الفصل الثالث

قضايا النقد الأدبيّ
في فكر ابن جِنِّي

* توطئة :

إذا كان ابن جنِّي قد خلَّف هذا التراث الضخم من المادة النقديَّة الموزَّعة بين شروحه للشعر، والمتناثرة في ثنايا كتبه اللغويَّة، فإنَّ دور الباحث هنا أن يجمع بين الأشباه والنظائر بعدما ظنَّ كلَّ الظن ألاّ تلاقيا، وأن يجلِّي التصور النقديّ لابن جنِّي في كلِّ قضية طرقها، وهل كان الرجل ينطلق من خلال فلسفة نقديَّة فاهمة وتصوُّر شموليّ، أو هي شذرات كان الرجل يبثُّها في حينها دون تصوُّر كليٍّ فاهم؟

وليس يعني الباحث أن يجعل من ابن جنِّي الناقد الذي لا يخطئ، أو القاضي الذي لا تردُّ له كلمة، فكلُّ إنسان يؤخذ ويردُّ من قوله؛ وإنَّما الذي يعنيني طرح تصوره للقضية طرحًا مستقصيًا يؤلِّف بين شتات ما تناثر من رؤاه، وليس بالضرورة ينبغي أن يكون رأيه مقبولاً، فهو بشرٌ يجتمع في فكره الإشراق والإعتام، الحيوية والجمود، الخطأ والصواب بلا جدال.

وفي أثناء هذا العرض لا بدَّ للباحث من رؤيته المتأثرة بلا شكَّ بالتطور الهائل في ميدان الدراسات الأدبيَّة والنقديَّة، فإذا كانت هذه الرؤى صحيحة في عصرها؛ فإنَّنا نشكر أصحابها ولا نُنكر جهودهم، ولكن لا ينبغي أنْ نرضى لأنفسنا بتحنيط الجثث القديمة، وإنَّما ينبغي أن نبعثها من قبورها بعثًا جديدًا يلائم واقعنا الحضاريّ، ويحقق لنا الفائدة المتوخَّاة من وراء تلك الدراسات التراثيَّة.

يقول الدكتور عز الدين إسماعيل: « إنَّنا لا نجشم أنفسنا هذا العبء (عبء معاودة النظر في التراث النقديّ)، لمجرد أنَّنا نشعر نحوهم بولاءٍ خاص، أو لنقرر أنَّهم قالوا كل شيء، أو قالوا الكلمة الأخيرة في كل شيء، أو حتى لمجرد المتعة في الوقوف على أرضهم واستكشاف أبعادها، كما أنَّنا لا نستهدف توجيه اللوم إليهم، أو كشف جوانب قصورهم أو تقصيرهم كما يحدث من بعضنا أحيانًا، كلا؛ فليس شيءٌ من هذا يشكِّل هدفنا، أو ينبغي له أن يشكل هدفنا، وإنَّما تتحدد غايتنا من هذه المعاودة بمعرفة ما ينبغي لنا عمله في اليوم وفى المستقبل، وما

يضمن السداد لخطوات هذا العمل، إنَّنا لا نجتثُّ الشجرة من جذورها عندما ننفضُ عنها أوراقها التي فقدت ماءها، فذبلت وجفَّت، بل نتعهَّدها بالرعاية حتى تُورق مرةً أخرى، وحتى تُعطى ثمرًا جديدًا وطازجًا.. وكذلك الأمر في موقفنا من التراث، فنحن نصرف إليه اهتمامنا بين الحين والحين؛ لكي نُتيح له فرصة الإيراق والإثمار المرة بعد المرة، وفى الوقت نفسه يصبح تجديد التراث عامل إنعاش، وحفزًا لطاقات جديدة وإمكانيات خبيئة لهذا الجيل ولكلِّ الأجيال القادمة، وبقدر ما بُذِل من جهد في هذا الاتجاه تكون الثمار، وبقدر ما نجني من ثمار تتجدد الحوافز وتنشط».[1]

(1) مجلة فصول، م6، ع1، ص4 – مقدمة رئيس التحرير.

أولاً : الرِّواية وتحقيق النُّصوص

تُعَدُّ قضية الرواية والتثبُّت من صحة النصوص، وغربلتها من كل دخيل منحول زائف من أهم قضايا النقد الأدبيّ، بل إنَّها الأساس الذي تُبنى عليه القواعد والأحكام، إذ من الممكن أن نؤسِّس بعض النظريات بعد جهد دءوب، ثم يتبيَّن لنا فساد المرويَّات وزيف الأخبار التي أقمنا عليها هذا البناء، وهنا ينهار البنيان من أساسه؛ لأنَّه أُسِّس على شفا جُرُف هارٍ، فأنَّى له البقاء؟

والناقد البصير متى وجد ثغرة في رواية نصٍّ ما فإنَّ بمقدوره أنْ يهدم كلَّ ما أسَّس الآخرون عليه، لأنَّه وجد مطعنًا في مقتل.

ومن ثَمَّ عُنِى نقادُنا القدامى بهذه الناحية كل العناية؛ يقول المرحوم طه إبراهيم: «وما كان كلُّ همّ اللغويين والنحويين مُنصبًّا على نقد الشعر من حيث ضبطه أو بنيته أو أعاريضه وقوافيه أو فساد معناه أو جماله الفنيّ أو صلته ببيئة صاحبه وحالته الاجتماعية، بل كان جزء غير يسير من نقدهم موجَّهًا إلى نقد الشعر من ناحية التاريخ الأدبيّ، وصحة نسبته لقائله أو بطلان تلك النسبة، كان هناك نوع من النقد لا أدرى كيف أسميه، يُعنى بالشعر من ناحية الرواية وصحة الإسناد للشاعر الذي يضاف إليه».[1]

وقد كان ابن جنِّي واحدًا من أولئك النقاد الذين أوْلَوْا هذا الجانب عناية فائقة؛ وقد اتخذت هذه العناية مظاهر شتَّى في نقدهم:

(1) تقديس الرواية الصحيحة وإيجاب قبولها:

أعلن ابن جنِّي غير مرة أنَّ الخبر متى صحَّ فهو مذهبه، لأنَّ اللغة بنت السماع، فمتى صحَّ السماع كان لزامًا علينا الإيمان به، وقبوله دون اعتراض؛ يقول ابن جنِّي: «وإذا كان الخبر الصحيح ورد بهذا وجب تلقيه باعتقاده، والانطواء على القول به».[2]

---

(1) تاريخ النقد الأدبيّ عند العرب؛ ص70، 71.
(2) الخصائص: 1/ 42.

وفى مقام اعتراضه على جمع أبى نواس كُرَة على أُكر، لأنَّه جمعٌ غير قياسيّ، خشي ابن جنِّي أن يكون الشاعر – هو الراوية الفصيح – قد سمع ذلك من الذين تؤخذ عنهم العربية، فيكون ذلك موجبًا لقبول قوله، لأنَّ من روى حُجَّةٌ على من لم يرو، فقال: «اللَّهُمَّ إلاّ أن يكون قد وقع إليه عن بعض فصحاء العرب ممن تُرْضَى عربيَّته وفصاحته شيء من هذا، فاتبعه».[1] وكأنَّ استناد الشاعر إلى الخبر الصحيح عن عربيٍّ فصيح يعطيه حصانة ضد تخطئة اللغويين واتهامات النحويين.

وفى مقام شرحه قول تأبَّط شرًّا:

وَأُبْتُ إِلَى فِهْمٍ وَلَمْ أَكُ آئِبًا وَكَمْ مِثْلُهَا فَارَقْتُهَا وهْيِ تَصْفِرُ

يقول: «هكذا يرويه أكثر من ترى «ولم أك»، ومنهم من يقول: وما كنت آئبًا؛ وصواب الرواية: وما كدت آئبًا؛ أي وما كدت أؤوب، فاستعمل الاسم الذي هو الأصل المرفوض الاستعمال موضع الفعل الذي هو فرع، وذلك أنَّ قولك: كدت أقوم، أصله كدتُ قائمًا، ولذلك ارتفع المضارع لوقوعه موقع الاسم، فأخرجه تأبَّط شرًّا على أصله المفروض... فهذه هي الرواية الصحيحة في هذا البيت؛ أعني قوله: وما كدت آئبًا، وكذلك وجدتها في شعر هذا الرجل بالخط القديم، وهو عندي عتيد إلى الآن. وبعد؛ فالمعنى عليه البتَّة، لا منصرف به عنه، ألا ترى أنَّ معناه: وأبْتُ وما كدت أؤوب، كقولك: سلَّمْت، وما كدت أسَلِّم».[2]

هنا نرى أنَّ ابن جنِّي لا يأبه بقاعدة النحاة أمام خبر الرواة، ذلك أنَّ قاعدة النحويين تقضي بأن يكون خبر كاد وأخواتها جملة فعلية فعلها مضارع، فلما وجدوا الخبر هنا اسمًا مفردًا غيَّروا (وما كدت) إلى (ولم أك) لأنَّ كان وأخواتها لا يشترط فيها هذا الشرط، لكنَّ ابن جنِّي – على الرغم من إيمانه بقاعدة النحاة وحرصه عليها – يَعِزُّ عليه تحريف الكَلِم عن مواضعه، لأنَّه اعتداء على قدسيَّة الرواية، وهتك لحُرمة النصوص، فما كان منه إلا قبولها، وليحكم على

(1) تفسير أرجوزة أبى نواس؛ ص75، 76.

(2) التنبيه على شرح مشكلات الحماسة؛ ص37، وقد ذكر قريبًا من هذا حول البيت في: الخصائص: 1/ 392.

البيت بالشذوذ، أو على الشاعر بالحياد عن سواء المنطق الشائع إلى منطق أقل قوة ووجه أدنى شيوعًا، ولكنْ لا نجترح حُرْمة النص لأيّ سبب كان.

ولكنَّنا نجد المرزوقيّ لا يروق له ذلك، وإنَّما يريد مسالمة النحاة، ويهمُّه طرد قاعدتهم طردًا مطلقًا؛ فيقول: «واختار بعضهم - يعنى ابن جنِّي، لكنَّه جهَّله كعادته - أنْ يروى (فأبت إلى فهم وما كدت آئبًا)، ولا أدرى لِمَ اختار هذه الرواية؟ ألأنَّ فيها ما هو مرفوض في الاستعمال شاذ؟ أم لأنَّه غلب في نفسه أنَّ الشاعر كذا قاله في الأصل؟ وكلاهما لا يوجب الاختيار، على أنِّي قد نظرت فوجدت أبا تمَّام قد غيَّر كثيرًا من ألفاظ البيوت التي اشتمل عليها هذا الكتاب، ولعله لو أنشر الله الشعراء الذين قالوها لتبعوه وسلموا له».[1]

وأقول: إنَّ ابن جنِّي لم ير البيت في ديوان الحماسة، بل في ديوان تأبَّط شرًّا المكتوب بالخط العتيق، والحاضر إلى الآن في بيته، فهو واثق كلَّ الثقة من صحة الرواية التي لا مطعن فيها، ولا شبهة في تغييرها.

ثم كيف يختار ابن جنِّي الشاذ على المطرد، إنَّه نحويّ في المقام الأول؛ يهمُّه أن تسلم للنحاة قواعدهم، وأن تطرد أقيستهم، فقبوله تلك الرواية يقطع بثقته فيها، لأنَّه لو لاح له ما يدل على رواية الآخرين لسارع إلى قبوله دون تردد، لكنَّ الرجل لا يقبل إلاّ الخبر الصحيح مهما خالف قواعد النحاة، خاصة أنَّ المعنى عليه البتة، لأنَّ اسم الفاعل بمعنى المضارع تمامًا، بل إنَّهم قالوا: «إنَّ المضارع ما سُمِّى بذلك إلاّ لمضارعته اسم الفاعل».[2]

(2) اهتمامه بالسند الوثيق المتصل:

يُعَدُّ السند الموصِّل إلى متن الحديث بمثابة السُّلَّم الموصِّل إلى السطح، فكما لا يرقى إلى السطح دون سُلَّم، فلا يوصل إلى الخبر دون سند، هذا السند لا بدَّ في رواته من الدقة والضبط والإتقان، ولا بدَّ أن يكون متصلاً لا انقطاع فيه.

---

(1) شرح المرزوقي لديوان الحماسة: 1/ 83، 84.
(2) انظر: حاشية الصبان: 1/ 59.

وقد حرص ابن جنّي على هذا في إيراده جُلَّ أخباره، فهو في "الفَسْر" يسوق إليك الأخبار كما يسوقها علماء الحديث؛ استمع إلى قوله: «ومن أطرف الأخبار في ذلك ما أخبرني به عليّ بن الحسين الكاتب قال: حدَّثنا أبو دلف عاصم بن محمد بن هارون الخزاعيّ، قال: حدَّثني عمر بن شبة، قال: حدَّثني إسحاق الموصليّ قال: دخلت يومًا على الرشيد وهو مستلقٍ يقول: أحسن والله أظرف قريش وأفتاها وأسخاها وأشعرها وأغزلها!! فقلت: من هو يا أمير المؤمنين، وفى أي شيء؟ قال: أَمَا بعدما سمعت منِّى من صفة من لا أسميه، ولكن أذكر الشعر فإن كنت تعرفه فاكتم عليَّ ما سمعته منِّى، هو الذي يقول:

لا أَسْأَلُ اللهَ تَغْيِيرًا لِمَا صَنَعَتْ ... نَامَتْ وَإِنْ أَسْهَرَتْ عَيْنَيَّ عَيْنَاهَا

فَاللَّيْلُ أَطْوَلُ شيء حِينَ أَفْقِدُهَا ... وَاللَّيْلُ أَقْصَرُ شيء حِينَ أَلْقَاهَا

أتعرفه؟ فقلت بصوت ضعيف: لا، قال: وحياتي؟ قلت: بلى وحياتك هو الوليد بن يزيد، فضحك وقال: والله ما قلتَ في وصفه إلا دون ما يستحق، ولكن الملك عقيم».[1]

تقرأ هذا الخبر وغيره فتحس أنَّك أمام كتاب من كتب الحديث التي عنى فيها المحدثون بالسند أيُّما عناية، وقد أصاب الدكتور ناصر الدين الأسد كبد الحقيقة في قوله: «إنَّ المتأخرين اللذين كتبوا في علوم اللغة والأدب قد احتذوا مناهج المحدِّثين والفقهاء وقلَّدوا علوم الحديث والفقه، وذلك بعد أنْ نضجت علوم الحديث والفقه، وأرسيت أصولها وقواعدها، وعُبِّدَتْ سبلها وطرائقها، وذهب فيها في التحقيق في السند والمتن مذاهب بعيدة».[2]

وقد مَرَّ بنا كيف لم يَقْدِم ابن جنّي على شرح شعر المُتنبِّي وشعر الهذليين وديوان الحماسة وأرجوزة أبى نواس إلا بعد أن رواها عن الثقات الأثبات،[3] وكيف نخل الأخبار التي حوتها

---

(1) الفسر: 1/ 161 ، 162، والقصة في شرح الواحديّ؛ ص473، والتبيان: 1/ 58.

(2) مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية؛ ص257.

(3) انظر ما تقدم في هذا البحث؛ ص274.

دراساته اللغويَّة نخلاً يميِّز صحيحها من مدخولها.[1]

وقد بلغت الدقَّة بابن جنِّي حدًّا يذكر معه كل ما لابس الخبر من زمانٍ ومكان وأشخاص، ناهيك عن الحفظ الذي يوشك أن يكون تسجيلاً للخبر، فإنْ رابه شيء في هذه الأمور جميعًا نصَّ على ذلك؛ كقوله وقد أحس أنَّه نقل كلام أبي عليّ الفارسيّ بمعناه: «هذا محصولُ ما كان يقوله أبو عليّ فيه، وإن لم يحضرني الآن صورة لفظه».[2]

وفى موطن آخر يساوره شك في اسم الراوي الأعلى فيقول: «وحدثني أبو عليّ – رحمه الله – فيما حكاه – أظنه – عن خلف الأحمر».[3]

وكأنَّ ابن جنِّي يحاول أن يلغي عقبات الزمان والمكان بيننا وبين الخبر، فإذا بنا نراه رأى العين كما رآه هو، وتلك فائدة الرواية التي قال عنها المرحوم مصطفى صادق الرافعيّ: «وليت شعري هل غاية الإسناد إلا أن تكون كأنَّك رأيتَ وشهدتَ ولقيت صاحب الخبر الذي تسنده؟ وهل هو – الإسناد – إلا تحقيق المعاصرة التي هي الشرط في ثبوت الرواية؛ حتى كأنَّك أشهدت الزمان على صحة ما ترويه، لأنَّ كل رجل في سلسلة الإسناد إنَّما هو قطعة من الزمن تتصل بقطعة إلى قطعة حتى يتهيَّأ من ذلك مسلك التاريخ، ويتضح نهجه كأنَّك تُبصره رأى العين ويقين الخبرة».[4]

لقد جسَّد ابن جنِّي كلَّ هذه المعاني بأخباره المسندة، ورواياته الموثَّقة التي تقطع بِعِظَمِ ما للرواية من مكانة في نفوس علماء الإسلام أجمعين، حتى اخترعوا هذا العلم العبقريّ، علم الجرح والتعديل، ذلك العلم الذي لا نظير له عند أمة من الأمم.

---

(1) انظر ما تقدم في هذا البحث؛ ص318.
(2) المحتسب: 2/ 86.
(3) الخصائص: 1/ 263.
(4) تاريخ آداب العرب: 1/ 190.

(3) ذكره للروايات المختلفة للخبر :

كثيرًا ما نجد أبياتًا في آثار ابن جنّي يوردها برواياتٍ مختلفة، ربَّما لأنَّ الشاعر ذكر البيت أولاً بوجه حُفِظَ عنه، ثمَّ عَنَّ له في أثناء تنقيحه أنْ يغيِّره، فكانت رواية أخرى، وربَّما لأنَّ السامعين أساءوا السماع فتصحَّف الخبر على آذانهم لتقارب الحروف، فرواه أحدهم بطريقة، ورواه آخر بطريقة أخرى؛ وربَّما لأنَّ بعض الرواة غيَّر كلمة لم تَرُقْه إلى أخرى رآها أعذب وأروع... إلى غير ذلك من الأسباب التي تمخَّضت عنها الروايات المتباينة للخبر الواحد. وهنا يذكر ابن جنّي الروايتين جنبًا إلى جنب ما دامت إحداهما لا تعلو على الأخرى، وما دام لا يجد مطعنًا في أيِّهما، فقد أورد بيت المتنبِّي:

تَعَثَّرَتْ بِهِ فِي الأَفْوَاهِ أَلْسُنُهَا وَالبُرْدُ فِي الطُّرُقِ وَالأَقْلامُ فِي الكُتُبِ

ورواه بالهاء (به)؛ أي بالخبر، خبر وفاة خولة أخت سيف الدولة، وهو الذي ذكره في قوله قبله:

طَوَى الجَزِيرَةَ حَتَّى جَاءَنِي خَبَرٌ فَزِعْتُ فِيهِ بِآمَالِي إِلَى الكَذِبِ

ثم فسَّر البيت على هذا الوجه قائلاً: (لِعِظَمِ فظاعته)؛ أي إنَّ الألسن قد تعثَّرت في الأفواه لما شُدِهت بهذا الخبر الفاجع. لكنَّه وجد رواية أخرى لا تقل عن هذه روعة فقال: «ويروى تعثرت بك، يخاطب الخبر، وترك لفظ الغيبة؛ قال تعالى: ﴿ٱلْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ ٱلْعَٰلَمِينَ﴾ [الفاتحة:2]، ثم قال: ﴿إِيَّاكَ نَعْبُدُ﴾ [الفاتحة:5]»[1]. وساق ابن جنّي شواهد على هذا الالتفات، وكأنَّه يحاول أن يوسِّع آفاق الرؤية للبيت، فلا تنحصر في روايةٍ واحدة، بل تمتدُّ إلى شتى الروايات، كما امتد الجمال القرآنيّ معه ليمسّ القراءات الشاذة.

وقد استطاع ابن جنّي أن يضع أيدينا على سببين من أسباب اختلاف روايات الشعر بهذه الصورة المثيرة، حتى إنَّك لا تكاد تجد قصيدة من الشعر القديم إلاّ وفيها بيت بل عدة أبيات، وربما جُلَّ أبياتها أو كلَّها ذات روايات مختلفة، وهذان السببان هما:

---

(1) الفسر: 1/ 209، 210، ويلاحظ أن كلمة (فظاعته) جاءت في الفسر (قطاعه) فتأمل، والبيت في الديوان؛ ص423، وفي إحدى حواشي النسخ التي رجع إليها المحقق: وربما أنشده أبو الطيب: (تعثرت بك).

الأول: تغيير الرواة بعض الكلمات اطمئنانًا إلى جواز رواية الشعر بالمعنى، فقد اعتقد بعض الرواة أنَّ هدف الشاعر هو تبليغ روايته للمتلقي، فعلى أيِّ وجه أُدِّيت تلك الرؤية، وبأيّ عبارة صيغت فقد تمَّ له ما أراد، ولم يَجُلْ بِخَلَدِ هذه الطائفة أنَّ أي تغييرٍ في اللفظ - حتى ولو لم يغيِّر المعنى - يُعَدُّ اجتراءً على قدسيَّة الكلمة، وانتهاكًا لحرمتها، لأنَّ حقَّ التصرف فيها للشاعر وحده دون غيره.

وقد لمس ابن جنِّي هذا الموقف من تلك الطائفة، فأشار إليه بقوله: «وأخبرنا أبو بكر محمد بن الحسن عن أبى العباس أحمد بن يحيى، قال: أنشدني ابن الأعرابيّ:

وَمَـوْضِـعِ زَبْـنٍ لا أُرِيـدُ مَبِيتَـهُ كَأَنِّي بِهِ مِنْ شِدَّةِ الرَّوْعِ آنِسُ

فقال له شيخٌ من أصحابه، ليس هكذا أنشدتنا، إنَّما أنشدتنا وموضع ضيق، فقال: سبحان الله!! تَصْحَبُنا منذ كذا وكذا، ولا تعلم أنَّ الزبن والضيق واحد؟ وقد قال سبحانه وهو أكرم قيلاً: ﴿ قُلِ ٱدْعُواْ ٱللَّهَ أَوِ ٱدْعُواْ ٱلرَّحْمَٰنَ أَيًّا مَّا تَدْعُواْ فَلَهُ ٱلْأَسْمَآءُ ٱلْحُسْنَىٰ ﴾ [الإسراء:110]، وقال رسول الله ﷺ: **«نزل القرآن على سبع لغات كلها شافٍ كافٍ»**.

وهذا ونحوه عندنا هو الذي أدَّى إلينا أشعارهم وحكاياتهم بألفاظٍ مختلفة، على معانٍ متَّفقة، وكان أحدهم إذا أورد المعنى المقصود بغير لفظه المعهود كأنَّه لم يأت إلاّ به، ولا عدل عنه إلى غيره، إذ الغرض فيهما واحد، وكلُّ واحد منهما لصاحبه مُرافد، وكان أبو عليّ - رحمه الله - إذا عبَّر عن معنًى بلفظٍ ما فلم يفهمه القارئ عليه، وأعاد ذلك المعنى عينه بلفظ غيره ففهمه يقول: هذا إذا رأى ابنه في قميص أحمر عرفه، فإنْ رآه في قميص كُحْليٍّ لم يعرفه».[1]

---

(1) الخصائص: 2/ 469، 470، ولهذا النص ما يقاربه مع أمثلة أخرى في: المحتسب: 2/ 336 والبيت الذي أورده للمرقش الأكبر من مفضَّليته:

أمن آل أسماء الطلول الدوارس يخطط فيها الطير قفر ويابس

ورواية المفضليات: ومنزل ضنك (المفضليات؛ ص224)، والحديث رواه البخاري بلفظ آخر مقارب لهذا المعنى (فتح الباري: 8/ 638)، ولهذا الحديث إحدى وعشرون رواية انظرها وما قيل في معناه في: الإتقان 1/ 45 وما بعدها.

وهذا يدلُّ على أنَّ بعض الرواة قد أعملوا أقلامهم في بعض الألفاظ فأصلحوها - حسب رؤيتهم هم - متقمِّصين أثواب الشعراء القدماء، وقد اعترف بذلك أحد كبار هؤلاء الرواة (خلف الأحمر)؛ الذي أصلح بيتًا لجرير، وطلب من الأصمعيّ أنْ يَعْدِل عن رواية أبى عمرو بن العلاء إلى رؤيته هو قائلاً: «فقد كانت الرواة قديمًا تُصْلح من أشعار القدماء».[1]

وقد قال ابن مقبل: «إنِّي لأرسل البيوت عوجًا، فتأتي الرواة بها قد أقامتها».[2]

لكن إيراد بن جنِّي خبره السابق دون تعليق على مشروعيَّة هذا العمل من جانب تلك الطائفة من الرواة يُشعر بإجازته هذا الاعتداء الأثيم على حَرَمِ الشعر، والباحث يُنكر هذا الاجتراح كلَّ الإنكار؛ لأنَّ الشاعر هو الذي يملك وحده حق تغيير شعره أو تنقيح لفظه.

الثاني: التصحيف والتحريف، وهو باب دخل على رواية الشعر العربيّ منه شرٌّ كثير، وقد أُلِّفت فيه مؤلَّفات كثيرة لتشعُّب صوره، ودقَّة مسائله، وعظيم خطره، وَرَحِمَ الله أبا أحمد العسكريّ حيث يقول: «فالاحتراس من التصحيف لا يُدْرَكُ إلاّ بعلم غزير، ورواية كثيرة، وفهم كبير، وبمعرفة مقدِّمات الكلام، وما يصلُح أن يأتي بعدها مما يشاكلها، وما يستحيل مضامَّته لها ومقارنته بها، ويمتنع من وقوعه بعدها، وتمييز هذا مستصعب عسر إلاّ على أهله الحاملين لثقله، والمستعذبين لمرارته».[3]

وقد كان ابن جنِّي واحدًا من هؤلاء الذين يميِّزون الصحيح من السقيم، لكنَّ المشكلة تكمُنُ عندما يقرأ البيت الواحد قراءتين، كلتاهما سائغة، مع اليقين بأنَّ الشاعر قال البيت على وجهٍ واحد، ثم تصحَّفت قراءته، وهنا لا مناص من ذِكر القراءتين، وليس الروايتين على أصح تعبير.

---

(1) انظر؛ الموشح؛ ص171، 172.
(2) مجالس ثعلب: 2/ 413.
(3) شرح ما يقع فيه التصحيف والتحريف؛ ص1، 2.

فقد عقد ابن جنّي بابًا عنوانه: (بابٌ في توجه اللفظ الواحد إلى معنيين اثنين)؛ ذكر فيه صورًا لمثل هذا المشترك اللفظيّ، ثم قال: «وإنّما الغرض الباب الآخر الأضيق الذي ترى لفظه على صورة، ويحتمل أن يكون على غيرها كقوله:

نَطْعَنُهُمْ سُلْكَى وَمَخْلُوجَةٌ كَرَّكَ لامَيْنِ عَلَى نَابِلِ

فهذا ينشد على أنّه ما تراه: كرَّكَ لامَيْن؛ أي ردَّك لامَيْن، وهما سهمان على نابل، ويروى أيضًا على أنّه: كرَّ كلامين؛ أي كرك كلامين على صاحب النبل، كما تقول: ارم ارم؛ تريد السرعة والعجلة، ونحوٍ من ذلك - وإن كان فيه أيسر خلاف - بيت المُثَقِّب العبديّ:

أَفَاطِمُ قَبْلَ بَيْنِكِ نَوِّلِينِي وَمَنْعُكِ مَا سَأَلْتُ كَأَنْ تَبِينِي

فهذه رواية الأصمعيّ؛ أي: منعك كبينك وإن كنت مقيمة، ورواه ابن الأعرابيّ: (ومنعك ما سألتك أنْ تبيني)؛ أي منعك إياي ما سألتك هو بينُك. ورواية الأصمعيّ أعلى وأذهب في معاني الشعر».[1]

فهذان مثالان من بين أمثلة كثيرة ساقها ابن جنّي في كتابه[2] ليضع بين أيدينا بيانًا عمليًّا على جريرة القراءة دون سماع؛ حتى قالوا: «لا تأخذوا القرآن من مصحفيّ، ولا العلم من صحفيّ».[3] وإن كان السماع هنا هو الذي سبب هاتين القراءتين، والمعنى سائغ ووجيه عليهما معًا.

(4) الحُكم على الرواة بالجرح أو التعديل:

من أعظم الأصول التي قامت عليها الثقافة العربيَّة في تاريخها المجيد أنَّها قامت على أصلٍ أخلاقيّ عُنِي به أسلافنا عناية لم يكن لها شبيه عند أمَّة سبقتهم، ولم يُتحْ لأمةٍ لحقتهم، وهذه العناية هي التي حفظت على الثقافة الإسلاميَّة تماسكها وترابطها مع ما مَرَّ عليها من القوارع

(1) الخصائص: 3/ 168، والبيت الأول لامرئ القيس في ديوانه ص120 برواية: (لَفْتَكَ لامَيْنِ..). سُلْكى: طعنة مستقيمة، مخلوحة: غير مستقيمة، البيت الثاني مطلع قصيدة للمثقب العبدي في: المفضليات؛ ص288.

(2) انظر: الخصائص: 3/ 168، وما بعدها، وأمثلة أخرى فيه: 1/ 119، 291.

(3) شرح ما يقع فيه التصحيف والتحريف؛ ص10.

والنكبات ووقائع الدهر، وقد كان من أبرز مظاهر ذلك: نشأة علم الجرح والتعديل، وهو علمٌ فريد لا مثيل له عند أممٍ من الأمم.[1]

ويُعْنَى ذلك العلم بأحوال الرواة وما هم عليه من أمانة وثقة وضبط أو خلاف ذلك، لأنَّ الخبر إنَّما يكتسب التصديق والقبول من خلال أمانة قائله وضبطه، ومن ثَمَّ يلزم العمل به والحُكم بمقتضاه، أمَّا إذا ورد على لسانٍ كذَّاب كان لزامًا علينا نبذه وطرحه، وهذا باب من أعظم الأبواب التي أدخلت على الشعر العربيّ تخليطًا كثيرًا؛ يقول ابن سلام الجُمَحيّ (ت 231هـ) - الذي عاش في عصر الرواية ولمس هذا الخطر -: «ثم كانت الرواة بعد، فزادوا في الأشعار التي قيلت، وليس يُشْكل على أهل العلم زيادة الرواة ولا ما وضعوا، ولا ما وضع المولَّدون».[2]

والناقد البصير هو الذي لا تخدعه الأسماء الطنَّانة ولا الألقاب الرنَّانة، وإنَّما هو الذي يسبر أحوال الرواة بمسبارٍ دقيق، فلا يحطب كلَّ ما حمل الرواة في زواملهم من أشعار غير عابئ بكثرة ما جمعوه، وإنَّما يقف موقف القاضي على الرواة؛ فيحكم لهم بالتعديل أو عليهم بالجرح حُكمًا عادلاً لا يعرف المحاباة أو المجاملة.

وقد كان لابن جنِّي دورٌ بارز في هذا المقام؛ ففي مجال الجرح أعلن براءته من أولئك الرواة الذين يتخيَّرون ألفاظًا دون رويَّة؛ فقد ذكر قراءة أبي السّمَّال: «فحاسوا خلال الديار»... وروى قول أبي زيد له: إنَّما هو فجاسوا. فقال: حاسوا وجاسوا واحد، قال ابن جنِّي: وهذا يدلُّ على أنَّ بعض القُرَّاء يتخيَّر بلا رويَّة».[3]

وتعليل أبي السّمَّال بأنَّ المعنى واحد، وأنَّ النقطة لم تقدِّم ولم تؤخِّر، تعليل غير مقبول مطلقًا، لأنَّه لا بدَّ في القراءة من صحة السند الموصل إلى رسول الله ﷺ، ولولا ذلك لفُتح باب الاجتهاد في القراءة بالمعنى، فدخل على القرآن منه شرّ كثير، ولذلك لم يَرِد أثر ولم يقل

(1) انظر: رسالة في الطريق إلى ثقافتنا؛ محمود شاكر؛ ص33.
(2) طبقات فحول الشعراء: 1/ 46.
(3) المحتسب: 2/ 15 ومثله في: 2/ 336 ، 2/ 367، والآية رقم (6) من سورة الإسراء.

بشَّر بجواز قراءة القرآن الكريم بالمعنى، فأبو السّمَّال مجروح لذلك، ومن ثَمَّ لا نطمئن إلى روايته، وقد حَكَمَ عليه من بعد ابن الجزريّ بأنَّ له اختيارًا في القراءة شاذًّا عن العامة.[1]

ومن هؤلاء المجروحين اللحيانيّ (على بن مبارك اللِّحْيانيّ، تلميذ الكسائي)؛[2] الذي جرحه ابن جنِّي وردَّ روايته قائلاً: «على أنَّ أصحابنا في كثير مما يحكيه اللِّحْيانيّ كالمتوقفين، حكى أبو العباس عن إسحاق بن إبراهيم قال: سمعت اللِّحْياني ينشد:

كَمْ عَمَّةٍ لَكَ يَا جَرِيرُ وَخَالَةٍ فَدْعَاءُ قَدْ جُلِبَتْ عَلَى عَشَّارِ

فقلت له: ويحك؛ إنَّما هو قد حلبت عليَّ عِشَاري، فقال لي: وهذه أيضًا رواية، ومما صحَّفه أيضًا قولهم في المثل: يا حامل اذكر حلاً، كذا رواه يا حامل، وإنَّما هو يا حابل اذكر حلاً؛ أي: يا من يشد الحبل اذكر وقت حلِّه، وذاكرت بنوادره شيخنا أبا عليّ فرأيته غير راضٍ بها».[3]

فهذه التحريفات الجارحة هي التي جعلت ابن جنِّي يقف منه هذا الموقف، لأنَّ الرجل بات متهمًا في أمانته وضبطه، وآزره في موقفه هذا شيخه أبو عليّ؛ الذي لم يرضَ بنوادره، كما يقول ابن جنِّي، بل قال عن كتاب النوادر «إنَّه كناسة»،[4] كما آزرهما أبو بكر محمد بن الحسن ابن مقسم؛ الذي قال: «إنَّ كتابه لا يصله به رواية، وقدح فيه، وغضَّ منه».[5]

وفى مقام التعديل أعلن ابن جنِّي ثقته الكاملة بالرواة الأثبات الذين حملوا أمانة هذا العلم، وأدُّوها على خير وجه، إذ عقد بابًا عنوانه (بابٌ في صدق النقلة وثقة الرواة والحملة)؛ تحدث فيه عما تحلَّى به حملة هذا العلم الشريف من صدقٍ وأمانة ودقة وضبط، حيث لم يوفّق

(1) غاية النهاية في طبقات القراء: 2/ 27.

(2) انظر ترجمته في: معجم الأدباء: 4/ 210، بغية الوعاة: 2/ 185.

(3) سر صناعة الإعراب: 1/ 330، 331، والبيت للفرزدق في ديوانه: 1/ 361 برواية (كم خالة لك يا جرير وعمة)، وهو من شواهد النحاة المشهورة؛ انظر تخريجه كاملاً في: معجم شواهد العربية؛ ص189.

(4) معجم الأدباء: 4/ 211.

(5) انظر: معجم الأدباء: 4/ 211.

لحمل أمانته إلا من كان مقبولاً عند مولاه مغمورًا بحُلل التقوى، وضرب لأمانة هؤلاء مثلاً بأبي عمرو بن العلاء؛ الذي قال: «ما زدت في شعر العرب إلا بيتًا واحدًا»، يعني ما يرويه للأعشى من قوله:

وَأَنْكَرَتْنِي وَمَا كَانَ الذي نَكِرَتْ مِنَ الحَوَادِثِ إِلَّا الشَّيْبَ وَالصَّلَعَا

يقول ابن جنّي معلِّقًا: «أفلا ترى إلى هذا البدر الطالع الباهر، والبحر الزاخر، الذي هو أبو العلماء وكهفهم، وبدء الرواة وسيفهم، كيف تَخلُّصه من تبعات هذا العلم وتحرُّجه، وتراجعه إلى الله وتحوُّبه، حتى إنَّه لما زاد – على سعته وانبثاقه وترامیه وانتشاره – بيتًا واحدًا، وفَّقه الله للاعتراف به، وجعل ذلك عنوانًا على توفيق ذويه وأهليه».[1]

إنَّ الرجل الذي يلبس أبهى حُلل الصدق أحسَّ بغُصَّة في حلقه، ورأى أنَّ ثوبه الناصع قد ظهرت فيه تلك النكتة السوداء، فما كان منه إلاّ الاعتراف بما صنع وقت غلبة شيطان الشعر عليه، حتى لا يلقى الله وفي صفحة روايته تلك النكتة السوداء.

ولم يك أبو عمرو بن العلاء وحده في مضمار المُعَدَّلين من الرواة، بل كان معه ثُلَّةٌ ضخمة من حملة هذا العلم الشريف؛ منهم: الأصمعيّ، وأبو زيد، وأبو عبيدة، وأبو حاتم السجستاني، والكسائيّ، وسيبويه، والحسن البصريّ، وأبو عليّ الفارسيّ، وابن الأعرابيّ[2]. وقد تحدث عنهم بما يدل على عظيم ما انطوت عليه ألسنتهم من صدق، وقلوبهم من طهارة، وأعراضهم من عفة، وهو حديث يوحي بثاقب رؤية ابن جنّي، فهو يتعامل مع الرواة ببصر، ولا يقبل مرويَّاتهم إلاّ بحذر، فيرضى خبر الثقات دون تخوُّف، ويردُّ خبر الوضَّاعين دون مجاملة.

