتاج الإبداعي ومن ضمنها القضايا النقدية المسايرة له من موضوع وأسلوب في الأداء، ومصطلح نقدي يجري في هذين الشقين وفي غيرهما من قضايا النقد التقويمي أو الجمالي أو غيرهما، ولقد تجاوزنا سابقا هذا الإشكال حين عرضنا لأهم القضايا النقدية التي أثارها المنظرون الأوائل لفن الزجل وخاصة ابن قزمان في مقدمة ديوانه وبعض قصائده، إذ أن جل الأفكار النقدية التنظيرية التي بسطها كانت مستوخاة من الإطار العام للشعر العربي نظما وتقنية وأسلوبا في الأداء، وقد طبقها على أزجاله التي لم تكن لها صلة كبيرة باللغة العربية وقوانينها الإعرابية.

[1] - لسان العرب: 11/ 301..302 والقاموس المحيط: 388/3.
[2] - ابن قزمان، صوت الشاعر الأندلسي، في كتاب (مع شعراء الأندلس والمتنبي) لكارسيا كوميز. تر: الطاهر أحمد مكي.

كما أن القدماء من المؤلفين الأندلسيين والمشارقة، لم يستنكفوا أن يجعلوا للزجل بابا خاصا ضمن اختياراتهم ومؤلفاتهم[1] وإن تأخر ذلك زمانا، مما يدل على تقبلهم لإنتاج أدبي لا يخضع لمقياس عربي منضبط. ويبقى بعد هذا أن جل الأفكار التي تروج داخل الزجل، هي أفكار مرتبطة بالمجتمع العربي ومقوماته المختلفة، وأن جل الأساليب التي بنيت عليها الأزجال، أساليب تنتمي في وجودها إلى القصيدة العربية. ونظرة في ديوان ابن قزمان، وفي قصائد غيره من الزجالين خير دليل على ذلك.

وهذا يخالف من بعض الوجوه ما ذهب إليه جل المستشرقين. حيث اعتبر خوليان ريبيرا[2] "...أن قصائد ابن قزمان كانت أغاني، أو هي قصائد نظمت لتغنى بصوت مرتفع أمام عامة الشارع أو لجماهير غفيرة...".

واتجه المستشرق نيكل نفس الاتجاه مع بعض التحوير حين اعتقد[3]: "...أننا بصدد أزجال لم تكتب لعامة رجل الشارع، ولكن لاجتماعات الرفاق ومسامرات العشاق...". حيث رفض فكرة كون الأزجال قد وضعت للغناء العام، ولكنه لم ينف كونها وضعت للغناء، وإن حصر هذا الغناء في طبقة خاصة.

ورأى كارسيا كوميز[4] "...أن قصائد ابن قزمان يمكن أن يقال عنها إنها قصائد للشارع، وبخاصة كمقابل لطراز القصيدة الغنائية المصقولة أو أشعار الصالونات، والتي تمثلها القصيدة التي جاءت في البحور التقليدية...". فناصر رأي أستاذه ريبيرا في ربط الزجل بالشارع، وجعل قصائد الزجل بمثابة المعادل لقصائد شعر النخبة أو الشعر الفصيح.

وهذا الآراء المتضاربة لا تعني إلا شيئا واحدا، هو عدم فهم هؤلاء الفهم المنصف لتجربة الزجل، حيث ذهب بعضهم إلى ربطها بظاهرة معروفة في الأدب القشتالي[5] "...إن الأدب القشتالي يمتلئ بالزجل على امتداد كل العصور، إنه تكوين عروضي مألوف لأسماعنا..."، وذهب بعضهم إلى مقارنتها موضوعا وشكلا ببعض الأنماط الشعرية لشعراء متأخرين عن تجربة الزجل الأندلسية كالكاهن "هيتا" الذي قارنه "كوميز" بابن قزمان[6] وهو يعلم أن المقارنة غير ممكنة. ولم يسلم من هذه الرؤية إلا المستشرق "كوريينطي" في مقدمة تحقيقه لديوان ابن قزمان، حين رأى أنه[7] "...لا تكاد تخلو دراسة

---

[1] - أنظر من الأندلسيين ابن سعيد في (المقتطف من أزاهر الطرف / 25). ومن المشارقة، صفي الدين الحلى في (العاطل الحالي/2) والأبشيهي في (المستطرف: 2/ 210).

[2] - مع شعراء الأندلس / 163، ورأيه مرتبط ارتباطا شكليا واضحا بالمعنى اللغوي لكلمة الزجل في القواميس، وبما نقله الحلى في العاطل الحالي: ص: 6.

[3] - نفسه /163..164. ورأيه يجرى في فلك بعض الأخبار التي رواها ابن سعيد عن اجتماع الزجالين في نهر باشبيلية (المقتطف / 263)، وفيه أيضا ترويج مبطن لعلاقة الزجل بغناء الشعراء الجوالين الذين يرتزقون بهذه الحرفة.

[4] - نفسه/ 164. ورأيه عن مقابلة الزجل بالقصيدة منصب على جانب الموضوع فقط دون غيره.

[5] - نفسه / 157...158. والرأي لريبيرا كما نقله.

[6] - نفسه / 168..169.

[7] - ديوان ابن قزمان: المقدمة / ا و ب.

واحدة من دراسات المستشرقين من ذكر أوجه المقارنة بين الأزجال الأندلسية وما يقابلها في آداب إسبانيا والبرتغال وجنوب فرنسا باللغات الرومنسية، وهو موضوع قد كثر فيه الأخذ والرد، فقد احتدت المناقشة بين القائلين بأن الأزجال الأندلسية تقلد نموذجا رومانسيا سابقا، وبين موالي نظرية تأثر الشعر الغنائي الأوربي في القرون الوسطى بنماذج الأزجال الأندلسية الراجعة إلى أصول عربية بحتة، إلا أننا لن نتصدى للكلام في هذا الموضوع، وذلك لسبب بسيط هو اعتقادنا أن أكثر النظريات والآراء المتعلقة بابن قزمان وديوانه تعتمد على أسس ضعيفة يخل بها عدم الاتفاق السائد حتى اليوم على قضية تحديد خصائص لغة هذا الديوان وعروضه..."

وهكذا يدعو جوهر رأيه إلى ضرورة معالجة علاقة زجل ابن قزمان بأصوله اللغوية أولا، ثم بأصوله الإيقاعية ثانيا. وقد هداه اجتهاده في تفسير بعض المفردات والعبارات إلى ربطها بأصولها، عربية كانت أم غير ذلك دون أن ينطلق في ذلك من فكرة مسبقة، كما هداه اجتهاده في باب الإيقاع العروضي إلى ربط الإيقاعات التي قامت عليها الأزجال بأصولها في الإيقاعات العربية العروضية، مستعملة كانت أم مهملة.

والظن انه قد جرى في هذا الباب على مسلك من اهتم بعلاقة الزجل بالإيقاع العروضي فقط، متناسيا جملة من العلاقات التي يمكن أن تكون قد حكمت الصلة بين الموشح والزجل من جهة، والاجتهادات الموسيقية والإيقاعية منها بكيفية أخص، والتي قد يكون من بينها تأثير إيقاعات الرومانثيين والبربر والزنوج، إضافة إلى الأصل العربي، على الإيقاع الموسيقي والكلامي. ومن المؤكد أن أسلوب الخطاب في اللهجات الدارجة بين الناس، يتأثر بعناصر من الإيقاعات الموسيقية المتداولة بينهم، ولا يلحظ ذلك إلا عند مقارنة هذا الخطاب بغيره من أشكال الخطاب المختلفة التي توجد عند الغير من جهة، وإلا حين يحاول أجنبي أن يحكي منطق خطاب معين غريب عنه فتبدو آثار الفروق المختلفة ومن جملتها الإيقاع الكلامي المنضبط في تلك اللغة والذي يحتاج في تقمصه إلى مرحلة زمنية غير يسيرة من التمرين.

لقد فسر الحلي صورة من العلاقات التي قامت بين تجربة الزجل وبين الأنظمة الإيقاعية المعاصرة لابتكاره فقال[1]: "...وهذه القصائد لما كثرت واختلفت عدلوا عن الوزن الواحد العربي إلى تفريع الأوزان المتنوعة، وتضعيف لزوميات القوافي، ليكون ذلك فنا لهم بمفردهم. وذلك لأنهم لما لحنوا تلك القصائد بألحان طيبة السماع، رائقة في السماع، متناسبة في الأنغام والإيقاع، واضطر جدول كل شعر منها إلى محط ينتهي إليه، ومقطع يقف الدور عليه، وكانت هممهم الشريفة وطباعهم اللطيفة ناهضة بالجمع بين أصول الطرب وصحة أوزان العرب، ولم يكن لهم اطلاع على ما اخترعته الأعاجم من تلفيق الترانات والأوزات والنكشات المتمم بما نقص الأدوار والسربندات،

[1] - العاطل الحالي / 22.

وضعوا على وزن كل جزء منها كلاما يوازيه في الثقل والخفة، ويقوم مقامه عند الترنم والغناء، وسموها مع اتصالها، أقفال الزجل، ومع تجريدها عنها بالزخمات، وسموا ما قبلها بالأغصان والأقفال، ومجموعها بالأبيات، ثم خالفوا بين الوزان من غير أن يخسروا الميزان. فانتقلت تلك القصائد على أوزان مختلفة بحسب التقطيع والتفريع والترصيع والتصريع...".

فمثل هذه الصنعة التي يتحدث عنها الحلي، وهو يؤرخ للمؤثرات التي أثرت على ميلاد الزجل وتطوره، هي التي تفك الإشكال الحاصل في فهم العلاقة الأساسية بين الزجل كمكون أدبي ينتمي إلى أصول شعرية عربية، وبين كونه مكونا أدبيا له علاقة بفن آخر أثر عليه شكلا وعمقا وهو فن الغناء. فأصبح بذلك ذا طبيعة خاصة لا يستطيع فهم أبعادها إلا متمرس بالفنين معا. وهو جوهر ما نبهنا إليه حين تناولنا علاقة الموشح بالأنماط الموسيقية في الأندلس وما يمكن أن تكون قد أحدثته من تأثير على بنيته. وهو أيضا ما جعلنا نربط في صدر حديثنا عن مصطلح الزجل بين التوجه العام للموشح والتوجه الذي انتهى إليه الزجل. معتمدين سبق تجربة الموشح إلى هذا اللون من التجديد، لتمام الصلة بينه وبين القصيدة لغة وإيقاعا ومعتقدين أيضا إتباع الزجالين لأصحاب الموشح في أسلوبهم في العمل الفني، وتوظيفهم اللغة والموضوع الشعري لخدمة اللحن الموسيقي. وهو ما ترجم عنه الحلي في نصه السابق حين حدد عمل الزجالين في الأقفال والأغصان والأبيات، وفي الجمع بين أصول الطرب وصحة أوزان العرب، وفي تقسيم الكلام بحسب الأوزان الموسيقية، ومراعاة الخفة والثقل في الكل، وفي مراعاة أصول الترنيم والغناء. وهذه الاعتبارات هي التي انتهت بهذه القصائد إلى أوزان مختلفة الوضع، مستفيدة، ولا شك، من تأثير هذه العناصر والاعتبارات على نظام التقصيد وأسلوب التشكيل، عن طريق الاستفادة من معطيات العروض، وما يسمح به من القطع والنهك والجزء، أو من الترفيل والتذليل...

وفي باب الحديث عن الزجل ومعناه وأقسامه، يستوقفنا تقسيم للحلي، نسبه إلى مخترعي الزجل، ينصب على علاقة أنواع الزجل بموضوعاته التي يتناولها وبالمصطلحات التي أطلقت على كل نوع استجابة للموضوع الذي يتناوله. يقول[1]: "...وقد قسمه مخترعوه إلى أربعة أقسام يفرق بينها بمضمونها المفهوم لا بالأوزان واللزوم..." أي أن الأساس في هذا التقسيم هو الموضوع الشعري وليس الشكل الفني – وزنا كان أم قافية-وهذه الأقسام هي:

القسم الأول: الزجل، وهو المصطلح الأب الذي تغلب تسميته على جميع الأقسام الأخرى، ولا توصف بأسمائها الفرعية إلا إذا أريد التفريع والتقسيم. ويتناول موضوعه الشعري في الغالب أغراض الغزل والنسيب والخمريات والزهريات. وربما كانت هناك أغراض أخرى تدخل ضمن هذا القسم كالمديح

[1] - نفسه /6.

وغيره من الأغراض الجدية من مثل ما أشار إليه المحبي تحت عنوانه حكاية الحال[1].

القسم الثاني: البليق، وهو الذي يتناول مضمونه الهزل والخلاعة والإجماض. ومعنى المصطلح كما ذهب إلى شرحه أصحاب المعاجم، هو الحمق الذي ليس بمحكم بعد[2]. وفي تكملة المعاجم لدوزي[2] أنه نوع من الأشعار الشعبية المرحة الذاعرة. ولا يبتعد ما شرح به دوزي المصطلح عما فسره به الحلي في العاطل الحالي.

القسم الثالث: القرقي، وهو الذي يتناول مضمونه الهجاء والثلب ومعناه عند بعض اللغويين: الهذيان[3]. وما زال للكلمة بعض من استعمال في اللهجة المغربية حيث يستعملون "فرْق" بتشديد الراء للدلالة على نوع من السخرية المحمضة التي قد تشتمل على بعض التنقيص. وكان الحق أن يلحق هذا النوع بسابقه "البليق" لاجتماع هدفهما في الإحماض والهزل. إلا أن التفريق بينهما ربما كان لضرورة الفصل بين الموضوعات العامة في البليق والخاصة في القرقي.

القسم الرابع: المكفر، وهو الذي يتناول مضمونه المواعظ والحكمة، وقد شرح الحلي سبب التسمية[4] فأشار إلى أن "...الأصل في المكفر أن الأديب منهم إذا نظم موشحا في آخره خرجة زجلية تتضمن الهزل والإحماض، نظم بعدها موشحا معربا في وزنه وقافيته يتضمن الاستغفار والوعظ والحكمة ليكفر الله تعالى به عن ذنب ذلك الإحماض في تلك الخرجة..." والظن أن سبب التسمية قد يرتبط بأبعد مما ذهب إليه الحلي أو ابن سناء الملك[44]. ذلك أن ابن عبد ربه اشتهر بقصائد شعرية سماها بالممحصات، نظمها يكفر بها عن بعض من قصائده الغزلية التي نظمها في مطلع شبابه، ومن تم جرى المتأخرون من الشعراء والوشاحين وأصحاب الأزجال على ذلك، وإن لم يستعملوا نفس المصطلح.

وفي إطار التقسيم أشار الحلي إلى قسم آخر من الأزجال، لم يرتبه مع سابقيه لاختلافه عنهم في سبب أصل التقسيم. وهذا القسم هو المزنم. وعلل سبب تسميته بذلك بقوله[5] "...واشتقاق هذا اللقب من الزنيم وهو المستلحق في قوم وليس منهم.. فكأن هذا النظم قد استلحق بالموشح من طرق إعراب بعض ألفاظه وبالزجل من طرف لحن بعضه وليس من أحدهما...". وقد عقد الحلي فصلا مطولا لمظاهر هذا الترنيم سماها بالعيوب[6] تناول فيه ما يمكن أن يلحق الزجل من ألوان الإعراب التي تجعله ناقصا مزنما. سواء مس هذا

[1] - خلاصة الأثر: 108/1 والعاطل الحالي / 6. والمقصود بالزهريات، وصف الطبيعة والأزهار.
[2] - لسان العرب: 26/10، وتكملة المعاجم (النسخة الفرنسية) 114/1.
[3] - لسان العرب: 322/10، أبو عمر (قرق) إذا هدى، من القرق الذي هو صوت الدجاجة إذا حضنت.
[4] - العاطل الحالي /6 و7. ودر الطراز / 176.
[5] - العاطل الحالي / 6.
[6] - نفسه / 61...81.

الإعراب الألفاظ أو الحركات أو الحروف أو إتباع القوانين النحوية أو القوانين العروضية أو الإصاتية. كما انتقد بشدة ابن قزمان فيما ذهب إليه من الوقوع في هذا التزنيم، مع علمه بأنه يشكل مظهرا من مظاهر النقص[1].

وقسم الزجل تقسيما تاريخيا فمرحلة عبر مرحلتين:

الأولى: كان الزجل فيها أسير تقليد القصيدة العربية، وصورته – كما قال -[2] "...وأول ما نظموا الأزجال جعلوها قصائد مقصدة، وأبياتا مجردة في أبحر عروض العرب، بقافية واحدة كالقرويض، لا يغايره بغير اللحن واللفظ الأمي، وسموها القصائد الزجلية..."

الثانية: خرج فيها الزجل إلى إتباع الأنماط المختلفة من تشكيلات الموشح الداخلية والخارجية. وصورة ذلك في ما وضحه الحلي أيضا حين قال[3]: "...وهذه القصائد لما كثرت واختلفت، عدلوا عن الوزن الواحد العربي إلى تفريع الأوزان المتنوعة، وتضعيف لزوميات القوافي، ليكون ذلك فنا لهم بمفردهم... فانتقلت تلك القصائد إلى أوزان مختلفة الوضع بحسب التقطيع والتفريع والترصيع والتصريع..." وقد ذهب إلى محاولة حصر الأساليب التي كان الأندلسيون يتبعونها في ذلك – ومحاولة المشارقة مجاراتهم في ذاك، فشق عليهم الأمر – فاكتفى بالقول[4] بأن "لهم اصطلاحا بمعزل عن ذلك في اللفظ، وألفاظا مدمجة يكون اللزوم في بعض الكلمة منها دون آخرها، لا يسبق الذهن إليها ولا يعرج الفكر عليها...".

---

[1] - نفسه / 82.
[2] - العاطل الحالي / 14.
[3] - نفسه / 22.
[4] - نفسه / 23.

(ب) المصطلح النقدي وظروف التبعية للمشرق

نعرض في هذا الباب لجانب آخر من الدراسة النقدية، يهتم ببسط الحديث عن اللغة النقدية الوظيفية، التي اختارها الأندلسيون وعبروا من خلال اختيارهم لها عن آرائهم ومواقفهم، والتي اعتبروها أيضا مجالا لترويج أفكارهم النقدية وتطبيقاتهم. وهكذا سنبحث في هذه اللغة عن امتداداتها النقدية، والألوان المختلفة التي تلونت بها من خلال المحاور الآتية.

1)المصطلح والإطار النقدي التقويمي، وسنختار كميدان لدراسته كتاب الحميري "البديع في وصف الربيع"[1] باعتبار اهتمامه، أو اهتمام صاحبه، بتقويم التراث الإبداعي الأندلسي الصرف، وانطلاقه في التقويم من جملة من المصطلحات التي سنكشف من خلالها عن التصورات العامة لنظرية التقويم الأدبي عند الأندلسيين في عصر صاحب الكتاب.

2)المصطلح والإطار النقدي التقعيدي: وسنختار كميدان للدراسة الاصطلاحية كتاب الرندي "الوافي في نظم القوافي"[2] باعتبار أن صاحب الكتاب قد رسخ القوانين والقواعد المعتمدة في النظم كما انتهت عند الأندلسيين في عصره، معتمدا المصطلحات التي كانت رائجة آنئذ.

3)المصطلح والإطار النقدي التنظيري: وسنتناول من خلاله مصطلحات مختلفة لموضوعات نقدية كبرى اهتمت ببسطها بعض كتب النقد التنظيري الأندلسية، وخرجت من تناولها بتصور مختلف أو متفق مع ما كان رائجا في سوق النقد المشرقي.

---

[1] - سبق أن بسطنا هذا الجانب في القسم الخاص بالنظرية النقدية من خلال كتب الشروح والتراجم والاختيارات.

[2] - عرضنا سابقا لهذا الكتاب في القسم النظري، وفي القسم نفسه تناولنا التنظير في باب النثر من خلال كتاب إحكام صنعة الكلام، للكلاعي.

1- المصطلح والإطار النقدي التقويمي

يعتبر النقد التقويمي المرحلة الناضجة في العملية النقدية، لأنه يتجاوز مراحل التفسير والتحليل والتعليل، وينتهي إلى مرحلة الحكم. فهو إذن تجاوب ناضج بين المبدع والمتذوق، ينتهي إلى قبول الإنتاج قبولا معينا أو رفضه كلا أو جزءا، سواء مال الناقد المقوم للإنتاج إلى تعليل حكمه بتعليل خاص أم لم يمل إلى ذلك، سواء أكان مصيبا في حكمه أم لم يكن مصيبا، لأن معيار الإصابة أو عدمها هو معيار ذاتي في الغالب، يستند إلى اختيار شخصي للناقد فيما يحبذه في الإنتاج عموما أو لا يحبذه. سواء أوافق في ذلك الذوق العام أم لم يوافق.

وفي الأندلس، جرى الأمر على ما كان عليه في الشرق من التعامل مع الإنتاج الإبداعي تعاملا مرتبطا بالشخصية الناقدة ومدى التزامها بالمواصفات النقدية المعروفة والمشهورة، أو عدم التزامها بذلك كليا أو جزئيا. فاكتفى بعضهم باستقراء الإنتاج استقراء لا يتجاوز مرحلة الفهم المبسط المهتم بعرض العناصر التي تقف في وجه فهم المعاني كالألفاظ الصعبة المستغربة، أو الصور الدقيقة، ومال البعض إلى نوع من المقابلة أو الموازنة بين الأفكار والألفاظ ورصد معالم التأثر والتأثير وتحديد عناصر الأخذ أو النقل أو السرقة، واتجه البعض الآخر إلى البحث عن أسلوب خاص ارتبطت به في الغالب الاتجاهات المختلفة لكتب الاختيارات الأدبية[1].

وإذا كنا قد عرضنا سابقا لبعض الملامح النقدية في كتب الاختيارات أثناء الحديث عن النظرية النقدية في الأندلس، فإن دراسة للمصطلح النقدي في إحداها، وهو كتاب البديع في وصف الربيع، لأبي الوليد إسماعيل الحميري، سيقدم لنا تصورا متكاملا عن نمط من أنماط النقد التقويمي الأندلسي، وهو النمط المرتبط بالإبداع المختص بموضوع أدبي هو الوصف، ووصف الربيع خاصة. واختيار كتاب البديع هنا يرتبط بجملة من القناعات:

1)فهو كتاب ذو موضوع موحد هو موضوع الوصف، وهو موضوع شهر به الأندلسيون وأبدعوا فيه، وباهوا بهذا الإبداع غيرهم، وقرضوه بما لا مزيد عليه من الثناء.

2)ثم هو كتاب يجمع بين اختيار الشعر واختيار النثر، دونما تفضيل أحدهما على الآخر،ودونما دخول في المتاهة النقدية حول ذلك.

3)ثم هو أيضا كتاب يهتم بالتقويم، تقويم الإنتاج الأدبي من خلال جملة من المعطيات الخاصة التي تحددها عناصر التقويم.

4)ثم هو أيضا كتاب يستغل بكيفية موسعة جملة من مصطلحات التقويم التي نستطيع من خلالها أن نخرج بتصور جزئي عن نظرية التقويم الأدبي في الأندلس في مرحلة معينة، ومن خلال شخصية أدبية مبدعة.

[1] - المقصود اختيار الإبداع على اختلاف أساليبه أولا، ثم اختيار الإبداع والمبدع الأندلسي ثانيا، ثم الاختيار المرحلي للإبداع أو المبدع أو هما معا.

إن كتاب البديع إذن كتاب اختيارات أدبية يهتم بفنون الإبداع المتصلة بالوصف –حسب ما يدل عليه عنوان الكتاب ومادته- وبوصف محدد مخصوص بمناسبة معينة هي مناسبة الربيع، وهي مناسبة احتفل الأندلسيون بها غاية الاحتفال واعتبروها من العوامل المسهمة في تفتح الشاعرية وانطلاقها على سجيتها، كما تشير إلى ذلك مقدمة الكتاب ومثل هذه القناعة هي التي جعلت شعر الأندلسيين كثيرا في هذا الباب، وجعلت حماس الحميري أكبر لجمع ما تفرق منه في المظان، وتقييد ما استوعبته الذاكرة أو ردده اللسان، مقرونا بجملة صالحة من التقريضات المتناسبة وما جمع من الإبداع النثري والشعري، هذه التقريضات التي تشكل مادتها الاصطلاحية منطلقا لدراسة التوجه العام لنظرية التقويم الأدبي في عصر الحميري.

وهكذا سنعمل على تفكيك هذه التقريضات إلى عناصرها المكونة لها لنخرج من ذلك برؤية متكاملة عن: المادة الخام للأنماط الإبداعية وتوابعها أولا.

ثم عن المادة الخام للتشكيل الإبداعي ثانيا.

ثم عن المادة الخام لمصطلحات التقويم ثالثا.

ثم عن ارتباط التقويم بأنماط الإبداع أو تشكيله رابعا.

أ) مصطلحات أنماط الإبداع:

لم يخرج مصطلح الإبداع الذي تضمنه كتاب البديع عن ما كان معروفا عند العرب من الشعر والنثر، ولكن الحميري لم يهتم مثلا في الإبداع الشعري بكل أغراضه. بل اهتم فقط بغرض الوصف، لأن موضوع الكتاب مخلص فقط لوصف الربيع. كما أنه لم يهتم أيضا في الإبداع النثري بكل فنون النثر، وإنما اهتم منه فقط بفن الترسل أساسا وما قد يتفرع عن هذا الفن من أغراض مختلفة كالوصف والاستدعاء وصكوك العهد والمناظرة[1].

1)مصطلحات الإبداع الشعري: وقد ترددت في لغته التي وصفت الإبداع الشعري مصطلحات تهم جملة صالحة من المادة التي تدخل ضمن هذا الإبداع. وهذه المصطلحات هي:

النظم، والشعر، والقول، والغرض، والقصيد، والقصيدة، والقطعة، والأبيات، والبيتان، والبيت والقافية[2] والوزن، والإنشاد، والعروض، والدخول[3]، والصدر "صدر القصيدة".

*وهي مصطلحات أصلية لا تكاد تخرج عن ما يتردد في الشعر وعناصره المكونة له على وجه العموم.

---

[1] - أنظر بعض نصوص العهد في رسالة ابن برد (البديع في وصف الربيع /61 و64) وضمنه رسالة الحميري في المناظرة بين الأنوار ص / 62..70.

[2] - القافية بمعنيين: الأول بمعنى القصيدة والثاني بمعنى الروي، وفيه تتردد حروف بعض هذا الروي كالضاد.

[3] - المقصود به الانتقال من قسم في القصيدة إلى آخر (...الدخول إلى المدح...)

*كما أنها أيضا مصطلحات يترادف مضمون بعضها ترادفا كليا أو جزئيا. فالنظم والشعر والقول والقصيد مثلا مصطلحات ردائف لموضوع واحد هو ما اجتمع من الإبداع الشعري، رغم الاختلاف الذي يمكن أن يكون موجودا بين معنى كل مصطلح من هذه المصطلحات. فالنظم أخص من الشعر، وهما معا أخص من القول، والقصيد أخص من الشعر والنظم.. وهكذا.

*كما أن القصيدة والقطعة والبيت أو الأبيات. هي مصطلحات ردائف أيضا ترتبط بإطار التقصيد، وبالتجزيء الذي قد تخضع القصيدة في حال تفكيكها أو الاقتصار على قسم منها.

*وهي أيضا مصطلحات تختلف مادة بعضها عن مادة البعض الآخر بحسب سياق التعبير الذي وضع فيه كل مصطلح. فالوزن مصطلح خاص بموضوع جزئي في الشعر هو موضوع الإيقاع، ومثله القافية. والإنشاد مصطلح يتناول مضمونه عملية الإلقاء التي تحمل في مضمونها النظم أيضا. والعروض مصطلح معوم يتحدد مدلوله بحسب السياق الذي وضع فيه والدخول، مصطلح يفصح عن مرحلة في الإبداع الشعري يمر منها الشاعر في حال انتقاله داخل القصيدة من غرض إلى غرض. والغرض مصطلح معوم مشترك بين الشعر والنثر يتحدد مدلوله بما يضاف إليه.

وهكذا فإن هذه المصطلحات التي تخص الإبداع الشعري تقف عند الحدود المعروفة في الإبداع الشعري العربي ولا تتعداه، مع أن المرحلة التي عاش فيها الحميري كانت قد عرفت إبداعا أندلسيا آخر لم يكن قد حظي بعد باعتراف المبدعين التقليديين والنقاد الأندلسيين على وجه العموم، وهو إبداع الموشح. ومعنى هذا أن الحميري كان من هؤلاء النقاد والشعراء الذين يرفضون فكرة الخروج عن نمط الإبداع العربي التقليدي، رغم أنه كان متعصبا للأندلسيين ولكل ما هو أندلسي، حتى لقد حكم بالتقدم لأهل الأندلس على أهل المشرق في باب الوصف[1].

كما أن ظاهرة الترادف التي أشرنا إليها سابقا والتي تمس مصطلحات الشعر والنظم والقول والقصيد، لا تكاد تعني إلا شيئا واحدا هو احتماء الحميري من الوقوع في تكرار المصطلح الواحد للتعبير عن الموضوع نفسه.

كما تقف أيضا عند حدود ما كان المشارقة قد وضعوه للخروج من مثل ها المأزق اللفظي. ورغم ما نبهنا إليه من الاختلاف الذي يمكن أن يحمله استعمال المصطلح ضمن سياق معين أو ضمن سياق آخر. فالقول قد يعني مثلا في سياق ما، الشعر وقد يعني في سياق آخر النثر[2].

---

[1] - أنظر مقدمة (البديع في وصف الربيع). والظن أن رفضه للموشح لم يكن رفضا شخصيا، وإنما كان رفضا رسميا، لأن الكتاب مؤلف برسم ابن عباد الذي يعتبر بحكم منصبه حاميا وراعيا للأصول ومحاربا للبدع.

[2] - كما أن النظم قد يحمل دلالة نقدية تفيد خروج الإبداع عن المستوى الفني المطلوب في الشعر إلى مستوى يهتم بالوزن والقافية فقط، كما هو الحال في لمنظومات العلمية وفي الموشح والدوبيت، الذي اعتبر عند بعضهم نظما وليس شعرا – كالأبشيهي في المستظرف 210/2.

ثم إن جل المصطلحات تنسجم مع غرض الوصف الذي أخلص المؤلف الكتاب له، ومع شعر الوصف بوجه أخص. ذلك أن بعض هذه المصطلحات موضوع لوصف كمية الإبداع "قصيدة قطعة، بيت، أبيات، قافية..." وبعضها الآخر لوصف هذا الإبداع وصفا عاما "النظم، القول، الشعر، القصيد" والبعض الثالث لتحديد منطلق الاختيار ومكانه من الإبداع الكلي "كالدخول، والصدر – صدر القصيد- باعتبار أن الوصف يشكل جزءا من غرض أساسي قد يكون هو المدح مثلا. والبعض الرابع لتحديد دقيق لنمط التقصيد كالمعارضة التي يحتذي فيها الشاعر المعارض الشعر المعارض وزنا وقافية. فمصطلح الوزن والقافية –بمعنى الروي- من هذا النوع من المصطلحات التي ينصرف استعمالها إلى هذا التحديد الدقيق لعملية شعرية معينة.

2)مصطلحات الإبداع النثري:

كما ترددت عنده أيضا مصطلحات تتعلق بالإبداع النثري وتهم مصطلحات: الرسالة والعهد والكتاب والخطاب والقطعة "قطعة النثر" والصدر. وهي مصطلحات قليلة العدد إذا ما قورنت بالتي استعملت في الشعر. ولكنها متناسبة مع الاختيار النثري الذي تضمنه الكتاب والذي لم يتعد أربع عشرة مختارة[1]. كما أن بعضها يمكن أن يعتبر من المصطلحات المشتركة بين الإبداع الشعري والنثري. فمصطلح قطعة مثلا مشترك بين النثر والشعر. ومصطلح الصدر أيضا يرتبط بصدر الرسالة كما يرتبط بصدر القصيد.

وبين مصطلحات الكتاب والخطاب والرسالة نسب واضح يفصح عن مضمون متقارب على وجه العموم، وتختص الرسالة بقدرة مصطلحها على استيعاب مضامين أوسع تهم الأغراض الكبرى التي يعبر عنها بواسطة الترسل سواء كان هذا الترسل إخوانيا أم ديوانيا، ولأجل هذا وجدنا الحميري يربط الرسالة بالأغراض التي تصرف فيها، ويقدم نماذج من أنماط خاصة من الرسائل التي انحرف فيها الأندلسيون عن المشهور فيها، كرسالة بيعة الأزهار للورد، والمناظرة بين الأزهار... [2].

وهكذا فالمصطلحات التي استعملت في باب الإبداع النثري لم تخرج عن ما عرفناه من الاستعمال المشرقي عامة، وإن انحرفت مضامين بعضها عما فيها، لما رغب فيه المبدعون الأندلسيون من الميل إلى الابتكار والتجديد.

ب)مصطلحات تشكيل الإبداع

اهتمت لغة الحميري النقدية، وفي إطار التقويم النقدي المعلل، بتحديد بعض العناصر التي يتشكل منها الإبداع، شعرا كان أم نثرا. هذه العناصر التي تجمع عدة مصطلحات نقدية تهم جملة من ظواهر التشكيل الأدبي. وتتوزع بحسب مضامينها إلى:

[1] - لم يتعد عدد المختارات أربع عشرة مختارة من أصل مائتين وثمانية وستين مختارة شعرية ونثرية.
[2] - البديع /64..72 وفيها عهود على شكل قطعة شعر، وانظر تاريخ الأدب الأندلسي – عصر الطوائف والمرابطين – ص/288.

1)مصطلحات تهم نوعية التشكيل:

وتشمل: الوصف والتشبيه والاستعارة والتمثيل والمطابقة والقلب والتضاد. وهي مصطلحات مستعملة أساسا للتعبير عن عملية التصوير التي يلجأ إليها المبدع، ونوع التشكيل الذي ينتهي إلى استعماله في التصوير، سواء أكان هذا التصوير عاما "كالوصف" أم كان خاصا بنمط معين في التشكيل كالتشبيه أو التمثيل أو الاستعارة أو المطابقة أو القلب أو التضاد، ورغم ما يوجد من فروق جوهرية بين الوصف والتشبيه والتمثيل، وبين المطابقة أو القلب أو التضاد باعتبار أن الأولى مصطلحات تشكيل تصوير، والثانية مصطلحات تشكيل تعبير، فإنها جميعا تدخل تحت إطار نوعية التشكيل، لأن المطابقة والقلب والتضاد، كلها مصطلحات تحمل في استعمالها دلالات التوهيم التي تخرج باللفظ من إطاره الشكلي إلى إطار ابعد هو إطار التخييل والتصوير. على أنه من اللافت للنظر أن استعمال هذه المصطلحات غالبا ما يرتبط بسياق خاص يجعل دلالة هذا المصطلح تجري في إطار التصوير التشكيلي فقط.

2)مصطلحات تهم لغة التشكيل: وتضم، اللفظ، والكلمة، والرقة والجزالة، والرطوبة، والعذوبة، والبداهة، والدقة، والبديع، والمعنى، والمغزى.

وهذه المصطلحات تعكس كما نرى جملة من القضايا البسيطة والمعقدة. فلغة التشكيل مثلا ترتبط باللفظ ومرادفه من الكلمة والكلام. وهذه جميعا قد توصف بالرقة أو بالجزالة أو بالرطوبة أو بالعذوبة.

ولغة التشكيل تتصل أيضا بالمعنى الذي تحمله الألفاظ، إذ لا يكون اللفظ لفظا إلا إذا حمل معنى أو مغزى، هذا المعنى الذي قد يوصف بالدقة، أو يكون هو الفكرة التي تأتي على البديهة، أو يكون مغزى أو نتيجة من النتائج. كما أن بعض هذه المصطلحات تشكل في حد ذاتها ثنائيات نقدية مرتبطة بقضايا مشهورة في النقد العربي كقضية اللفظ والمعنى أو قضية الرقة والجزالة، ويشكل بعضها الآخر إقرارا بواقع أسلوب فني في التعبير كالبداهة أو الرطوبة أو العذوبة أو البديع. فكل مصطلح من هذه المصطلحات عنوان واسع لأسلوب فني تنافست الأذواق في التحمس له، أو في التحمس ضده. ولكنه لا يعني في الكتاب انتصارا لقضيته، أو اعترافا بأحقيته دون غيره، وإنما يأتي كمجال إبداعي أو وسيط من الوسائط التي يتوصل بها إلى توضيح فكرة ما أو معنى من المعاني. ومن تم فدور المصطلح هو دور تقريري من جهة صلته بما هو متداول، ودور انتقائي من جهة ثانية في إطار اختياري واع مارسه الناقد، وطلب من وراء اختياره غاية قد تكون هي الإعجاب أو التحميس.

3)مصطلحات تهم درجة التشكيل:

وتضم مصطلحات الحبك والسبك والرصف والانتحال والطبع والصنعة والاختراع والابتداع والإغراب.

وهذه المصطلحات من الممكن أن تكون تابعة في تقسيمها لسابقتها، لكننا نعتقد أنها تتميز عنها بجملة من المعطيات التي تجعلها في رأينا مفصولة عنها. فمصطلحات الحبك والسبك والرصف والانتحال مثلا مصطلحات تحدد الدرجة التي وصلتها العملية الإبداعية في الإتقان، وهي متفاوتة في تحديد هذا الإتقان ونوعيته، سواء أكان مرتبطا باللفظ أم بالمعنى. فالحبك والسبك والرصف درجات عليا في الإتقان، والانتحال درجة دنيا في ذلك، لما يقوم بين المصطلح وموضوع السرقة الأدبية من وشيجة. كما أن مصطلحات الاختراع والابتداع[1] والإغراب تتقارب في تحديد هذه الدرجة في إطار علاقة المضمون أو الشكل بما تجري به الأقلام والأفكار، وبما يحققه المبدع في إنتاجه من مظاهر التجديد والابتعاد عن التكرار والمعاد والخروج بالإبداع إلى درجة من الجودة المتناهية.

أما مصطلح الطبع والصنعة فهو أسلوب تشكيلي يخضع في النقد لثنائية مشهورة تحدد مصدر الإنتاج الأدبي ودرجة تشكيله بين قيام هذا على معالجة وتفكر وتعلم وتدبر، أو قيام ذاك على سليقة وانسياب. ووجه الدرجية في هذه الثنائية هو ما يمكن أن يتخذ من المواقف تجاه هذا الأسلوب المختار أو ذاك. فإذا اختير أسلوب الطبع مثلا كان في ذلك تحسيس بدرجية معينة على حساب الأسلوب الآخر، وإذا اختير أسلوب الصنعة كان في ذلك الاختيار أيضا تقديم لأسلوب على آخر.

4)مصطلحات تهم قيمة التشكيل:

وتضم مصطلحات الموافقة، والمطابقة، والمماثلة، والمشاكلة، والتفاضل، والتفاخر، والإشكال، والأخذ، والإجازة، والشأو، والميز، والابتذال، والعقم.

وهذه المصطلحات ليست متساوية في تحديد قيمة التشكيل، لأن كل مصطلح منها أو مجموعة يمكن أن يكون لها إطار خاص أو وضع مغاير.

فالموافقة، والمطابقة، والمماثلة، والمشاكلة، والشأو مثلا ترد في إطار متشابه تقريبا، لأنها تعرض لموازنة صورة وصورة، أو معنى ومعنى[2] أو موضوع وموضوع، أو قافية وقافية. كما أن الابتذال أو العقم. مصطلحان توصف بهما عادة المعاني حين تصل درجة من الدرجات، دنيا أو قصوى، والأخذ والإجازة، حكمان ينصبان على منطلق العمل في علاقته بالغير. والتفاضل والتفاخر والميز والإشكال، مصطلحات يرتبط مضمونها بالموازنة، وفي الموازنة تقويم ولا شك.

وعلى العموم فإن استقراء هذا اللون من المصطلحات في تجلياتها المختلفة يوقف على جملة من الحقائق منها:

[1] - أنظر في الفروق بين هذه المصطلحات، العمدة: 448/1 و450... 451.
[2] - لا يقصد الحميري بهذه المصطلحات معانيها البلاغية، وإنما يقصد معانيها الأساسية اللغوية.

*أنها مصطلحات تحاول تقديم الإبداع في إطاره الذي يوافق هدف الكتاب، وهو بسط ما انتهى إليه الأندلسيون في باب وصف الربيع وما أبدعوه في ذلك من النثر والشعر.

*ثم هي مصطلحات تعتمد رصد الأبعاد العامة لعملية التشكيل في صورها المختلفة، ولا تكاد تكشف عن تعصب لمدرسة معينة في التصوير، ولا لأسلوب معين في التعبير.

*ثم هي أيضا مصطلحات محايدة، لا يرجو منها الحميري إلا الكشف عن طبيعة اهتمام الأندلسيين في مجال التعبير، ويترك بعد ذلك المجال حرا لمن أراد أن يخرج برأي حول اهتمام الأندلسيين في مرحلة ما بهذا الاتجاه أو ذاك. ولذلك ترددت في المصطلحات التي استعملها جملة من القضايا النقدية التعبيرية، كالطبع والصنعة واللفظ والمعنى... ولم يجعل منها قضايا جدية ينتصر لإحداها على حساب الأخرى.

*ثم هي مصطلحات تهم الشعر والنثر على حد سواء، لا يكاد الشعر يختص منها بميزة بالنسبة للنثر ليفهم منها تفضيل لأحدهما على الآخر، ولا تكاد تختلف مظاهر الاهتمام بأحدهما عن الآخر.

ج)مصطلحات التقويم:

من الضروري التأكيد مسبقا على أن مصطلحات التقويم لم ترد في كتاب الحميري مفصولة عن مصطلحات الإبداع أو التشكيل السابقة الذكر، بل جاءت مرتبطة بها. وقد عمدنا إلى فصلها عنها لغايتين أساسيتين هما:

*استنباط العناصر الأساسية في التقويم.

*تحديد المعايير المختلفة المعتمدة في هذا التقويم.

إن مصطلحات التقويم في كتاب البديع تأتي من ناحية تشكيلها على صورتين: إحداهما مفردة، أي مكونة من كلمة واحدة. وثانيهما مركبة، أي مكونة من تركيب يشتمل على أكثر من كلمة. وتتميز الأولى بطابع خاص من حيث ما تحمله من دلالة أو إيحاء، وتتميز الثانية بطابع آخر وتحمل شحنة تقويمية ذات آفاق مختلفة تزيد أو تنقص بحسب تركيبها وما يوحي به ذلك التركيب. والمصطلحات هي:

1)المصطلحات المفردة[1]، وتتضمن:

-الحسن و(مشتقاته)، والإحسان، والنادر، والباهر، والمشرق، والبارع، والمستطاب، والبديع، والرائع، والمونق، والعجيب و(مشتقاته)، والسرى، والفائت، والمستظرف، والأنيق و(مشتقاته)، والباهي، والظاهر، والجيد، والرفيع، والغاية، واللباب، والفائق، والمعدوم، والكامل و(مشتقاته)، والمنفرد

[1] - لم أورد هذه المصطلحات مرتبة على أية صورة من صور الترتيب.

و(مشتقاته)، والجليل، والمفضل، والطريق، والشريف، والمشهور، والمستولي، والنهاية، والبعيد، والأعلى، والأنفس. -والمخترع، والديهي، والرطب، والمبتدع، والمبتكر و(مشتقاته)، والمستعذب، والمحكم و(مشتقاته)، والرقيق، والجزل، والمطبوع، والمصنوع، والمختزل، والمنتخل، والدقيق، والمستملح و(مشتقاته) والقوي، والعقيم، والمختار، والمستوعب، والمستوفي، والفائت. -والممتزج، والموازي، والموافق، والمضاهي، والمطابق، والمساوي، والأرفع، والمستغرب، والأفضل، وأبزغ، والمشاكل، والقديم، والجديد، والمأخوذ، والمماثل، والمبتذل، والشأو، والعقيم.

ب)المصطلحات المركبة، وتتضمن:

العلق النفيس، والمقطع من السحر، ونهاية الكمال، والمنقطع المثيل، ونهاية الإحسان، ورفيع المقدار، ونفثة السحر، والسحر الحلال، والمستوفي نهاية الكمال، والمشرق الجمال، والمونق الكمال والموازي جمالا، والمضاهي كمالا، والمغيي في الجمال، والمغيي لأهل الكمال، ومعدوم المثال، والموسوم بالجمال، والسابغ برد الكمال والسائغ ورد الجمال، والمستولي على ميدان الإحسان، والسحر المنتحل، والقريب على المتأمل والبعيد عن المتناول، وليس له مواز، والسابق التفضيل عند أهل التحصيل، وكثر استحسان ذوي الفهم له، وكثر شغف أهل الميز به.

أن استقراءا متأملا في المصطلحات السابقة "المفردة والمركبة" من أجل استجلاء العناصر الأساسية في لتقويم النقدي من خلال الكتاب، ستوقفنا ولا شك على جملة من المعطيات التي تشكل أهم هذه العناصر، وتخص هذه المعطيات:

1)المعطى الدلالي: ذلك أن استقراء لغويا ودلاليا للمصطلحات السابقة الذكر تجعلنا نعتقد أنها مقسمة من حيث دلالتها إلى:

*مصطلحات التقويم الصرف، وهي المصطلحات التي لا تخرج دلالتها عن الإطار التعبيري، أي أنها مصطلحات محايدة في إطارها النقدي ولا تحيل على أية قضية من القضايا النقدية المختلفة، متميزة بصفة التعميم. فالحسن، والجيد، والرفيع، واللباب، والسري، والجليل، والبديع، والرائع، والباهي، والباهر، والظاهر، والكامل، والمعدوم، والمقطع من السحر، والسحر الحلال... كلها مصطلحات لا يفهم منها إلا عنوان واحد هو التقويم والتقويم فقط بغض النظر عن تركيبها.

*مصطلحات التقويم الموازن، وهي المصطلحات التي تخرج دلالتها إلى الموازنة أو المقارنة، كما لو أن الأمر يتعلق بمفاضلة بين شيئين، والانتهاء من هذه المفاضلة إلى حكم قيمة. فالموازي... والمضاهي...والمطابق، والمساوي، والمشاكل... مصطلحات يفهم من تركيبها هذا اللون من الحكم، وهذا التمييز المقارن.