(5) الحُكْم على الأخبار:

---

(1) الخصائص: 3/ 313، والبيت في ديوان الأعشى؛ ص101 من قصيدة مطلعها:

باتت سعاد وأمسى حلبها انقطعا واحتلت الغمر فالجدّين فالفرعا

(2) انظر: الخصائص: 3/ 314، المحتسب: 1/ 153، سر صناعة الإعراب: 2/ 604 .

تلك ثمرة دراسة الرواية، ومعرفة الأسانيد، والبصر بأحوال الرواة، فإنْ سَلَمَ السند بعد طول امتحان قُبِل الخبر، وإن بان في الخبر من ناحية السند أو المتن ثلمة لم يبالِ ابن جنّي باطِّراحه ونبذه.

وهنا يتميز الناقد البصير بكلِّ عيوب السند والمتن، فيردُّ الخبر دون أن يردَّ عليه قوله، لأنَّه وصل إلى مرتبة القضاء التي هي فوق الجميع، «فقد قال قائل لخلف - وهو مَنْ هو -: إذا سمعت أنا بالشعر أستحسنه فما أُبالي ما قلت فيه أنت وأصحابك، قال: إذا أخذت درهمًا فاستحسنته، فقال لك الصرَّاف: إنَّه رديء؛ فهل ينفعك استحسانك إياه؟[1]

إنَّه أخبر الناس بالأخبار، كما أنَّ الصَّيْرفيّ أخبر الناس بالدرهم والدينار، وكما أن حُكم الصَّيْرفيّ يعطِّل قيمة ما باليد من مال أو يعطيه كلَّ القيمة، فحُكم الناقد يرفع الخبر إلى سماء القبول، أو يهوي به إلى وهدة الاطِّراح والتزييف.

وقد تربَّى لدى نقاد الشعر ذلك الذوق الراقي الذي يؤهِّل للقضاء على الأخبار، وكانوا يفتخرون على رواة الحديث بهذا الذوق، حتى غالى يحيى بن سعيد القطان وقال: «رواة الشعر أعقل من رواة الحديث، لأنَّ رواة الحديث يروون مصنوعًا كثيرًا، ورواة الشعر ساعةً ينشدون المصنوع ينتقدونه، ويقولون: هذا مصنوع».[2]

وهذا الحُكم إنَّما يقوم على مقياسٍ مركَّب «يعتمد على اللفظ والمعنى وأشياء أخرى فنيَّة وتاريخيَّة، ومن مجموع هذه الأشياء كلها نستخلص لأنفسنا مقياسًا يقرِّب إلينا صواب الرأي في هذا الشعر».[3]

لقد فطن ابن جنّي منذ أكثر من ألف عام إلى هذا المقياس المركَّب الذي يعتمد على رؤية خارجية للنص؛ من حيث سنده، والملابسات التاريخية والجغرافية المصاحبة له، ويعتمد كذلك

(1) طبقات فحول الشعراء: 1/ 7.
(2) ذيل الأمالي والنوادر؛ ص117.
(3) في الأدب الجاهلي؛ د. طه حسين؛ ص265.

على رؤية داخلية تنبع من دراسة فنيَّة واعية لشعر الشاعر وفهمٍ لنفسيته، ومعرفة ما إذا كان النص يوافق كلَّ ذلك أو يخالفه.

إلى كل هذا فطن ابن جنِّي في تعامله مع النصوص الأدبية، نضرب لذلك مثالين:

1 - روى ابن جنِّي في الفسر قطعة مكونة من أربعة أبيات للمتنبِّي، قالها وهو يلعب الشطرنج، وقد كثر المطر؛ مطلعها:

أَلَمْ تَرَ أَيُّهَا المَلِكُ المُرَجَّى عَجَائِبَ مَا رَأَيْتَ مِنَ السَّحَابِ

وبعد أن أوردها قال: «أنا أتَّهم هذه القطعة، ولم أقرأها عليه، وكلامه عندي أجود منها».[1]

فابن جنِّي يتهم هذه القطعة لأمرين: أولهما: خارجيّ؛ حيث إنَّه رواية المتنبِّي، والقيِّم على شعره، فلو كانت من شعر المُتنبِّي لقرأها في ديوانه عليه خلال صحبةٍ طويلة.

وثانيهما: داخليّ؛ حيث إنَّها لا تشابه بقية شعره جمالاً وجلالاً، وكأنَّ الواضع لها لا يرقى مستوى فنِّه مهما كان سامقًا إلى ذروة فن عليًّا تدعى (المتنبِّي).

والباحث يلاحظ أنَّ ابن جنِّي لم يُنكرها وإنَّما اتهمها، وهي في تقدير الباحث تصمد أمام هذا الاتهام، أما من الناحية الخارجيَّة فعدم قراءة ابن جنِّي لها لا ينفي ثبوتها، وهناك طائفة من شعره لم يقرأها ابن جنِّي عليه، وأعتقد أنَّ سبب ذلك أنَّ المُتنبِّي كان لا يحفل بها، ولعله كان يريد إسقاطها؛ خاصة أنَّ ابن جنِّي قال فيما يرويه عنه أبو القاسم الأصفهانيّ: « أخبرني أبو الفتح عثمان بن جنِّي أنَّ المُتنبِّي أسقط من شعره الكثير، وبقي ما تداوله الناس».[2]

وأما من الناحية الداخليَّة؛ فالقصيدة تتقاصر في جمالها الفنيّ عن كثيرٍ من شعر المُتنبِّي الذي يتسنَّم ذرى سامقة في سماء الفن، ولعل ذلك راجع إلى أنَّ المُتنبِّي قالها على البديهة، فلم

(1) الفسر: 1/ 301، 302.
(2) الواضح في مشكلات شعر المتنبِّي؛ لأبي القاسم الأصفهاني، ص10.

تنضجها نار الرويَّة، ولم تنل حظها من الإتقان، خاصة أنَّ موضوعها ليس من تلك الموضوعات الجليلة التي تدعو إلى التحليق في سماء الفن، وإتقان صنعة الشعر.

وقد وقع في هذا التباين الفنيّ كثير من الشعراء، فقد قيل لبشَّار: إنَّك لتجيء بالأمر المُهَجَّن، قال: وما ذاك؟ قال: إنَّك تقول:

إِذَا مَا غَضِبْنَا غَضْبَةً مُضَرِيَّةً هَتَكْنَا حِجَابَ الشَّمْسِ أَوْ مَطَرَتْ دَمَا

إِذَا مَا أَعَرْنَا سَيِّدًا مِنْ قَبِيلَةٍ ذُرَا مِنْبَرٍ صَلَّى عَلَيْنَا وَسَلَّمَا

ثم تقول:

رَبَابَةُ رَبَّةُ البَيْتِ تَصُبُّ الخَلَّ في الزَّيْتِ

لَهَا عَشْرُ دَجَاجَاتٍ وَدِيكٌ حَسَنُ الصَّوْتِ

فقال: كلُّ شيء في موضعه، وربابة هذه جارية لي، وأنا لا آكل البيض من السوق، فربابة هذه لها عشر دجاجات وديك، فهي تجمع عليَّ هذا البيض وتحظره لي، فكان هذا من قولي لها أحبّ إليها وأحسن عندها من: قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل».[1]

فالمتنبِّي إنَّما أَسِفَ هنا، لتفاهة موضوعها، وقلَّة ما أولاها من إتقان، وكأنِّي به لم يعبأ بها عند الإنشاد، ولا حَفَلَ بوضعها في ديوانه، لتقاصرها عن بقية شعره، ولذا لم يقرأها ابن جنِّي على الشاعر.

2 – ذكر ابن جنِّي في سر صناعة الإعراب بيتًا أنشدوه شاهدًا على حذف نون التوكيد، وهو قول الشاعر:

اضْرِبَ عَنْكَ الهُمُومَ طَارِقَهَا ضَرْبَكَ بِالسَّوْطِ قَوْنَسَ الفَرَسِ

فقد نسبوه إلى طَرَفة بن العبد، لكنَّ ابن جنِّي قال: «إنَّه مدفوع مصنوع عند عامة أصحابنا، لا رواية تثبت به، ثم قال: ... والآخر: ضعْفه في القياس؛ وذلك أنَّ نون التوكيد من مواضع

(1) الموشح؛ ص313، وانظره برواية مقاربة في: مجالس العلماء؛ للزَّجَّاجيّ؛ ص157.

الإطناب والإسهاب، ولا يليق به الحذف والاختصار، فإذا كان السماع والقياس جميعًا يدفعان هذا التأويل وجب إلغاؤه واطِّراحه والعدول عنه إلى غيره مما قد كثُر استعماله، ووضح قياسه».[1]

هنا نجد ابن جنّي يردُّ البيت لأمرين:

أولهما: خارجيّ؛ حيث إنَّه لم تثبت به رواية، وإنَّما هو منكر لدى كثير من العلماء، وهذا صحيح؛ فالبيت لم أجده في ديوان طَرَفة بن العبد، وقد آزر ابن جنّي في حُكمه ثُلَّة من النقاد والرُّواة؛ حيث أورده أبو زيد الأنصاريّ وقال: قال عنه أبو حاتم: أنشدني الأخفش بيتًا مصنوعًا.[2] وقال ابن برّي عنه: إنَّه مصنوع.[3] فلا غرو أن يقف ابن جنّي إلى جوار هؤلاء الذين أعرضوا عن هذا البيت، وقضوا بزيف روايته.

وثانيهما: داخليّ؛ حيث إنَّ نون التوكيد تستدعى الإطناب والتكرير، ولا تتطلب الإيجاز والاختصار، فذلك يبطُل دعوى الحذف قياسًا.

وبعد هذا المجهود الرائع من ابن جنّي، الذي وقف موقف البصير الحذر أمام كل ما يُرْوى أمامه، يحيِّرنا الرجل وهو يستشهد في أحد كتبه ببيتٍ من ذلك الشعر المنسوب لآدم عليه السلام؛ وهو:

تَغَيَّرَتِ البِلادُ وَمَنْ عَلَيْهَا فَوَجْهُ الأَرْضِ مُغْبَرٌّ قَبِيحُ[4]

وهذا باطلٌ دون شك، لأنَّنا لا ندري لسان آدم عليه السلام ، ولأنَّ أخبار هؤلاء القوم

---

(1) سر صناعة الإعراب: 1/ 82، وقد أعاد الكلام عليه في: الخصائص: 1/ 127، المحتسب: 2/ 367.

(2) النوادر في اللغة؛ ص165.

(3) لسان العرب (قنس): 5/ 3751.

(4) التمام في تفسير أشعار هذيل؛ ص166، وهو منسوب مع بضعة أبيات لآدم عليه السلام في: جمهرة أشعار العرب؛ ص30.

ومن تلاهم كـ(عادٍ وثمود وجرهم والعماليق وطسم وجديس) قـد انقطعـت كـلَّ الانقطـاع، واندثرت اندثار أصحابها، فليس هذا بشعر، وإنَّما هو كما قال ابن سلام: «كلامٌ مؤلَّفٌ معقـودٌ بقوافٍ».[1]

فتلك زلَّةٌ عالِم، لعلَّ ابن جنِّي سمعه على لـسان رجـل فـأورده دون تثبُّـت، خاصـة أنَّـه لم ينسبه، وإنَّما أورده عرضًا استئناسًا بمعناه، ومع ذلك فتفرَّد هذا البيت في هذا الفكر الضخم لا يقدح في أمانة الرجل ودقَّته، وتحرِّيه وتثبُّته، وتحقيقه وتدقيقه في كلِّ ما يروي.

(1) طبقات فحول الشعراء: 1/ 8.

ثانيًا : السلامة اللغويَّة

دخل القرن الرابع الهجريّ والصراع لا يزال محتدمًا بين النحاة والشعراء، فالنحاة يعتقدون أنَّهم قضاة الكلمة، وأنَّ النص لا يكتسب جواز السفر إلى أقطار الكلمة الفنيَّة إلاّ إذا مرَّت كلماته على مقاييسهم الدقيقة، وكأنَّ الناقد النحويّ «وَصِيٌّ مستخلف على قدرات الناس ومشاعرهم وأخيلتهم وعواطفهم، يحبسها في قواعد وأصول نُسبت إلى من سبقهم، ويمنعهم من مغادرتها باتِّباعٍ جبريّ لا يقرُّ الحريَّة منطلقًا للتعبير، ويتخذ من التكرار أساس كلِّ تقدم».[1]

والشعراء يعتقدون أنَّهم أمراء الكلمة، وأنَّه ليست هناك سلطة عُليا لها حق معارضتهم، فللشعراء أن يقولوا وعلى اللغويين أن يحتجُّوا، ويوم أن يصطدم الشاعر بعقبات اللغويين فإنَّه يرفع عقيرته منددًا بها، هاجيًا أربابها، ومن قديم هَجَا الفرزدق عبد الله بن إسحاق[2]، ومن بعده هجا بشَّار سيبويه، وتوعَّد الأخفش،[3] وفي هذا القرن – القرن الرابع الهجريّ – أنشد عمرو الكلبيّ بيتًا له أمام بعض النحاة؛ هو:

بَاتَتْ نُعَيْمَةُ وَالدُّنْيَا مُفَرَّقَةٌ ... وَحَالَ مِنْ دُونِهَا غَيْرَانُ مَزْعُوجُ

فقيل له: لا يقال مزعوج إنَّما يقال مزعج، فجفا ذلك عليه وقال يهجو النحويين:

مَاذَا لَقِينَا مِنَ المُسْتَعْرِبِينَ وَمِنْ ... قِيَاسِ نَحْوِهِمُ هَذَا الذي ابْتَدَعُوا

إنْ قُلْتُ قَافِيَةٌ بِكْرًا يَكُونُ بِهَا ... بَيْتٌ خِلافَ الذي قَاسُوهُ أَوْ ذَرَعُوا

قَالُوا لَحَنْتَ وَهَذَا لَيْسَ مُنْتَصِبًا ... وَذَاكَ خَفْضٌ وَهَذَا لَيْسَ يَرْتَفِعُ

وَحَرَّضُوا بَيْنَ عَبْدِ اللهِ مِنْ حَمَقٍ ... وَبَيْنَ زَيْدٍ فَطَالَ الضَّرْبُ وَالوَجَعُ

---

(1) مجلة فصول، م6، ع1، ص12.

(2) انظر: طبقات فحول الشعراء: 1/ 17، 18، الموشح؛ ص137، 138.

(3) انظر: الموشح؛ ص310، 311.

كَمْ بَيْنَ قَوْمٍ قَدِ احْتَالُوا لِمَنْطِقِهِمْ وَبَيْنَ قَـوْمٍ عَلَى إِعْرَابِهِـمْ طُبِعُـوا
مَا كُلُّ قَوْلِي مَشْرُوحًا لَكُمْ فَخُذُوا مَا تَعْرِفُونَ وَمَا لَمْ تَعْرِفُـوا فَدَعُـوا
لأنَّ أَرْضِـيَ أَرْضٌ لا تُشَـبُّ بِهَـا نَارُ المَجُوسِ وَلا تُبْنَى بِهَا البِيَعُ[1]

إنَّ الرجل موتور من ملاحقات النحاة له على الرغم من أنَّه عربيٌّ صميم لم يشهد نار المجوس بفارس، ولا بِيَع النصارى ببلاد الروم، فلِمَ يردّ عليه قوله، ويحاصر هذا الحصار المرير؟ فلا غرو أن يرفع عقيرته بكل معاني الثورة والتمرد على تلك القواعد القاسية، محاولاً فكَّ سلاسلها المديدة.

هذا الخلاف – رغم حرارته ومرارته – ناتجٌ عن اختلاف طبيعة المستوى اللغويّ الذي يتعامل معه كلُّ فريق؛ فالنحاة يتعاملون مع اللغة التقليديَّة في قواعدها الثابتة وقوالبها المحدودة، والأدباء يتعاملون مع اللغة الفنيَّة الحبلى بمعاني الإبداع والبكارة، والتي لا تعرف القاموسيَّة أو المنطقيَّة في معناها، بل دَيْدَنُ أصحابها التمرُّد على كل المواضعات، والتفلُّت من كلِّ قيد، والانطلاق نحو كلِّ ما هو جديد.

الشعراء - إذن – يحملون مشاعل الحريَّة، يرفعون شعارات الثورة، يندون بالتدخل النحويّ في الشئون الداخلية لمملكة الشعر، والنحاة يصنعون شِبَاكًا من القواعد الجامدة ليضربوا بها سورًا حول الشعراء، فيظلون داخل القفص النحويّ.

ومن البدهيّ وسط هذا التباين في الرؤية أن يتطرف كلُّ فريق في تصوُّره، فيبالغ الشعراء في دعوى الحريَّة، ويُغالي النحاة في وضع القواعد النمطيَّة، وكلا طرفيْ قصد الأمور ذميم.

والباحث يرى التوسط في هذه المسألة بمعنى أن يلتزم الشاعر بالقواعد الثابتة المُجْمَع عليها، والتي خَرْقُها يُعَدُّ جريمة نحويَّة بالإجماع، ولا يلزم الشاعر بالقواعد الجوازيَّة التي هي ميزان بين الفصيح الأفصح، بل نفتح أمامه آفاق التحرُّر منها من خلال باب الضرورة

(1) انظر: الخصائص: 1/ 240، الفتح على أبى الفتح؛ ص108، شرح الواحديّ؛ ص533، 534، التبيان: 1/ 288، معجم الأدباء: 3/ 475.

الشعرية مثلاً.. وفي الوقت نفسه على النحاة أن يُخفضوا من حدة تعاملهم مع القصيدة المخالفة، فلا يحرمون عليها مملكة الشعر كما حُرِّمت الأرض المقدسة على بني إسرائيل، وإنَّما يُحسنون نيَّاتهم مع الشعراء، ويحاولون حمل إبداعهم على الصواب ما استطاعوا إلى ذلك سبيلاً.

يقول الدكتور محمد أحمد العزب: «ولا ينبغي أن يُفهم من ملاحظتنا هذه أنَّنا نرفض الصحة النحويَّة في الإبداع الشعريّ أو نهوِّن منها، فإنَّ أيَّ إبداع لا يمتلك عافيته النحويَّة والصرفيَّة والعروضيَّة يبقى في النهاية إبداعًا منقوص الكمال، ولكنَّنا فقط ننبِّه إلى خطورة أن يستحيل النقد في الأعمال الفنيَّة إلى ملاحقات نحوية أو عروضية ثمَّ لا شيء، لأنَّ كثيرًا من الأعمال يمتلك الصحة اللغويَّة بأبعادها النحويَّة والصرفيَّة والعروضيَّة، ولكنَّه ليس فنًّا ولا يجترئ على مجرد الاقتراب من ساحة الفنّ، وإذن فالشرط اللغويّ لا يُعطي فنًّا بذاته، وإن كان يخلع على الفن بعض كماله المنشود في جانب من جوانبه».[1]

وإذا كانت الملاحقات النحويَّة لا تزال حامية النار، شديدة الأوار في القرن الرابع الهجريّ فلا شكَّ أنَّ ابن جنِّي – ذلك النحويّ العملاق – قد أخذ منها بنصيبٍ وَفْر.

وقد لاحظ الباحث أنَّ جُلَّ تلك الملاحقات الجديدة التي لم يسبق أن تناولها النحاة السابقون تتعلق بالمتنبِّي، الذي ملأ الدنيا وشغل الناس، والذي التفَّ حوله ثُلَّةٌ ضخمة من النحاة لملاحقته بالحق طورًا وبالباطل أطوارًا – أو كما يقول العلاَّمة محمد محيي الدين عبد الحميد: «ولم يكن النحاة فيما نعتقد قد أكثروا في تعقُّبه والحملة عليه لوجه العلم، ولا انتصارًا للحق، وإنَّما كان ذلك منهم سلاحًا من أسلحة السياسة التي وُجِّهت إلى الرجل».[2]

حقًّا لقد كانت سهام النحاة تنوش أبا الطيب يَمْنةً ويَسْرةً، وطعناتهم تُلاحقه أينما سار، كأنَّما هي سائرة في رِكَابه، وهو بدوره يصنع لهم ألف حساب، ألم يقل لابن جنِّي: «أتظنُّ أنَّ

(1) قضايا نقد الشعر في التراث العربيّ؛ د. محمد أحمد العزب: 1/ 151.
(2) أبو الطيب والنُّحاة – مجلة المجمع العلمي العربيّ بدمشق، م14، ج7، 8، 1936م؛ ص395.

عنايتي بهذا الشعر مصروفة إلى من أمدحه به؟ ليس الأمر كذلك، لو كان لهم لكفاهم منه البيت، قلت (ابن جنّي): فلمَنْ هي؟ قال: هي لك ولأشباهك».[1]

ويمكننا أن نفسِّر هذه العناية باتِّباعه طريقتهم، وتوخِّيه الصواب في القول؛ حيث يقول عنه ابن جنّي: «ولقد كان من الجدّ فيما يعانيه، ولزوم طريقة أهل العلم فيما يقوله ويحكيه على أسدٍّ وتيرة، وأحسن سريرة».[2]

ويمكننا أن نفسرها أيضًا بمحاولة إثارتهم أو مشاغبتهم باستعمال أدواتهم ومصطلحاتهم وقواعدهم في شعره؛ مثل قوله:[3]

- حَوْلِي بِكُلِّ مَكَانٍ مِنْهُمُ خِلَقٌ ... تُخْطِي إِذَا جِئْتَ في اسْتِفْهَامِهَا بِمَنِ
- مَنِ اقْتَضَى بِسِوَى الهِنْدِي حَاجَتَهُ ... أَجَابَ كُلَّ سُؤَالٍ عَنْ هَلٍ بِلَمْ
- أَمْضَى إِرَادَتَهُ فَسَوْفُ لَهُ قَدٌ ... وَاسْتَقْرَبَ الأَقْصَى فَثَمَّ لَهُ هُنَا
- إِذَا كَانَ مَا تَنْوِيهِ فِعْلاً مُضَارِعًا ... مَضَى قَبْلَ أَنْ تُلْقَى عَلَيْهِ الجَوَازِمُ
- وَكَانَ ابْنَا عَدُوٍّ كَاثَرَاهُ ... لَهُ يَاءَيْ حُرُوفِ أُنَيْسِيَانِ

ويمكننا أن نفسِّرها بتمرُّده على قواعد اللغة؛ فقد عدَّ الثعالبيُّ من مساوئه: عسف اللغة والإعراب؛[4] حيث كان يعمد إلى ذلك عمدًا دلاًّ بقوته وافتخارًا ببراعته، وإعلانًا عن تفرده حتى إنَّه لينظم على خلاف ما اعتاد غيره.

وسواء أكانت عنايته لهذا أَمْ ذاك، فما موقف ابن جنِّي من هذا العسف في اللغة والإعراب؟

---

(1) معجز أحمد: 4/ 350.
(2) الفسر: 1/ 20.
(3) انظر هذه الأبيات على الترتيب في ديوانه؛ ص 155، 139، 513، 376، 561.
(4) يتيمة الدهر: 1/ 193.

بداءة تواجهنا تهمة بوار، تولىَّ كِبْرَها المستشرقون، ثم تابعهم عليها نَفَرٌ من الباحثين؛ فَحْوَى تلك التهمة: أنَّ ابن جنِّي نصَّب من نفسه مدافعًا عن المتنبِّي، يتولَّى تخريج أخطائه وتوجيه زلاته - يقول المستشرق بلاشير: «ولن نعجب أخيرًا لرؤية أحد مريدي المتنبِّي، وأكثرهم تحمُّسًا له، والذي اعتبره الشاعر مستودع فكره، وهو ابن جنِّي ينهض جاهدًا للدفاع عن آثار معلِّمه في تأليف شرح سنتكلم عنه».[1]

ويقول الدكتور محمد مندور عن شرحيْ ابن جنِّي لديوان المتنبِّي: «وهو فيهما متعصِّب للشاعر، مدافع عنه».[2]

ويقول الدكتور محمد زغلول سلام: «ومن شروح دواوين المُحْدثين شرح ديوان أبي الطيب لابن جنِّي، وقد حاول فيه أن ينتصر للمتنبِّي، وأن يفسِّر بعض ما جاء في شعره من الغريب، وأن يعتذر لِمَا فيه من تعقيدات الأسلوب والصياغة».[3]

تلك أحكام من لم يُنْعم قراءة الشرحين، ومن لم يتبيَّن منهج الرجل في قبول اللغة، ذلك أنَّ القِرَاء الفاحصة تُظهر ابن جنِّي في غير تلك الصورة، التي يريد أصحابها أن يجعلوا منه متحدثًا رسميًّا باسم المتنبِّي، يوجِّه أخطاءه، ويدرأ عنه سهام الناقدين.

والحقّ أنَّنا نرى ابن جنِّي ينطلق من قاعدة راسخة في فهمه للغة، فهو يقف صلبًا ينقد شاعره الأثير بحرارةٍ عندما يجترأ على الثوابت التي لا مفرَّ من الالتزام بها، أمَّا إذا وجد له مخرجًا فإنَّه يدافع عنه، ويدرأ عنه الحدود بالشبهات - ومن ثَمَّ نميِّز بين **موقفين وقفهما ابن جنِّي في نقده للغة عند المتنبِّي:**

---

(1) أبو الطيب المتنبي؛ د. بلاشير، ص381.

(2) النقد المنهجي عند العرب؛ ص232.

(3) تاريخ النقد العربيّ إلى القرن الرابع الهجريّ، ص236.

* **الموقف الأول:** موقف النقد الصريح اللاذع الذي لا مجال للمرونة فيه، عندما لا يجد للشاعر – الذي اعتدى على حُرمة اللغة اعتداءً جارحًا لا مفرَّ من الاقتصاص منه، أو عثر في ممارسته اللغويَّة عثرةً لا لعًا لها – عذرًا مقبولاً أو وجهًا سائغًا، من ذلك:

(1) في شرحه قول المتنبِّي:

أَنَّــى يَكُــونُ أَبَــا البَـرِيَّــةِ آدَمٌ وَأَبُــوكَ وَالثَّقَـلانِ أَنْـتَ مُحَمَّـدُ؟

قال: «أيْ كيف يكون آدم أَبًا للبرية، وأبوك محمد، وأنت الثقلان؛ أي تقوم مقامها في الغناء والفخر، إلاَّ أنَّه فصل بين المبتدأ وخبره بالجملة التي هي (والثقلان أنت)، وفيه ضعفٌ في الإعراب».[1]

والحقُّ أنَّ المُتنبِّي جمع على بيته ضروبًا من التعقيد؛ فقد قدَّم خبر كان على اسمها، وفصل بين المبتدأ وخبره بجملة أجنبيَّة، وقدَّم في هذه الجملة الفاصلة (والثقلان أنت) الخبر على المبتدأ، فلما تعاونت هذه جميعًا على البيت ناء بحملها، وصار كالمريض تصالحت عليه الأوجاع، ولذا يحسُّ المتذوق للبيت أنَّه ثقيل في السمع، نابٍ عن الذوق السليم، فلا غرو أن يَسِمَه ابن جنِّي بضعف الإعراب، ولو اعتذر عنه بأيِّ وجه ما زاد ذلك في حلاوة البيت، لأنَّ هذا التعقيد تخوَّن محاسنه وطمس جماله.

(2) في شرحه قول المُتنبِّي:

وَتَكَـرَّمْـتَ رُكْبَـاتُهَـا عَـنْ مَبْـرَكٍ تَقَعَــانِ فِيـهِ وَلَيْـسَ مِسْكًـا أَذْفَـرَا

قال: «قوله رُكباتها، وإنَّما لها ركبتان، لأنَّه جمع الركبتين وما يليهما، أو يكون سمَّى كل جزء منهما ركبة، كما يقال شابت مفارقه، وطالت عثانينه، ثم قال: تقعان فيه، لأنَّه رجع إلى الركبتين في الحقيقة وترك المجاز، وهذا فيه ضعف عندنا في صناعة الإعراب أن يحمل على المعنى ثم يعود إلى اللفظ».[2]

---

(1) الفتح الوهبي؛ ص53.

(2) البيت في الفسر (المخطوط)؛ ق 155 دون شرح، وهذا الشرح من تفسير أبيات المعاني؛ ص128.

لقد اعتذر ابن جنّي عن جمع كلمة رُكبة على رُكبات، وليس لها إلا رُكبتان بالحمل على المعنى، وهنا يلزم الشاعر أن يلزم هذا الطريق – طريق المجاز – فيقول: تقع فيه، وإلا كان عليه أن يثنّي كلمة الركبة، فإمَّا التثنية أبدًا، وإمَّا الجمع أبدًا، أمَّا هذا التردد فمسلك غير مرضيّ وصفه ابن جنّي بأنَّه ضعيف في صناعة الإعراب.

(3) في شرحه قول المُتنبِّي:

لَمْ تَرَ مَنْ نَادَمْتَ إِلاّكَا لا لِسَوَى وُدِّكَ لِي ذَاكَا

يقول: «وقوله (إلاكا) قبيح لا يجوز إلا في ضرورة الشعر، والوجه إلا إياك، لأنَّ (إلاّ) ليس لها قوة الفعل، ولا هي عاملة عمل (كان) ونحوها، وقد أنشدوا بيتًا وصلت فيه (إلاّ) بالكاف وهو:

فَمَا نُبَالِي إِذَا مَا كُنْتِ جَارَتَنَا أَلاّ يُجَاوِرُنَا إِلاّكِ دَيَّارُ

وهذا شاذٌّ لا يقاس عليه».[1]

هنا نجد ابن جنّي يتعصَّب لمنع وقوع الضمير المتصل بعد إلاّ، وعلى الرغم من جوازه في ضرورة الشعر، وورود شاهد له، فإنَّ هذا الشاهد – الذي لا يعرف قائله – لا يسوغ إيقاع الضمير المتصل بعد إلاّ، ولعل ابن جنّي لمح صنعة النحاة بادية على البيت المجهول، وكأنَّهم افتعلوه لإثبات جواز ذلك في الضرورة، ومن ثَمَّ لم يتردد في الحكم عليه بالشذوذ والخروج عن القياس.

(4) في شرحه قول المُتنبِّي:

فَأَرْحَامُ شِعْرٍ يَتَّصِلْنَ لَدُنَّهُ وَأَرْحَامُ مَالٍ لا تَنِي تَتَقَطَّعُ

قال: «لدنَّه؛ فيه قبح وبشاعة إذ لم يكن بعد النون نون».[2]

---

(1) البيت في الفسر (المخطوط)؛ ق 199 دون شرح، وهذا الشرح من تفسير أبيات المعاني؛ ص163، والبيت الذي استشهد به من شواهد النحاة المشهورة. انظر تخريجه كاملاً في: معجم شواهد العربية ص164.

(2) البيت في الفسر (المخطوط)؛ ق 168 دون شرح، والشرح في الصبح المنبي؛ ص347، وانظر في حكم دخول نون الوقاية على لدن (حاشية الصبان: 1/ 124).

فقد اشتبه الأمر على المُتنبِّي فلم يفرِّق بين كلمة (لدن) إذا أضيفت إلى ياء المتكلم؛ وعندئذ يجوز دخول نون الوقاية فيقال: لدنِّى - بتشديد النون -، ويجوز عدم دخولها فيقال: لَدُنِي، أما عند إضافة لدن إلى غير ياء المتكلم، فلا وجه لدخول نون الوقاية أصلاً وإنَّما تقول: لدنْك، ولدنْه... فلعلَّ المُتنبِّي قاس هذا على ذلك قياسًا خاطئًا لم يملك ابن جنِّي إلاّ أن يستقبحه ويستبشعه.

(5) في شرحه قول المُتنبِّي:

وَقَدْ يَتَزَيَّا بِالهَوَى غَيْرُ أَهْلِهِ وَيَسْتَصْحِبُ الإِنْسَانُ مَنْ لا يُلائِمُهُ

قال ابن جنِّي: «كلَّمته في (يتزيَّا) فقلت له: هل تعرفه في شعر أو كتاب من كتب اللغة؟ فقال: لا، فقلت: كيف أقدمت عليه؟ فقال: لأنَّه قد جرت به عادة الاستعمال، فقلت: أفترضى بشيء تُورده باستعمال العامَّة ومن لا حُجَّة في قوله؟ فقال: ما عندك فيه شيء؟ فقلت: قياسه يتزوَّى، فقال: من أين ذلك؟ فقلت: لأنَّه من الزيّ، والزيّ ينبغي أن تكون عينه واوًا، وأصله زِوْى؛ فانقلبت الواو ياء؛ لسكونها وانكسار ما قبلها، ولأنَّها أيضًا ساكنة قبل الياء، ويدلّ أيضًا على أنَّ عين الزى واوٌ أنَّه لا يقال: لفلان زيّ؛ إذا كان له شيء واحد مُسْتحسن حتى يجمع له أشياء كثيرة حسنة، فحينئذ يقال: له زيّ، فقال: إنَّه من قوله ﷺ: «**زُوِيَتْ لي الأرض**» - ومن قول الأعشى:

..... **زَوَى بَيْنَ عَيْنَيْهِ عَلَى المَحَاجِمُ**

أي جمعت وجمع؟ فقلت له: إلى هذا ذهبت، فأصغى نحوه، ثم قال: لم تَرِد في الاستعمال إلا يتزيَّا».[1]

---

(1) الفسر (المخطوط)؛ ق 268، وهو أيضًا في تفسير أبيات المعاني؛ ص226، والحديث الذي استشهد به في: النهاية في غريب الحديث والأثر: 2/ 320؛ وتمامه (زُويت لي الأرض فرأيت مشارقها ومغاربها)، والشطر الذي ذكره عجز بيت للأعشى صدره: (يزيدٌ يغُضُّ الطرف دوني كأنَّما) [ديوان الأعشى، ص79، اللسان (زوى): 3/ 1894].

لهذا النص دلالات مهمَّة منها: أنَّه يدل على تلك الصحبة الحميمة والمحاورات الطويلة التي دارت بين الرجلين، فدع عنك دعوى عدم اللقاء، كما يدلُّ على خبرة المُتنبِّي اللغويَّة، وتمكُّنه من قواعد اللغة؛ نحوها وصرفها، حيث جارى ابن جنِّي في هذه الأفكار الصرفيَّة العسيرة، وناقشه مناقشة النِّد للنِّد، ولجأ إلى الاستشهاد بالسُّنَّة والشعر، وهي محاورة تُعَدُّ من أمتع ما دار بين الرجلين، ولا يفوقها إلا ما دار بينهما حول قوله:

وَفَاؤُكُمَا كَالرَّبْعِ أَشْجَاهُ طَاسِمُهْ بِأَنْ تُسْعِدَا وَالدَّمْعُ أَشْفَاهُ سَاجِمُهْ

فقد تحاورا طويلاً حول متعلق الجار والمجرور (بأن تسعدا)، وهل يجوز أن يتعلق بالمبتدأ قبل تمامه بالخبر؟[1]

وذلك كله يؤكد أنَّ الثقافة اللغويَّة المتشعبة كانت من عوامل الجمع بين نابغتيْ العراق.

كما يدل الخبر على تعنُّت ابن جنِّي مع شاعره، وليس محاباته له - كما يقال -، فقد حكم بوجوب اشتقاق يتزيا من (زوى)، وفسرها على هذا الأصل، على حين أنَّ الكلمة لا مطعن فيها، ويجوز اشتقاقها من (زيى) - جاء في اللسان: «الزيّ: الهيئة من الناس، والجمع أزْياء، وقد تزيَّا الرجل وزييته تزيية»؛[2] مما يدل على صواب رؤية المُتنبِّي.

وأخيرًا؛ فإنَّنا نرى ابن جنِّي ينقد بحرارة ولا يرقب في شاعره الأثير إلاًّ ولا ذِمَّة، وكفى بهذا إرغامًا لمن زعموا أنَّ الرجل جعل من نفسه مدافعًا عن أخطاء الشاعر، وأنَّه ملأ شرحيْه بشواهد المحاماة وعبارات المحاباة.

* **الموقف الثاني:** وهو موقف الدفاع عن الشاعر، ومحاولة تخريج ما وقع فيه من أخطاء نحويَّة، فقد استغل ابن جنِّي مرونة بعض القواعد النحويَّة، فتعامل مع اجتراء المُتنبِّي عليها بمبدأ (ادرؤوا الحدود بالشبهات)؛ ذلك المبدأ الذي استغله في مضمار المعاني

(1) انظر هذه المحاورة في: الفسر (المخطوط)؛ ق 267، تفسير أبيات المعاني؛ ص223.
(2) لسان العرب (زيى): 3/ 1903.