*مصطلحات التقويم المتصل بأسلوب إبداعي أو بدرجة في الإبداع: وهي المصطلحات التي تحيل على قضية إبداعية شغلت النقاد، وأصبح استعمالها شعارا لاتجاه معين أو عنوانا على اختيار نقدي ذي خصوصيات معينة. فالمطبوع والمصنوع والدقيق والمنتخل والجزل والرطب والمحكم والمستوفي والرقيق والمعجر والقريب على المتأمل البعيد عن المتناول... كلها مفردات ومركبات تحمل دلالات نقدية تتعلق بأسلوب إبداعي معين، أو بدرجة معينة في اختيار الأسلوب الإبداعي.

2)المعطى الانفعالي: ذلك أن المصطلحات الخاصة بالتقويم تكشف عن درجة من الانفعال تجاه الأثر الأدبي المقوم، ويختلف هذا الانفعال باختلاف تأثير هذا الأثر في نفس المقوم، وما يتكون له من قناعات تنتهي به إلى إصدار حكمه، واختيار المصطلح الذي يعبر عن درجة التوتر الانفعالي الإيجابي أو السلبي تجاه الأثر الإبداعي المتذوق.

وهكذا يبدو أن المصطلحات الخاصة بالتقويم ليست على درجة واحدة في ذلك. بل منها ما هو قادر على وصف التوتر الانفعالي في درجاته القصوى ومنها ما هو مختص بما دون ذلك. واختيار الناقد لهذا المصطلح أو لذاك، هو الذي يعبر عن درجة التوتر التي انتهى إليها في تحديد تأثير الإبداع عليه. وبطبيعة الحال فقد يتجه الناقد إلى البحث عن المصطلح الذي يحمل أكثر من دلالة واحدة، فيخرج بذلك من مرحلة التقويم المبسط او المحايد إلى التقويم المعقد. كما قد لا تستطيع المفردة الواحدة أن تلبي رغبته كاملة في التعبير عن درجة تأثره وتوتره، فيتجه إلى التركيب ليترجم عن هذا التأثر ودرجته وقيمته. وليس هناك اتفاق حول المصطلحات التي تترجم عن الغاية أو المنتهى الذي يفترض أن يقف عنده الذوق العام، لأن الأذواق تختلف من شخص لآخر، ومن ساعة لساعة، ومن ظرف لظرف. وكذا التعليل الذي قد يلجأ إليه الناقد في إبراز إعجابه بالإبداع –إن اتجه إلى ذلك- فإنه قد يختلف أيضا. فقد يكون الطبع مقياسا للجودة في ظرف ما، وقد تكون الصنعة هي المقياس، وقد تكون الأناقة أو الجزالة أو العذوبة أو الرطوبة أو الرقة أو الخشونة...

ثم عن المصطلحات المركبة قد تكون شحنتها الانفعالية أكبر من المصطلحات المفردة بحكم اجتماع مفردتين أو أكثر للتعبير عن شيء واحد. فنهاية الكمال مثلا ليست كالكامل، وغاية الإحسان ليست كالإحسان. والزيادة في المبنى زيادة في المعنى، ولكن بعض المصطلحات قد تحمل حكما أو أحكاما على درجة دنيا من التوتر، رغم أنها تستجير بالتركيب، كنحو "السابق عند أهل التحصيل" أو "كثر استحسان ذوي الفهم له" أو "كثر شغف أهل الميز به". فهذه الحكام المعتمدة على مصطلحات "السابق" و"المستحسن" و"الشاغف" هي أحكام مربوطة بالغير أكثر منها بالذات، لأنها مضافة إلى شيء آخر. كما لو أن الناقد يحاول الاستعانة بذوق الغير للبرهنة على سلامة ذوقه وحكمه وسلامة انفعاله الداخلي الذي يبحث له عن سند من الخارج.

3)المعطى النقدي

ويرتبط هذا المعطى بالحقل الدلالي السابق الذكر من حيث ما تحمله المصطلحات من دلالات تحيل بطبيعة تكوينها اللغوي على أحكام قيمة، وما يحتمل أن تتضمنه أحكام القيمة من إحالات نقدية مختلفة.

كما يرتبط هذا المعطى أيضا بما ينضاف إلى الحكم النقدي من الأشكال الإبداعية التي تشكل عناصر العمل الأدبي، والتي يمكن أن ينطبق عليها الحكم النقدي.

وهكذا فالمعطى النقدي الذي تتضمنه الأحكام التقويمية يمكن أن يكشف عن العلاقات القائمة بين التقويم والإبداع وتشكيله، كما يمكن أن يحدد جوانب خاصة في التقويم، ترتبط بالدفقات الانفعالية التي تحملها الأحكام النقدية والتي تتميز بخصوصيتها المطلقة المبتعدة عن كل تأثير خارجي يحدثه التركيب اللغوي، سواء كان هذا التركيب مفرده تحيل على قضية نقدية، أم كان جملة يجمع تركيبها بين متعلق ومتعلق به.

فالشحنة التي يحملها مصطلح الحسن مثلا شحنة متميزة بنوع من التعميم الذي لا يخصص إلا باستقراء الإبداع وتشكيله، لمحاولة استجلاء مظهر أو مظاهر من هذا الحسن.

ولكن مصطلح الموازي أو المضاهي قد يحمل شحنة إضافية يحددها التركيب الذي يفترض أن يكون موصولا بالمصطلح، بالإضافة إلى الدلالة التي تحملها الكلمة في حد ذاتها.

وفي مصطلحي المطبوع والمصنوع شحنتان نقديتان:

إحداهما، ظاهرة مرتبطة بقضية نقدية معينة اشتهر تداولها بين النقاد والثانية، خفية مرتبطة بحقيقة التقويم الانفعالي الذي يكشف عنه السياق، والذي يحدد البعد الذي يطلبه الناقد في نعت الإنتاج بمصطلح المطبوع أو المصنوع، أهو بعد إيجابي أم بعد سلبي.

كما أن استقراء المصطلحات السابقة المفردة والمركبة، سيجعلنا نستجلي المعايير النقدية المختلفة في التقويم، وهي معايير يمكن تحديدها في ثلاث واجهات هي:

1)المعيار النقدي المطلق أو العام.

2)المعيار النقدي الذاتي.

3)المعيار النقدي الغيري.

(1) أما المعيار النقدي المطلق فهو المعيار المحايد الذي لا تستطيع أن تكتشف من خلاله تأثيرا معينا لجانب خاص في الحكم النقدي، كما لو أن لأمر يتصل بأوصاف خاصة يصدق عليها أنها وضعت لتحديد أنماط معينة في التقويم

"عامة كانت أم خاصة" كالجمال أو الحسن أو القوة أو الضعف فهي قيم مطلقة غير محصورة في صفة أو صفات محددة نستطيع أن نستخرج منها العناصر التي يقوم عليها الذوق الأدبي الذاتي أو الغيري. فعندما يقوم الحميري نصا ما ويريد أن لا يكون له رأي ذاتي، أو حين يريد أن لا يبسط رأي الغير حوله، فإنه يلجأ إلى هذا النوع من المصطلح المعوم الذي لا يكون له من معيار خاص في التقويم إلا ما يمكن أن يستقرأ من الإبداع المقوم الذي يترجم عنه هذا المعيار.

ففي قوله مثلا[1] "من المستحسن في هذا الباب قول أبي عمر...

وروضة عقدت أيدي الربيع بها	نورا بنور وتزويجا بتزويج
بمقلح من سواريها وملقحة	وناتج منغواديها ومنتوج
توشحت بملاة غير ملحمة	من نورها ورداء غير منسوج
فألبست حلل الموشي زهرتها	وجللتها بأنماط الديابيج

إذ لا نستطيع أن نصنف المعيار المعتمد في الاستحسان إلا من خلال استقراء النص. وحتى حين نفعل، فلن نقف وقفة موحدة حول العناصر الجمالية التي تستهوي المتذوق فيه. فهل هي فكرة الزواج المركزة في البيت الأول والمفصلة في بقية الأبيات؟ أم هي الصورة المعتمدة في توضيح الفكرة، والقائمة تارة على المجاز، وأخرى على الاستعارة؟ أم هي الألفاظ المتميزة بكثير من العذوبة والحلاوة، والتي أثرت على مجرى الإيقاع والقافية، وأعطت لكل منهما بعده الخاص في التأثير؟ أم هي جماع هذه العناصر.

وعلى ضوء هذا التحديد المختلف، ما هي الترجمة المقابلة من الناحية الإبداعية للاستحسان أو لغيره من المصطلحات التي لا تحيل على قيمة واضحة من القيم التي تصلح أن تكون معيارا أو منطلقا لمعيار محدد.

2)المعيار النقدي الذاتي: وهو المعيار الذي نستطيع أن نجد شخصية الحميري فيه واضحة المعالم، تعبر عن ذوقها في الاختيار من جهة، وعن ذوقها في عناصر الاختيار التي يقوم عليها الإبداع المختار من جهة أخرى. فتقوم هذه العناصر التقويم الذي تراه مناسبا للمستوى الإبداعي لمجموع الأسس التي قام عليها الاختيار، ويكاد هذا العنصر الذاتي يستقطب جل الاختيارات التي مال إلى تقويمها بنوع من أنواع التقويم، ففي قوله مثلا[2] "...وقال محمد بن مسعود البجاني فأحسن في الوصف كل الإحسان..." أو في قوله "...وقال أبو بكر عبادة بن ماء السماء يصفه بأوصاف بديعة وتشبيهات رفيعة..." أو في قوله "...ومعنى اللفظة أنيق ومغزاها دقيق. ومن الصفات

[1] - البديع / 7.
[2] - نفسه /17 و20 و22.

المطبوعة في الكلمات المصنوعة..." ففي مثل هذا النماذج وفي غيرها[1] تحديد ذاتي لجملة من التقويمات الذاتية التي تكشف عن هذا الرأي الشخصي والعناصر التي اعتمدها في تحديد مظاهر الجودة كما يراها، والتي قد يكون الوصف أو التشبيه أو الفكرة أو المغزى أو غرابة الصورة أو عقمها أو عقم الفكرة.

3)المعيار النقدي الغيري: وهو المعيار الذي يحاول أن يتجاوز فيه ذوقه الذاتي، ويستنجد بالذوق العام أو بذوق طبقة معينة لها حيثيات خاصة مرتبطة بالعلم أو التمييز أو الخبرة. وهذا المعيار في التقويم ليس مطردا في أحكامه، وإنما يبدو من حين لآخر كلما أراد أن يعزز حكما من الأحكام برأي أهل الخبرة، سواء كانوا محددين بأسمائهم أم كانوا من أهل الميز أو من ذوي الفهم أو من أهل التحصيل، على حد تعبيره.

ففي قوله مثلا[2] "...ومما كثر شغف أهل الميز به، واستحسان ذوي الفهم له قوله أبي جعفر بن الأبار...". وقوله أيضا "...من السابق في ميدان التفضيل الفائق عند أهل لتحصيل قول ذي الوزارتين..." ففي مثل هذا نرى اعتماده الرأي المتخصص المتصل بذوق ذوي الفهم أو الميز أو أهل التحصيل، وهي صفات تعكس تخصصات معينة في الدرجية النقدية، لاعتماد كل طبقة منها على معطى مختلف عن الآخر كما لو أن الأمر متصل بثلاث طبقات من النقاد هم: أهل الميز، وأهل الفهم، وأهل التحصيل. وفي قوله أيضا[3] "ولأبي عمر أيضا فيه وصف ثان معدوم المثال، موسوم بالجمال، صح عندي أن عبادة بن ماء السماء كان يقول: لم يخترع بالأندلس في معنى من المعاني كاختراع القسطلي في السوسان..." حيث نراه يربط حكمه النقدي الذي يصدر به الحكم العام بما يدعمه من رأي عبادة بن ماء السماء الشاعر المشهور، وكأنا به يستنجد بمثل هذا الرأي ليزكي به حكمه الشخصي.

(د) ارتباط التقويم بنمط الإبداع وتشكيله

أشرنا سابقا إلى ما هدفنا إليه من تفكيك التركيبات الاصطلاحية وفصلها عن مجال إيحائها النقدي، وبرزنا ذلك برغبتنا في البحث عن الأبعاد التي يمكن أن يحملها المصطلح المستخدم في جوانب التقويم، وما يمكن أن يكون قائما بين دلالاته من فروق تؤثر على المجرى العام لعملية التقويم، والآن وقد تم ذلك، فما هي عناصر الارتباط القائمة بين تلك المصطلحات وعملية التقويم، وما مظاهر تأثيرها على عملية التقويم؟

تتحدد عناصر الارتباط بين مصطلحات التقويم ومصطلحات الإبداع في تشكلاتها المختلفة، في العلاقات الآتية:

---

[1] - النماذج التي تهم تقريض إنتاج القاضي ابن عباد تتميز عن غيرها بنوع من المبالغة في التحلية والتقريض.

[2] - البديع / 116 و 114.

[3] - نفسه / 136.

1)العلاقات النحوية: [1]

من اللافت للانتباه أن الارتباط بين المصطلحات الإبداعية وتشكيل الإبداع وبين مصطلحات التقويم قد تَشَكّل في صور مختلفة تجمعها علاقات متمايزة تنتج جملة من الأحكام المعيارية. وهذه الصورة هي:

*صورة الإضافة، وتتمثل في علاقة المضاف والمضاف إليه، فمصطلح، كحسن السرد، أو غريب الوصف، أو عجيب الرصف أو إبداع الكلمات، أو أغرب التشبيهات... هي مصطلحات تتشكل من مضاف ومضاف إليه. وهي إضافة نسبت شيئا إلى شيء وتحقق من هذه النسبة حكم معين يلحق مضمون المضاف بالمضاف إليه.

*صورة الوصف: وهي العلاقة الأكثر ورودا وترددا بين المصطلح المقوم والمصطلح الإبداعي الذي يقع عليه التقويم داخل الكتاب. ومؤداها الشكلي عكس المؤدى الإضافي، حيث يتقدم في تركيبها اللغوي المصطلح الإبداعي على المصطلح التقويمي. فالمعاني المستعذبة، أو الأوصاف المستغربة، أو التشبيهات البديعة، أو النثر المبتدع، أو النظم المخترح... كلها مصطلحات تتشكل من تركيب يجمع بين منعوت ونعت، أو موصوف وصفة، وينتج عن هذا التركيب حكم معين ينسب مضمون النعت إلى المنعوت.

*صورة العامل والمعمول: وهي علاقة من نوع آخر تنتج عن وجود عامل نحوي معين يؤثر في بناء لفظي موال له كالفعل والفاعل أو الجار والمجرور، أو المعطوف والمعطوف عليه وحرف العطف أو التمييز، فمصطلح كمصطلح ـ يوازي رقة.. وشاكل دقة، أو أبدع في الأوصاف وأغرب، أو صنع على البديهة، أو وصف رائع وتشبيه بارع...- كلها وغيرها مما هو على شاكلتها مصطلحات مركبة من أفعال عاملة لازمة أو متعدية، أو من جمل مرتبطة فيما بينها برباط العطف. ولاشك أن هذه التراكيب على اختلافها مع سابقتها تحمل أيضا أحكاما تقويمية لاحقة بمصطلحات إبداعية تنتهي إلى ربطها إليها تحت صوره خاصة من صور هذا الترابط.

2)العلاقات المعيارية:

والمقصود بها الإشارة إلى القضايا التي كانت موضوع تقويم والتي شكلت الهدف الأساس لهذا التقويم وهي:

-التقويم وقضية التشكيل.

[1] - المقصود من هذا هو بحث الجوانب التركيبية التي تجمع بين الحكم التقويمي والعناصر التي ينصب عليها هذا الحكم، سواء أكانت مادة إبداعية، أم كانت نمطا من أنماط التشكيل الإبداعي مع ما يمكن أن يترتب على ذلك.

-التقويم وقضية اللفظ وطبيعة أسلوب الأداء.

-التقويم وقضية المعنى أو المغزى.

-التقويم وقضية الموضوع الإبداعي كلا أو جزءا.

-التقويم وقضايا أخرى، كالبداهة والندرة والعقم...

وهذه العلاقات تكاد تغطي جملة القضايا التي تتناولها المصطلحات المترددة في ثنايا الكتاب.

1)فبالنسبة للتقويم وقضية التشكيل: فإنه يبسط منه قضية التصوير وأساليبه المختلفة. وقد ركز على خمس وسائل من وسائل التصوير ومصطلحاته وهي: الوصف والصفة والتشبيه والتمثيل والسمة. وهي مصطلحات متمايزة عنده تمايزا يفهم منه إدراكه للفروق القائمة بينها. فالوصف بمعنى الغرض، والصفة بمعنى الصورة، وكذا السمة. والتشبيه بمعنى طريقة التشكيل، والتمثيل مثله لأنه كثيرا ما يعطف التمثيل على التشبيه مع مخالفة حكم القيمة الذي ينعث به كل منهما مما يفيد أنه كان يبحث عن حكمي قيمة يصف بهما وسيلة التشكيل المعتمدة.

الوصف: وقد حظي الوصف باهتمامه في التقويم، ثم تلاه التشبيه، ثم تلته الصفة، فالتمثيل، فالسمة[1]. وهذا التركيب المعتمد على قراءة إحصائية ليس لها من تبرير إلا اهتمام الكاتب بالوصف أولا، ثم بالأدوات المستعملة فيه بعد ذلك.

وقد اعتمدت أحكامه التقويمية الخاصة بالوصف على جملة من المعطيات، بعضها تقويمي عام وبعضها الآخر تقويمي خاص يحيل على قيمة نقدية معينة.

فالأحكام التقويمية العامة هي التي تمس: الحسن ومشتقاته والرائع، والمفضل، والبديع، والرائق، والسري والرفيع، والعجيب والفائق، وحسن الذكر... فهذه المصطلحات التقويمية تكاد لا تحيل على شيء إلا على صورة من صور الجودة التي ينتهي إليها التقويم العام. فالوصف الحسن أو الرائع أو البديع... لا تكاد هذه الأحكام تقدم لنا تبريرا لوجه من أوجه الجودة، عكس ما سنراه بعد.

أما الأحكام التقويمية الخاصة التي تحيل على قيمة نقدية فهي:

*الأحكام التقويمية الموحية بالتفضيل، وهي: الفائق، والمتفوق والمفضل والمتناهي والمعرب عن الكمال ومعدوم المثال والمطابق والمتقدم الإحسان، وكل المصطلحات التي استعملت صيغة التفضيل "الأفعل" وهي مصطلحات تحيل بطبيعة تكوينها على الدرجية التي تعني التفوق في الوصف.

[1] - بلغت المصطلحات التي قوم بها الوصف نحوا من ثمانية وعشرين مصطلحا. والتشبيه ثلاثة وعشرون. والوصاف خمسة عشر. والتمثيل سبعة. والسمة مصطلحان، دون احتساب المكرر منها أو الذي جاء على صيغة مشتقة من أصل.

*الأحكام التقويمية التي تحيل على قضية إبداعية وهي: الغريب والمستظرف والمطبوع والمستوعب وغير المذكور وغير المتكرر. وهي مصطلحات تحيل على ما كان يطلب في الجودة عند أغلب النقاد والمتذوقين، من الغرابة أو عدم التكرار أو الطرافة، ومن الطبع، ومن الاستيعاب، أي استيعاب الموصوف استيعابا يجمع كل صفاته. فالوصف المطبوع مثلا حكم نقدي يحيل على أسلوب معين، والغريب حكم معلل وغير المتكرر أيضا.

التشبيه: من الأحكام الخاصة بالتشبيه فقد جاءت مساوقة لما سبق من التفصيل السابق في قضية الوصف، بمعنى أن تقويماته مست جانبين أيضا:

*جانب التقويم العام الذي تتردد فيه المصطلحات المفيدة لذلك من نحو: الحسن، والبديع، والعجيب، والسري، والقوي، والرائق، والرائع، والبارع والجيد، والرفيع، والسني، والأنيق... إذ مثل هذه المصطلحات لا تكاد توحي بشيء خارج عن حدود الاعتراف بالجودة دون تحديد مسار لهذه الجودة أو لمضمار من مضماراتها، خاصة والأمر يتعلق بعملية تقنية تشترك فيها جملة من المعطيات كالخيال والتركيب الذي يربط بين العناصر المكونة للتشبيه.. مما فصله البلاغيون فيما بعد وحددوا من خلاله الأشكال والأنواع التي ينقسم إليها التشبيه.

جانب التقويم الخاص بوجه من الأوجه ويتضمن الإحالة على أوصاف محددة في التشبيه، كالغرابة – دون تحديد لوجه هذه الغرابة، أهي في المشبه به أم في وجه الشبه أم في وسيلة الأداء –وكالرقة- دون تحديد لمعطياتها أهي رقة في الأداة اللغوية أم في الصورة الناتجة عن التشبيه وكالعقم دون تحديد أيضا لمستلزمات هذا العقم، أهو المشبه به أم وجه الشبه وكالطبع الذي يقصد به ولاشك نقيض المصنوع، والذي يحيل طبعا على قضية تفضيل أسلوب على آخر، وكالتفرد الذي من مرادفاته انعدام الشبيه، والذي قد يلحق بمعنى من معاني الغرابة، وكالمطابقة وهي من شروط الجودة في الوصف، كما أنها نوع من أنواع التشبيه عند البلاغيين "التشبيه البليغ".

وعلى نفس النسق سارت أحكامه فيما يخص التمثيل الذي يأتي معطوفا في الغالب على التشبيه أو على الوصف نحو "التشبيه السري والتمثيل السني"[1] و"تشبيه بديع وتمثيل رفيع"[71] و"وصف ربما طابق وتمثيل عساه وافق" و"تشبيه دقيق وتمثيل أنيق" و"بديع في التمثيل رفيع في التشبيه"... ولا تكاد تجد له نسقا خاصا يتناول التمثيل وتفهم منه دلالة للمصطلح التقويمي تحيل على قضية بعينها كما سبق.

الصفة: أما الأحكام الخاصة بالصفة أو الصفات فهي منطلقة أساسا من جوهر التفريق بين الصفة والوصف[2] وبين الصفة والتشبيه، إذ أن المحتوى النقدي الذي يحمله مصطلح الصفة لا يحيل على الوصف كغرض إبداعي، ولا

[1] - البديع / 96 و98 و149 و146 و151...
[2] - أساس الفرق بين الوصف والصفة هو الفرق بين المصدر واسم الهيأة، فالأول عام والثانية خاصة.

على التشبيه كتشكل نوعي، وإنما يحيل على كل حالة وصفية، سواء استعمل فيها التشبيه أو غيره من أنواع التشكيل التصويري. ومن الطبيعي أن تلعب المضافات إليها من الأحكام دورا في تحديد الأبعاد المرجوة من هذه الإضافة. وهكذا فمصطلحات التقويم التي ألحقها الحميري بالصفة "مفردة أو جمعا" حددت لهذا الإلحاق دورين هامين:

الأول: دور التقويم العام الذي لا يحمل خصيصة من الخصائص، إلا الإعجاب وما يفيده من مصطلحات الفائق والعجيب والرائع والسري والأنيق والبديع والجيد.

والثاني: دور التقويم الخاص الذي يحيل على موقف نقدي مشهور، كالطبع أو الرقة أو الغرابة أو الإحكام أو الألفاظ الحرة. فكل هذه المصطلحات تشير إلى مذهب خاص سواء في النظم أو في التعبير أو في المنطق الفني. والجدير بالملاحظة أنه استعمل مصطلحا رديفا للصفة، هو السمة –مفردا وجمعا- ولم يحله إلا بمصطلحي الرائق والرائع. وهما من مصطلحات التقويم العام كما أسلفنا.

2) وبالنسبة لقضية اللفظ وطبيعة أسلوب الأداء: فإن المصطلحات التي اهتمت بهذه القضية هي الكلمة واللفظ من جهة، وقضايا أسلوب الأداء اللغوي المتمثل في مصطلحات: السبك والحبك والرصف والسرد والصياغة من جهة أخرى. ورغم أن هناك فروقا بين إيحاء مصطلحي الكلمة، واللفظ، وبين المصطلحات الأخرى، إلا أننا جمعنا دراستهما في تصور واحد، وهو أسلوب الأداء.

وهكذا فقد حلى كلا من الكلمة واللفظ بجملة من المصطلحات التي تجري في نسقها العام، على النحو الذي أشرنا إليه في دراسة قضية التشكيل، إذ يزاوج بين نعت اللفظ أو الكلمة بمصطلح نقدي عام، وبين نعته بمصطلح نقدي خاص قد يحيل على قضية نقدية بعينها.

فبالنسبة للمصطلح العام، استعمل مصطلحي البديع والبزيع[1] في دلالة خاصة بالجودة والملاحة، ورغم أن البديع قد يحيل على قضية نقدية بعينها، إلا أن السياق الذي يورده فيه قد لا يوحي بغير مظاهر الجودة، إذ لا توصف الكلمة بأنها مبتكرة في ذاتها، وإنما قد تكون كذلك من حيث تموضعها في مكان خاص لم يعتد الناس على استعمالها فيه. فتكون آنذاك مستحسنة أو مستهجنة. ومن الطبعي أنه لا يريد شيئا من هذا، وإنما يريد الكلمة الصالحة للمعنى الذي يعبر عنه.

أما في المصطلح الخاص، فقد ترددت فيه مصطلحات: المصنوع والأنيق والعذب والمنتخل، وهي مصطلحات تحيل على قضايا نقدية تعني اختيارا خاصا في أسلوب الأداء يهم الصنعة في مقابل الطبع، والأناقة في مقابل البساطة،

[1] - اللسان: 6/8. البديع: المبتكر والغاية في كل شيء. والبزيع: الظريف والمليح. نفسه 10/8.

والعذوبة في مقابل الخشونة والمنتخل في مقابل العفوي، وهي قضايا نقدية، عرفت في جملة من عصور التاريخ النقدي صراع اختيار أو تفضيلا لجانب على آخر. وترددت أيضا مصطلحات السبك والحبك والرصف والسرد والصياغة. وهي مصطلحات تهم أسلوب الأداء بما يمكن أن يتضمنه من ألفاظ وكلمات وتعابير. كما أن لها دلالات لفظية معينة تتعلق بمعالجة أمر تصعب معالجته وربطه إلى بعضه[1]. ولذلك لم نجد في مصطلحات التقويم التي وصفت بها هذه المصطلحات ما يحيل على قضية نقدية بعينها كما هو الحال بالنسبة إلى اللفظ أو الكلمة، وإنما وجدنا فقط مصطلحات التقويم العام التي تهم الحسن الذي وصف به السرد والسبك، والجيد الذي وصف به الحبك والصياغة، والسرد والبديع والرائق الذي وصف به الرصف. وبعبارة فإن أسلوب الأداء بمصطلحاته ليس له إلا أن يكون موصوفا بمصطلحات التقويم العام.

3)وبالنسبة لقضية المعنى، وما في حكمها من المغزى والغرض: فهي أيضا لم تخرج عما سبق من تردد المصطلحات المقومة لها بين المصطلح العام والخاص.

ففي العام: وصف المعنى بأنه حسن، وساحر، ومذهب، ومستملح، وهي مصطلحات أحكام قيمة لا تحيل على قضية نقدية بعينها، ولا على تفضيل أو اختيار خاص.

وفي الخاص: وصف بالأنيق والدقيق والمخترع والرقيق والرفيع والمستغرب والجزل والمبتذل، وهي مصطلحات تتردد بين الإشارة إلى أسلوب في اختيار المعنى، وبين التقويم المحدد لطبقة أدبية معينة. ذلك أن الأناقة تقابلها البساطة، والدقة تقابلها الهلهلة، والرقة تقابلها الخشونة، والجزالة تقابلها السهولة، والإغراب يقابله الابتذال، والعكس.

ولم يورد في إطار التقويم المحدد لطبقة أدبية معينة إلا مصطلح الرفعة التي يمكن أن تكون مقابلا للوضاعة.

وقد وصف المغزى بالدقة، وهو وصف يحيل على قضية نقدية تتقابل فيها الدقة والهلهلة –كما أشرنا-

كما وصف الغرض بمعنى القصد بالبديع أي المبتكر، وهو مصطلح يحيل على اختيار نقدي يحمل دلالة التقويم الذي تقصد به الجودة.

4)وبالنسبة للموضوع الإبداعي: فإن الأمر فيه على ما ذكرناه قبل من اهتمام بفني النثر والنظم وما في معناهما من القول. كما أن الأمر فيه مرتبط أيضا بما يتجرأ عن النثر والنظم من مصطلحات تهم القطعة والقصيدة، والبيت أو الأبيات. وقد حليت هذه المصطلحات بجملة من الأحكام التقويمية التي يمكن أن تصنف في نفس الإطار الذي أشرنا إليه في عرضنا للقضايا الأخرى.

[1] - أنظر الدلالة اللغوية للمصطلحات: السبك والحبك والرصف والسرد والصياغة. في لسان العرب، في موادها.

فقد حلى النظم بالمخترع والمستملح: وهما مصطلحان يحيل أولهما على قضية الاختراع في الشعر، ويحيل الثاني على حكم قيمة يتصل بالملاحة أو الاستملاح، وهو مصطلح معوم ليست له دلالة نقدية منضبطة.

كما حلى النثر بمصطلح المبتدع، وهو مصطلح يرتبط بقضية نقدية تتصل بالجودة المعتمدة على الابتكار.

وحلى القول بمصطلحي البديع والبديهي، وهما مصطلحان يرتبطان بقضيتين إحداهما تقويمية محض، والثانية متصلة بلون خاص من ألوان النظم، هو نظم البديهة في مقابل الروية. وكان أهل الأندلس يجرون الشعراء في مضمار البديهة ليستخبروا قدرتهم فيها، ثم يضعوهم في المرتبة التي تحلهم فيها بديهتهم.

أما ما يتجرأ عن مصطلحي النثر والنظم من أجزاء، فإن الأحكام النقدية المنصبة عليها قد ترددت هي أيضا بين مصطلحات عامة لا تحمل إلا حكم القيمة، وبين مصطلحات خاصة قد تحيل على قضية او قضايا نقدية بعينها.

فقد حليت القطعة والأبيات بمصطلحات: المحكمة، والمنفردة، وحسنة السرد، والمطبوعة، وسرية الوصف، وحسنة التشبيه، وغريبة التشبيه، وعجيبة الصفات، وفائقة الصفات، وجزلة، ورقيقة... وكلها مصطلحات خاصة تحيل على قضايا بعينها أو على جودة مرتبطة بتشكيل معين كالسرد أو الوصف أو التشبيه أو الصفات.

أما المصطلحات العامة فلا تكاد تحمل جديدا خارجا عن مجال التقويم العام.

5)قضايا أخرى: وتهم هذه القضايا مصطلحات تحيل على موضوع من موضوعات النقدية التي لها صلة بالتقويم من جهة، كما تهم بعض الظواهر الأدبية التي قد يتميز بها الإنتاج الأدبي من جهة أخرى. ويتعلق الأمر هنا بمصطلحات: الإغراب والبداهة والندرة والعقم والاختراع والإبداع والرقة والجزالة.

وهي المصطلحات التي لم يلتزم بأن يحيلها بحكم قيمة معين، ولا انتهى فيها وفي استعمالها إلى تقرير خاص، وإنما أرسلها إرسالا باعتبارها مظاهر جودة، وأصبغ على بعض منها أحكام قيمة تتناسب مع مضمونها.

ففي إحدى اختياراته يقول[1] "...وقل أبو عمر أحمد بن دراج القسطلي فأحسن وأبدع وأغرب واخترع..." فإذا كان الإحسان مصطلحا من مصطلحات التقويم العامة، كما أسلفنا، فإن الإبداع والإغراب والاختراع، ترتبط بظواهر إبداعية تهم درجات مختلفة من الخلق الأدبي تبلغ بهذا الخلق درجة عليا في الجودة. ورغم أن الإبداع والاختراع كلمتان مترادفتان، كما يبدو على وجه

[1] - البديع / 136 ويتكرر استعمال مثل هذه المصطلحات في نصوص أخرى.

التقريب، فإن المعنى الذي يمكن أن يتضمنه كل منهما متفاوت[1] بالنسبة للآخر من حيث ما اشتق من كلمة "بدع"، وما اشتق من كلمة "خرع" فالإبداع يفيد في جملة ما يفيد الاختراع على غير مثال، ويفيد الاختراع الارتجال والابتداع. وإذا أضفنا إلى المصطلحين، الإغراب، الذي يعني طلب الغريب من الكلام ومن المعنى ومن الصورة، أصبح التقويم متضمنا لجملة من المعطيات التي يفترض أن تشترط في الإحسان وهي الابتكار على غير مثال، والارتجال وطلب الإغراب بوجه عام. وقد كرر هذا الأسلوب في التقويم في جملة غير قليلة من الاختيارات[2] حتى لقد يبدو عنصر الجودة القصوى مرتبطا بهذه العناصر أساسا وببعض العناصر الأخرى التي قوم بها إنتاجات أخرى. ونفس الأمر ينطبق على استعماله لمصطلح النادرة المتصل بالابتداع "نوادر مبتدعة"[3]. فإن الأمر في النادرة المبتدعة لا يخلو من أن يكون موجها إلى المعنى أو إلى الصورة، وقلما يوجه الأمر نحو اللغة، لأن مجال الابتداع في اللغة محدود ومشروط. ورغم ما يتصف به مصطلح النادرة من التقويم الذي يفيد أكثر من دلالة، فإن السياق الذي يدرج فيه استعماله هو الذي يحدد البعد النقدي الذي يتخذه المصطلح. خصوصا حين يعطف على وصف معين كالابتداع، وحين يتخذ سبيلا إلى تقويم إنتاج ما بمفهوم من مفاهيم القيمة.

وفي مصطلح العقم لم يكد يستعمل هذا المصطلح إلا مردوفا بالتشبيه لكي يزيل كل علاقة لهذا المصطلح بما يمكن أن يكون لصيقا به من الفكرة التي يمكن أن يكون استعمالها واردا أيضا فيه، أو ما يمكن أن يحمل عليه من الكلام على وجه العموم، وهو المشهور عند أصحاب المعاجم[4] من غريب الغريب. والعقيم من التشبيهات في استعمال الحميري هو الذي لم يكن له نظير من قبل، أو الذي يتسم بالغرابة في ذات الوقت وقد استعمل المصطلح في تقويم تشبيه لأبي الحسن جعفر المصحفي في الحديقة[5] حين قال:

"وكأن دائرة الحديقة عندما ... جاد الغمام لها برشف الريق

فلك من الياقوت يسطع نوره ... فيه كواكب جوهر وعقيق

...وتشبيهه الأخير في الحديقة من التشبيهات العقم على الحقيقة..."

وفي نفس السياق قرض تشبيها لابن القرشية بقوله(80)

---

[1] - أنظر معنى أبدع واخترع في اللسان 6/8 و69/8. حيث يفيد الأول أنشأ وبدأ واختراع على غير مثال. ويفيد الثاني ارتجل واشتق وأنشأ وابتدع. وأنظر في الفرق بينهما العمدة 453/1 حيث يجعل الاختراع في المعاني والإبداع في الألفاظ. وأنظر في الإغراب: البديع في نقد الشعر / 132.

[2] - أنظر مثلا البديع / 119 و160.

[3] - نفسه / 24 وأنظر عن مصطلح النادرة، مصطلحات نقدية وبلاغية / 221.

[4] - لسان العرب: (عقم) 414/12.

[5] - البديع / 37 و38 وأنظر أيضا 101 و161.

"...ومن التشبيهات العقم..."، وقرض أيضا شعرا لابن هاني الأندلسي[80].

"...في كمامة نوارة سقطت منه...".

وفي مصطلحي الرقة والجزالة، جمع بين عنصرين يعسر الجمع بينهما لأنهما يتعارضان من حيث المنطلق إلا إذا أريد بأحدهما شيء وأريد بالآخر شي آخر. إذ الكلام الجزل عند اللغويين خلاف الركيك: أي هو القوي الشديد[1]. فانصراف الجزالة إلى غير الألفاظ والكلمات غير وارد في الاستعمال كما أن الرقة ضد الغلظ والشدة، والكلام المرقق أي المحسن[2] وليس في أصل الكلمة ما يدل على استعمال ضيق، إذ قد يراد بالترقيق المعنى أو الغرض، كما أوضح ذلك صاحب اللسان فيما عرضه من وجوه ترقيق الكلام[82]. وعلى كل فإن استعمال مصطلحي الرقة والجزالة استعمال محدث، لوصف أسلوبين في التعبير هما أسلوب أهل البادية "الجزالة" وأسلوب أهل الحاضرة "الرقة". ولعل الحميري كان يدرك تمام الإدراك الفروق الجوهرية بين الأسلوبين وصعوبة الجمع بينهما فقصر استعمالهما على تقويم نصين فقط أحدهما نثري والثاني شعري[3]. وقصده –بطبيعة الحال- أن المبدع استطاع أن يجمع بين أمرين يصعب الجمع بينهما، وهما غلظ اللغة، ورقة الغرض. إذ أن الأثرين معا اشتملا على وصف الربيع أو بعض من مظاهره، وتضمنا بعض الألفاظ القوية الشديدة التي لم يأت استعمالها مستقبحا أو مستكرها في غرض خاص كغرض وصف الربيع –الذي يعتبر الإكثار من القول فيه من المحدثات الشعرية-.

الاختيار والتقويم عند الحميري

إن ارتباط الاختيار بالتقويم في رأي الحميري النقدي أمر متلازم على وجه العموم، ذلك لأن الاختيار تم عن طريق قناعة شخصية كانت بحاجة إلى تبرير يمنطقها ويعطي لها السند الذي تبحث عنه من أجل الاقتناع والإقناع. لقد كان الحميري، وطائفة من الأندلسيين، يشعرون في مرحلة من المراحل بتضخم الأنا الأندلسية، هذا التضخم الذي جعلهم يرون نفوسهم بعيون نرجسية تحمل في عمقها نفسا ناقدا. فكان من نتائج ذلك أن رأوا الجمال الإبداعي الأندلسي فأحبوه وأعجبوا به، ولكن إعجابهم يكن إعجابا مرضيا، بل كان مقرونا بحس يعتمد المقارنة تارة، والنقد تارة أخرى، وذلك من أجل البرهنة على أن الإنتاج الأندلسي الإبداعي قد شب عن الطوق، وأصبح قادرا على المنافسة. يقول الحميري[4]:

"...ولأهل المشرق في تأليف أشعار شعرائهم وتدوين أخبار علمائهم الفضل علينا والسبق لنا... ولكن أهل المشرق، على تأليفهم لأشعارهم،

---

[1] - لسان العرب: (جزل) 109/11 والقاموس 388/3.
[2] - لسان العرب: (رقق) 121/10...
[3] - البديع / 71 ..145.
[4] - نفسه / 41.

وتثقيفهم لأخبارهم... لا يجدون لأنفسهم من التشبيهات في هذه الموصوفات ما وجدته لأهل بلدي، على كثرة ما سقط منها عن يدي بالغفلة التي ذكرتها عنها، وقلة التهمم بها، وعلى قرب عهد الأندلسي بمنتحلي الإسلام، فكيف بمنتخلي الكلام. ولو تأخروا عن إدراك المشرقيين في كل نحو وغرض، وتقهقروا عن لحاقهم في كل جوهر وعرض، لكانوا أحقاء بالتأخر، وأحرياء بالتقهقر، فكيف يرى فضلهم، وقد سبقوا في أحسن المعاني مجتلى، وأطيبها مجتنى، وهو الباب الذي تضمنه هذا الكتاب، فلهم فيه من الاختراع الفائق والابتداع الرائق، وحسن التمثيل والتشبيه ما لا يقوم أولئك مقامهم فيه..."

لقد ازدهرت فكرة الاختيارات الأدبية في الأندلس مع جملة من الأندلسيين الذين شعروا بهذا الإحساس الذي عبر عنه الحميري، بعد مرحلة من الاحتشام والتواكل، وعبرت عن نفسها بعد أن شعر أصحابها بوجود تراكم إبداعي أندلسي كثير، وبتفرد واضح لأهل الأندلس في بعض المجالات الإبداعية التي أضحت مفاخرتهم لغيرهم بها أمرا مشروعا، وببلوغ الأندلسيين في مجال التعبير الأدبي الغاية التي انتهى إليها غيرهم أو أكثر. فانطلقت هذه الاختيارات في أول أمرها تؤرخ للرجال وتذكر بعضا من إنتاجهم، ثم انعطفت بعد ذلك إلى مقارنة إنتاجهم بالإنتاج المشرقي، في أول تجربة نقدية من هذا الباب في الأدب العربي، حين ألف الجياني كتاب الحدائق، معارضا به كتاب الزهرة للأصفهاني، وألف ابن الكتاني الطبيب كتاب التشبيهات من أشعار أهل الأندلس، متجاوزا به آفاق كتاب التشبيهات لابن أبي عون المشرقي. ثم ألف الحميري كتابه البديع في وصف الربيع الذي لم يأت على نموذج سابق، ثم تطورت بعد ذلك أنماط الاختيارات بين متفرد بأسلوب خاص، وبين ناسخ على أنماط مشرقية مع بعض التغييرات.

لقد انتهى الحميري في كتابه البديع... إلى الاقتناع بفكرة الاختيار من المنطلق السابق، منطلق التراكم الإبداعي الأندلسي، ومنطلق التفرد في هذا الإبداع، ثم منطلق الجودة المتحققة فيه. ومن خلال هذا الاقتناع، اتجه إلى العمل، ولكي يعطي لهذا العمل الإطار العملي المطلوب، ابتدأ في فرز هذا التراكم من حيث انتهى السابقون له، ثم من الانكباب على الإنتاج المعاصر ليكسر حجاب المعاصرة الذي انتقد الإيمان به في مقدمة كتابه، ثم اتجه بعد ذلك إلى البحث عن التبريرات التي يمكن أن تقف وراء جودة الإنتاج الأدبي المختار، وذلك من خلال مظاهر التقريض التي قدم بها للإنتاج الذي تضمنه الكتاب، ومن خلال بسط بعض العناصر الذاتية الخفية التي يمكن أن تكون سببا في جودة الإنتاج كالمنافسة، وحب الظهور والتحدي والتملق... وهي العناصر التي تستشف من المناسبات التي تتصدر بعض المختارات.

وكانت تقريضاته قائمة على لغة خاصة كانت محور مدارستنا قبل، وهي التي حاولنا أن نخضعها لتفريعات وتقسيمات، انتهت بنا إلى أخذ فكرة عن التقويم الأدبي الإبداعي في تصوره. هذا التقويم الذي تتردد مصطلحاته بين لونين اثنين:

1) تقويم عام ذي طابع غير واضح، يلعب فيه التعميم، تعميم الأحكام، دورا أساسيا. فإذا التقريضات والتقويمات غير محددة في أصل من أصول الإبداع، شكلية كانت أم معنوية. وهذا التقويم هو الذي تفصح عنه المصطلحات التي وضعناها في خانة التقويم العام، والتي يشترك الحميري فيها مع غيره من النقاد التأثيريين الذين يكتفون بالتقريض العام دون البحث عن التعليل.

2)تقويم خاص ذي طابع محدد يمكن تلمسه في جملة من المعطيات المختلفة التي يتعلق بعضها بالصورة الأدبية وتشكيلاتها المختلفة، وما يوازيها من المصطلحات الدالة عليها. ويتعلق بعضها الآخر باللغة المعبرة التي تتلون بحسب الظرف والمناسبة التي يتطلبها الموقف، سواء كانت هذه اللغة مرتبطة بالمفردات أم بالمركبات. ويتعلق البعض الثالث بالصناعة الفنية المعتمدة في التعبير الأدبي، ما يمكن أن يهيمن عليها من معطيات الظروف المحيطة بها من البديهة أو الارتجال أو التروي.. أو من معطيات الذات المبدعة، وما يمكن أن تفضله في الإنتاج من ميل إلى هذا الأسلوب أو ذاك. ويتعلق البعض الرابع بالمضامين أو الموضوعات التي تهيمن على الاختيارات.

وقد تداول الحميري في هذه المعطيات جملة صالحة من المصطلحات التي تنطلق من موادها، من أجل الانتهاء في التقويم الأدبي إلى المعيار الملموس الذي يكشف عن مواطن الجودة في العمل الأدبي، أو ينبه إليها، ثم يقومها بعد ذلك التقويم المناسب.

-وهكذا فمن الممكن الزعم بأن المصطلح قد لعب دورا أساسيا في تحديد المعطيات الخاصة بالتقويم، سواء تعلق الأمر بالتقويم العام أو بالخاص. هذا الدور الذي يتصل بالفصل بين أنواع المصطلحات – مصطلحات التقويم ومصطلحات الإبداع- أولا.

ويتصل بالربط بين عنصر التقويم وعنصر الإبداع، من أجل البحث عن تبرير منطقي لجمالية الاختيار الأدبي ثانيا.

ويتصل بتحديد المعالم العامة للتقويم الأدبي، والفصل فيها بين التقويم العام والتقويم المعلل ثالثا.

-كما يمكن الزعم بأن بنية المصطلح التقويمي في كتاب الحميري قد عرفت لونا من التحول والتطور في بناء هذا المصطلح، حيث خرجت به من مصطلح مفرد تابع، إلى مصلح مركب يرجو البحث عن التجديد في إطار إحداث الانسجام بين العناصر المكونة للنقد وهي النص والناقد ونقد الإبداع، دون إغفال لأهمية المصطلح الأصل ودوره في توجيه عملية التذوق.

(2) المصطلح والإطار النقدي التقعيدي

أشرنا سابقا إلى اهتمام الأندلسيين بالتقعيد والتقنين في جانب من حياتهم النقدية، وضربنا على ذلك المثل بنموذجين اثنين رأينا أنهما مثلا ذلك وصوراه خير تمثيل وتصوير، وهما كتابا إحكام صنعة الكلام لابن عبد الغفور الكلاعي في باب النثر وقواعده وأقسامه، وكتاب الوافي في نظم القوافي لصالح بن شريف الرندي في باب الشعر. وسنحاول تدارس المجال النقدي للمصطلح التقعيدي باعتبار أن هذا المجال يعتبر مفتاحا لتأصيل المعارف، وتقدير روجانها في سوق التطبيق والتذوق والتنظير. وطريقا إلى التعرف على مدي ترويج المصطلح ضمن حدود عامة او خاصة يختارها المؤلف وتحدد من خلالها التصورات العامة للفكر النقدي في عصره. وسنختار نموذج كتاب الوافي في نظم القوافي فقط لاعتبارات مختلفة منها:

*أن مادته أكثر اتساعا وروجانا في سوق النقد، لأنها تمس موضوع الشعر، وسوقه كانت أكثر روجانا من غيره من فنون التعبير الأخرى.