سيدنا عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - من أجل تخفيف ثورة بني العجلان على النجاشي الشاعر.[1]

فإذا كانت ثمَّة مخرج للشاعر يُخرجه من دائرة الخطأ إلى محيط السلامة، فَلِمَ لا يقدِّم له ابن جنِّي يد العون، وهو على إغاثته جدُّ قدير، فقد قيل: «عجبت لنحويٍّ يخطئ»، فكل كلام له وجه من الصواب صحيحًا كان أم متمحَّلاً، وكان أبو منصور الجبان يقول: «قياسات النحو تتوقف ولا تطرد كقميص له جُرُبَّانات، فصاحبه كل ساعة يُخرج رأسه من جُرُبَّانة».[2]

والحقُّ أنَّ ابن جنِّي قد أحسن كلَّ الإحسان في استخدام تلك المرونة في بعض القواعد النحويَّة، لأنَّ حمل موقف الشاعر على الصواب أولى من حمله على الفساد، والناقد ينبغي أن يقدِّم الحسنة قبل السيئة، حتى ولو حمل موقفه على الوجه الضعيف، يقول الدكتور إحسان عباس: «غير أنَّ هذه المفاوضات بين الرجلين (ابن جنِّي، والمتنبِّي) تُنبئ عن أنَّ موقف المُتنبِّي في بعض الأمور لم يكن دائمًا موقف القويّ، وأنَّ خصومه كانوا يستندون إلى أسباب قوية في نقده من تلك الناحية، ولهذا يبدو ابن جنِّي هنا متشبثًا بالعذر، وهو أضعف الموقفين».[3]

والحقّ أنَّ ابن جنِّي لم يلزم الجانب الضعيف أبدًا، وإنَّما ردَّ بقوة عن المُتنبِّي سهام الخصوم، ولعلَّ داعيه إلى ذلك أنَّه كان يعتقد اعتقادًا جازمًا أنَّ لهذا القول وجهًا في نفس المُتنبِّي، ذلك الرجل المُدْرك لخبايا اللغة وخفاياها، ولذا قال ابن جنِّي في مقدمة فسره: «وإنْ كان في بعض ألفاظه تعسُّف عن القصد في صناعة الإعراب من ارتكاب شاذّ وحمل على نادره، فعن غير

---

(1) انظر القصة في: العمدة: 1/ 52.

(2) معجم الأدباء: 5/ 382، والجربَّانة - بكسر الجيم وضمها مع تشديد الباء -: جيب القميص، وهو معرب كريبان بالفارسية [اللسان (جرب): 1/ 583].

(3) تاريخ النقد الأدبيّ عند العرب؛ ص280.

جهلٍ كان منه، ولا قصور عن اختيار الوجه الأعرف له... ومن هنا تشبث قومٌ لا دِرْية لهم بعلم العربية بأشياء من ظاهر لفظه، إذ لم تكن لهم خبرة بدخيلة أمره».[1]

حقًّا لقد دافع ابن جنّي عن المُتنبّي كثيرًا إذا وجد لكلامه وجهًا صحيحًا من أجل أن يبرِّئ ساحة شاعره أمام محاكمة اللغويّين والنحاة؛ من ذلك:

(1) في شرحه قول المُتنبّي:

وَأَمْسَتْ تُخَيِّرُنَا بِالنِّقَابِ وَادِي المِيَاهِ وَوَادِي القُرَى

أحسَّ ابن جنّي أنَّه من الممكن أن ينتقد الشاعر بسبب عدم إظهار الفتحة على المنقوص المنصوب (وادي)؛ حيث إنَّها مفعول ثان للفعل تخيّرنا، فقال معتذرًا عن شاعره الأثير: «وأمَّا تسكينه الياء في وادي المياه في موضع النصب فضرورة، لأنَّه شبَّه الياء في قاضي بألف عصا، وكما أنَّ الألف في الأحوال الثلاثة بصورة واحدة، وذلك لِمَا بين الألف والياء من المناسبة والقُرب، وليس هذا من مواضع استقصاء العلل». قال أبو العباس: هي من أحسن الضرورات؛ حتى إنَّه لو جاء بها جاء في النثر كان مُصيبًا، قال المجنون:

فَلَوْ أَنَّ وَاشٍ بِاليَمَامَةِ دَارُهُ وَدَارِي بِأَعْلَى حَضْرَمَوْتَ اهْتَدَى لِيَا

يريد واشيًا.[2]

ثم ذكر ابن جنّي ستة شواهد أخرى تؤيِّد جواز تقدير الفتحة على المنقوص المنصوب، وتدلُّ على استفاضة ذلك على ألسنة الشعراء.

فإذا كان الشعراء قد استعملوا تلك الضرورة بهذه الكثرة، وإذا كان من النحويين من قضى بأنَّها من أحسن الضرورات، بل جوَّز مجيء ذلك في النثر أيضًا، وكأنَّ الأمر أصبح

---

(1) الفسر: 1/ 20، 21.

(2) الفسر: 1/ 127، 128، وبيت المجنون في ديوانه؛ ص294، من قصيدته (المؤنسة) التي مطلعها:

تذكَّرت ليلى والسنين الخَوَالِيَا وأيامَ لا نخشى على اللَّهو ناهيا

اختيارًا حُرًّا لمن شاء دون ضرورة، فَلِمَ لا يخفِّف النحاة من وطأة قاعدتهم، فيجعلون حُكم المنقوص المنصوب جواز إظهار الفتحة على يائه لخفتها، وجواز تقديرها تشبيهًا له بالمقصور؟

ومن الملاحظ أنَّ المُتنبِّي قد أكثر من هذه الضرورة في شعره، فلم يُظهر الفتحة على المنقوص المنصوب ولا على الفعل المعتل بالواو أو الياء عند نصبه؛ وهما سواء في الحُكم مثل قوله:

بَعِيدَةٌ مَا بَيْنَ الجُفُونِ كَأَنَّمَا عَقَدْتُمْ أَعَالِي كُلَّ هُدْبٍ بِحَاجِبِ[1]

فسكَّن ياء (أعالي)، والكلمة مفعول به منصوب.

وقوله:

رَمَوْا بِنَوَاصِيهَا القِسِيَّ فَجِئْنَهَا دَوَامِي الهَوَادِي سَالِمَاتِ الجَوَانِبِ[2]

فسكَّن ياء (دوامي)، وهي حال منصوبة.

وقوله:

يَعِزُّ عَلَيْهِ أَنْ يُخِلَّ بِعَادَةٍ وَتَدْعُو لأَمْرٍ وَهْوَ غَيْرُ مُجِيبِ[3]

فسكَّن واو (تدعو)؛ والفعل منصوب عطفًا على يُخِلَّ.

فإذا انضمَّت هذه الشواهد وغيرها من شواهد أخرى على ألسنة النحاة القدامى، دلَّ ذلك على أنَّ المسألة أصبحت من الشيوع والاستفاضة بمكان، بحيث يمكن تخفيف وطأة القاعدة إلى الجواز بدلاً من الوجوب والإلزام.

(2) وفى شرحه قول المُتنبِّي:

تَسَلَّ بِفِكْرٍ فِي أَبِيْكَ فَإِنَّمَا بَكَيْتَ فَكَانَ الضِّحْكُ بَعْدَ قَرِيبِ

---

(1) الفسر: 1/ 235.
(2) الفسر: 1/ 343.
(3) الفسر: 1/ 146.

لاحظ ابن جنّي تثنية أب على أبَيْن والقياس أبوين، فكان عليه أن يقول في أبويك كقوله تعالى: ﴿كَمَآ أَتَمَّهَا عَلَىٰٓ أَبَوَيْكَ مِن قَبْلُ إِبْرَٰهِيمَ وَإِسْحَٰقَ﴾ [يوسف:6]، فقال ابن جنّي معتذرًا عن المُتنبِّي: «أبَيْك يريد أبويك، وهي لغة معروفة، تقول العرب: أب وأبان وأبَيْن وأبَوْن، ومن أبيات الكتاب:

فَلَمَّا تَبَيَّنَ أَصْوَاتَنَا بَكَيْنَ وَفَدَّيْنَنَا بِالأَبِينَا»[1]

ثم ساق عشرة شواهد تدل على شيوع هذه اللغة على ألسنة العرب الفصحاء، وكأنَّه يريد أنْ يقول إنَّها لهجة شائعة مستفيضة، وكلُّ لغات العرب حُجَّة، فلا حرج على الشاعر أن ينزل عن اللغة المثلى التي جاء بها القرآن الكريم، إلى لغةٍ أدنى فصاحة إذا اضُطُّر إلى ذلك.

(3) في شرحه قول المُتنبِّي:

تَوَقَّهُ فَإِذَا مَا شِئْتَ تَبْلُوَهُ فَكُنْ مُعَادِيَهُ أَوْ كُنْ لَهُ نَشَبَا

لاحظ ابن جنّي نصب الفعل (تبلو) دون ناصب ظاهر فقال: «نصب (تبلوه) بأنْ مضمرة، والتقدير: أن تبلوه، فحذفها، بعد أن قدَّرها ظاهرة، وبقى عملها بحاله، ومثله قوله طَرَفة:

أَلَا أَيُّهَذَا الزَّاجِرِي أَحْضُرَ الوَغَى وَأَنْ أَشْهَدَ اللَّذَاتِ هَلْ أَنْتَ مُخْلِدِي؟

أراد أن أحضر؛ فحذف (أن) ودلَّ عليها بما عطفه عليها من قوله: وأن أشهد، وبيت المُتنبِّي لم يعطف فيه، إلا أنَّه معلوم أنَّ الفعل لا يقع بعد شئت هذا الموقع إلاّ أن مرادها هناك»[2].

---

(1) الفسر: 1/ 153، والبيت الذي استشهد به هنا لزياد بن واصل السهمي، وهو في الكتاب: 3/ 406، وقد أنشده ابن جنّي في: الخصائص: 1/ 347، المحتسب: 1/ 112.

(2) الفسر: 1/ 258، 259، والبيت الذي استشهد به لطرفة بن العبد من معلقته المشهورة؛ وهو في ديوانه؛ ص32، شرح المعلقات السبع؛ للزوزني، ص38، وشرح القصائد العشر؛ للتبريزي، ص103 وفى جميعها (اللائمي) بدلاً من (الزاجري).

وقد ظلَّ ابن جنِّي قرابة ثلاث صفحات يتحدَّث عن حُكم هذا الحذف، ويأتي بالشواهد التي تؤيد ذلك؛ حتى يُخرج المسألة من حيز الشذوذ إلى القلَّة، بل إلى الجواز عند الضرورة.

تلك أمثلة يسيرة من دفاع ابن جنِّي عن المُتنبِّي، وهي غيضٌ من فيض ما نافح فيه ابن جنِّي عن شاعره في قضايا مشابهة مثل: الوقوف على المنصوب بالسكون، وحذف ضمير الشأن وحذف التنوين، وتأنيث المذكَّر، وتذكير المؤنث، وتثنية الجمع، وجمع المثنَّى، وقصر الممدود، ومد المقصور، وإعمال لا المشبَّهة بليس في المعرَّفة... وغير ذلك كثير[1].

وكأنَّ المُتنبِّي قد أحسَّ في ابن جنِّي هذه القدرة على الدفاع الباسل عنه في المآزق المشتبهة؛ فكان يحيل عليه عندما يسأله السامعون، فقد رَوَى ابن جنِّي أنَّ رجلاً سأل المُتنبِّي عن قوله:

بَادٍ هَوَاكَ صَبَرْتَ أَمْ لَمْ تَصْبِرَا وَجَزَاكَ إِنْ لَمْ يَجْرِ دَمْعُكَ أَوْ جَرَى

فقال: كيف أثبت الألف في تصبرا مع وجود لَمْ الجازمة، وكان من حقه أن يقول لم تصبرْ، فقال المُتنبِّي: لو كان أبو الفتح هاهنا لأجابك، يعنيني، وهذه الألف هي بدل من نون التوكيد الخفيفة، كان في الأصل لم تصبرنْ، ونون التوكيد الخفيفة إذا وقف الإنسان عليها أبدل منها ألفًا، قال الأعشى:

*** وَلا تَعْبُدِ الشَّيْطَانَ وَاللهَ فَاعْبُدَا ***

وكان الأصل فاعبدنْ، فلما وقف أتى بالألف بدلاً».[2]

وكأنَّ المُتنبِّي قد حمَّل ابن جنِّي عبء الدفاع عنه إزاء مؤاخذة شُدَاة اللغة، الذين اكتفوا بالقشور من علومها ولم يتبحَّروا فيها ذلك التبحُّر الذي يؤهِّلهم لهذا التسامح في أمر اللغة، الذي هو مسلك الفاهمين.

---

(1) انظر أمثلة أخرى في: الفسر: 1/ 43، 63، 72، 77، 141، 147، 186، 209، 232، 249، 250، 272، 287، 293، 298، 300، 329، 335، 343، وفي تفسير أبيات المعاني؛ ص150، 151، 244، وفي أمالي ابن الشجري: 1/ 431، 2/ 530، 531، نقلاً عن ابن جنِّي.

(2) انظر: وفيات الأعيان: 3/ 248، الصبح المنبي؛ ص147، وقد نقل هذا التوجيه المعرِّي في: معجز أحمد: 4/ 276، والواحدي؛ ص732، وصاحب التبيان: 2/ 160، والشطر الذي استشهد به عجز بيت للأعشى وصدره: (وذا النُّصَب المنصوب لا تنسكنَّه) في ديوانه؛ ص137.

وبعد...

فلا يسعنا بعد هذا العرض إلاّ أن ننوِّه بهذا الموقف النقديّ الفاهم، الذي يقوم على النقد الصريح عندما يجترح الشاعر حُرمة لغويَّةً لا سبيل لإخراجه من إثمها، لأنَّ مثل اجتراحه لم يَرِد على لسان فصيح، ولم يأت به خبر صحيح.

أما إذا وجد الناقد للشاعر مخرجًا وجيهًا فإنَّه يحمل حال الشاعر على الصحة مستخدمًا مرونة القاعدة اللغويَّة التي تُجيز في المسألة الوجهين في آنٍ معًا، وإن كان أحد الوجهين أقوى من الآخر، وليس هذا المسلك دفاعًا عن المُتنبِّي، وإنَّما هو انطلاق من قاعدة راسخة قوامها التسامح فيما ورد فيه الوجهان، حتى لو كان أحدهما أعلى شأنًا وأرجح ميزانًا، وقد عقد ابن جنِّي في الخصائص بابًا سمَّاه (بابٌ في الجمع بين الأقوى والأضعف في عقدٍ واحد)؛ جاء فيه: «ولسنا ندفعُ أنَّ في الكلام كثيرًا من الضعف فاشيًا، وسمتًا منه مسلوكًا متطرقًا، وإنَّما غرضنا هنا أن نرى إجازة العرب جمعها بين قويّ الكلام وضعيفه في عقدٍ واحد، وأنَّ لذلك وجهًا من النظر صحيحًا،. ووجه الحكمة في الجمع بين اللغتين القوية والضعيفة في كلامٍ واحد: هو أن يُروكَ أنَّ جميع كلامهم وإن تفاوتت أحواله... على ذكر منهم، وثابت في نفوسهم، نعم، وليؤنسوك بذلك، حتى إنَّك إذا رأيتهم وقد جمعوا بين ما يقوى وما يضعف في عقدٍ واحد، ولم يتحاموه، ولم يتجنَّبوه لم يقدح أقواهما في أضعفهما، كنت إذا أفردت الضعيف منهما بنفسه، ولم تضمّه إلى القويّ فيتبين به ضعفه وتقصيره عنه آنس به، وأقلّ احتشامًا لاستعماله... ونظير هذا الإنسان يكون له ابنان أو أكثر من ذلك، فلا يمنعه نجابة النجيب منهما الاعتراف بأدْوَنِهما، وجمعه بينهما في المقام الواحد.. وهذا يدلك على أنَّهم قد يستعملون من الكلام ما غيره آثر في نفوسهم منه، سعةً في التفسُّح، وإرخاءً للتنفُّس، وشُحًّا على ما جشموه، فتواضعوا أن يتكارهوه فيلغوه ويطرحوه، فاعرف ذلك لهم مذهبًا، ولا تطعن عليهم متى ورد عنهم شيء منه».[1]

(1) الخصائص: 3/ 317 وما بعدها.

فليت شعري لو أخذ النحاة بهذه المسامحة اللغويَّة الفاهمة لكان لذلك أبلغ الأثر في توسيع دائرة النحو العربيّ، وتليين قواعده الجامدة، ولحبَّب ذلك اللغة بشتى علومها إلى الناشئة الذين يضيقون ذرعًا بهذا الحصار القاسي في دوائر الشرائع النحويَّة المُلْزمة، ولخفَّت حدَّة الملاحقات النحويَّة للشعراء الذين يضيقون ذرعًا بهذا التسلُّط، فربما ولَّى بعضهم وجهه شطر اللهجات المحليَّة، فكتب ما أصبح يُعرف بشعر العاميَّة، وبات له نفوذٌ قويٌّ في الساحة الأدبيَّة، أو اتجه بعضهم إلى السخرية من اللغة ومن أربابها، فكتب على هواه متفلِّتًا من كلِّ قيد، أو لجأ بعضهم إلى الصمت إيثارًا للسلامة، ما دام من ألَّف فقد استُهْدِف، فيطوي دفاتره، ويترك محابره، بُعْدًا بنفسه عن ذلك الصراع المرير.

وفى كلِّ هذه الحالات لن تُجني الآداب العربية خيرًا ما دمنا نعيش في ظل هذا الاستبداد اللغويّ الذي لا يعرف المسامحة، ولا يُقَرَّ اللين في الأحكام بأيِّ حال.

ثالثًا: موسيقى الشعر

كان ابن جنّي يتمتع بحسٍّ موسيقيٍّ راقٍ جعله يولِّي وجهه شطر علميْ «العروض والقافية»؛ فألَّف في هذا المجال كتبًا مثل: مختصر العروض والقوافي، المُغْرب في شرح القوافي، شرح الكافي في القوافي.[1]

وليس يعنينا الحديث عنها، لأنَّها كتبٌ تحوي مبادئ العلم وأصوله، وإنَّما الذي يعنينا هو ما أثاره من قضايا حول الأوزان وإمكانية التجديد فيها أو التقوقع في سراديبها، وحول القوافي وما يعتريها من خلل، وما يجمِّلها من وسائل تمنحها قيمة موسيقية عالية، وذلك من خلال رؤاه المتناثرة هنا وهناك.

(أ) موسيقى الوزن:

(1) الخروج على أوزان الخليل:

شهدت الساحة الأدبيَّة صراعًا بين العروضيِّين والشعراء شبيه إلى حدٍّ بعيد بالصراع بين النحاة والشعراء الآنف الذِّكر، فالعروضيون يريدون حصار الشعراء في دائرة أوزان الخليل ابن أحمد، لا يحيدون عنها قيد أُنملة، ولا يتفلَّتون من إسارها مطلقًا، لأنَّها في رأيهم ثوابت لا يجوز خرقها مطلقًا.

والشعراء يضجُّون بالثورة على هذه الوضعية الجائرة، ويرفعون رايات التمرد على أسلاكها الشائكة التي تحيط بمدينة الشعر، معتقدين أنَّهم أكبر من العروض، وأنَّهم فوق مواضعات الخليل.

ومن ثَمَّ وجدنا اتهامات جارحة من جانب العروضيِّين للشعراء بعدم السير على طريق العروض القديم، حتى استباح ابن سيده (ت 458هـ) لنفسه أنْ يرفع عقيرته بهذا الاتهام الجارح للمتنبِّي قائلاً: «والذي عندي أنَّ أبا الطيِّب كان جاهلاً بصناعة القوافي، فإنَّها مهنةٌ

(1) انظر: معجم الأدباء: 3/ 478، 480.

دقيقة، يعجز عنها الشعراء، ويغلطون فيها».[1]

ليت شعري هل أغنى علم ابن سيده بالعروض عنه شيئًا، فجعل منه الشاعر الذي لا يُجَارى بالأندلس، وهل أنقص هذا الجهل المزعوم من قدْر المُتنبِّي، أو غضَّ من نباهة شأنه؛ وهو ذلك العملاق الذي يخوض الغمرات بكل اقتدار؟

وقد لَجَّ ابن جنِّي في هذا الصراع المحتدم، حيث لاحظ الباحث أنَّه يتعامل بمكيالين أحدهما: يعتذر فيه عن القدماء، والثاني: يحاكم إليه المُحْدثين.

* أما مكياله مع القدماء؛ فيقوم على محاولة الاعتذار عنهم، وتصحيح مواقفهم، ودرء الحدود عنهم بالشبهات، فإذا كانوا قد قالوا: عجبت لنحويٍّ يُخطئ، فإنَّه من الممكن أن ننقل هذه المقولة إلى ساحة العروض قائلين: عجبت لعروضيٍّ يُخطئ، ذلك أنَّ مصطلحات هذا العلم من الضخامة والتشعُّب بحيث يستطيع العروضيُّ أن يستغلَّ ثغراتها من أجل تصحيح موقف الشاعر، وتوجيه مساره على صراط الخليل، ومفتاح رؤية ابن جنِّي في هذا المقام تتمثَّل في قوله مُعلِّقًا على دعوى أبي سعيد السيرافيّ وجود كسر عروضيّ في بيتٍ لأبي ذؤيب: «فأمَّا أن يكون كَسْرٌ فلا، وذلك أنَّ الشعر المكسور هو الذي لا يقبله وزن من الأوزان، فأمَّا إذا قبله بعضها فاعتقاد كسره خطأ».[2]

وكأنَّه يريد أنْ يقول: إنَّ الشعر المكسور هو ذلك الذي تصالحت عليه الأوجاع، وعزَّ على النُّطُسِ شفاؤه، وهنا يخرج من ساحة العروض، لأنَّ آخر الدواء الكيّ، أمَّا إذا وجد له بريق من أملٍ في الحياة على أرض الخليل، فينبغي أن نحمله على الصحة والسلامة.

ولذا نرى ابن جنِّي يدرأ عن القدماء، وينافح عن اجتراحهم المخالفات العروضية، فإذا وجد زيادة في أول البيت قال: إن ذلك خَزْم[3]. فقد علق على بيت للمُذَال بن المُعْتِرِض:

---

(1) شرح المشكل من شعر المُتنبِّي؛ ص156.
(2) التمام في تفسير أشعار هذيل؛ ص70.
(3) الخزم: زيادة في أول البيت لا يعتدّ بها في التقطيع. [الكافي؛ ص143].

يَـا عَيْـنُ فَابْكِـي المَالِكِيـنَ أَوَّلْ الفَـوَارِسَ الأَضَـايـفِ المُحَـوَّلْ

وهو من بحر السريع ووزنه (مستفعلن مستفعلن متفعل)، وعليه فإن أداة التعريف زائدة في أول الشطر الثاني، فلو حُذفت لصح وزن البيت، لكنَّ ابن جنّي لم يسارع بتخطئة الشاعر، بل قبل رواية التعريف على الرغم من وجود رواية بحذف الألف واللام، لكنَّه أبَى إلاّ أن يذكر رواية التعريف معتذرًا عنها بقوله «فوارس لـ (فواعلن) على من رواه الفوارس باللام، فإنَّه خَزم لام التعريف، وفى هذا ضربٌ من الضعف، وذلك أنَّه قد ثبت عندنا بوجه الأدلة القويَّة أنَّ العرب قد أجرت لام التعريف فيما عرفته مجرى الجزء من الكلمة غير المنفصل منها، والخَزْم إنَّما يجوز في حرف المعنى... إلا أنه يُشبه لام التعريف بحرف العطف».[1]

هنا نجد ابن جنّي آثر السير في الطريق الملأى بالأشواك، على الرغم من وجود رواية أخرى أقوم وزنًا تنأى به عن هذه العقبات، لكنَّه استطاع أن يدحض هذه الشبهات – وهو على ذلك جدّ قدير – مصحِّحًا موقف الشاعر.

وإذا وجد في البيت نقصًا حمل ذلك على الخَرْم[2]؛ حيث علَّق على قول الشَّدَّاخ بن يَعْمر الكنانيّ:

قَـاتِلُـوا القَـوْمَ يَا خُزَاعُ وَلا يَدْ (م) خُلْكُـمُ مِـنْ قِتَـالِهِـمْ فَشَـلُ

لقوله: «هذا الشعر من بحر المنسرح، وإنشاده على هذا الظاهر يكسره، وذلك أنَّ أول المنسرح لا يجوز فيه فاعلن، ويروى: فقاتلي، وإذا رُوي هكذا كان وزنه مفاعلن، وهذا جائز فيه، لأنَّه خبن مستفعلن، ووجه جواز قاتلوا بلا حرف عطف قبله أنَّه يريد الفاء فيحذفها، وهى في حُكم الملفوظ بها؛ كأشياء تقدَّر في النفس، وهى في حُكم الخارج إلى اللفظ، ألا ترى كثيرًا من العرب ينشد قوله:

لَسَعْدُ بْـنُ الضِّبَـابِ إِذَا شَتَـا أَحَبُّ إِلَيْنَا مِنْكَ فَافْـرَسٍ حَمِـرْ

(1) التمام في تفسير أشعار هذيل؛ ص141، 142.

(2) الخرم: حذف أول متحرك من الوتد المجموع في أول البيت. [الكافي؛ ص143].

يريدون: لعمري، فلما عرف موضعه صار إلى أنَّه كالمنطوق به، وضده قوله:

اشْـــدُدْ حَيَـازِيمَـكَ لِلْمَـــوْتِ فَـــإِنَّ المَـــوْتَ لاقِيكَـــا

فهذا لا يُخرج وزنه إلا على خَزْم اشدد، حتى كأنَّه ابتدأ فقال: حيازيمك للموت».[1]

نلاحظ هنا كذلك أنَّ الناقد يجشِّم نفسه الطريق الصعبة، ويكلِّف نفسه عناء الاعتذار عن الشاعر؛ على الرغم من وجود رواية أقوم قِيلاً وأهدى سبيلاً.

والباحث يرى أنَّ هذا الاختلاف بالزيادة أو النقصان إنَّما هو من سهو بعض الرواة، بدليل أنَّ لكل بيتٍ منهما رواية أخرى صحيحة، حيث إنَّني لا أتصور شاعرًا في حجم امرئ القيس – مثلاً – يُشَلُّ ذوقه عندما يغفل كلمة (لعمري)؛ وهي كلمةٌ لا تفيد سوى القَسَم الذي يؤكِّد المعنى، فمن السهل أن تُزاد وأن تنقص دون أن يختلَّ المعنى كبير اختلال، فهل يعقل أن يكون شاعر قد غنَّى كلَّ هذا الغناء العذب مُدلِّلاً على صحة ذوقه ورهافة حسّه، ثم يسقط هذه السقطة الجارحة بزيادة كلمة أو حذف أخرى، وهو على مثلها وأعذب منها جدٌّ قدير؟!

إنَّني لا أتردد في اعتقادي أنَّ هؤلاء الشعراء جميعًا – وهم مَنْ هم إحساسًا بموسيقى الكلمة – قد أنشدوا قصائدهم موزونة تمامًا دون زيادة أو نقصان، ثم جاء بعض الرواة – ونحن ندرك تفاوت أحوالهم – فزادوا هنا وأنقصوا من هناك.

---

(1) التنبيه على شرح مشكلات الحماسة؛ ص78، وتحدث عن البيت نفسه وحمله على الخرم أيضًا في الخصائص: 1/ 289. وهو برواية (قاتلي..) في: شرح المرزوقي: 1/ 196، وهناك مثال آخر في: التمام؛ ص77، 78 استشهد عليه بنفس هذا الشاهد على الخرم، وهو لامرئ القيس، ورواية الديوان:

لعمري لسعد حيث حلت دياره أحب إلينا منك فافرسِ حَمَرْ

الديوان؛ ص113، وقوله: فافرس حمر: نداء أراد؛ يا فارس حمر، كأنَّه يلقبه بفم الفرس، والحَمِر هو الذي نتنت رائحة فمه لكثرة أكله الشعير. [اللسان (حمر): 2/ 992]. والبيت الثاني الذي أنشده شاهدًا على الخزم من الهزج وفيه (اشدد) زيادة، وهو منسوب للإمام علي بن أبي طالب رضي الله عنه؛ يُقال: إنَّه قاله في الليلة التي ضُرب فيها.. وهو في: ديوان الإمام علي؛ ص107، وشرح المرزوقي لديوان الحماسة: 1/ 331، والعمدة: 1/ 149. قال ابن رشيق: فزاد (اشدد) بيانًا للمعنى لأنَّه هو المراد.

* وأما مكياله مع المُحْدثين؛ فيقوم على نقد الشاعر نقدًا جارحًا دون رحمة، فإنْ التمس له عذرًا جاء ضعيفًا لا يبرِّئ ساحة الشاعر من قوة الاتهام، وهذا عجيبٌ جدًّا من ابن جنِّي الذي رفع شعار المساواة بين القدماء والمحدثين، فقد عقد في خصائصه بابًا عنوانه (بابٌ في هل يجوز لنا في الشعر من الضرورة ما جاز للعرب أولاً)؟ سوَّى فيه بين القدماء والمحدثين في هذا المجال، مستعينًا بإجابة أستاذه أبي عليّ الفارسيّ؛ حيث قال: «كما جاز أن تقيس منثورنا على منثورهم، فكذلك يجوز لنا أن نقيس شعرنا على شعرهم، فما أجازته الضرورة لهم أجازته لنا، وما حظَّرته عليهم حظَّرته علينا».[1]

لكنَّه هنا لا يسوِّي بين القدماء والمُحْدثين؛ إذ انتقد المُتنبِّي مرَّتين، اتهمه فيهما معًا بالخروج على أوزان الخليل؛ وهما:

(1) في شرحه مطلع قصيدة المُتنبِّي في مدح بدر بن عمار الأسديّ:

إِنَّمَا بَدْرُ بْنُ عَمَّارٍ سَحَابُ هَطِلٌ فِيهِ ثَوَابٌ وَعِقَابُ

قال: «وهذه القطعة مضطربة الوزن، وهي من الرَّمَل، لأنَّه جعل العروض فاعلاتن، ولعمري إنَّ هذا هو أصلها في الدائرة، ولكنَّ العروض لم تستعمل هنا إلا محذوفة السبب، ووزنها فاعلن».[2]

(2) في شرحه قول المُتنبِّي:

تَفَكُّرُهُ عِلْمٌ وَمَنْطِقُهُ حُكْمُ وَبَاطِنُهُ دِينٌ وَظَاهِرُهُ ظَرْفُ

قال: «هذه القصيدة من الضرب الأول من الطويل، وعروض الطويل تجيء أبدًا مقبوضة على مفاعلن إلا أن يصرع البيت فيكون ضربه على مفاعيلن أو فعولن، فيتبع العروض الضرب، وليس هذا البيت مُصَرَّعًا، وقد جاء بعروضه على مفاعيلن؛ وهو تخليط منه، وأقرب ما يُصرف إليه أن يقال: إنَّه ردَّ مفاعلن إلى أصلها وهو مفاعيلن لضرورة الشعر، كما أنَّ

(1) الخصائص: 1/ 324.
(2) الفسر: 1/ 296، وانظر: معجز أحمد: 2/ 160، التبيان: 1/ 133، شرح الواحدي؛ ص223.

للشاعر إظهارَ التضعيف، وصرف ما لا ينصرف، وإجراء المعتلّ مجرى الصحيح، وقصر الممدود، وما يطول ذكره مما تُرَدُّ فيه الأشياء إلى أصولها».[1]

ومما يجدر ذكره أنَّ النقاد الذين تحدثوا عن عيوب شعر المُتنبِّي، وجعلوا منها الخروج على الوزن، لم يستشهدوا إلا بهذين البيتين فحسب.[2]

بل حاول الواحديّ أن يصوِّب خطأ الشاعر في بيته الثاني، فقال: «ولو قال: ومنطقه هُدًى أو تُقًى صحَّ الوزن»؟![3]

* وللباحث تعليق على انتقاد هؤلاء جميعًا للبيتين:

– **أمَّا البيت الأول**؛ فقد اختار المُتنبِّي ضربًا من ضروب الرمل لم تَرِد عن العرب، على الرغم من أنَّها الأصل؛ إذ الأصل أن يأتي البيت صحيحًا ثم تعروه الزحافات بالزيادة أو النقصان. والخليل بن أحمد – على جلالة قدره – لم يدَّع أنَّه نبيٌّ يُوْحَى إليه، ولا أنَّ كتابه في العروض قرآنٌ يُتلى، فمن بدَّل منه شيئًا فإنَّما إثمه على الذين يُبدلونه، وإنَّما الرجل قد حصر ما ورد عن العرب من استعمالات شعرية مثَّلت أضرب البحور التي تحدث عنها.

فليت شعري إذا جاز للجاهليِّين أن يخترعوا هذه الصور دون رقابة، فَلِمَ لا يجوز ذلك لأحفاد هؤلاء الجاهليِّين؟ وَلِمَ نغلق باب الاجتهاد في الشعر؟ وَلِمَ نصادر حرية الجيل الجديد ونحرمه من حق التنفُّس من رئته، والغناء بحنجرته؟ وَلِمَ نُجبره على ارتداء الملابس القديمة التي أخلقها اللابسون، ومجَّها السامعون؟

إنَّ من حق الشاعر – في اعتقادي – أن يبتكر بحورًا جديدًا، وأن يشتق أضرُبًا جديدة من البحور القديمة دون رقابة، شريطة أن يغنِّي غناء يلذُّه السامعون، ويكتب شعرًا يستحق هذا

---

(1) الفسر (المخطوط)؛ ق 178، وانظر: معجز أحمد: 2/ 21، وشرح الواحدي؛ ص170، والتبيان: 2/ 287.

(2) الوساطة؛ ص467، 468، يتيمة الدهر: 1/ 195، 196.

(3) شرح الواحدي؛ ص170.

الوصف، لا تلك الأعمال الفوضويَّة المتلفِّعة بعباءة الشعر - يقول الدكتور إبراهيم أنيس: «ومن الممكن للمُحْدثين من شعرائنا أن يجدِّدوا، ولكن بقدر، وفي أناةٍ ورفق، حتى لا يفاجئوا قرَّاءهم وسامعيهم بما لم يألفوا، أو بما لا يمتّ للقديم بأيِّ صلة، وإنَّما يكون ذلك بالاقتصار في نَظمهم على ما شاع من أوزان وإهمال غيرها إهمالاً تامًّا، فإذا ابتكروا وزنًا حاولوا جهدهم أن ينظموا منه كثيرًا، وأن يتعاونوا في كثرة النَّظم منه؛ بحيث يصبح شائعًا مألوفًا، وتقرب نسبة شيوعه من تلك الأوزان التي أَلِفَهَا الناس وتعودوها، وليس من المعقول طبعًا أن يكون لكل شاعر أوزانه الخاصة، بل لا بدَّ من الاتحاد في معظم الأوزان، والتقارب في نسبة شيوعها في أشعار الشعراء حتى تألفها الآذان، وتستريح إليها نفوس السامعين، ولا نستطيع أن نتصور تلك العقول الجبارة التي أخرجت روائع الأخيلة والمعاني السامية عاجزة أو قاصرة عن التجديد والابتكار في موسيقى الشعر أيضًا».[1]

ولست أدري كيف أغلق ابن جنِّي باب الاجتهاد في الشعر وهو الذي فتحه على مصراعيه في المذاهب والآراء والأفكار، ناطقًا بهذا الكلام النفيس: «فكلّ من فُرِق له عن علة صحيحة وطريق نَهْجَةٍ كان خليل نفسه وأبا عمرو فكره، إلا أنَّنا مع هذا الذي رأيناه وسوَّغنا مرتكبه لا نسمح له بالإقدام على مخالفة الجماعة التي قد طال بحثها وتقدَّم نظرها... إلاّ بعد أن يناهضه إتقانًا، ويثابته عرفانًا، ولا يخلد إلى سانح خاطره، ولا إلى نزوةٍ من نزوات تفكُّره... فإنه إذا فعل ذلك سدَّد رأيه، وشيَّع خاطره، وكان بالصواب مَئِنَّة، ومن التوفيق مَظِنَّة - وقد قال أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: ما على الناس شيء أضرُّ من قولهم: ما ترك الأول للآخر شيئًا.. وقال الطائي الكبير:

يَقُولُ مَنْ تطْرُقُ أَسْمَاعَهُ كَمْ تَرَكَ الأَوَّلُ لِلآخِرِ».[2]

فليت شعري أين هذه النظرة المعتدلة، التي توازن بين تقديس القديم وبين منح المحدثين كل حقوق التجديد والإبداع؟

---

(1) موسيقى الشعر؛ ص20.

(2) الخصائص: 1/ 191، 192، وبيت أبي تمام في ديوانه: 2/ 161.

لعلَّ ابن جنِّي وهو في صدر حياته – إبان تأليف الفسر – لم يكن فكره قد وصل إلى هذه الدرجة من النضج والتفتح، فأقدم على مؤازرة الجنود المرابطين في حصون الحصار حول مدينة الشعراء، فلما اكتملت أداته، واستحصد فكره – إبَّان تأليف الخصائص – رأى فيما قال آنفًا قيدًا يَشُلُّ البكارة، ويقتل براعم التجديد في أرض الإبداع، فرجع عن حصاره إلى كثير من الحريَّة الملتزمة.

– **وأمَّا البيت الثاني**؛ فقد عاد المُتنبِّي بعروض الطويل المقبوضة دائمًا إلى الصحَّة، هنا نتساءل: ألم يكن المُتنبِّي أمير شعراء العربيّة قادرًا على أن يأتي بالعروض مقبوضة فيقول كما قال الواحديّ – مثلاً – ومنطقه هدًى أو تقًى ليسلم من تلك المؤاخذة؟ ألا تفرِّق أُذن المُتنبِّي – وما أدرك ما هيه – بين العروض الصحيحة المقبوضة؟

والجواب: بلى؛ لقد كان المُتنبِّي قادرًا كل القدرة على أن يأتي ببيته سليمًا من المؤاخذة، وكانت أُذنه تعي تمامًا ما يقول صاحبها.

لكنَّ المُتنبِّي لجأ إلى حُسن التقسيم؛ فالبيت مكوَّن من أربعة مبتدآت متوزانة موسيقيًّا: (تفكره، ومنطقه، وباطنه، وظاهره)، تليها أربعة أخبار متوازنة كذلك: (علم - حكم – دين – ظرف)، ناهيك عما في البيت من طباقات رائعة، ولو قال المُتنبِّي هدًى أو تقًى؛ كما يقترح الواحديّ، لضاع حُسن التقسيم من الشطر الأول.

لقد أدرك المُتنبِّي كلَّ هذه القيم الموسيقية، ووازن بحسّه الفائق وذوقه الرائق بين هذه الموسيقية الرائعة التي هي جوهر الشعر، وبين السير على درب أهل العروض؛ فأثر الأول غير هيَّاب ولا مبال بمؤاخذة أهل العروض، لأنَّه في نفسه أكبر من العروض.

وعلاوة على ذلك فقد أراد المُتنبِّي لفت الانتباه لهذا البيت الذي اجترأ فيه على كسر البناء، فكأنَّه شامة سوداء في جلدٍ أبيض – «وقد كان الخليل يستحسن الزحاف في الشعر إذا قلَّ منه البيت والبيتان... فقيل ليونس بن حبيب – الذي نقل عن الخليل رأيه –: كيف يستحسن وهو عيب؟ قال: قد يكون مثل هذا الحول واللثغ في الجارية يشتهى القليل منه، فإن كثُر هجن

وسمج، والوَضَح في الخيل يشتهى، ويستظرف خفيفة الغرَّة والتحجيل، فإذا فشا وكثُر كان هجنة ووهنًا، قال: وخفيف البلق يحتمل، ولم أر أبلق سابقًا، ولم أسمع به».[1]

فإذا كان مثل هذا الاجتراء على كسر البناء يؤاخذ به شاعر ناشئ يتعثَّر في الأوزان، وربما ضلَّ الطريق في مسالك الشعر، فإنَّه ينبغي أن يتسع أُفق الناقد وهو يتعامل مع أميرٍ من أمراء البيان الذي لا يشكُّ أحد في جودة ذوقه، ولا في رهافة حسّه، أن يتفرَّس في ملامح النص، فعسى أن يجد مسوِّغًا حدا بالشاعر إلى مرتكبه هذا الذي قد يكون عيبًا عند العروضيِّين، لكنَّه جمال رائع عند أهل الفن المتذوِّقين، ولله دَرُّ من قال: «رُبَّ زحاف أطيب في الذوق من الأصل».[2]

(2) بين سلامة الوزن وصحة الإعراب:

قد يقف الشاعر المحاصر بشِبَاك اللغويين وحبائل العروضيِّين في موقف لا يُحسد عليه، فإمَّا أن يصحِّح وزن البيت فيقع في خطأ نحويّ، وإما أن يسلم بيته من زيغ الإعراب فينكسر الوزن، أو يزاحف زحافًا قبيحًا، وهما أمران أحلاهما مرٌّ، فأيّ الجانبين أوْلى بالسلامة؟ والنحاة والعروضيون في هذه الحال أشبه بالضُّرتين إنْ أرضيت إحداهنَّ أغضبت الأخرى؟

هنا نرى ابن جنِّي يجعل القضية ذات شقَّين:

فإذا كانت المخالفة النحويَّة يقابلها كسرٍ تام للبيت، فللشاعر أن يرتكب المخالفة النحويَّة حتى يسلم بيته، وساعتئذ يبحث له النحاة عن مَخْرَج، ويفتِّشون عن تأويل لمرتكبه بأسلوب: عجبتُ لنحويّ يُخْطئ.

وإذا كانت المخالفة النحويَّة يقابلها زحاف فحسب، فعلى الشاعر أن يزاحف بيته؛ لأنَّ الزحاف محتمل، ويبقى البيت سليمًا من جهة الإعراب.

---

(1) نقد الشعر؛ قدامة بن جعفر؛ ص179، 180. ويُقال بالفرس وَضَح إذا كانت به شية؛ أي علامة مخالفة لسائر لونه، والبلق: ارتفاع التحجيل إلى الفخذين.

(2) أمالي ابن الشجري: 3/ 199.

ويبدو أنَّ ابن جنِّي لجأ إلى الموقف الوسط تصحيحًا لموقف المازنيّ الذي يأبَى إلا أن يكسر البيت إرضاءً للنحاة؛ قائلاً: «أما الجُفَاة الفصحاء فلا يُبالون كسر البيت لاستنكارهم زيغ الإعراب».[1]

فأراد ابن جنِّي أن يجعل المسألة أقرب إلى القبول من خلال موقفه الوسط الذي أعرب عنه قائلاً: «فإنْ كان ترك زيغ الإعراب يكسر البيت كسرًا، لا يزاحفه زحافًا، فإنَّه لا بدَّ من ضعف زيغ الإعراب، واحتمال ضرورته، وذلك كقوله:

*** سَمَاءُ الإِلَهُ فَوْقَ سَبْعِ سَمَائِيَا ***

فهذا لا بدَّ من التزام ضرورته؛ لأنَّه لو قال: سمايا، لصار من الضرب الثاني إلى الثالث، وإنَّما مبنى هذا الشعر على الضرب الثاني لا الثالث، وليس كذلك قوله:

أَبِيتُ عَلَى مَعَارِيَ فَاخِرَاتٍ بِهِنَّ مُلَوَّبٌ كَدَمِ العِبَاطِ

لأنَّه لو قال "معارٍ" لَمَا كسر الوزن، لأنَّه إنَّما كان يصير من مفاعلتن إلى مفاعيلن وهو العصب... فاعرف إذًا حال ضعف الإعراب الذي لا بدَّ من التزامه مخافة كسر البيت من الزحاف الذي يرتكبه الجفاة الفصحاء إذا أَمِنُوا كسر البيت، فإذا أَمِنْتَ كسر البيت اجتنبت ضعف الإعراب، وإنْ أشفقت من كَسْره البتة دخلت تحت كسر الإعراب».[2]

وكأنَّ ابن جنِّي ينطلق هنا من قاعدة ارتكاب أخف الضررين، محاولاً عقد موازنة منصفة بين النحو والعروض، فلا العروض يُطغيه عن الالتزام بالقواعد الواجبة لدى النحاة، ولا النحو يلهيه عن تحقيق القيمة الموسيقيَّة للشعر التي هي جوهره وجزء أساسيٌّ منه، لا كما يريد الجفاة الفصحاء الذين لا يبالون بكسر البيت.

---

(1) المنصف: 2/ 68، التمام؛ ص87.

(2) الخصائص: 1/ 334 وما بعدها، والشطر الأول الذي استشهد به عجز بيت لأميَّة بن أبي الصلت، وصدره: (له ما رأت عين البصير وفوقه)؛ وهو في اللسان (سما): 3/ 2107، والبيت الثاني للمتنخِّل الهذلي؛ انظر: شرح أشعار الهذليين: 3/ 1268، وقد أعاد الحديث عنه المنصف: 2/ 67. والعصب: تسكين الخامس المتحرك. [الكافي؛ ص52].

بل إنَّنا نلاحظ أنَّ ابن جنِّي – على الرغم من اهتماماته اللغويَّة الضخمة – كان أميل إلى جانب الموسيقى الشعرية، فكثيرًا ما نراه يعلِّق اجتراح الشاعر لقواعد اللغة على مشجب الضرورة الشعريَّة حتى تسلم للشاعر موسيقاه، وما أسماها من غاية؛ فإذا ما قال المُتنبِّي:

أَفْدِي ظِبَاءَ فَلاةٍ مَا عَرَفْنَ بِهَا مَضْغَ الكَلامِ وَلا صَبْغَ الحَوَاجِيبِ

اعتذر ابن جنِّي عن جمعه حاجب على حواجيب، والقياس حواجب، بقوله: «وأراد الحواجب فأشبع الكسرة فنشأت بعدها ياء، وهذا من ضرورات الشعر»،[1] ثم ساق ثمانية شواهد تجعل من مطل الحركة ليتولد عنها حرف مَد كي تسلم للشاعر موسيقاه أمرًا جائزًا وضرورة مقبولة.

بل لقد أباح ابن جنِّي للشاعر أن ينطق بما لم يَرِد سماعًا وإن ساغ قياسًا؛ حتى يتمَّ له بيته، ففي قول أبي الأسود الدؤليّ:

لَيْتَ شعري عَنْ خَلِيلِي مَا الذي غَالَهُ في الحُبِّ حَتَّى وَدَعَهُ

قال ابن جنِّي: «واعلم أنَّ الشاعر إذا اضُطَّر جاز له أن ينطق بما يُبيحه القياس، وإن لم يرد به سماع»[2]. لأنَّ الفعلين يَذَرْ وَيَدَعْ لم يسمع ماضيهما (وذر – ودع) استغناء عنه بالفعل تَرَك، وإن جاز ذلك في القياس، وكأنِّي بابن جنِّي يحاول أن يطهِّر أرض الشعر من كثير من الألغام والحبائل التي نصبها النحاة حتى يسير الشاعر آمنًا غير هيَّابٍ ولا وجل.

وحتى لا يظنَّ الناس بالشاعر سوءًا فيرون أنَّ ارتكابه للضرورة علامةُ ضعف وتكلُّف – كما قال ابن قتيبة: «المتكلَّف من الشعر وإن كان جيِّدًا محكمًا، فليس به خفاء على ذوي العلم لتبيّنهم ما نزل بصاحبه من طول التفكُّر، وشدة العناء، ورشح الجبين، وكثرة

(1) الفسر: 1/ 362.
(2) الخصائص: 1/ 397.

الضرورات»[1]- وجدنا ابن جنّي يرفع من مقام ذلك الشاعر المرتكب للضرورة، ولا يجعل منه ذلك الضعيف المهيض الجناح، فيقول: «فمتى رأيتَ الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قُبحها، وانخراق الأصول بها، فاعلم أن ذلك على ما جشمه منه، وإن دل من وجهٍ على جَوْره وتعسُّفه، فإنَّه من وجهٍ آخر مُؤذنٌ بصِياله وتخمُّطِهِ، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته، ولا قصور عن اختيار الوجه الناطق بفصاحته، بل مثله في ذلك عندي مثل مجرى الجموح بلا لجام، ووارد الحرب الضروس حاسرًا من غير احتشام، فهو وإنْ كان ملومًا في عُنْفِه وتهالكه، فإنَّه مشهودٌ له بشجاعته وفيض مُنَّته، ألا تراه لا يجهل أنْ لو تكفَّر في سلاحه، أو أعصم بلجامِ جواده، لكان أقرب إلى النجاة، و أبعد عن المَلْحاة، لكنَّه جشم ما جشمه على علمه بما يعقب اقتحام مثله إدلالاً بقوة طبعه، ودلالة على شهامة نفسه».[2]

إنَّه كلامٌ نفيس كلَّ النفاسة يدلُّ على إجلال الناقد للشاعر حتى وهو في أحرج الأوقات، وهو يقف موقف الضعيف محتاجًا إلى لغويٍّ يَمُدُّ له طوق النجاة، لكنَّ الناقد ينوِّه بقدرته على المغامرة والاقتحام، والثورة على النمطيَّة، والتمرُّد على الإلف والعادة، والتجرُّؤ على كسر البناء دون إباءٍ... وهى معانٍ ألصق ما تكون بالقدرة على الإبداع والبكارة التي هي أعلى مقوِّمات الفن عند الشاعر، ولو أنَّ هذه المعاني موجودة في نفس من وقع في الضرورة؛ مَا أقدم على المغامرة بالانطلاق في هذه المنطقة المحظورة.

---

(1) الشعر والشعراء: 1/ 88.

(2) الخصائص: 2/ 394. تخمُّطه: تكبُّره وثورته، حارسًا منكشفًا بلا درع، مُنَّته: قوته، تكفَّر: تغطَّى، أعصم: استمسك، المَلْحاة: اللوم، جشمه: تكلفه بمشقة.

(ب) موسيقى القافية:

(1) القيمة الموسيقية للقافية:

أوْلى ابن جنّي قوافي الشعر عناية أي عناية، لأنَّها آخر ما يبقى لدى المستمع، فلا غرو أنْ يهتمَّ بها الشاعر كلَّ الاهتمام حتى يبقى صداها مُجَلْجلاً في أذن المتلقِّي ما شاء الله أن تحيا القصيدة في قلبه.

وقد أشار ابن جنّي إلى كمال عناية العرب بهذا الجزء من الشعر قائلاً: «ألا ترى أنَّ العناية في الشعر إنَّما هي بالقوافي، لأنَّها المقاطع، وفى السجع كمثل ذلك، نعم، وآخر السجعة والقافية أشرف عندهم من أولها، والعناية بها أمسُّ، والحشد عليها أوفى وأهمُّ، وكذلك كلما تطرَّف الحرف في القافية ازدادوا عناية به، ومحافظة على حكمه».[1]

وكأنَّ العرب ظلوا ينشدون الكمال الموسيقيّ في القافية، حتى رأيناها بتلك الصورة التامَّة الإيقاع التي عَزَّ أن نجد لها نظيرًا عند أمة من الأمم.

ويقول في موضعٍ آخر مشيرًا إلى كمال العناية بالقافية التي هي أعظم أجزاء البيت: «ومن ذلك ما تستعمله العرب من إشباع مدَّات التأسيس والردف والوصل والخروج عناية بالقافية، إذ كانت للشعر نظامًا، وللبيت اختتامًا. أخبرني أبو أحمد الطبرانيّ عن شيخٍ له ذكره عن البحتريّ قال: سمعت ابن الأعرابيّ يقول: استَجِيدوا القوافي فإنَّها حوافز الشعر. وقال لي الشَّجريّ في بعض كلامه: القافية رأس البيت، وهذا ليس نقضًا للأول، وإنَّما غرضه فيه أنَّها أشرف ما فيه، كما أنَّ حوافر الفَرَس هي أوثق ما فيه، وبها نهوضه، وعليها اعتماده».[2]

وقد رصد لنا ابن جنّي بعض مظاهر تلك العناية التي توخَّاها العرب في أشعارهم منها:

---

(1) الخصائص: 1/ 85.

(2) المحتسب: 2/ 209، 210.

(1) أنَّهم اختاروا حروف المد لتكون ردفًا أو تأسيسًا[1]؛ لأنَّها ألين من غيرها، لِمَا فيها من إطالةٍ للصوت، تلك الإطالة التي تخفِّف من حدة الأصوات الصامتة، وتمنح الأذن مزيدًا من الراحة والاطمئنان في التلقِّي، وتجعل الشعر أقرب إلى الغناء، والعلاقة بين الشعر والموسيقى والغناء قديمة قِدَم الشعر نفسه، يقول ابن جنِّي وقد تحدث عن لفظةٍ قلقة فلما دخلت عليها ياء المد «لانت ونعمُت، وذلك من شأن المدَّات، ولذلك استُعْمِلن في الأرداف والوصول والتأسيس والخروج، وفيهنَّ يجرى الصوت للغناء والحداء والترنُّم والتطويح».[2]

(2) أنَّهم اختاروا الردف والتأسيس قريبًا من الطرف، لتكون الراحة فيه متوافقة مع راحة المتكلم بعد تمام الإنشاد، وراحة المستمع بعد لذَّة الاستماع، ولو كان حرف المد - وهو أساس اللين والراحة - بعيدًا ما حقَّق تلك الراحة المنشودة - يقول ابن جنِّي:«إنَّما جيء بالمدِّ في هذه المواضع لنَعْمته، وللين الصوت به، وذلك أنَّ آخر الكلمة موضع الوقف، ومكان الاستراحة والأَوْن، فقدَّموا أمام الحرف الموقوف عليه ما يؤذن بسكونه، وما يخفِّف من غلواء الناطق واستمراره على سَنَن جريه، وتتابُع نطقه، ولذلك كثُرت حروف المدّ قبل حرف الرويّ؛ كالتأسيس والردف، ليكون ذلك مُؤذنًا بالوقوف، ومُؤدِّيًا إلى الراحة والسكون».[3]

(3) أنَّهم لم يُبيحوا التبادل بين حروف الرويّ إلا بين الواو واليا، لِمَا بينهما من قربٍ ومودة؛ حتى إنَّ المستمع لا يكاد يشعر بالانتقال مع ذلك التبادل، أمَّا مع الألف فكل سامع يدرك حدة التباين - يقول ابن جنِّي: «إنَّ بين الياء وبين الواو قربًا ونسبًا، ليس بينهما وبين الألف، ألا تراها تثبت في الوقف في المكان الذي تحذفان فيه، وذلك قولك: هذا زيد، مررت

---

(1) الرِّدف: ألف أو ياء أو واو سواكن قبل حرف الرويّ. والتأسيس: ألف قبل حرف الرويّ بحرف. [الكافي؛ ص153، 154].

(2) الخصائص: 2/ 235، وانظر: المنصف: 1/ 224، والوصول: جمع وصل وهو ألف أو واو أو ياء أو هاء سواكن يتبعن حرف الروي، الخروج: ألف أو ياء أو واو سواكن يتبعن هاء الوصل [الكافي؛ ص151، 152].

(3) الخصائص: 1/ 234، 235. الأَوْن: السكينة الرفق، غلواء الناطق: سرعته وقوته.

بزيد، ثم تقول ضربت زيدًا، وتراهما تجتمعان في القصيدة الواحدة رِدْفين نحو قول امرئ القيس:

قَدْ أَشْهَدُ الغَارَةَ الشَّعْوَاءَ تَحْمِلُني جَرْدَاءُ مَعْرُوقَةُ اللَّحْيَيْنِ سُرْحُوبُ

ثم قال فيها:

كَالدَّلْوِ بُتَّتْ عُرَاهَا وَهْيَ مُثْقَلَةٌ وَخَانَهَا وَذَمٌ مِنْهَا وَتَكْرِيبُ

ولا يجوز معهما ألف في مكانهما».[1]

(4) أنَّهم استنكروا الإقواء[2] استنكارًا تامًّا، لأنَّه يقضي على التآلف وتناسب الإيقاع بين القوافي، ولا شكَّ أنَّ كل أُذن موسيقية تنفر منه كلَّ النفور، حتى إنَّ العربيّ الجاهليّ كان يستقبحه دون أن يعرف مصطلحه، وقد ساق ابن جنِّي خبر استنكار العرب إقواء النابغة في داليَّته المشهورة، حتى دسُّوا عليه مغنية مدَّت الوصل وأشبعته ففطن إليه واعتذر منه، وأصلحه في شعره وقال: «دخلتُ يثرب وفى شعري (صنعة) ثم خرجت منها وأنا أشعر العرب».[3]

ولا شكَّ أنَّ هذا الإقواء يُهدر كثيرًا من القيمة الإيقاعيَّة للقافية، ويتخوَّن كثيرًا من جمال الشعر، والشاعر الذي يقع فيه إنَّما ارتكبه في لحظةٍ من لحظات غياب الأُذن الموسيقيَّة عنه، حتى استباح لنفسه هذا الاجتراح الموسيقيّ الفاجع، حتى إنَّ بعض المحدثين أنكر تلك الأخبار - على كثرتها - ورأى أنَّ أصحابها وقعوا في خطأ نحويّ لا في نشازٍ موسيقى؛ يقول

---

(1) سر صناعة الإعراب: 1/ 20، 21، والبيتان في ديوان امرئ القيس؛ ص225، 227. جرداء: قصيرة الشعر، معروقة اللحيين: قليلة لحم الخدين، سرحوب: طويلة، بُتَّت: قطعت، عراها: جمع عروة وهى مقبض الدلو، وَذَم: الحبل الذي يعلَّق بالعروة، تكريب: حبل آخر مساعد للوذم.

(2) الإقواء: اختلاف حركة الرويّ في قصيدة واحدة بين الرفع والجر، فإنْ دخل المنصوب سُمِّى إصرافًا. [الكافي؛ ص60].

(3) انظر: الخصائص: 1/ 241. وكلمة (صنعة) وردت هكذا وأظنها (ضعة)؛ أي عيب ونقص، يؤيد ذلك ورودها في بعض الروايات (عاهة)؛ انظر: روايات أخرى للخبر في: الموشح؛ ص49، 50.

الدكتور إبراهيم أنيس: «وعندي أنَّه لو صحَّت مثل هذه الروايات يجب أن تُعَدَّ خطأً نحويًّا لا خطأً شعريًّا، فالشاعر صاحب الأُذن الموسيقية والحريص على موسيقى القافية لا يُعْقل أن يزلّ في مثل هذا الخطأ الواضح الذي يُدركه حتى المبتدؤون في قول الشعر، بَلْه النابغة وأمثاله من شعراءٍ فحول، والذي أرجِّحه أنَّ النابغة قد نطق بالبيت:

زَعَمَ البَوَارِحُ أَنَّ رِحْلَتَنَا غَدًا وَبِذَاكَ حَدَّثَنَا الغُرَابُ الأَسْوَدِ

وكسر الدال فيه لينسجم مثل هذا النطق مع باقي أبيات القصيدة من الناحية الموسيقيَّة، تلك التي يُعْنى بها الشاعر ويراعيها مراعاة تامة... واحتمال خطأ الشاعر القديم في قواعد النحو أقرب إلى العقل من احتمال خطئه في أبسط قواعد الموسيقى الشعريَّة».[1]

والباحث إذ يستنكر الإقواء الذي يهدم كثيرًا من بنيان الكمال الموسيقيّ المتوخى في الشعر لا يسعه إلا أن يستنكر هذا القول أيضًا من الدكتور أنيس، لأنَّه يقوم على رفض المرويَّات التراثيَّة ومصادرة الأخبار المستفيضة في هذا المجال، وهذا بابٌ لو فتح لدخل الفكر العربيّ كله شرٌّ كثير من خلاله، وإنَّما واجب الباحث أن ينقد الخبر متنًا وسندًا، وأن يراجع رواته ويفحص أحوالهم، ثم يحكم عليه.

كما أنَّ افتراض خطأ الشعراء في النحو لا يقلّ بشاعة عن خطئهم في الموسيقى، وهم الذين قامت العلل في نفوسهم أجلّ قيام، وكانت قواعدُ النحاة متمثَّلة في نفوسهم بمدلولاتها لا باصطلاحات العلماء عليها، واقرأ إن شئت الباب الذي عقده ابن جنّي في الخصائص بعنوان (بابٌ في أنَّ العرب قد أرادت من العلل والأغراض ما نسبناه إليها وحملناه عليها)[2]، مما يجعل اتهامهم بزيغ الإعراب اتهامًا بائرًا لا أساس له.

وهذا يدفعنا إلى وجوب التثبُّت من تلك الأخبار أولاً، ومعرفة حقيقة نطق الشاعر بها، ثم ننسب الشاعر إلى الخطأ الموسيقيّ أو إلى الخطأ الإعرابيّ، فكلا الاحتمالين واردٌ دون تقديم

---

(1) موسيقى الشعر؛ ص261، 262، وبيت النابغة في ديوانه؛ ص86؛ برواية (وبذلك خبرنا الغداف الأسود).

(2) انظر: الخصائص: 1/ 238: 252.

أحدهما على الآخر، لأنَّ القيم الفنية والنحوية لم تكن قد تأثَّلت وضربت بأطنابها في نفس الشعراء بعد، وإن وُجِدَ الذوق الخالص الذي يعصم من الزيغ.

(5) أنَّهم استنكروا اختلاف التوجيه[1] في الرويّ المقيد، والسرُّ في ذلك أنَّ الرويَّ المقيَّد ناقص الإيقاع بسبب افتقاره إلى حروف المدّ بعده، فاحتاج العرب إلى إتمام هذا النقص بإلزام الشاعر باتفاق الحركة التي قبله على الرغم من أنَّ كثيرًا من الشعراء تمرَّد على هذه القاعدة - يقول ابن جنِّي: «إنَّ الخليل قد استقبح (نحو العُقُقْ مع الحَمِقْ مع المخترقْ)، وذلك لأنَّ هذه الحركات قبل الرويّ المقيد لمَّا جاورته، وكان الرويُّ في أكثر وغالب العُرف مطلقًا لا مقيدًا؛ صارت الحركة قبله كأنَّها فيه، فكاد يلحق ذلك بقُبح الإقواء».[2]

ولا شكَّ أنَّ استقباح الخليل - وهو مَنْ هو جودة ذوق ورهافة حس - في موقعه على الرغم من فتوى العروضيِّين بجواز ذلك، وعلى الرغم من اجتراء كثير من الشعراء في القديم والحديث على التمرُّد على هذه القاعدة، فالالتزام بتوحيد الحركة يقرب القافية من كمالها المنشود، ويدرأ عنها شين سِناد التوجيه الذي هو أقرب العيوب إلى الإقواء والإصراف؛ وحسبُك بهما شناعة وقبحًا.

وهكذا كانت دراسة ابن جنِّي الواعية لأصوات اللغة، وتذوّقه لجرس أصواتها تذوقًا فاهمًا حافزًا لهذا الناقد البارع على اقتحام عالم الموسيقى الشعريَّة، فأفتى في كثيرٍ من القضايا الإيقاعيَّة بهذه الفتاوى التي تستند إلى التعليل الرائع من إمام الصوتيِّين، والحسّ الفائق من ناقد مرهف الإحساس.

---

(1) التوجيه: حركة ما قبل الرويّ المقيد؛ أي الساكن. [الكافي؛ ص158].

(2) الخصائص: 3/ 223. وقد أعاد الحديث في القضية نفسها بشواهدها في: المنصف: 2/ 3، ووافقه التبريزي؛ في: الكافي؛ ص159.

(2) حكم التصريع[1] في غير المطلع:

يعطى التصريع مطلع القصيدة نغمًا جميلاً وإيقاعًا عذبًا، يهيئ النفس مذ سماعها العروض لتلقِّي الضَّرْب على النغمة نفسها دون زيادة أو نقص، وكأنَّ الشاعر يريد أنْ يعوِّد أذن السامع على قافيته التي هي أعزُّ ما في قصيدته عليه.

ومن ثَمَّ عنى العرب بالتصريع في مطالع القصائد، حتى إنَّ القصائد غير مصرَّعة المطلع تُعَدُّ قليلة أو نادرة إذا ما قيست بالقصائد المصرَّعة.

لكنَّهم استقبحوا التصريع في غير المطلع؛ لأنَّ ذلك يؤذن بالانفكاك بين جزأيْ القصيدة، ولم يُبيحوا ذلك إلا عند الانتقال من قصةٍ إلى قصة أو من مشهدٍ إلى مشهد، وقد وجدنا ابن جنِّي ينتقد المُتنبِّي مرارًا، لأنَّه عَمِدَ إلى التصريع في غير المطلع؛ من ذلك:

1 – في شرحه قول المُتنبِّي:

لَعَمَمْتَ حَتَّى المُدْنُ مِنْكَ مِلاءُ وَلَفُتَّ حَتَّى ذَا الثَّنَاءُ لَفَاءُ

وهو البيت الخامس والثلاثون من همزيَّته التي مطلعها:

أَمِنَ ازْدِيَارِكِ فِي الدُّجَى الرُّقَبَاءُ إِذْ حَيْثُ كُنْتِ مِنَ الظَّلامِ ضِيَاءُ

قال ابن جنِّي: «وصرَّع البيت وهو في أثناء المدح لم يخرج منه من صفة إلى صفة أخرى معترضة، إلا أنَّه جائز».[2]

2 – وفي شرحه قوله:

تَحْلُو مَذَاقَتُهُ حَتَّى إِذَا غَضِبَا حَالَتْ فَلَوْ قُطِرَتْ فِي المَاءِ مَا شُرِبَا

وهو البيت التاسع عشر من قصيدته التي مطلعها:

---

(1) التصريع: جعل العروض تابعة للضرب تنقص بنقصه وتزداد بزيادته. [العمدة: 1/ 73].

(2) الفسر: 1/ 99. اللفاء: القليل من كل شيء؛ من قولهم: رضي فلان من الوفاء باللفاء؛ أي من حقه الوافي بالقليل.

دَمْعٌ جَرَى فَقَضَى في الرَّبْعِ مَا وَجَبَا لأَهْلِـهِ وَشَفَـى أَنَّـى وَلا كَـرَبـا

قال ابن جنّي: «وقفَّى البيت بإلحاقه الألف في غضبا، وقلَّ ما يستعمل العرب هذا في حشو القصيدة إلا لترك قصة إلى قصة أخرى».[1]

3 – وفي شرحه قوله:

لَبَّيْكَ غَيْظَ الحَاسِدِينَ الرَّاتِبَا إِنَّا لَنَخْبُرُ مِنْ يَدَيْكَ عَجَائِبَا

وهو البيت السادس والثلاثون من قصيدته التي مطلعها:

بَأَبِي الشُّمُوسُ الجَانِحَاتُ غَوَارِبَا اللَّابِسَاتُ مِنَ الحَرِيرِ جَلابِبَا

قال ابن جنّي: «وقفَّى البيت؛ لأنَّه انتقل من مدحه إلى إجابته».[2]

ونلاحظ أنَّ ابن جنّي اعتذر عن المُتنبِّي في المواضع الثلاثة بما قرَّره العروضيُّون من إباحة التصريع في غير المطلع، إذا وقع عند الانتقال من قصةٍ إلى قصة، أو من وصفِ شيء إلى وصف شيء آخر، فيأتي حينئذ بالتصريع إخبارًا بذلك وتنبيهًا عليه.[3]

ويرى الباحث أنَّ معيار الحُكم على الشاعر ليس مجرد الانتقال من قصةٍ إلى قصة، لأنَّ ذلك يوهم بانفصال أجزاء القصيدة، ويحولها إلى أوصال ممزقة، ويوحي بانعدام الوحدة العضويَّة المنشودة، حيث إنَّنا نطمع أن نرى القصيدة خلقًا متكاملاً، متلاحم الأجزاء، متآزر الأوصال، ينتقل الشاعر من وصفٍ إلى وصفٍ دون أن يشعر المتلقِّي بهذا الانتقال؛ لأنَّ شعره يسير كالماء في النهر لا يعوقه عائق، ولا يعترضه شلاّل.

---

(1) الفسر: 1/ 261، ويلاحظ أنَّ ابن جنّي قال هنا (وقفّى) ولم يقل (وصرَّع)، وبينهما فرق؛ فالتقفية: أن يتساوى الجزآن من غير زيادة أو نقص، فلا يتبع العروض الضرب إلا في السجع فقط، كأن يأتي العروض والضرب تامَّين دون تغيير، أما التصريع فعلاوة على اتفاق الحرف الأخير يغيَّر العروض بالزيادة أو الحذف ليلحق بالضرب، والذي هنا من النوع الأول؛ لأنَّ الضرب مخبون كالعروض [انظر: العمدة:1/ 173، الكافي؛ ص20].

(2) الفسر: 1/ 292.

(3) انظر: العمدة: 1/ 174.

وإنَّما يجب على الناقد أن يتفرَّس في ملامح القصيدة، وأنَّ يتأمَّل الكلمة ليعرف هل المقام استدعاها والسياق اقتضاها، أو أنَّها اجتُلبت اجتلابًا من أجل إحداث قعقعة موسيقيَّة وضجيج لفظيّ فحسب، فإنْ كان المقام يقتضيها، كأنَّه ينتقيها من أحشاء المعجم دون غيرها؛ قَبِلَهَا الناقد أيًّا كان موضعها في البدء أَمْ في الختام، وإن كان مُسْتدعاة من أجل الصخب اللفظيّ والجرس الموسيقيّ وحده طرحها الناقد حتى ولو كانت في المطلع، لأنَّها وإن عذب جرسها يحس الناقد أنَّها مُقْحمة في النصِّ إقحامًا، وأنَّها فقيرة إلى التلاؤم والتجانس مع جاراتها، وذلك عيبٌ شنيع.

(3) لزوم ما لا يلزم:

على الرغم من القيود الضخمة التي أحاط بها العروضيُّون القافية حتى باتت قلعةً حصينة لا يقتحمها إلا باسلٌ جسور، وحتى ضاق كثير من الشعراء بها ذرعًا فتخلَّصوا من تلك القيود بصورٍ شتى، وما أمرُ التمرُّد عليها من واقعنا ببعيد؛ فإنَّ بعض الشعراء لمسوا في أنفسهم القدرة على المغامرة بالصياغة وسط هذه القيود، بالإضافة إلى قيودٍ أخرى تطوعوا فألبسوا شعرهم أساورها، إدلالاً بقوتهم، وقدرتهم على القريض رغم فداحة القيود، كمن يرقص وهو مقيَّد فيُبدع كلَّ الإبداع.

وقد وردت نماذج لهذا التطوع في الشعر القديم دون قصد، حتى جاء المولَّدون فكلِفوا بتلك القيود، وراقهم النَّظم في أقفاصها، فراجت بها سوق الأدب، ثم جاء أبو العلاء المعرِّيّ (ت 449هـ) فأحكم القيد إحكامًا، ومضى يغنِّي وهو حبيسٌ داخل السجون التي تطوَّع لدخولها، وكأنَّ سجونه الثلاثة لم تخفِّف من غلوائه، فأضاف سجون القافية ليُبدع وسط أغلالها هذا الديوان الضخم (اللزوميات)[1]؛ مغنيًا فيه حسرته وتشاؤمه وآلامه ورؤاه في الكون والحياة غناءً يفيض بالحكمة المستوحاة من أعماق نفسه الملأى بالحسرات.

---

(1) انظر الكلف التي جشمها الشاعر نفسه في: مقدمة اللزوميات: 1/ 24.

ومع تسليمنا بأنَّ ابن جنِّي ليس أول من رصد هذه الظاهرة، إذ سبقه الخليفة الشاعر عبد الله بن المعتز؛ الذي سماه إعنات المرء نفسه،[1] فإنَّ لابن جنِّي فضل الرؤية الثاقبة التي تجاوزت حدود الإشارة العابرة عند سلفه، إلى آفاقٍ رحبة، إذ عقد لهذا الموضوع الطريق بابًا سماه (بابٌ في التطوع بما لا يلزم)، وعرف هذا التطوُّع: «أنْ يلتزم الشاعر ما لا يجب عليه؛ ليدلَّ بذلك على غُزْره، وسعة ما عنده».[2]

وقد ذكر ابن جنِّي صورًا شتَّى لهذا التطوُّع تُمثِّل مظاهر تلك القيود التي رغب الشعراء في لبس أغلالها حتى عصر الناقد، قبل أن يضيف إليها شاعر الفلاسفة وفيلسوف الشعراء ضروبًا شتَّى جعلت منها ضغثًا على إبالة. والصور التي ذكرها ابن جنِّي هي:

(1) أنْ يلتزم الشاعر حرفًا من حروف الهجاء قبل الرويّ، ومثَّل لذلك بتسعة أبيات من الرجز المشطور أنشدها الأصمعيّ لأحد الرُّجَّاز الذي ألزم نفسه ظاءً ممدودة بالألف قبل الرويّ الذي هو ظاء كذلك، على الرغم من ندرة هذا الحرف في القوافي وقلته في جذور العربيّة بصفة عامة، وأولها:

وَحُسَّدٍ أَوْ شَلْتُ مِنَ حِظَاظِهَا[3]

(2) أنْ يلتزم الشاعر تصغير القوافي جميعها، ومثَّل لذلك بلاميةٍ من مشطور الرجز أنشدها الأصمعيّ أيضًا، عدد أبياتها ثلاثة وخمسون بيتًا التزم الشاعر بتصغير أكثر قوافي أبياتها، وأولها:

عَزَّ عَلَىَّ لَيْلَى بِذِي سُدَيْرِ[4]

---

(1) انظر: البديع؛ لابن المعتز، ص712، ملحقًا بكتاب (ابن المعتز وتراثه في الأدب والنقد والبيان؛ د. محمد عبد المنعم خفاجي.

(2) الخصائص: 2/ 236. وغُزْره: غزارة وكثرة ما عنده من اللغة.

(3) الخصائص: 2/ 236، وانظر قصائد مماثلة في 2/ 263، 265. أوشلت: أقللت، حظاظها: جمع حظ؛ وهو النصيب.

(4) الخصائص: 2/ 237 وما بعدها. ذى سدير: موضع.

(3) أنْ يلتزم الشاعر تشديد حرف الرويّ، ومثَّل لذلك بلاميةٍ من مشطور الرجز كذلك، أنشدها الأصمعيّ أيضًا، وعدد أبياتها مائة وأحد عشرًا بيتًا، بناها كلَّها على تشديد حروف الرويّ وهو اللام، ومطلعها:

قَالُوا ارْتَحِلْ فَاخْطُبْ فَقُلْتُ هَلاَّ

كما أورد مثالين آخرين؛ أحدهما: لأبي العالية؛ الذي شدَّد اللام الموصولة بالهاء، والثاني: ليزيد بن الأعور الشِّنِّيّ؛ الذي شدَّد النون في جميع القوافي.[1]

(4) أنْ يلتزم الشاعر مجيء القوافي المقيَّدة على إعرابٍ واحد، ومثَّل لذلك بقصيدة من مشطور السريع أنشدها الأصمعيّ لغيلان الربعيّ، أولها:

هَلْ تَعْرُف الدَّارَ بِنَعْفِ الجَرْعَاءْ

وقد التزم الشاعر في أبياتها الواحد والخمسين أن تكون في محلِّ جر إلاّ بيتًا واحدًا.[2]

(5) أنْ يتلزم الشاعر إنهاء الشطر الأول بأداة التعريف (أل) بحيث تكون كل الأبيات مُدَوَّرةً أداة التعريف في الشطر الأول، وبقية الكلمة في الشطر الثاني، وقد مثَّل لذلك بقصيدة عبيد بن الأبرص التي مطلعها:

يَا خَلِيلَيَّ ارْبَعَا وَاسْتَخْبِرَا الْ (م) مَنْزِلَ الدَّارِسَ مِنْ أَهْلِ الحِلالِ

وقد ألزم الشاعر نفسه في أبياتها الثمانية عشر بهذا القيد الصعب إلا بيتًا واحدًا.[3]

وهذا التوسع من ابن جنِّي في استقصاء صور هذه الظاهرة ينطوي على فائدة أدبيَّة وتاريخيَّة رائعة، لكنَّ أروع ما جاء في بابه هذا: أنَّه يأبَى هذا التطوع إذا جاء متكلِّفًا، وكأنَّه خشي أن يكلف به المحدثون فيعمدون إليه عمدًا، ويقهرون معانيهم لتكون طوعًا لهذه الصناعة الفارغة، فحرص ابن جنِّي على التأكيد على أنَّ القصائد التي مثَّل بها مطبوعة لا

(1) الخصائص: 2/ 241 – 250.
(2) الخصائص: 2/ 252 – 255. نعف الجرعاء: موضع.
(3) الخصائص: 2/ 257، 260، أربعا: أقيما، الحلال: جمع حلة وهى البيوت.