*أنه يجمع بين دفتيه جملة كبيرة من المصطلحات التي فصلها النقاد المتأخرون إلى علوم منفصلة عن بعضها كعلم البلاغة وعلم العروض... ونظر إليها هو نظرة موحدة من حيث الهدف المطلوب منها.

*أن الهدف من الكتاب هو التقعيد والتقنين ووضع الحدود وضرب الأمثلة وهذا ما يعني أن المصطلح – من خلاله – يتمتع بنوع من الاستقلالية التي لا تفصله عن تموضعه في إطاره العام الذي يتصل بالمجال الذي وضع فيه.

وسنجري في دراسة مصطلحاته على نهج غير الذي سلكناه في دراستنا للمصطلح النقدي التقويمي، رغبة في تنويع الدراسة المصطلحية من جهة وحرصا على تلمس التوجهات العامة للمجال التقعيدي الذي يتردد فيه المصطلح خلال الكتاب.

لقد قسم الرندي كتابه إلى أجزاء، كما أسلفنا القول، وجعل لكل جزء أبوابا أو أضربا أو أقساما ينقسم إليها. وداخل كل باب أو جزء.. استعمل مجموعة من المصطلحات المفاتيح التي انطلق منها في شرح مضامين الأجزاء وعناصرها. وهكذا:

*قسم الجزء الأول إلى أربعة أبواب هي باب فضل الشعر، وباب طبقات الشعراء وباب عمل الشعر، وباب أغراض الشعر.

*وقسم الجزء الثاني إلى نحو من أربعين بابا تضمنت ما سماه بمحاسن الشعر.

*وقسم الجزء الثالث إلى ثلاثة أقسام تضمنت عيوب الشعر، وداخل كل قسم جملة من الفروع.

*وقسم الجزء الرابع إلى قسمين تضمنا علم أوزان العرب، وعلم القوافي، وعيوب كل منهما.

وسنتناول بالدراسة ما تضمنته هذه الأجزاء وأبوابها وما تردد في كل منها من مصطلحات، متتبعين الترتيب الذي جرى عليه المؤلف في تقسيمه الأصلي والفرعي.

(1) الجزء الأول

وتستوقفنا فيه مصطلحات الباب الثاني والثالث والرابع. لأن الباب الأول لم يتضمن إلا جملة من النصوص والأخبار التي تتعلق بفضل الشعر، ومن أتاب عليه منذ عهد الرسول ε حتى ملوك الأندلس، ولا يكاد يتضمن مصطلحا يفترض الوقوف عنده.

1 / 2: الباب الثاني؛ ويستوقفنا فيه مصطلح الطبقة. وهو مصطلح مفتاح تندرج تحته جملة من المصطلحات التي تتفرع عن وجوده.

إن مصطلح الطبقات مصطلح قديم، يعود إلى فترة التدوين، وقد تداوله جل الذين اشتغلوا بالتاريخ للرجال، سواء كان ذلك متعلقا بعلم الحديث أم بعلوم اللغة والشعر أم بغير ذلك من العلوم الأخرى، كما تداوله النقاد للشعر في جملة من تداوله، فحملوه حملا تاريخيا يرتبط بحقبة زمنية معينة برجالها، وحملوه أيضا حملا فنيا متصلا بموصفات نقدية خاصة، يترتب عليها نوع من التصنيف ذي الخصوصيات الجماعية، ثم تحول ذلك من الجمعية إلى الفردية بغية الفصل بين جودة شاعر وآخر. وهكذا فمن الممكن الزعم بأن للمصطلح تصورين اثنين، احدهما تاريخي والأخر نقدي.

وبالنسبة للمصطلح من خلال كتاب الوافي، فإن التقسيمات التي خضع الرندي المصطلح لها تستدعي الربط بين هذين التصورين بغية الخروج برؤية خاصة عن عمله.[1]

*التصور التاريخي: في ظل هذا الإطار استعمل الرندي المصطلح حين قسم الشعراء تقسيما زمنيا فجعلهم على ثلاث طبقات: جاهلي، ومخضوم وإسلامي[2] دون حصر لطبقات الجاهلين، كما فعل من سبقه كالجمحي مثلا، ولا لطبقات المخضرمين كما فعل غيره أيضا، وإنما حصر طبقات الإسلاميين في ثلاث أيضا هم: المحدث، والمولد، ولكل عصر. وحاول أن يجعل لكل طبقة من هذه الطبقات الكلية والجزئية، علما أو أعلاما يمثلونها. فجعل على رأس طبقة الجاهلين امرأ القيس من الشعراء الستة[3]، وجعل من أعلام طبقة المخضرمين النابغة الجعدي وكعب بن مالك، ورأسهم حسان بن تابث، وجعل الإسلاميين على ثلاثة أصناف دون تحديد اسم معين لأي مهم. وجعل على رأس المحدثين بشار العقيلي، وعلى رأس المولدين الحسن بن هانئ، وأورد ما يفيد أن المتنبي رأس كل شعراء العصور اللاحقة.

---

[1] - الوافي في نظم القوافي / 25

[2] - نفسه / 25

[3] - تحديده للستة تحديد غامض إذ المشهور أنهم سبعة أو ثمانية أو تسعة أو عشرة أو أكثر على رأي ابن خلدون.

وقد جارى في هذا التصنيف التاريخي –مع بعض التغيير – صاحب العمدة[1]، وإن كان صاحب العمدة قد جعلهم أربع طبقات هي: الجاهلي، والمخضرم، والإسلامي، والمحدث.

*التصور النقدي: وقد جعل الشعراء أربعة[2]: هم الشاعر المفلق أي المعجب، والشاعر المجيد وهو الذي يستجاد شعره، وشاعر ينطبق عليه الاسم فقط وهو الذي لا باس به، وشعرور وهو الساقة أي الرديئ.

وقد مزج في رأيه هذا بين طبقات الشعراء كما هي عند الجاحظ[3] ومراتب الشعراء كم هي عند ابن رشيق، وخرج من الرأيين وغيرهما بتصوره الخاص.

والحق أن مفهوم الطبقة عند الرندي لم يكن مخلصا لتصور معين يفصل بين الفهم التاريخي والفهم النقدي. ولذلك مزج بينهما دون فصل هذا عن ذاك. والظن أن سبب ذلك يعود إلى العامل التعليمي الذي هيمن على كتابه فجعله أسير معارفه المتنوعة التي لم يستطع أن يميز فيها بين هذا أو ذاك، أي بين التصور التاريخي والمنظور النقدي. كما يمكن أن يكون ذلك راجعا إلى تأخر الزمن به، واضطراره إلى أن يستعرض جوهر ما سبق إليه من الآراء، معتمدا في ذلك على ابن رشيق وعلى المشارقة الذين سبقوه إلى ذلك دون تحديد بعينه.

كما أنه في إطار تحديده للطبقة، لم يجعل للأندلس مكانا في تصوره، نظرا للعامل التعليمي السابق الذكر من جهة، ونظرا لأنه –وهو يؤرخ أو يقنن- يستحضر الأصول أولا، من جهة أخرى. كما أن الوعي العلمي لا يستبطن إلا المشرق ورجاله وعمله وفنونه، والأندلس تابعة له، أحبت أم كرهت.

فمصطلح الطبقات إذن مصطلح مفتاح تفرعت عنه وجهتان ظللت كل منهما جملة من المصطلحات التوابع.

الوجهة الأولى: وفيها يلعب التاريخ الدور الأساسي في التقسيم[4].

وطبقات الشعراء فيها مقسمة إلى جاهلي ومخضرم وإسلامي، والإسلامي مقسم إلى محدث ومولد وكل العصور.

والملاحظ أن مصطلح الإسلامي قد تفرعت عنه مصطلحات لا تكتسي صبغة التاريخ المحض بقدر ما تغلفها معطيات تتردد بين التاريخية "المحدث" والاجتماعية "المولد". ولم يمل الرندي إلى وضع تعريف معين للمحدث أو المولد... كما فعل مع الجاهلي أو المخضرم أو الإسلامي، بل اكتفى بالإشارة إلى الشعراء الذين يمكن أن ينضووا تحت كل صنف من هذه الأصناف. كما أنه

---

[1] - العمدة 233/1.
[2] - الوافي /29.
[3] - البيان والتبيين 9/2، والعمدة 236/1. إذ هم عند الجاحظ (فحل خنديد ومغلق وشاعر وشعرور). ومغلق ومطلق وشويعر وشعرور عند ابن رشيق 237/1. وفي الموشح / 361 أربعة أيضا مع بعض التغيير.
[4] - المقصود بالتاريخ ارتباط المصطلح بخلفية تاريخية تنتمي إلى مرحلة زمنية معينة (الجاهلية، الخضرمة، الإسلام).

تناسى في تقسيمه جل شعراء العصر الأموي، وفيهم الأخطل والفرزدق وجرير وعمر بن أبي ربيعة...

الوجهة الثانية: وفيها يتجه إلى التحديد النقدي دون أن يقيم هذا التحديد على معيار معين. فطبقات الشعراء، على ضوء هذا التحديد تضم المفلق والمجيد والشاعر والشعرور.

فالمفلق هو الذي يعجب، والمجيد هو الذي يستجاد شعره، والشاعر هو الذي يحمل الاسم فقط، وهو الذي لا بأس به، والشعرور هو الساقة أي المتأخر الرديئ.

والحق أنه كان هنا أسير الاختصار الذي هيمن على هذا الباب وتقسيماته فيه، لأن فكرة الطبقات كانت شاغل جملة من النقاد المشارقة، وهاجس جملة من المقدمات والفصول في كتب النقد القديمة. فقد تناولها ابن سلام والجاحظ وابن قتيبة وابن المعتز والمرزباني... كل من خلال تصوره الخاص ومن خلال ما جمعه من أقوال العلماء والرواة وما استنبطه من تصوراته الخاصة. ولعل هذا هو السبب الذي جعله يعود في الباب الثالث إلى تصديره بالحديث عن طبقات الشعراء فقسمهم تقسيما آخر اعتمد فيه التقويم. فأصبحوا ثلاث طبقات "طرفين ووسط" أي جيد ورديئ ووسط. وهو تقسيم غامض وغير مبرر: أما الغموض فمرتبط بتحديد الطرفين. وأما انعدام التبرير فيرجع إلى خلو هذا التقسيم من العناصر التي تعتمد في الفصل بين الطرفين والوسط. وهذا ما تحاشاه المنظرون المعاصرون له من أمثال حازم القرطاجني. وعلى العموم فقد اهتم الأندلسيون بشيء من ذلك. تارة باستعمال نفس المصطلح وأخرى باصطناع مصطلحات بدائل تلحق بفكرة الطبقات، كما كان الحال بالنسبة لجملة من كتب الاختيارات الأندلسية التي قسمت اختياراتها تقسيما يفصل بين الفئات الأدبية من مثل كتابي قلائد العقيان ومطمح الأنفس للفتح بن خاقان الإشبيلي ومن تبعه من اللاحقين الذين تأثروا أسلوبه أو ابتكروا أسلوبا آخر يستجيب لتصوراتهم ومنطق تأليفهم.

1 / 3 الباب الثالث: وخصه بعمل الشعر وآدابه.

وقد استهل الباب بالعودة إلى تقسيم الشعر تقسيما طبقيا تقويميا فجعله على ثلاث طبقات، كما أسلفنا، ثم ثنى بمقوماته في نظره وهي النية "القصد" ثم اللفظ، والمعنى، والوزن، والقافية.

فاشتراطه القصد مرتبط بأفقه العلمي الفقهي، الذي يحاول أن يفصل بين النظم المقصود "الشعر" وغير المقصود من الذي يجري على الألسنة عرضا أو مصادفة دون قصد. من مثل ما هو موجود في بعض آيات القرآن، أو ما هو منقول عن الرسول ε من ذلك، أو مما قد يجري على الألسنة بكيفية غير

مقصودة. ثم انتهى إلى النصائح التي تؤطر عمل الشعر والتي استوحى معظمها من صحيفة بشر بن المعتمر[1] ووصية أبي تمام للبحتري[2]، ومن باب عمل الشعر في العمدة[3]، ومن بعض من مقدمة الشعر والشعراء[4]. وقد هيمن على اهتمامه في هذا المجال، مجال عمل الشعر مصطلح البديهة وبعض صوره كالإجازة والمماطلة.

أما البديهة[5] أو حسن البديهة كما سماها، فلم يضع لها تعريفا. ولكن ما أورده من الشواهد المشرقية والأندلسية حول موضوعها، يفيد أنها الملكة الفنية التي تجعل الشاعر قادرا على النظم في كل ظرف، ومن حسنها التصرف الناجح في المواطن الصعبة[6]. وتقع عند النقاد في مقابل الروية التي هي إكمال للفكر والتروي في النظم قبل الاستجابة لداعيه. وهم مختلفون في تقديم شاعر البديهة علي شاعر الروية أو العكس، انطلاقا من المعطيات التي يعتمدها كل منهم في الانتصار لهذا أو لذاك. على أن الأندلسيين في معظمهم، كانوا يحبذون شاعر البديهة، ويقدمونه على غيره، ويقيمون الاختبارات لامتحان كفاءته وسرعة استجابته – لا فرق في ذلك بين ملوكهم وعامتهم – وفي الشواهد التي رواها الرندي دليل على ذلك، ولكنهم لا يبخسون شاعر الروية حقه بل يعترفون للروية بما يتحقق من خلالها للإبداع، شعرا أو نثرا، من ميزات الجودة وحسن النسق وطول النفس.

وأما الإجارة:[7] فقد وضع لها تعريفا يقول فيه "...هي أن يذيل الشاعر على كلام غيره على البديهة ما يلائم معناه أو يتصل بمعناه...". وبعض هذا المعنى هو الذي أشار إليه صاحب اللسان في شرح الإجازة في الشعر حيث قال[8] "...الإجازة في الشعر أن تتم مصراع غيرك..." إلا أن الرندي لم يقيد الإجازة بتتميم المصراع الثاني، وإنما أراد – وحسب ما أورده من الشواهد على ذلك – أن يتعاقب الشعراء على معنى واحد، كل يقول فيه على البديهة بحسب ما يحضره، أو أن يتمم الثاني ما صدر به الأول كالشاهد الذي أورده عن أبي تمام وصبي البصرة، وفي هذا تطوير لدلالة المصطلح وآفاق استعماله.

والإجازة من المصطلحات المشتركة بين نقد الشعر وعلم القوافي، إذ هي في نقد الشعر تعني –كما رأينا- وصفا لظاهرة إبداعية تتمثل في تعاقب جماعة من الشعراء في مجلس واحد على تداول معنى واحد أو معان متقاربة، بوزن واحد وقافية واحدة، لغاية أساسية هي البرهنة على سرعة البديهة أو حضورها الإيجابي.

---

[1] - البيان والتبيين 135/1 والعمدة 382/1.
[2] - العمدة 750/2.
[3] - نفسه 372/1.
[4] - الشعر والشعراء – المقدمة /23.
[5] - الوافي /31.
[6] - يفرق ابن رشيق بين البديهة والارتجال ويرى البديهة فكرة وتأيد، والارتجال انهمار وتدفق، العمدة 351/1...360. وانظر اللسان 475/13.
[7] - الوافي /35.
[8] - اللسان 330/5. وانظر أيضا في أقسام الإجازة – العمدة 710/2.

أما في علم القوافي فهي من العيوب التي تنعث بها القافية، وليست لها دلالة واحدة، فهي على حد قول صاحب اللسان[1] "...أن يكون الحرف الذي يلي حرف الروي مضموما ثم يكسر أو يفتح، ويكون حرف الروي مقيدا. والإجازة في قول الخليل أن تكون القافية طاء، والأخرى دالا ونحو ذلك، وهو الإكفاء في قول أبي زيد، ورواه الفارسي "الإجازة" بالراء غير معجمة...". وروى ابن السراج[2] عن الخليل أنها "...اختلاف الروي، وهو الذي يسميه غيره الإكفاء والإجازة والإعطاء، فكأنه أعطي الروي ما لا يستحقه من الحروف...". وعند الرندي[3] في مكان آخر، "...قال ابن سيدة في الممهد: هي اختلاف الروي بالحروف المتباعدة كالباء والجيم واللام والميم...". ومعنى هذا أن الرندي يعرف تداخل المصطلحين في معناهما، لذلك جعل لكل مكانا خاصا به، وإن لم ينبه على هذا التداخل والاشتراك وهو يعرض لكل من المصطلحين في مكانه.

وأما المماطلة: فقد وضع لها تعريفا قال فيه[4] "... هي أن يتساجل الشاعران فيصدر أحدهما ويعجز الآخر..." وهي في اللسان بنفس المعنى "... أن يقول هذا نصف بيت ويتمه الآخر...". وفي ما أورده الرندي من شواهدها ما يفيد أنها أخص من الإجازة، إذ الإجازة عنده تحتمل أوسع مما تحتمله المماطلة من تعاقب الشعراء على المعنى الواحد، كل يقول فيه بما يحضره، في حين أن المماطلة مختصة بإتمام صدر البيت الذي بدأنه الشاعر الأول. وهي في عمومها مظهر من مظاهر البديهة فهو يعطي المماطلة البعد اللغوي للإجازة.

وعلى العموم فإن الباب الذي خصصه لعمل الشعر، قد وقف به عند حدود المصطلحات التي هيمنت على سيره، وهي مصطلحات قاصرة عن أداء ما هو مطلوب في هذا العنوان الكبير – إذ نجد أن بعضا من معاصريه من المنظرين الأندلسيين كحازم القرطاجني مثلا، نظرا في الأمر بأوسع مما فعله صاحبنا من جهة معالجة ما يتعلق بموضوع عمل الشعر – فهو لم يتناول الجانب الثاني من عمل الشعر وهو جانب الروية الذي لا يقل أهمية عن جانب البديهة. وليس لهذا من تفسير إلا أن يكون الرندي من أنصار البديهة، واعتبارها مقياس الشاعرية الحقة من جهة، أو أن الأندلسيين كانوا بحاجة إلى البرهنة على أنهم شعراء بالفطرة والبديهة، وليسوا شعراء كد ورويه من جهة أخرى، ولذلك كانت أشعارهم أطبع، وهو يريد للشاعر الأندلسي المتعلم أن يعلم أنه ينبغي أن يكون مفطورا على قول الشعر قبل أن يتعلم أساليب نظمه.

وقد حشد من الشواهد المشرقية والأندلسية ما يقنع بأهمية البديهة وما تخلفه من الأثر المحمود على المستمع والمتذوق على حد سواء، ويبرهن على

---

[1] - نفسه 330/5.
[2] - المعيار في أوزان الشعار، تح: محمد رضوان الداية / 114.
[3] - الوافي في نظم القوافي 327. ورأي ابن سيدة في جوهره هو رأي الخليل.
[4] - نفسه/ 41، وفي اللسان 409/7.

رأيه الشخصي – باعتباره من الشعراء – في أن البديهة في الشعر هي عماد الشاعرية الحقة[1].

1/ 4 الباب الرابع: وخصصه لأغراض الشعر. وهو مصطلح مفتاح تندرج تحته جملة كثيرة من المصطلحات التوابع التي تشكل الأغراض –على حد تعبيره- والتي يدور منها على اللسنة: النسب، والمدح، والتهنئة، والرثاء، والاعتدار، والعتاب، والذم، والوصف وقد نبه إلى أن الأغراض الشعرية كثيرة وأنه يكتفي منها بما عرض له.

وتستوقفنا أساسا جملة من الملاحظات المنهجية في توظيف لهذه المصطلحات ودراستها:

*فهو أولا لم يلتزم بأسلوب واحد في دراسة هذه المصطلحات، بل استعرض جملة من الأساليب في دراسة كل غرض.

*ثم هو ثانيا متردد في دراسة الغرض، بين وضع تعريف له، بغض النظر عن نوعية هذا التعريف، وبين الانصراف عن ذلك[2].

*ثم هو ثالثا يعمد إلى ما يسمى بآداب الغرض، وهو مصطلح رديف للقواعد أو القوانين المعتمدة في ذلك الغرض، ولكنه لا يلتزم بعرض هذه الآداب في كل غرض غرض، بل يكتفي بذلك فقط عند حديثه عن النسيب والمدح. ويعوض ذلك في الرثاء بالحديث عن معانيه، وفي الهجاء بالحديث عن أضرابه. ولا يهتم في التهنئة إلا بأنواعها، وفي الوصف بموضوعاته أو ببعضها على الأصح.

*ثم هو رابعا يردف الحديث عن الغرض بإيراد مجموعة من المختارات الشعرية المشرقية والأندلسية كنماذج ناجحة من هذا الغرض. وغايته ولا شك إيجاد علاقة وشيجة بين الموضوع والاختيارات المندرجة تحته، في إطار المنهج القياسي التقليدي الذي يقدم القاعدة ويتبثها بالأمثلة المبرهنة على صحتها والتي تأتي بعدها في الغالب.

المصطلح المفتاح أو العام: الأغراض الشعرية.

هذا المصطلح يهم موضوعه دراسة لون خاص في الشعر يهم المقاصد التي يقصدها الشاعر بشعره. وقد أشرنا سابقا إلى أن الرندي لم يحاول أن يلتزم بنمط معين في المنهج تجري عليه المصطلحات التابعة للمصطلح المفتاح ويستجيب للأصول العامة في التآليف التي تهدف نحو التعليم والتلقين والتقنين. ولاشك أن شهرة المصطلح كانت – في ظنه – تغني عن التعريف به. لذلك انصرف عن ذلك واكتفى بتحديد الأغراض التي سيعرض لها، والتي تتفرع، كما قلنا عن المصطلح المفتاح.

---

[1] - ولم يكن بدعة في هذا الرأي، بل لقد سبق إليه في الأندلس من قبل جماعة منهم ابن شهيد، وكان رأي كثير من علماء المشرق وشعرائه أيضا.

[2] - التعريف الذي يضعه للغرض لا يكتسي صبغة الحد المنطقي بقدر ما ينحو نحو الجوانب الهامشية في التعريف – الوافي / 43 مثلا.

المصطلح التوابع:

1)النسيب: لم يمل في تعريفه لمصطلح النسيب إلى الحديث عن موضوعه[1] أو عن حده، وإنما اتجه إلى تحديد الجانب التأثيري فيه من جهة والجانب الوظيفي من جهة أخرى فقال[2] "...النسيب للروح نسيب، وهو ريحانة الأنس، وسلوانة النفس، لأنه يستفز ويروق، ويهز ويشوق، ولذلك جعلوه صدرا في المدائح، وسببا للمنائح...".

فهذا التعريف، يبسط من جهة أثر النسيب في النفوس، كما لو استعار للنسيب لفظا يفيد ذلك كالتشبيب[3]، ويبسط من جهة أخرى وظيفته النفسية والفنية، إذ هو من الناحية النفسية "يستفز ويروق، ويهز ويشوق"، وهو من الناحية الفنية "...جعلوه صدرا في المدائح وسببا في المنائح..." أي أن من أراد أن يمدح جعل صدر كلامه نسيبا، ومن أراد الأعطيات توسل على ذلك برقيق النسيب.

ويفهم من توظيف هذا التعريف أن الرندي يذهب في تقديمه للغرض مذهبا يعتمد التوجيه الضمني للغرض، بمعنى أنه لا يفصل الغرض عن الإطار الذي يستحسن أن يوضع فيه، وهو أن يكون صدرا في المدائح وسببا للأعطيات. ولذلك استشهد ببيت المتنبي بعد ذلك حين قال:

إذا كـان مـدح فالنسـيب المقـدم أكـل فصـيح قـال شـعرا متـيم؟

وصرف النسيب صرفا دينيا مستملحا حين أشار إلى أن الرسول ε، مدح بشعر مطلعه نسيب فلم يغير، مما يفيد قبوله بذلك واعتباره من مقدمات المديح.

وفي حديثه عن آداب النسيب: اهتم بترديد بعض ما تفرق في كتب النقد السالفة من استعراض العناصر التي تسهم في نجاح النسيب من اللفظ الرشيق، والمعنى الرقيق، والمناسبة بين المعاني، واعتماد التذلل والخضوع للمحبوب، ولكنه لم يهتم هنا بالجانب الوظيفي الذي عرض له في تعريفه، فلم يشر إلى علاقة النسيب بالمديح، ولا اهتم بالمعاني المختلفة لهذا النسيب كالحديث عن الطيف وما يجري مجراه من الأمكنة وأسماء الأحبة وما إلى ذلك[4].

2) المدح: واقتصر في تعريفه بالمصطلح على الأثر الذي يخلفه في النفوس: "...المدح محبوب للطبع، شهي للسمع، والنفوس في حسنه متفقة، وفي دواعيه مفترقة، فالكريم يجود، ويبذل الموجود، واللئيم يتعلل، ويحب أن يحمد بما لم يفعل..."[5]. ويبدو أنه وقف بالمدح عند نوع معين منه، وهو الذي

[1] - كما فعل قدامة بن جعفر مثلا – نقد الشعر / 134، وفي اللسان: نسب، تشبب وتغزل 756/1، والنسيب رقيق الشعر في النساء، انظر العمدة 770/2.
[2] - الوافي / 43.
[3] - اللسان: التشبيب في الشعر: ترقيق أوله بذكر النساء وهو من تشبيب النار وتاريثها، 481/1.
[4] - راجع مثلا ما ورد في العمدة 752/2...771.
[5] - الوافي / 61.

يتكسب به، أو الذي ترجى منه العطية، والحال أن المدح حسب ما انتهى إليه في عصره ومصره، قد تطور واتخذ أبعادا جديدة كان من المفروض أن تنال من اهتمامه جانبا. فقد ظهرت –بالإضافة إلى القصيدة المادحة التقليدية – القصيدة الجهادية الثغرية، التي سبق إليها المشارقة وكان للأندلسيين فيها الباع الواسع، خصوصا في مناسبات المعارك الكبرى، كالزلاقة والأرك. وظهرت أيضا قصائد المديح النبوي، ومديح آل البيت، وقصائد المولد الشريف، خاصة في الأندلس. على أنه اهتم بجانب من آداب هذا الغرض، وقد تمثل ذلك في معالجة ثلاث قضاياتهم الأولى: نمط القصيدة المادحة، وتهم الثانية: ضرورة التفريق بين طبقات الممدوحين، وتهم الثالثة: اختيار الأوصاف الملائمة لكل صنف من أصناف الممدوحين.

وهكذا أوصى في نمط القصيدة المادحة بالاهتمام بالجانب الهيكلي في القصيدة وتركيبها، من براعة الاستهلال وفنية الاستطراد وحسن الخروج. واهتمامه بهذا الجانب العملي يوحي بالأبعاد التي يركز عليها الرندي عملية نظم الشعر المادح الجيد.

كما أوصى في إطار التفريق بين الممدوحين وطبقاتهم بالمعاني التي يفترض أن تمدح بها كل طبقة[1] "...والممدوحون طبقات، تتباين أخطارهم وتتفاوت أقدارهم، فينبغي أن يوصف كل نوع بما هو حقه، ولا يتعدي به ما يستحقه". واستعرض بعد ذلك المعاني التي تمدح بها كل طبقة[2]، ثم أورد بعد ذلك المختارات، وهي شرقية وأندلسية، وبعضها في مدح شخص واحد وبعضها في مدح أكثر.

ويبدو أنه لم يستوعب في هذا الغرض ما كان مفروضا أن يستوعبه فيه من كل ما يدخل في بابه من جانب التعريف به، ورسم حده وبناء معانيه، كما فعل من سبقه إلى ذلك من أمثال قدامة أو ابن رشيق مثلا[3]، وإنه حاول أن يقف بعمله عند حدود الأمور البسيطة التي تتعلق بالعملية الشعرية، مستفيدا في ذلك من تجربته الشعرية أولا ثم من عموم ما كان رائجا في سوق المعرفة النقدية العمومية في الشعر ثانيا، مما أوصى به في آداب هذا الباب –على حد تعبيره-

3) التهنئة: ولم يضع لمصطلح التهنئة[4] تعريفا. وإنما اكتفى بالإشارة إلى أنها أنواع شتى. ويبدو من خلال استعراضه لهذه الأنواع أنه يقصد بها الموضوعات التي تتناول فيها[5]. كالإبلال من المرض، أو القدوم من السفر، أو التهنئة بمولود...

---

[1] - نفسه/ 62.
[2] - نفسه/62...66.
[3] - نقد الشعر / 95 و96... والعمدة 771/2...
[4] - الوافي / 77.
[5] - نفسه/80، وانظر أيضا نقد الشعر/118، والعمدة 805/2.

والقدماء لم يجعلوا التهنئة غرضا شعريا مستقلا بذاته، وإنما جعلوه من ضمن الموضوعات التي يتناولها المدح، نظرا للصلة التي تجمع بينهما، إذ فلما تجد تهنئة لا مدح فيها. ولعل حرص الرندي على الفصل بين المدح والتهنئة، واعتبار التهنئة غرضا مستقلا، يعود من جهة إلى تطور مفهوم المدح وتفرعه إلى جملة من الأغراض الشعرية المستقلة كالثغريات والعيديات والمولديات...، ويعود من جهة ثانية إلى البناء العام الذي اتخذته قصائد التهنئة، والذي انفصل بها عن البناء المختار في القصيدة المادحة، إذ أصبحت القصيدة المهنئة أكثر تمردا على النمط التقليدي في قصيدة المديح في الشكل، وأكثر حرصا على التعلق بموضوع التهنئة والإخلاص له في جميع مراحل القصيدة من جهة أخرى. وهذا ما يفهم منه روح الاستقلال الذي هيمن على بعض هذه الأغراض الجديدة التي ازدهرت مع المولدين من الشعراء، ومع تغير نمط الحياة التي كان العرب يعيشونها من قبل.

وإذا كان المتأخرون من النقاد لم يستطيعوا أن يقيموا لهذه الأغراض كيانا نقديا مستقلا، أو لم ينتهوا إلى ذلك، فإن الرندي قد أقام لغرض التهنئة كيانا ذاتيا مفصولا عن الأغراض الشعرية الأخرى وغرض المدح خاصة. ولعله أن تكون هذه التجربة التنظيرية غير ناضجة في وعيه، فلم يمل إلى بسطها، أو أن يكون غير قاصد هذا الأسلوب في كتابه على العموم فاكتفى بهذا التنبيه.

4)الرثاء: لم يضع لهذا المصطلح تعريفا، ولا ربطه –كما فعل غيره من النقاد السابقين – بالمدح. وإنما اهتم فيه بأمرين:

أحدهما: الحديث عن أنحاء هذا الغرض، ولعله يقصد بالأنحاء، المعاني.

الثاني: الحديث عن أصناف المرثين، مع تحديد المميزات العامة لكل صنف. وهكذا قسم الأنحاء إلى ثلاثة، هي التوجع والتأبين والتعزية وحدد لكل نحو السبيل الذي يقوم عليه[1]. "...فأما التوجع، فيذكر بتعظيم الرزاء، وإجلال الخطب، وإعمال التأسف. وأما التأبين، فيذكر مآثر المرثي ومكارمه ووصف ما يجب له. وأما التعزية، فبالحظ على الصبر والترغيب في الأجر والتأسي بالسلف في ما ناب من فجائع الدنيا وقوارع البلوى، ليتأسي بذلك ولي الهالك..."

فكان بهذا وكأنه يضع آدابا – على حد تعبيره- لمعاني الرثاء وموضوعاته، وما يصلح أن يتناول في كل نحو من هذه الأنحاء ليحصل الفصل بين المعاني التي يتضمنها الموضوع الواحد. ولا ينبغي أن يفهم من تفريقه بين هذه الأنحاء أن كل نحو ينبغي أن يكون مستقلا بنفسه داخل قصيدة واحدة وإنما القصد أن البناء العام للمرثية ينبغي أن يشتمل على هذه الأنحاء، وبهذا الترتيب، لأن هذه الأنحاء تشكل عماد المرثية،- وترتيبها يشكل البناء المنطقي للأفكار الراثية في ترددها وتواليها.

[1] - الوافي / 80.

كما قسم أصناف المرثيين على ثلاثة: رجال ونساء وأطفال. وحدد خصائص كل صنف منها وما ينبغي أن ينفسخ من مجال القول فيه. [1] "...فأما الرجال فيتسع فيهم المجال، ويمكن فيهم المقال..."

"...أما النساء فتضيق فيهن مسالك الكلام وتقصر عنهن مدارك النظام، والوجه أن يكنى عنهن، جريا على عادة الصون لهن، فيقال للمرأة إنها كانت شمسا أفلت، وزهرة ذبلت..." [2].

"...أما الأطفال، فيقال فيهم إنهم صدعوا الأكباد، وفتوا الأعضاد، وأنهم كانوا كالأهلة خطفت قبل تمامها، وكالأزهار قطفت في كمامها..." [3].

ويبدو من هذا التصنيف أنه ينطلق من بعدين في تحديده وتقسيمه، البعد الأول: ذاتي تعكسه الاستشهادات الشعرية الذاتية التي أوردها، والبعد الثاني: معرفي يتجلى في ما تختزنه ذاكرته من آراء النقاد السابقين له حول الموضوع، مما نجده مترددا في مثل كتاب العمدة مثلا[4]. ولكنه في تصنيفه هذا لم يحاول أن يعطي لتطور فن الرثاء في الأندلس حقه من الاهتمام، والحال أنه قد تحول عندهم إلى موضوعات جديدة ترتبط بمصائر الدول والملوك والمدن... مما يمكن اعتباره ظاهرة لافتة للنظر بالنسبة لمن يريد أن يقدم تصورا عن الغرض الأدبي في أصوله، وفي واقعه. ولعله أن يكون قد ربط في وعيه بين ما يتردد في موضوعات هذه المراثي الجديدة وأصول الرثاء، فلم يجد – في ظنه – فروقا تستوجب الاستثناء، أو أنه جعل موضوع كتابه حكرا على الأصول، فلم يلتفت إلى الفروع، كيفما كانت أهميتها.

5)الاعتذار: يرد الاعتذار في كثير من النصوص الشعرية مرتبطا بالمديح، ولكن الرندي لم يشر إلى شيء من ذلك، ولم يضع للمصطلح تعريفا يحدد موضوعه ومضمونه[5]، ولم يتطرق لآدابه، كما فعل في الأغراض الأخرى، وإنما اكتفى بإيراد بعض المقولات التي تتحدث عن أثر الاعتذار على النفوس، وببسط بعض المختارات التي تزكي مضمون هذه المقولات[6]، مما يفيد أنه يريد الاعتذار المفصول عن الأغراض الأخرى التي قد تصحبه كالمديح أو العتاب.

6)العتاب: جرى في هذا المصطلح أيضا على نفس الوثيرة السابقة من إغفال التعريف به والاكتفاء ببسط بعض المقولات التي تحيل على ما يتركه من أثر في النفس[7]، وإيراد بعض النصوص الشعرية في الموضوع لشعراء مشارقة وأندلسيين. ويبدو أن انصرافه عن ذلك يعود إلى الغرض نفسه، والذي كان يعتبر إلى جانب بعض الأغراض الأخرى من صميم أغراض كبرى كالمديح

---

[1] - نفسه/82.
[2] - نفسه/89.
[3] - نفسه/91.
[4] - العمدة – باب الرثاء: 805/2...823.
[5] - الوافي/94. وانظر في اشتقاق الاعتذار: العمدة / 560/2.
[6] - الوافي / 96 والعمدة: 827/2.
[7] - انظر مثلا: نقد الشعر لقدامة/113.

أو الهجاء... والتي لم تنفصل عن أمهاتها إلا تحت تأثير تغير الظروف الاجتماعية والفنية التي حتمت استقلال بعض الموضوعات التي تتضمنها بعض الأغراض عن أصولها، فأصبحت أغراضا منفصلة عنها.

7)الذم والهجاء: لم يحاول إن يضع للمصطلحين تعريفا يشرح معنى كل منهما ويفصل بين مضمونهما، رغم أن الفصل موجود، ولو على صعيد اللغة. والنقاد القدماء قبله في تأصيلهم للهجاء، جعلوه في مقابل المديح[1] "...إذ كان الهجاء ضد المديح..." وحددوا آدابه ومراتبه. وما فعله الرندي حين تناول ضروبه، لم يكن إلا مستحضرا لبعض ما جاء به صاحب الوساطة ونقله عنه ابن رشيق حين قال "...فأما الهجو فأبلغه ما خرج مخرج التهزل والتهافت، وما اعترض بين التصريح والتعريض، وما قربت معانيه وسهل حفظه وأسرع علوقه بالقلب ولصرفه بالنفس، فأما القذف والإفحاش فسباب محض، وليس للشاعر فيه إلا إقامة الوزن...". حيث نلاحظ أن الرندي جعل أضرب الهجاء ثلاثة، تعريض وتصريع وتحقير، لكن دون أن يميز بينها أو يفصل إحداهما على الأخرى كما فعل غيره، واكتفى بعرض النصوص النثرية والشعرية الجارية مجرى ذلك، محددا المبدأ العام في الهجاء وهو التقصير، أي عدم الإطالة.

والحق أنه في تقسيمه لأضرب الهجاء، يتناول أساليب الهجاء عند الشعراء فقط، فيعددها إلى تعريض وتصريع وتحقير، وهو يعلم أن هناك درجات في كل أسلوب من هذه الأساليب، بدليل أنه استعمل "مصطلح تقويم هو "أخبث الهجاء" وهو يقدم نموذجا من نماذج الأسلوب الثالث، كما يعلم أن هذه الأضرب متداخلة فيما بينها إذ يجوز أن يكون في التعريض تحقير أو في التصريح تحقير أيضا، وقد يكون التحقير بالتصريح أو بالتعريض.

8)الوصف: [2] وقد وضع للمصطلح تعريفا يقول فيه "...الوصف ذكر الشيء بما يصوره في النفس كهيأته للحسن ويمثله للخيال بما له من الهيآت والأشكال...".

فهذا التعريف كما نرى يتضمن حالتين للوصف الأولى: ذكر الشيء بمثل ما يتهيأ للحواس والثاني: ذكر الشيء وتقريبه للخيال –أي لغير لمحسوس- بما هو عليه من الهيآة أو الشكل. أي أن الوصف إما أن يصف شيئا يدرك بالحواس فيحاول أن يمثله بهذه الحواس بما تستطيع به إدراكه، وإما أن يصف شيئا لا تدركه الحواس فهو يحاول أن يمثله للنفس بما تستطيع إدراكه به من الهيآة والأشكال المحسوسة، وبهذا يكون الوصف على نوعين وصف المحسوس بالمحسوس ووصف لامعقول –غير المحسوس – بالمحسوس.

والظن أنه في تمييزه بين نوعين من الوصف يحيل على أوجه التشبيه التي فصلها العسكري في الصناعتين[3] وجعلها على أربعة أوجه، وإن ركزها

---

[1] - الوساطة/24 والعمدة: 846/2 والوافي / 100.
[2] - الوافي/103 وانظر فيه نقد الشعر/130، والعمدة 1059/2.
[3] - الصناعتين/262 (...وأجود التشبيه وأبلغه ما يقع على أربعة أوجه...) وقد قدم قبل للتشبيه فقال: إنه الوصف/261. وهذه الأوجه هي:

الرندي في صورتين كما سبق. وهذا ما يفيد أن مصطلح الوصف في فهم الرندي يستوي مع التشبيه في تقريب الحقيقة من الحس أو الخيال وفي باب الوصف هذا أورد جملة من الاختيارات التي استجادها لأنها من بدائع الصفات وروائع التشبيهات –على حد تعبيره – وجعلها في خمسة موضوعات هي:

وصف الليل، ووصف البدر والهلال والنجوم، ووصف الرياض، ووصف الجيش والخيل والسلاح وأوصاف الجواري والغلمان. وقد جمع في هذه المختارات بين الإنتاج المشرقي والإنتاج الأندلسي. ويبدو من خلالها اعتماده في الاختيار على وصف الأشياء لامادية المحسوسة وانصرافه عن غيرها، وعدم قيام أحكامه على تعليل نقدي يحيل على تصور خاص.

(2) الجزء الثاني

وقد جعله في محاسن الشعر وبديعه، وقصده من هذه المحاسن والبدائع أن يشرح جملة من المواصفات التي تلتمس في جيد الشعر[1] "...اعلم أن أرباب ونقادة الكلام وضعوا للشعر أسماء وسموا بها بدائعه، ورسموا لمن انتحله روائعه، فجمعوا بذلك فوائده ونظموا فرائده، وقد أوردت من ذلك أربعين بابا تروق الناظر ويتفوق بها المناظر...". ولم يضع لهذا الهدف منطقا معينا تجري فيه هذه البواب على نسق مختار يفهم منه تصور نقدي معين من خلال هذا الترتيب، بل أرسل الأبواب مبتدئا فيها بالابتداء ومنتهيا بالألغاز، وبين الأول والأخير جملة صالحة من المصطلحات التي تتناول وجوه التعبير المختلفة والمستحسنة في الشعر خاصة عند أرباب ونقادة الكلام، وسنحاول عرض هذه الأبواب وبسط ما يقابلها في بعض المصادر التي اهتمت بنفس الهدف مما سبقته أو جاءت بعده، وذلك حسب ترتيبه.

2 /1 الباب الأول: الابتداء[2]، استهل الباب بشرح المصطلح، ثم قفى بالأمثلة والشواهد، وقد التزم بذلك بعد، وفي الشرح تردد بين تفسير لدلالة المصطلح ومكانته الفنية "...الابتداء مطلع الكلام وعنوان النظام ومحله من القصيدة محل الوجه من الإنسان..." وبين الوسائل التي تستخدم لتجويد المطلع "...والذي يحسنه مع اللفظ الرائق والمعنى الفائق، أن يكون بالجمل الابتدائية والنداء والاستفهام ونحو ذلك مما له صدر الكلام، وإذا كان يجري مجرى المثل فذلك غاية في الجودة..." فهذه الوسائل التي تبتدئ باللفظ الرائق والمعني الفائق، وتنتهي بالصياغة المعتمدة على الجمل الابتدائية والنداء والاستفهام والكلام المحكم الذي ينتهي إلى أن يصبح جاريا مجرى المثل، هي الوسائل التي يراها قادرة على صنع وجوه الابتداء الجيد. وبهذا نلاحظ انه اكتفى بالحديث عن

(1)إخراج ما يقع عليه الحاسة.
(2)إخراج ما لم تجر به العادة إلى ما جرت به.
(3)إخراج ما لا يعرف بالبديهة إلى ما يعرف بها.
(4)إخراج ما لا قوة له في الصفة على ما له قوة فيها.

[1] - الوافي/131.
[2] - الوافي/131 و132، وفي سوء الابتداء، نفسه /218. وفي المصطلح وشرحه: بديع ابن المعتز/75 والصناعتين 489 والعمدة: 388/1 وبديع أسامة / 285 وخزانة الحموي/ 3.

بعض ما يحسن المطالع بكيفية عامة، وأحل الحديث عن ما يشينها مما فصل القول فيه غيره من السابقين واللاحقين في مكانه.

2 / 2 الباب الثاني: الانتهاء[1]، وقد جرى فيه على نفس المسلك من شرح دلالة المصطلح ومكانته الفنية "...الانتهاء نظير الابتداء، وأمره مهم جدا، لأنه الذي يبقى في الفكر ويثبت في الذكر، وهو الخاتمة، والأعمال بخواتمها..." ومن الحديث عن الوسائل التي تحسنه "...والذي يحسنه أن يكون بما يوذن بانتهاء الكلام، وكمال غرض النظام...".

ببيتين ثانيهما يفسر الأول، أو الانتهاء ببيت واحد يؤذن بالانتهاء، أو الانتهاء بوصف القصيدة ثم القطع عن ذلك، وقد أورد نماذج لكل نوع من هذه الأنواع.

2 / 3 الباب الثالث: في الاستطراد[2] وقد شرحه بقوله: "والاستطراد أن ينفصل الشاعر في قصيدته من الغزل ونحوه إلى المدح بمنزع يتشابه به الكلام، ويلتئم معه النظام...". وقصده بالمصطلح ما عبر عنه القدماء بجملة من المصطلحات الأخرى نحو حسن الخروج، والخروج والاستطراد، والتخلص والخروج، والتخلص والتوصل. وإن ذهب ابن رشيق إلى نوع من التفصيل في التفريق بين الخروج والتخلص[3] حيث ذهب إلى أن الخروج "...عندهم شبيه بالاستطراد وليس به لأن الخروج إنما تخرج من نسيب إلى مدح أو غيره بلطف تحيل ثم تتمادى فيما خرجت إليه... والاستطراد أن يبني الشاعر كلاما كثيرا على لفظة من غير ذلك النوع يقطع عليها الكلام، وهي مراده دون جميع ما قدم أو يعود إلى كلامه الأول، وكأنما عثر بتلك اللفظة عن غير قصد ولا اعتقاد نية... ومن الناس من يسمي الخروج تخلصا وتوصلا... وأولى الشعر بأن يسمى تخلصا ما تخلص فيه الشاعر من معنى إلى معنى ثم عاد إلى الأول أو أخذ في غيره، ثم رجع إلى ما كان فيه...".

وهكذا نلحظ أن ابن رشيق شرح جملة من المصطلحات المختلفة التي رأى الرندي أنها تؤدي نفس الدور والمهمة، وليس كذلك ما دام أن الخروج يعني شيئا غير الاستطراد أو التخلص أو التوصل. والظن أن الرندي بنزعته إلى الاختصار والتعميم، لم يرد أن يدخل في التدقيق في المصطلح ومرادفاته وأقربائه، وألا فإنه كان عليه أن يفصل في هذا الاستطراد أو التخلص أو الخروج أو التوصل إلى بحث ألوان ذلك من الخروج المباشر باستعمال لفظة "د ع ذا، أو عد عن ذا، أو ما يشبههما"، أو الخروج غير المباشر باستعمال ألوان التلطف في الخروج، من الشرط وجوابه، والاستفهام وجوابه، والمشبه وشبيهه، والتعميم والتخصيص... ولكنه لم يفعل ذلك إلا في حدود ضيقة، وأثناء

---

[1] - انظر الصناعتين/ 497 والعمدة 415/1 وبديع أسامة/ 286. والرندي هنا يستعير مصطلح العمدة، وأسامة يجعل له مصطلحا أخر هو الأواخر والمقاطع. وفي خزانة الحموي/ 460.

[2] - انظر بديع ابن المعتز/ 60 والعمدة409/1 وبديع أسامة/ 288. وفي الصناعتين/ 513، بمصطلح آخر هو الخروج.

[3] - العمدة 409/1 و412.

تقديمه لبعض الشواهد كنحو قوله[1] "...وقد يكون الاستطراد بمناسبة السياق كالعطف والتشبيه ونحو ذلك..." وأورد مثلا على الاستطراد بالتشبيه من شعره.

2 / 4 الباب الرابع: في المطابقة، وقد شرحها بقوله[2] "...والمطابقة عند بعضهم ذكر الشيء وضده..." وقد قصد بقوله بعضهم، ما أورده ابن رشيق من الخلاف بين قدامة وجمهور النقاد في الموضوع، وما رد به على منطق قدامة.

وقد أورد للمطابقة –بالمعنى الذي انتهى إليه- أمثلة سماها بالأنحاء، عرض فيها للنماذج التي تأتي فيها هذه المطابقة، كالمطابقة في بيت شعري واحد، أو اجتماع مطابقتين في بيت، أو ثلاثة في بيت واحد أيضا. ولعل في إشارته إلى "أنا شيد ابن رشيق في العمدة" إلماما إلى الخلاف القائم حول المصطلح، بين اعتباره متعلقا باللفظ فحسب، أو اعتباره متعلقا بالمعنى أيضا، أو ما يفهم منها ومن لازمها كقوله تعالى: (ولكم في القصاص حياة) إذ يحمل القصاص على الموت، فيكون بذلك نقيضا للحياة. ثم ما يندرج ضمن ما فصله ابن رشيق من التفريق بين المطابقة والمقابلة، وما فصله أيضا من تحديد مفهوم الضد في الأشياء.

2 / 5 الباب الخامس: في المقابلة[3]، ولم يضع لها تعريفا، ولكنه قسمها إلى قسمين: لفظية ومعنوية ولكل منها أنحاء. وحين تحدث عن أنحائها شرح مدلولها باعتبار كل نحو وما يتركب منه. وكان عليه أن يشير إلى الخلاف في التسمية، الذي وقع فيه القدماء من اعتبارها تقسيما أو طباقا، وهو الذي شرحه صاحب العمدة وخرج منه برأي هو أن المقابلة حالة وسطى بين التقسيم والطباق، وأن المقابلة أكثر ما تجيئ في الأضداد، فإذا جاوز الطباق ضدين كان مقابلة، وأن التقسيم استقصاء الشاعر جميع أقسام ما ابتدأ به[4].

ولكن الرندي يجعل كل ذلك داخلا في باب المقابلة، ويقسمها تبعا للاختلاف الموجود في بنيتها إلى لفظية ومعنوية.

فاللفظية، وهي على ثلاثة أنحاء:

*النحو الأول: "...أن يكون في البيت قسمان أو أكثر في كل قسم لفظان متواليان، كل لفظ منهما يماثل نظيره في الترتيب والمادة اللفظية... وفي الصيغة ومناسبة الإعراب وموازنة التقطيع..."[5].

*النحو الثاني: "...أن يتقابل المصراعان من البيت، فتكون كل لفظة من أحدهما تماثل نظيرتها من الآخر فيما ذكر أو في بعضه...".

---

[1] - الوافي/136.

[2] - نفسه /137. وبديع ابن المعتز/36 وفي الصناعتين/339. ونقد الشعر/162. والعمدة: 576/1. وفيها بسط للآراء وانتهاء إلى التفريق بين المطابقة والمصطلحات المجاورة لها.

[3] - نقد الشعر/141 وفي الصناعتين/371 والعمدة 590/1 وبديع أسامة/61. وهو الذي يسميها تقسيما ولا يميز بينها وبينه.

[4] - العمدة 599/1.

[5] - الوافي/138 و139.

*النحو الثالث: "...أن تكون المقابلة بين البيتين...". وقد ضرب أمثلة على كل نحو من الأنحاء السابقة.

والمعنوية: وفيها أيضا ثلاثة أنحاء هي:

*النحو الأول: "...مركب من مطابقة ومماثلة".

*النحو الثاني "...في معنى التشبيه.

*النحو الثالث: "...في معنى التفسير"، وقد ضرب أمثلة لكل نحو.

ومن خلال ما سبق يبدو أن الرندي في تفصيله هذا، يقيم تصورا خاصا للمقابلة يجمع فيه التقسيم إلى المماثلة والتفسير، ويميز بين مقابلة الألفاظ ومقابلة المعاني، وأنه لو أراد التفصيل الكثير، لنبه إلى آراء القدماء وتسمياتهم للمقابلة في صورها المختلفة، كما فعل ابن رشيق في العمدة[1].

6/2 الباب السادس: في المناسبة: وقد عرفها بقوله[2] "...ذكر الشيء وما يناسبه على جهة الاستعارة والتشبيه..." وضرب على ذلك أمثلة يبدو من خلال استعراضها أنه يقترب في شرح المصطلح مما أسماه النقاد بصحة التفسير، وهو الذي عرفه صاحب الصناعتين بقوله[3]: "...أن يورد معاني فيحتاج على شرح أحوالها، فإذا شرحت تأتي في الشرح بتلك المعاني من غير عدول عنها أو زيادة تزاد فيها..." على أن الحموي بعد هذا فصل أمر المناسبة فجعلها على ضربين[4] "مناسبة في المعاني ومناسبة في الألفاظ. فالمعنوية هي أن يبتدئ المتكلم بمعنى، ثم يتمم كلامه بما يناسبه معنى دون لفظ... وأما المناسبة اللفظية، وهي دون رتبة المعنوية، فهي الإتيان بكلمات متزنات، وهي على ضربين: تامة وغير تامة..." وكان في شرحه لها أكثر تفصيلا للموضوع وأكثر غنى في الاستشهاد، حتى لقد يبدو أن الرندي لم يتناول في المصطلح إلا الجانب المعنوي فقط وباختصار شديد. ولا تعليل لهذا إلا بجنوحه إلى الاختصار أو أن المصطلح لم يكن قد استقر في صورته النهائية بهذه التسمية.

7/2 الباب السابع: في التشبيه. وقد عرفه بقوله[5] "...تمثيل يصور المشبه في صورة المشبه به، لصفة موجودة فيهما أو في أحدهما أو مقدرة في أحدهما موجودة في الآخر...". وهذا التعريف قريب من تعريف صاحب العمدة الذي يقول "...التشبيه صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته..." لأنه حصر الحديث عن التشبيه في إطار عملية التصوير، في حين أن تعريف صاحب الصناعتين مثلا اهتم بتحديد جميع

---

[1] - راجع البحث الخاص بذلك في العمدة 590/1...615.

[2] - الوافي/141.

[3] - انظر الصناعتين/380 والعمدة621/1، وليس فيها إشارة إلى مصطلح المناسبة، ولعله أن يكون من المصطلحات الجديدة.

[4] - خزانة الأدب (الحموي) 166 و168.

[5] - الوافي/142 وانظر نقد الشعر 124 والصناعتين/261 والعمدة 488/1 وفي خزانة الحموي/173 تفصيل لما سبق من الآراء التعريفات/81.

الجوانب التي تهم التشبيه تصويرا وتكوينا حين قال "التشبيه الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه، ناب مناب هاو لم ينب".

وقد انتهى الرندي بعد تعريفه إلى بيان العلاقة بين المشبه والمشبه به من اشتراكهما في صفة هي أجلى في أحدهما من الآخر. وكأنا به يحد مدلول وجه الشبه في عملية التشبيه بعد أن اختصر الحديث عنه من قبل، كما انتهى إلى الحديث عن الصيغ المستعملة في التشبيه (الأدوات) وعن مراتب التشبيه في النظم أي ما يجتمع في البيت الواحد من صور التشبيه.

فعن الصيغ، لم يميز بينها في تركيبها بل أرسلها هكذا "فأما الصيغ فالكاف، وكأن، وشبه، ومثل، ويحكي، وتظن، وتحسب، وتخال وما أشبه ذلك" ويقصد به التشبيه الملحوظ كما في الرجز المشهور "هل رأيت الذئب قط".

وعن المراتب أشار إليها وحصرها في تسع هي: تشبيه شيء بشيء، وتشبيه شيء بشيئين، وتشبيه شيء بثلاثة في بيت واحد، وتشبيه شيء بأربعة في بيت واحد أيضا، وتشبيه شيئين بشيئين، وتشبيه ثلاثة بثلاثة في بيت واحد، وتشبيه أربعة بأربعة، وتشبيه خمسة بخمسة في بيت واحد.

وهكذا نلحظ أن طابع الاختصار قد هيمن على هذا الباب, ذلك أن الرندي قد سُبق بجهود موسعة في الصناعتين، وفي العمدة، وكان عليه أن يستفيد منها في توسيع مدارك من يطلب معرفة هذا الباب. كما كان عليه أن يستفيد من مجهودات علماء البلاغة، السابقين له، في تقسيماتهم للتشبيه بحسب عناصره التي تتكون منها أجزاؤه.

8/2 الباب الثامن: في الاستعارة[1] وقد عرفها بقوله "...والاستعارة أصلها التشبيه، وذلك أن يجعل للشيء، مجازا، وما هو لغيره، حقيقة، بلفظ غير موضوع له في الأصل ولا راتب عليه، وربما التبست بالتشبيه الذي لا أداة فيه، والفرق بينهما أن ذلك يسوغ فيه تقدير الأداة ولا يسوغ ذلك في الاستعارة، وإن قدر فسد المعنى..." فمثل هذا التعريف –كما نرى- يكتفي بربط الاستعارة بالتشبيه، وهو ربط واقع ومعروف، وبتبين وجه هذا الربط والفرق القائم بين التشبيه الذي لا أداة فيه "البليغ" والاستعارة. ولا يهتم بالفروق القائمة بين أشكال الاستعارة من تصريحية أو مكنية ولا بفروعها من أصلية أو تبعية أو مرشحة أو مجردة أو مطلقة...

ويبدو أنه وقف عند الحدود الأولى لمفهوم الاستعارة التصريحية، لأن الأمثلة التي جاء بها شاهدة على مفهوم الاستعارة، كلها داخلة في عموم الاستعارة التصريحية أي التي ذكر فيها المشبه به.

[1] - الوافي/146 وانظر أيضا، بديع المعتز/3 والصناعتين /295. والعمدة 460/1 وبديع أسامة/41 أسرار البلاغة/22، ودلائل الإعجاز/53. والإيضاح/176 وخزانة الحموي/47 والتعريفات /35.

9/2 الباب التاسع: في التخييل. وقد عرفه بقوله[1] "...والتخييل أصله التشبيه، وذلك أن يتوهم في الشيء معنى ليس فيه، لوجود صفة تكون عليه لوجود ذلك المعنى في غيره، كالخجل تكون عنه الحمرة في بعض الوجوه، فيتوهم الخجل في الورد لوجود الحمرة فيه..." ويفهم من هذا التعريف أن مصطلح التخييل، يفيد الاستعارة أيضا، بدليل الأمثلة والشواهد التي أوردها والتي تفيد جلها الاستعارة، خلا المثال الأخير الذي فيه تشبيه تمثيل.

والظاهر أن مصطلح التخييل هذا رديف لنوع من الاستعارة هو الاستعارة المكنية، وهي التي يكنى فيها عن لفظ المشبه به المحذوف بشيء من لوازمه. ولعله أن تكون الدراسات البلاغية في عصر الرندي، لم تصل بعد مرحلة الفصل بين نوعي الاستعارة، فصرف مصطلح التخييل إلى دلالة الاستعارة المكنية. أو أن الأندلسيين من أهل التلقين في عصره، كانوا يميزون بين نوعي الاستعارة بهذين المصطلحين "الاستعارة والتخييل"، وإلا فإن المشتغلين بعلم الشعر والمنظرين فيه، كانوا يستخدمون المصطلح للتعبير عن شيء آخر هو التصوير أو المحاكاة. بدليل استعمال ابن خفاجة للمصطلح في سياق التصوير، واستعمال حازم ونظرائه، من المطلعين على ثقافات أخرى غير الأصول العربية من الفلاسفة ومن في حكمهم، المصطلح في سياق المحاكاة القولية.

وما نظن الرندي يخفى عليه التفريق بين الدلالتين في المصطلح، ولعله أن يكون أراد باستعماله في هذا المدلول – مدلول نوع من الاستعارة – تقريب التفريق بين نوعين من الاستعارة للمتعلم المبتدئ.

10/2 الباب العاشر: في التفريع. وقد عرفه بقوله[2] "...والتفريع أصله التشبيه، وذلك أن يفرع وصف من وصف وهما في سياقه..."، ثم قال بعد ذلك معلقا على أبيات لابن المعتز(144): "...وحق التفريع أن يكون الآخر من الموصوفين أعلى درجة في الحسن من الأول إن قصد المدح، أو في القبح إن قصد الذم، وهو نوع خفي إلا على الحاذق في الصنعة...".

ويبدو الرندي فيما شرح به هذا المصطلح معتمدا اعتمادا شبه كلي على ما في العمدة حول الموضوع[3] مع اختلاف واحد، هو أن صاحب العمدة يجعل التفريع جزءا من الاستطراد، ولم يشر الرندي إلى شيء من ذلك، ولا يربط صاحب الإيضاح التفريع بالوصف أو بالتشبيه، بل يتجه إلى وصف أكثر دقة، حيث يعرفه بقوله[4] "...أن يثبت لمتعلق أمر حكم، بعد إثباته لمتعلق له آخر، كقوله:

---

[1] - الوافي / 147 وانظر الفرق في استعمال المصطلح نفسه، مقدمة ديوان ابن خفاجة، ومنهاج البلغاء /89...

[2] - الوافي/149 وانظره أيضا العمدة632/1 وهناك تشابه واضح بين ما في الكتابين، وانظر أيضا الإيضاح/210، وخزانة الحموي/414. وفيها دلالات أخرى للمصطلح لا يهتم بها، والتعريفات/87، وفيها تعريف عام ليس فيه تحديد.

[3] - العمدة 632/1.

[4] - الإيضاح/210 و211.

أحلامكـم لسـقام الجهـل شـافية كمـا دمـاؤكم تشـفي مـن الكلـب

فرع من وصفهم بشفاء أحلامهم لسقام الجهل، وصفهم بشفاء دمائهم من داء الكلب...".

ويذهب الحموي – فيما بعد – مذهبا آخر في التفريع، حيث يربطه بما يسمى بالاستدارة التشبيهية – من الناحية العملية – ويقول عنه وعن شروط إنجازه[1]:

"...وهو ضد التأصيل، هو أن يصدر الشاعر أو المتكلم كلامه باسم منفي بما، ثم يصف ذلك الإسلام المنفي بأحسن أوصافه المناسبة للمقام، إما في الحسن أو في القبح، ثم يجعله أصلا يفرع منه جملة من جار ومجرور، متعلقة به تعلق مدح أو هجاء أو فخر أو نسيب أو غير ذلك. ويعلق المجرور بأفعل التفضيل، فتحصل المساواة بين الإسم المجرور بمن، وبين الإسم الداخل عليه ما النافية، لأن حرف النفي قد نفي الأفضلية، فتبقى المساواة...".

وضرب على ذلك من الأمثلة المختلفة قول الأعشى في لاميته:

مـا روضـة مـن ريـاض الحسـن معشـبة غنـاء جـاد عليهـا مسـبل هطـل
يضاحك الزهرَ منها كوكب شرق مـؤزر بعمـيم النبـت مكتهـل

يومـا بأطـب منهـا طيـب رائحـة ولا بأحسـن منهـا إذ دنـا الأصـل

ولعل هذا الاختلاف في تحديد مدلول المصطلح ينتهي إلى الحكم بان هذا المصطلح عرف تطورا في تحديد اسمه ومفهومه، بين اعتباره جزءا من الاستطراد– على رأي ابن رشيق– أو اعتباره تشبيها مفرعا– على رأي الرندي – وليس بينهما كبير تعارض، وبين إثبات متعلق حكم أمر لمتعلق آخر – على رأي القزويني – أو اعتبار التفريع مطهرا مخالفا للتأصيل، ينتهي إلى استغلال موسع للصورة الشعرية في التشبيه، بغية التسوية بين طرفيها – على رأي الحموي–

11/2 الباب الحادي عشر: في التوجيه. وعرفه بقوله[2]:

"...والتوجيه مأخوذ من توجيه الحلة وذلك أن يكون لها وجهان، وكذلك بيت الشعر يكون له وجهان من المدح وغيره..."

[1] - خزانة الأدب للحموي /414 و415.
[2] - الوافي/150 وفي خزانة الحموي/135 عرض ونقاش لدلالة المصطلح وتردد العلماء بين اعتباره ايهاما أو توجيها، وفي التعريفات/96 يتردد المصطلح بين المفهوم النقدي البلاغي ومفهومين آخرين.

وقد شرح الحموي المصطلح شرحا أكثر اتساعا، بحكم تأخر الزمن به فقال عنه "أن يحتمل الكلام وجهين من المعنى احتمالا مطلقا من غير تقييد بمدح أو غيره، والتوجيه هو إبهام المتقدمين، لأن الاصطلاح فيهما واحد، غير أن الشواهد التي استشهدوا بها على التوجيه، الإبهام أحق بها" وأشهر شواهد التوجيه قول الشاعر:

خـــاط لـــي عمـــرو قبـــاء ليـــث عينيـــه ســـواء

إذ لا يعلم القصد من الكلام أهو مدح أم هجاء، لاسيما إذا علم أن عمروا هذا كان أعور العين. ويظهر أن اختيار الرندي للمصطلح "التوجيه" عوض غيره، كالإبهام، هو اختيار واع بدلالة المصطلح، لأن في التوجيه إقناعا باختيار خاص يطابق القرينة المصاحبة للإبداع.

12/2 الباب الثاني عشر: في التمثيل. وقد عرفه بقوله[1]:

"والتمثيل نحو من التشبيه أيضا، وذلك أن تمثل قضية بأخرى ليصحح بذلك مقصودها...". وقصده بالتعريف الذي وضعه، إنما هو وجه من أوجه التمثيل الذي أشار إليه النقاد والبلاغيون، وهو ما يسمى بالتشبيه الضمني، وإلا فإن التمثيل في العمدة مثلا، ضرب من الاستعارة[149] –وهو المعروف بالاستعارة التمثيلية عند أصحاب البلاغة – ويشير إلى أن بعضهم يسميه بالمماثلة.

ويظهر أن الرندي هنا، وفي حصره للتمثيل ضمن إطار التشبيه الضمني فقط، يعلم أن التشبيه أعم من التمثيل أولا[2]، ويعلم أن القصد في الشواهد التي أوردها كان هو التشبيه ثانيا. وأما الذي ذهب إليه صاحب العمدة ومن سلك مسلكه، فإنما هو المماثلة المعتمدة على الاستعارة، وليست تدخل في ما عرضه الرندي. لأن الرندي يعتمد مذهب عبد القاهر الجرجاني في التفريق بين التشبيه وفرعه الذي هو التمثيل. ولذلك قال عن التمثيل نحو من التشبيه.

13/2 الباب الثالث عشر: في التمثيل. وعرفه بقوله[3] "...أن يكون البيت أو شطره يتمثل به فيجري مجرى القوال المقبولة والحكم المشهورة". وقصده طبعا أن ينتهي الشاعر على أن يجعل بيتا من أبياته جاريا على الألسنة، سائرا مسرى المثل، وهذا المصطلح عبر عنه صاحب العمدة بمصطلح مقارب لمصطلح الرندي هو: المثل السائر. وعلل ربطه بالوزن بقوله[4] "...والمثل إنما وزن في الشعر ليكون أشرد له، وأخف للنطق به، فمتى لم يتزن، كان الإتيان به قريبا من تركه..." كما نبه إلى أن الإكثار منه فيه دلالة على التكلف.

---

[1] - الوافي/151 ونقد الشعر/159 والعمدة1/473. وفي سر الفصاحة /275. يمسى الاستدلال بالتمثيل. وفي خزانة الحموي/134.

[2] - أسرار البلاغة/75.

[3] - الوافي/153 وانظر أيضا العمدة1/479، وسماه الحموي في الخزانة/11 (الكلام الجامع).

[4] - العمدة/481 و487.

ويظهر أن الرندي كان كثير الإعجاب بهذا اللون الشعري ولذلك حشد جملة كبيرة من الأمثلة التي تشتمل على مثل واحد في شطر بيت أو في بيت، وعلى مثلين في بيت، وعلى ثلاثة أمثال، وعلى أربعة، وعلى خمسة في بيت واحد أيضا. ولعل في إلحاحه وحرصه على هذا الأسلوب في الشعر شاهد على توجهه التعليمي التلقيني الذي يريد أن يرسخ في المتعلم جملة من القيم النقدية التي تحيل على الاتجاه الأخلاقي في النقد، وهو اتجاه الفقهاء والمؤدبين وأصحاب المثل.

14/2 الباب الرابع عشر: في التجنيس. وقد عرفه بقوله[1]:

"والتجنيس تماثل الألفاظ وتشابهها..." فجعل التجنيس قائما على تماثل الألفاظ وتشابهها، دون دخول عناصر أخرى فصل السابقون واللاحقون في أمرها واعتبروها ركيزة أساسية في تحقيق التجنيس، كالمعنى وترتيب الحروف وهيأتها وعددها واشتقاقها وتركيبها...

وهكذا قسم الرندي التجنيس إلى خمسة أنواع هي: تجنيس المماثلة، وتجنيس المشابهة، وتجنيس المقاربة، وتجنيس الاشتقاق، وتجنيس شبيه الاشتقاق. وداخل كل نوع من هذه ضرب أو أضرب.

فتحت تجنيس المماثلة ثلاث أضرب هي: اللفظ المشترك، واللفظ الموضوع لشيء ثم سمي به غيره، ثم اللفظ الإسم الموافق للفعل أو اسم الفاعل. وضرب أمثل على كل ضرب من الأضرب السابقة.

وتحت تجنيس المشابهة ثلاثة أضرب هي: تجنيس التركيب، وتجنيس التفصيل، وشبيهه أو نحوه، وقد ضرب أيضا أمثلة لكل ضرب كما وضع تعريفات لها.

وتحت تجنيس المقاربة ضربان هما: تجنيس الممدود بالمقصور، وتجنيس ما لا يختلف لفظه إلا بضبط أحرفه. وقد ضرب أمثلة لكل منهما مع الشرح.

أما تجنيس الاشتقاق فليس له إلا ضرب واحد وضع له تعريفا وضرب عليه أمثلة.

وفي التجنيس الشبيه بالاشتقاق أيضا ضرب واحد شرح مشكله وفرق بينه وبين الأصل –تجنيس الاشتقاق – وضرب عليه أمثلة.

وهكذا يبدو أننا أمام جملة غير قليلة من الأقسام المختلفة للتجنيس، تحت كل قسم منها ضرب أو أضرب مختلفة، ولكل ضرب مصطلحه الخاص مما يفيد أنه تعرف التقسيمات والتفريعات التي فرع إليها التجنيس من قبل سابقيه،

[1] - الوافي/158 وانظر عنه أيضا بديع ابن المعتز/25 ونقد الشعر/163 والصناعتين/353 والعمدة1/546 وأسرار البلاغة/4 وسر الفصاحة/193، وبديع ابن المعتز/12...، والإيضاح/216، وخزانة الأدب للحموي/30...، والتعريفات/74.

فاختار منها ما يظنه متقاربا ومتجانسا، دون أن يدخل في التفاصيل أو الآراء الشخصية التي انتهى إليها بعض المنظرين من مثل تلك التي أشار إليها صاحب العمدة، وأنه أيضا انتهى في هذه التفريعات والتقسيمات إلى الصورة التي انتهى إليها العصر. بمعنى أن الدارس للتجنيس يستطيع أن يعتبر مرحلة الرندي في الوافي مرحلة هامة في التفريع والتقسيم الذي انتهى إليه الدارسون والتي تتمثل في المرحلة الآتية "والحصر هنا تقريبي".

1) مرحلة بديع ابن المعتز: والتجنيس فيها على نوعين، دون ذكر المصطلح الذي يترجم عن كل نوع[1].

2) مرحلة نقد الشعر "قدامة" ولم يفصل فيها بين أنواع التجنيس، بل اكتفى بالحديث عن تجنيس الاشتقاق[2].

3) مرحلة الصناعتين: والتجنيس فيها على أربعة أنواع، دون ذكر المصطلح الموافق لكل نوع[3].

4) مرحلة العمدة: وهي مرحلة تتردد فيها مصطلحات مختلفة، دون تقسيم أو ترتيب واضح[4]، وتكشف عن تصور من سبق ابن رشيق لمظاهر من التجنيس. وفي هذه المرحلة ظهرت مصطلحات المحقق والمستوفي والمطلق والمضارع والمشاكل والمصحف.

5) مرحلة بديع أسامة بن منقد، وفيه تظهر المصطلحات وشروحها التقريبية، لكن دون تفريق بين الأصول والفروع فيها[5] وفيها ظهرت مصطلحات المتغاير والمماثل والتصحيف والتحريف والتصريف والترجيع والعكس والتركيب.

6) مرحلة الوافي: وفيها استفادة مما سبق مع التفريع والترتيب والتقعيد.

7) مرحلة الإيضاح: وفيها أيضا نوع من الترتيب والتنظيم الذي تصاحبه المصطلحات الموافقة لكل قسم[6]، وفيها تقسيم الجناس إلى أقسامه الكبرى وهي: الجناس التام وتحته فروع، والجناس الناقص وتحته فروع وجناس الاشتقاق وتحته فروع.

ويبدو أن علماء البلاغة قد استراحوا إلى تقسيمات القزويني السابقة واعتمدوها في مجمل تناولاتهم للتجنيس، وانفصلوا بها عن مصطلحات النقاد.

---

[1] - بديع ابن المعتز/25.
[2] - نقد الشعر/16.
[3] - الصناعتين/353...
[4] - العمدة/546...
[5] - بديع أسامة بن منقد/12.
[6] - الإيضاح/216.

8) مرحلة خزانة الحموي: وفيها تقسيم آخر يتفق ويختلف مع السابقين. والجناس فيها أنواع[1] هي: الجناس المركب والمطلق، والجناس الملفق، والجناس المذيل، واللاحق، والجناس التام والمطرف، والجناس المصحف والمحرف، والجناس اللفظي والمقلوب، والجناس المعنوي. والحموي يزاوج بين المصطلح النقدي والبلاغي في تقسيمه.

وهكذا تبدو مرحلة الرندي من المراحل الهامة على صعيد التقعيد والتقنين والتقسيم، فيما يخص هذا المصطلح، إن لم تكن منطلقا للتوجهات التي انتهى إليها البلاغيون فيما بعد، رغم انه استبعد من المصطلح ما يمكن أن يكون شبيها له مما سيخصص له أبوابا أخرى ومصطلحات أخرى كذلك.

15/2 الباب الخامس عشر: في المضارعة. وشرحها بقوله[2]:

"...والمضارعة نحو من التجنيس، وذلك أن يتقارب اللفظان، ولا يتباينان إلا بأحد أربعة أشياء: إما بتقديم أو تأخير بعض الحروف... وإما بزيادة أحدهما على الآخر من حرف من آخره... وإما بتصحيف حرف أو أكثر من أحدهما... وإما بمخالفة حرف من اللفظ لنظيره من الآخر...". فقد عدد للمضارعة صورا أربعا، ولم يضع لأي منها اسما خاصا به. ويبدو أنه لم يخرج عن إطار التجنيس الذي حاول أن يفصل أبعاده في الباب السابق، وأنه لا يطلق مصطلح التجنيس إلا على الذي اكتملت فيه شروط الجناس التام، ولذلك فإن الجناس الناقص عنده هو شيء آخر اسمه المضارعة، وفيه أشكال مختلفة.

وقد كان ابن رشيق قبله قد فصل أحوال هذا المصطلح فقال[3]: "أصل المضارعة أن تتقارب مخارج الحروف..." ثم قال في مكان آخر "...وهو على ضروب كثيرة منها، أن تزيد الحروف وتنقص... ومنها أن تتقدم الحروف وتتأخر...".

وقد انتهى البلاغيون من أمثال القزويني وشراح إيضاحه إلى وضع مصطلحات خاصة بكل قسم من أقسام هذا النوع من الجناس من نحو المطرف، والمذيل، وجناس القلب، والمقلوب المجنح، ومنه المزدوج أو المكرر أو المردد[4]. كما شرحها الحموي واختار لها أسماء أخرى كاللاحق، الذي يسمى المضارع، والمطرف، والمذيل... .

16/2 الباب السادس عشر: في الترديد. وقد عرفه بقوله[5]:

---

[1] - خزانة الأدب للحموي/ 20...41.

[2] - الوافي/165 وفي العمدة1/553. والإيضاح /218. وخزانة الحموي/28 و29 ويسميه ب(اللاحق) وفي / 353 يسميه (المطرف).

[3] - العمدة: 1/555 و1/553.

[4] - انظر شرح هذه المصطلحات في الإيضاح /218 و219.

[5] - الوافي/167. وانظر أيضا العمدة 1/566 وخزانة الحموي / 164. وفي بديع أسامة يرد المصطلح مقرونا بالتصدير.

"...والترديد إعادة اللفظ في حشو البيت أو القسيم من الكلام المقفى، وذلك لما يقتضيه البيان..." وشرح الفرق بينه وبين الجناس بقوله "...واعلم أنه إذا غيرت إعادة اللفظ معناه، كان ذلك تجنيسا ولم يكن ترديدا...". وجوهر هذا التفريق يفيد أن الرندي يعني بالترديد التكرار.

ولكن الحموي، بعده يبين الفرق بين الترديد والتكرار، فيرى أن اللفظة إذا تكررت فأفادت معنى جديدا غير المعنى الأول فهي ترديد، وإن لم تفد كانت تكرارا. ولم يفرق أسامة بن منقذ بين الترديد والتصدير – الذي يسمى رد الإعجاز على الصدور – وهذا ما يعني أن مصطلح الترديد عند الرندي قد بلغ من النضج درجة أصبح معها يفرق بينه وبين أقربائه من المصطلحات المجاورة له، وفي مقدمتها التصدير – الذي عرض له في الباب الموالي-.

17/2 الباب السابع عشر: في التصدير. وقد عرفه بقوله[1]:

"...والتصدير نحو من الترديد، والفرق بينهما أن اللفظ المعاد في التصدير لا يكون إلا قافية في الشعر أو فقرة في السجع، وإلا فهو ترديد...". وجوهر رأيه هذا يتفق ودلالة المصطلح في أصلها عند ابن المعتز، ولم يدخل في التفاصيل التي دخل فيها ابن رشيق، حين عرض لنوع من التصدير يسمى بالمضادة، عند النهشلي، وبالتبديل، عند جمهور الكتاب.

18/2 الباب الثامن عشر: في الإتباع. ولم يشرح دلالة المصطلح، وإنما ربطه بما يشبهه من الترديد. ورأى أنه على نحوين[2]، نحو يقع الاتباع فيه داخل البيت، ونوع يقع فيه داخل القطعة من الأبيات. ويبدو أن الإتباع يجمع بين التكرار والترديد بغض النظر عن الفروق التي قد توجد بينهما. فقد ضرب للنوع الأول مثلا أورد فيه قول الشاعر:

فمن عاش شب، ومن شب شاب ومن شاب شاخ، ومن شاخ مات

ومن مات فات ومن فات باد ومن باد عاد عظاما رفاتا

فقد كرر لفظ شب وشاب وشاخ ومات وفات وباد، ولكن الجديد في هذا التكرار هو التطوير الحاصل في المعنى نتيجة ترديد الألفاظ، حيث تبع المعنى في البيت الثاني ما انتهى إليه الأول.

وفي النوع الثاني أورد قول ليلى الأخيلية:

إذا ورد الحجاج أرضا مريضة تتبع أقصى دائها فشفاها

---

[1] - الوافي/168. وفي العمدة 571/1 وفي بديع ابن المعتز/ 48 تقسيم لأنواع التصدير.

[2] - الوافي/169، ولا علاقة بين الإتباع هذا وحسن الإيقاع الذي أشار إليه الحموي في الخزانة/409، بل الأمر يتعلق بمصطلح آخر فيها، هو تشابه الأطراف أو التسبيغ(102)، وهو أن يعيد الناظم لفظة القافية في أول البيت الذي يليها.

شفاها من الداء العضال الذي بها غــلام إذا هــز القنـــاة سقـــاها

ســقاها فرواهــا بشــرب سجالـــه دمــاء رجــال حيــث مــال حســاها

فقد كررت لفظة شفاها في البيت الثاني بعد أن جعلتها قافية البيت الأول، وكررت لفظة سقاها في البيت الثالث بعد أن جعلتها قافية البيت الثاني، وجانست بين شفاها وسقاها وحساها مجانسة ناقصة بالتصحيف وجعلت معنى البيت الثاني تابعا لمعنى البيت الأول، والثالث تابعا للثاني من خلال اللفظ المكرر.

19/2 الباب التاسع عشر: في التبديل. ولم يضع له تعريفا، ولكنه أشار إلى نوعيه[1]، فهناك تبديل الترتيب، وهناك تبديل القافية أو الروي[2].

أما تبديل الترتيب فهو: "...نحو من التصدير، وذلك أن يقسم الكلام قسمين يذكر في الأول منهما لفظان أو أكثر على ترتيب ما، ثم يعاد ذلك في القسم الثاني بعكس ذلك الترتيب..."[3].

أما تبديل القافية أو الروي، فلم يضع لهما شرحا، وإنما ضرب عليهما أمثلة تحكي صورة هذا التبديل، والإمكانات المحتملة في إطار تبديل القافية – الكلمة الخيرة في البيت أو الروي – وما يتحقق نتيجة ذلك من عناصر التغيير.

ويفهم مما سبق أن المصطلح عرف تطورا بعد مرحلة الرندي إذ أصبح لكل من القسمين السابقي الذكر اسم آخر، فتبديل الترتيب أصبح قلبا، وتبديل القافية أصبح تشريعا[3].

20/2 الباب العشرون: في التضمين. وقد عرفه بقوله[4]:

"...أن يورد الشاعر في شعره بيتا مشهورا لغيره أو قسيما منه، ويناسب بينهما في السياق حتى يكون كأنه كلام واحد...". كما رأى أن العمل فيه على نحوين:

*الأول، لا يعمد فيه الشاعر إلى التنبيه أن البيت أو القسيم للغير، وهو أفضل السبل.

*الثاني: ينبه فيه الشاعر أن البيت أو القسيم المضمن للغير، تحرزا من تهمة السرقة.

---

[1] - الوافي/170. وورد في العمدة في باب التصدير.

[2] - تبديل القافية سماه صاحب الإيضاح/225 بالتشريع (وهو بناء البيت على قافيتين يصح المعنى على الوقوف على كل واحدة منهما).

[3] - تبديل الترتيب، يسميه صاحب الإيضاح /224 القلب.

[4] - الوافي/174. وهو في العمدة 702/2 وبديع ابن المعتز/64 (حسن التضمين) وبديع أسامة/ 249 والتعريفات/ 84 (مصطلح عروضي)، وفي خزانة الحموي /377 مصطلح آخر يدل على معنى التضمين هو الإيداع. وقد اختاره ليفصل بينه وبين العيب العروضي (التضمين).

ولا يكاد الرندي يختلف مع غيره في تحديد مدلول المصطلح ولا في أنماط الأمثلة التي يضر بها لأنحاء العمل في التضمين، وإنما الاختلاف الوحيد هو ما نبه عليه ابن رشيق في آخر الفصل الخاص بمصطلح التضمين من وجود مصطلح مماثل جعله من أنواعه[1] ومؤداه "...تعليق القافية بأول البيت الذي بعدها". وهو مشهور في عيوب القوافي. ويسميه الرندي سوء التضمين[2]، ويعرض له في الباب الذي أفرده للقافية وعيوبها. ولكنه لم ينبه في أي من البابين على ما هو موجود من اشتراك المصطلحين بين موضوعين مختلفين.

21/2 الباب الحادي والعشرون: في الاطراد. وقد عرفه بقوله[3]: "الاطراد نظم الأسماء على حسب ترتيبها في الوجود، وذلك أمر اتفاقي لا يمكن في بعض السماء..." وهو نفس التعريف الذي تداوله الذين عرضوا لشرحه والتمثيل له. ومثاله المشهور قوله تعالى: (واتبعت ملة آبائي ابراهيم وإسحاق ويعقوب...) وإن لم يورد الرندي نفس الشاهد.

22/2 الباب الثاني والعشرون: في التفسير. وقد عرفه بقوله[4]: "...أن يفسر الشاعر آخر ما أجمله أولا، نحو ما يلزم في المقابلة...".

وقد رأى أنه على ضربين: ضرب يكون الشرح فيه في البيت نفسه، وضرب يستدعي الشرح وجوده في بيت آخر. وإلى نفس التعريف ذهب جل الذين عرضوا لشرح المصطلح والتمثيل له من السابقين خلا أسامة بن منقد الذي شرحه بقوله: "أن تذكر جملة فلا تزيد فيها ولا تنقص منها ولا تخالف بينها." إذ لا يفهم من شرحه شيء يدل على تفسير. وفصل الحموي –بعد الرندي – في الأمر فربط المصطلح بأصله عند قدامة، وأشار إلى مصطلح آخر متردد عند بعضهم مرادف للتفسير هو التبيين، ثم شرح مدلول المصطلح بعد ذلك فقال: "...أن يأتي المتكلم أو الشاعر في بيت بمعنى لا يستقل الفهم بمعرفة فحواه دون تفسيره إما في البيت الآخر في بقية البيت إن كان الكلام يحتاج إلى تفسير..."

ثم عرض للمواصفات التي تأتي التفسير تابعا لها كالشرط والجار والمجرور والمبتدإ الذي يكون خبره هو تفسيره. بشرط أن يكون المفسر مجملا والمفسر مفصلا. ومثل هذه التفصيلات لم يعرض لها الرندي وإن كانت من صميم التقريب والتعليم الذي يهدف إليه الكتاب.

23/2 الباب الثالث والعشرون: في المبالغة. ولم يضع لها تفسيرا يشرح مدلول المصطلح ويفرق بينه وبين المصطلحات المقاربة له، كما فعل جل

---

[1] - العمدة 710/2.
[2] - الوافي/ 324.
[3] - الوافي/177 والعمدة698/2 وخزانة الحموي / 160 والتعريفات /64 174) الوافي / 178 ونقد الشعر/ 142 والعمدة 621/1 وبديع أسامة / 72 وفي الصناعتين/ 380 (صحة التفسير)، وكذا في سر الفصاحة/ 270. وخزانة الحموي/ 408.
[4] - نفسه

السابقين من النقاد، وإنما مال إلى عرض الأنحاء الثلاثة التي رأى أنها تشتمل عليها وهي: الإيهام والإغياء والتبليغ[1] مع التعريف بكل منها.

أما الإيهام فلم يضع له تعريفا، ومؤداه من خلال الشاهد الذي مثل به له جعل الشيء ممكنا، أو الإيهام بحقيقته ووجوده. وهو قريب من مصطلح التقصي الذي أورده ابن رشيق[2].

وأما الإغياء فشرحه بقوله: "أن يبلغ في الوصف الحال التي يقل وجوده فيها..."

وأما التبليغ فشرحه بقوله "هو زيادة على القدر الكافي في المقصود، يكون المعنى به أبلغ..."

وهكذا يبدو الرندي وقد جعل المبالغة على مراحل ثلاث: دنيا ووسطى وعليا فيها زيادة. ولم يشر إلى مصطلح رديف للمبالغة على شاكلة ما فعله سابقوه. فقد تردد في نقد الشعر مصطلحا المبالغة والغلو منفصلين، وفي الصناعتين أيضا[3]. وفي عمدة ابن رشيق ثلاثة مصطلحات متوازية مع أنحاء المبالغة هي: المبالغة والإيغال والغلو. وفي بديع أسامة بن منقذ إشارة إلى نوع واحد من المبالغة هو النحو الثالث –التبليغ – وفسره بأنه المعنى إذا زاد عن التمام. وفي سر الفصاحة مساواة بين المبالغة والغلو، وتمذهب بمذهب قدامة فيهما.

ويبدو أن المصطلح اتخذ منعطفات أخرى بعد الرندي يمكن أن نجد صورة عنها في خزانة الحموي التي تفرق بين المبالغة والغلو والإغراق[4].

وهكذا يمكن القول بأن الرندي قد اختار لنفسه مذهبا بين السابقين، حيث انصرف عن المصطلحات الردائف باختيار مصطلح واحد قسمه إلى ثلاثة أنحاء، ربما كانت هي النهاية التي انتهى إليها من جاء بعده. [5]

24/2 الباب الرابع والعشرون: في التتميم. وقد عرفه بقوله[6]: "والتتميم زيادة يكون المعنى بها أتم، ودونها أنقص". وهذا التعريف يكاد يكون مأخوذا بنصه من كتابي نقد الشعر وكتاب الصناعتين. وفي العمدة إلماع إلى ضربين معينين في هذا التتميم، سماهما بالاحتراس والاحتياط، ونبه إلى أن وجود مثل هذه المصطلحات وغيرها إنما يؤتي به لأحد أمور هي: المبالغة أو الاحتياط أو الاحتراس من التقصير. وفي بديع أسامة، فصل بين التتميم والاحتراس. وفي

---

[1] - الوافي / 180. وفي بديع ابن المعتز/ 65 (الإفراط في الصنعة) وانظر في المصطلح نقد الشعر/ 91 و196. وفي الصناعتين/ 403. والعمدة 649/1 و651 و661. وبديع أسامة/ 104. وسر الفصاحة / 271. وفي الإيضاح/ 207 (المبالغة المقبولة) وتنحصر في التبليغ والإغراق والغلو.

[2] - العمدة 652/1.

[3] - في الصناعتين / 394 و403.

[4] - خزانة الحموي / 226...229.

[5] - خزانة الحموي/225.

[6] - الوافي/ 182. وفي بديع ابن المعتز/ 59 ونقد الشعر/ 144 وفي الصناعتين/ 434 والعمدة 645/1 وبديع أسامة/ 53 وخزانة الحموي/ 121.

خزانة الحموي –بعد الرندي – تفريق واضح بين التتميم الذي يراد به المعنى والذي يراد به اللفظ، مع ضرب الأمثلة لكل من ذلك. وفيها أيضا فصل بين مبدأي التتميم والتكميل، اللذين وردا في الصناعتين مترادفين متعاطفين. فقال[1]: "...وخلطوا التكميل بالتتميم، وسأقوا في باب التتميم شواهد التكميل وبالعكس.... والفرق بين التكميل والتتميم أن التتميم يرد على الناقص فيتمه، والتكميل يرد على المعنى التام فيكمله، إذ الكمال أمر زائد على التمام، وأيضا فإن التمام يكون متمما لمعاني النقص لا لأغراض الشعر ومقاصده، والتكميل يكملها".

وهكذا يبدو أن الرندي لم يحاول أن يفصل الأمر في التتميم على ما كان عليه مفصلا في العمدة مثلا، ولم يتفطن إلى ما تفطن إليه بعده الحموي من التفريق بين مصطلحي التتميم والتكميل المتقاربين، وإنما –وبحسب ما سنلاحظ- ذهب إلى بسط مصطلح سماه بالتحرز يمكن أن يكون رديفا للتتميم أو لفرع من فروعه التي أشار إليها العمدة.

25/2 الباب الخامس والعشرون: في التسهيم. وقد عرفه بقوله[2]: "...مأخوذ من تسهيم البرد، وذلك أن يكون فيه ألوان معروفة الترتيب، فإذا ظهر أحدهما علم ما بعده. وكذلك الشعر المسهم إذا سمع صدر البيت منه عرف عجزه قبل سماعه وذلك لاقتضاء الصدر إياه...". وهذا هو الذي سماه، قدامة بالتوشيح لأن هذا اللون من ائتلاف القافية مع المعنى يفرض ذلك لعلتين إحداهما إلزام القافية السابقة، والثانية نظام المعنى المتردد داخل البيت الشعري. وإلى هذا نبه صاحب سر الفصاحة وصاحب العمدة، وأضاف صاحب العمدة إلى ذلك بعض أشكال هذا التسهيم ومنها ما يشبه المقابلة، ومنها ما يشبه التصدير. وفي إيضاح القزويني مصطلح مرادف للتسهيم هو الإرصاد. قال "...ويسمى التسهيم أيضا، وهو أن يجعل قبل العجز من الفقرة أو البيت ما يدل على العجز إذا عرف الروي...".

ويدل اختيار الرندي لمصطلح التسهيم دون غيره على طلبه للمشهور والمتداول من المصطلحات الدالة على الموضوع الذي يعرض له.

26/2 الباب السادس والعشرون: في التحرز. وقد عرفه بقوله[3]: "والتحرز زيادة يتحفظ بها مما يخل بالمعنى من الأمور المتوهمة عن إطلاق اللفظ". فالملاحظ أن الرندي يستعمل مصطلح التحرز عوض الاحتراس –الذي يستعمله النقاد- للدلالة على ما يريدونه به، ولم يكن اختياره اعتباطيا، لأنه كان يريد الفصل بين الاحتراس الذي جعله ابن رشيق صورة من صور التتميم، وبين التحرز الذي يتصل بما يمكن أن يزيل الغموض أو الوهم عما يطلق من الألفاظ.

---

[1] - خزانة الحموي/ 122.

[2] - الوافي/ 182، ونقد الشعر/ 137 (سماه التوشيح)، والعمدة 616/1. وسر الفصاحة/ 160 وبديع أسامة/ 127، وفي خزانة الحموي/ 374، والإيضاح/ 198.

[3] - الوافي/184، والعمدة في باب التتميم 645/1 وبديع أسامة / 55 وخزانة الحموي/ 458، وسر الفصاحة/ 273.