مصنوعة، مستدلاً على ذلك بأنَّ هناك بيتًا أو عدة أبيات شذت عن النَّسق العام للقصيدة، فلو كان الشاعر متكلِّفًا، ويعمد إلى تلك الصناعة عمدًا ما عَزَّ عليه أن يطرد صنعته على الأبيات جميعها، فإنْ استعصى عليه بيتٌ اطَّرحه اطّراحًا.

يقول ابن جنِّي مُعلقًا على وجود بيت غير مجرور الموضع في النوع الرابع في ترتيبنا: «وأعلى من هذا أنَّ مجيء هذا البيت في هذه القصيدة مخالفًا لجميع أبياتها يدلُّ على قوة شاعرها وشرف صناعته، وأنَّ ما وجد من تتالي قوافيها على جرِّ مواضعها ليس شيئًا سعى فيه، ولا أُكره طبعه عليه، وإنَّما هو مذهب قاده إليه علوُّ طبقته، وجوهر فصاحته».[1]

وقد علَّق بمثل هذا الكلام النفيس في مواضع مشابهة[2]، وكأنَّه يريد أن يجعل من هذا التطوُّع مظهرًا من مظاهر سعة العربيّة، واقتدار شعرائها، وغزارة مادتهم حتى إنَّ الشاعر ليقف في ميدان الشعر فارسًا من فرسان الكلمة، لا يخشى قيود أهل العروض، بل يطالبهم بالمزيد، وفي الوقت نفسه لا يريد ابن جنِّي أن يتحول هذا المظهر الجماليّ إلى صنعة مقصودة وَبَهْرَجٍ شكليّ متعمَّد، وساعتئذ يخشى ضياع جوهر الشعر في وسط تلك المظاهر الشكليَّة، وانهيار المعاني تحت مطرقة القيود والأغلال المجتلبة التي كان للشاعر عنها غناء، وخير للشاعر أن يصحِّح معانيه، وأن يورد أفكاره مطبوعة من أن يُوصف بقدرة مصنوعة.

(1) الخصائص: 2/ 257.

(2) انظر: الخصائص: 2/ 240، 241، 260.

رابعًا: القديم والجديد

لعلَّ وجود صراع بين القديم والجديد في أدبِ أمةٍ ما دليلٌ على حيوية الأدب لديه؛، لأنَّ ذلك يعنى أنَّ نهر الإبداع يتدفَّق كلَّ يومٍ بالجديد المُبتكر، وأنَّ الجيل الجديد لم يرضَ لنفسه مجرَّد الاتكاء على القديم، ولا لشخصيَّته بالذوبان في الآخرين، وإنَّما يطمح دائمًا إلى التميُّز، ويرغب في الجدَّةِ والبكارة، ويرفضُ الجمود أو السباحة في المياه الآسنة.

وهنا يرفض الجيل القديم هذا التمرُّد على التقاليد القديمة التي أصبحت كالشرائع السماويَّة في نفوسهم، فالخروج عنها إنَّما هو رِدَّةٌ أو بِدَعٌ مُنكرة، وكلُّ بدعةٍ ضلالة.

إنَّهم لحبِّهم أدبهم حُبًّا يقارب العبادة يحاولون مصادرة حق الأبناء في التنفس مع رئاتهم، في الغناء بحناجرهم، وفى العزف على قيثارتهم، وفى امتلاك حقهم في المعاصرة.

وقد شهدت ساحة الأدب العربيّ إحدى أشرس المعارك بين القديم والجديد؛ خاصة إبان القرون الثاني والثالث والرابع من الهجرة، حيث وقف أنصار القديم من أمثال أبي عمرو بن العلاء (ت 154 هـ)، والأصمعيّ (ت 216هـ)، وابن الأعرابيّ (ت 231 هـ) وقفة لا تعرف اللين أو المسامحة في وجه الجيل الجديد، الذي كَفَرَ بما أثَّله القدماء من تقاليد فنيَّة، وحاول أن يعزف أنغامًا جديدة يترجم بها عن ذات نفسه.

فأبو عمرو بن العلاء يقول في تعصُّب مقيت: «لو أدرك الأخطل من الجاهلية يومًا واحدًا ما قدمت عليه جاهليًّا ولا إسلاميًّا».[1]

والأصمعيّ كان إذ سُئِل عن فرسان العصر الأمويّ الثلاثة - جرير والفرزدق والأخطل - يقول: «هؤلاء لو كانوا في الجاهلية لكان لهم شأنٌ، ولا أقول فيهم شيئًا لأنَّهم إسلاميون».[2]

---

(1) فحولة الشعراء؛ للأصمعيّ، ص24.

(2) فحولة الشعراء؛ ص23، 24.

بل كان الأصمعيّ ربَّما أُنشد البيت من الشعر فيستجيده، فإذا عَرِفَ أنَّه لمُحْدث أعرض عنه، حكى عن إسحاق بن إبراهيم الموصليّ أنَّه قال: أنشدت الأصمعيّ:

هَلْ إِلَى نَظْرَةٍ إِلَيْكِ سَبِيلُ ... فَيُبَلُّ الصَّدَى وَيُشْفَى الغَلِيلُ

إِنَّ مَا قَلَّ مِنْكِ يَكْثُرُ عندي ... وَكَثِيرٌ مِمَّنْ تُحِبُّ القَلِيلُ

فقال: والله هذا الديباج الخسروانيّ لمن تنشدني؟ فقلت: إنَّها لليلتها، فقال: لا جرم والله إنَّ أثر التكلف فيها ظاهر».[1]

وابن الأعرابيّ كان يتنقص المحدثين قائلاً عن أشعارهم: «إنَّما أشعار هؤلاء المحدثين أمثال أبى نواس وغيره مثل الريحان؛ يُشَمُّ ويذوى فيُرمَى به، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر؛ كلما حركته ازداد طيبًا».[2]

وعندما صُدم بالمنهج الجديد الذي ابتدعه أبو تمَّام؛ رآه كفرًا بسُنة الشعر القديم، فقال: «إنْ كان هذا شعرًا فما قالته العرب باطل».[3]

بمثل هذا التعصُّب الممجوج، وهذه العقليات التي تيبَّست على القديم وحده كان المجددون يواجهون في كل زمانٍ ومكان، فكان لزامًا عليهم البحث عن الجديد، ومواجهة هؤلاء المعوِّقين من النقاد في آنٍ.

وفى عصر ابن جنِّي ووجه المُتنبِّي - ذلك الثوَّار على التقاليد الجامدة - بمثل هذا التقوقع المريض في سراديب القديم، فالرجل قد ألقى صخرة في نهر الإبداع فحركت أواذيه حتى رمت العدوتين بالزبد الفائر مصادمًا كلَّ التقاليد القديمة، غير مبالٍ بسطوة أنصارها وألسنة أشياعها الحِدَاد.

---

(1) الوساطة بين المُتنبِّي وخصومه؛ ص50.

(2) الموشح؛ ص310.

(3) الموشح؛ ص373.

فما موقف ابن جنّي من تلك الخصومة؟

على الرغم من أنَّ ابن جنِّي كان نحويًّا يُولِي شواهد القدماء كلَّ الاهتمام، فقد كان أوسع أُفقًا وأرحب صدرًا، فلم يغلق باب الاجتهاد في الشعر، بل أفسح الطريق للجديد الجيِّد، وحاول أن يكسر كلَّ القضبان التي يريد أنصار القديم أن يسجنوا الشعراء وراءها، فقال مدافعًا عن المُتنبِّي بحرارة، وكأنَّه يريد أن يحرز الفَلْج الحاسم على زُمَر المتعصبين للقديم فيفرِّق جموعهم أباديد: «وما لهذا الفاضل عيبٌ عند هؤلاء السَّقَطة الجُهَّال، وذوى النذالة والسُّفَّال إلا أنَّه متأخِّر مُحْدث، وهل هذا لو عقلوا إلا فضيلةٌ له ومنبهة عليه؛ لأنَّه جاء في زمنٍ يُعْقم الخواطر، ويُصْدئ الأذهان، فلم يزل فيه وحده بلا مضاهٍ يسابقه، ولا نظير يغالبه، فكان كالقارح الجوَّاد يتمطَّر في المهامه الشِّدَاد لا يواضح نفسه إلا نفسه، ولا يتوجَّس إلا حرسه».[1]

إنَّ ابن جنِّي يريد أن يقول إن التأخُّر ميزة للشاعر، الذي عاش في زمنٍ بلا شعر، ومع ذلك تغلَّب على تلك العقبات الشِّداد، واستطاع أن يغنِّي بصوته هو بعدما استهلك القدماء كثيرًا من أوتار العود.

وهي رؤية توافق تمامًا ما ذهب إليه القاضي الجرجانيّ؛ الذي أعرب عن المعنى نفسه - ولست أجزم بنقل أحدهما من الآخر فقد كانا متعاصريْن - حيث يقول: «فلو أنصف أصحابُنا هؤلاء لوُجِدَ يسيرهم أحقّ بالاستكثار، وصغيرهم أولى بالإكبار، لأنَّ أحدهم يقف محصورًا بين لفظٍ قد ضُيِّق مجالُه، وحذف أكثرُه، وقلَّ عددُه، وحظر معظمُه، ومعانٍ قد أُخِذ عفوها، وسُبِق إلى جيدها، فأفكارُه تنبثُّ في كلِّ وجه، وخواطره تستفتح كلَّ باب».[2]

---

(1) الفسر: 1/ 32، وبه تحريف كثير أصلحتُه من المخطوط (ق 4)، وانظر النص في: تاريخ النقد الأدبي عند العرب؛ د. إحسان عباس، ص279.

(2) الوساطة؛ ص52.

إنَّ الرجلين معًا يرفضان تلك الغمامة الغليظة التي تُوضع على العين فلا ترى الجديد، ويرفضان أن تحوَّل عيونهم إلى أقفيتهم فلا يريان إلا الماضي وراء ظهورهم، وإنَّما يفتحان الباب على مصراعيه أمام المجدِّدين؛ «لأنَّ الإعجاز الفنيّ شركة بين القدماء والمُحْدثين، ولأنَّ لهؤلاء مناط إبداع معين، ولأولئك مناط إبداع آخر، مما يؤكِّد في النهاية رفض هذه المقولة المتيبِّسة التي تزعم بأنَّ القدماء لم يتركوا وراءهم سوى أرض محترقة ليس فيها مجال لاحتمالات البكارة والإخصاب على الإطلاق».[1]

ورحم الله أبا إسحاق الصابي وهو يقول في بيانٍ رائق واحتجاجٍ فائق: «إنَّه لو كان التأخر مُقْعِدًا عن ذِروةٍ في الخير باسقة، وغَلْوةٍ في الفخر سابقة، ورُتبة في المجد مبلوغة، وغايةٌ في المجد مرفوعة، لما جعل الله محمدًا ﷺ آخر المرسلين أوانًا، وأذكرهم زمانًا، وأظهرهم في معجزاته حُجَّة، وأعلاهم في جنَّاته درجة، وأجراهم إلى طاعته خُطْوة، وأولاهم بكرامته حُظْوة، ثم نسخ به ما شرعوا، وفسخ به ما وضعوا، ونقض ما بنوا، ودحض ما قرروا، حتى صار دينه المرفوع، وشرعه المتبوع، وعقده الشديد، وبناؤه المشيد».[2]

وقد وصل التسامح بابن جنِّي إلى حدِّ الاستشهاد بمعانيهم في القرآن الكريم؛ فعندما عرض لقراءة إبراهيم النخعيّ: ﴿..وَلِيَلْبَسُوا عَلَيْهِمْ دِينَهُمْ..﴾ - بفتح الباء - قال في معناها «... وهو أن يراد به شدة المخالطة لهم في دينهم... كما أنَّ لابس الثوب شديد المماسَّة له، والالتباس به... وقد مرَّ به لفظًا البتة شاعرنا فقال:

وَإِنَّا إِذَا مَا المَوْتُ صَرَّح في الوَغَى لَيسْنَا إِلَى حَاجَاتِنَا الضَّرْبَ وَالطَّعْنَا

فإمَّا أن يكون هذا الشاعر نظر إلى هذه القراءة، وإما أن يكون أراد المراد بها فسلك سُنَّة قارئها، فاعرف ذلك، ولا تقل ما يقوله من ضعُفت نَحِيزْتُه، وركَّتْ طريقته: هذا شاعر مُحْدث، وبالأمس كان معنا، فكيف يجوز أن يُحْتج به في كتاب الله جَلَّ وَعَزَّ؟ فإنَّ المعاني لا

(1) قضايا نقد الشعر في التراث العربيّ :2/ 263.
(2) الوزراء؛ ص55.

يرفعها تقدُّم، ولا يزري بها تأخُّر، فأمَّا الألفاظ فلعمري إنَّ هذا الموضع معتبرٌ فيها، وأمَّا المعاني ففائتة بأنفسها إلى مغرسها، وإذا جاز لأبي العباس أن يحتجَّ بأبي تمَّام في اللغة، كان الاحتجاج في المعاني بالمولَّد الآخر أشبه».[1]

إنَّ ابن جنِّي يريد أن يعدِّل من موقف المبرِّد الذي فتح الباب أمام الاستشهاد بشعر المحدثين في ألفاظ اللغة وفي معانيها على السواء، فأراد أن يضيق من هذا الباب الرحب، وأن يقصر الاستشهاد في الألفاظ على شعر القدماء، لأنَّ الألفاظ أقرب إلى الثبوت من المعاني، ناهيك عن الفساد الذي أصابت عدواه ألسنة الخاصة بَلْهَ العامة في ذلك الزمان بسبب مخالطة العجم، فأراد ابن جنِّي أن يحصر الاستشهاد في مجال الألفاظ في القدماء حرصًا على نقاء اللغة وصفائها.

أما جانب المعاني فإنَّه نهرٌ متجدد بالعطاء، يأتي كلَّ يوم فيه المحدثون بمعاني الإبداع والبكارة والانطلاق إلى آفاق لا تعرف الحدود، ورحم الله أبا تمَّام شاعر العروبة والإسلام وهو ينطق بهذا المعنى الرائع؛ قائلاً:

وَلَوْ كَانَ يَفْنَى الشِّعْرُ أَفْنَاهُ مَا قَرَتْ ... حِيَاضُكَ مِنْهُ فِي العُصُورِ الذَّوَاهِبِ

وَلَكِنَّهُ صَوْبُ العُقُولِ إِذَا انْجَلَتْ ... سَحَائِبُ مِنْهُ أُعْقِبَتْ بِسَحَائِبِ[2]

بل إنَّ الباحث ليذهب في مجال التحرُّر إلى أبعد مما رامه ابن جنِّي؛ إذ لا مانع من الاستشهاد بشعر المحدثين الفصحاء، بل بما نطقوا به من ألفاظ لم ينطق بها القدماء ما دامت سائرة على نهج الاشتقاق العربيّ، حتى لا تُحرم اللغة نعمة التطور، لأنَّها مرآة للحياة، وما أدراك ما تطور الحياة خاصة في زماننا هذا؛ يقول الدكتور محمد حسن جبل: «إنَّه قد آن نتخذ من النتاج اللغويّ الرفيع – لما بعد نُطُق الاستشهاد - شعرًا أو نثرًا موقف الخبير بثروته

(1) المحتسب: 1/ 231، والآية رقم 137 من سورة الأنعام، وقراءة حفص بكسر الباء، وبيت المُتنبِّي في ديوانه؛ ص308.

(2) ديوان أبي تمام بشرح التبريزي: 1/ 214. قرت حياضك: جمعت ماءه، صَوْب: مطرٌ ينفع ولا يؤذي.

والحريص عليها، وعلى نقائها ونضارتها معًا، فنقبل ما جاء عن ثقات الشعراء الذين يشهد لهم نتاجهم بالتمكُّن في اللغة، وسلامة مَلَكَتْهَا، وقوتها لديهم، كما نقبل عن مضارعيهم في هذا من أكابر الأدباء، وعلماء اللغة، ما دام ما جاءوا به لا يخرج عن الأصول والضوابط العامة.

إنَّ من حق اللغة علينا أنْ نعُد السماع عن هؤلاء امتدادًا للسماع عن القدماء في حدود الضوابط والأصول المقررة، فإذا ما جاءت عنهم صيغة أو عبارة لها وجه في تلك الأصول والضوابط، ولا يعيبها إلاّ أنَّها لم تُسمع عن القدماء فلنقبلها، ولنضمها إلى ثروتنا اللغوية منبِّهين على مصدرها، وكذلك إذا جاء عنهم استعمال الألفاظ أو العبارات في معانٍ جديدة، لكنَّها متطورة عن المعاني القديمة، مأخوذة منها أخذًا مقبولَ الوجه، فعلينا أن نقبل ذلك الاستعمال، وننبِّه على مصدره كذلك.

إنَّ الحياة في تطور وتجدُّد يصيب ملاحقيه باللُّهاث، ومن واجب اللغة أن تلاحق الحياة بالتعبير عنها، ومن واجبنا أن نهيئ للغتنا سُبل تلك الملاحقة إبقاءً على حياتها وحيويتها، وليس من حقنا أن نعوِّق تلك الملاحقة، فنعين خصوم اللغة العربيّة ومحاربيها، وهم كثيرون عليها».[1]

بمثل هذا الفكر المتحرِّر من إسار القديم ينبغي أن نواجه هذه القضية المصيريَّة وأنْ نرفض كل دعاة الجمود الذين يريدون تعويق مسيرة القافلة، والتي لا ينبغي أن يلتفت أفرادها إلى أولئك المعوِّقين.

ومن هنا وجدنا ابن جنِّي يستشهد بشعر هؤلاء المُحْدثين في مجال المعاني كثيرًا في مؤلفاته، معلنًا بهذا فتح باب الإبداع والتجديد أمام الجيل الجديد، وعن استمرار الماء في التدفق عذبًا نميرًا، وعن عبقرية اللغة في ماضيها وحاضرها جميعًا.

---

(1) الاحتجاج بالشعر في اللغة؛ د. محمد حسن جبل، ص235، 236.

فقد ذكر ابن جنّي قول أبي بكر الصِّدِّيق لخالد بن الوليد رضي الله عنهما وقد ودَّعه لحرب الرِّدَّة: «احرصْ على الموت تُوهَب لك الحياة»، ثم قال: «... وأمَّا أنْ يكون أراد أنَّك إذا متّ على هذه الحال أبقيت لك من حُسن الثناء ما يقوم لك مقام الحياة، وشاهد هذا التأويل قول أبي تمام:

سَلَفُوا يَرَوْنَ الذِّكْرَ عَقْبًا صَالِحًا وَمَضَوا يَعُدُّونَ الثَّنَاءَ خُلُودًا

والمُحْدثون يُستشهد بهم في المعاني كما يُستشهد بالقدماء في الألفاظ».[1]

وقد تكرَّرت مثل هذه العبارات المُتَسامحة كثيرًا في كتبه، وتوالت الاستشهادات بشعر هؤلاء المُحْدثين من أمثال: أبي نواس[2]، وابن الروميّ[3]، وأبي تمام[4]، والبُحتريّ[5]، والمتنبِّي[6]، وبعض المولّدين».[7]

ولم يكتفِ ابن جنّي في إنصافه للمُحْدثين بمجرد الاستشهاد بشعرهم، بل أعطاهم حقهم كاملاً في الإبداع والابتكار، مُفْسحًا صدره لكلِّ جديد، لأنَّ البدعة في مجال الأدب ليست ضلالة، بل هي غاية الأدب، وأعلى ما فيه، فلولا قيامه على تلك البدع لتأسَّن الماء من طول الركود.

فقد لاحظ ابن جنّي كثرة الاعتراض في شعر المُحْدثين وهو يدرك تمامًا ما ينطوي عليه من أسرار بلاغيَّة رائعة؛ فقال: «والاعتراض في شعر العرب ومنثورها كثير وحسن، ودالٌّ على فصاحة المتكلم وقوَّة نفسه، وقد رأيتُه في أشعار المُحْدثين، وهو في شعر إبراهيم بن المهديّ أكثر منه في شعر غيره من المولَّدين».[8]

---

(1) الفسر: 1/ 73، وبيت أبي تمام في ديوانه: 1/ 421.
(2) انظر: الخصائص: 2/ 173، 2/ 415.
(3) انظر: الخصائص: 1/ 33، 220.
(4) انظر: الخصائص: 1/ 301، 345، 2/ 48، 126، 168، 411، 482، 3/ 274، المحتسب: 2/ 114، 128، سر صناعة الإعراب: 2/ 631، المبهج؛ ص87، 97.
(5) انظر: الخصائص: 1/ 16، 301، 3/ 260.
(6) انظر: الخصائص: 1/ 25، 240، 301، 303، 2/ 29، 126، 173، 176، 404، 3/ 244، 340، المحتسب: 2/ 130، سر صناعة الإعراب: 1/ 215.
(7) انظر: الخصائص: 1/ 39: 41، 2/ 121، 403، 3/ 179، 252.
(8) الخصائص: 2/ 342.

إنَّ الرجل يعي تمامًا كلَّ تضاريس خريطة الشعر العربيّ، وقادر على رصد ظواهرها الفنيَّة رصدًا شموليًّا في القديم والحديث على السواء، وهو في رصده هذا متذوِّق لبلاغة النصوص، واعٍ لأسرارها، ثم هو لا يجد غُصَّة في حَلْقِه وهو يقرأ شعر المُحْدثين ولا مرارة في لسانه، لأنَّ تلك المرارة قد تجعله يجد الماء الزلال مُرًّا كريهًا.

ولاحظ ابن جنِّي كذلك كثرة التطوُّع بما لا يلزم في شعر المُحْدثين، فأثنى عليهم، وقبل منهجهم ما دام مطبوعًا؛ حيث يقول: «وفى المُحْدثين من يسلك هذا الطريق، وينبغي أن يكونوا إليه أقرب، وبه أحجى، إذ كانوا في صنعة الشعر أرحب ذَرْعًا وأوسع خناقًا؛ لأنَّهم فيه متأنُّون، وعليه متلوِّمون، وليسوا بمرتجليه ولا مستكرهين فيه».[1]

وعلى الرغم من مخالفتنا ابن جنِّي في وصفه للمُحْدثين بالتأنِّي وحدهم، ونفي الارتجال عنهم، حيث كانت البديهة تسير إلى جوار التنقيح في القديم والحديث على السواء، فإنَّنا نرى إنصاف الرجل للمُحْدثين، وانفساح صدره لما يأتون به من رائع مُبْتكر في عالم الأدب.

هذا كلُّه يضع ابن جنِّي في صفوف النقَّاد المُنْصفين، الذين تغلَّبوا على الأهواء وقهروا الشهوات، والذين رُزقوا النظرة الثاقبة، والرؤية الواعية التي ترفض التحجُّر والتيبُّس بكلِّ صوره وأشكاله، والتي تمنح الجديد حقَّ المعاصرة والمواطنة في زمانهم وأرضهم، وحق الخطاب الشعريّ المعبِّر عن ذات النفس، وحقّ إدخال كلِّ جديد رائع في عالم الأدب، وحقَّ الوصول إلى عالم الخلود بما يُدوَّن لهم من شعر رائق، وما يُذْكر لهم من أدب فائق.

(1) الخصائص: 2/ 264. أحجى: أكثر تمسكًا التزامًا، متلوِّمين: ماكثون منتظرون.

خامسًا: اللفظ والمعنى

لعلَّ قضية اللفظ والمعنى من القضايا التي نالت من خلاف النقاد فوق ما تستحقُّه، حيث انقسم النقاد إلى من يُناصر اللفظ ومن يُخالف المعنى. وتلك مغالطة كبرى، لأنَّها تُوهِم انفصال اللفظ عن المعنى وبينهما ما بين الروح والجسد، كما أنَّها تُوهِم أنَّ الشاعر يُعِدُّ المعنى أولاً، ثم يبحث له فيما بعد عن ألفاظ تُناسبه، أو يجهِّز الألفاظ ثم يلبسها المعاني، وهذا قصور في فِهم عملية الخلق الأدبيّ، لأنَّ الفكرة إنَّما تأتي وحيًا حيًّا، وهي في طور التخلُّق تلبس ما يناسبها من أردية اللفظ وأكسية العبارة دون انفكاك أو تجزئة في هذه العملية، وبالتالي «فإنَّ وجود معنى يستلزم بالضرورة وجود الصورة التي تعبِّر عن المعنى، سواء أكانت لغةً أم لحنًا موسيقيًّا أم ألوانًا، إنَّنا لا نستطيع أنْ نتكلَّم عن معانٍ لم نملكها بعد، كما لا نملك الرابطة الحيَّة التي ستضم بعضها إلى بعض».[1]

إنَّني لا أتصور رجلاً يمتلك عصا سحريَّة يفصل بها اللفظ عن المعنى، ويطلع علينا يومًا بالمعاني دون ألفاظ، لأنَّه يوم أن يتحدث عن تلك المعاني فقد ألبسها ثيابًا لفظية شريفة أو خسيسة، ولن يطلع علينا بالألفاظ دون معانٍ إلا إذا كانت من بين المهمل الذي تحدث عنه المعجميُّون مما لا قيمة له، ورحم الله ابن رشيق وهو يصور تلك العلاقة التي تأبى الانفكاك قائلاً: «اللفظ جسمٌ وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه ويقوى بقوَّته، فإذا سلم المعنى واختلَّ بعض اللفظ كان نقصًا للشعر وهُجْنة عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور وما أشبه ذلك، من غير أن تذهب الروح، وكذلك إنْ ضعف المعنى واختلَّ بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ، كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح، ولا تجد معنى يختلُّ من جهة اللفظ، وجريه فيه على غير الواجب قياسًا على ما قدمت من أدواء الجسوم الأرواح، فإنْ اختلَّ المعنى كلُّه وفسد بقي اللفظ مواتًا لا فائدة فيه، وإنْ كان حسن الطلاوة في السمع، كما أنَّ الميِّت لم ينقص من شخصه شيء في رأي

(1) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث؛ د. محمد زكي العشماوي؛ ص251.

العين، إلا أنَّه لا ينتفع به ولا يفيد فائدة، وكذلك إنْ اختل اللفظ جملةً، وتلاشى لم يصح له معنًى، لأنَّنا لا نجد روحًا في غير جسم البتة».[1]

وهى معالجة فاهمة لعل بردها وعذوبتها يطفئ كثيرًا من أوار تلك المعارك غير المُجْدية التي هي أقرب ما تكون إلى معارك "دون كيشوت".

فإذا ما نظرنا إلى معالجة ابن جنّي لهذه القضيَّة وجدناه ناقدًا فاهمًا، يرتفع عن الخوض في تلك المهاترات الكلامية؛ فرأيناه قبل ابن رشيق (ت 456 هـ) يلبس تلك القضية «ثوبًا جديدًا خالف فيه السابقين جميعًا، فالسابقون من حيث لا يخرج أحدهم إمَّا عن اعتبار الجمال في اللفظ دون المعنى؛ كالجاحظ، أو في المعنى دون اللفظ؛ كأبي عمرو الشيباني والآمدي، أو في المعنى واللفظ معًا؛ كبشر بن المعتمر وابن قتيبة والرماني؛ نجد ابن جنّي- وإن كان في النهاية يرى أنَّ الألفاظ خدم للمعاني، والمخدوم لا شك أشرف من الخادم - إلا أنَّ العناية باللفظ عنده لازمة، فبدون الألفاظ لا يمكن إبراز المعنى وتوضيحه، وإصلاح الألفاظ وتهذيبها ومراعاتها أمر يحتِّمه التعبير».[2]

لقد بدأ ابن جنّي وكأنَّه يميل إلى مناصرة المعنى على اللفظ، على اعتبار أنَّ الألفاظ ما جيء بها إلاّ للتعبير عن المعاني، فهي منها بمنزلة المخدوم من الخادم؛ حيث يقول: «فإنَّ العرب فيما أخذناه عنها، وعرفناه من تصرف مذاهبها عنايتها بمعانيها أقوى من عنايتها بألفاظها، وسنفرد لهذا بابًا نتقصَّاه فيه بمعونة الله، أوَلا تعلم عاجلاً إلى أن تصير إلى ذلك الباب آجلاً أنَّ سبب إصلاحها ألفاظها وطردها إيَّاها على المثل والأحذية التي فتنتها لها وقصرتها عليها إنَّما هو لتحصين المعنى وتشريفه، والإبانة عنه وتصويره.... فقد علم بهذا أنَّ زينة الألفاظ وحيلتها لم يُقصد بها إلا تحصين المعاني وحياطتها، فالمعنى إذًا هو المكرم المخدوم، واللفظ هو المبتذل الخادم».[3]

---

(1) العمدة 1/ 124.
(2) أثر النحاة في البحث البلاغي؛ د. عبد القادر حسين، ص279.
(3) الخصائص: 1/ 151، وقد كرّر هذا المعنى في: الخصائص: 2/ 468.

ويبدو أنَّ ابن جنّي قد أحس في عباراته السابقة برائحة التفريق بين اللفظ والمعنى، وفي هذا فصل لجسم العمل الأدبيّ عن روحه، كما أحسَّ بانحياز إلى جهة المعنى، فأراد أن يخفِّف من حدة اللهجة المنحازة في الباب الذي وعد به، ذلك الباب الذي سماه: (بابٌ في الرَّدِّ على من ادَّعى على العرب عنايتها بالألفاظ وإغفالها المعاني)، حيث يقول في لهجة متوازنة: «وذلك أنَّ العرب كما تُعنى بألفاظها فتصلحها وتراعيها، وتلاحظ أحكامها بالشِّعر تارة، وبالخُطب أخرى، وبالأسجاع التي تلتزمها وتتكلف استمرارها.. فإنَّ المعاني أقوى عندها وأكرم عليها، وأفخم قدرًا في نفوسها، فأول ذلك عنايتها بألفاظها، فإنَّها لما كانت عنوان معانيها، وطريقًا إلى إظهار أغراضها ومراميها، أصلحوها ورتَّبوها، وبالغوا في تحبيرها وتحسينها ليكون ذلك أوقع لها في السمع، وأذهب بها في الدلالة على القصد...(حتى يقول): فإذا رأيت العرب قد أصلحوا ألفاظها وحسَّنوها، وحموا حواشيها وهذَّبوها، وصقلوا غروبها وأرهفوها، فلا ترينَّ أنَّ العناية إذ ذاك إنَّما هي بالألفاظ، بل هي عندنا خدمةٌ منهم للمعاني، وتنويهٌ بها، وتشريفٌ منها، ونظيرُ ذلك إصلاح الوعاء وتحسينه، وتزكيته وتقديسه، وإنَّما المبغيُّ بذلك منه الاحتياط للمُوعَى عليه، وجواره بما يعطِّرُ بشره، ولا يَعُرُّ جوهره».[1]

هنا نجد ابن جنّي رفع من شأن الألفاظ، وأعلن عن مزيد من العناية به، وإن كانت تلك العناية إعرابًا عن شرف المعنى وجلالة قدره، كمن يهدي رجلاً هدية فاخرة أو دُرَّة نادرة، فإنَّه يختار لها ظرفًا ثمينًا يناسب جلال ما فيه وخطره، وكأنَّ الاهتمام بالألفاظ إنَّما هو لأجل المعاني.

وقد قرَّر هذا مرة أخرى في بابٍ سماه (بابٌ في إصلاح اللفظ)؛ قال في صدره: «اعلم أنَّه لما كانت الألفاظ للمعاني أزمَّة، عليها أدلَّة، وإليها موصِّلة، وعلى المراد منها محصِّلة، عنيت العرب بها فأوْلتها صدرًا صالحًا من تثقيفها وإصلاحها».[2]

---

(1) الخصائص: 1/ 216 : 218.
(2) الخصائص: 1/ 313.

وفى هذا من الإنصاف لجسم العمل الأدبيّ ما فيه، بل إنَّ ثمة رؤًى في فكر ابن جنِّي تُشير بكل قطع إلى أنَّ الرجل يرى الجمال في العمل الأدبيّ منوطًا بلفظه ومعناه في آنٍ معًا؛ منها:

(1) أنَّه جعل المعنى الشريف ينقص قدره، وتسفل مكانته إذا عبَّر عنه المتكلم بعبارة مبتذلة لا تضاهيه شرفًا، حيث يقول: «كما قد نجد من المعاني الفاخرة السامية ما يهجِّنه ويَغُضُّ منه كُدْرة لفظه، وسوء العبارة عنه».[1]

وكأنَّ الحُكم على العمل الأدبيّ منوط باللفظ والمعنى معًا، بحيث يُعلي الشريف منهما من قدر الآخر، ويهبط الخسيس منهما بمنزلة الآخر.

(2) أنَّه دائمًا يطالب الشاعر بتحسين ألفاظه حتى يرتفع مقدار شعره، فلا بدَّ من أن تنال حظها من الجزالة والقوَّة، ولا بدَّ أن تبتعد عن اللغة الساقطة التي يلوكها العوام، وأن تبتعد كذلك عن الألفاظ الرخوة التي توحي بعدم جدّ الشاعر وعدم اكتمال أداته، فقد عقد صلة بين بيت لرؤبة - وهو مَنْ هو في قوة لفظه وجزالة رجزه - وبيت لأبي العتاهية؛ قائلاً: «وقد نظر إلى هذا الموضع أبو العتاهية، فاتَّبعه فيه، وإنْ صغُر لفظه، وتحاقر دونه، قال:

عُتْبَ السَّاعَةَ السَّاعَهْ أَمُوتُ السَّاعَةَ السَّاعَهْ

هذا - على نذالة لفظه - وفق ما نحن على سمته».[2]

فنذالة اللفظ وصغره وتحاقره إنَّما يعني بها ابن جنِّي تلك الرخاوة التي توشك أنْ تنزل بالخطاب الشعريّ إلى مستوى الخطاب العاديّ، بينما يطالب ابن جنِّي الشعراء بأنْ يحتفظوا لخطابهم بكثير من العلوِّ والسموِّ، فلا تدنو لغتهم إلى المستوى العاميّ الذي يُلْغي كثيرًا من جلال الشعر وجمال مكانته. وقد كان أبو العتاهية حقًّا من أولئك الذين لا يهتمون بصياغة الكلمة تلك الصياغة المحكمة الشائقة، حتى إنَّ هذه القصيدة أصبحت مضرب المثل في التحاقر وضآلة اللفظ؛ يُروى أنَّ ابن مناذر لقي أبا العتاهية، فقال له أبو العتاهية: كم تقول في

---

(1) الخصائص: 1/ 218.

(2) الخصائص: 3/ 336؛ والقصيدة لم أجدها في ديوان أبى العتاهية، ط/ دار صادر.

اليوم؟ قال: ربما قلت العشرين أكثر، وربما أقول خمسة أو ستة، فقال له أبو العتاهية: لكنّني لو أشاء أن أقول ألف بيت لقلت، فقال ابن مناذر لأبي العتاهية: أنا أقول مثل قولي:

هَلْ لِشَيءٍ فَاتَ مِنْ مَرْدُودِ أَوْ لِحَيٍّ مُؤَمِّلٍ مِنْ خُلُودِ

حتى أنشده القصيدة، وأنت تقول:

أَلا يَا عُتْبَةَ السَّاعَةْ أَمُوتُ السَّاعَةَ السَّاعَةْ

ولو رضيت أن أقول مثل هذا لأكثرت».[1]

(3) أنَّه ينقد الشاعر بقوَّة إذا لم يتخيَّر لفظه، لأنَّه لا ينبغي صرف الهمة إلى تحصيل المعنى وحده، بل لا بدَّ من إلباس المعنى الشريف حُلة قشيبة تُضاهيه شرفًا ومكانة، ولذا وجدنا ابن جنّي ينقد بقسوة قول المُتنبّي – وقد عرض عليه أبو الحسن بن طغج سيفًا –:

أَرَى مُرْهَفًا مُدْهِشَ الصَّيْقَلَيـنَ وَبَابَةَ كُلِّ غُلامٍ عَتا

قائلاً: «وفي البيت كلمتان اجتمعتا فيه: (الصيقلون، وبابة)، وليستا من حلو الكلام ولا من مُطَهَّمه ولا من عذبه، وكان قليل التخيُّر للكلام إذا عبر عن المعنى الذي في نفسه بأيّ كلام حضره فقد بلغ غايته، والكلام يُخْتار كما يختار الجوهر».[2]

إنَّنا نرى ابن جنّي في نصّه هذا لا يحابي شاعره الأثير، بل يضرب على يديه بكل قوة وحزم عندما تلوح مخالفته، ونراه كذلك يفهم ما تنطوي عليه نفسية المُتنبّي من جرأة على التعبير غير مبالٍ بالآخرين، ونرى تقديره الرائع للألفاظ التي ينبغي أن تُختار كما يُختار الجوهر، لأنَّ الشعر ليست غايته إيصال المعنى المجرَّد إلى المتلقّي، وإنَّما التعبير الجماليّ عن

---

(1) الموشح؛ ص322، 323، وللخبر رواياتٍ شتَّى في الموشح، وقصيدة ابن مناذر في رثاء عبد المجيد بن عبد الوهاب الثقفي، وهي من عيون المراثي في الشعر العربيّ، ومطلعها مشهور برواية:

كل حيٍّ لاقى الحمام فمودى ما لحي مؤمل من خلود

انظر: طبقات الشعراء؛ لابن المعتز، ص112 وما بعدها، حيث أورد منها أربعة وثلاثين بيتًا.