وقد نبه الحموي بعده إلى وجوه التفريق بين جملة من المصطلحات المتقاربة كالاحتراس والتتميم والتكميل فقال "... والفرق بين الاحتراس والتتميم والتكميل، أن المعنى قبل التكميل صحيح تام، ثم يأتي التكميل بزيادة تكمل حسنه إما بفن زائد أو معنى. والتتميم يأتي لتتميم نقص المعنى ونقص الوزن معا. والاحتراس إنما هو لدخل يتطرق إلى المعنى وإن كان تاما كاملا ووزن الشعر صحيحا...".

وهكذا يبدو تعريف الرندي لمصطلح التحرز دقيقا، في إطار علاقته بالمصطلحات المقاربة له أولا، وفي الإشارة إلى عنصر الزيادة ودورها في إصلاح ما يتوهم عن إطلاق بعض الألفاظ من فساد المعنى ثانيا.

27/2 الباب السابع والعشرون: في الالتفات. وقد عرفه بقوله[1]: "...والالتفات زيادة في الكلام يراد بها الاعتناء والاهتمام..." ثم أشار إلى أنه على ضربين:

*الأول، والزيادة تأتي فيه في حشو الكلام كما لو كانت جملة اعتراضية.

*الثاني، وتأتي الزيادة فيه في حشو الكلام كما لو كانت فضلة

وقد عرض ابن رشيق للمصطلح فعرف به وقرب مفهومه، وناقش جملة من المصطلحات المواكبة له، والتي جعلها بعض النقاد منه كالاعتراض والاستدراك والتتميم والاستطراد[2].

كما عرض الحموي –بعد الرندي- صورا مختلفة من الالتفات هي: انصراف من الإخبار إلى الخطاب، وانصراف من الخطاب إلى الإخبار، وانصراف من الإخبار إلى المتكلم، وانصراف من المتكلم إلى الإخبار. وضرب الأمثلة لكل منها.

ويبدو أن عمل الرندي انصرف إلى تحديد مدلول المصطلح وإلى التعريف بأضربه كتركيب كلامي، بغض النظر عما يحدثه وجوده من تحسين على صعيد البناء العام للكلام، ولم يحاول أن يعرض لطريقته، لأن تعريفه ركز على اعتباره حشوا أو فضله –كتحديد لمفهوم الزيادة -. وإلا فإن سابقيه من النقاد الذين عرضوا للالتفات ذهبوا مذاهب أخرى: فابن المعتز مثلا اهتم ببسط مظهر الالتفات "...انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار" واهتم تعريف قدامة بوجه الاعتراض الذي يكون في الالتفات والسبب فيه (الشك أو الظن أو الرد على السؤال). ولعل الأمر يعود إلى أن الرندي قد أفرد لبعض مظاهر الالتفات مصطلحات أخرى كالتحريف والاستدراك والاستثناء.

28/2 الباب الثامن والعشرون: في الاستثناء والاستدراك.[1] ولم يضع له تعريفا، وإنما اكتفى بضرب الأمثلة عليه والتي تلحقه بما سماه ابن المعتز

[1] - الوافي/ 185، وبديع بن المعتز/58، ونقد الشعر/ 150، والصناعتين/438، والعمدة 636/1، وبديع أسامة/200 (الانصراف)، والخزانة / 59.

[2] - العمدة 636/1، و637/1ن و638/1.

بتوكيد المدح بما يشبه الذم[2]، وقد عرفه أسامة بن منقذ فقال عنه "..اعلم أن الرجوع والاستثناء أن تذكر شيئا ثم ترجع عنه..." وفرق ابن رشيق بينه وبين الاستثناء النحوي، بأن المقصود بالاستثناء هنا إنما هو التقريب والاصطلاح. ولعل اختيار الرندي لمصطلحي الاستثناء والاستدراك مبعثه اختيار أملاه الارتباط بالتركيب، وليس ما ينشأ عن التركيب. وقد سبق أن لاحظنا هذا في اختياراته لمصطلحات أخرى.

30/2 الباب الثلاثون: في القلب:[3] ولم يضع له تعريفا، بل اكتفى بتحديد أضربه وهي ثلاثة:

*قلب ترتيب ألفاظ البيت فيستقيم وزنه ومعناه.

*قلب ترتيب حروف الكلام فيقرأ منعكسا كما يقرأ مستقيما، وهو أصعب ما يتكلف من ضروب البديع –على حد قوله-

*قلب تركيب، وقد وضعه الرندي على شكل مربع من مشطور المتقارب، يقرأ طولا كما يقرأ عرضا ومفصولا كل كلمة عن الأخرى بالطول والعرض، وهو الذي يقول فيه:

تراه لماذا تولى تراه
لماذا وما في فؤاد سواه
تولى فؤادي إلى أن براه
تراه سواه براه هواه

وقد تكون هناك أشكال أخرى من القلب مقتصرة على بيت واحد أو على شطر واحد.

31/2 الباب الحادي والثلاثون: في التصحيف. ولم يضع له تعريفا، بل أشار إلى ضربيه فقط وهما[4]:

*إتباع اللفظ بما يشاكله في الخط ولا يباينه إلا بالنقط.

*أن يكنى عن اللفظ بما يشبهه من ذلك على وجه التورية.

ويبدو أن الأول من الضربين مشهور في باب التجنيس، وهو المسمى بتجنيس التصحيف، وقد أشار إليه العمدة (المضارعة بالتصحيف) كما عقد له

---

[1] - الوافي/186، والعمدة 695/2، وخزانة الحموي /233 (باب نفي الشيء بإيجابه).
[2] - الوافي/187، وبديع بن المعتز/ 62 (تأكيد مدح بما يشبه الذم)، والعمدة 642/1، وبديع أسامة /120 (الرجوع والاستثناء)، والخزانة/ 419.
[3] - الوافي/188، وفي خزانة الحموي / 237 مصطلح آخر هو (ما لا يستحيل بالانعكاس) أشار فيه إلى مصطلحات أخرى كالمقلوب والمستوي ومقلوب الكل.
[4] - الوافي/190، وانظره أيضا في العمدة556/1، وبديع أسامة/ 17... وفي خزانة الحموي/ 36 (المصحف والمحرق).

بديع أسامة أبوابا خاصة تردد فيها بين مصطلحات التصحيف، والتحريف، والتصريف. أما الثاني فهو أقرب إلى التورية منه إلى التصحيف.

وفي خزانة الحموي – بعد هذا- تفريق بين نوعين من التصحيف، نوع منه سماه بالسالم، ونوع آخر سماه المشوش، وهذا الأخير الذي قصد به الرندي الضرب الأول، بدليل الاتفاق في الشاهد. ويظهر أن الرندي لا يريد كل المصطلحات التي ترددت في كتب من قبله، وإنما يريد ما يمكن أن يدخل تحت الاعتبار الذي يبني عليه المصطلح. فالتصحيف بالنسبة له ذو طابعين، طابع لفظي محض، وطابع لفظي ذي خصوصية تتعلق بالمعنى.

32/2 الباب الثاني والثلاثون: في الترصيع. وقد عرفه بقوله[1]:

"الترصيع أن يقسم القول قسمين في كل قسم منهما من الفقر المتقابلة مثل ما في الآخر..." وتعريفه هنا لا يكاد يقيم صلة بما عرفه به المصطلح عند القدماء الذين يربطون بين الترصيع والسجع كالعسكري والخفاجي وأسامة بن منقد وحتى القزويني. إذ يقيم الرندي المصطلح على مبدإ المثلية في المقابلة بين أقسام الكلام دون تحديد لنوعية هذا الكلام شعرا كان أم نثرا – وإن لم يورد من الشواهد إلا الشعر-.

33/2 الباب الثالث والثلاثون: في التشجيع. وقد عرفه بقوله[2]: "...والتشجيع أن يفقر البيت بفقر متماثلة في غير مقاطعة.." فهو يقيم التشجيع على مبدإ التماثل في الفقرات بعد أن أقام الترصيع – السابق- على مبدإ التقابل. وهذا ما استفاده الحموي بعده حين فصل بين الترصيع والتسجيع فرأى أن الترصيع "مقابلة كل لفظة من صدر البيت أو فقرة النثر بلفظة على وزنها ورويها..."

34/2 الباب الرابع والثلاثون: في التسميط. وقد عرفه بقوله[3]: "...مأخوذ من نظم السمط، وذلك أن تكون ثلاثة أرباع البيت على فقرة واحدة، وهو أكمل التسميط..." وهكذا يبدو أن للتسميط علاقة معينة بالتسجيع، من حيث ما يمكن أن يكون التسميط فرعا من التسجيع.

وقد قسم الرندي التسميط إلى كامل وناقص، فالكامل ما كان ثلاثة أرباع البيت على فقرة واحدة، والناقص ما كان غير هذا. وقد ضرب المثل لكل من النوعين.

---

[1] - الوافي/191، وانظره أيضا في الصناعتين/416، وسر الفصاحة/190، وبديع أسامة/116، ثم في الإيضاح /222، والخزانة / 422.

[2] - الوافي/192، والصناعتين/416، وسر الفصاحة/190، والإيضاح /222 وخزانة الحموي/ 423 (تسير على خط الرندي).

[3] - الوافي/192، وخزانة الحموي/ 434 في الأصل المحقق بالصاد.

35/2 الباب الخامس والثلاثون: في لزوم ما لا يلزم.[1] ولم يضع له تعريفا، ولكنه أشار إلى بعض مواصفاته وفيها أن يلتزم الشاعر ما لا يلزمه براعة منه واقتدارا، وذكر في ذلك وجوها:

*التزام حرف في موضع الردف من الروي.

*إعجام حروف القصيدة كلها.

*إهمال الحروف كلها.

*الازدواج المفسر.

*التزام الظرف والازدواج.

ولم يشر أغلب الذين تحدثوا عن الالتزام (لزوم ما لا يلزم) إلا عن الوجه الأول من الأنواع التي عرض لها الرندي، وهذا ما يفيد طلبه للاستقصاء في هذا الباب، وعنايته بالنموذج الذي يفيد البراعة والاقتدار، شرقيا كان أم أندلسياً.

36/2 الباب السادس والثلاثون: في التفصيل. وقد عرفه بقوله[2]

"...أن يقسم الشعر بقسمين أو أكثر في مواضع متوازية من أبياته، فإذا فصل منه قسم من كل بيت عما قبله، كان الباقي تام الوزن والمعنى، وينفك بذلك من القطع بحسب ما تقتضيه صنعة ذلك..." ثم ذكر الأشكال التي يمكن أن يقع فيها هذا التفصيل وهي: [3].

* ما ينفك منه قطعة واحدة.

* ما ينفك منه ست قطعات

* ما ينفك منه أربع عشرة قطعة، مع شرح طريقة ذلك.

* ما ينفك منه تسع وستون قطعة، وقد شرح أوجه ذلك وأوصلها إلى سبعة عشر وجها.

والملاحظ أن الشواهد التي أوردها كلها من بحر الكامل. ويظهر أن انطلاق المصطلح مرتبط بمصطلح آخر هو الترصيع، وهو الذي اعتبر التفصيل من تكلفه عند بعضهم، ومن المفضل عند البعض الآخر.

يقول ابن رشيق(194) "...ومن أنواع التقسيم التقطيع.. وسماه قوم منهم عبد الكريم التفصيل... وإذا كان تقطيع الأجزاء مسجوعا أو شبيها بالمسجوع، فذلك هو الترصيع عند قدامة، وقد فصله وأطنب في مدحه إطنابا عظيما... وللقدماء من هذا النوع، إلا أنهم لا يكثرون منه كراهية التكلف...".

---

[1] - الوافي/ 193، وسر الفصاحة/ 179، وخزانة الحموي / 434.

[2] - الوافي/196، وخزانة الحموي/ 222، وفي نقد الشعر / 80 والصناعتين/416، وسر الفصاحة/190، وبديع أسامة/116 تحت مصطلح الترصيع، وفي العمدة 608/1 (من أنواع التقسيم: التقطيع... وسماه قوم منهم عبد الكريم التفصيل).

[3] - الوافي/ 196 و197 و198...205.

37/2 الباب السابع والثلاثون: في التختيم. وقد شرحه بقوله: [1]. "...أن تضع أبياتا تكتب في شكل مختم تتقاطع أشطره، ويشترك ما يتقاطع منها في مواضع التقاطع في لفظ أو حرف واحد أو أكثر، إما مصحفا أو مختلف الضبط، وإما باقيا بحاله..."، ثم بسط ألوانا من هذا التختيم. ويبدو أن المصطلح مرتبط بأمرين:

*أحدهما: متصل بالمصطلح السابق (التفصيل) وخاصة فيما يطرحه من أشكال التجزيئ داخل البيت الشعري.

*والثاني: متصل بعملية التشكيل التي يكتب بها النص الشعري (على شكل خاتم) في دائرة تتقاطع أقطارها في كلمات معينة صالحة لأن تقرأ مع صدورها وأعجازها أو مع صدور وأعجاز أخرى.

38/2 الباب الثامن والثلاثون: في الإحالة. وقد شرحها بقوله[2]: "...أن يحيل الشاعر في شعره على أمر مشهور كأنه يريد بذلك معرفته للمعاني المقولة والأخبار المنقولة..."

وقد استعمل النقاد المصطلح بهذا المعني في إطار مصطلح التضمين بصفة الإطلاق. وخص ابن رشيق الإحالة بقوله "...ومن التضمين ما يحيل الشاعر فيه إحالة ويشير إشارة، فيأتي به وكأنه نظم الأخبار أو شبيه ذلك..." وربط الحموي المصطلح بالتلميح وعرفه بقوله "...أن يشير ناظم هذا النوع في بيت أو قرينة سجع إلى قصة معلومة أو نكتة مشهورة أو بيت شعر حفظ لتواتره، أو مثل سائر يجريه في كلامه على جهة التمثيل. وأحسنه وأبلغه ما حصل به زيادة في المعنى المقصود. وسماه قوم التمليح بتقديم الميم..." فتعريف الحموي يستفيد من تعريف الرندي ويزيد عليه فيما يأتي به من التفصيل وشرح الوسائل والغايات وتحديد عناصر الجودة المطلوبة في ذلك.

39/2 الباب التاسع والثلاثون: في نفي الشيء بإيجابه. وقد عرفه بقوله[3] "...وذلك أن يكون ظاهر الكلام نفيا وباطنه إيجابا..." وفي العمدة أن "...هذا الباب من المبالغة ومن محاسن الكلام، فإذا تأملته وجدت باطنه نفيا وظاهره إيجابا..."

ويبدو أن هناك تعارضا بين التعريفين في حقيقة ما هو منفي وما هو موجب في الظاهر. فالرندي ينظر إلى المنفي في الكلام، وابن رشيق ينظر إلى المنفي في المعنى ولكن النتيجة واحدة. وقد اجتهد الحموي في إيراد التعريف الذي اجتمع عليه علماء البديع عبارة ومعنى – فقال عنه "...قالوا نفي الشيء بإيجابه، هو أن يثبت المتكلم شيئا في ظاهر كلامه، وينفي ما هو من سببه مجازا والمنفي في باطن الكلام حقيقة هو الذي أتبثه..."

---

[1] - الوافي /206 وأشار المحقق إلى أنه لم يقف على هذا الباب في أي مصدر من المصادر.

[2] - الوافي/ 210، وفي العمدة 708/2، ونقد أساة / 249 داخلة في التضمين، وفي خزانة الحموي/ 184 (التلميح).

[3] - الوافي/ 211، والعمدة 695/2، وخزانة الحموي/ 233.

40/2 **الباب الأربعون: في اللغز. وقد عرفه بقوله[1] "...أن يكون ظاهر الكلام مما لا يعرف حتى يعرف باطنه..."، وهو عند ابن رشيق من أنواع الإشارة وأخفاها. وعرفه بقوله "...أن يكون للكلام ظاهر عجب لا يمكن، وباطن ممكن غير عجب..." ووضعه ضمن عدد غير قليل من ألوان الإشارة التي تختفي الحقيقة فيها بصورة أو بأخرى. وقد عمم الحموي حين ذهب إلى أن الألغاز والمحاجاة والتعمية شيء واحد. وذهب الرندي إلى أن من اللغز أبيات المعاني. وظاهر الأمر أنها كذلك، وباطنه أن هذه الأبيات أنشئت للبرهنة على قدرة الشاعر في التعبير عن بعض المعاني المبهمة بما يمكن أن يكون سبيلا إلى شرحها شرحا متفاوتا في الوصول إلى حقيقتها.**

وقد اختصت كتب بشرح أبيات المعاني لشاعر أو لشعراء مشهورين بها.

[1] - الوافي/ 212، والعمدة 521/1، وخزانة الحموي/ 393 (الألغاز)، وفي العمدة ربط بين اللغز والإشارة ومراتب الإشارة المختلفة.

(3) الجزء الثالث

وقد خصص هذا الجزء لعيوب الشعر، ولم يحاول أن يحدد مدلول العيب في الشعر –رغم ميله إلى وضع التعريفات والحدود – وإنما اكتفى بتحديد الأنحاء العامة للعيب وهي الإخلال، والسرقة، والضرورة. وكأنا به يحيل على المظاهر التي يمكن أن يمسها العيب وهي اللفظ والمعنى والوزن والقافية، مع بعض التجاوز، إذ من الممكن أن يكون الإخلال مشتملا على المعنى أيضا، ويمكن أن تكون السرقة في الألفاظ، ويمكن أن تمس الضرورة المفردات والتراكيب. وسنحاول تدارس هذه المصطلحات المفاتيح وما يندرج تحتها من المصطلحات التابعة لها.

1/3 الإخلال: ولم يضع له تعريفا، وإنما حدد أضربه التسعة، وإن لم يذكر منها إلا ثمانية[1] وهي: سوء اللفظ، وسوء الابتداء، وقطع الكلام عما قبله، والتباعد، وسوء الترتيب، والتكرير، والاعتماد، والمعاظلة. وكان قدامة قد حدده في عيبين فقط هما:

*أن يترك من اللفظ ما يتم به المعنى.

*أن يزيد في اللفظ ما يفسد به المعنى.

بمعنى أن مجاله يقف عند حد هذين العيبين. ولاشك أن تطوير مفهوم الإخلال كما هو عند الرندي يفيد أن مجال المصطلح قد اتسع وتشعب فأصبح يشمل ما سنفصل الحديث عنه من خلال أضرب عيوب الإخلال التي أوردها الرندي وهي:

1) سوء اللفظ. وقد حدد مظاهر سوء اللفظ في ثلاثة أشياء هي: [2]

*أن يكون اللفظ غثا وساقطا رثا، كاستعمال ألفاظ المناكح وأدوات المهن.

*أن يكون مقصرا حوشيا كاستعمال الألفاظ المقعرة أو المستثقلة.

*أن يكون مشتركا بما يخل بأي وجه من وجوه الإخلال. ويمكن أن نسمي هذا بقبح التورية.

ويبدو أن الرندي استفاد من الشروط التي اشترطت في فصاحة اللفظ ليعتبر نقيضها مظهرا من مظاهر الإخلال.

2) سوء الابتداء[3]: وقد تناول نقيضه في الجزء السابق (باب الابتداء) وحصر سوء الابتداء في ثلاثة أشياء هي:

---

[1] - الوافي/ 216، وانظر في دلالة المصطلح نقد الشعر/ 204، ولاحظ التطور الذي طرأ على دلالة المصطلح ومجاله عند الرندي.

[2] - الوافي/ 216.

[3] - الوافي/218، وفي حسن الابتداء (الوافي/ 131) وما علقناه به عليه.

*سوء المواجهة: بمعنى سوء المطلع بما يتضمنه من كلمة أو كلمات تدل على نوع من سوء الأدب.

*ما يكره للتطير به: بمعنى سوء المطلع يحمل على التشاؤم والطيرة.

*التنديد: بمعنى ما يمكن أن يحمل في الكلام محمل الإضحاك والخروج عن وقار الخطاب، وخاصة في المواطن التي تفرض ذلك.

3) قطع الكلام عما قبله[1] عند الانفصال من الغزل إلى المدح. وهذا داخل في العيوب التي تلحق بالتخلص من غرض إلى آخر.

4) التباعد: وقد شرحه بقوله[2] "...وهو ذكر الشيء مع البعيد منه" وقصده المخالفة بين المعاني بما يجعل التقارب بينها غير ممكن، فيؤدي إلى المخالفة والإفساد، كما هو الأمر بالنسبة لمن انتقد على امرئ القيس بيته (كأني لم أركب جوادا للذة...) وعلى المتنبي ترتيب معناه في بيته (وقفت وما في الموت شك لواقف...)

5) سوء الترتيب: وعرفه بقوله[3] "...أن تقدم ما حقه التأخير، وأن تؤخر ما حقه التقديم..." وهذا يؤدي –كما رأى- إلى ثلاثة أشكال من العيوب وهي:

*الالتباس المخل بالمقصود.

*التعقيد الذي يعسر معه فهم الكلام.

*فساد المقصود لفساد المقابلة.

6) التكرير: وشرحه بقوله [4] "...هو إعادة اللفظ في الشعر لغير وجه يصوغه..." وهذا يأتي على وجهين:

*أن يكون هذا التكرار في البيت الواحد، مما يحدث معه نفور في السمع.

*أن يكون في بيتين أو أكثر، وفيه ثقل على السمع أيضا.

7) الاعتماد: وقد شرحه بقوله[5] "...هو أن يؤتي في البيت بلفظة حشو لا معنى لها إلا إقامة الوزن خاصة..." وهذا العيب ادخله قدامة ضمن عيوب ائتلاف اللفظ والوزن، والتي تدخل تحتها عيوب الحشو والتثليم والتذنيب والتغيير والتعطيل. ولم يورد منها الرندي إلا عيبا واحدا هو الحشو الذي سماه بالاعتماد.

---

[1] - الوافي / 220.
[2] - الوافي / 220.
[3] - الوافي / 223.
[4] - الوافي / 225، وانظر عنه أيضا العمدة/ 689.
[5] - الوافي / 227، وانظر نقد الشعر/ 206.

8) المعاظلة: وعرفها بقوله[1] "...هي فساد الاستعارة..." ورأى أنها على ثلاثة أضرب هي:

*سوء الاستعارة، كاستعارة شيء وضيع لشيء شريف، (استعارة القرون للشرف في بيت المتنبي المشهور).

*وصف الاستعارة بما ليس من شأنها كاستعارة الافتراع للكف في بيت أبي تمام في بائيته: (بكر فما افترعتها كف حادثة...).

*نسبة الاستعارة إلى ما لا تليق به، كما في بيت أبي تمام (كستها يد المأمول حلة خائب) إذ لا تناسب بين الحلة والخيبة.

ويبدو أن الرندي يتبع خطوات قدامة في تحديد المعاظلة، في حين أن ابن رشيق يعطي لها دلالة مختلفة من خلال استعراض آراء الآخرين. فالعظال في القوافي هو التضمين –على رأي الخليل-، والمعاظلة هي سوء الاستعارة –على رأي قدامة-، وعند قوم آخرين تداخل الحروف وتراكبها، وعند آخرين تركيب الشيء في غير موضعه.

وهكذا نرى أن الرندي لم يستفد مما عرضه ابن رشيق من مواقف السابقين حول المعاظلة والتي لا تخلو من وجاهة في اعتبار كل تراكب وتداخل معاظلة، سواء مس المعنى أم مس الألفاظ أم مس الحروف.

2/3 السرقة: لم يضع للسرقة تعريفا كما فعل بعض سابقيه، ولكنه أشار إلى الأسس التي تقوم عليها والضرورات التي تدعو إليها.

وفي ذلك يقول[2] "...وتدل على استحسان الآخذ لما يأخذه، وعجزه عن الإتيان بما يغنيه عنه..." فأساس السرقة الأدبية إعجاب، ورغبة في الامتلاك، وعجز عن الابتكار. وهذا ما ينتهي بالآخذ إلى السرقة.

وقد خصص الرندي للحديث عن السرقة ثلاثة فصول هي:

*ضروب السرقة وألقابها.

* مراتب الأخذ.

* ما يشبه السرقة.

وهذه الفصول تكاد تختصر التجربة الخاصة بالتأليف في هذا الباب عند الأندلسيين، لأنها تعمل على تنظيم الموضوع تنظيما تتقارب فيه المفاهيم التي تترجم عنها المصطلحات. وطبعا فقد سبق بتجارب مختلفة في الحديث عن السرقات من أهمها تجربة الحاتمي في الحلية وابن رشيق في العمدة. وسنشير إلى أهمية التجربتين السابقتين له على الإطار العام لتنظيم المصطلح ومادته.

[1] - الوافي/ 227، وانظر نقد الشعر/ 174، وفي العمدة 1013/2، ولسان العرب 457/11.
[2] - الوافي/229، وانظر في المصطلح أيضا حلية المحاضرة 28/2... والعمدة 1037/2...

الفصل الأول: ضروب السرقة وألقابها

قسم هذه الضروب إلى تسعة أقسام جعل لكل قسم لقبا وعرف به وشرح أسلوبه وضرب عليه مثالا أو أمثلة، وهذه الأقسام هي:

1)الاغتصاب[1]: وعرفه بقوله "...أن يسمع الشاعر ما يعجبه ممن هو دون طبقته فيدخله في شعره ويغلبه عليه...". وفي الشاهد الذي ساقه ما يفيد معرفة المسروق بسرقة السارق. وهو في العمدة: الإغارة والغصب.

2)الانتحال: وعرفه بقوله[2] "... أن يدعي الشاعر شيئا من شعر غيره..." وقد فصل الحاتمي وابن رشيق في المصطلح، وأوردا له مصطلحات مناسبة لكل حالة. وأصل المصطلح عندهما هو الاصطراف، بمعنى أن يعجب الشاعر ببيت أو أبيات لغيره فيصرفها إلى نفسه، ويسمى أيضا الاجتلاب والاستلحاق. قال ابن رشيق فإن ادعاه جملة فهو انتحال بشرط أن يكون المنتحل متعودا على قول الشعر وإلا فهو مدع. فمرادفات الانتحال إذن هي: الاصطراف، والاجتلاب، والاستلحاق، والادعاء. ولعل الرندي قد اختار منها مصطلحا واحدا ميلا منه إلى الاختصار من جهة، وانصرافا عن الإشكال الذي يطرحه وجود مصطلحات مترادفة على فهم المتعلم من جهة أخرى.

3)الاهتدام: وعرفه بقوله:[3] "... أن يأخذ بنية البيت ومعناه، فلا يغير منه إلا القليل..." وهو نفس المعنى الذي قصده الحاتمي في شواهده التي ساقها حول المصطلح، غير أن ابن رشيق رأى أن الاهتدام يكون فيما دون البيت. قال ويسمى النسخ، وقصده أن المهتدم لا يأخذ البيت الشعري جملة كما هو الحال في الانتحال أو في الاغتصاب، بل يأخذ منه ما يصلح له فيه، كأنه يهدمه ويعيد بناءه – على حد قول الحاتمي-.

4)الإغارة: وعرفها بقوله[4] "أن يأخذ معنى البيت ببعض لفظه" وهي في الحلية على غير هذا التعريف، إذ هي "...أن يسمع الشاعر المفلق... الأبيات الرائعة نذرت لشاعر في عصره، وبأينت مذاهبه في أمثالها... ويكون بمذهب ذلك الشاعر المغير أليق، وبكلامه أعلق، فيغير عليها مصافحة، ويستنزل شاعرها عنها قسرا بفضل الإغارة، فيسلمها إليه اعتمادا لسلمه... وعجزا عن مساجلة يمينه...". وإلى نفس هذا ذهب ابن رشيق حين قال "... فإن كان الشعر لشاعر حي أخذ منه غلبة فتلك الإغارة والغصب..." وقد شرح الفرق بينهما بعد ذلك.

---

[1] - أشار المحقق إلى وجود مصطلح (الاقتضاب) في الأصل، واختار عوضه (الاغتصاب) دون مبرر مع أن دلالة التعريف تفيد الاقتضاب، بدليل أن الاقتضاب ورد عند الحاتمي مثلا في مصطلحات السرقة (الحلية 28/2)، والاغتصاب سيرد عند الرندي في باب الإغارة.

[2] - انظر في الوافي/ 229، وحلية المحاضرة 30/2 و61/2. والعمدة 1039/2 و1040/2.

[3] - الوافي/ 230 وانظر فيه حلية المحاضرة 64/2 والعمدة 1039/2.

[4] - الوافي/232، وحلية المحاضرة 39/2 والعمدة 1039/2 و1044/2.

ويبدو أن الرندي – ومن منطلقه في الاختصار والتبسيط – لم يذهب مذهب سابقيه في البحث عن التفصيلات والشروح، فاكتفى بما يفهم منه حصول درجة من درجات السرقة، إضافة إلى أنه قد يكون تناول الاقتضاب مكان الإغارة أو العكس.

5) النظر: وشرحه فقال[1] "ويسمى الإلمام، وذلك أن يرى الشاعر معنى لغيره فينحو منحاه، من غير أخذ شيء من لفظه...".

وهو في الحلية مقرون بمصطلح الملاحظة. ولم يشرحه الحاتمي، وإنما اكتفى بنقل كلام أبي علي الفارسي يقول فيه "...وهذا ضروب دقيقة قلما ترد المدارك، من الإشارة إلى المعنى وإخفاء السر..." في حين أن ابن رشيق عرفه بقوله "...فإذا تساوى المعنيان دون اللفظ، فذلك هو النظر والملاحظة وكذلك إن تضادا ودل أحدهما على الآخر، ومنهم من يجعل هذا هو الإلمام..."

وهكذا يبدو أننا أمام ثلاثة مصطلحات تدل على شيء واحد هي النظر والملاحظة والإلمام. وإن كان الجرجاني في الوساطة لا يرى هذا، بل يرى: "...ان جهابذة الكلام ونقاد الشعر... يميزون بين الإلمام والملاحظة". والظاهر أن الرندي لم يكن يجهل هذه الفروق وهذه التسميات، وأنه اختار منها ما لاءم منطقه في الاختصار والتبسيط. [2]

6) الاختلاس: قال "...ويسميه قوم قلب المعنى..."[3] ولم يضع له تعريفا ولا شرحا. وهو عند الحاتمي تحت مصطلح نقل المعنى. وقد شرحه بقوله

"... وهذا باب ينقل فيه المعنى من وجهه الذي وجه له واللفظ عن طريقه الذي سلك به فيها إلى غيره. وذلك صنعة راصة الكلام وصاغة المعاني وحذاق السراق إخفاء للسرق والاحتذاء، وتورية عن الاتباع والاقتفاء..."

وكل الشواهد التي اعتمدها الرندي تسير في هذا المنحى أو قريب منه. وهذا التعريف هو نفسه الذي شرح به ابن رشيق المصطلح حين قال "...فإن حول المعنى من نسيب إلى مديح أو فخر أو هجاء أو من أحدهما إلى الآخر فذلك هو الاختلاس، ويسمى أيضا نقل المعنى" فساير بذلك الشرح الذي شرح به الحاتمي المصطلح، وإن لم ينبه على عنصر اللفظ في عملية النقل.

ويبدو أننا أمام إشكال يتعلق بمفهوم الاختلاس – كما يراه الرندي -، وكما ورد عند من سبقه من أمثال الحاتمي وابن رشيق. لأن الرندي يورد مصطلح النقل بعد مصطلح الاختلاس، مما يفيد أنه يفرق بينهما، في حين أن ابن رشيق يجعلهما واحدا. ولا خروج من هذا الإشكال إلا بأحد أمرين:

---

[1] - الوافي/237، وحلية المحاضرة/86، والعمدة 1040/2، وفي الوساطة/ 183 دعوة إلى التفريق بين الاختلاس والاغارة.

[2] - في شواهد الرندي قلب للمعنى من الغزل إلى المديح مثلا، ومن الغزل إلى الوصف (الوافي/ 238).

[3] - في شواهد الرندي قلب للمعنى من الغزل إلى المديح مثلا، ومن الغزل إلى الوصف (الوافي/ 238).

*أولهما: اعتبار أن الاختلاس يمس المعنى فقط دون اللفظ وذلك بتحويره ليصبح مقلوبا – على رأي الرندي – وإلا كان نظرا أو إلماما.

*الثاني: أن الاختلاس يخرج بالمعنى عن غرضه الذي وضع له، وبذلك يكون غير النقل، لأن النقل يحفظ المعنى.

والظاهر أن الرندي يميز بين المصطلحات تمييزا واعيا، فيتدرج بها في مستويات السرقة بصورة تنازلية، ويعمل على جمع النظائر في مصطلح يفترض أنه هو الذي يعبر أكثر من غيره عن الموضوع، وينبه تارة على ما يمكن أن يوجد من مرادفات، وعلى هذا جرى في تناوله لمصطلحات السرقة الشعرية، مبتدئا بالاغتصاب ومنتهيا بالاحتذاء.

7) النقل: وعرفه بقوله[1] "...وهو نقل المعنى من باب لباب..."

ويبدو من خلال الشاهدين اللذين ساقهما عن النقل أنه يمس المعنى كما يمس الألفاظ، فهو على الوتيرة التي حددها الحاتمي في الحلية، أي "ينقل المعنى فيه على وجهه الذي وجه له، واللفظ عن طريقه الذي سلك يه فيها إلى غيره...".

8) التلفيق: وقد شرحه بقوله[2] "...هو جمع الكلام من مواضع شتى...". ووضعه الحاتمي تحت باب (كشف المعنى وإبرازه بزيادة منه تزيده نصاعة وبراعة) مضافا إلى مصطلح الالتقاط. وشرح مدلوله فقال: (...وهي ترقيع الألفاظ وتلفيقها واجتذاب الكلام من أبيات حتى ينتظم بيتا...) وضرب عليه أمثلة هي نفسها التي أوردها الرندي مع بعض التغيير في العبارة. وكذلك فعل ابن رشيق، وإن جعل للمصطلح أكثر من مرادف فقال: "...فإن ألف البيت من أبيات قد ركب بعضها من بعض فذلك هو الالتقاط والتلفيق، ويسميه بعضهم الاجتذاب والتركيب. ومن هذا الباب، كشف المعنى، والمجدود من الشعر، وسوء الاتباع، وتقصير الآخذ عن المأخوذ منه...".

إذ نلاحظ ان ابن رشيق لم يميز بين ما هو سرقة وما هو أخذ أو اتباع... وبهذا تعددت عنده المصطلحات، في حين أن الرندي يجعل لكل من هذه مكانا خاصا به حيث يدخل في كل مصطلح ما هو أحق به فالسرقة في بابها وما يشبهها في بابه، والأخذ في بابه.

9) الاحتذاء: وشرحه بقوله[3] "...وهو أخف من السرقة، وذلك أن يتبع الشاعر طريقة غيره..." وعلى هذا التفسير تدخل جملة من المصطلحات الواردة عند سابقيه تحت طائلته. ففي الحلية قد يدخل تحت المواردة، وتحت

[1] - الوافي/238، ونظر حلية المحاضرة/82.
[2] - الوافي/239، وانظر حلية المحاضرة 90/2، والعمدة 1040/2 (وفيها ثمانية مصطلحات لمفهوم واحد على وجه التقريب).
[3] - الوافي/240، وحلية المحاضرة /45 و69 و72، وفي العمدة 1040/2 تحت عنوان (الموازنة).

الاشتراك في اللفظ، وتحت تكافؤ المبتدع والمتبع. وفي العمدة، يمكن أن يقع تحت الموازنة، وتحت الموارد – حسب شرح ابن رشيق لهما-.

ولعله أن يكون المصطلح هذا أندلسي المولد، ومرتبطا بفهم الأندلسيين الخاص في تحديد مراتب السرقة، فقد رأينا قبل كيف يرتبون مراحلها بين الاغتصاب – وهو أعلاها – وبين الاحتذاء وهو أدناها.

الفصل الثاني: في مراتب الأخذ:

وقد قسم هذه المراتب إلى ثلاثة أقسام هي الزيادة، والمساواة، والاختصار.

1)الزيادة: وقال في تقديمها[1] "...يغتفر بها ذنب السرقة، وربما فاز الآخذ بالمعنى وكان به أولى..." وقد رأى أنها تأتي على ثلاثة أوجه هي: زيادة المعنى، وحسن العبارة، والاختصار.

* فأما زيادة المعنى، فيستفاد من الأمثلة التي ضربها عليه أن المتأخر يزيد على المتقدم فيما اختصره الأول من المعنى بتفريعه له أو تتميمه.

* وأما حسن العبارة، فيفهم أيضا من الأمثلة التي جاء بها أن القصد أداء المعنى الأول بلفظ مشرق وتركيب جيد.

* وأما الاختصار فيفهم من الأمثلة ميل المتأخر إلى إيجاز معنى المتقدم، دون الإخلال به ودون سقوط عبارته.

وهذه الألوان من الزيادات المختلفة، هي التي نبه إليها السابقون كالحاتمي وابن رشيق.

- فأما الحاتمي فقد أورد ذلك في باب المجدود من الشعر حيث قال(220) "...والمجدود اشتهار الآخذ بالمعنى دون المأخوذ منه...". كما أدخلها في باب الاشتراك في اللفظ فقال "واعتبر قوم هذا سرقا، وليس بسرق، وإنما هي ألفاظ مشتركة محصورة يضطر إلى الموارد فيها إذا اعتمد الشاعر القول في معناها..."

وختم كلامه بما نقله عن أبي علي الفارسي في هذا الباب حين قال "...أجمع علماء الشعر ونقاد الكلام وأرباب الصناعة أن من أخذ معنى أو لفظا أو جمعا لهما، وقع الحكم على أن المبتدع منهما أعدهما سنا وأقدمهما موتا... فإن جمعهما عصر، ألحق بأولاهما بالإحسان... فإن وقع إشكال في ذلك ترك لهما... فأما الحكم في الاحتداء والإتباع، فإن المحتذى إذا تناول المعنى فكشف قناعه، وأصفى شربه، وطوى سربه وأرهف لفظه، وأحسن العبارة عنه،

[1] - الوافي/242، وحلية المحاضرة 62/2 و68/2 و69/2ن وانظر أيضا العمدة 1040/2.

واختار الوزن الرشيق له، حتى يكون بالأسماع أشد علقا، وفي النفوس ألطف مسلكا، كان أحق به، لاسيما إذا أخفى مسراه، وأسر مجراه...".

فكلام الحاتمي هذا هو الذي فصله الرندي، ولاسيما قسمه الأخير الذي تناول صور الزيادة التي يلحقها المتبع بمعنى المبتدع، حيث فصل، وقسم ومثل لكل قسم.

- أما ما أورده ابن رشيق، فلم يكن إلا تلميحا لما فصل فيه الحاتمي في البابين السابقين، وفي باب كشف المعنى...

2) المساواة: ولم يضع لها تعريفا، وإنما اكتفى بضرب المثل عليها[1] ويفهم من أمثلته أن المساواة داخلة في معاصرة المعني بين شاعرين أدياه تأدية متساوية في الجودة. وقد أشار الحاتمي إلى هذه المساواة فيما أثبتناه قبل من أنه "...إن وقع إشكال في ذلك ترك لهما، ولم يقض لأحدهما بالاختراع دون صاحبه...".

وفصل صاحب العمدة في الأمر فقال "...فإن أخذ بنية الكلام فقط فتلك الموازنة... فإن صح أن الشاعر لم يسمع بقول الآخر – وكانا في عصر واحد – فتلك المواردة..."

وأدخل المساواة في باب كشف المعنى والمجدود، ولكنه لم يفصل في أمرها، بل اكتفى بضرب مثل واحد عليها.

ويبدو أن الرندي قد كان أكثر تنظيما في هذا الباب، فوضع كل مصطلح في الفصل الخاص به، فما كان سرقة فهو في بابها، وما كان أخذا فهو أيضا في بابه، وما كان شبيها بالسرقة فهو في مكانه.

3-التقصير: ولم يعرف بالمصطلح، بل اكتفى بضرب مثل واحد عليه[2] يفهم منه أن السارق يأتي في شعره دون المسروق منه رتبة، أو يتبع السارق في تقصيره في أداء المعنى المطلوب.

وقد بسط الحاتمي القول في هذا في باب تكافؤ السارق والمسروق في الإساءة والتقصير. كما ادخله ابن رشيق في باب سوء الاتباع، وشرحه بقوله "أن يعمل الشاعر معنى رديئا ولفظا هجينا ثم يأتي من بعده فيتبعه فيه على رداءته...". ولعل في انصراف الرندي عن التعريف بدلالة التقصير تعميما يستفاد منه أن التقصير كما يكون في إتباع المقصر في تقصيره يكون أيضا في زيادته في التقصير عن المقصر، وذلك أقبح أنواع الأخذ.

الفصل الثالث: فيما يشبه السرقة:

[1] - الوافي/243، وحلية المحاضرة 69/2، والعمدة 1040/2 و1055/2.
[2] - الوافي/243، وحلية المحاضرة 93/2، والعمدة 1040/2 و1055/2.

وقد لاحظ الرندي أن الذي يشبه السرقة وليس منها ثلاثة أشياء هي التوارد، والاجتلاب، والتداول.

1)التوارد: وشرح مدلوله بقوله: [1] "...هو موافقة الشاعر لغيره في البيت ونحوه من غير أن يسمع به، فإذا زعم ذلك من يحسن الظن به قبل قوله، وكان ذلك تواردا..." وعزز هذا الشرح بما نقله عن الأصمعي رواية عن أبي عمرو بن العلاء حين سأله "...أكان الشعراء يسرق بعضهم بعضا... فقال تلك عقول رجال توافت..." وقد أورد الحاتمي الخبر مقرونا بروايتين يفهم منهما جوهر شرح الرندي للمصطلح.

كما ناقش الموضوع أيضا ابن رشيق، وأورد المصطلح نفسه معززا برواية الأصمعي عن أبي عمرو ورواية خبر المتنبي الذي أورده الحاتمي بعد خبر الأصمعي.

ويبدوا أن الرندي يفصل التوارد عن باب السرقة – على خلاف الحاتمي وابن رشيق – ويقتصر على ربطه بباب ما يشبه السرقة وليس منها.

2)الاجتلاب: وقد عرفه بقوله[2] "...أن يورد الشاعر في شعره بيتا مشهورا لغيره كالمتمثل به..." ونفس هذا المعنى هو الذي شرح به الحاتمي المصطلح –وإن أورد له مرادفا آخر- حين قال "...وجدت يونس بن حبيب وغيره من علماء الشعر يسمي البيت الذي يأخذه الشاعر عن طريق التمثيل فيدخله في شعره اجتلابا واستلحاقا، فلا يرى ذلك عيبا وإذا كان الأمر كذاك فلعمري إنه لا عيب فيما هذه سبيله..."

أما ابن رشيق فقد أدخل المصطلح في باب عام يضم جملة من المصطلحات المختلفة بحسب طبيعة العمل الذي يقوم به الشاعر. والمصطلح العام هو الاصطراف، وتحته الاجتلاب والاستلحاق أو الانتحال حين قال: "...الاصطراف أن يعجب الشاعر ببيت من الشعر فيصرفه إلى نفسه على جهة المثل، فهو اجتلاب واستلحاق، فإن ادعاه جملة فهو انتحال..."

ويبدو أن الرندي كان أمام اختيار اكثر من مصطلح للتعبير عن حالة بعينها، فاختار الاجتلاب عوض الاصطراف أو الاستلحاق.

3)التداول: وقد عرفه بقوله[3] "... هو إيراد اللفظ الذي لا يستقل بالفائدة..." أي أن الشاعر يشترك مع غيره في إيراد ألفاظ وتعابير لا تحمل معنى غريبا أو خاصا. وقد تناول الحاتمي وابن رشيق المصطلح بالمدارسة. فذهب الأول – في باب الاشتراك – إلى القول "...إنما هي ألفاظ مشتركة محصورة يضطر إلى المواردة فيها إذا اعتمد الشاعر القول فيها...". وقد قطع

---

[1] - الوافي/244، وحلية المحاضرة 45/2، والعمدة 1052/2.
[2] - الوافي /247، وانظر حلية المحاضرة 58/2، والعمدة 1039/2.
[3] - الوافي/247، وانظر حلية المحاضرة 68/2، والعمدة 1040/2، والمصطلح من خصوصيات الرندي، وفي بديع أسامة/222/ (يستعمله استعمالا غير مضبوط).

بأنه ليس من السرقة، وعلل ذلك بقوله بعد ضرب الأمثلة "...فلو اجتهد هؤلاء عند قصدهم الإخبار بما أخبروا به من هذا الوصف أن يورده بغير هذه العبارة، وفي هذه العروض، ما استطاعوا، لأن اللفظ يضطرهم. واعتماد العبارة الشريفة يقود أعنتهم، فرب معان تختص بألفاظ شريفة لا يمكن تعديها إلى ما هو أشرف منها..."

أما ابن رشيق، فيسمي هذا بالموازنة، ويقول عنها "...فإن أخذ بنية الكلام فقط فتلك الموازنة..." وفي القسم الذي أفرده للتمثيل عليها، لم يخرج عن مضمون ما أورده الحاتمي قبله والرندي بعده.

وهكذا فإن انفراد الرندي باستعمال مصطلح التداول، ربما كان من اجتهاده الخاص القائم على اعتبار الاشتراك في الألفاظ والتعابير تداولا غير مخصوص بأحد بعينه. فاشتق المصطلح من مفهوم الاستعمال المشترك للتعابير وتداولها، على أن استعمال المصطلح عند أسامة بن منقد، كان بعيدا عن جوهر المصطلح كما نظر له الحاتمي وابن رشيق.

3/3 الضرورة:

لم يضع الرندي للضرورة تعريفا، ولا شرح دواعيها كما فعل من سبقه إلى تناول هذا الموضوع[1]، بل اكتفى بربطها بعيوب الشعر السابقة الذكر وأشار إلى مكانتها بين العيوب، ثم حصر هذه الضرورات على العموم في اربع قضايا تحت مصطلحات هي: التبديل، والتقديم والتأخير، والزيادة، والنقصان.

1)التبديل: لم يضع للتبديل تعريفا[2]، وهو في الأصل مصطلح يمس ظاهرة تتصل بنوع من المطابقة تتخالف فيه أوضاع الألفاظ لتخالف أوضاع المعاني بالتقديم والتأخير. وقد كان هذا المصطلح في عصر الرندي يحمل هذا المدلول، بدليل وروده في منهاج البلغاء بهذا المعنى. ولكن استعماله كمصطلح من مصطلحات الضرورة الشعرية يوحي بأن الرندي يعتمد في استعماله على أصل منطقي متعلق بدلالة المفردة قبل أي شيء آخر، وقد ضمن حديثه عن المصطلح في جملة من الضرورات اختار منها:

1) قلب الإعراب، كقول الشاعر:

تمــاروا والفجــور مــن التمــاري تمــاروا والتمــاري مــن الفجــور

2) نصب الفعل بالفاء في الموجب كقول الشاعر

...وألحق بالحجاز فأستريحا. (عوض، وأستريح).