(2) الفسر: 1/ 120. بابة: غاية، المطهم من الناس والخيل: البارع الجمال.

ذلك المعنى، فالصورة اللفظيَّة تُعَدُّ غاية من غايات الشعر، وليست مجرد وسيلة لأداء المعنى، ومن ثَمَّ اشترط فيها ابن جنّي أنْ تكون حلوة عذبة مطهَّمة، وكلُّها أمور ذوقيَّة لا تستند إلى قاعدة منضبطة، مما يؤكِّد في النهاية استحالة الإحساس بالجمال إلى الذوق السليم القادر على تمييز التعبير الفنيّ من غيره.

(4) أنَّه تمرَّد على نظرية المعاني الشريفة «التي تقضي أن يكون البيت حاملاً لفكرة محددة ذات معنًى أخلاقيّ غالبًا يُفيد العامة، ويصور نزعات الأمم ورغباتها وتطلعاتها، ويجسِّد مبدأ المثالية الأخلاقية التي تطمح إليها الأمة».[1]

إنَّ تلك النظرية التي اعتنقها بعض النقاد العرب من أمثال ابن قتيبة (ت 276 هـ) توشك أن يتحول معها الشعر إلى فلسفة أو إلى حِكَم منثورة ومواعظ حكيمة، وليست تلك بأغراض الشعر، لأنَّ الشاعر مصوِّر وليس واعظًا ولا حكيمًا ولا فيلسوفًا، فهدفه ليس إزجاء الحكمة أو سوق المعنى المجرد، وإنَّما هدفه التعبير الفنيّ عن المعنى، أخلاقيًّا كان ذلك المعنى أم ليس أخلاقيًّا.

نرى هذه النظرة الفاهمة في تحليل ابن جنّي لهذين البيتين المنسوبين إلى كُثَيِّر عَزَّة وإلى غيره؛ حيث يقول: «فإنْ قلت: فإنَّا نجد من ألفاظهم ما قد نمَّقوه وزخرفوه، ووشَّوْه ودبَّجُوه، ولسنا نجد مع ذلك تحته معنًى شريفًا، بل لا نجده قصدًا ولا مقاربًا، ألا ترى إلى قوله:

وَلَمَّا قَضَيْنَا مِنْ مِنًى كُلَّ حَاجَةٍ وَمَسَّحَ بِالأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَاسِحُ

أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الأَحَادِيثِ بَيْنَنَا وَسَالَتْ بِأَعْنَاقِ المَطِيِّ الأَبَاطِحُ[2]

---

(1) أسس النقد الأدبي عند العرب؛ د. أحمد بدوى، ص417.

(2) هذان البيتان من مقطوعة تُنسب إلى كُثَيِّر عَزَّة، وإلى يزيد بن الطثرية، وإلى المضرب؛ وهو عقبة بن كعب بن زهير. انظر في ذلك: ديوان كُثَيِّر عزة (قسم الأبيات المنسوبة إليه) ص525، وذيل الأمالي؛ للقالي، ص185، والوساطة؛ ص34، 35، ومعاهد التنصيص 2/ 134، وأمالي؛ الشريف المرتضى: 2/ 458، والشعر والشعراء: 1/ 66، والصناعتين؛ ص65.

فقد ترى إلى علوِّ هذا اللفظ ومائه، وصقاله وتلامح أنحائه، ومعناه مع هذا ما تحسه وتراه إنَّما هو: لَمَّا فرغنا من الحج ركبنا الطريق راجعين، وتحدَّثنا على ظهور الإبل، ولهذا نظائر كثيرة، شريفة الألفاظ رفيعتها، مشروفة المعاني خفيضتها.

قيل: هذا الموضع قد سبق إلى التعلق به من لم ينعم النظر فيه ولا رأى ما أراه القوم منه، وإنَّما ذلك لجفاء طبع الناظر، وخفاء غرض الناطق، وذلك أنَّ في قوله (كلَّ حاجة) ما يفيد منه أهل النسيب والرقة، وذوو الأهواء والمِقَة ما لا يفيده غيرهم، ولا يشاركهم فيه من ليس منهم، ألا ترى أن من حوائج (مِنَى) أشياء كثيرة غير ما الظاهر عليه، والمعتاد فيه سواها، لأنَّ منها التلاقي، ومنها التشاكي، ومنها التخلي إلى غير ذلك مما هو تالٍ له، ومعقود الكون به، وكأنَّه صانع عن هذا الموضع الذي أومأ إليه، وعقد غرضه عليه بقوله في آخر البيت (ومسّح بالأركان من هو ماسح)؛ أي إنَّما كانت حوائجنا التي قضيناها، وآرابنا التي أنضيناها، من هذا النحو الذي هو مسح الأركان، وما هو لاحق به وجار في القُرْبة من الله مجراه، أي لم يتعدَّ هذا القدر المذكور إلى ما يحتمله أول البيت من التعريض الجاري مجرى التصريح.

وأمَّا البيت الثاني فإنَّ فيه (أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا)، وفي هذا ما أذكره لتراه فتُعجب ممن عجب منه، ووضع من معناه، ذلك أنَّه لو قال: أخذنا في أحاديثنا ونحو ذلك، لكان فيه معنًى يُكْبِرُه أهل النسيب، وتعنو له ميعة الماضي الصليب، وذلك أنَّهم قد شاع عنهم، واتسع في محاوراتهم علوُّ قدر الحديث بين الأليفين، والفكاهة بجمع شمل المتواصلين، ألا ترى إلى قول الهذليّ:

وَإِنَّ حَدِيثًا مِنْكِ لَوْ تَبْعَلِينَهُ ... جنِيّ النَّحْلِ في أَلْبَانِ عُوذٍ مَطَافِلِ[1]

وقال آخر:

وَحَدِيثُهَا كَالْغَيْبِ يَسْمَعُهُ ... رَاعِي سِنِينَ تَتَابَعَتْ جَدْبَا

(1) لأبي ذؤيب الهذلي في شرح أشعار الهذليين: 1/ 141. العُوذ: التي وضعت أولادها حديثًا، المطافل: جمع مُطْفل؛ أي لها أولاد.

فَأَصَاخَ يَرْجُو أَنْ يَكُونَ حَيًا وَيَقُولُ مِنْ فَرَجٍ هَيَا رَبَّا[1]

وقال آخر:

وَحَدَّثْتَنِي يَا سَعْدُ عَنْهَا فَزِدْتَنِي جُنُونًا فَزِدْنِي مِنْ حَدِيثِكَ يَا سَعْدُ[2]

وقال المولَّد:

وَحَدِيثُهَا السِّحْرُ الحَلالُ لَوْ انَّهُ لَمْ يَجْنِ قَتْلَ المُسْلِمِ المُتَحَرِّزِ[3]

الأبيات الثلاثة، فإذا كان قدر الحديث مُرْسلاً عندهم هذا على ما ترى، فكيف به إذا قيد بقوله: (بأطراف الأحاديث)، وذلك أنَّ في قوله (أطراف الأحاديث) وحيًا خفيًّا ورمزًا حلوًا، ألا ترى أنَّه يريد بأطرافها ما يتعاطاه المحبُّون، ويتفاوضه ذو الصبابة المتيَّمون من التعريض والتلويح، والإيماء دون التصريح، وذلك أحلى وأدمث، وأغزل وأنسب، من أن يكون مشافهة وكشفًا، ومصارحة وجهرًا، وإذا كان كذلك فمعنى هذين البيتين أعلى عندهم، وأشدّ تقدُّمًا في نفوسهم من لفظهما، وإنْ عذب موقعه، وأنق له مستمعه.

نعم؛ وفي قوله: (وسالت بأعناق المطيّ الأباطح) من الفصاحة ما لا خفاء به، والأمر في هذا أسير، وأعرف وأشهر.

فكأنَّ العرب إنَّما تحلِّي ألفاظها، وتدبِّجها وتشيها وتزخرفها عنايةً بالمعاني التي وراءها، وتوصلاً بها إلى إدراك مطالبها».[4]

إنَّه تحليل ناقد فنان، يتذوَّق مواقع الكلم، ويدرك وحي العبارة التي لا يقصد الشاعر معناها المعجميّ وإنَّما يفتح أمامك أبوابًا من الرؤى، وآفاقًا من التصور لا يقدر على التحليق

(1) البيتان منسوبان إلى أعرابي في: أمالي القالي: 1/ 115. حيًا: مطرًا.

(2) للعباس بن الأحنف في ديوانه؛ ص98.

(3) لابن الرومي في ديوانه: 3/ 1164؛ وهو مع البيتين الذين أشار إليهما ابن جنِّي بعده في: أمالي القالي: 1/ 115.

(4) الخصائص: 1/ 219: 221.

معها من أسلموا أنفسهم لإسار نظرية المعاني الشريفة، أو حسبوا فكرهم في أقفاص المعاني المعجميَّة، ويا بعد ما بين الرؤيتَيْن.

وكأنَّ ابن جنِّي يلوِّح في قوله: «قد سبق إلى التعلُّق به من لم يُنْعم النظر فيه، ولا رأى ما أراه القوم منه» بابن قتيبة (ت276 هـ)؛ الذي أورد البيتين مع ثالث بينهما هو قوله:

وَشُدَّتْ عَلَى حُدْبِ المَهَارِي رِحَالُنَا وَلا يَنْظُرُ الغَادِي الذي هُوَ رَائِحُ

وجعلها مثالاً للشعر الذي حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتَّشته لم تجد هناك فائدة في المعنى؛ وعلَّق عليها قائلاً: «هذه الألفاظ كما ترى أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع، وإذا نظرت إلى ما تحته من المعنى وجدته: ولما قطعنا أيام مِنَى، واستلمنا الأركان، وعالينا إبلنا الأنضاء، ومضى الناس لا ينتظر الغادي الرائح، ابتدأنا في الحديث، وسارت المطيّ في الأبطح».[1]

إنَّ ابن قتيبة – ذلك الفقيه المحدّث – يطمع أنْ يرى حِكَمًا وأمثالاً ومعاني أخلاقيَّة وليست الأبيات من هذا القبيل، على حين الشعر تصوير بالألفاظ، وفتح لآفاق الرؤية من خلال الوحي الحيّ والإشارة الرامزة والصورة الناطقة، ورحم الله الشريف المرتضى؛ حيث يقول في تصوُّر فاهم لطبيعة الشعر: «إنَّ الشاعر لا يجب أن يؤخذ عليه في كلامه التحقيق والتحديد، فإنَّ ذلك متى اعتبر في الشعر بطل جميعه، وكلام القوم مبنيٌّ على التجوُّز والتوسع والإشارة الخفيَّة والإيماء على المعاني تارة من بُعد، وأخرى من قُرب، لأنَّهم لم يخاطبوا بشعرهم الفلاسفة وأصحاب المنطق، وإنَّما خاطبوا من يعرف أوضاعهم ويفهم أغراضهم».[2]

لقد وعى ابن جنِّي هذا التصوَّر الفاهم لطبيعة ذلك التصور الذي يجعل من العبارة هدفًا، ومن التصوير الفنيّ غاية، وفى هذا من الإجلال والإنصاف للألفاظ ما يمنعها من الوقوع فريسة لصوغ المعاني المجردة والأفكار الجامدة.

---

(1) الشعر والشعراء: 1/ 66، 67.

(2) أمالي المرتضى: 2/ 95.

وقد تأثَّر بهذا التحليل الرائق شيخ البلاغيين عبد القاهر الجرجانيّ (ت 571 هـ)؛ حيث ذكر الأبيات، وأثنى عليها رائع الثناء، ثم حلَّلها تحليلاً استوحى فيه بشدة روح تحليل ابن جنِّي، حتى ربَّما جرت بعض ألفاظه على لسانه.[1]

وإذا كان الإمام عبد القاهر قد استوحى رؤية ابن جنِّي، وصاغها بلغته هو صياغة فنيَّة عالية مُعْرِبة عن فهمه وتذوقه، فقد يكون له بعض العذر في إغفال ذكر ابن جنِّي، لأنَّه لم ينقل عنه بالنص، وإنَّما استوحى فكره، لكنَّنا لا نجد عذرًا لضياء الدين بن الأثير (ت637 هـ)؛ الذي سطا على هذا الباب برُمَّته، ونقله بألفاظه دون أيّ إشارة إلى ابن جنِّي من قريب أو بعيد.[2]

ثم تعجب كلَّ العجب وأنت تراه - بعد هذا السطو الجارح - يسلق ابن جنِّي بلسانٍ حادّ، ويتهمه - في ذوقه وفهمه - بعدم قدرته على التذوّق والبصر بالمعاني، كما رأيناه في كتابه: الاستدراك في الرَّدِّ على رسالة ابن الدَّهَّان.[3]

وبعد ...

فهذا الجهد الرائع من ابن جنِّي يضعه في مصافِّ النقاد الفاهمين، الذين يأبون الانفصام بين الألفاظ ومعانيها، فيجعلون منها معًا لُحمة واحدة تشكل بحسمها وروحها الحسن والروعة دون فكاك بين الروح والجسد بأيّ حال.

---

(1) انظر: أسرار البلاغة؛ ص21 وما بعدها.

(2) انظر: المثل السائر: 2/ 65 : 69.

(3) انظر ما سبق بهذا البحث؛ ص225.

سادسًا: السَّرقات الأدبيَّة

تُعَدُّ قضية السرقات الأدبيَّة من أعظم القضايا التي شغلت النقَّاد العرب، حيث أسرفوا في الحديث عنها إسرافًا شديدًا، حتى تفرَّعت المشكلة إلى ضروب وفنون قلَّ من أدركها من النقاد، أو أحاط بها علمًا، حتى قال القاضي الجرجانيّ عن بابها المتشعِّب: «وهذا الباب لا ينهض به إلا الناقد البصير والعالم المبرِّز، وليس كلُّ من تعرَّض له أدركه، ولا كلُّ من أدركه استوفاه واستكمله، ولستَ تُعَدُّ من جهابذة الكلام، ولا من نقَّاد الشعر حتى تُميِّز بين أصنافه وأقسامه، وتُحيط علمًا برُتَبِه ومنازله».[1]

وإذا كان للبحث في هذه القضية تاريخ عريق[2] فإنَّ القرن الرابع الهجريّ قد شهد أعظم موجه للتأليف في هذه المشكلة؛ لأنَّ المُتنبِّي بظهوره الذي ملأ الدنيا وشغل الناس وجَّه أنظار ناقديه إلى اتهام معانيه بأنَّها منسوخة أو مسلوخة من معاني غيره، فاتهموه في أصالة إبداعه وَمَلَكَة اختراعه بأنَّه يسرق كلام الآخرين، ويُغيِر على معاني السابقين، لأنَّ ذلك أقصر وأخطر طريق لهدم بنيان مجده الأدبيّ.

ومن ثَمَّ حاول هؤلاء النقاد بالحق طورًا وبالباطل أطوارًا للترويج لهذه التهمة البوار؛ بُغْية استلال حبه من نفوس عاشقيه الذين ثملوا بخمر شعره، بل زرع نبتة الكراهية في قلوب مُحِبِّيه خاصة من طبقة الحكام والوزراء، ولن يتم ذلك - في تقديرهم - إلا إذا أقنعوا كلَّ هؤلاء بأنَّ المُتنبِّي لصٌّ يُغِيرُ على معاني من قبله فينسخها، أو يلبسها ثيابًا جديدة يصرُّون على أنَّها رثَّة لا قيمة لها.

وعمل هذا شأنه يحتاج صاحبه إلى أداة قوية واطِّلاع واسع، وقدرة سحريَّة على اصطناع وجوه الشبه بين معاني السَّلف والخَلف، حتى ولو تمَّ ذلك عن طريق ليّ عُنق المعاني وقسرها

---

(1) الوساطة بين المُتنبِّي وخصومه؛ ص183.

(2) انظر تفصيل ذلك التاريخ في: مشكلة السرقات في النقد العربيّ؛ د. محمد مصطفي هدارة، ص3: 71.

على التآلف، ولذا فإنَّنا نجد «في الروايات التي تكشف عن سرقات المُتنبِّي تغاليًا يفوق كلَّ ما سبق، لأنَّ مكانة المُتنبِّي العالية التي احتلَّها في عصره عن جدارة واستحقاق أوغرت صدور كثير من النقاد والشعراء، فعملوا على ثَلْبه وهَدْمه، بدافع الغيرة، والباطل في ثوب العلم، والتحرِّي عن الحقائق».[1]

وليس أدلَّ على هذا من أنَّ أبا سعيد العميديّ (ت 433 هـ) الذي ألَّف كتابًا قصره على سرقات المُتنبِّي قد سمح لنفسه بأن يرفع عقيرته بهذا الاتهام الجارح؛ قائلاً: «ولقد تأمّلتُ أشعاره كلَّها، فوجدت الأبيات التي يفتخر بها أصحابه، وتُعْتبر بها آدابه، من أشعار المتقدمين منسوخة، ومعانيه من معانيهم المخترعة مسلوخة».[2]

واتَّهمه بنحوٍ من ذلك بعض من خاضوا في وحل تلك المشكلة من أمثال: أبي عليّ الحاتميّ (ت 388 هـ)، وابن وكيع التنيسيّ (ت 393 هـ)، وابن الدَّهان (ت 569هـ).

والحقُّ أنَّ هؤلاء وغيرهم قد أرهقوا أنفسهم في قضية لا طائل من وراءها، وقد أنفقوا جهودًا مُضْنية في مشكلةٍ ما كان ينبغي لها أن تستقطب كلَّ هذا الاهتمام، مما يجعلنا نردِّد قول الدكتور إحسان عباس: «إنَّ انتحاء هذا المنهج كان ضلالاً بعيدًا في تاريخ النقد الأدبيّ، واستهلاكًا لجهودٍ كان من الممكن أن تُثْمر فيما هو أجدى وأجدر، ذلك أنَّ الانهماك في تبيان السرقة قد حجب عن أعين النقاد أمورًا هامة؛ إذ إنَّ انصراف الجهد إلى تعقُّبها هو قصر النقد على البيت والبيتين، أي على جزئيات بأعيانها، وهو نزعٌ للمعنى من سياق القصيدة، وصرفٌ للنظر عن قيمته في ذلك السياق، وإبعاد للنقد عن كلِّ ما من شأنه أن يقرّبه من تصور أيِّ وحدة في الأثر الشعريّ الكامل».[3]

---

(1) مشكلة السرقات في النقد العربيّ؛ ص55.
(2) الإبانة عن سرقات المُتنبِّي لفظًا ومعنًى؛ ص22.
(3) تاريخ النقد الأدبيّ عند العرب؛ د. إحسان عباس، ص301، 302.

*** فما موقف ابن جنّي من هذه القضية ؟**

عندما نقرأ شرح ابن جنّي لديوان المُتنبّي يروعنا هذا العدد الكبير من الأبيات التي حاول فيها ابن جنّي التقريب بينها وبين معاني السابقين، لكنَّه لم يتَّهم شاعره الأثير بالسرقة أو الإغارة أو الاختلاس، وقد حاول المستشرق (كودفروا دومبين) أن يضع أيدينا على بعض أهداف النقاد من وراء مثل هذا التقريب في إطار نقده لمسلك الشُّرَّاح الذين لجئوا إلى هذا التقريب؛ قائلاً: «نحن حين نقرأ شُرَّاح ديوان المُتنبّي الذين لا يَدَعُون بيتًا من الأبيات ذا طابع خاص يمرُّ إلا وأرفقوه بتقريب حاذق من لقطات من الشعراء السابقين يحصل لدينا الانطباع بأنَّه حينئذ نفد كنز الشعر العربيّ، ولهذا يبدو أنَّ المُتنبّي جاء تمامًا في الوقت المناسب لأجل إعادة نقش الأوسمة بشكلها النهائيّ، إذن فمن الغفلة، بل من الحماقة أن نلومه على خطراته فنجعل منها سرقات غير شريفة، ومن المناسب دون أدنى شك أن ينهض نقد دقيق في مجال طبع ديوان المُتنبّي، بالتقريبات المفروضة بين أشعاره وأشعار زملائه، بل حتى أشعار من جاءوا بعده، إذا كان لشرح من هذا القبيل قيمة في مجال تربية الذوق، وكذلك في مجال التاريخ الأدبيّ، فيبدو أنَّ كتبًا ضخمة عن سرقات المُتنبّي هي مشروع بالغ المسكنة، يجعلنا نفكر في مشروع قاديوس؛ الذي يرسل إليك هوارس فرجيل وتيرانس وكاكول، لترى فيها مؤشَّرَة كافة المواضع التي سرقها».[1]

من ثَمَّ يمكن للباحث أنْ يقول إنَّه لم يكن كلُّ النقاد يحاولون من وراء جهودهم انتقاص الشاعر أو سحب بساط المجد من تحت قدميه، بل إنَّ منهم طائفة – على رأسهم ابن جنّي – ابتغت بهذا العمل مآرب أخرى منها:

1 – تربية الذوق الأدبيّ لدى النشء، وذلك بعرض المعاني التي تداولها الشعراء مبيِّنين كيف تصرفوا فيها؟ وكيف تفنَّنوا في عرضها بأزياء شتى، حتى يتدرَّب الشاعر الشادي على التصرف في معاني السابقين؟

---

(1) المُتنبّي وأسباب مجده؛ كودفروا دومبين، ترجمة د. أكرم فاضل – مجلة المورد، م6، ع 3، ص69.

2 – وضع تاريخ أدبيّ رائع للمعاني يتجلَّى فيه تصور الشاعر القديم، وما أضافه كلُّ من جاءوا بعده، بحيث لو جُمعت كل معاني الشعراء بهذه الصورة؛ لأصبحت أعظم وأندر معجم يؤرّخ للمعاني الشعرية في اللغة.

3 – إدلال الناقد بذاكرته الواعية التي تمسح خريطة الشعر العربيّ مسحًا شاملاً وتخبر تضاريسها، وتتوغَّل في أدغالها وأحراشها؛ بحيث لا يخفى عليها المعنى مهما كان مستورًا، بل هم يعلمون حقيقة مأتاه، وإدلالهم كذلك بالقدرة العجيبة على الربط السحريّ بين المعاني، حتى يتعانق المعنيان في تواصل حميم، وقد كانا يظنَّان كلَّ الظنِّ ألا تلاقيا.

ومن ثَمَّ وجدنا **ابن جنّي المؤمن بمجد شاعره الأثير يترفَّع عن اتهامه بالسرقة أو الإغارة أو الاختلاس**؛ أو غير ذلك من التهم الجارحة، لأنَّ تصوُّره كان أرحب من التقوقع في أقفاص هذه التهم المريضة، لِمَا يعلمه من قدرة خارقة لدى صديقه الحميم على التوليد والإبداع.

ولا غرو في ذلك؛ فقد كان ابن جنّي شاعرًا يفهم جيِّدًا عملية الإبداع، كيف تتمُّ؟ وكيف تتولَّد المعاني في نفس الشاعر المُلْهَم كأنَّها وحيٌ أو إلهام؟ لأنَّ هؤلاء العازفين على أوتار السرقة يظنُّون أنَّ الشاعر يضع المعنى السابق أمامه، ثم يحاول إعادة صياغته، كما يحاول الرسَّام المقلِّد تقليد صورة قديمه جاهدًا في إخفاء سرقته والتمويه على جريمته، وما أبعد هذا التصور عن حقيقة الإلهام الشعريّ لدى الشعراء المُبْدعين.

ومن هنا **نستطيع أن نترجم تصور ابن جنّي الفاهم لهذه القضية الشائكة في النقاط التالية:**

أولاً: أنَّ المعاني الشائعة لا سرقة فيها، لأنَّها قد أصبحت كَلأً مباحًا للجميع، فلا يحكم بسبق المتقدم إليها، لأنَّها من الأمور الشائعة المألوفة التي لا تحتاج في استنباطها إلى جهد أو معاناة، وذلك مثل تشبيه الوجه بالبدر، والكريم بالبحر، والشجاع بالليث، والقدّ بالغصن، والشعر بالليل، والثغر بالورد، والنهد بالرمان، ونحو ذلك؛ لأنَّ هذه الصور تقع في أذهان العامة والخاصة على السواء.

ففي أول بيت في ديوان المُتنبِّي:

عَذْلُ العَوَاذِلِ حَوْلَ قَلْبِ التَّائِهِ وَهَوَى الأَحِبَّةِ مِنْهُ في سَوْدَائِهِ

يلاحظ ابن جنِّي أنَّ معنى الشطر الثاني- وهو استقرار الهوى في وسط قلب المحب - من المعاني الشائعة التي طالما لاكتها أفواه الشعراء؛ فيقول: «وقد أكثر الناس في معنى النصف الأخير من هذا البيت، قال العباس بن الأحنف:

لَوْ شُقَّ عَنْ قَلْبِي تَرَى وَسْطَهُ ذِكْرَكَ وَالتَّوْحِيدَ في سَطْرِ

وقال الآخر:

تَغَلْغَلَ حُبُّ عَثْمَةَ في فُؤَادِي فَبَادِيهِ مَعَ الخَافي يَسِيرُ»[1]

فاستقرار الحبِّ وسط قلب المحب من المعاني العامَّة التي لا تحتاج إلى براعة في استنباطها، بل يعرفها العامة والخاصة على السواء، ومن ثَمَّ لم يحكم ابن جنِّي بالسرقة، بل اكتفي بالتقريب بين الآبيات فحسب.

وفي شرحه قول المُتنبِّي واصفًا قِصَر أوقات السرور:

ذَكَرْتُ بِهِ وَصْلًا كَأَنْ لَمْ أَفُزْ بِهِ وَعَيْشًا كَأَنِّي كُنْتُ أَقْطَعُهُ وَثْبَا

يقول ابن جنِّي: «يريد به قفز أوقات السرور، وقد أكثر الناس في ذلك، فمن أبلغه وأشد ما قيل إغراقًا قول الشاعر:

ظَلِلْنَا عِنْدَ دَارِ أَبِي نُعَيْمٍ بِيَوْمٍ مِثْلِ سَالِفَةِ الذُّبَابِ

يعنى قفزه، ومنه قول لآخر:

وَيَوْمٍ كَإِبْهَامِ القَطَاةِ مُزَيَّنٍ إِلَيَّ صِبَاهُ غَالِبٍ لِيَ بَاطِلُهْ

---

(1) الفسر: 1/ 38، 39، وبيت العباس بن الأحنف في ديوانه؛ ص120 برواية: (لو شق عن قلبي قرى وسطه)، وكذا في الموشح؛ ص357، والبيت الثاني لعبيد الله بن عبد الله بن عتبة في: الأغاني: 9/ 147.

ثم يروي في خبر طويل استحسان الرشيد قول الوليد بن يزيد في هذا المعنى:

لا أَسْـأَلُ اللهَ تَغْيِيرًا لِمَا صَنَعَـتْ نَامَتْ وَإِنْ أَسْهَرَتْ عَيْنَيَّ عَيْنَاهَا

فَاللَّيْلُ أَطْـوَلُ شَيْءٍ حِينَ أَفْقِدُهَا وَاللَّيْلُ أَقْصَرُ شيء حِينَ أَلْقَاهَا»[1]

فالشعور بِقِصَر أوقات السرور وطول أوقات الهموم من الأمور المركوزة في الطبـاع التـي يحسُّها الناس جميعًا على اختلاف طبقاتهم، حتى قيل: «سَنَة الحبيب كسِنَة، وسِنَةُ العدوِّ كسَنَة»، ومن ثمَّ لا يُتَّهم الشاعر بالسرقة في مثل هذا المعنى العام.

ويدخل في هذه المعاني الـشائعة اسـتعمال الـشاعر مُـصطلحًا لغويًّـا أو نحويًّـا معينًـا؛ لأنَّ مصطلحات العلوم قواعد عامَّة تلوكها ألسنة الجميع، فلا يُتَّهم الشاعر باستعارة المصطلح من سابق له أو من النحاة أنفسهم.

فقد تحدَّث ابن جنِّي عن الهمزة المخفَّفة التي يسميها سيبويه (بين بين)، ثم قـال: «وحـدَّثنا أبو عليّ قال: أخذ أبو نواس لفظ سيبويه ومعناه - يعنى قوله بين بين - قال:

وَخُـذْ مِنْ كَفِّ جَارِيَةٍ وَصِيـفٍ مَلِيـحِ الـدَّلِ مَلْثُـوغِ الكَـلامِ

لَـهُ شَكْـلُ الإِنَـاثِ وَبَيْنَ بَيْنٍ تَـرَى فِيهِ تَكَادِيـهَ الغُـلامِ[2]

فعلى الرغم من استعارة أبي نواس لفظ سيبويه ومعناه فإنَّنا لا نحكم عليـه بالـسرقة؛ لأنَّـه أخذ مصطلحًا علميًّا شائعًا أصبح مباحًا للجميع.

فالمعاني المطروقة الشائعة لا سرقة فيها، وقد تقرر هذا لدى نقاد القرن الرابع الهجريّ ومن جاء بعدهم، يقول الآمديّ (ت370 هـ) في معرض ردِّه على غلوِّ أبي الضياء بشر بـن يحيـى في حصر سرقات البُحتريّ من أبى تمام: «... فيعلم أنَّ السرقة إنَّما هـي في البـديع المخـترع الـذي

(1) الفسر: 1/ 161، 162، وانظر شواهده كلها في: شرح الواحـدي؛ ص473، والتبيـان: 1/ 58، والبيت الأول لم أتمكن من نسبته وهو في: أسرار البلاغـة غـير منـسوب؛ ص128، والثـاني لجريـر في ديوانه: 2/ 914.

(2) سر صناعة الإعراب: 1/ 49، وبيت أبى نواس في ديوانه؛ ص693. تكاديه: تفاريق شعر الرأس.

يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم، مما ترتفع الظنّة فيه عن الذي يورده أن يقال: إنَّه أخذه من غيره».[1]

ويعلِّل شيخ البلاغيين عبد القاهر (ت 571 هـ) عدم الحُكم بالسرقة في مثل هذه المعاني الشائعة قائلاً: «لأنَّ هذا مما لا يختصُّ بمعرفته قوم دون قوم، ولا يحتاج في العلم به إلى رويَّة واستنباط وتدبُّر وتأمل، وإنَّما هو في حُكم الغرائز المركوزة في النفس، والقضايا التي وضع العلم بها في القلوب».[2]

ثانيًا: أنَّ المعاني الخاصَّة إذا تداولها الشعراء، ولاكتها ألسنتهم، وجرت بها أقلامهم أخذت حكم المعاني العامة، فلا يحكم فيها بالسرقة، لأنَّها أصبحت من الشيوع في حُكم المقرَّرات التي يعرفها الجميع من طبقة الأدباء.

وهنا يكتفي الناقد بالتقريب بين هذه المعاني، وكأنَّه يضع أمام قارئه ضروبًا من المرايا المتشابهة التي توسِّع دون شك حجم الرؤية وأُفق التناول أمام المتلقِّي.

ففي شرحه قول المُتنبِّي واصفًا سرعة السهم:

يُرِيكَ النَّزْعُ بَيْنَ القَوْسِ مِنْهُ ... وَبَيْنَ رَمِيِّهِ الهَدَفَ اللَّهِيبَا

يقول ابن جنِّي: «... وإذا وُصِفَ الشيء بالسرعة شُبِّه بالنار.. قال العجاج يصف شدة عَدْو الحمار والأُتُن:

كَأَنَّمَا يَسْتَضْرِمَانِ العَرْفَجَا ... فَوْقَ الجَلاذِيِّ إِذَا مَا أَمْجَجَا

أي أسرعا، وقال طُفيل الغنويّ:

كَأَنَّ عَلَى أَعْرَافِهِ وَلِجَامِهِ ... سَنَا ضَرَمٍ مِنْ عَرْفَجٍ يَتَلَهَّبُ»[3]

---

(1) الموازنة: 1/ 436.

(2) أسرار البلاغة؛ ص339.

(3) الفسر: 1/ 323، 324، وبيتا العجاج في ديوانه؛ ص376، 378. العرفج: نبات سريع الاتقاد، الجلاذي: جمع جلذاء وهى الأرض الصلبة.. وبيت طُفيل الغنوي في ديوانه؛ ص26.

فتعبير ابن جنّي «وإذا وُصِفَ الشيء بالسرعة شُبِّه بالنار»، واستعماله أسلوب الشرط الذي يدل على التلازم بين السبب والنتيجة، يوحي بأنَّ هذا المعنى على خصوصيته قد أصبح من المقررات التصويرية لدى الشعراء؛ بحيث لا يصحُّ لأحد ادعاء ابتداعه.

وفي شرحه قول المُتنبِّي:

فَإِنَّ نَهَارِي لَيْلَةٌ مُدْلَهِمَّةٌ عَلَى مُقْلَةٍ مِنْ فَقْدِكُمْ فِي غَيَاهِبِ

يقول ابن جنّي: «العرب إذا وصفت الشدَّة شبَّهت النهار بالليل لإظلام الليل، قال طَرَفة:

إِنْ تُنَوِّلْهُ فَقَدْ تَمْنَعُهُ وَتُرِيهُ النَّجْمَ يَجْرِي بِالظَّهَرْ

ومن أبيات الكتاب:

بَنِي أَسَدٍ هَلْ تَعْلَمُونَ بَلاءَنَا إِذَا كَانَ يَوْمٌ ذُو كَوَاكِبَ أَشْهَبَا»[1]

وهذا الموقف النقديّ الفاهم هو ما قرره نقاد القرن الرابع الهجريّ، يقول القاضي الجرجانيّ: «وصِنْفٌ سبق المتقدِّم إليه ففاز به، ثم تُدُوِول بعده فكثُر واستُعمل؛ فصار كالأول في الجلاء (والاشتهار) والاستفاضة على ألسنة الشعراء فحمى نفسه عن السرق، وأزال عن صاحبه مذمَّة الأخذ، كما يشاهد ذلك في تشبيه الطلل بالكتاب والبرد، والفتاة بالغزال في جيدها، وعينيها بالمُهاة في حُسنها وصفائها، ومتى شئت أنْ ترى ما وصفته عيانًا وتعلمه يقينًا فاعترض أول عاميٍّ غُفْل تستقبله، وأعجميّ جِلْف تلقاه، ثم سَلْه عن البرق فإنَّه يؤدى إلى معنى قول عنترة:

أَلا يَا مَا لِذَا البَرْقِ اليَمَانِي يُضِيءُ كَأَنَّهُ مِصْبَاحُ بَانِ

وإن لم يذكر لك البان لجهله بعادة العرب في الاستصباح به، ولأنَّه لم يعرف منه ما عرفه عنترة، ومعنى امرئ القيس في قوله:

---

(1) الفسر: 1/ 333، 334، وبيت طرفة في ديوانه؛ ص52، وبيت الكتاب لعمرو بن شأس، لكن قافيته (أشنعا)، ويبدو أنَّ عجز البيت تداخل في ذاكرة ابن جنّي مع عجز البيت السابق له في الكتاب وهو لمقاس العائذي، وعجزه: (إذا كان يوم ذو كواكب أشهب). انظر: الكتاب: 1/ 47.

يُضِيءُ سَنَاهُ أَوْ مَصَابِيحُ رَاهِبٍ أَمَالَ السَّلِيطَ بِالذُّبَالِ المُفَتَّلِ».[1]

ثالثًا: إذا أضاف الشاعر المتأخر إلى المعنى القديم زيادة ذات بالٍ انتفت عنه تهمة السرقة، حيث إنَّ المعاني محصورة، فلا بدَّ من تفنُّن المتأخرين فيها، والمشاعر المشتركة تلزم المتأخرين السير على درب الأقدمين، لكن ينبغي أن يصبغوا معانيهم بأصباغ معيَّنة تُجلِّي ثقافتهم وميولهم، وتصوِّر مكانهم وزمانهم، فإذا هم فعلوا ذلك انتفت عنهم تهمة السرقة.

وقد أعرب ابن جنِّي عن هذا المعنى في تعليق رائع هو خير ما نجده لابن جنِّي في هذه القضية؛ حيث علَّق على قول المُتنبِّي:

أَزُورُهُمْ وَسَوَادُ اللَّيْلِ يَشْفَعُ لِي وَأَنْثَنِي وَبَيَاضُ الصُّبْحِ يُغْرِي بِي

بقوله: «هذا معنًى حسن بلفظٍ شريف، وحدَّثني المُتنبِّي وقت القراءة قال: قال لي ابن جِنْزابة: يا أبا الطيِّب؛ أعلمتَ أنَّي أحضرت كتبي وجماعة يطلبون من أين أخذت هذا المعنى فلم يظفروا بذلك - قال لي المُتنبِّي: وكان عنده من الكتاب الواحد خمسون نسخة يريد تعظيم أمر كتبه - فلما كان بعد ذلك فكَّرت أنا من أين أراد هذا المعنى، فوجدت لابن المعتزّ مصراعًا بلفظ لين ضعيف جدًّا، فيه معنى بيت المُتنبِّي كله على جلالة لفظه وحُسن تأليفه وهو:

..... الشَّمْسُ نَمَّامَةٌ وَالبَدْرُ قَوَّادُ

ولن يخلو المُتنبِّي من ثلاث خلال: أمَّا أن يكون إلى هذا المصراع نظر، وإن كان قليل النظر في شعر المحدثين، ولا أشكُّ في ذلك لما تبيَّنته من قلة تعرُّضه.. وإمَّا أن يكون نظر إلى

---

(1) الوساطة بين المُتنبِّي وخصومه؛ ص185، وبيت عنترة لم أجده في ديوانه بهذا اللفظ، وإنَّما الذي فيه:

طربت وهاجني البرق اليماني وذكَّرني المنازل والمغاني

ديوان عنترة؛ ص148. والبان: شجر طويل مستوٍ له قرون بها حَب يستخرج منه الدَّهن الذي توقد به المصابيح ويُتطيب به. وبيت امرئ القيس في ديوانه؛ ص24؛ برواية (أهان السليط). السليط: الزيت، والذبال: الفتائل التي توقد.