3) حمل اللفظ الذي لا يتم الكلام إلا به على معنى القطع، كقول الشاعر:

[1] - انظر في الضرورة مثلا: ضرائر الشعر للقزاز القيرواني، والعمدة 1020/2 (باب الرخص في الشعر)، ومنهاج البلغاء /180 و211.

[2] - انظر في المصطلح سر الفصاحة / 202 و203، ومنهاج البلغاء / 51، والوافي / 248.

...على دمه ومصرعه السباعا. (عوض، ومصرعه السباع)

4) إقرار حرف العلة المتطرف بعد الألف الزائدة مما حقه أن يقلب همزة، نحو: ندايا عوض، نداء.

5) نقل حركة الوصل إلى الروي الذي أوجب الإعراب تسكينه، نحو (لو أطيع الناس لم أرمُهْ، عوض أرْمِه.

6) تبديل الحرف الصحيح بحرف العلة. نحو والعرف ساديها عوض سادسها.

7) تأنيث المذكر حملا على اللفظ والمعنى نحو: (...ثلاث شخوص كاعبان ومعصر) عوض ثلاثة شخوص.

8) تذكير المؤنث إذا تأخر الخبر، نحو (ولا أرض أبقل إبقالها) عوض أبقلت.

9) وضع الجملة عوض اسم الفاعل أو المفعول في صلة الألف واللام، نحو (...التُّرضى حكومته) عوض الذي ترضى أو المرضي.

10) وضع الكاف عوض مثل. نحو (..ورحنا بكابن الماء..) عوض بمثل ابن الماء.

11) وضع فعل الأمر موضع فعل الخبر. نحو (...وكوْنى بالمكارم ذكريني). إذ أن كان وأخواتها لا يكون خبرها فعل أمر.

ويفهم من العناصر التي أدخلها في إطار مصطلح التبديل، أن المقصود عنده به إنما هو التغيير الذي يحدث في نية الكلمة أو الجملة نتيجة ضرورة عروضية في الغالب، سواء مست هذه الضرورة البنية الموسيقية أم مست ضرورة التقفية.

2) التقديم والتأخير: لم يضع لهذا المصطلح تعريفا يحدد اختصاصه ومجاله، بل اكتفى بربطه بجملة من الأوجه هي:

1) الفصل بين النعت والمنعوت. نحو (رسولا إلى أخرى جريا يعينها) ففصل كلمة رسولا، عن كلمة يعينها.

2) الفصل بين المضاف والمضاف إليه. نحو (لله در اليوم من لامها) عوض لله در من لامها اليوم.

3) الفصل بين الظرف ومعموله. نحو (فأصبحت بعد خط بهجتها) عوض بعد بهجتها.

4) الفصل بين الجار والمجرور. نحو (...وليس إلى منها النزول سبيل) عوض، وليس إلى النزول منها سبيل.

5) تقديم الفاعل على فعله. نحو (...وصال على طول الصدود يدوم) عوض يدوم وصال على طول الصدود.

6) تقديم المضمر على الظاهر. نحو (لما عصى أصحابه مصعبا...) عوض: لما عصى مصعب أصحابه.

3) الزيادة: ولم يعرف بها، بل اكتفى بتحديد نوعها فرأى أنها تأتي على نوعين: زيادة حرف، وزيادة حركة.

* زيادة الحرف: وفيها[1]

1) أن يثبت في الوصل ما شأنه أن يلحق في الوقف، إجراء للوصل مجرى الوقف نحو قول الشاعر:

(أنا سيف العشيرة فاعرفوني...) حيث أثبت ألف أنا

2) زيادة حرف المد واللين في الرباعي تشبيها له بالخماسي، وفي الوافي للإشباع نحو قول الشاعر (ففي الدراهيم تنقاد الصياريف) – الدراهم-

3) مد المقصور في مذهب الكوفيين. نحو (فلا نفر يدوم ولا غناء) – بكسر الغين – عوض غَنى.

4) إثبات ضمير الرفع في العامل الأول من باب إعمال الثاني. نحو: (...علموني كيف أبكيهم إذا خف القطين) الشاهد في علموني.

5) صرف ما لا يصرف. نحو (قواطنا مكة من ورق الحمى) عوض قواطن.

6) تنوين المنادى المفرد. نحو سلام الله يا مطرٌ عليها.. عوض مطرُ.

7) قطع ألف الوصل في حشو القسيم نحو (...إذا جاوز الإثنين سرا فإنه...) حيث قطع ألف الاثنين مع أنه موصولة.

8) تضعيف حرف الروي. نحو (كأن مهواها على الكلكلْ) حيث ضعف الروي.

9) زيادة النون الثقيلة أو الخفيفة في الشعر في غير الأمر والنهي والاستفهام وغير ذلك مما ليس بواجب نحو قول الشاعر:

(ربما أوفيت في علم (ترفعن ثوبي شمالات)

10) زيادة "مَنْ" نحو قول الشاعر:

"...يا شاة من قنص لمن حلت له..." عوض يا شاة قنص لمن حلت له.

*زيادة الحركة: [1] وفيها:

[1] - الوافي/253.

1) إجراء الحرف المعتل مجرى الصحيح في إثبات ما يستثقل من الحركات عليه نحو (...فيما يجارين الهوى غير ماضي) حيث أتبث حركة الجر على الحرف المعتل كما لو كان صحيحا (ماضي عوض ماض).

2) إظهار المدغم. نحو (الحمد لله العلي الأجلل) عوض الأجل.

3) تحريك عين الفعل غير المحركة اتباعا لحركة ما قبلها (الإثَم) عوض الأثْم.

4) تحريك الساكن لكثرة السواكن في القليل من الكلام. نحو (أيوم لم يقْدر أم يوم قدرا) حيث حرك الساكن في يقدر.

4) النقصان: ولم يحدد مدلول النقصان، بل اكتفى بتحديد أنواعه[2] وهي: نقصان حركة، ونقصان حرف، ونقصان أكثر من حرف، ونقصان كلمة.

* نقصان الحركة: ويتضمن

1) حذف حركة الإعراب للضرورة، نحو (فاليوم اشربْ غير مستحقب...) فقد سكن باء أشرب تشبيها، على إجراء المنفصل إجراء المتصل.

2) حذف الحركة في عين الفعل المحذوف اللام نحو (قالت سليمى اشترْ لنا دقيقا) فسكن الراء في غير موضع تسكين.

3) حذف الحركة في عين فعل المفتوح، تشبيها له بفعل المضموم وفعل المكسور العين. نحو. (حي ديار الحي قفر البلْد) عوض البلَد بفتح لام البلد.

4) حذف الحركة في ضمير المؤنث الغائب المتصل بعد حرف. نحو (...إلا أن عيونهْ سيل واديها) سكن هاء عيونه عوض ضمها.

5) حذف لام المعتل المنصوب إذا كان ما قبله منصوبا.

* نقصان الحرف: [3] ويتضمن

1) ترخيم ما ليس بمنادى. نحو (خذوا حذركم يآل عكرم...) فرخم عكرمة.

2) حذف حركة المد واللين اكتفاء بحركة ما قبله. نحو (...أن ترد الماء إذا غاب النجم) أراد النجوم.

3) وصل ألف القطع نحو (أبوه أبي والأمهات امهاتنا) فوصل أمهاتنا.

4) حذف ألف الاستفهام نحو (...بسبع رمين أم بثمان) عوض أبسبع.

5) حذف الياء أو الواو من ضمير الغيبة المفرد المنفصل نحو (دار لسعدى إذه من هواكا) عوض إذ هي.

---

[1] - الوافي / 256.
[2] - الوافي/ 258، وخزانة الحموي/137.
[3] - الوافي / 259.

6) حذف الحرف المتولد عن الإشباع من ضمير الغائب المتصل المحرك ما قبله نحو (سأجعل عينيه لنفسه مقنعا) أراد لعينيهي بالإشباع.

7) حذف الالف من ضمير المؤنث. نحو (وإن تبيعه في بعض الأراكيب) عوض أن تبيعيه.

8) حذف ياء الضمير المتكلم في القافية. نحو (...وبإذن الله ريثي وعجل) أراد عجلي.

9) حذف الياء من التي. نحو (فقل للت تلومك إن نفسي) عوض التي.

10) منع الصرف مما ينصرف عند الكوفيين. نحو: يفوقان مرداس في مجمع) عوض مرداسا.

11) حذف التنوين إذا وليه متحرك. نحو (... شلت يدا وحشي من قاتل). عوض وحشى المنونة الآخر.

12) حذف النون التي هي علامة الرفع في الفعل المرفوع. نحو (أبيت أسرى وتبيتي تدلكي) عوض تبيتين تدلكين.

13) حذف نون التثنية لغير إضافة. نحو (لها متنتان خطتا كما) عوض... خطتان كما.

14) حذف النون الساكنة الملحقة بالفعل للتوكيد. نحو (فلا تهين الكريم علك أن) عوض فلا تهينن.

15) حذف النون من لكن لالتفاء الساكنين. نحو (ولاك اسقني إن كان مرؤك ذا فضل) عوض لكن.

16) حذف نون التثنية من (الذي) وجمعه. نحو (أبني كليب إن عمي اللذا..) عوض اللذان.

17) حذف اسم ليث إذا كان مضمرا. نحو (فليث دفعت الهم عني ساعة) عوض فليتك.

18) قصر الممدود. نحو (لابد من صنعا وإن طال السفر) عوض صنعاء.

19) حذف الفاء الرابطة بين الشرط والجواب في الإسم أو الفعل. نحو (من يفعل الحسنات الله يشكرها) عوض فالله يشكرها.

20) حذف ضمير الأمر والشأن في إن وأخواتها. نحو (إن من يدخل الكنيسة يوما) عوض إنه من يدخل...

* نقصان أزيد من حرف: [1] ويتضمن:

[1] - نفسه/ 265.

1) حذف الياء والتاء من اللواتي. نحو (..من اللوا يشرفن بالصرار) أراد اللواتي.

2) حذف حرفين من آخر الكلمة. نحو (قواطنا مكة من ورق الحما) عوض الحمائم.

* نقصان الكلمة: [1] ويتضمن:

1) حذف الموصول وإقامة الصلة مقامه. نحو (نجوت وهذا تحملين طليق). أراد الذي تحملين.

2) العطف على ضمير الرفع والخفض من غير إعادة العامل ولا طول يسد مسده. نحو:

ورجا الأخيطل لسفاهة رأيه... مالم يكن وأب له لينالا.

فعطف وأب على الضمير في يكن.

أما ما يجوز للشاعر لغير ضرورة فقد حصره في حالات، لم نر ضرورة لإدراجها، لأنها لا تحمل مصطلحا يفترض الوقوف عنده.

ويبدو مما سبق أن الرندي قد وضع تصورا خاصا لمفهوم العيب في الشعر، رغم أنه لم يعرف به ولم يضعه ضمن حد يجمع متفرقه. وهذا التصور ينبني على مجموعة من المصطلحات الأمهات التي تعتبر بمثابة أبواب كبرى تنقسم إلى أبواب أو فصول صغرى تقع تحتها، وتشكل في مجموعها النسيج العام لنظرية العيب في الشعر.

ومن الممكن الزعم بأن جل العناصر المصطلحية التي يتشكل منها هذا الجزء تعتبر في حكم المتداول والمعروف، بدليل أن جل الحدود التي وضعها لها تكاد تكون منقولة باللفظ أو بالمعنى عن من سبقه إلى ذلك من المشارقة والمغاربة، ولكن وضعها ضمن هذا الإطار الموحد، والانصراف عن المترادفات والزيادات التي ذهب إليها سابقوه، فأوقعت بعض تصوراتهم في بعض صور الغموض أو التكرار. هو الذي جعل عمله فيها يتميز بالدقة والجدة والإفادة وتقريب المفاهيم من المتعلم كيفما كانت درجته المعرفية.

إن تقسيم العيب إلى إخلال أو سرقة أو ضرورة، يوحي بتصور عملي يقوم على فكر تجريبي مرتبط بحدود الشاعرية التي يملكها المبدع. والتدرج في تقسيم هذا العيب يتصل بالحدود المفروض مراعاتها في الشاعرية الجيدة فالإخلال شيء، والسرقة غيره، والضرورة غيرهما.

[1] - نفسه/ 265.

(4) الجزء الرابع

وقد خصصه للشعر والعروض والقافية. وقد اشتمل على جملة من المصطلحات المتداولة في علم الشعر، عروضا وقافية. وقد صدر هذا الجزء بتحديد مدلول الشعر ليجعل ذلك منطلقا لتناول المكونات العامة لهذا الشعر، وما يعرض له العوارض، سواء مس ذلك حشو البيت أم قافية.

1/4 الشعر: عرف الشعر فقال عنه [1] "...ما نظم بالقصد من الكلام على وزن معلوم، وقافية ملتزمة..." ثم شرح القصد فقال "...وقد يأتي من الكلام ما هو على وزن الشعر، وليس بشعر لأنه خرج اتفاقا لا قصدا..."

وهكذا يبدو أننا أمام تعريف يصف ظاهر الشعر من حيث أنه يشتمل على الكلام، الذي هو جنس القول المفيد فائدة يحسن السكوت عندها. ومن حيث اشتماله على الوزن المعلوم المشهور عند العرب والمعروف في القوانين الخليلة وما استدرك عليها[2]. ومن القوافي الملتزمة، سواء كان الالتزام كليا – كما هو الحال في الشعر المصرع- أم كان جزئيا – كما هو الحال في غير ذلك من الأشعار المحدثة التي لم يلتزم بعضها بذلك.

والشعر أيضا نظم لنوع من الكلام لأجل غاية خاصة هي النظم نفسه، فما جاء اتفاقا على هيأة الشعر، ولم يكن القصد منه كذلك، فلا يسمى شعرا.

وقضية القصد هنا مرتبطة بشيء خارج عن الحد الشكلي، ومتصلة بأمر معنوي يمكن أن نصطلح على تسميته بالرغبة. فمن كانت رغبته في قول الشعر، سعي إلى تنفيذ هذه الرغبة بتحقيق الوسائل الشكلية المساعدة على ذلك. فالشاعر لكي يسمى شاعرا ينبغي أن تتحقق له الرغبة في قول الشعر أولا قبل أن تتوافر في كلامه الشروط الضرورية في الكلام الشعري. كما أن قضية القصد قد تتصل من جهة أخرى بالإطار العقدي الذي يؤطر عمل الشعر، والذي ينزه بعض الكلام القرآني، وبعض ما روي من كلام الرسول (ص) أن يكون شعرا، بحسب المفهوم الذي كان للشعر خلال نزول القرآن، والذي كان الشاعر يصنف معه في طائفة العرافين والمجانين والسحرة، ومعه كلامه أيضا. فكان من الضروري أن يفصل الشعر عن المقدس من كلام الله ورسوله. حتى ولو جاء في هذا الكلام ما توافرت فيه بعض العناصر المشترطة في شكل الشعر.

ولعل جنوح الرندي في تعريفه بالشعر إلى معالجة هذين الجانبين، مبعثه ولا شك، الرغبة في تقريب المفهوم العام للشعر – ضمن الإطار الإسلامي- إلى طوائف المتعلمين في المجتمع الإسلامي من جهة، ومبعثه من جهة ثانية ربط هذا المفهوم بعناصر شكلية محسوسة مقدور على تلمسها بما سيتحدد من فهم لعناصرها. فالمتعلم لا يعرف الإيقاع الشعري مثلا، ولا يقدر القافية ودورها في

---

[1] - نفسه/ 269، وانظر نفسه أيضا/ 30.
[2] - كالبحور الخارجة عن إطار المتواتر في الدوائر العروضية (المهملة).

الجانب التجميلي، ولن يستطيع ذلك إلا إذا حذق علمي العروض والقوافي. وحتى قضية القصد حين تخرج عن الإطار الديني، فإنها تصبح من ضرورات الأمور. فالأغراض الشعرية هي ترجمة واضحة للقصد من الكلام الشعري.

ومن هنا يبدو تأثير النهج التعليمي على تحديد مفهوم المصطلح، وعلى المستوى الذي يمكن أن يخاطب به هذا المصطلح، ثم على المجال المعرفي الذي يحيط به. ولو أراد الرندي الخروج عن هذا النهج إلى غيره، لوجد في عصره ما يساعده على ذلك، خصوصا وأنه كان معاصرا لعلم من أعلام النقد التنظيري الأندلسي، بل العربي، وهو حازم القرطاجني، بما تعنيه هذه المعاصرة من إمكانيات التأثر بالتصورات التي انعكس أثرها على فكر حازم النقدي.

وقد انصرف الرندي بعد تعريفه بالشعر إلى تفصيل عناصر الكلام الشعري ضمن مصطلحات أمهات تتفرع عنها مصطلحات توابع. وهذه المصطلحات الأمهات هي: البيت ومكوناته، والأجزاء ومكوناتها، ثم أنواع الشعر، ثم القوافي.

2/4 البيت الشعري: عرف البيت الشعري فقال عنه[1]: ما تكون من مصراعين. وكل منهما يسمى شطرا أو قسميا.

*المصراع: يتكون من أجزاء، والأجزاء من أسباب وأوتاد.

*الأجزاء: ألفاظ موضوعه لأوزان، بمقاطع أبيات الشعر، وجملتها عشرة هي: فعولن، فاعلن، مفاعين، مستفعلن، فاعلاتن، متفاعلن، مفاعلتن، مفعولاتن. فاعلاتك. مستفعلتن.

والملاحظ أن الجزأين الأخيرين لا يستعملان إلا في الشعر المحدث، وهكذا يبدو أن الرندي تناسى في تركيب الأجزاء، الفاصلة. التي هي كبرى وصغرى، ولعل في تناسيه لها، تعمدا يعود في الغالب غلى اعتبارها مركبة من سببين في الصغرى، ومن سبب ووتد في الكبرى. على أن معاصره ابن السراج، وإن لم يذكرها صراحة، فإنه أشار إلى وجودها في ثنايا كتابه (المعيار في أوزان الأشعار)[2]. ثم أيضا في كتابه الكافي في علم القوافي.

أما عدد الأجزاء، فالمشهور أنها ثمانية – بغض النظر عن كون مفعولات منها ومنقولة عن مستفع لن المفروقة الوتد – وليس عشرة، ولعل في زيادته للجزأين (فاعلاتك ومستفعلتن) اعترافا بالمهمل من البحور الشعرية وأجزائها كما في المعتمد (فاعلاتك) من جهة، واعترافا بإمكان وجود أجزاء ثمانية أو تساعية إضافة إلى الخماسية والسباعية – على رأي حازم القرطاجني معاصره

[1] - الوافي/ 269.
[2] - المعيار في أوزان الأشعار/30، والكافي في نظم القوافي /99 و100، وقد عاد وذكرهما في الوافي/274 أثناء حديثه عن الخبل من علل النقص.

في ذلك[1] – من جهة أخرى، وهي الأجزاء التي تشترك في وزن الدوبيت (مستفعلتن) وفي وزن العميد، وفي ما سماه بالبحر اللاحق[238].

ألقاب البيت الشعري: [2]

يدخل الرندي تحت هذا المصطلح جملة من المصطلحات الفرعية التي تشكل التصورات المختلفة لتركيب البيت الشعري، وهي بحسب ترتيبه لها وتعريفه بها:

* التام: وهو ما استوفى أجزاءه وصح مع ذلك عروضه.

* الوافي: ما استوفى أجزاءه على نقص في بعضها – بحكم ما يمكن أن يكون قد طرأ عليها من زحاف أو علة-.

* المنهوك: ما ذهب ثلثاه، ولا يكون النهك إلا في البحور أحادية التفعيلة.

* المشطور: ما ذهب شطره.

* المجزوء: ما ذهب جزء من آخر كلا شطريه.

* المصرع: ما كان شطراه على قافية واحدة.

* المقعد: ما كان أول القصيدة ولم يصرع.

* المسمط: ما كانت ثلاثة أرباعه على قافية واحدة.

3/4 ألقاب الأجزاء وعوارضها[3].

(أ) الأجزاء: وألقابها ثلاثة:

*العروض: وهو الجزء الأخير من الشطر الأول.

*الضرب: وهو الجزء الأخير من الشطر الثاني.

*الحشو: وهو ما عدا ذلك.

(ب) العوارض[4]: وعوارضها ثلاثة، هي الزيادة والنقص والحكم.

1) فالزيادة: وهي على نوعين

* الزيادة في أول البيت وتسمى الخزم، وهو زيادة كلمة أو حرف في أول البيت.

---

[1] - منهاج البلغاء / 227 و241 و256.
[2] - الوافي / 270.
[3] - الوافي / 270.
[4] - نفسه/271.

*الزيادة في آخر البيت وهي على ثلاثة: ترفيل وأذالة وإسباغ[1] فالترفيل هو زيادة سبب خفيف على متفاعلن (الكامل) فيصير متفاعلاتن. والإذالة، هي زيادة ساكن على الوتد في مستفعلن ومتفاعلن. والإسباغ، هو زيادة ساكن على فاعلاتن في مجزوء الرمل فتصير فاعلاتان.

2) النقص[2]. وهو على ضربين، علة وزحاف.

* فالعلة[3]: وهي على ثلاثة: ابتداء، وفصل، وغاية. فالابتداء: وفيه ثلاث مصطلحات متشابهة هي الخرم والثلم والعصب. وتعني جميعها حذف أول حرف من الوتد المجموع.

والفصل: ويكون في العروض غالبا، وربما كان في الضرب أيضا، وهو على ستة أوجه هي: القطع، والحذذ، والقصر، والحذف، والقطف، والكشف.

والغاية: وهي كل العلل التي تخص الضرب. وفيها البتر والوقف والصلم والتشعيث.

* والزحاف: ولا يكون إلا في الأسباب، إما بحذف الثاني من الخفيف، وإما بتسكينه من الثقيل، ورتب ذلك في اثنا عشر وجها هي: الخبن، والإضمار، والوقص، والطي، والقبض، والعصب، والكف، والعقل، والنقص، والخبل، والخزل، والشكل.

* اجتماع العلة والزحاف[4] – الخرم والعلة-.

من الممكن أن يجتمع الخرم والعلة فتختلف الحالات والألقاب على ستة أوجه هي: الثرم، والخرب، والشتر، والقصم، والعقص، والجمم.

3)الحكم[5]: ولم يضع له تعريفا، وهو من مصطلحاته التي تكشف عن وضعيات خاصة في البيت الشعري، لها أسماء معروفة ومصطلحات مشهورة عند العروضيين. وهذه الوضعيات هي:

المعاقبة، والمراقبة، والاعتماد، والسلامة، والصحة، والوقوف، والتتميم[6]، والتعرية، والبراءة.

4/4 أنواع الشعر وألقابه: [7]

---

[1] - يسمى عند بعض العروضيين التسبيغ والتذييل أيضا، انظر معجم علم العروض /24 و74 و75، والمعيار لابن السراج.

[2] - الوافي/ 271، وأغلب العروضيين يجمعون بين الفصل والغاية باعتبار الجميع علة، سواء مست العروض أو الضرب ولذلك فالعلل عندهم عشرة.

[3] - الوافي/273.

[4] - الوافي/274.

[5] - نفسه/275.

[6] - من المصطلحات المشتركة بين العروض والبديع.

[7] - الوافي/ 276.

النوع الشعري: لم يعرف بمفهوم النوع الشعري، بل اكتفى بتحديد عدده وأقسامه. وقصد بالنوع الشعري ما سماه العروضيون بالبحر الشعري، وسماه بعضهم بالباب الشعري والبعض بالوزن... على أن معاصرَيه حازما وابن السراج استعمل كل منهما مصطلحا مخالفا، فحازم سماها الأوزان وابن السراج سماها الأنواع. ولاشك إن الأندلسيين كانوا متسامحين في الالتزام بمصطلح واحد في هذا الباب، ما دامت كل المصطلحات تؤدي نفس الدور، ونفس المعنى. وحين عدد الرندي هذه الأنواع أوصلها إلى أربعة وعشرين نوعا[1]، تجتمع فيها الأنواع القديمة المشهورة، والأنواع المحدثة.

(أ) الأنواع القديمة: وعددها خمسة وعشرون ترتب في خمس دوائر[2] هي: دائرة الطويل، ودائرة الوافر، ودائرة الهزج، ودائرة السريع، ودائرة المتقارب.

(ب) الأنواع المحدثة[3]: وعددها تسعة وهي الوسيط، والوسيم، والمعتمد، والمتئد، والمنسرد، والمطرد، والخبب، والفريد، والعميد.

والملاحظ أن هذه البحور تدخل في عمومها ضمن الدوائر التي وضعها الخليل بن أحمد، وأن الخبب في عرف العروضيين من البحور التي استدركها بعضهم على الخليل، فهو من البحور التقليدية لا المحدثة. وفي ظن بعض الدارسين العروضيين المحدثين أن عدد البحور المهملة المستخرجة من دوائر الخليل عشرة[4]، وليس تسعة كما نجد عند الرندي.

5/4 القافية: وقد عرض في تحديد مدلولها إلى ثلاثة تعريفات هي[5]

*تعريف سبويه: وهو أن (القافية عند قوم حرف الروي..).

*تعريف الخليل: وهو (...إنها من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع الحركة التي قبله...)

*تعريف مركب، اختاره ابن رشيق من التعريفات التي وضعها العلماء السابقون من المؤصلين لعلم القوافي وهو (..ما يلزم إعادته في كل بيت من حرف وحركة وسكون...)

ويبدو الرندي هنا وقد اختصر جملة من الآراء التي كان يفترض أن يعرض لها – كما فعل ابن رشيق قبله، وهو عمدته ومصدره – من مثل آراء الأخفش، والفراء، وابن كيسان، وأبي موسى الحامض، وأبي القاسم الزجاجي، وغيرهم من الذين أكد ابن رشيق على إيراد تعريفاتهم[6]. ولعل ميله إلى الاختصار والاكتفاء بذكر بعض الأسماء المختارة، فيه تدليل على رغبة في

---

[1] - لا يميز الرندي في تحديد النوع الشعري بين المستعمل والمهمل، ولذلك أضاف إلى ما في الدوائر بحورا أخرى.

[2] - في أسماء أو ألقاب الدوائر اكتفى بتسميتها بحسب أول بحر فيها، فهناك مثلا دائرة الطويل والوافر، والهزج، والسريع، والمتقارب، ولم يحدد مدلولا للدائرة، ولا للمنطلق المعتمد في ترتيب الأنواع الشعرية فيها بداية ونهاية، الوافي/ 276.

[3] - الوافي/313.

[4] - معجم علم العروض / 125 و126.

[5] - الوافي/318.

[6] - العمدة1/295.

نفسه تتمثل في الميل إلى الأهم فالمهم، والاكتفاء بالمشهور من الآراء. ولعله أن يكون ذلك هو رأي جل المعاصرين له. إذ نجد ابن السراج مثلا في كتابه – الكافي في علم القوافي – لا يعرض من هذه التعاريف إلا تعريف أبي موسى الحامض، الذي يمثل رأيه الشخصي، ثم تعاريف الخليل، والأخفش، والفراء[1].

وقد قسم الرندي حديثه عن القافية إلى الحديث عن ألقابها، ولوازمها، وعيوبها.

1) الألقاب[2]: لم يحدد مدلولا لكلمة لقب – كعادته في وضع الحدود – بل اكتفى بتعداد هذه الألقاب وشرح مدلول كل منها شرحا مبسطا وهي:

المتكاوس- ولم يمل في شرح هذا اللقب إلى تفصيل القول في رأي الفراء مثلا، والذي بسط ابن رشيق بعض صوره، كما لم يربط بين توالي الحركات فيه وبين مدلول التكاوس في اللغة، كما فعل ابن السراج معاصره – ثم المتراكب، فالمتدارك، فالمتواتر، فالمترادف.

وانطلاقا من ميله إلى الاختصار فإنه لم يحدد خصائص هذه الألقاب في الإطار العملي للشعر، كما فعل ابن رشيق مثلا حين رأى أن هذه الأنواع لا تجتمع في قصيدة إلا في جنس السريع[3].

2) لوازم القافية: لم يحدد مدلولا لمصطلح لوازم، بل اكتفي بالقول إنه "...يلزم القوافي حروف وحركات.."، وكان ابن رشيق قبله قد عرف اللازم بأنه[4] "...ما يلزم القافية من الحروف والحركات...".

(أ)الحروف: حدد الرندي حروف القافية في ستة هي:

*الروي، وهو الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه، وهو ضربان مطلق ومقيد. فالمطلق ما كان متحركا، والمقيد ما كان ساكنا. والملاحظ أن الرندي لم يفصل في أوضاع المطلق والمقيد وأحكامهما، خاصة بالنسبة لمواقع الإعراب فيهما، إذ المقيد إذا اختلفت حركة إعرابه، فإن ذلك لا يسمى إقواءا، على العكس في المطلق.

*الردف، وهو ما يتلو الروي من حرف المد واللين. قال: ويجوز اجتماع الياء والواو في الشعر الواحد (مثل الغريب والغروب)، ولا يجوز اجتماع الألف مع واحد منهما.

* التأسيس، وهي الألف التي بينها وبين الروي حرف. على أنه إن كانت الألف متصلة بالروي، فهي ردف لا تأسيس. وإن كانت في كلمة والروي في أخرى ليست بضمير فهي ردف لا تأسيس. فإن كان ضميرا (ماهيا) جاز أن يكون تأسيسا. ثم بسط خلافا حول الألف التي أصلها همزة (آدم)، فنقل رأي الأخفش الذي لا يجيز كلمة آدم مثلا مع درهم، ورأي غيره الذي يجيز ذلك. وإن انكسر ما قبل الروي كانت الألف تأسيسا (نائم وقائم).

---

[1] - المعيار في أوزان الأشعار/97.

[2] - الوافي/318، والعمدة 323/1، والمعيار/99، وابن السراج يسمي الألقاب أنواعا وانظره في تحديد علاقة المدلول اللغوي بالاصطلاحي.

[3] - العمدة324/1.

[4] - العمدة298/1، وعنده أن الشعر كله مطلق ومقيد، وعند الرندي نوع من التخصيص (الروي مطلق ومقيد).

*الدخيل: وهو الحرف الذي يقع بين الروي وألف التأسيس، سواء كان الروي مطلقا أم مقيدا.
*الوصل: وهو ما أتى بعد الروي من الحروف الستة الآتية (اللف والياء والواو والتاء والهاء والكاف) هذه الحروف التي قد تكون رويا. ثم انطلق يفصل أمرها وخصائصها.
1) الألف، تكون وصلا إذا كانت متولدة عن إشباع، أو إذا كانت للتثنية، أو كانت عوضا عن نون التوكيد، أو عن التنوين.
2) الياء، وتكون وصلا في حالتين: إذا كانت للتأنيث (المخاطبة) أو كانت للمتكلم (ياء النسبة). وتكون وصلا أو رويا في حالتين: إذا كانت ياء علة (عطشى) أو ياء المنقوص (القاضي). وتكون رويا فقط إذا كانت ياءا متحركة (سواء كانت ياء منقوص أو ياء متكلم). أما ياء النسبة فإنها إذا خففت جاز أن تكون وصلا ورويا، وإذا ثقلت لم تكن إلا رويا.
3) التاء: تكون وصلا ورويا في حالة كونها ضميرا. وتكون رويا فقط في جمع المؤنث السالم.
4) الهاء: ولها حالات، تكون وصلا إذا كانت ضميرا وتحرك ما قبلها أو سكن وكان صحيحا، وكذا إذا كانت لتبيين الحركة، وإذا كانت هاء تأنيث (حمزة). وتكون رويا إذا كانت ضميرا وسكن ما قبلها وكان الساكن حرف علة.
5)الكاف: وتكون وصلا ورويا إذا كانت للخطاب (أجرك) أو كانت الكاف المصاحب للإشارة (ذلك).
قد تلحق الميم بالأحرف السابقة، فتكون وصلا ورويا إذا كانت للتثنية أو الجمع، واتصلت بالتاء أو الهاء أو الكاف.
*الخروج: وهو ما يتبع الوصل من الحروف المتولدة عن إشباع الحركة.
(ب) الحركات[1] وحدد حركات القافية في ست هي: الدرس، والحذو والتوجيه، والمجرى، والنفاذ، والإشباع.
1) الدرس: هو فتحة الحرف الذي يتلوه ألف التأسيس.
2)الحذو: حركة الحرف الذي يتلو الردف، وقد تجتمع فيه الضمة والكسرة.
3)التوجيه: وهو حركة الحرف الذي يتلو الروي المقيد، وقد تجتمع فيه الضمة والكسرة في الشعر الواحد.

4)المجرى: هو حركة الروي[2]، (ولا يكون إلا في الروي المطلق).
5)النفاذ: هو حركة الوصل، ولا يجوز اختلافها في الشعر الواحد.
6)الإشباع: وهو حركة الدخيل كيف كانت، (وقد نقل التعريف عن ابن سيدة في الممهد). وقد ضرب مثلا على حروف وحركات القافية بقوله: (يساعدها). قال حركة السين رس، والألف تأسيس، والعين دخيل، وحركته

[1] - الوافي/ 323.
[2] - الروي المطلق تسمى حركته أيضا الاطلاق والمجرى أيضا، واختلاف الحركة في الشعر الواحد ينتهي إلى الاقواء إلا في حالات خاصة.

إشباع، والدال روي، وحركته مجرى، والهاء وصل، وحركتها نفاذ، والألف خروج.

ويبدو أن الرندي قد نسي أو تناسى من حروف الوصل حرف الواو، الذي قد يكون رويا إذا كان أصليا ساكنا مضموما ما قبله، وكذاك إذا كان ساكنا مفتوحا ما قبله، وإذا كان متحركا وما قبله ساكن، وإذا كان متحركا وما قبله متحرك أيضا، ثم إذا كان مشددا. ويكون وصلا في غير ذلك[1].

3)عيوب القافية: [2]

لم يتقيد الرندي بتحديد معين لعيب القافية، إذ كل ما هو خارج عن المطلوب في القوافي، هو عيب. سواء مس حركة الروي أم حرفه أم تركيبه أم تعلقه بما بعده أم وضعية القافية باعتبارها ضرورية أو فضله.

وأغلب الذين تناولوا عيوب القافية وقفوا عند المشهور منها وهي خمسة(262)- الإقواء والإكفاء والإيطاء والسناد والتضمين-. بينما أوصلها إلى ثمانية هي: سوء التضمين والاستدعاء والإقواء والإكفاء والإجازة والإيطاء والإسناد والتحريد. بالإضافة إلى عيوب الأعاريض التي ذكر منها النقص والغلط في التصريح.

1) سوء التضمين:

وهو ما يعرف عند علماء القافية بالتضمين. واستعماله للمصطلح بهذا التركيب يفصح عن محاولة منه للخروج من الإشكال الواقع بين مؤصلي علم القوانين في اعتبار التضمين عيبا أو عدم اعتباره، إذ أن الخليل لم يذكر التضمين في جملة العيوب ولا عده منها لأن المعنى بالنسبة إليه يكون صحيحا. والأخفش يفصل في الأمر فيقبل منه البعض ويعيب البعض الآخر. وقد فصل ابن السراج في مواقف علماء العروض من هذا الأمر[3] فبسط رأي الخليل والأخفش والنضر والجرمي.... ولم يفعل الرندي ذلك لميله إلى الاختصار والتركيز. وقد عرف الرندي التضمين بأن تكون القافية تتضمن ما بعدها بحيث لا تتم إلا به، وتعريفه عند معاصره ابن السراج أوضح. إذ هو: (لا يتم معنى البيت إلا بما بعده سواء تم اللفظ أم لم يتم).

2) الاستدعاء:

وعرفه فقال: "هو اختلاف القافية، فتكون فضلة لا معنى لها إلا كونها قافية...". ويعني أن القافية إذا كانت كلمة زائدة عن معنى البيت وما يطلبه مضمونه، كشفت عن عيب في الشعر.

3) الإقواء:

عرفه بقوله: هو اختلاف حركة الروي في الشعر الواحد. وقد حددها بعضهم بالضم والكسر[4] ونبه ابن رشيق وابن السراج (معاصره) على أنه على

---

[1] - انظر معجم علم العروض /84 و85.
[2] - الوافي/324، والعمدة 312/1، والمعيار /107، ومعجم علم العروض/89.
[3] - المعيار/112.
[4] - العمدة/312، والمعيار/107.

قبحه وعيبه غير جائز للمولدين، لأنهم عرفوا أنه عيب ارتكبه السابقون وينبغي أن يتحاشاه اللاحقون. ولم يشر الرندي إلى هذا.

4) الإكفاء:

وعرفه بقوله "هو اختلاف حركة الروي في الشعر الواحد بالحروف المتقاربة". وقد نبه ابن رشيق إلى التقارب الحاصل عند بعض العلماء بين الإكفاء والإقواء[1]، ويبدو من خلال ما عرضه من آرائهم أن الرندي يختار ويفضل مذهب الخليل، ويترك ما عداه من الآراء، بدليل أنه فصل بين الإكفاء والإجازة بحسب ما يراه الخليل فقط ودون التفات إلى آراء غيره.

5) الإجازة:

وقد عرفها بما عرفها به ابن سيدة في الممهد، وهو "...أنها اختلاف الروي بالحروف المتباعدة كالباء والجيم واللام والميم" ولم يفصل في آراء العروضيين في الموضوع، بين من يعتبره إكفاء أو إيطاء أو إجازة.

6) الإيطاء:

وعرفه بقوله: "...هو تكرار القافية بمعنى واحد..." وقد فصل بعد ذلك في اعتبار التكرار عيبا أو عدم اعتباره فرأى أنه يستحب أن يكون التكرار بعد عشرة أبيات. وليس التكرار عيبا إذا اختلف المعنى واتفق اللفظ (الفعل والاسم مثلا) أو الاسم الذي يحمل أكثر من معنى. وقد فصل علماء القافية فيما يجوز أن يكون عيبا وما لا يجوز، وهو ما اختصره الرندي اختصارا.

7) السناد: وهو ضروب لم يذكر منها الرندي إلا أربعة هي:

- اختلاف الحذو، وعنده انه من أشد العيوب (علينا وفينا)
- اختلاف الإشباع (عالم وتقادم).
- اختلاف التوجيه، بالفتح مع الضم أو الكسر.
- إرداف قافية دون أخرى.

وذهب ابن السراج إلى أن السناد فساد القافية، وأن هناك اختلافا في تأويل هذا الفساد[2]. فمن قائل إنه الإقواء، وقائل إنه اختلاف حركة الروي بالفتح، وقائل إنه اختلاف الحذو فقط، وقائل اختلاف الحذو والتوجيه والإشباع، وقائل إنه اختلاف الحروف اللازمة قبل الروي كالردف والتأسيس. فأوصل أوجه السناد إلى ثمانية أوجه.

8) التجريد:

واعتمد في تعريفه على "الممهد" لابن سيدة –كما فعل مع الإجازة قبل – وقال عنه إنه اجتماع فعْلن وفعِلن بسكون العين وحركتها. والمقصود استعمال أضرب وأعاريض مختلفة داخل البيت الواحد كما في قوله[3]:

يـــا رب عافيـــة قطعـــت وصـــالها ومشـــيت متئـــدا علـــى رســـلي

---

[1] - العمدة314/1...

[2] - المعيار/111.

[3] - نفسه/115، حيث استعمل ضرب (فعلن) وليس من ضروب العروض التي قدمها.

وداخل عيوب القوافي هناك أيضا عيوب الأعرايض. وعيوبها، سبق أن فصلها في الفصل الخاص بألقاب الأجزاء وعوارضها في الجزء الخاص بالفصل والتي تتفرع إلى ستة أوجه هي: القطع والحذذ والقصر والحذف والقطف والكشف[1].

وأضاف إليها عيبا آخر هو الغلط في التصريح، وضرب عليه مثلا ببيتي المتنبي في سيف الدولة:

أنـــا بالوشـــاة إذا ذكرتـــك أشـــبه تـأتي النـدى ويـذاع عنـك فتكـره

وإذا رايتـك دون عرضـك عارضـا أيقنـــت أن الله يبغـــي نصـــره

ووضح مواقف الشراح في تأويل غلط المتنبي في هذا التصريح، واستشهد برأي صاحب العمدة فيما يقع للشعراء من هذا الغلط ويسمى عنده بالتجميع[2].

[1] - الوافي/271 و272.
[2] - العمدة1/330، والوافي/ 326.

المصطلح والصياغة النقدية التقعيدية:

وضعنا كتاب الوافي للرندي ضمن الإطار النقدي التقعيدي، لجملة اعتبارات بسطنا الحديث عنها في حينها، ورأينا بعد ذلك أن هذا الإطار لا تتحقق كماليته إلا باستقراء مفصل لجملة المصطلحات النقدية التي بني عليها الكتاب بمختلف أجزائه وأبوابه وفصوله. وبعد استقرائنا لهذه الأجزاء وما تحتويه من مصطلحات بدا لنا أن الرندي، وإن انطلق من مبدإ التقعيد والتلقين فإنه كان مؤطرا بتصور نقدي يستوعبه ويوجه عمله، وهذا التصور تتداخل فيه عوامل الثقافة النقدية المشتركة بين كل النقاد، وعوامل ذاتية أو محلية تدخل ضمن ما تعارف عليه المجتمع الأندلسي واطمأن إليه واتخذه رأيا ينفصل به عن غيره من آراء السابقين.

لذلك استوعبت الأجزاء جملة وافرة من المصطلحات التي تهم ثقافة الشاعر العملية والعلمية، باعتبار أن هذه الثقافة تعد الهدف الأساسي من الكتاب. كما توضح مقدمة الكتاب ذلك. كما استوعبت اختيارا واعيا لجملة من المصطلحات دون غيرها، وعبّر في اختيارها عن موقف خاص – سواء أكان هذا الموقف كليا يمس تصورا نقديا متكاملا بعينه، أم كان جزئيا يهم الانتصار لقضية جزئية بعينها- أو رأي خاص بناقد أو عالم دون آخر... وقد فصلنا ذلك في حينه.

كما استوعبت هذه المصطلحات – وفي إطار القصد من الكتاب – بعض الجوانب الجمالية التي تهم فن البديع، وخاصة منها ما له صلاحية بالشعر. غير أن النزعة التعليمية التقعيدية كانت تقزم كل جدوى يمكن الخروج بها من بسط هذه المصطلحات وشرح أبعادها الجمالية، وقد نبهنا على ذلك في حينه.

كما استطاعت بعض المصطلحات أن تقيم نوعا من الصلة بينها وبين الآفاق النقدية، وخاصة منها تلك التي تهم قضية الطبقة في الشعر، أو تهم قضية تحديد مدلول الشعر. وهذه الصلة لم تسمح لها منهجية الكتاب والغاية التي طلبها الرندي منه، أن تحلق في أفق أوسع، رغم ما يبدو من تداول بعض المفردات النقدية التي تشي بوعي وحس نقدي جديرين بالاهتمام.

وبعد هذا فما هي الحدود العامة للاتجاه النقدي التقعيدي من خلال دراسة مصطلحات كتاب الوافي. وما هي الأبعاد الأندلسية والمشرقية في هذا الاتجاه.

إنه من خلال استقراء وتتبع لجل المصطلحات الواردة في كتاب الوافي والتعاريف التي وضعها الرندي لأغلبها، تبدو الحدود النقدية التقعيدية لنظرية الشعر في الكتاب مرتبطة بعنصرين أساسيين، أحدهما معنوي والآخر مادي.

أما المعنوي فيهتم بالأدبيات العامة مواكبة منه لكل تصور تقعيدي، وكانا بهذه الأدبيات تلعب دور التمهيد أو الاستئناس المفترض حصوله للمقبل على دراسة قوانين الشعر. ولا يخلو الأمر في هذا من تأثر بنهج تأليفي سابق، أقربه إلى المتناول كتاب العمدة لابن رشيق، الذي قام على نفس الأسلوب من التوطئة للحديث عن القوانين والأعراف النقدية لفن الشعر، بتقرير الحديث عن أهمية هذا الشعر، وموقف الإسلام منه، وسيرورة اللاحقين على نهج السابقين في

اعتباره، والإثابة عليه وتشجيعه... ولا يكاد المصطلح النقدي يلعب دورا في هذا الجانب، إلا ما كان من الدور الثانوي الذي يهتم بربط بعض المصطلحات – الواردة عفوا- بمناسباتها، كربط المديح بالإثابة عليه مثلا.

وأما المادي فهو حجر الزاوية في الموضوع، لأن الاتجاه النقدي في الكتاب مرتبط به، ووجه الارتباط –كما أشرنا- محدود بثلاثية أساسية هي: المصطلح، وتعريفه، والتمثيل له.

إذا القصد من بسط المصطلحات – ضمن إطار خاص منهجي متصل بأجزاء وأبواب وفصول – إنما هو تحديد الأصول النقدية العامة التي لا يمكن الاستغناء عن معرفتها لكل من يطلبها في مكانها.

كما أن القصد من بسط التعريف هو التحديد والتقنين للمفهوم النقدي الذي يفترض أن يحمله المصطلح، دون أن يكون هناك نوع من فوضى التأويل. وحتى حين يختلف الأمر، وتتضارب الآراء بين العلماء، فإن التعريف يقدم القول الفصل في الموضوع، أو الرأي الغالب، أو الرأي الأصيل الأسبق.

كما أن القصد من التمثيل هو الإتيان بالنظير لتوضيح المقال، لكن دون تعيين لمكان الشاهد في المثال المعروض غالبا.

وفي إطار هذه المادية أيضا، أمسك المؤلف عن إيراد المصطلحات التي يمكن أن يشم منها عنصر أجنبي عن مفهوم الشعرية العربي الأصيل. لذلك لم نجد مثلا إلماعا إلى أثر مصطلح التخييل في صياغة الشعر، لأن المصطلح بمفهومه الفلسفي الأرسطي، مصطلح وافد على النقد العربي.