الموضع الذي نظر إليه ابن المعتز فقفا فيه أثره.. وإمَّا أن يكون اخترع المعنى وابتدعه، فإنَّ كان ابتدعه فناهيك به حُسنًا وبالبيت صنعةً وتثقيفًا، وإن كان إلى مصراع ابن المعتز نظر فقد بزَّه إيَّاه، وصار أحقَّ به منه، وإن كان قد جعل مصراعه بيتًا، لأنَّه أخذه من الحضيض فعلا به على العَيُّوق، وإن كان نظر إلى الموضع الذي لعلَّ ابن المعتز نظر إليه فهذا أمرٌ غائب، ولو حضر لقلنا فيه بما يقتضيه، وما أحسنه سبق ابن المعتز إليه، على أنه قد يحكى أنَّ مُسْلِمًا قد أتى به».[1]

فهذا النص الرائع حقًّا يقفنا على حقيقتين مهمَّتين:

الأولى: أنَّ الناقد يتورَّع عن الحُكم بالسرقة أو الإغارة على بيت ابن المعتز، لأنَّه يُحْتمل أنَّه ابتدعه دون نظر إلى شعر ابن المعتز، إذ ربما وقع الحافر على الحافر، وما دام الاحتمال قائمًا، والدليل متى تطرق إليه الاحتمال سقط به الاستدلال، فالأسلم والأورع للناقد أن يكفَّ لسانه عن الحُكم بالسرقة إلا بعد التبيُّن والتثبُّت، وقد غابت هذه الرؤية المنصفة - للأسف - عن بال كثير من النقاد الذين أطلقوا الأعنَّة لألسنتهم، لتخوض في أغراض الشعراء كلَّ مخاض، وسط غابة من التهم الكثيفة التي يطلقونها دون تأنٍّ أو تثبُّت.

الثانية: أنَّنا إذا سلَّمنا بنظر المُتنبِّي إلى بيت ابن المعتز، فإنَّه قد زاد عليه زيادة رائعة، حيث جمع فيه ببراعة بين خمسة أشياء متضادة، وهى مقابلة عزيزة المثال، كما أنَّ تصوير المُتنبِّي لليل بالشفيع الذي ينصر خليله ويستره أفضل من تصوير ابن المعتز بأنَّه قوَّاد «وهو الساعي بين الرجل والمرأة للفجور».[2] وهى صورة تضفي على الليل من الخسة وسوء المرتكب ما ينفِّر المتلقِّي كلَّ التنفير، بخلاف صورة الشفيع التي توحي بمعاني الحب والإخلاص والتفاني.

---

(1) الفسر: 1/ 358، وهذا النص مع تصرف يسير في: يتيمة الدهر: 1/ 170، 171، والشطر الذي ذكره لابن المعتز عجز بيت صدره (لا تلق إلا بليل من تواصله)؛ ديوان ابن المعتز؛ ص147.

(2) المعجم الوسيط (قود)؛ ص765 والكلمة مولدة.

وهذه الزيادة الرائعة تُخرجه عن نطاق السرقة، كما قرر ذلك النقاد المنصفون، يقول ابن طباطبا العلويّ (ت322هـ): «وإذا تناول الشاعر المعاني التي سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يُعَب، بل وجب له فضل لُطفه وإحسانه .. (ثم مثَّل لذلك كثيرًا حتى قال..) ويحتاج مَنْ سَلَكَ هذه السبيل إلى إلطاف الحيلة، وتدقيق النظر في تناول المعاني، واستعارتها وتلبيسها حتى تخفى على نُقَّادها والبصراء بها، وينفرد بشهرتها كأنَّه غير مسبوق إليها، فيستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه، فإنَّ وجد معنًى لطيفًا في تشبيب أو غزل استعمله في المديح، وإن وجده في المديح استعمله في الهجاء، وإن وجده في وصف ناقة أو فَرَسٍ استعمله في وصف الإنسان، وإن وجده في وصف إنسانٍ استعمله في وصف بهيمة، فإنَّ عكس المعاني على اختلاف وجوهها غير متعذِّر على من أحسن عكسها، واستعمالها في الأبواب التي يحتاج إليها».[1]

كأنَّ ابن طباطبا في نصه هذا يريد أن يرشد الشعراء إلى وسائل التمويه التي يخفون بها تناولهم للمعاني السابقة، هذا التمويه هو الذي سمَّاه المتأخرون بالسلخ؛ تشبيهًا له بسلخ الشاه أو البعير، حيث يعمد الشاعر إلى المعنى المتقدم فيسلخ عنه جلدته ويلبسه جلدة أخرى بلونٍ مختلف، وقد توسَّع ابن الأثير في بيان ضروبه فجعلها اثنيْ عشر ضربًا.[2]

وقد أشار ابن جنّي في مواضع متفرقة من فكره إلى ألوان من التصرف في معاني السابقين تدرأ عن المحدثين تهم السرقة والاحتذاء؛ منها:

(1) أن يناقض المعنى القديم، بمعنى أن يعكسه ويذهب إلى خلاف رؤية المتقدم، فإذا كان مدحًا جعله هجاء، وإن كان وصلاً صيَّره صدًّا، وإن كان بهجةً حوله حزنًا، ونحو ذلك، ففي شرحه قول المُتنبِّي:

أَأُحِبُّهُ وَأُحِبُّ فِيهِ مَلامَةً إِنَّ المَلامَةَ فِيهِ مِنْ أَعْدَائِهِ

(1) عيار الشعر؛ ص123 - 126.
(2) انظر: المثل السائر: 3/ 234- 290.

قال ابن جنّي: «وكأنه في هذا البيت ناقض أبا الشيص في قوله:

أَجِدُ المَلامَةَ في هَوَاكِ لَذِيـذَةً حُبًّا لِذِكْرِكِ فَلْيَلُمْنِي اللَّـوْمُ»[1]

فالمتنبِّي يُبغض الملامة ويرى أنَّها من سمات العدو الحاقد، بينما يرى أبو الشيص أنَّ الملامة لذيذة محبوبة؛ لأنَّها تتضمَّن اسم المحبوبة، وهو يتلذَّذ باسمها في أي مقام ورد، فبيت المُتنبِّي يعكس كبرياءه المتعالي، وبيت أبى الشيص يصوِّر صبابته وتهالكه.

وقد مثل ابن الأثير لهذا النوع ببيت المُتنبِّي ومناقضته لبيت أبى الشيص وبأمثلة أخرى؛ ثم قال: «وهذا من السرقات الخفيَّة جدًّا، ولأنْ يسمى ابتداعًا أولى من أن يسمى سرقة».[2]

(2) أن يصوغ الشاعر المتأخِّر المعنى صياغة أخرى، بحيث يتَّحد أصل المعنى وتختلف طريقة التعبير عنه، فما دامت المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربيّ والعجميّ والبدويّ والقرويّ، فإنَّ مناط الحُكم سيكون هو التعبير عن تلك المعاني، فإذا اختلف طريق التعبير لم يكن هناك مجال لاتهام اللاحق بأخذ المعنى من السابق.

ففي شرحه قول المُتنبِّي:

لَـمْ تُسْـمَ يَا هَـارُونُ إِلاَّ بَعْـدَ مَـا (م) اقْتَرَعَتْ وَنَازَعَتِ اسْمَكَ الأَسْمَاءُ

يقول ابن جنّي: «لَمْ تُسْمَ يا هارون بهذا الاسم إلا بعد ما تقارعت عليك الأسماء كلُّها، فكلٌّ أراد أن تتسمى به فخرًا بك، وهذا كقول أبى تمام:

تَغَـايَـرَ الشِّعْـرُ فِيـهِ إِذْ سَهِـرْتُ لَـهُ حَتَّى حَسِبْـتُ قَـوَافِيـهِ سَتَقْتَتِـلْ

---

(1) الفسر: 1/ 50، 51، وانظر مثالا آخر فيه :1/ 222، وبيت أبى الشيص من قصيدته الرائعة:

وقف الهوى بي حيث أنت فليس لي متأخر عنه ولا متقدم

وهى في ديوانه؛ ص101، 102، وانظر: الشعر والشعراء: 2/ 843، طبقات الشعراء؛ لابن المعتز، ص74، والأغاني: 15/ 336، 16/ 321، وقد نُسبت الأبيات في الأغاني: 22/ 230 إلى عليّ بن عبد الله الجعفريّ.

(2) المثل السائر: 3/ 245.

وكقوله:

مَضَى طَاهِرَ الأَثْوَابِ لَمْ تَبْقَ بُقْعَةٌ غَدَاةَ ثَوَى إِلاَّ اشْتَهَتْ أَنَّهَا قَبْرُ».[1]

فأصل المعنى واحد؛ هو تحاسد الجمادات وتنازع غير العقلاء من باب الغيرة والحسد، وقد جعل المُتنبِّي التنازع بين الأسماء حتى اقترعت فيما بينها لتميز الفائز به من المُدْحضين، بينما أبو تمّام جعل التنازع في بيته الأول بين القوافي، حتى يوشك أن يكون قتالاً، وفي بيته الثاني بين بقاع الأرض التي تشتهي كلُّ منها حيازة هذا الجسد الطاهر للقائد الماجد محمد بن حُمَيد الطوسيّ.

(3) أن يكون المعنى منثورًا فينظمه، لأنَّ نظمه يُضْفي عليه ألوانًا من موسيقى الشعر وروعة التصوير، مما يدرأ عن ناظمه تهمة السرقة، ففي شرح ابن جنّي قول المُتنبِّي:

تَمَلَّكَهَا الآتِي تَمَلُّكَ سَالِبٍ وَفَارَقَهَا المَاضِي فِرَاقَ حَبِيبِ

قال: «هذا كقولهم في الموعظة: وإنَّما في أيديكم أسلاب الهالكين وسيخلفها الباقون كما تركها الأولون».[2]

فليس لنا اتهام الشاعر بسرقة الموعظة؛ لأنَّه حوَّلها من الهيئة النثريَّة إلى الصورة الشعريَّة، وقد قال ابن طباطبا: «فالشعر رسائل معقودة، والرسائل شعر محلول، وإذا فتَّشت أشعار الشعراء كلها وجدتها متناسبة تناسبًا قريبًا أو بعيدًا، وتجدها مناسبة لكلام الخطباء وخطب البلغاء وفقر الحكماء».[3]

فالنَّظم عصارة فكر جديد، وإبداع وليد يضمن لصاحبه حق المواطنة في أرض الإبداع، ويدرأ عنه تهمة الاحتذاء والاتِّباع.

---

(1) الفسر: 1/ 97، 98، وبيت أبي تمام الأول من قصيدة له في مدح المعتصم؛ وهو في ديوانه: 3/ 10، والثاني من قصيدة في رثاء محمد بن حميد الطوسيّ؛ وهو في ديوانه: 4/ 84.

(2) الفسر: 1/ 144، وكلمة القافية فيه (حبيب) وفي الديوان (سليب)؛ ص315، وكذا في شرح الواحديّ؛ ص468، وفي معجز أحمد: 3/ 217، وفي التبيان: 1/ 50 وهي أوجه وأروع.

(3) عيار الشعر؛ ص127.

وهكذا يحاول اللاحق أن يصبغ المعنى السابق بصبغ جديد، يعكس تصوره الخاص فيكون مرآة لنفسه ونغمًا صادرًا عن حنجرته لا عن حناجر الآخرين، وساعتئذ يدفع تصرفه هذا كلَّ تهمة عنه.

رابعًا: إذا وجد ابن جنّي المعنى البديع المخترع قد أخذه شاعر ولم يُضف إليه شيئًا، أو أضاف إليه شيئًا ليس ذا بال، لأنَّ إضافته جاءت تافهة لا تؤهِّله لامتلاك المعنى اكتفى ابن جنّي بالتشبيه بين المعنيين بقوله: هذا معنى قول... أو هذا نظير قول...، أو هذا كقول...، أو هذا من قول...، أو معنى هذا البيت من قول...، أو هذا مثل قول...، أو كأنَّه من قول...، أو قد لاذ به...، أو في هذا البيت رائحة من قول...، دون أن يجترح إثم هذا الاتهام الجارح بالسرقة.

ففي شرحه قول المُتنبِّي:

فَإِذَا سُئِلْتَ فَلا لأَنَّكَ مُحْوِجٌ وَإِذَا كَتَمْتَ وَشَتْ بِكَ الآلاءُ

قال: وهذا نظير قول مسلم:

أَرَادُوا لِيُخْفُوا قَبْرَهُ عَنْ عَدُوِّهِ فَطِيبُ تُرَابِ القَبْرِ دَلَّ عَلَى القَبْرِ».[1]

والمعنى – كما هو واضح – متَّحد، فهما يتحدثان عن حديث الجماد عن فضائل الممدوح بلسان الحال.

وفي شرحه قول المُتنبِّي:

حَلَّ في مَنْبِتِ الرَّيَاحِينِ مِنْهَا مَنْبِتُ المَكْرُمَاتِ وَالآلاءِ

يقول: وهو من قول أبي تمام:

مُعَرَّسُ كُلِّ مُعْضِلَةٍ وَخَطْبٍ وَمَنْبِتُ كُلِّ مَكْرُمَةٍ وَآدِ»[2]

فالمعنى: أنَّ الممدوح أرض تنبُت فيها المكارم، وتترعرع فيها الفضائل.

---

(1) الفسر: 1/ 102، وبيت مسلم بن الوليد (صريع الغواني) في ديوانه؛ ص320.

(2) الفسر: 1/ 115، وبيت أبي تمام في ديوانه: 1/ 373، آد: قوة.

وفي شرحه قول المُتنبِّي:

تَرَعْـرَعَ المَلِكُ الأُسْتَاذُ مُكْتَهِـلاً قَبْلَ اكْتِهَـالِ أَدِيبًا قَبْلَ تَأْدِيـبِ

قال: وقد لاذ فيه بقول مسلم:

كَبِيرُهُـمْ لا تَقُـومُ الرَّاسِيَاتُ لَـهُ حِلْمًـا وَطِفْلُهُمُ في سِـنِّ مُكْتَهِلِ»[1]

فالمعنى: حيازة الطفل الماجد علم وحزم الكهول الناضجين.

وقد أكثر ابن جنِّي من عقد تلك المشابهات[2] دون أن يجترئ على بتِّ الحُكم بالسرقة؛ لأنَّه حُكم يعوزه الدليل، وأنَّى ذلك الدليل؟

أليس من الممكن أن يكون المحدث قال المعنى من تلقاء نفسه فوافق بيتًا متقدمًا؟ وهذا يسمَّى توارد الخواطر، وقد سُئل أبو عمرو بن العلاء: «أرأيت الشاعرين يتفقان في المعنى ويتواردان في اللفظ، لم يلق واحد منهما صاحبه ولم يسمع شعره؟ قال: تلك عقول رجال توافت على ألسنتها».[3]

وقيل للمتنبِّي: معنى بيتك أخذته من قول الطائيّ؟ فأجاب المُتنبِّي: «الشعر جادَّة، وربما وقع حافر على حافر».[4]

وما دام الاحتمال قائمًا، والدليل القاطع غائبًا، فَلِمَ يتسرع الناقد بإصدار الحُكم الجارح بالسرقة؟ أليس الشاعر أولى بالمعذرة منه بالإدانة؟

بمثل هذا الخُلق العالي واللسان العفّ عن إصدار الأحكام إلاّ بعد تثبُّت، والنَّفْس المترفِّعة عن السقوط إلى دَرْكِ الحُكم على الناس بالباطل، كان ابن جنِّي يتعامل مع هذه القضية تعاملاً فاهمًا، ولسان حاله يقول: لعلَّ له عذرًا وأنت تلوم.

ورحم الله القاضي الجرجانيّ حيث يقول: «ومتى أنصفتَ علمتَ أنَّ أهل عصرنا ثم

---

(1) الفسر: 1/ 367، وبيت مسلم بن الوليد في ديوانه؛ ص16 برواية (في هدى مكتهل).
(2) انظر أمثلة أخرى في: الفسر: 1/ 80، 137، 142، 172، 178، 194، 271، 346.
(3) العمدة: 2/ 289، وانظر الباب الذي عقده ابن الأثير حول هذا الموضوع في: المثل السائر: 3/ 230.
(4) الواضح في مشكلات شعر المُتنبِّي؛ ص10.

العصر الذي بعدنا أقرب فيه إلى المعذرة، وأبعد عن المذمَّة، لأنَّ من تقدَّمنا قد استغرق المعاني، وسبق إليها، وأتى على معظمها، وإنَّما يحصل على بقايا، إمَّا أن تكون تُركت رغبة عنها، أو استهانة بها، أو لبُعد مطلبها واعتياص مرماها، وتعذر الوصول إليها، ومتى أجهد أحدنا نفسه، وأعمل فكره وأتعب خاطره وذهنه في تحصيل معنًى يظنه غريبًا مبتدعًا ونظم بيت يحسبه فردًا مخترعًا، ثم تصفَّح عنه الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه أو يجد له مثالاً يغضُّ من حُسنه، ولهذا السبب أحظر على نفسي ولا أرى لغيري بتَّ الحُكم على شاعر بالسرقة، وقد أحسن أحمد بن طاهر في مُحاجَّة البُحتريّ لَمَّا ادعى عليه السرقة قوله:

وَالشِّعْرُ ظَهْرُ طَرِيقٍ أَنْتَ رَاكِبُهُ ... فَمِنْهُ مُشْعِبٌ أَوْ غَيْرُ مُشْعِبِ

وَرُبَّمَا ضَمَّ بَيْنَ الرَّكْبِ مَنْهَجُهُ ... وَالْصَقَ الطُّنُبَ العَالِي عَلَى الطُّنُبِ»[1]

فليت شعري لو أنَّ كثيرًا من النقاد القدامى تعاملوا مع هذه القضية تعامل الحريص على عدم اتهام أحد زورًا وبهتانًا، وإنَّما إذا وجد الدليل القاطع؛ وأنَّى هو؟ لو فهموا عملية الإبداع وما يدخلها من وحيّ وإلهام، واجترار من اللاشعور يفتح الباب أمام احتمال توارد الخواطر ووقوع الحافر على الحافر. لو توجّهت عنايتهم إلى أنَّ غاية الشعر ليست عرض الأفكار، أو سرد المعاني والأمثال، وإنَّما العبرة بالصياغة الجديدة والتصوير المبتدع؛ لأُلغيت أكثر تلك الاتهامات لكبار الشعراء بالسرقة والاحتذاء.

وليس معنى ذلك أنَّنا نريد إلغاء هذه المؤلفات؛ كلاّ، وإنَّما نريد التقليل إن لم يكن إلغاء فكرة السرقة مع بقاء المعاني المتناظرة تراثًا حيًّا يتربَّى عليه ذوق ناشئة الشعراء، وكأنَّه معجم حيٌّ للمعاني بين أيديهم، يُريهم كيفية التصرف في المعاني القديمة ووسائل التحوير والتمويه في إعادة صياغتها، وكيف ينمو المعنى في يد شاعر، ويذبل في يد شاعر آخر.

هذا هو الجانب البنَّاء من وراء هذه البحوث التي أريد بها الهدم والإهانة، وهو ما ينبغي أن يبقى في أذهاننا من آثار هذه المعركة التي أثارت نقعًا كثيفًا في سماء النقد الأدبيّ ارتفع به أُناس وانخفض به آخرون.

---

(1) الوساطة بين المُتنبِّي وخصومه؛ ص215.

سابعًا: الفنُّ والأخلاق

لا شكَّ أنَّ للشعر منهجًا متميِّزًا يقوم على التخييل والتصوير، وعلى التحليق في آفاق الفن المترامية، فالشاعر لا يتكئ على العرض المجرَّد للمقولات القديمة، أو على سرد قصص التاريخ أو نَظم أحداث اليوم، لأنَّ الشاعر فنَّان، وهو لا يستحق هذه التسمية إلاّ إذا كان مبدعًا بكلِّ ما تحمله كلمة الإبداع من معاني الخَلق والبَكارة وارتياد أصقاع جديدة في آفاق الفنّ.

فليس من الشعر في شيء المحاولات الركيكة لتجسيد الواقع المجرَّد، سواء أكان واقعًا اجتماعيًّا أم سياسيًّا أم تاريخيًّا أم دينيًّا، وهذا فهم مقرَّر في ذهن كل ناقد ذوَّاق يفهم طبيعة الشعر وحقيقة الفن، فقد دخل الراعي النميريّ على عبد الملك بن مروان وأنشده قصيدته التي مطلعها:

مَا بَالُ دَفِّكَ بِالفِرَاشِ مَذِيلا ... أَقَذًى بِعَيْنِكَ أَمْ أَرَدْتَ رَحِيلا

حتى بلغ قوله:

أَخَلِيفَةَ الرَّحْمَنِ إِنَّا مَعْشَرٌ ... حُنَفَاءُ نَسْجُدُ بُكْرَةً وَأَصِيلا

عَرَبٌ نَرَى للهِ في أَمْوَالِنَا ... حَقَّ الزَّكَاةِ مُنَزَّلاً تَنْزِيلا

فقال له عبد الملك: «ليس هذا شعرًا، هذا شرح إسلام وقراءة آية».[1]

لقد رأى الخليفة الذوَّاقة أنَّ الشاعر ألغى جناحيه اللذين يحلِّق بهما، واتَّكأ على تجسيد الواقع الدينيّ وحده، فنفى أن يكون هذا الاحتذاء الركيك شعرًا، لأنَّ الشعر خَلْق وإبداع، وما أبعد ما قال الراعي من معاني البكارة.

ولأنَّ الشعراء يفهمون هذه الحقيقة، فقد قرَّ في أذهانهم أنَّه لا سبيل إلى التحليق إلاّ بالمبالغة المفتوحة، برفض كلِّ محاولات حبس الفنان في أيّ قفص حتى ولو كان قفص الدِّين، ومن ثَمَّ أعلنوا تمرُّدهم على كلِّ هذه الوضعيَّات المقرَّرة، بل اقتحموا على سَدَنة تلك

(1) الموشح؛ ص210، وقصيدة الراعي النميري كاملة في: جمهرة أشعار العرب؛ ص 729 وما بعدها.

الوضعيات معاقلهم، وهاجموهم بالتخلُّف والجمود وتبلُّد الفهم مهاجمة لا تعرف المهادنة، فكانت تلك المعارك بين الشعراء المتمرِّدين ورجال المقاومة والدفاع عن الوضعية من أهل اللغة أو العروض أو الدِّين أو العُرف الاجتماعيّ.

وإذا كانت المعركة قد حُسمت أو تكاد لصالح الشعراء في أكثر جبهاتها، فقد ظلت جبهة الدِّين والأخلاق ساخنة إلى يوم الناس هذا، لِمَا للدِّين من سلطان لدى النفوس المؤمنة، وَلِمَا يمثِّله اجتراح مبادئه من جُرح غائر في قلوب المؤمنين المفعمة بالتقوى والخضوع، وَلِمَا لرجال الدِّين من سطوة يمتلكون بها تكميم أفواه المارقين، بل جَذَّ رقاب المتمرِّدين.

والتاريخ يحدِّثنا أنَّ أَسْقُفًّا حَبَسَ الأخطل، فجعل الأخطل يتضرع إليه، فقيل له: يا أبا مالك، تهابك الملوك وتُكرمك الخلفاء، وذكرك في الناس عظيم أمره، وأنت تخضع لهذا هذا الخضوع، وتستخذي له؟ فقال: إنَّه الدِّين، إنَّه الدِّين.[1]

ومن ثَمَّ وُجدت طائفة تُلزم الشاعر بالسير على سواء الصراط، وبعدم مصادمة أحكام الشرع في قليل أو كثير، وهم - كما يقول الدكتور أحمد بدوى -: «ليسوا من نَقَدة الأدب الخُلَّص الذين يزنون الشعر بميزان الفنّ الخالص، وإنَّما هم طائفة من الحكام ورجال الأخلاق الذين يعنيهم حفظ كيان الأمة، وحياطة الجماعة بسياج يصون عناصرها من التفتُّت والانحلال».[2]

وفي عصر ابن جنِّي كان شاعره الأثير يُغامر بالتحليق في الأجواء المحظورة وغير المحظورة، يتحدى رجال الدين ولا يبالي، يقتحم بجسارة لا تعرف الخوف كلَّ العوائق التي وضعها رجال الدين في طريقه، معلنًا أنَّه فنَّان يتحدَّى كلَّ سلطان.

ومن ثَمَّ وجد من النقاد من رماه في عقيدته؛ يقول أبو القاسم الأصفهانيّ: «وهو في الجملة خبيث الاعتقاد، وكان في صغره وقع إلى واحدٍ يُكنى أبا الفضل بالكوفة، من المتفلسفة

(1) انظر: طبقات فحول الشعراء: 1/ 490، 491.
(2) أسس النقد الأدبيّ عند العرب؛ ص397.

فهوَّسه، وأضلَّه كما ضلَّ، والإنسان إذا خلع رِبْقَة الإسلام من عُنقه، وأسْلَمه الله جَلَّ جلاله إلى حوله وقوَّته؛ وجد في الضلالات مجالاً واسعًا، وفي البدع والجهالات مناديح وفُسَحًا».[1]

وعدَّ الثعالبيّ من مثالبه: الإيضاح عن ضعف العقيدة ورقَّة الدين، ومثَّل لذلك بتسعة مواضع من شعره.[2]

بل كان الاتهام الدينيّ واحدًا من أمضى الأسلحة التي حاربه بها أعداؤه، ففسَّروا شعره تفسيرًا يُصادم أحكام الشرع، وهم يدركون مدى حساسية هذا الوتر، بل ربَّما حرَّفوا بعض عباراته من أجل الوصول إلى هذا المطعن القاتل.

ففي قصيدة المُتنبِّي التي «أنشدها سيف الدولة وقد اشتكى من دُمَّل به ومطلعها:

أَيَدْرِي مَا أَرَابَكَ مِنْ يَرِيبُ وَهَلْ تَرْقَى إِلَى الفَلَكِ الخَطُوبُ؟

قال ابن فُورَّجة: «قد سمعت جماعة من متكلِّفي الأدباء يفسِّرون هذا البيت فيقولن (من يريب) يريد به الله تعالى - وهذا كلام إلحاد وإقدام على إثم عظيم، يريد هل يدرى الذي أرابك بهذا الدُمَّل ما الذي أرابك حقارة وصغر قدرٍ، وهذا خطأ فاحش، ودعوى على هذا الفاضل قد برَّأه الله منها، والذي أراده أبو الطيِّب: (أيدرى ما أرابك) وهو الدُمَّل، (ما) لما لا يعقل، وهى فاعلة أيدري، (ومن يريب) يريد به من يريبه من الناس، ولم يأت بالهاء؛ لأنَّ المعنى مفهوم، ويريد بهذا الكلام: هل يعلم هذا الدُمَّل بمن حلَّ، ومن الذي راب، ثم قال: (وهل ترقى إلى الفَلَكِ الخطوب)؛ أي أنت كالفَلَكِ بُعدًا عن الآفات وعلوًّا عن الأشكال».[3]

وهذا يدلُّ على أنَّ سلاح الدِّين كان من أمضى الأسلحة التي لاذ بها خصوم أبي الطيِّب لكسر شوكته، بعدما عادوا في كلِّ محاولاتهم من أجل القضاء عليه صُفْر الوجوه من الخزي والعار.

---

(1) الواضح في مشكلات شعر المُتنبِّي؛ ص7.

(2) انظر: يتيمة الدهر: 1/ 210.

(3) تفسير أبيات المعاني؛ ص37، ولم أجد هذا النص فيما وصل إلينا من كتابيْ ابن فُورَّجة.

* فما موقف ابن جنّي من جرأة المُتنبّي على أحكام الدِّين؟

كان ابن جنّي يميِّز بين قيمتين من قيم الشعر محاولاً التوفيق بينهما - على الرغم من صعوبة هذه المحاولة - هما القيمة الفنية، والقيمة الأخلاقية للشعر.

فالقيمة الفنيَّة لا تتحقق في أبهى صورها إلا بمغامرة الشاعر في آفاق الفنّ دون إلزام من أيّ سلطان من الخارج أيًّا كان هذا الخارج.

والقيمة الأخلاقيَّة الرساليَّة لا تتحقق إلا بالتزام الشاعر بالتصوِّر الإلهيّ للكون والحياة، وباتِّباع الشاعر أوامر الدين ومبادئ الخُلق القويم؛ لأنَّ الشعر كما هو فنٌّ، هو رسالة، وحاملها ينبغي أن يكون ملتزمًا، ذلك الالتزام الذي يعني «أن يقف الشاعر بشعره على خط المواجهة مع الإنسان المعاصر في صدامه ضدَّ كلِّ القوى الظلامية التي تريد اقتلاعه، سياسيَّة كانت هذه القوى أو عسكريَّة أو اقتصاديَّة أو عقديَّة، لأنَّ كل هذه المعطيات الإنسانيَّة ينبغي أن توظَّف في تحقيق الخلاص للإنسان من نَيْر عبودياته المتراكمة، وما لم يشارك الفنُّ في هذا الصدد، فإنَّه يكون قد تخلَّى عن دوره الصميم في زمالة الإنسان».[1]

كان ابن جنّي يؤمن بهذه الرسالة إيمانًا لا يعرف التردُّد، ويعي في الوقت نفسه كلَّ القيم الفنية والجمالية للشعر.

ولذا وجدنا له في هذه القضية الشائكة موقفين:

الأول: يعكس موقفه الشخصيّ من القضيَّة، وفيه يحاول ابن جنّي أن يصحِّح موقف شاعره، وأن يوجِّهه التوجيه الذي لا يتصادم مع مقررات الدِّين، فإنْ جَنَحَ عنها ألهب ظهر شاعره الأثير بسوط النقد، لأنَّ للدِّين في فؤاده أكثر مما لهذا الشاعر في قلبه.

ففي شرحه قول المُتنبِّي:

وَإِذَا مَدَحْتَ فَلا لِتَكْسِبَ رِفْعَةً ... لِلشَّاكِرِينَ عَلَى الإِلَهِ ثَنَاءُ

(1) قضايا نقد الشعر في التراث العربيّ: 1/ 160.

يقول ابن جنّي: «ضربه مثلاً وبالغ فيه، وقول الشاعر مغتفر، وقريب منه قوله أيضًا:

مَنْ كَانَ فَوْقَ مَحِلِّ الشَّمْسِ مَوْضِعُهُ فَلَيْسَ يَرْفَعُهُ شيء وَلا يَضَعُ»[1]

فالبيت يعني أنَّ الثناء واجب على هؤلاء المادحين على الرغم من أنه غنيٌّ عن ثنائهم، فلا يزيده المدح رِفعة، ولا يُكسبه القدح ضعة، كما أنَّ حمد الله والثناء عليه بما هو أهله واجب على البشر، والله تعالى غنيٌّ عن ثناء خلقه أجمعين.

وهذا يوهم أنَّه جعل الممدوح موازيًا لله تعالى في وجوب الحمد على كل من دونه، وعدم استفادته بذلك الحمد، فاعتذر عنه ابن جنّي بقوله «وقول الشاعر مغتفر»؛ مع أنَّ المسألة لا تعدو مجرد التشبيه الذي لا يدلُّ على التماثل التامّ بين الطرفين، كما قال أبو تمام:

فَاللهُ قَدْ ضَرَبَ الأَقَلَّ لِنُورِهِ مَثَلاً مِنَ المِشْكَاةِ وَالنِّبْرَاس[2]

وفي شرحه قول المُتنبِّي:

تَمَتَّعْ مِنْ سُهَادٍ أَوْ رُقَادٍ وَلا تَأْمَلْ كَرَى تَحْتَ الرِّجَامِ

فَإِنَّ لِثَالِثِ الحَالَيْنِ مَعْنًى سِوَى مَعْنَى انْتِبَاهِكَ وَالمَنَامِ

قال ابن جنّي: «أرجو ألاّ يكون أراد بذلك أن نومة القبر لا انتباه لها».[3]

فالشاعر ينصح السامع بأنْ ينهل ويعلّ من كأس اللذة والمتعة في يقظته ومنامه جميعًا، لأنَّ لثالث الحالين - يعنى الموت – معنًى يخالف اليقظة والمنام، لأنَّ نومة القبر خالية من اللذة والمتعة، وأنَّى تلك اللذة مع فناء الجسد وتحلُّل الأعضاء؟

وهذا قد يُستفاد منه أنَّه ينكر عذاب القبر ونعيمه، وقد يستفاد منه إنكار البعث بعد الموت، ومن ثَمَّ ينصح المرء أنْ ينال كل ما يقدر عليه من المتعة وألا يتعلَّل بآمالٍ عِرَاض في جنَّة بعد الموت.

---

(1) الفسر: 1/ 102، 103

(2) ديوان أبى تمام: 2/ 250.

(2) الفسر (المخطوط)؛ ق 321، وانظر: الصبح المنبي؛ ص387.

لكنَّ تلك الدلالات احتمال، وليس يقينًا، والناقد لم يشُقّ عن قلب الشاعر، ومن ثَـمَّ رجـا أن يكون قلبه مُطهَّرًا من العقائد الزائغة التي تصادم مقررات الدِّين، لأنَّ المصادمة هنـا ليـست يقينية.

وإذا كان الناقد قد حاول الاعتذار هنا، فإنَّه سوف يصطدم بأبيات أخـرى أكثـر اجتراحًـا وأعظم تمردًا على قواعد الدِّين.

ففي شرحه قول المُتنبِّي:

وَأَبْهَـرَ آيَـاتِ التِّهَـامِـيِّ أَنَّـهُ أَبُوكُمْ وَأَجْدَى مَالَكُمْ مِنْ مَنَاقِبِ

يقول ابن جنِّي: «يريد بالتهاميّ النبيّ ﷺ، وقد أكثر الناس القول في هذا البيت، وهـو في الجملة شنيع الظاهر، وقد كان يتعسَّف في الاحتجاج له، والاعتذار منه بـما لـست أراه مُقنعًـا، فأضربت عن ذِكره، ومع ذلك فليست الآراء والاعتقادات في الدِّين مما يقدح في جودة الـشعر ورداءته، لأنَّ كلاًّ منفرد من صاحبه، ولم أقصد في هذا الكتـاب إلى شرح مذهبـه بتـصحيح أو غيره».[1]

وأول ما نلاحظه على هذا البيت أنَّ رواية ابن جنِّي (أجدى) بالجيم المُعْجمة، وهى أخـف وطأة من رواية (إحدى) بالحاء المهملة التي رواها بعض الرواة.[2]

فرواية ابن جنِّي تعني أنَّ انتساب أولئك العلويين للرسول ﷺ أجـدى وأنفـع لهـم، بينما الأخرى تفيد أنَّ انتسابهم هذا أحدُ أبواب مناقبهم التي لا تُعَدّ، فإنَّ صحت رواية ابن جنِّـي لم يكن في البيت تصادم مع مقررات الدِّين، وإنَّما كانت المبالغة التي جعلت هـؤلاء خـير خلـف لخير سلف، بل جعلت بنوّتهم له من علامات نبوته.

وثاني ما نلاحظه إشارة ابن جنِّي إلى أنَّ البيت قد أثـار رهجًـا هـائلاً، حتـى تلبَّـدت سـماء النقد بنقع الحديث عنه، وقد حاول الشاعر أن يقنع الآخرين بـصحة رؤيتـه، فلـم يقتنـع ابـن

(1) الفسر: 1/ 345، 346.
(2) انظر: معجز أحمد: 2/ 439.