ولم نجد أيضا إدراجا للعلاقة بين الإيقاع والغرض الشعري، وما يمكن أن ينتج عن هذه العلاقة الحميمية من جوانب نقدية، تجميلية أو تشويهية، في القصيدة الشعرية. لأن هذا الجانب ربما كان مرتبطا بإسقاط خاص لنظرية البحور اليونانية وصلتها بالأغراض على الشعر العربي.

أما من خلال البحث عن الأبعاد الأندلسية والمشرقية في هذا الاتجاه، فلا نكاد نجد للذات الأندلسية من يد على ظهور مصطلح بعينه إلا في القليل[1] – اللهم إذا احتسبنا ترجيح استعمال مصطلح ما على استعمالات أخرى، او تقديم رأي على آراء أخرى...- لأن جل المصطلحات الواردة في الكتاب لها أصول مشرقية , ولو أن الرندي اهتم مثلا بالأنواع الشعرية، لربما وجدنا أثرا للأندلس، ماثلا فيما جد عندها من جديد الموشح والزجل. ولكن الأمر، كما قلنا، مرتبط بتحديد المبادئ والأصول، وتقعيد القواعد، وتقنين القوانين، وأمر كهذا يفترض أن يتجاوز فيه المؤلفون ما تسمح به ظرفية ونوعية التأليف. على انه من الممكن الزعم بأن الذات الأندلسية كان لها حضور معين من وجهين – وإن كان هذا الحضور هنا بصورة نسبية-

الوجه الأول: وجه الاختيار، اختيار المصطلحات والآراء والمواقف، إذ من الممكن القول بأن الرندي يمثل في الكتاب، طائفة النقاد المتشددين الذين

[1] - وقد أشرنا في باب السرقة إلى مصطلح الاحتداء بمفهومه عند الرندي ورأينا أنه ربما كان أندلسي المولد بحسب التوجيه الذي وجه إليه معناه.

يهرعون إلى الآراء المشهورة والمواقف الثابتة التي لا تحتمل وتحتمل، والذين ينصرفون عن الاعتراف بكل جديد أو تجديد.

الوجه الثاني: وجه اختيار الشواهد والأمثلة، وقد كان حضور الأندلس واضحا من خلال الاستشهادات التي كان يبسطها في ثنايا الكتاب، والتي استوعبت مشاهير الشعراء، والمؤلف في مقدمتهم. كما كان حضور المشرق واضحا أيضا، ولم يكن مقتصرا على عصر دون غيره، بل كان من الشواهد ما يرقى إلى عصر ما قبل الإسلام، ومنها ما ينزل ليتجاوز عصر المتنبي، مستفيدا من آخر ما وصلت إليه الدراسات التقعيدية النقدية من وجوه الاستحسان أو الاستهجان.

(3) المصطلح والإطار النقدي التنظيري

وأما الجانب التنظيري: فهو الذي أشرنا سابقا إليه وقلنا عنه إنه الجانب الذي يهتم بتحديد الموقف أو عرض الرأي أو تقديم التصور الخاص في قضية بعينها أو جملة قضايا. وليس هناك من ناقد أندلسي حاول أن يقدم الرأي الفصل في كل القضايا النقدية التي كانت تشغل الفكر النقدي العربي، ولكن هناك جملة غير قليلة من النقاد الأندلسيين، حاولوا أن يدلوا بدلوهم في مجال الآراء والأفكار، وأن يجتهدوا في محاكمة آراء غيرهم محاكمة إيجابية تنتهي بهم إلى تقديم البديل.

ويبدو أن هناك جملة غير قليلة من القضايا التي كانت منطلقا لهؤلاء النقاد، تكشف عنها مصطلحات بعينها تعتبر معالجتها مفتاحا لفهم وتقدير الأبعاد العامة لتطور النظرية النقدية في الأندلس، ومجاورة المصطلح لها. وسنكتفي بعرض بعض منها لضرب المثل فحسب، وإلا فأن الاستقصاء يفترض مسحا واسعا لجل الآراء والمؤلفات، وهو ما يعتبر نوعا من المغامرة، إذ أن كثيرا من المواقف والآراء قد تكون حبيسة الضائع من المؤلفات، أو المخطوطات المرهونة في المكتبات الخاصة أو العامة.

1) الشعر

يعتبر مصطلح الشعر من أهم المصطلحات التي تفرقت حولها الآراء وتعددت مواقف المعالجين لها وأساليب معالجتهم، بين من ينظر إليه من زاوية علمية تنظيرية، ومن ينظر إليه من زاوية نقدية فنية، وبين من يحاول الاستفادة من تجارب سابقيه في سبيل صياغة نظرية كاملة تستوحي العلم والفن على حد سواء، وتقيم وشيجة بين الشعراء والإبداع وبين وسائله المختلفة، سواء أكانت مباشرة أم غير مباشرة. وسنعمل على تقديم هذه التصورات من خلال مواقف بعض أقطاب النقد الأندلسي وهم: ابن حزم، وابن خفاجة، وحازم القرطاجني. واختيار هؤلاء الثلاثة دون غيرهم يرتبط بتنامي التصور النقدي عند الشاعر الأندلسي من خلال بعض المعطيات التي أثرت على تركيبه العلمي والعقلي والذوقي.

- فابن حزم فقيه منطقي شاعر ذواقة، لكن رؤيته للشعر لا تدخل في إطار اعتباره الشعر مسعى للكسب أو وسيلة للترقي بقدر ما هو عامل مساعد على التربية اللغوية والذوقية، وسبيل إلى التنفيس عن الأحاسيس والمشاعر السامية. وهذا الرأي يساير الأفق الزمني الذي عاش فيه.

- في حين أن ابن خفاجة يمثل تصورا مختلفا عن ابن حزم ومرتبطا بظروفه من جهة وظروف محيطه من جهة أخرى، هذه الظروف التي حكمت على الشاعر أن يدافع عن مكانته بين جمهور الشعراء الواسع، وأن يكون له رأي واضح في عمله سواء كان هذا الرأي أسلوبا ومنهجا أم كان موقفا نقديا محددا.

- أما حازم فقد استوى الأمر أمامه بعد مخاض جملة من التجارب في الشرق والأندلس، وتكونت لديه قناعات شبه متكاملة أقام عليها سياق تصوراته، فجاءت هذه الرؤى والتصورات -كما رأينا سابقا- مترابطة متكاملة يأخذ بعضها برقاب البعض الآخر ولا تستطيع أن تفصل بعضها عن البعض الآخر، ومن تم كانت مصطلحاته مساوقة لتصوراته، مطورة لمنهج الرؤية النقدية العربية حول الشعر كما سنرى.

ابن حزم ومصطلح الشعر:

عرض ابن حزم لمصطلح الشعر من خلال كتاب "التقريب لحد المنطق" حيث أشار إلى العلوم الدائرة بين الناس في عصره وبينها علم الشعر فقال في التعريف به: [1]: "...وأما علم الشعر فإلى ما سمع أيضا من استعمالهم في الأوزان خاصة دون كل وزن يستعمل عند غيرهم. إذ إنما يسمي الناس شعرا ما ضمته الأعاريض فقط التي ذكرها النديم في كتابه. وأما في مستحسنه ومستقبحه، فإلى أشياء اصطلح عليها أهل الإكثار من روايته والأكباب على تفتيش معانيه، من لفظ عذب سهل، ومعنى جامع حسن وإصابة تشبيه، وكناية مليحة، ونظم بديع...".

ومعنى هذا أن الشعر علم -بالمفهوم الذي يحدده هو للعلوم من خلال "رسالته في مراتب العلوم"[2] وعلميته مرتبطة بمعرفة ما تضمه الأعاريض المشهورة التي نبه إليها ابن النديم في فهرسته، وهي الأعاريض التي تكشف عن الأوزان المستعملة والمهملة التي كان العرب يستعملونها مطية إيقاعية لكلامهم ليأتي هذا الكلام -في الشعر- منظوما على إيقاع أو إيقاعات خاصة مضبوطة ومحكومة بقواعد العروض وقوانين القوافي.

ثم هو علم أيضا بالنظر إلى ما يتصل بمعرفة المستحسن والمستقبح فيه، وهي المعارف التي اصطلح عليها علماء رواية الشعر وتفتيش معانيه والمتجلية في معرفة المواصفات المتصلة بالجودة أو عكسها، من اللفظ العذب السهل، والمعنى الجامع الحسن، والتشبيه المصيب، والكناية المليحة، والنظم البديع... أو عكس ذلك مما يدخل في المستقبح. ومعنى ذلك أن هناك علوما ترتبط بمواصفات الجودة التي قد يتصف بها اللفظ من العذوبة والسهولة (وهي التي تدخل في باب الفصاحة وشروطها)، أو التي يتصف بها المعنى الجامع الحسن (وهي التي حدد بعض قوانينها النقاد في ارتباطها بملاءمتها لمقتضى الحال في علم المعاني...)، أو التي يتصف بها التشبيه أو الكناية من الإصابة أو الملاحة (وهي التي اهتم علم البيان بشرح تفاصيلها ومواصفات الجودة فيها)، أو التي يتصف بها النظم البديع (من الملاحظات التي حدد قوانينها علماء النقد والقائمة على مراعاة شروط الجودة في الاستهلال والانتقال والخروج...).

---

[1] - رسائل ابن حزم 349/4- رسالة في التقريب لحد المنطق، باب كيفية أخذ المقدمات من العلوم الظاهرة عند الناس بإيجاز.

[2] - نفسه 64/4... حيث يميز بين العلم والصناعة، فيعتبر العلم قائما على التلقين. والصناعة على الدربة والممارسة.

ويبدو أن ربط الشعر بالنزعة العلمية ليس له من تفسير إلا وضع هذا الشعر ضمن دائرة النشاط المعرفي للإنسان، وما يفترض أن يتلقاه في مرحلة من عمره أو مراحل من العلوم التي تساعده على تيسير أسباب الحياة الدنيا والأخرى[1]. ولذلك قسم علم الشعر إلى العلوم التي يمكن أن يتركب منها، فهو علم الأوزان والأعاريض والقوافي من جهة، وهو أيضا علم معرفة الأساليب الناجحة التي تساعد على فهم العناصر المادية التي يتكون منها الشعر من لفظ ومعنى وصورة ونظم، وما تتميز به هذه العناصر من ضروب الجودة أو غيرها من جهة أخرى. فعلم الشعر إذن علم بطبيعته الإيقاعية التي تميزه عن النثر، وعلم بطبيعة خصوصياته الإبداعية. هذه الخصوصيات التي بسطها في موطن آخر من كتاب التقريب وهو "كتاب الشعر"[2]، حيث قسم الشعر من حيث طبيعة تكوينه إلى أقسام ثلاثة هي: الصناعة، والطبع، والبراعة

فالصناعة: في تعريفه هي[3]: "التأليف الجامع للاستعارة والإشارة والتحليق على المعاني والكناية عنها"، ومعنى ذلك أن من تميز شعره بشيء مما ذكره من التحليق على المعاني والكناية عنها ومن التأليف الجامع لفنون الاستعارة والإشارة، فإنه في نظره يمكن أن يدخل في باب الصناعة الشعرية، أو بعبارة فإن الشعر الذي تميز بما ذكر من تلك المميزات، كان شعر صناعة أو كان صاحبه شاعرا صانعا. وقد ضرب المثل على ذلك من المتقدمين بزهير بن أبي سلمى، ومن المحدثين بحبيب بن أوس الطائي. ولعله يلتقي في هذا التصور بما ردده القدماء حول مدرسة أوس بن حجر وتلميذه زهير بن أبي سلمى ومن تبعهم بعد ذلك، بأنهم عبيد الشعر، أو أن شعرهم هو الحولى المنقح ولا يقصد بالصناعة هنا نقيض العلم، وإنما يقصد تكلف الشاعر الإتيان بما يستحب ويقبل من الاستعارة والإشارة والمعاني المحلقة والكنايات الناجحة، فكأنه يصنع ويجود عن قصد لا عن طبع.

والطبع: في تعريفه هو[4] "...ما لم يقع فيه تكلف، وكان لفظه عاميا لا فضل فيه عن معناه، حتى لو أردت التعبير عن ذلك المعنى بمنثور لم تأت بأسهل ولا أخصر من ذلك اللفظ". ومعنى ذلك أن الشعر الذي لا تجد فيه تكلفا، أي تجد لفظه عاميا (والمقصود بالعامي، القريب السهل المختصر) ولا تجد معناه عميقا متجاوزا حدود بساطة لفظه، ولا تجد أخصر منه لفظا ولا أسهل في التعبير منه فذلك هو الشعر المطبوع وصاحبه هو شاعر الطبع. وقد ضرب المثل على ذلك من المتقدمين بجرير، ومن المحدثين بأبي نواس. ولعله أن يكون في تصوره هذا مع الأحكام النقدية المعروفة والمنقولة عن أسلوب جرير في الشعر من أنه كأنما كان يغرف من بحر، أي أن شعره متميز بسهولة وبساطة لا يحتاج معها إلى أعمال فكر أو ترتيب لفظ، ويمكن أن يفهم من مصطلح الطبع هنا نقيض

---

[1] - نفسه 64/4 و65.
[2] - نفسه 354/4 (كتاب الشعر).
[3] - نفسه 355/4 ومفهوم الصناعة مفهوم توظفي وليس تأسيسا.
[4] - نفس المصدر والصفحة.

المصطلح السابق: الصناعة، باعتبار أن مكونات الطبع قد تناقض مكونات الصناعة.

والبراعة: في تعريفه هي: "...التصرف في دقيق المعاني وبعيدها والإكثار مما لا عهد للناس بالقول فيه، وإصابة التشبيه، وتحسين المعنى اللطيف....

ومعنى التعريف أن الشاعر الذي تجتمع في شعره عناصر التصرف في دقيق المعاني وبعيدها، أي الذي يعالج الأفكار الدقيقة التي يستعصي على كل واحد من الشعراء معالجتها، والإكثار مما لا عهد للناس بالقول فيه، أي ابتكار المعاني الجديدة والأفكار غير المعتادة، وكذا إصابة التشبيه، أي الإتيان بالصور الناجحة الموافقة للمعاني المبتكرة، وكذا تحسين المعاني اللطيفة التي قد يكون الشعراء قد طرقوها من قبل، فيعمد هو إلى صياغتها صياغة جديدة تنسي ما قبلها. فأن هذا الشاعر يوصف بالبراعة وقد استشهد على هذا الصنيع بالشاعر امرئ القيس من المتقدمين وبابن الرومي من المحدثين، لأن هذين كانا زعيمي هذا الأسلوب الشعري ورائديه بالنسبة للقدماء والمحدثين. ورأيه هذا مستنبط ولا شك مما وصف به امرؤ القيس عند النقاد، وما ذكر عن ابن الرومي في كتب التراجم والموازنات.

ويبدو من خلال ما سبق أن ابن حزم يضع بين أيدينا تصورا خاصا به حول طبقات الشعر والشعراء شبيها بالتصورات التي وضعها سابقوه لذلك من أمثال ابن قتيبة مثلا. إذ يفصل في هذه الطبقات بين شعر الصناعة وشعر الطبع وشعر البراعة، أو بين شعراء الصناعة وشعراء الطبع وشعراء البراعة. فيضيف إلى تصور السابقين لأقسام الشعر والشعراء (شعر الطبع وشعر الصنعة) قسما ثالثا هو شعر البراعة، وهو الشعر الذي يتجاوز حدود المواصفات التي قد يتصف بها شعر الصناعة أو شعر الطبع مع إمكانية وضع أقسام أخرى مركبة من الأقسام الثلاثة التي ذكرها إذ "..أشعار سائر الناس راجعة إلى الأقسام التي ذكرنا ومركبة منها..." [1] على أسلوب التركيب الذي وضعه قدامة بن جعفر للعناصر المركبة التي يتكون منها الشعر[2] دون أن ينسى تذكيرنا بأن التمهر في أقسام الشعر ومختاره وأفانين التصرف في محاسنه، يمكن الرجوع فيه إلى كتابي قدامة والحاتمي إذ فيهما كفاية الكفاية.

ودون أن ينسى تذكيرنا أيضا بأن الشعر بالطبع لا بالتكسب وأن التوسع في القراءة ومدارسة الأشعار قمين بأن يقوي هذه الجبلة الشاعرية. وكأنا به يقدم تصورا نهائيا لمفهوم البداية والنهاية في الطبقية الشعرية، إذ البداية طبع غير مصقول والنهاية طبع شعري مهذب بكثرة القراءة والمدارسة والاستفادة من تجارب السابقين، وقوة الشاعر تتحدى بمدى قدرته على الجمع بين طبعه ومكتسبه.

ابن خفاجة ومصطلح الشعر

---

[1] ـ نفسه

[2] ـ نقد الشعر / 70

أما ابن خفاجة فقد بسط الحديث عن مصطلح الشعر من خلال تصورات مختلفة الاتجاهات قدم بها لديوانه، وهي تصورات تكشف عن منطلق معين في تصوره للشعر، والذي هو منطلق من أن الشعر خلة "من خلال الجلة وحلية النبلاء العلية"[1]، وأن ارتباطه به إنما هو ارتباط ذاتي محض غير منصرف إلى انتجاع سلطان ولا مستنبلا صاحب شأن. وهذه الرؤية هي التي انتهت به إلى صيانة شعره من التكسب على أبواب الأمراء أو الملوك، وصيانة ماء وجهه عن أن تخدش كرامته باستعطاء "...اكتفاء بما في يدي من عطايا منان، وعوارف جواد وهاب..." [2].

وقد عالج مصطلح الشعر من خلال المحاور الآتية.

* حد الشعر.
* طبقات الشعر.
* قضية الصدق والكذب وصلتها بما سماه بالقصد من الشعر (التخييل).

وهذه المحاور في تفريقنا بينها تتلاقى عنده في عرض واحد، وهو تقديم للمنحى الشعري كما يراه ويجابه به نقاده، أو النقاد على وجه العموم.

1) حد الشعر: عرف ابن خفاجة الشعر فقال[3]:

"... والشعر يأتلف من معنى ولفظ وعروض وحرف روي..."

وتعريفه هذا جاء في معرض حديثه عن الجودة في الشعر وأنها غير ممكنة على وجه العموم لأن الشاعر مهما احتفل بهذا الشعر واعتمل فيه فلا بد أن ياتي فيه –كما سنذكر- بطرفين ووسط. ولأن الشعر ينشأ من اجزاء مؤتلفة فإنه يتركب من أشياء مختلفة[4]. والأجزاء التي يعنيها هنا قد تكون الأجزاء العروضية المعروفة "التفاعيل"، وقد يكون المقصود أجزاء التفاعيل من أسباب وأوتاد، وفي كل فإن هذه الأجزاء تنتهي في تركيبها إلى أن تتشكل من أشياء مختلفة وهي التي يتكون منها الشعر، ولعل أن تكون الأشياء المختلفة هي الأطراف الأربعة التي يتكون منها حد الشعر. وعلى ذلك فالشعر مؤتلف من معنى، ولفظ، وعروض، وقافية وهي مختلفة حقا. وكأنا به يحلل الأشياء التي يعتقد أنها تشكل العناصر المادية الملموسة في الشعر، بغض النظر عما يمكن أن يكون كل عنصر قد اشتمل عليه من العناصر الجزئية، وبغض النظر عما ينبغي أن يتوافر في كل عنصر من هذه العناصر من شروط النجاح الفني. ولأجل هذا وجدناه يقفي على ما ذكره من تعريف الشعر، بما يحدث من اختلال موازين الجودة في هذه الأجزاء، فيتعاصى جزء منها في بعض الأمكنة أو في أكثرها فلا يأتي الشعر بحسب ما يؤمله الشاعر. ولعله هنا ينطلق من تجربته في النظم، للحكم على الآثار الأدبية من جهة علاقتها بالمبدع حين لا تساعد ظروف ما الشاعر على تحقيق رغبته في التعبير عما يريده، وبالأسلوب الذي يريده.

---

[1] - ديوان ابن خفاجة / 6.
[2] - نفسه /8.
[3] - نفسه / 9.
[4] - نفس المصدر والصفحة.

ويبدو أنه في تحديده لتعريف الشعر لم يكن يقصد التعريف، بما يعنيه من وجهة النظر التعليمية، بقدر ما كان يريد توضيح العملية الشعرية، وشرح صعوبة البحث عن التجويد الفني من خلال عناصر غير متجانسة، إذ قد يستجيب لك المعنى ويستعصي عليك اللفظ الملائم الذي يؤديه أو الإيقاع الشعري الذي يكنفه أو حتى القافية التي تجمله. وكذلك الأمر بالنسبة لكل واحد من هذه الأجزاء. فتعريف الشعر إذن تبصير بالعملية الشعرية وصعوبة الجمع بين مكوناتها المتناقضة قبل أي شيء آخر.

2) - طبقات الشعر:

ومما سبق يتضح أن الشعر لن يكون طبقة واحدة أو طينة واحدة، إذ لا بد فيه من طرفين ووسط[1]. أما الطرفان فهما الجيد والرديء، وأما الوسط فهو ما بينهما. وهذه الطبقية التي يخضع لها الشعر – كما يبدو – لا تعتمد منظورا خصوصيا بقدر ما تقوم على تصور عام، لأن وجود الطرفين والوسط، أمر جار على كل شيء، ولا ينطبق على الشعر لوحده. ومن هنا تأتي خصوصية رؤيته حول مفهوم الطبقية في الشعر، فهو يربطها بمبدإ عام تنقسم إليه الأشياء، وتصنف فيه بحسب وجودها ضمن كل صنف من الأصناف الثلاثة، أو ما يمكن أن يتفرع عنها. كما يربطها بالخصوصية التي يتميز بها الشعر وهو أنه مؤتلف من أشياء مختلفة، وهذه الأشياء، يتفاوت الشعراء في التصرف فيها إيجابا أو سلبا. وهكذا فمن الممكن تصور مفهوم الطبقية الشعرية من خلال المبدإ العام الذي تنقسم إليه الأشياء "الطرفان والوسط" ومن خلال العناصر التي يتكون منها الشعر في كليتها أو في جزئيتها.

وعلى ضوء هذا المنطق يقدم ديوانه ليقرأ من خلال هذا الاعتبار، ومن خلال اعتبارات أخرى ذاتية تمس موضوع الشعر نفسه وما تضمنه من أغراض مساوقة لمراحل حياته المختلفة[2]، ومن خلال اعتبارات أخرى تمس الأسلوب الفني الذي يتخذه مسلكا في التعبير، والذي يرتبط بأسلوب شاعر معين، تارة في شكل محاكاة مقصودة مرتبطة بإعجاب، وأخرى في شكل مجاراة لأسلوب العصر وما يطلبه الذوق الفني فيه[3].

وهكذا فالطبقية عنده عامة تحكمها خصوصيات تكونها باللون الذي يلائم كل طبقة أو كل أسلوب فني.

3- قضية الصدق والكذب وصلتها بالقصد من الشعر "التخييل":

قضية الصدق والكذب ليست جديدة على النقد الأندلسي ولا على الشعر الأندلسي، فقد اهتم بها السابقون من النقاد والشعراء، حتى لقد اشتهر رأي ابن حزم القائل[4] "...كل شيء يزينه الصدق إلا الساعي والشاعر..." وهو رأي

---

[1] - نفسه / 8.
[2] - نفسه /7 و8.
[3] - نفسه / 11.
[4] - سائل ابن حزم 354/4.

أخذه عن بعض الحكماء –على حد تعبيره- وبسط من خلاله رأيه في الصدق والكذب في الشعر، حيث بسط رأي الشرع فيه وموقف الفن منه.

غير أن ابن خفاجة عرض للموضوع من جانب آخر يتحدد من خلاله تصوره للقضية، وهو جانب يواجه من خلاله بعض النقاد اللذين يتجاهلون موقع الحقيقة في المقال الشعري، ويعتقدون أن الشاعر يعبر عن الحقيقة المطلقة في شعره "...ولا يعلمون مع ذلك أنه يستجار في صناعة الشعر، لا في صناعة النثر، أن يقول القائل فيه إني فعلت وإني صنعت، من غير أن يكون وراء ذلك حقيقة..."[1]. مع أن الأمر على خلاف ما يعتقدون، لأن الشعر يبنى على أساسين:

الأول: الأخذ، أي الموروث الشعري الذي يشكل البنية العامة للنفس الشعري عند الشاعر، ومن تم فإن هذا الأخذ أو الموروث يؤثر بشكل غير إرادي على منطق الشاعر وأفكاره ومعانية وصوره ولغته وربما على إيقاعه وقافيته أيضا.

الثاني: الطريقة، أي الأسلوب الشعري الذي اختاره الشاعر لنفسه منهجا يسلكه في اختيار الموضوع، وفي الأفكار والمعاني التي تعبر عن هذا الموضوع، ووسائل التقريب، تقريب هذه المعاني، من خيال وتصوير وتجسيد لهذه المعاني، وفي اختيار اللغة التي يرضاها للتعبير عن هذه الأفكار والمعاني ثم في اختيار الإيقاع والقافية الذي يفترض أن يكون منسجما مع العناصر السابقة، وتأثير هذين الأساسين (الأخذ والطريقة) على الشاعر يجعله مقيدا بالأصول التي أخذها وبالطريقة التي فضلها في تعبيره الشعري.

ثم في كل هذين الأساسين لا يستطيع أن يتنطع عن القصد الأساسي في العملية الشعرية الذي هو التخييل أي تصوره وقوع الممكن وغير الممكن، سواء أكان في هذا العمل صادقا أم غير ذلك. لأن الصدق غير مطلوب في الشعر، ولا يعاب فيه الكذب "...فإن الشعر مأخذ وطريقة، وإذا كان القصد فيه التخييل، فليس القصد فيه الصدق، ولا يعاب فيه الكذب، ولكل مقام مقال...."[2].

ولعل مقصده من اعتبار التخييل مقصدا في الشعر، أن يشير إلى علاقات التوضيح (التشبيه، المجاز، الاستعارة، الكناية). التي يسلكها الشعراء في تقريب معانيهم إلى المستمع أو المتذوق والتي يتفاوتون في استعمالها وفي الجنوح بهذا الاستعمال إلى مراتب من الجودة، فتتفاوت بذلك أقدارهم في أعين المتذوقين.

إن القصد في الشعر بالنسبة لابن خفاجة إذن هو تقديم الأفكار الشعرية في صورة غير عادية وهي الصورة الحالمة التي قد تنتهي بالشاعر إلى تزييف الواقع تزييفا مستحسنا، لا يقصد به التضليل الواقعي بقدر ما يطلب به الايهام غير الضار. وبطبيعة الحال فإن تفاوت الشعراء في توهيم الحقيقة، هو الذي ينتهي ببعضهم إلى الوقوع في الإحالة غير المحمودة، ويجعل البعض الآخر

---

[1] - ديوان ابن خفاجة / 10.
[2] - نفسه / 10 و11.

بارد الشعر، وعلى كل فإن لكل مقام مقال، أي أن لكل موطن أسلوبا في الكلام يستدعيه، أو لكل شاعر نمطه الخاص به في التعبير.

وعلى هذا فمصطلح الشعر عند ابن خفاجة مناسبة لمعالجة موسعة لقضايا عملية كانت تشغله وتشغل عصره، وكان له موقفه الخاص منها هو الذي بسطه بين يدي ديوانه ليقرأ شعره على ضوئه، وقد يفهم من هذا الموقف التوجه النقدي لطائفه من مناصريه من الشعراء أو النقاد أو المتذوقين.

حازم القرطاجي ومصطلح الشعر:

رأينا من قبل كيف تحول مصطلح الشعر عند ابن حزم من كونه فرضية لتحديد معالم الرؤية النقدية حول الفن الشعري إلى موقف يجعل هذا الشعر داخلا ضمن المنظومة المعرفية التي تسعى إلى أهداف التكوين والتلقين متسلحة بسلاح الأخلاق التي تقصي من حساب الفن الشعري الأغراض التي يعتقد أنها يمكن أن تحدث تأثيرا غير مرغوب فيه على المتعلم.

ورأينا أيضا كيف تحول الحديث عن مصطلح الشعر عند ابن خفاجة إلى مجال لشرح العملية الإبداعية وعلاقتها بالاختيار الفني الذي ينهجه الشاعر المبدع في مواجهة التيارات النقدية الملتزمة بالوقوف عند حدود معينة في الاختيار الإبداعي، سواء مست هذه الحدود اللغة، أم المعنى، أم الصياغة، وهي التيارات التي واجهها دون هوادة في مقدمة ديوانه، وأقام الدليل على تهافت منطقها من خلال نماذج الاختيارات التي كانت هذه التيارات المحافظة تدعو إلى رفضها أو رفض التشبيه بها.

أما حازم القرطاجني فالأمر عنده أكبر من أن يقف بمصطلح الشعر عند حد واحد أو فهم واحد له علاقة بوضعية خاصة ذاتية أم اجتماعية.

لقد نظر إلى مصطلح الشعر من زاويتين: زاوية كونه فنا إبداعيا ذا خصوصيات عامة يلتقي فيها مع فنون أخرى كالتصوير أو النحت أو الخط أو الموسيقى أو الحركة (الرقص)، وزاوية كونه فنا إبداعيا ذا خصوصية مميزة هي خصوصية اعتماده على المحاكاة القولية أي الخطاب المقالي، هذا الخطاب الذي يشترك فيه مع أسلوب آخر في التعبير هو أسلوب الخطابة. وإن كان يختلفان في لغتهما والقصد منهما، إذ الأول –الشعر- يعتمد لغة التخييل، والثانية –الخطابة- تعتمد لغة الإقناع، والقصد منهما واحد هو حمل النفوس على فعل شيء أو اعتقاده أو تركه أو ترك اعتقاده[1].

ومن خلال هاتين الزاويتين تحدد المدلول العام لمصطلح الشعر وتعين وضع حد منطقي ملائم لهذا التصور. وهذا ما جعل حازما يعرض لأكثر من تعريف لتحديد الشعر.

- التعريف الأول: وقد وضعه ضمن عنوان: "ماهية الشعر وحقيقته" وقال فيه: "...الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهروب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو مقصودة بحسن هيأة

[1] - منهاج البلغاء / 18 و20.

تأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس، إذا اقترنت بحركتها الخيالية، قوي انفعالها وتأثرها..."

ويبدو أنه في هذا التحديد قد انطلق حقا من البحث في الماهية والحقيقة إذ "ماهية الشعر" أنه كلام موزون مقفى، وكل كلام لا يقوم على هذه العناصر الثلاثة فقد خرج عن "ماهية الشعر" لأن الشعر باعتباره نوعا أدبيا فإن "ماهيته النوعية" تفرض أن يكون مشتملا على ما يفترض وجوده في أفراد نوعه على السوية –على حد تعريف الماهية النوعية[1]- فالكلام والوزن والقافية هي العناصر التي تتشكل منها جميع الألوان الشعرية، بغض النظر عن القصد منها. فإذا دخل القصد كانت الحقيقة إذ الحقيقة في نظر أصحاب التعاريف من المناطقة هي: "ما به الشيء هو هو، كالنطق بالنسبة للإنسان"، فإن حقيقة الإنسان لا يمكن أن تتحقق إلا بما يختص به. وحقيقة الشعر لا تتحقق إلا بما يقصد به. ولا يتم هذا القصد إلا بواسطة التخييل والمحاكاة القولة التي تستطيع بنفسها أو بحسن تأليف الكلام داخلها أو قوة صدقه أو شهرته أو بكل ذلك أن تحدث التأثير المطلوب حدوثه بواسطة الشعر، لحمل النفس على طلب شيء أو الهروب منه بما يقع في النفس من أثرها من الاستغراب أو التعجب.

وهكذا تتردد داخل هذا التحديد للماهية والحقيقة جملة من المصطلحات التي توحي دلالتها بقسط غير قليل من التطور في فهم ماهية الشعر وحقيقته.

فهناك المصطلحات المتداولة في التعريفات السابقة لمرحلة هذا التعريف، وهي التي أشرنا إليها في القسم الأول من تعريف حازم (الكلام، الموزون، المقفى) والتي ربطناها بالماهية كما عرفها المناطقة. ولكن هذه الماهية ليست هي كل شيء في الشعر، إذ يظن أن التعريف الذي يقف عند حد المصطلحات، يجرد الشعر عن أهم خاصية يفترض وجودها فيه، وهي القصد من هذه النسقية التي تحققها هذه المصطلحات الثلاثة. فالكلام لكي يكون كلاما شعريا يفترض أن يتزيى بزي الشعر، وزي الشعر هو التخييل المعتمد على المحاكاة القولية[2]. وهنا نجد لونا جديدا من المصطلحات التي لم ترد إلا في بعض التعريفات، هي التعريفات التي اهتمت بالتفتح على فهم نظرية الشعر عند غير العرب من الأمم وخاصة اليونان منهم كتعريفات الفارابي وابن سينا. فمصطلحات التخييل، والمحاكاة –بصورتيها، المخترعة الجديدة أو المنقولة عن الغير- والاستغراب، والتعجب، والانفعال، والتأثر، كلها مصطلحات واردة جديدة على فهم حقيقة الشعر العربي بحكم احتماء هؤلاء المتأثرين بالفكر اليوناني، بالتصور العام لنظرية الشعر كما بسطها أرسطو في فن الشعر، وإن لم يقولوا بوجود تشابه معين بين الشعر اليوناني والشعر العربي، يجعل أساس هذا هو أساس ذلك وأنواع هذا هي أنواع ذاك.

---

[1] - التعريفات / 251 (الماهية النوعية) و122 (حقيقة الشيء).

[2] - من المقصود بالمحاكاة القولية في الشعر العربي، اشتماله على الوزن العربي الإيقاعي والقافية، إلى جانب اشتماله على المحاكاة الشعرية المرتبطة بالتخييل.

ولا يعني هذا أن مصطلح التخييل[1] مثلا، لم يظهر في النقد العربي في الأندلس إلا مع حازم، فقد سبق أن وجدنا صورته اللفظية في مقدمة ديوان ابن خفاجة، حين عرض لقضية الصدق والكذب في الشعر. وإن كنا نظن انه لم يستعمل المصطلح بنفس التعمق والدور الذي ورد به في منهاج حازم، لأنه قصر حدود المصطلح على معرض كلامه، ومعرض كلامه يفيد دلالة جزئية، هي خيالية الحقيقة، في حين أن دلالته عند حازم ترتبط بكل جزئية من جزئيات العملية الشعرية[2] ابتداءا من مرحلة تحديد المقصد أو الغرض من النظم، إلى تحديد الأسلوب أو الطريقة التي ستسلك بالمعاني، إلى تخيل ترتيب هذه المعاني في الأسلوب والطريقة، إلى تخيل العبارات والمقاطع والروي، إلى تخيل ترتيب هذه المعاني في الأسلوب والطريقة، إلى تخيل العبارات والمقاطع والروي، إلى تجزيئ المعاني بحسب الغرض، إلى تخيل ما يمكن أن يكون زينة لهذه المعاني ومكملا لها، إلى تخيل الإيقاع الداخلي والخارجي للعبارات والمعاني، إلى تخيل ما يضمن به إصلاح ما قد يعتور العمل الشعري من نقص.

فمصطلح التخييل إذن مصطلح جديد في جل أبعاده كما وضحتها فصول منهاج البلغاء.

أما مصطلح المحاكاة –أو المحاكاة القولية- فهو من أثر الفكر اليوناني بلا ريب، ومن تأثير فهم ابن سينا لنظرية الشعر عند اليونان. على أن الجديد فيه عند حازم، هو أنه أخرجه من دائرة كونه مصطلحا يفيد حالة معينة في شعرية الشعر اليوناني، إلى كونه مصطلحا كليا تتفرع عنه المحاكاة القولية[3] عن طريق توضيح أنواع المحاكاة من جهة، والنوع الذي اشتهر به العرب وبرزوا فيه (محاكاة المطابقة)، وعن طريق معالجة مادة المحاكاة وأقسامها، وأنواع ترددها بين الشعراء، وموقعها من النفوس من جهة أخرى[4].

أما مصطلحات الاستغراب، والتعجب، والانفعال، والتأثر، فهي مصطلحات تكشف عن النتيجة المتوخاة من التخييل والمحاكاة، لأنه إذا كان القصد من الشعر هو التحبيب أو التكريه فإن ذلك لا يتم إلا بحصول الاستعجاب أو الاستغراب أو الانفعال أو التأثر. فالنفس الإنسانية تتخذ ردود أفعال تجاه الأشياء التي تحبها أو تكرهها بما يتحصل لها من الانفعال أو التأثر الناتج عن الاستغراب أو التعجب، سواء أكان هذا الاستغراب إيجابيا منفتحا على الشيء أو كان سلبيا نافرا منه.

وعلى هذا فإن تحديد ماهية الشعر – على ضوء هذا التعريف – قد فرضت على حازم أن يتابع العملية الشعرية في مراحلها المختلفة، انطلاقا من الكلام وما يحمله – من المعاني بأقسامها وتموضعاتها وعلاقاتها، إلى الوزن وعناصره ومظاهر تناسبه مع المعطى الكلامي، إلى القافية وخصوصيتها، إلى

---

[1] - منهاج البلغاء / 89 وفيها تعريف بالتخييل.
[2] - نفسه 202.
[3] - نفسه / 89 و90 طرق وقوع التخييل.
[4] - نفسه /94 و96 و 113، أقسام المحاكاة بحسب مادتها، وأقسامها بحسب ترددها بين الشعراء، وموقع المحاكاة...

الأسلوب الشعري بما يفرضه من لغته المعتمدة على التخييل بجميع صوره، والمحاكاة بأقسامها وأشكالها – ثم ما يفرضه أيضا من ضرورات فن النظم وأنساقه المختلفة في الشعر العربي. ولو صح لنا القول لذهبنا إلى اعتبار أن كتاب منهاج البلغاء قد انطلق من فرضية البحث في العناصر الأساسية التي يتكون منها الشعر، سواء كانت هذه العناصر مستقلة بذاتها أم كانت متآلفة مع غيرها.

- التعريف الثاني للشعر:

ويحدد مدلول القول الشعري، ومؤداه[1] أن "ما كان من الأقويل القياسية مبنيا على تخييل وموجودة فيه المحاكاة فهو يعد قولا شعريا... وما لم يقع فيه من ذلك محاكاة، فلا يخلو من أن يكون مبنيا على الإقناع وغلبة الظن خاصة، أو يكون مبنيا على غير ذلك..."

ويبدو أنه أقام تعريف الشعر أو القول الشعري على عنصر المقارنة بينه وبين مقابله، من حيث اعتماد كل منهما على معتمد خاص يفصله عن الآخر. فمعتمد الشعر أنه مجموعة من الأقيسة المبنية على التخييل الذي تصوره المحاكاة القولية، ومعتمد الخطابة أنها مجموعة من الأقيسة المبنية على الإقناع وغلبة الظن خاصة، رغم أنهما يجتمعان ويشتركان في المنطلق الذي هو الأقاويل القياسية[2] أو المعاني حسب تعبيره[3]. فالتخييل والمحاكاة على ضوء هذا التعريف هما عمدة الشعر، ولا يكون الكلام شعريا إلا إذا تحصل له منهما القسط اللازم.

كما يبدو من هذا التعريف أيضا أنه لا يرتبط بماهية معينة للشعر بقدر ما يرتبط بحقيقته. لأن الماهية – كما رأينا- تذهب إلى تحديد النوع، والحقيقة تتحدث عن ما هو هو، أي عن الأصل والمعتمد الذي يبنى عليه. ولذلك فلا نجد في هذا التعريف ارتباطا بالشعر العربي وخصوصيته أو بغيره من خصوصيات الشعر عند الأمم الأخرى، بقدر ما نجد اهتماما ببسط العنصر الموحد الذي يجمع بين الأقاويل الشعرية على العموم.

- التعريف الثالث للشعر:

وهو أخص من سابقه، لأنه يرتبط بالسمات النوعية للشعر عند العرب، كما يركز على ارتباط هذه السمات بحقيقة الشعر الأساسية التي هي التخييل. يقول[4]

"...الشعر كلام مخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتآمه من مقدمات مخيلة صادقة كانت أو كاذبة لا يشترط فيها بما هي شعر غير التخييل..."

فهذا التعريف يقيم الشعر على أركان الكلام والتخييل والوزن – دون تحديد لنمطه أو سمته، مادام الشعر اليوناني مثلا شعرا نبريا والشعر العربي شعرا

---

[1] - نفسه /67.
[2] - انظر تعريف الأقاويل القياسية في التعريفات / 232، القياس.
[3] - منهاج البلغاء / 19 و20.
[4] - نفسه / 89.

إيقاعيا – والتقفية التي يختص بها الشعر في لسان العرب كما يختص بكونه مشتملا على أقيسة مخيلة لا يشترط فيها صدق ولا كذب بقدر ما يشترط فيها أنها محتمية بالتخييل.

ويقيم له صلة بالتعريفين السابقين من حيث تأكيده على معتمد الشعر الذي هو التخييل، ويزيد عنهما ببسط علاقة المقدمات المخيلة بالصدق أو الكذب، حيث ينبه إلى أن لا عبرة بالصدق أو الكذب في الشعر بقدر ما العبرة في وجود التخييل. وقد سبق له في المنهج الثالث من الكتاب أن فصل بين صنعتي الشعر والخطابة ومعتمدهما، وأشار إلى أن الأقاويل الشعرية غير واقعة في طرف واحد من النقيضين (الصدق والكذب) بل تقع تارة صادقة وتارة كاذبة، وليست العبرة بصدقها أو كذبها وإنما العبرة بكونها مخيلة[1].

وبهذا يختص هذا التعريف بسمة تحديد أركان الشعر عامة، والعربي خاصة، وما يتميز به من التقفية. وببسط موقفه من قضية الصدق والكذب في الشعر باعتبار أنها قضية لا صلة لها بحقيقته الأساسية التي هي التخييل.

ويبدو من خلال هذه التعاريف السابقة، أنها قد اهتمت بتحديد الحد المنطقي للشعر من حيث اشتماله على الأصول الأساسية لما يمكن أن يسمى شعرا (عربيا كان أم غير ذلك).

كما اهتمت بتمييز خصائص الشعر العربي في إطار الأركان التي يقوم عليها، حيث يعتمد هذا الشعر على خاصية القافية مثلا، ويعتمد على لون معين من المحاكاة هي محاكاة المطابقة[2].

واهتمت أيضا بوضع اللبنات الكبرى لتوضيح العملية الشعرية وخصائصها العملية في إطار شرح ارتباط التخييل بها[3]، فإذا الشعر على ضوء ذلك تخييل متحقق في صور لفظية ومعنوية وإيقاعية وأسلوبية متكاملة، لا يكاد يعتورها نقص أو فتور، يتغيى غاية معينة: هي إحداث التأثير على نفس السامع...، وإذا العملية الشعرية بأبعادها هي الأساس الذي وضع من أجله الكتاب، كما لو أن ما تقدم من شرح في القسم الأول الضائع الخاص بالألفاظ، ومن شرح للمعاني في جزء هام من القسم الثاني، ليس إلا مقدمة استئناسية ببعض اللبنات التي يحسن حذقها قبل شرح مبادئ العملية الشعرية، أو ما سماه بالنظم، والطرق الشعرية (القسم الثالث والرابع). إذ في هذين الأخيرين تتضح المعالم النظرية وأصولها التطبيقية لنظرية الشعر عامة والشعر العربي خاصة. فتبسط قواعد الصناعة النظمية، وأنماط الوزان الشعرية العربية، وما تعتبر به أحوال النظم وأحكام مباني القصائد، كما تبسط طرق الشعر وفنون الأغراض الشعرية والأساليب ثم المنازع الشعرية.

وداخل هذه العملية معالجة صريحة لكثير من القضايا والموضوعات النقدية التي اختلف النقاد قبله حولها والتي قدم فيها رأيه، ودعم هذا الرأي بما

---

[1] - نفسه /63.
[2] - منهاج البلغاء / 92 و106.
[3] - نفسه / 109.

يملكه من المنطق الذي تتلاحم أجزاؤه، حتى لا يكاد المرء أن يجد في هذا الرأي عيبا أو مدخلا للنقص.

من هذه القضايا ما يخص البنية التي قام عليها كتابه المنهاج (اللفظ، والمعنى، والنظم، والطرق الشعرية).

ومنها ما يخص جزئيات هذه البنية، وفيها إشارة للقضايا وإجابة عن الكثير منها، سنكتفي بغرض صور من ذلك اعتبارا لما دأبنا عليه من مبدإ الاختيار، اختيار الأنماط فقط وضرب الأمثلة.

1-الطبع والرواية في الشعر[1].

وهو موضوع نقدي انطلق فيه من مصطلحي الطبع والرواية، واستغل الحديث فيه عن واقع الشعر ووضعية الشعراء المتشاعرين في عصره ممن يظنون أن الثقافة الشعرية غير ضرورية لشحذ الملكة الشعرية. يقول: [2] "...وإنما احتجت إلى الفرق بين المواد المستحسنة في الشعر والمستقبحة وترديد القول في إيضاح الجهات التي تقبح، وإلى ذكر غلط أكثر الناس في هذه الصناعة، لأرشد من لعل كلامي يحل منه محل القبول من الناظرين في هذه الصناعة إلى اقتباس القوانين الصحيحة في هذه الصناعة، وأدع كل ذي حجر عما يتعب به فكره ويصم شعره..."

وفي ظل هذا فإن الدافع إلى مثل هذا الوضع هو شعور حازم بالمسؤولية الملقاة على عاتقه تجاه الفن الشعري، بعد أن أصبح الشعر يعيش ظرفا هيمن فيه جهل الناس بالأصول الأساسية للفن الشعري، فيعتقدون أن الشعر إنما هو تأليف كلام مقفى موزون، أو أن الأدب هو صوغ قافية أو فقرة – على حد تعبيره- دون حذق بالأساليب الواجبة في ذلك، ودون اعتماد على استقصاء الأصول واتباع الأنماط. والحالة أن القدماء من شعراء الجاهلية مثلا، على ما كانوا عليه من جودة الطبع، فإنك: "...لا تجد شاعرا مجيدا منهم إلا وقد لزم شاعرا آخر لمدة الطويلة، وتعلم منه قوانين النظم، واستفاد منه الدربة في أنحاء التصاريف البلاغية... فإذا كان أهل ذلك الزمان قد احتاجوا إلى التعلم الطويل، فما ظنك بأهل هذا الزمان، بل أية نسبة بين الفريقين في ذلك..."[3].

ويظهر أن مثل هذا الوضع هو الدافع الأساسي لتقديم التصور المثالي لعنصر المثاقفة النقدية والرواية والمعرفة بالأصول والقوانين والقواعد، ليتم شحذ الطبع وتقويم الرغبة الذاتية في الإبداع الأدبي.

2-نظرية المعنى وأنواع المعاني: [4]

وفيها محاولة لبناء تصور متكامل عن مفهوم المعنى وآفاقه، وذلك من حيث الصحة والكمال، ومن حيث علاقة كل منهما بنظرية الوضوح والغموض والإحالة والمبالغة، ثم من حيث علاقتهما بما يتصل بالأغراض الشعرية وخاصة

---

[1] - منهاج البلغاء /26. وسنشير إلى الطبع ومدلوله عنده في دراسة مصطلح النظم.
[2] - نفسه /28.
[3] - نفسه / 27.
[4] - نفسه / 131 وما بعدها.

المدح والذم. وضمن ذلك مناقشة موسعة للأقانيم التي يبنى عليها المدح، ورد على مذهب قدامة ومن تابعه أو من انتقده في ذلك مع تقديم البديل[1].

وفيها أيضا بحث في علاقة المعاني من حيث الاستعمال، واستهلاك الشعراء لهذه المعاني (القديم المتداول، والجديد المخترع). وهناك يعرض لوجه من وجوه السرقة، وهو سرقة المعاني حيث يفصل في الأمر، فيرى أنه لا سرقة في المتداول من المعاني، ويعرض فيه لشرح الاشتراك، والاستحقاق، والانحطاط بما هو رائج عند من سبقه للموضوع. ويفصل في أمر المعاني الخاصة التي قد تحدث فيها زيادات من أنماط مختلفة، نحو أن يركب الشاعر معنى جديدا على معنى قديم، أو يزيد عليه زيادة حسنة، أو ينقله من موضع إلى موضع أحق منه، أو يقبله ويعكس مدلوله، أو يركب عليه عبارة أحسن من عباراته أو أوجز. فهذا النوع من السرقات يقبل لصاحبه باعتبار الاجتهاد الذي انتهى إليه فيه، فإن قصر عن ذلك فهو سرقة محضة[2]

"...وأما من نقل المعنى من غير زيادة فذلك من أقبح السرقات لأنه تعرض لسرقة ما لا يخفى على أحد أنه سرقة..."

وأكثر ما تفتضح السرقات في باب المعاني العقم. وهكذا يمكن القول بأنه انتهى في هذا إلى وضع درجات ومراتب للسرقة. كما انتهى إلى وضع مراتب للشعراء في تداولهم للمعاني وما ينتج عن هذا التداول، إذ فيهم المخترع والمستحق والمشترك والمنحط والسارق.

3-نظرية النظم[3]:

يعتقد حازم ان النظم صناعة، ويعني هنا بالصناعة المهارة الذاتية التي يتحصل للإنسان بواسطتها القدرة على الإتيان بالأشياء التي قد لا يستطيع الإتيان بها غيره ممن لم تتوافر لهم هذه المهارة. كما يعتقد أن لهذه الصناعة آلة وهي الطبع. وهو مصطلح تردد على ألسنة النقاد قبله واختلفوا في تحديد مدلوله[4]. وقد وضع له هو مدلولا مختلفا في طبيعته عما عرف قبله حيث قال عنه[5] "... والطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحى به نحوها؛ فإذا أحاطت بذلك علما قويت على صوغ الكلام بحسبه عملا..."

وهذا التحديد الذي وضعه للطبع يحيل على قضيتين اثنتين تتلوهما نتيجة، كما لو كانت القضيتان شرطين أساسيين إن لم يتحصلا لم تكن النتيجة، وهما فهم النفس لأسرار الكلام، والبصر بالمذاهب التي ينحى بها إلى الكلام الشعري؛ تتلوهما نتيجة هي القدرة على صوغ الكلام.

---

[1] - نفسه / 170 وسنلاحظ أنه لم يدرس المعنى على أساس مقابلته باللفظ المجسد له، كما كان الأمر عند السابقين من النقاد المشارقة.

[2] - نفسه / 195 و196.

[3] - نفسه / 199.

[4] - التعريفات / 182. الطبع: الجبلة التي خلق الإنسان عليها، والعمدة/258/1. المطبوع هو الأصل الذي وضع أولا وعليه المدار.

[5] - منهاج البلغاء / 199، حيث اهتم بتعريف الطبع الشعري من جهة ارتباطه بالمبدع، لا من جهة ما هو عليه في الإبداع. وهو تعريف مختلف عن تعريف ابن حزم السابق، بحكم المسافة الزمنية الفاصلة بينهما، وبحكم الرافد الثقافي الذي يعتمده كل منهما.

*أما فهم النفس لأسرار الكلام، فيعني به بلوغ المرء القدرة على تمييز ضوابط الكلام وأسرار المعاني والأفكار، والمقاربة بين الرغبة الذاتية في التعبير عن المشاعر، ومعطيات هذا التعبير الأولية، سواء أكانت فردية أم اجتماعية، شخصية أم جماعية.

*وأما البصر بالمذاهب التي ينحى بها الكلام الشعري، فتدخل في أمر الثقافة الفنية التي يفترض أن يحصلها الشاعر من خلال اعتماده أسلوبا من أساليب الرواية العلمية، كمصاحبة الشعراء الفحول، والأخذ عنهم، أو رواية الأشعار الجيدة التي شهد بتقدمها السابقون واللاحقون، أو الاستئناس بالمؤلفات التي اهتمت بتفصيل هذه الأمور، خاصة بالنسبة للعصور المتأخرة التي ظهرت فيها مؤلفات تهتم بتوضيح هذه الأمور.

*والنتيجة من وراء هذين الشرطين هي القوة على صوغ الكلام بحسبه عملا. أي القدرة على التصرف في الرغبة الذاتية، في التعبير عن طريق الأسلوب الشعري الذي لا يمكن الاهتداء إلى الأصلح فيه إلا بالاستفادة من تجارب السابقين من جهة، وبفهم طبيعة هذا الأسلوب ومتطلباته، مع وجود الاستعداد الفطري لذلك من جهة أخرى،[1] "...وكان النفوذ في مقاصد الكلام وأغراضه وحسن التصرف في مذاهبه وأنحائه، إنما يكون بقوى فكرية، واهتداءات خاطرية تتفاوت فيها أفكار الشعراء..."

وهذا الاستعداد الذي يختلف من شخص إلى آخر، ومن ظرف إلى ظرف، هو الذي يمكن تسميته بقوى الطبع الشعري، وهي قوى مختلفة من حيث طبيعتها، لكنها تنتهي إلى الارتباط بالوضع الأساسي للطبع في شرطيه ونتيجته. وينتج عن توافر هذه القوى كلا أو جزءا في الشعراء، طبقية شعرية ينقسم إليها الشعراء هي[2]:

- طبقة أهل المرتبة العليا: وهم الذين تحصلت لهم هذه القوى العشر على الكمال.
- طبقة وسطى: وهم الذين تحصلت لهم بعض من هذه القوى، فهم غير شعراء بالنسبة لمن فوقهم، وهم شعراء بالنسبة لمن دونهم.
- طبقة سفلى: وهم الذين لم يتحصل لهم إلا القليل، فهم شعراء بالدعوى فقط، وهم أيضا على درجات:

= درجة المتلصصين المتحيلين الذين يغيرون على معاني الغير ويبرزونها في عبارات أخرى.

= درجة المغيرين، وهم الذين يغيرون ويغيّرون.

= درجة السراق، وهم النقلة للألفاظ والمعاني على صورها من غير تغيير ولا تبديل على الحقيقة.

وهكذا يبدو أن نظرية النظم كما يريدها حازم لا تعتمد صورة الطبع كما فهمها السابقون، وإنما تعتمد لونا جديدا من الطبع، هو الطبع المقنن المعتمد

---

[1] - منهاج البلغاء / 199 و200.

[2] - نفسه /201 و202، وهنا نجد نوعا من التقارب بين تصور الطبقية عنده، وعند ابن خفاجة مع اختلاف في التسمية وفي تحديد مقومات كل طبقة ومميزاتها العامة.

على ثقافة الشاعر الفنية، وعلى قواه الإدراكية التي تسمح له بتخيل عملية النظم تخيلا متكاملا في أجزائه وكلياته، بكل ما تعنيه الجزئيات من القوى العشر التي يقوم عليها الطبع، وبكل ما تعنيه الكليات من احترام واع لضرورات التناسب التي ينبغي أن تقوم بين الأركان الأساسية في العملية الشعرية (التخييل، المعاني الإيقاع الشعري، القوافي).

وقد جره البحث في عناصر قوى الطبع إلى معالجة جملة هامة من الخطوات العملية في نظم الشعر، فبدا من خلالها، كما لو كان يؤمن بأن الطبع العشوائي في الشعر غير موجود، وأن كل خطوة من خطوات الشاعر ينبغي أن تحسب بدقة حتى يأتي نظمه على درجة من الجودة.

كما جره البحث في الكليات إلى تقديم آراء جريئة تتصل خاصة بالإيقاع والقوافي، حيث درس التركيب الإيقاعي للبحور الشعرية وأبرز عناصر الرقة والخشونة في تركيب الأجزاء التي تتكون منها هذه البحور، ورفض بعض تركيبات البحور (المضارع)[1] واقترح إيقاع بحر جديد هو البحر اللاحق. وربط بين اختيار الإيقاع وما يتفق وهذا من التعابير، مما يدخل في إطار التناسب الذي ينبغي أن يقوم بين الوزن والتركيب اللغوي المساوق له[2]، مع بيان طبيعة كل تركيب إيقاعي. كما ربط بين الاختيار الإيقاعي والأغراض الشعرية الصالحة فيه، فانتهى في هذا إلى أن يحاكي بفكرته هاته أسلوب الشعر اليوناني، وأن يعبر عن هذا التشابه صراحة حين قال[3]: "...وكانت شعراء اليونانيين تلتزم لكل غرض وزنا يليق به، ولا تتعداه فيه إلى غيره...".

5) نظرية المفاضلة بين الشعراء: [4]

وقد عرض لها في صورتين: إحداهما خاصة، والثانية عامة. والمقصود بالخاص والعام هنا ربط مبدإ المفاضلة – في الصورة الخاصة- بالموازنة بين شاعرين وشعرهما، وربطها- في الصورة العامة – بالأسس الكبرى التي ينبغي أن يقوم عليه المبدأ ككل.

*الصورة الخاصة[317]، وقد وضح فيها المعتمدات التي تعتبر من أجل الحكم بتفصيل شاعر على آخر وهي:

= تساوي الشاعرين في الظروف المواتية لنظم الشعر (النشاط، قوة الباعث، انفساح الوقت).

= نظمهما الشعر في مقصد واحد أو مقصدين متقاربين (الغرض الشعري).

= نظمهما الشعر في عروض واحد أو عرضين غير بعيد نمط الكلام في أحدهما عن الآخر (الطويل والبسيط مثلا).

---

[1] - نفسه / 243، البحر اللاحق بحر متركب من جزأين تساعيين (المنهاج/ 256) وله صلة بمخلع البسيط، انظر: مجلة كلية الآداب فاس، مقال الأستاذ محمد الدناي / 1989.

[2] - نفسه / 259 و260. (أوزان الشعر منها السبط ومنها الجعد ومنها اللين ومنها الشديد ومنها المتوسط بين هذه...)

[3] - نفسه / 266.

[4] - نفسه /270 و374...379 ولعله انطلق في تناول مصطلح المفاضلة من مبدإ الرد على لمشارقة في مقابلتهم بين الشعراء.

وانطلاقا من هذه المعتمدات يحكم لأحدهما على الآخر.

*الصورة العامة: وفيها يصرح في منطلق حديثه عن الموضوع، بأن المفاضلة بين الشعراء لا يمكن تحقيقها بالنسبة للشعراء الذين أحاطوا بقوانين الصناعة النظمية وعرفوا مذهبها إلا على سبيل التقريب وترجيح الظن، لأن هذه المفاضلة ترتبط بشروط ذاتية وموضوعية.

= فهناك الأحكام التي ترتبط بما يفضله الشخص وما يميل إليه بطبعه.

= وهناك الأحكام التي تتأثر بالظرف الزماني وما يحبذ فيه من الأقوال وأنماطها وسبلها.

= وهناك الأحكام التي تتأثر بالظرف المكاني وما يوجد في محيطه مما يتأثر به الشاعر والمتذوق أو لا يتأثر.

= وهناك الأحوال المجارية لظروف النظم، سواء المتعلقة بالأذواق أو المتعلقة بالاهتمامات العامة للناس.

= ثم هناك ما تختلف به لغات الأمم وما تحبذه كل لغة من أنماط التعبير وأشكال التخييل والمحاكاة.

ويبدو من خلال تحليله لهذه الشروط أنه غير متحمس لفكرة المفاضلة، وينعى على الذين كانوا يفاضلون بين المتقدمين والمتأخرين، فيحكمون للمتقدمين مثلا على غيرهم دون مراعاة شروط المفاضلة الموضوعية، كما ينعى على الذين اشتغلوا بأمر المفاضلة عموما فرأى كلامهم مما لا يعتد به حيث قال[1] "...وقد وقعت في المفاضلة بين الشعراء أقوال لا يعتد بها وآراء لا يحسن الاشتغال بذكرها والرد عليها... فإن تلك الآراء أظهر فسادا لمن له أدنى معرفة بهذه الصناعة ممن يحتاج في ذلك إلى تكلف حجة أو استدلال. وإنما الرأي الصحيح الذي عليه المعول، من أن للشعر اعتبارات في الأزمنة والأمكنة والأحوال، فلا يجب أن يقطع بفضل شاعر على آخر بأن ساواه في جميع ذلك، ثم فضله بالطبع والقريحة، وهذا أمر يتعذر تحري اليقين فيه، وإنما يمكن التقريب والترجيح بينهما بحسب ما يغلب على الظن..."

والخلاصة أن المصطلحات التي اتخذناها نموذجا لمصطلح التنظير العام، يمكن أن تكون صورة لغيرها من المصطلحات الجزئية التي عرض لها حازم وتركناها استجابة لمبدإ الاختيار الذي اعتمدناه، لأنها استطاعت أن تقدم لنا التصور الفصل في موضوعات شغلت النقد المشرقي والأندلسي على السواء، وكان موقف النقد الأندلسي فيها واضحا من جانب أنه استوعب السابق، فأبقى على ما ظنه صالحا فيه أو موافقا للمنظور العام في الأندلس، وعرض الجديد في إطار وجهة النظر تارة، وفي إطار التصحيح أخرى. فكان دور المصطلح – على هذا الأساس – هو دور الإثارة، إثارة الإشكال والإجابة عنه، ودور الإلحاق والإضافة، إضافة ما يعتقد أنه جديد في باب المواقف والآراء، والنظرة الشمولية للأشياء. وحسب المرء أن مصطلحات كالتخييل في صورته العامة،

[1] - نفسه / 278.

والمحاكاة في أصلها غير العربي قد أصبحت من المصطلحات التي تجري على ألسنة النقاد بعد حازم، وخاصة في الأندلس.

كما أن مصطلح الشعر الذي عرضنا من خلال دراسته وجهات نظر مختلفة لأجيال مختلفة من النقاد الأندلسيين، قد انتهى إلى أن يصبح صورة للتطور الذي عرفه هذا المصطلح، بين اعتباره منطلقا للتحصيل والمعرفة وبين اعتباره أسلوبا في الاختيار الفني الحر الذي يواجه به الناقد أسلوب التوجيه الذي يريد البعض أن يفرضه على الشاعر قسرا، وبين اعتباره منطلقا لتوضيح الأبعاد الكلية للنظرية العامة للشعر في تصوراتها الجزئية، وفي إشكالاتها الكلية الكبرى المتضمنة لملحقات النظرية، بما تعنيه من فصل في قضايا تنظيرية لها مساس أساسي بالنظرية الشعرية.

(2) البيان:

وهو من المصطلحات التي كان للأندلسيين فيها بعض من قول، إذ أن سبق المشارقة إلى معالجة كثير من قضاياه حد من كل توجيه قد يخرج عن المنطق الذي وضع فيه هذا المصطلح، وجعل جل الآراء حوله داخله في عموم آراء المشارقة. ولكن هذا لم يمنع بعض النقاد الأندلسيين أن يدلوا بدلوهم في هذا الباب، وأن يتخذوه منطلقا لشرح جملة من المواقف التي تخصه. وسنكتفي هنا برأي ابن شهيد فقط لما له من طابع الطرافة والجدة.

ويوازي مصطلح البيان مصطلح الإبداع عند ابن شهيد. لأننا نجده في رسالة للمؤتمن[1] يقرن البيان بالإبداع، ويجعل الثاني شرحا للأول. "...هذا رأينا، وحربنا انا طلبنا البيان فأدركناه بكل لسان، والتمسنا الإبداع فأثبتنا كل معجب وأتينا على كل مطرب..."

فطلبه للبيان جعله يدركه بكل جارحة من جوارحه التي تعبر عن مكنون نفسه، والتماسه للإبداع (البيان) جعله يأتي منه بكل معجب مطرب. فالبيان طريق للإبداع، والإبداع وسيلة للامتاع والاستمتاع، فالبيان إذن وسيلة للإمتاع والاستمتاع –على قياس القضية المنطقية – وهو وسيلة للتعبير وطريق للتفوق.

ولكن هذا الإبداع أو البيان لا يأتي من عدم، بل لابد له من مقومات معينة يقوم بها استعداد فطري سماه الطبع، ثم استيفاء المعرفة بالأدوات اللغوية والنحوية بعد ذلك. وهذا الطبع ليس على صورة عامة – كما بسطه السابقون – بل هو تركيب خاص متكون من خليط من النفس والجسم[2] فمن كانت نفسه مستولية على جسمه- في أصل تركيبه- كان مطبوعا روحانيا، بمعنى أنه يستطيع أن يأتي بالمعاني والمضامين والمفردات والمركبات اللغوية الرائقة الشائقة، ومن كان جسمه مستوليا على نفسه –في أصل تركيبه أيضا- كان دون الأول درجة طبع ورقة شعور وكان ما يأتي به ناقصا عن الكمال والتمام.

---

[1] - الذخيرة 213/1/1. ومفهوم البيان لوحده – كما هو واضح- لا يخرج عن إطار مفهومه عند السابقين، أي الإبلاغ والإفصاح والتعبير. أما حين يصبح المعطوف عليه هو الإبداع، فإن نوعية هذا العطف تحدد المسار الذي يأخذه مدلول المصطلح.

[2] - نفسه 231/1/1.

ويمكن معرفة المواصفات التي توجد في الشخص المطبوع عن طريق بعض الصفات الخلقية التي يتصف بها. فالشخص المطبوع يكون[1] مقبول الصورة على وجه العموم، طيب الرائحة، سليم الحواس، نقي الثوب، ولا يكون وسخ الضرس، منقلب الشفة، مكحول الأظفور، وضر الطوق.

ففي هذه الصفات الإيجابية دليل على نجابة ظاهرة، وفي عكسها دليل على ضيق أفق. وقد ظلت هاته الفكرة تلح عليه حتى جعلها سببا في تخلف بعض معلمي قرطبة ممن ينتزون لمقارعة الأدباء ونقد كلامهم والتعرض لإبداعهم باللمز والغمز فقال عنهم[2]

"...فهذه حال العصابة من المعلمين، يدركون بالطبيعة، ويقصرون بالآلة، وتقصيرهم بالآلة هو عن طريق العلل الداخلة من فساد الآلة القابلة للروحانية، والخادمة لآلات الفهم، الباعثة لرقيق الدم في الشريانات إلى القلب، وزيادة غلظ أعصاب الدماغ ونقصانها عن المقدار الطبيعي، يعين على ذلك بالحدس وطريق الفراسة فساد الآلة الظاهرة، كفرطحة الرأس وتسفيطه، ونتوء القمحدوة والتواء الشدق، وخرز العين، وغلظ الأنف، وانزواء الأرنبة..."

فمثل هذه التعليلات التي علل بها ضيق أفق هؤلاء النقاد، هي التي جعلتهم غير قادرين على فهم الكلام المبين، فضلا عن الإتيان بمثله.

ومن السهل معرفة أنماطهم وأنماط غيرهم بما يتجلى من صورهم وملامحهم الخارجية. وهذه النظرية في تأويل الطبع تبدو غريبة في تركيبها، إذ تقوم على أن الشيء الجيد لا يخرج إلا من معدن جيد، شكلا وعمقا. فالطبع المبدع القادر على الإتيان بالبيان لابد أن يساعد عليه عامل آني يفترض وجوده في المبدع – وهو الذي تكشف عنه المواصفات الخلقية التي فطره الله عليها – وهذا العامل الذاتي هو غلبة الجانب الروحاني على الجانب المادي في تركيب خلق الإنسان.

فإذا ساعد الطبع المبدع، جاءت بعد ذلك الشروط الموضوعية اللاحقة التي تتصل بكيفية وضع الكلام وتزيين البيان، وكيفية التوصل إلى حسن الابتداء وتوصيل اللفظ بعد الانتهاء، وتدبير أمر المقاطع والمطالع باعتبارها مفاتيح الطريقة ومعادن الصنعة. وكيف ينبغي مراعاة التناسب القائم بين الحروف والكلمات والمعاني، ومراعاة قوانين العذوبة والفصاحة، ومراعاة مليح النحو وفصيح الغريب...[3].

على أنه وإن توافرت كل هذه الشروط، فأصحاب البيان ليسوا طبقة واحدة، بل هم درجات وطبقات متباينة، يتفاضلون بحسب إحسانهم وتصرفهم[4].

---

[1] - نفسه 243/1/1، الشروط الخلقية التي يصف بها كاتب الملك.

[2] - نفسه 243/1/1.

[3] - نفسه 233/1/1، وفيها وصية لابن شهيد لرجل عزيز عليه من أهل قرطبة، بعد تعليقه على رأيه في الجاحظ وتعليم البيان. ويبدو من خلال هذه الوصية أنها الوجه الثاني للبيان.

[4] - الذخيرة 238/1/1.

- فهناك الذي يكد قريحته فيخترع المعاني وينظم الأوصاف ويحرز جيد اللفظ إلا أنه لا يملك القدرة على الانطلاق على السجية فهو صاحب روية وكد.
- وهناك صاحب السجية السيالة والقريحة البارعة القادر على النظم في كل مناسبة، وبكل براعة، يصطاد الأفكار ويجيد الوصاف، ويحلق في العلالي فهو صاحب القريحة والسجية.
- وهناك المشارك الذي يكتفي بمجاراة المبدعين، لا يتجاسر على التقدم أماهم أو منافستهم. وكل "...من خرج عن هذه الطبقات الثلاث لم يستحق اسم البيان ولا يدخل في أهل صناعة الكلام." (324).

وعلى كل فإن البيان ليس على صورة واحدة لا تتغير، بل[1] "...لكل عصر بيان، ولكل موقف مقال، ولكل زمان كلام، ولكل طائفة من الأمم المتعاقبة نوع من الخطابة وضرب من البلاغة لا يوافق غيرها ولا تهش لسواه...". وهذه الرؤية حول طبيعة البيان وتنوعه بحسب الأزمان والدول والرجال والمواقف، ليست جديدة على الفكر النقدي العربي، بل هي من بنات أفكار الجاحظ التي روج لها ابن شهيد هنا، وقدم بها لتغير طريقة الكتاب والشعراء باعتبار تغير الأزمان بهم "...فطلب كل ذي عصر ما يجوز فيهن وتهش له قلوب أهله..." (325).

وهكذا يبدو أن مصطلح البيان عند ابن شهيد قد كان منطلقا لمعالجة جملة من المواقف والآراء النقدية حول صنعة الشعر والكتابة ومقوماتها، فالبيان إيضاح بكل جارحة وطريق إلى الإتيان بكل معجب ومطرب. وإصابة البيان، جعله ينطلق لشرح رأيه حول نظرية الطبع – كما يراه- في تركيبه من عنصري الروح والجسم، وفي النسبية التي توجد عند المبدع منهما، وما ينتج عن ذلك من نتائج على صعيد الإبداع والبيان من جهة، وعلى صعيد مواصفات المبدع من جهة أخرى، حيث وضع مجموعة من مواصفات الفراسة التي تسمح بتقدير صورة مادية للتفريق بين المطبوع وغيره.

ثم إن مصطلح البيان كان منطلقا أيضا للحديث عن طبقات المبدعين ودرجاتهم، حيث فصل بين المبدع المكد، والمبدع المطبوع، والمبدع المشارك وأخرج من زمرة أهل البيان وصناعته ما عدا هذه الطبقات ثم كان مصطلح البيان بعد ذلك مناسبة للحديث عن تطور مفهوم البيان باعتبار الزمان والمكان والرجال والأمم.

ومن هنا فإن ابن شهيد لم يتجه إلى تقديم تحديد منطقي لمدلول البيان – على أسلوب الجاحظ مثلا- ولا اهتم بمعالجة مادة البيان الشكلية كما فعل نقاد القرن الثالث، وإنما اهتم ببسط أثر الطبع على صناعة البيان من جهة، وبتحديد المعالم الشكلية للشخص المبدع من خلال ما يمكن أن يتراءى من خلاله وصفاته الخلقية. أما ما عدا ذلك من الآراء الأخرى فربما لم يكن رأيه فيها جديدا بالنسبة لمن سبقه من نقاد المشرق.

[1] - نفسه 237/1/1

الخاتمة

كان بود هذه الخاتمة أن تقف بالتتبع عند النتائج التي يمكن أن يكون قد انتهى إليها البحث، والعناصر التي اعتمدها في الوصول إلى هذه النتائج، على الأسلوب المعروف فيما يتردد في خواتم الأعمال، ولكن الفصول التي تشكل منها البابان المشكلان للعمل، قد عملت على تقديم هذه النتائج بصورة مجزأة، فأصبح تكرارها أمرا قد يدعو إلى الإملال. ومن تم فإن خاتمة هذا البحث ستسعى إلى طرح الإشكالات التي ظلت قائمة في نفس الباحث، ولم يستطع ظرف البحث أن يجيب عنها.

لقد عالج العمل قضية النقد الأدبي في الأندلس من زاويتين منهاجيتين مختلفتين:

منهاجية الدراسة المنطلقة من الفصل بين الأفكار والتصورات، وتنظيمها ضمن وحدات منفصلة، لكل وحدة طابعها المميز، وأسلوب تصور خاص. وفيها كان العمل في البحث منطلقا من الكل، من اجل الوصول إلى الجزء، أي من استقراء الأحكام والأمثلة، إلى استخراج ما يفترض استخراجه منها من النتائج. فكان القسم النظري الذي عالج التراث النقدي في أصوله المشرقية أولا، ثم في توجهاته الأندلسية بعد ذلك، وما اصطبغت به هذه الأصول والتوجهات من الأبعاد التقويمية والتعليمية والتنظيرية، والذي انتهى إلى الفصل بين ما هو أندلسي قح وما هو أندلسي ذو نزعة متشوفة إلى الثقافة العربية ذات الأصول المشرقية. فبسط تصورات النمط الأندلسي في اتباعه للأصول، أو خروجه عنها وما كان وراء هذه الاتباع أو الخروج من الأسباب الظاهرة أو الخفية.

ومنهاجية التعامل مع المصطلح النقدي، وما تفرضه هذه المنهاجية من ضرورة تقليب الدلالات والحدود والتعريفات على وجوهها المختلفة، والمقارنة بينها، وتبين سبل التضارب أو التقارب الموجودة بين المتذوقين والمنظرين والمعلمين، والبحث عن الصيغ التي جعلت المصطلح النقدي في الأندلس يتفرد عن المصطلح النقدي في المشرق بما يتفرد به من الابتكار تارة، أو التصحيح تارة ثانية، أو الاستدراك تارة ثالثة. وما يمكن أن ينتج عن مثل هذا من مواصفات التميز التي تنتهي إلى الإيمان بوجود لون من الاختلاف في وجهات النظر النقدية بين المشرق والأندلس. فكان أن انطلق منهاج البحث من الجزء إلى الكل، أي من الحقائق الجزئية المتفرقة إلى التصور الشمولي والكامل الذي يزكي المنظور الذي خرج به الباب الأول من العمل والذي قام منهاجه على عكس ما قام عليه منهاج الباب الثاني.

ولكن هذه النتائج التي نزعم أن العمل قد انتهى إليها، تظل نتائج جزئية بحكم طابع الانتقاء الذي قامت عليه عملية البحث، والذي – وإن توخى المشهور من الأفكار والتوجهات – فإنه ظل بحاجة إلى الاستقصاء التاريخي والمرحلي الذي يتتبع الظاهرة في التزامها بما صوره البحث، أو مروقها عنه تحت تأثير عامل أو عوامل معينة.

-لقد كان العمل يطمح إلى أن يقيم دراسة تتتبع مثلا الاتجاه التذوقي التقويمي في مواصفاته المختلفة ومن خلال مراحلة الفنية المتباينة.

-كما كان يطمح أن يفعل نفس الفعل مع الاتجاه التعليمي، فيرصد العناصر التي تحكمت فيه عبر تطور مادة الدرس العلمي المتصل بالنقد الأدبي، وما هيمن عليها من أفكار وتصورات ناضجة أو غير ناضجة.

-وكان العمل يطمع أيضا في أن يخرج إلى دراسة وجوه التنظير النقدي في الأندلس، سواء أكان هذا التنظير جزئيا متعلقا بغرض من الأغراض القولية، أم كان متعلقا بالإطار الكلي للاختيار التعبيري، شعرا كان أم نثرا، وسواء تعلق بقضية نقدية جزئية ترتبط بقضايا كلية كبرى، أم تعلق بالقضية الأم التي تتفرع عنها القضايا الجزئية.

-وكان العمل أخيرا يطمع في البحث عن صيغة نقدية معينة مترددة داخل الأعمال الإبداعية، شعرية كانت أم نثرية، في صورة من الصور التي يمكن أن تكشف عن الهواجس التي كانت تتحكم في الظواهر الإبداعية قبل أن تظهر في صورتها الفعلية النهائية.

ولعل الذي صرف العمل عن أن يستوعب كل هذا الطموح وهذا الطمع، إنما هو رغبته في لفت النظر أولا إلى ما ينبغي الاعتناء به في باب الدراسات النقدية التراثية عامة والأندلسية خاصة من وجوب الانطلاق في هذه الدراسات من الاعتناء باللغة النقدية باعتبارها مكونا أساسيا في تصوير الحقيقة النقدية، ومعبرا متميزا عن ما يقصد بها وباستعمالها في حقل دلالي بعينه دون غيره من الدلالات.

ثم رغبته ثانيا في إثارة إشكال التأثر بالدراسات النقدية السابقة التي وضعت تحت تأثيرات مختلفة بعيدة عن الانضباط المنهاجي العلمي الذي يعطي للأحكام النقدية بعدها المنطقي السليم، الشيء الذي انتهى بها إلى الوقوع في بعض الحكام القطعية التي تفصح الدراسات المستقصية عن بطلانها.

لائحة المصادر والمراجع:

- الإحاطة في أخبار غرناطة/ لسان الدين بن الخطيب السلماني. تح عبد الله عنان، مكتبة الخانجي / القاهرة / 1973 ط2.
- إحكام صنعة الكلام / محمد بن عبد الغفور الكلاعي، تح د. إحسان عباس دار الثقافة. 1966.
- أسرار البلاغة في علم البيان / عبد القاهر الجرجاني. تعليق: محمد رشيد رضا / دار المعرفة، لبنان 1978.
- إعجاز القرآن / ابو بكر الباقلاني. تح أحمد صقر / دار المعارف ط 1977/4.
- الأغاني / أبو الفرج الإصفهاني. تح لجنة من الأدباء / دار الثقافة ط 1981/5.

- إنباه الرواة... / القفطي. تح: محمد أبو الفضل إبراهيم. القاهرة 1950 و1974.
- الإيضاح في علوم البلاغة / الخطيب القزويني. دار الجيل، بيروت.
- الإيقاعات الخمس / عبد الفتاح بنموسى / مطبعة النصر. فاس / 1989.
- البديع في نقد الشعر / أسامة بن منقذ. تح: أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، مطبعة البابي الحلبي / القاهرة 1960.
- البديع في وصف الربيع / أبو الوليد إسماعيل الحميري. تح: عبد الله عسيلان. دار المدني. جدة ط/1. 1978.
- بغية الوعاة / جلال الدين السيوطي. ح: محمد أبو الفضل إبراهيم. دار الفكر / ط 1979/2.
- البيئة الأندلسية / سعد إسماعيل شلبي، دار نهضة مصر 1976.
- تاريخ العرب / د. جواد علي. مكتبة النهضة العربية، بغداد ط1/ 1983.
- تاريخ العرب قبل الإسلام/ عبد الملك بن قريب الأصمعي. تح الشيخ محمد حسين آل ياسين. المكتبة العلمية / 1959.
- تاريخ علماء الأندلس/ عبد الله بن محمد بن الفرضي. المكتبة الأندلسية / الدار المصرية للتأليف والترجمة. 1966.
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب / د. إحسان عباس/ دار الثقافة ط 1978/2.
- تاريخ النقد الأدبي في الأندلس / محمد رضوان الداية. دار الأنوار بيروت ط 1968/1.
- تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري / د. محمد زغلول سلام. دار المعارف بالأسكندرية / 1964.
- تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام / د. شكري فيصل / دار المعارف.
- التطور والتجديد في الشعر الأموي / د. شوقي ضيف / دار المعارف.
- التعريفات / علي بن محمد الجرجاني. تح/ إبراهيم الأبياري / دار الكتاب العربي / بيروت. ط2 / 1992.
- تيارات النقد الأدبي في الأندلس.../ مصطفى عليان عبد الرحيم. مؤسسة الرسالة ط1984/1.
- جذوة المقتبس / محمد بن أبي نصر الحميدي / المكتبة الأندلسية: 3. الدار المصرية للتأليف والترجمة / 1966.
- حلية المحاضرة.../ محمد بن الحسين الحاتمي / تح: د. جعفر الكتاني. دار الرشيد، سلسلة كتب التراث 83/ 1979.
- الحيوان / أبو عثمان عمرو... الجاحظ. تح: عبد السلام هارون.
- خزانة الأدب... / تقي الدين أبو بكر علي الحموي. دار القاموس لحديث.
- خزانة الأدب / عبد القادر البغدادي. ط: بولاق 1299هـ.
- الخليل (معجم في علم العروض)/ محمد أسبر ومحمد أبو علي / دار العودة. بيروت ط 1982/2.

- دار الطراز.../أبو القاسم بن هبة الله بن سناء الملك. تح: جودة الركابي. دار الفكر / دمشق/ ط1977/2.
- دلائل الإعجاز / عبد القاهر الجرجاني. شرح محمد رشيد رضا. دار المعرفة.
- ديوان ابن دراج / تح محمود علي مكي، المكتب الإسلامي. ط2/ 1389هـ.
- ديوان ابن قزامان / تح ف. كوريينطي. المعهد الإسباني العربي. مدريد / 1980.
- ديوان الموشحات الأندلسية / جمع د. سيد غازي، دار نشأة المعارف الإسكندرية / 1979.
- الذخيرة.../ أبو الحسن علي بن بسام الشنتريني. تح د. إحسان عباس. الدار العربية للكتاب / ليبيا وتونس / 1975.
- رايات المبرزين../ أبو الحسن علي بن سعيد. تح: د. النعمان عبد المتعال القاضي. لجنة إحياء التراث الإسلامي 1973.
- رسائل ابن حزم / تح: د. إحسان عباس / المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط1983/1.
- رسالة التوابع والزوابع / ابن شهيد. تصحيح وشرح... بطرس البستاني. دار صادر 1967.
- رسالة الغفران / أبو العلاء المعري. تح: د. عائشة عبد الرحمان. دار المعارف. ط 1977/6.
- الزجل في الأندلس / عبد العزيز الهواني. ط: القاهرة 1957.
- سر الفصاحة / ابن سنان الخفاجي. دار الكتب العلمية. بيروت ط1981/1.
- السيرة / ابن هشام. تح: السقا والأبياري / دار إحياء التراث العربي.
- شرح مقامات الحريري / أحمد القيسي الشريشي. دار الكتب العلمية بيروت. ط 1979/1.
- الشعر والشعراء / ابن قتيبة الدينوري. تح: احمد شاكر. دار المعارف 1966.
- ضرائر الشعر/ محمد... القزاز القيرواني. تح: محمد زغلول سلام و محمد مصطفى هدارة. منشأة المعارف / الاسكندرية 1973.
- طبقات فحول الشعراء /... ابن سلام الجمحي. قراءة وشرح محمود محمد شاكر. مطبعة المدني / 1974.
- طبقات النحويين واللغويين / أبو بكر الزبيدي. تح: محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف 1973.
- العاطل الحالي.../ صفي الدين الحلي. تح: د. حسين نصار. الهيأة المصرية العامة للكتاب / 1981.
- عروض الورقة / إسماعيل بن حماد الجوهري. تح: محمد العلمي. دار الثقافة. الدار البيضاء / 1984.
- العروض والقافية / محمد العلمي. دار الثقافة. البيضاء / 1984.
- العقد الفريد / أحمد بن محمد بن عبد عبد ربه. تح سعيد العريان. دار الفكر.

- العمدة.../ أبو الحسن علي بن رشيق. تح: د. محمد قرقزان. دار المعرفة ط1988/1.
- عيار الشعر / محمد بن احمد بن طباطبا العلوي. ح: محمد زغلول سلام. مطبعة المعرف بالإسكندرية / 1980.
- الغصون اليانعة / أبو الحسن علي بن سعيد. تح: إبراهيم الأبياري. دار المعارف ط 1977/3.
- الغنية / عياض بن موسى بن عياض. تح: محمد بن عبد الكريم. الدار العربية للكتاب. تونس وليبيا / 1978.
- فن التوشيح / مصطفى عوض الكريم. دار الثقافة. بيروت / 1959.
- فن الشعر / أرسطو. تر: د. عبد الرحمان بدوي. دار الثقافة بيروت.
- فهرسة ابن خير / أبو بكر محمد بن خير الاشبيلي. تح: ف. قدارة وخ. ربيرة نشر المكتب التجاري والمثني والخانجي. ط1963/2.
- *القاموس المحيط / الفيروز أبادي. دار الفكر.
- قلائد العقيان / الفتح بن عبيد الله القيسي (ابن خاقان). نشر العنابي / تونس / 1966.
- قلائد العقيان / الفتح بن عبيد الله القيسي (ابن خاقان). تح: محمد الطاهر بن عاشور. الدار التونسية للنشر / 1990.
- القوافي / سعيد بن مسعدة (الأخفش). تح: أحمد راتب النفاخ، بيروت 1970.
- كتاب البديع / عبد الله بن المعتز. تح: إ.كراتشوفسكي / دار المسيرة. 1983.
- كتاب التشبيهات / ابن الكتاني الطبيب. تح: د. إحسان عباس. دار الثقافة / 1966.
- كتاب الصناعتين / أبو هلال العسكري. تح: مفيد قميحة. دار الكتب العلمية ط 1981/1.
- كتاب الفصوص / صاعد البغدادي. تح: د. عبد الوهاب التازي. مطبوعات وزارة الوقاف المغربية.
- الكتيبة الكامنة... / ابن الخطيب السلماني. تح: د. إحسان عباس. دار الثقافة. بيروت.
- كمال أدب الغناء / الحسن بن أحمد بن علي الكاتب. تح: محمود الحفني و غطاس خشبة. الهيأة العامة المصرية للكتاب / 1975.
- لسان العرب/ جمال الدين بن منظور. دار الفكر. بيروت / لبنان.
- المتنبي وأبو تمام.../ د. محمد بنشريفة. دار الغرب.
- المتنبي وشعراء الأندلس / إ. كارسيا موكيز. تر: الطاهر أحمد مكي. دار المعارف ط1978/2.
- مجلة كلية الآداب بفاس، العدد الخاص بالمصطلح النقدي 1988.
- مجلة المورد / المجلد / 13 العدد 1984/4.
- مجموع أشعار الحايك / محمد بن الحسن الحايك. طبعة حجرية مصورة.

- المختار الأنيس من كتاب عدة الجليس../ عدنان محمد آل طعمه. الدار الجماهيرية للنشر. طرابلس ليبيا / ط1 / 1987.
- المدارس النحوية / شوقي ضيف. دار المعارف ط 1972/2.
- المرشد إلى فهم أشعار العرب / عبد الله الطيب. دار الفكر بيروت. ط 1970/2.
- المرقصات والمطربات / علي بن سعيد. دار حمد ومحيو. بيروت 1973.
- مصادر الشعر الجاهلي../ ناصر الدين أسد. دار المعارف.
- مصطلحات نقدية وبلاغية.../ د. الشاهد البوشيخي. دار الآفاق الجديدة بيروت. ط1982/1.
- مصطلحات النقد العربي.../ د. الشاهد البوشيخي. دار القلم ط1993/1.
- مطمح الأنفس../ الفتح بن خاقان. تح: محمد علي شوابكة. دار عمان ومؤسسة الرسالة ط 1983/1.
- المعجب.../ عبد الواحد المراكشي. تح: العريان والعلمي. دار الكتاب. الدار البيضاء ط1949/1.
- المعيار في أوزان الأشعار / ابن السراج الأندلسي. تح: د. محمد رضوان الداية المكتب الإسلامي ط1971/1.
- المغرب../ علي بن سعيد. تح: د. شوقي ضيف. دار المعارف ط 1978/3.
- مفاهيم نقدية / رينيه ويليك. تر محمد عصفور. سلسلة عالم المعرفة مطابع الرسالة – الكويت / 1987.
- مفهوم الشعر / جابر عصفور. دار التنوير. لبنان / 1982.
- المقتطف من أزاهر الطرف / علي بن سعيد. تح: سيد حنفي حسنين. الهيأة المصرية العامة للكتاب / 1984.
- مقدمة كتاب العبر / عبد الرحمان بن خلدون. دار إحياء التراث العربي.
- مناهج الدراسة الأدبية / د. شكري فيصل. المطبعة الجديدة. دمشق / 1965.
- منهاج البلغاء.../ حازم القرطاجني. تح محمد الحبيب بلخوجة. دار الغرب الإسلامي. ط1981/2.
- الموازنة.../ الآمدي. تح: أحمد صقر. دار المعارف ط2. مصر.
- الموسيقى الأندلسية.../ عبد العزيز بن عبد الجليل. سلسلة عالم المعرفة 1988.
- موسيقى الشعر / إبراهيم أنيس. مكتبة الأنجلو المصرية ط1965/2.
- الموشح / أبو عبد الله محمد المرزاني. تح: البجاوي. دار نهضة مصر 1965.
- الموشحات الأندلسية / محمد زكريا عناني. سلسلة عالم المعرفة / 1980.
- النزعة الكلامية... / فكتور شلحت اليسوعي. دار المعارف. 1964.
- نفح الطيب... / أبو العباس أحمد المقري. تح: د. إحسان عباس. دار صادر بيروت / 1968.
- النقد / شوقي ضيف. سلسلة فنون الأدب.

- نقد الشعر / قدامة بن جعفر. تح: محمد عبد المنعم خفاجي. دار الكتب العلمية بيروت.
- الوافي في نظم القوافي / صالح بن شريف الرندي. تح: محمد الكنوني. نسخة مرقونة بخزانة كلية الآداب بفاس.
- الوساطة بين المتنبي وخصومه / علي بن عبد العزيز الجرجاني. تح: محمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد علي البجاوي. المكتبة العصرية بيروت.
- وفيات الأعيان / أحمد بن محمد بن خلكان. تح: د. إحسان عباس. دار الثقافة/ بيروت.
- يتيمة الدهر / أبو منصور عبد الملك بن محمد الثعالبي. تح: محمد محيي الدين عبد الحميد. طبعة مصورة عن الطبعة الأولى / 1979.

كشاف الموضوعات

تقديم..... 3
المدخل: المنطلق والآفاق..... 5
الفصل الاول: النقد بين الاصالة والتجديد. 11
(أ)المنطلق..... 11
الانطلاقة المجهولة..... 11
الشعر علم العرب..... 12
قضايا ومصطلحات..... 17
-العملية الشعرية ومراحلها..... 17
-القوالب الفنية..... 21
-الأغراض الشعرية..... 28
-الإلقاء وطرقه..... 32
(ب) افاق التجديد..... 37
التصورات الكبرى..... 38
-تصور العالم الراوية..... 38
-تصور العالم المقعد..... 40
-تصور العالم الناقد..... 44
-تصور العالم المقارن..... 49
الفصل الثاني: النقد في إطار تشعبه واتجاهاته..... 55
1)المنظور النقدي التنظيري..... 57
2)المنظور النقدي التقعيدي..... 66
3)المنظور النقدي التقويمي التطبيقي..... 73
4)النقد وعلوم البلاغة..... 79
الباب الأول: النقد الأدبي الأندلسي..... 85
المنطلق والآفاق:
مدخل..... 87
المنطلق..... 91
الآفاق العامة لكتب النقد الأدبي في الأندلس..... 97
-الأهداف..... 97
-المادة النقدية..... 107
-تطور النظرية النقدية..... 111
(أ)نقد الأثر الأدبي الأندلسي 112
"الموشح"..... 112

"الزجل" 125
(ب)تطور الفكر النقدي المشرقي في الأندلس..... 135
-الاتجاه التطبيقي..... 138
-الاتجاه التقعيدي..... 148
-الاتجاه التنظيري..... 168
الباب الثاني: المصطلح النقدي في الأندلس..... 245
مدخل..... 247
المصطلح وأبعاد الهوية..... 257
(ا) المصطلح والإبداع المحلي..... 259
مصطلح الموشح..... 259
مصطلح الزجل..... 270
(ب) المصطلح وظروف التبعية للمشرق..... 277
1)المصطلح والإطار النقدي التقويمي "المصطلح النقدي في كتاب البديع في وصف الربيع للحميري"..... 279
2)المصطلح والإطار النقدي التقعيدي "المصطلح النقدي في كتاب الوافي في نظم القوافي للرندي"..... 305
3) المصطلح والإطار النقدي التنظيري..... 378
بعض من مصطلحات القضايا الكبرى:
مصطلح الشعر..... 378
مصطلح البيان..... 398
الخاتمة..... 403
لائحة المصادر والمراجع 405
كشاف المواد..... 411