جنّي، ومن ثَمَّ حاول النقاد المُنْصفون من بعده توجيه البيت الوِجهة الصحيحة، يقول أبو الفضل العروضيّ في معرض ردّه على ابن جنّي: «هذا بيت حسن المعنى، مستقيم اللفظ، حتى لو قلت إنَّه أمدح بيت في شعره لم أبعد عن الصواب، ولا ذنب له إذا جهل الناس غرضه واشتبه عليهم، أمَّا معناه: أنَّ قريشًا وأعداء النبيّ ﷺ كانوا يقولون: إنَّ محمدًا صنبور، أيْ منفردٌ أبترُ لا عَقِب له، فإذا مات استرحنا منه، فأنزل الله تعالى: ﴿إِنَّآ أَعْطَيْنَٰكَ ٱلْكَوْثَرَ﴾ [الكوثر:1]؛ أي العدد الكثير، ولستَ الأبتر الذي قالوه ﴿إِنَّ شَانِئَكَ هُوَ ٱلْأَبْتَرُ﴾ [الكوثر:3]، فقال المُتنبِّي: أنتم من معجزات النبيّ ﷺ وآيات لتصديق تحقيق قول الله تعالى، ذلك أجدى ما لكم من مناقب بالجيم... ولما رووا (وإحدى) بالحاء اضطرب عليهم المعنى، وأقرأنا أبو الحسن الرجحيّ أولاً، والشعرانيّ ثانيًا، والخوارزميّ ثالثًا، (وأجدى ما لكم) بالجيم، واستقام المعنى واللفظ، وتشنيع أبى الفتح وغيره عليه باطل».[1]

بل حاول الواحدي توجيه الرواية الأخرى قائلاً: «وليس يفسد المعنى، وإن روي إحدى بالحاء، فإنَّه يقول: كون النبيّ التهاميّ أبًا لكم إحدى مناقبكم؛ أي لكم مناقب كثيرة، إحداها انتسابكم إليه».[2]

فالموقف الشخصيّ لابن جنّي من القضية هو محاولة الاعتذار عن الشاعر وتوجيه كلِّ ما يُوهم مصادمة الدِّين، لأنَّه لا يرضى اجتراح أوامره التي لها في قلبه جبال من الحب والولاء، وهو موقف نابع من نفسه الحييَّة المؤدَّبة، التي ترى أنَّ الأدب ينبغي أن ينضح على المرء سلوكًا وكلامًا، فكان يستحيي من الكلمة العوراء المُنْدية للجبين، وكان يأتزر بلباس العفة في منطقه – يقول المرحوم محمد على النجار: «ولقد بلغ من أمره أنْ يغيِّر في الشعر ما يستهجن ويقبح ذكره، ففي بعض كتبه ينشد البيت:

أَجَنْدَلُ مَا تَقُولُ بَنُو نُمَيْرٍ إِذَا مَا الفَعْلُ في اسْتِ أَبِيكَ غَابَا

---

(1) شرح الواحدي؛ ص331، 332، وهو مختصر في: التبيان: 1/ 154، 155.
(2) شرح الواحدي؛ ص332.

والفعل محول عن الأيْر، وقد تعمَّد ذلك لينجو من معرَّة هذا اللفظ، ولو تهيَّأ لـه أن ينجـو من الاست لفعل».[1]

وتلك قمة المبالغة في التحرُّج في الرواية، ومحاولة لاتقاء الشبهات، على الرغم من أنَّ رواية مثل هذا لا شيء فيها؛ لأنَّ الإثم على القائل لا على الناقل، ورحم الله ابـن قتيبـة وهـو يقـول: «وإذا مَرَّ بك حديث فيه إفصاح بذِكر عورة أو فرج أو وصف فاحشة، فلا يحملنَّك الخشوع أو التخاشع على أن تصعِّر خدَّك، وتعرّض بوجهك، فإنَّ أسماء الأعضاء لا تؤثِّم، وإنَّـما المـأثم في شتم الأعراض، وقول الزور والكذب، وأكل لحـوم النـاس بالغيـب... ولم أتـرخَّص لـك في إرسال اللسان بالرفث على أن تجعله هِجِّيراك وَدَيْدَنك في كلِّ مقال، بل الترخُّص مني فيه عنـد حكاية تحكيها أو رواية ترويها، تنقصها الكنايـة، ويـذهب بحلاوتهـا التعـريض، وأحببـتُ أن تجري في هذا القليل على عادة السلف الصالح في إرسال النفس على السجيَّة، والرغبة بهـا عـن لبسة الرياء والتصنُّع، ولا تستشعر أنَّ القوم قارفوا وتنزَّهتَ، وثلموا أديانهم وتورَّعتَ».[2]

فابن جنِّي يطمع فيما هو أعلى مما رخَّص فيه ابن قتيبة، لأنَّ يكاد يقصر لسانه عـلى الطيِّـب من القول، ولا يرضى أن يُكتب في صحيفة عمله ما لا يسرُّه أن يراه يوم القيامة، فـما بالـك بـه عندما يواجه اجتراحًا صارخًا لأصول هذا الدِّين؟

أما الموقف الثاني فهو الموقف النقديّ، فالناقد قاضٍ عدل، والله يقول: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ كُونُواْ قَوَّٰمِينَ لِلَّهِ شُهَدَآءَ بِٱلْقِسْطِۖ وَلَا يَجْرِمَنَّكُمْ شَنَـَٔانُ قَوْمٍ عَلَىٰٓ أَلَّا تَعْدِلُواْۚ ٱعْدِلُواْ هُوَ أَقْرَبُ لِلتَّقْوَىٰۖ وَٱتَّقُواْ ٱللَّهَۚ إِنَّ ٱللَّهَ خَبِيرُۢ بِمَا تَعْمَلُونَ ﴾ [المائدة:8].

فالناقد عندما يجلس على منصة القضاء على النصوص إنَّما ينطلق في حكمه من القيم الفنيَّة والمعطيات الجماليَّة دون غيرهـا، ومـن ثَـمَّ لا ينبغـي أن يحملـه الكفـر أو الزيـغ في العقيـدة أو مصادمة التصور الدينيّ على تغيير حكمه، أو على التحيُّف مـن قيمـة الـنصّ، وإن كـان ينكـر ذلك الزيغ بقلبه كلَّ الإنكار.

---

(1) مقدمة الخصائص: 1/ 16.

(2) مقدمة عيون الأخبار (ل، م).

وقد أعلن ذلك ابن جنّي في قوله عن آخر بيت سقناه للمتنبّي: «ومع ذلك فليست الآراء والاعتقادات في الدين مما يقدح في جودة الشعر ورداءته، لأنَّ كُلاً منفرد عن صاحبه».[1]

إنَّ الناقد إنَّما يؤسِّس الحُكم بالجودة أو الرداءة على القيم الفنيَّة وحدها، لأنَّنا نحاكم النص إلى الجمال الفنيّ وليس إلى سلامة العقيدة، أمَّا الكفر ومجافاة الدِّين والأخلاق فتلك سُبَّة يلحق عارها صاحبها يوم القيامة، ولا يتحيَّف من قيمة شعره في الدنيا.

وقد ترسَّخت تلك العقيدة الفنيَّة لدى نقاد القرن الرابع الهجريّ، فالصوليّ (ت 335 هـ) يردُّ على من اتَّهم أبا تمَّام في عقيدته قائلاً: «وقد ادَّعى قوم عليه الكفر، بل حققوه، وجعلوا ذلك سببًا للطعن على شعره، وتقبيح حسنه، وما ظننت أنَّ كفرًا ينقص من شعره، ولا أنَّ إيمانًا يزيد فيه».[2]

والقاضي الجرجانيّ (ت 392 هـ) وُوجه بمصادمة المُتنبِّي للدين، فأعلن حكمًا شموليًّا دون تخوُّف أو حرج، على الرغم من أنَّه قاضي القضاة ومفسِّر للقرآن؛ قائلاً: «فلو كانت الديانة عارًا على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سببًا لتأخر الشاعر، لوجب أن يُمْحى اسم أبي نوَّاس من الدواوين، ويُحذف ذكره إذا عُدَّت الطبقات، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية ومن تشهد عليه الأمة بالكفر، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزِّبَعْرى وأضاربهما ممن تناول رسول الله ﷺ وعاب من أصحابه بُكمًا خُرسًا، وبكاءً مفحمين، ولكنَّ الأمرين متباينان، والدِّين بمعزل عن الشعر».[3]

وأبو منصور الثعالبيّ (ت 429 هـ) يجسِّد هذا الموقف النقديّ رغم ميله شخصيًّا إلى الالتزام؛ قائلاً: «على أنَّ الديانة ليست عارًا على الشعراء، ولا سوء الاعتقاد سببًا لتأخر الشاعر، ولكنَّ للإسلام حقّه من الإجلال الذي لا يسوغ الإخلال به قولاً وفعلاً ونَظمًا ونثرًا،

(1) الفسر: 1/ 346.
(2) أخبار أبي تمام؛ ص172.
(3) الوساطة؛ ص64.

ومن استهان بأمره ولم يضع ذِكره وذكر ما يتعلق به في موضع استحقاقه فقد باء بغضبٍ من الله تعالى، وتعرَّض لمقته في وقته».[1]

ولعلَّ رؤية الثعالبيّ هي أقرب الرؤى إلى موقف ابن جنِّي، فهي تقوم على التلهُّف الحريص على مراعاة أحكام الدِّين، ورفض ذاتيّ لكلِّ اجتراء على أوامره أو تخطٍّ لقواعده، وتقوم في الوقت نفسه على الإنصاف العادل، لأنَّ الحُكم النقديّ إنَّما ينبغي أن ينطلق من خلال الجمال الفنيّ للنص دون سواه، لأنَّ الدين أو الخُلق إنَّما يُعليان شأن المؤمن يوم القيامة ولا يُعليان من شعره في ميزان النقد، وانعدامهما لا يتحيَّف من القيمة الجماليَّة للنص، وإن أودى انعدامهما بذلك المتحلِّل يوم القيامة إلى النار وبئس القرار.

إنَّ هذه الرؤية يشقيها الذاتيّ والنقديّ من شأنها أن تحسم الصراع المحتدم حول تلك القضيَّة الشائكة، لأنَّها تحتفظ للناقد بكامل حقه في اختيار ما يوافق عقيدته وطرح ما يصادمها، لكنَّ هذا الاختيار الذاتيّ ليس حُكمًا نقديًّا على النص، فإذا ما وصلنا إلى مرحلة القضاء ارتدينا مسوح القضاة التي تمتلئ عدلاً وإنصافًا، والتي تنطلق من المُعْطيات الفنيَّة وحدها، فنحكم من خلالها لصاحب النص أو عليه، مهما كانت عقيدته غير عقيدتنا، ومهما كان تصوُّره جانحًا عن تصورنا الدينيّ.

(1) يتيمة الدهر: 1/ 210.

ثامنًا: البناء الداخليّ للقصيدة

لعلَّ النقد الفاهم قد تجاوز التصور المحدود للشعر الذي يقضي بأنَّه كلام موزون مقفًّى فحسب، لأنَّ النقاد وصلوا إلى أنَّ الشعر أرفع وأكبر من التقوقع في هذا الهيكل الشكليّ وحده، وإنَّما للقصيدة معمار داخليّ خطير، لا يقلُّ الاحتفال به عن الاهتمام بالسير على سواء الصراط؛ صراط الوزن والقافية.

فمن الناس من يكتب كلامًا موافقًا لموازين أهل العروض، ولكنَّ ما كتبوه لا يجترئ على الاقتراب من ساحة الفن، بَلْهَ أن يكون فنًّا، وقد مَرَّ بنا قول عبد الملك بن مروان للراعي النميريّ عن نظم لحقيقة إسلامية: «ليس هذا شعرًا، هذا شرح إسلام وقراءة آية»،[1] على الرغم من سلامة بيتي الراعي عروضيًّا.

وعلى العكس من ذلك قد يحمل الخطاب النثريّ القيم التصويرية للشعر التي هي أساس معماره الداخليّ، فقد «دخل عبد الرحمن بن حسان بن ثابت وهو صبيٌّ على والده باكيًا يقول: لسعني طائر - وكان الذي لسعه زنبورًا - قال: فصِفْه لي يا بُنيّ، قال: كأنَّه ثوب حِبَرة، قال حسان: قال ابني الشعر وربِّ الكعبة».[2]

فكلام الصبيّ - الذي تحققت فيه نبوءة والده فيما بعد - ليس موزونًا ولا مقفًّى، لكنَّ الوالد الشاعر لمس في طفله النجيب القدرة على التخييل والتصوير، أي القدرة على بناء القصيدة من الداخل؛ وذلك هو لُبُّ لُباب الشعر، ولم يبق له إلا الإطار الخارجيّ، وما أيسره.

وهذا يدلُّ على أنَّ للقصيدة معمارًا داخليًّا يختلف في نمطه وبنائه عن المعمار الخارجيّ، وعلى أنَّ هندسة القصيدة من الداخل أصعب من تصميم إطارها الشكليّ، وعلى أنَّ هذا البناء يوازى - إن لم يزد على - الوزن والقافية أهمية، وعلى أنَّه أساس إعطاء إذن الدخول للقصيدة إلى ساحة الشعر.

---

(1) الموشح؛ ص210، وانظر ما سبق بهذا البحث؛ ص417.

(2) الحيوان: 3/ 65، الحِبَرة - بكسر الباء وفتحها -: ضربٌ من برود اليمن المنمَّقة الجميلة.

وقد أحسَّ ابن جنّي بأهمية هذا البناء الداخليّ، لأنَّه مُتجلَّى الفن في أروع معانيه، ولأنَّه يعطي المتلقِّي إشارة بأنَّه في عالم شعريّ فيه من روعة التصميم الداخليّ ما يفوق الشكل الخارجيّ، فوضع أيدينا على بعض ملامح البناء الفنيّ الداخليّ للقصيدة العربية، من هذه الملامح:

(1) **أنْ تصدر القصيدة عن طبع حيّ ومعاناة حقيقية:** فالشاعر ينبغي أن تدفعه عاطفة وهَّاجة فتكون قصيدته صدًى لهذه الدفعة العاطفيَّة القويَّة، ومن ثَمَّ يكون لها الأثر المرجوّ عند المتلقِّي، لأنَّ ما خرج من القلب وصل إلى القلب، وما خرج من اللسان لم يجاوز الآذان.

وقد أشار ابن جنّي إلى هذه المعاناة باعتبارها الموقف الذي انطلق منه الشاعر أو داعي الشعر؛ عندما علَّل ابتداء بعض القصائد بحرف العطف قائلاً: «فإن قلت فإنَّا نجدها مبتدأة في أوائل القصائد فعلى أي شيء عطفت؟ فالجواب: أنَّ القصيدة تجري مجرى الرسالة، وإنَّما يؤتى بالشعر بعد خَطْب يجرى أو خطاب يتصل، فيأتي بالقصيدة معطوفة بالواو على ما تقدمها من الكلام.. ويدلُّ على ذلك أيضًا قولهم في أوائل الرسائل: أمَّا بعد، فقد كان كذا وكذا، فكأنَّه قال: أمَّا بعد ما نحن فيه أو بعد ما كنا بسبيله فقد كان كذا وكذا... فاستعمالهم هنا لفظ (بعد) يدلُّ على ما ذكرناه عنهم من أنَّهم يعطفون القصيدة على ما قبلها من الحال والكلام».[1]

فالخَطْب الذي يجري، والخطاب الذي يتصل يُشيران إلى الموقف الذي تنطلق منه العاطفة وتتولَّد المعاناة.

وهو فِهْمٌ لغويّ أقرب ما يكون إلى فهم ابن قتيبة في حديثه عن دواعي الشعر؛ تلك التي حصرها في: الطمع، والشوق، والشراب، والطرب، والغضب.[2]

وهو – في تقدير الباحث – فِهْمٌ ضيق الأُفق؛ لأنَّه يقصر المعاناة على تلك المتولِّدة في الخارج لخَطْب جرى أو حدث طرأ، على حين أنَّه من الممكن أن تتولَّد في الداخل لذكرى

(1) سر صناعة الإعراب: 2/ 637.
(2) الشعر والشعراء: 1/ 78.

طارئة، أو صورة متخيَّلة، أو موقف متوهّم، فمن يصف المعركة لا يتعيَّن عليه أن يحضرها ويرى وقائعها، بل يكفي أن يتصورها، وأن يُطْلق لخياله العِنان في توهّم أحداثها.

ويمضي ابن جنّي خطوة أخرى في تحديد تلك المعاناة التي هي وحيّ يتنزَّل، وليس مجرد تلفيق شعوريّ يصطنعه الشاعر؛ حيث يقول: «وحدَّثنيّ أبو عليّ قال: قلت لأبي عبد الله البصريّ: أنا أعجب من هذا الخاطر في حضوره تارة ومغيبه أخرى، وهذا يدلُّ على أنَّه من عند الله!! فقال: نعم هو من عند الله؛ إلا أنَّه لا بدَّ من تقدم النظر، ألا ترى أنَّ حامدًا البقَّال لا يخطر له؟».[1]

فالدافع إلى إنشاء الشعر ليس افتعالاً ولا اصطناعًا، وإنَّما هو وحيٌ حيٌّ يتنزَّل على صاحبه، فتأتيه المعاني أرسالاً، وتنثال عليه الألفاظ انثيالاً، فإذا ما انقطع ذلك الخيط المتصل لم ينبس الشاعر ببنت شفة، حتى ولو كان من الفحول الذين تواتيهم الكلمة مواتاة لا تعرف الانقطاع، ومن قديم صرخ الفرزدق قائلاً: «أنا عند الناس أشعر العرب، ولربَّما كان نَزْعُ ضرسٍ أهون عليَّ من أن أقول بيت شعر».[2]

أما عند حضور الخاطر فثَمَّ البديهة الحاضرة التي لا يعرو صاحبها حصر أو عيٌّ أو انقطاع، بل إنَّه ليتلو عليك من فيض إلهامه، كأنَّه قارئ من كتاب - يقول ابن جنّي: «إنَّ من المُحْدثين من يسرع العمل، ولا يعتاقه بطء، ولا يستوقف فكره، ولا يتتعتع خاطره، فمن ذلك ما حدَّثني به من شاهد المُتنبِّي، وقد حضر عند أبي عليّ الأوارجيّ، وقد وصف له طردًا كان فيه، وأراده على وصفه، فأخذ الكاغد والدواة واستند إلى جانب المجلس، وأبو عليّ يكتب كتابًا، فسبقه المُتنبِّي في كَتْبه الكتاب، فقطعه عليه، ثم أنشده:

*** وَمَنْـزِلٍ لَيْـسَ لَنَـا بِمَنْـزِل ***

وهى طويلة مشهورة في شعره».[3]

---

(1) الخصائص: 1/ 208.

(2) البيان والتبيين: 1/ 130.

(3) الخصائص: 1/ 328، وقصيدة المُتنبِّي في ديوانه؛ ص120 مع قصة تلك البديهة.

ويضع ابن جنّي بعض الأمارات التي تَشِي بذلك الطبع الذي يصدر عنه الشاعر في تواتر حميم... من تلك الأمارات أنْ تقع بعض الأخطاء في شعره، لأنَّ هذا الغلط المطبوع دليل على أنَّ الشاعر يكتب ما يُمْلَى عليه وحيًا وتنزيلاً وإلهامًا، وعلى أنَّه لم يسلّم شعره للصناعة المقوِّمة التي تجنِّبه هذه الأخطاء، وتصالح بين شعره وقواعد النحاة، لأنَّ تلك السلامة المصنوعة ستكون دون شك على حساب معاناته، يقول ابن جنّي: «وكان الأصمعيّ يعيب الحُطَيْئة ويتعقَّبه، فقيل له في ذلك، فقال: وجدت شعره كلَّه جيدًا، فدلَّني على أنَّه كان يصنعه، وليس هكذا الشاعر المطبوع، إنَّما الشاعر المطبوع الذي يرمي بالكلام على عواهنه جيِّده على رديئه».[1]

إنَّ الناقد يرفض الصنعة الخارجيَّة التي هي وليدة التعمُّل والتصنُّع، لأنَّ زخارفها الخارجيَّة تروق العين، ولكنَّها تفرِّغ القصيدة من المعاناة والعاطفة التي تُضفي على القصيدة حياةً أروع روعة من كل زخرف خارجيّ.

وقد علَّق ابن جنّي على قصيدة شاعر لزم فيها ما لا يلزم إلا بيتًا واحدًا، فجعل هذا البيت دليلاً على مجاراة الشاعر لطبعه، لأنَّه لو كان يصنع شعره ما أعجزه أن يطرد هذا البيت مع بقية القصيدة الطويلة على نَسَقْ واحد، ولكن تلك المخالفة أقوى دليل على مطاوعة الشاعر لطبعه – يقول ابن جنّي: «فصار هذا البيت الذي نقض القصيدة أنْ تمضي على ترتيبٍ واحد هو أفخر ما فيها، وذلك أنَّه دلَّ على أنَّ هذا الشاعر إنَّما تَسَاند إلى ما في طبعه، ولم يتجشَّم إلا ما في نهضته ووُسْعه من غير اغتصاب له، ولا استكراه أجاءه إليه، إذ لو كان ذلك على خلاف ما حدَّدناه، وأنَّه إنَّما صنع الشعر صنعًا، وقابله بها ترتيبًا ووضعًا، لكان قَمِنًا ألا ينقض ذلك كله بيت واحد يوهيه ويقدح فيه».[2]

وهذا دليل قاطع على أنَّ الرجل إنَّما يشترط العاطفة الصادقة التي لا تعرف التصنع لها، والتقصُّد لتوليدها، فإنَّ تحققت الروعة الشكلية فبها ونعمت، وإلا فلا قيمة لتلك الصنعة

(1) الخصائص: 3/ 285.
(2) الخصائص: 2/ 260.

إذا ما خوت القصيدة من الداخل على عروشها؛ «لأنَّ هناك من الشعر ما يروع شكلاً خارجيًّا أو صنعة كلاميَّة، ولكنَّك لا تحسُّ معه أنَّك في حضرة طبع قادر على إثارتك، أو أمام تجربة حقيقية تنقل إليك بَوْحَها الساخن، بينما يمكن أن يكون الشعر أقل تعمُّلاً وتصنيعًا لكنَّك تحس حياله بتعاطف حميم، ربما يكون نابعًا من شيء لا نستطيع تحديده على نحوٍ معقول».[1]

(2) **أن تعتمد القصيدة في بنائها الداخليّ على التخييل:** بمعنى أن تكون القصيدة صورًا متلاحقة وخيالات متعاقبة، وليست مجرد حقائق تُردَّد، لأنَّ أعظم فرق بين الخطاب الشعريّ والخطاب العاديّ أنَّ لغة الشعر لغة تصويرية قوامها التخييل، بينما لغة الخطاب العادي لغة تقريرية تتكئ في مضمونها على الحقائق، ويوم أن يدخل التقرير عالَم الشعر فقد ماتت روح الشعر، يقول الشريف المرتضى: «إنَّ الكلام متى خلا من الاستعارة، وجرى كلَّه على الحقيقة كان بعيدًا عن الفصاحة، بريًّا من البلاغة».[2]

لقد رأى ابن جنِّي أنَّ هذا التصوير سمة بارزة في الشعر العربيّ لا تفارقه، لأنَّ ذلك التصوير يعطيه الماء والرونق، ويبُث فيه حياة وتوهجًا لا يعرف الانطفاء.

ففي شرح ابن جنِّي قول المُتنبِّي:

يَشْكُو المَلامُ إِلَى اللَّوَائِمِ حَرَّهُ وَيَصُدُّ حِينَ يَلُمْنَ عَنْ بَرْحَائِهِ

يقول ابن جنِّي: «فاللوم يشكو إلى اللوائم ما يلاقي من حرارة هذا القلب، فهو يرجع عن التعرض إشفاقًا على نفسه أن تُحرقه حرارته، ضربه مثلاً، لأنَّ اللوم في الحقيقة لا تضجّ منه الشكوى ولا الصَدّ، وأكثر كلام العرب إذا تفطنت له كهذا، ألا ترى إلى قول كُثَيِّر:

ذَهُوبٌ بِأَعْنَاقِ المَطِيِّنِ عَطَاؤُهُ غَلُوبٌ عَلَى الأَمْرِ الذي هُوَ فَاعِلُهْ

وهذا كقوله أيضًا:

---

(1) قضايا نقد الشعر في التراث العربيّ: 1/ 94.

(2) أمالي المرتضى: 1/ 4.

غَمْرُ الـرِّدَاءِ إِذَا تَبَسَّـمَ ضَـاحِكًـا غَلِقَـتْ لِضِحْكَتِـهِ رِقَـابُ المَـالِ

وقوله (غمر الرداء) إنَّما يريد سعة عطائه وإن كان ضيق الملاءة، وقال الآخر:

وَلا ارْتَقَيْـتُ عَلَـى أَقْتَـادِ مَهْلَكَةٍ .....

فجعل للمهلكة أقتادًا، وإنما الأقتاد لرَحْلِ الناقة والجَمل، وقال تأبَّط شرًّا:

إِذَا هَزَّهُ فِي عَظْـمِ قَـرْنٍ تَهَلَّلَـتْ نَـوَاجِذُ أَفْوَاهِ المَنَايَا الضَّوَاحِكِ

فجعل لها نواجذ وأفواها، وقال الآخر:

نَعِيُّ ابْنِ لَيْلَى لِلسَّمَاحَةِ وَالنَّـدَى وَأَيْدِي شَمَـالٍ بَارِدَاتِ الأَنَامِـلِ

فجع لها أيديًا وأنامل استعارةً وتصرفًا في القول، وهذا كله استعارات؛ وهى أكثـر مـن أن أُحصيها لك».[1]

فابن جنِّي يعلن بهذا الحشد الضخم من الاستعارات أنَّ التـصوير والتخييـل أسـاس مـن أُسس بناء القصيدة من الداخل، لأنَّهـا تمنحـه الحيـاة، ولولاهـا لأصـبح الـشعر تقريـرًا جافًّـا ورصفًا ميِّتًا.

وقد فطن ابن جنِّي إلى وظيفةٍ من وظائف الصورة وهى المبالغة، فالشاعر لا يأتي بالصورة لمجرد الشرح أو التفسير، وإنَّما للتحليق بالمتلقِّي في سـماوات الفـن بـلا حـدود «والـصلة بـين المبالغة والشرح والتوضيح صلة وثيقة، وذلك أنَّ المبالغة تُعَدُّ وسيلة من وسـائل شرح المعنـى وتوضيحه عندما يُراد بها مجرد تمثيل المعنى، أو التأكيد على بعض عناصره الهامَّة».[2]

يقول ابن جنِّي معلِّقًا على صور من التشبيهات المقلوبة، التي استطرد إليها عند إيراده قول ذي الرُّمة:

وَرَمْلٍ كَـأَوْرَاكِ العَـذَارَى قَطَعْتُـهُ إِذَا أُلْبِسَتْهُ المُظْلِمَاتُ الحَنَـادِسُ

---

(1) الفسر: 1/ 40 -43. وبيت كُثَيِّر الأول في ديوانه؛ ص442، والثاني في الديوان؛ ص228.
(2) الصورة الفنية في التراث النقديّ والبلاغي؛ د. جابر عصفور، ص416.

يقول: «فقلب ذو الرُّمة العادة في هذا، فشبَّه كثبان الأنقاء بأعجاز النساء، وهذا كأنَّه يخرج مخرج المبالغة؛ أي قد ثبت هذا الموضع وهذا المعنى لأعجاز النساء، وصار كأنَّه الأصل فيه، حتى شبَّه به كثبان الأنقاء، ومثله للطائيّ الصغير:

في طَلْعَةِ البَدْرِ شيء مِنَ مَلاحَتِهَا وَلِلْقَضِيبِ نَصِيبٌ مِنْ تَثَنِّيهَا

وآخر من جاء به شاعرنا فقال:

نَحْنُ رَكْبٌ مِلْجِنٍّ في زِيِّ نَاسٍ فَوْقَ طَيْرٍ لَهَا شُخُوصُ الجِمَالِ

فجعل كونهم جنًّا أصلاً، وجعل كونهم ناسًا فرعًا، وجعل كون مطاياه طيرًا أصلاً، وكونها جمالاً فرعًا؛ فشبه الحقيقة بالمجاز في المعنى الذي منه أفاد المجاز من الحقيقة ما أفاد»[1].

ولا شكَّ أنَّ تلك المبالغة تُسهم بأبلغ نصيب في إثارة المتلقِّي، والإثارة أعظم غايات الشعر، لأنَّ الشاعر لو لم ينجح في إثارة المتلقِّي والوصول به إلى درجة الانفعال ما استحق شعره أن يكون شعرًا، ولن تتحقق له هذه الإثارة إلا عن طريق التصوير الحيّ والتخييل المتلاحق؛ «ذلك أنَّ هذه الصور، تفرض علينا نوعًا من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل بها مع ذلك المعنى الذي تعرضه وتفجؤنا بطريقتها في تقديمه. هناك معنى مجرد اكتمل في غيبةٍ من الصورة، ثم تأتي الصورة فتحتوي ذلك المعنى أو تدلُّ عليه، فتُحدث فيه تأثيرًا متميزًا وخصوصية لافتة، ذلك أنَّها لا تعرضه كما هو في عُزلة واكتفاء ذاتيَّيْن، وإنَّما تعرضه بواسطة سلسلة من الإشارات إلى عناصر أخرى متميزة عن ذلك المعنى،

---

(1) الخصائص: 1/ 301 – 304؛ وبه أمثلة أخرى، وانظر حديثًا مشابهًا في: الفسر: 1/ 343، وبيت ذي الرُّمة في ديوانه: 2/ 1108، وفي اللسان (روز): 3/ 1775 برواية تختلف تمامًا هي:

وليل كأثناء الرويزيّ جُبْتُه بأربعة والشخص في العين واحد

وبيت البحتريّ في ديوانه: 4/ 2420 برواية (في حمرة الورد شكل من تلهبها...)، ورواية ابن جنِّي في: المثل السائر: 2/ 157، وبيت المُتنبِّي في ديوانه؛ ص112.

لكنَّها يمكن أن ترتبط به على نحوٍ من الأنحاء، وبهذه الطريقة تفرض الصورة على المتلقِّي نوعًا من الانتباه واليقظة».[1]

فالشعر إذا خلا من التصوير - وما أكثره في كلام العرب - وخلا من الإثارة بشتَّى صورها وأشكالها لم يكن خليقًا بهذا الاسم، لأنَّه بناء موات لا حياة فيه.

(3) **أن تحتوى القصيدة على معنى يضع المتلقِّي يده عليه:** فالشعر لو خلا من المعنى - كما يريد السرياليون - لكان أحلام نائم أو عربدة سكران، لأنَّ مهمة الشاعر أن يفيد المتلقِّي معنًى، لكنْ بصورة فنيَّة مثيرة لا تعرف التقرير، أمَّا أن يخلو من المعنى ليرى المتكلِّم قعقعة لفظية، وصورًا متنافرة، ولقطات متشاتمة فليس هذا شعرًا.

لقد قرَّر النقاد العرب أمر المعنى، ووضعوا له الضوابط من الصحة والخطأ، من الابتكار والتقليد، من الأخلاقيَّة أو الانحلاليَّة، من الخياليَّة أو المنطقيَّة، من الشرف أو الضِّعة، من التآلف أو التناقض، من الصدق أو الكذب، من المثاليَّة أو الواقعيَّة، من الاتِّباع أو الابتداع، من الوضوح أو الغموض، من الأُلفة أو الندرة، من السطحيَّة أو العمق.[2] وكأنَّ الشعر في يقينهم ليس صورًا فارغة، أو طنطنة كلامية ذات منظر فاره ومخبر تافه، إنَّما الشعر بناء متكامل يتوازن فيه الشكل والمضمون توازنًا يضمن له الروعة المثاليَّة في شتى جوانبه.

ولذا وجدنا ابن جنِّي يرفض مثل هذه المحاولات ذات الزخرف الشكليّ الرائق، ولكنَّ مضمونها خاوٍ على عروشه؛ فيقول: «وأنشدني مرة بعض أحداثنا شيئًا سماه شعرًا على رسم للمولدين في مثله، غير أنَّه عندي أنا قوافٍ منسوقة غير محشوة في معنى، قولَ سَلْم الخَاسِر:

مُوسَى القَمَرْ * غَيْثٌ بَكَرْ * ثُمَّ انْهَمَرْ

وقول الآخر:

طَيْفٌ أَلَمَّ * بِذِي سَلَمْ * يَسْرِي العَتَمْ * بَيْنَ الخِيَمْ * جَادَ بِفَمْ

---

(1) الصورة الفنية في التراث النقديّ والبلاغيّ؛ ص398.

(2) انظر تفصيل هذه القضايا في: أسس النقد الأدبيّ عند العرب؛ ص368 - 449.

وقول الآخر:

قَالَتْ حِيَلْ * شُؤُمُ الغَزَلْ * هَذَا الرَّجُلْ * حِينَ احْتَفَلْ * أَهْدَى بَصَلْ»[1]

لقد رأى ابن جنّي خواء هذا البناء، فلم تَرُقْه صنعته، ولم تطبْ له زخرفته السطحيَّة، فرفضه مُعْلنًا بلسان الحال أنَّ للشعر غاية هي الإفهام الصحيح، فليس الشعر مجرد رصف متلاحق أو نغم متناسق، منظره يسُرُّ، ومخبره يضُرّ، مهما كانت روعة الألفاظ المنسوقة، أو جِدَّة الموسيقى فيها.

(4) **أن تكون القصيدة متلاحمة الأجزاء إلى حدّ التماسك:** لأنَّ القصيدة وليدة دفعة شعوريَّة متتابعة إلى حد الاتصال، وليست مجرد تلفيق شعوريّ من هنا وهناك، لا يربط أوصاله إلا الوزن، فالانقطاع يفصم الصلة بين الشاعر والمتلقِّي المسكين الذي يتعثر في منحنيات ودروب لا يعرف لها نظامًا، ولذا طالما نشد النقاد الوحدة العضويَّة؛ تلك التي تُطْمعنا في شعر لا «يتعثر الطبع بأبنيته وعقوده، ولا يتحبَّس اللسان في فضوله ووصوله، بل استمرَّا فيه واستسهلاه بلا مالٍ ولا كلال، فلذلك يوشك أن يكون القصيدة منه كالبيت، والبيت كالكلمة تسالمًا لأجزائه وتقارنًا، وألا يكون كما قيل فيه:

وَشِعْرٍ كَبَعْرِ الكَبْشِ فَرَّقَ بَيْنَهُ ... لِسَانُ دَعِيٍّ فِي القَرِيضِ دَخِيلِ

وكما قال خلف:

وَبَعْضُ قَرِيضِ الشِّعْرِ أَوْلادُ عَلَّةٍ ... يُكِدُّ لِسَانَ النَّاطِقِ المُتَحَفِّظِ

وكما قال رُؤْبة لابنه عقبة وقد عرض عليه شيئًا مما قال، فقال: قد قلت لو كان له قران».[2]

قد فطن ابن جنّي إلى هذا التلاحم من خلال ما سماه البلاغيون «حُسن التخلص»، فالقصيدة العربية التي تتعدَّد موضوعاتها لا بدَّ للشاعر أن ينتقل فيها من مشهدٍ إلى مشهد في

---

(1) الخصائص: 2/ 665، 266.

(2) شرح المرزوقي لديوان الحماسة: 1/ 10 (بتصرف)، وانظر قريبًا من هذا في: الشعر والشعراء: 1/ 90، والموشح؛ ص446.

رفقٍ لا يحسّ به المتلقّي، بل يعقد من جسور الصلة بين المعنيين ما يجعل الاجتياز مقبولاً عقلاً، ويُطَمْئن المتلقّي إلى استواء القصيدة دون انحناءٍ أو التواء.

فقد بدأ المُتنبّي قصيدته في مدح سيف الدولة بالغزل قائلاً:

عَـذْلُ العَوَاذِلِ حَوْلَ قَلْـبِ التَّائِهِ وَهَـوَى الأَحِبَّـةِ مِنْـهُ في أَحْشَائِـهِ

وتحدث عن لوم أولئك العواذل، ثم تخلَّص إلى مدح سيف الدولة قائلاً:

وَبِمُهْجَتِي يَا عَاذِلِي المَلِكِ الذي أَسْخَطْتُ أَعْذَلَ مِنْكَ في إِرْضَائِهِ

فهو يردُّ على عاذله بأنَّه سوف يُسْخطه، ويسخط من هو أشد منه عـذلاً مـن أجـل إرضـاء سيف الدولة الموصوف بكذا، وكذا... فعلَّق ابن جنّي بقوله: «وما أحـسن مـا نـسج النـسيب بالمديح».[1]

وفي قصيدة المُتنبّي التي مطلعها:

سِرْبٌ مَحَاسِنُـهُ حُـرِمْتُ ذَوَاتِهَـا دَانِي الصِّفَاتِ بَعِيدُ مَوْصُوفَاتِهَـا

استمرَّ الشاعر في الغزل، ثم تخلَّص إلى مدح أبي أيوب أحمد بن عمران قائلاً:

أَقْبَلْتهـا غـرر الجيـاد كَـأَنَّمَـا أَيْدِي بَنِي عِمْرَانِ في جَبَهَاتِهَا

فقال ابن جنّي: «وما أحسن ما خلط الخروج بالتشبيه».[2].

وفي قصيدته التي مطلعها:

لَكِ يَا مَنَازِلُ في القُلُوبِ مَنَـازِلُ أَقْفَرْتِ أَنْتِ وَهُنَّ مِنْكِ أَوَاهِـلُ

استمرَّ الشاعر في وقوفه على تلك الأطلال، حتى تخلَّص إلى مدح أبي الفضل أحمد بن عبـد الله الإنطاكيّ قائلاً:

---

(1) الفسر: 1/ 44.

(2) تفسير أبيات المعاني؛ ص63؛ نقلاً عن ابن جنّي.

جَمَحَ الزَّمَانُ فَمَا لَذِيذٌ خَالِصٌ مِمَّا يَشُوبُ ولا سُرُورٌ كَامِلُ

حَتَّى أَبُو الفَضْلِ بْنُ عَبْدِ اللهِ (م) رُؤْيَتُهُ المُنَى وَهُوَ المَقَامُ الهَائِلُ

قال ابن جنّي: «هذا خروج غريب ظريف حسن ما أعرفه لغيره»[1]

فهذا التخلص الحسن يدلّ «على حذق الشاعر وقوة تصرفه من أجل أن نطاق الكلام يضيق عليه، ويكون متبعًا للوزن والقافية، فلا تواتيه الألفاظ حسب إرادته».[2]

وإذا كان البلاغيون والنقاد – ومنهم ابن جنّي – قد مدحوا حُسن التخلص، فإنَّ الباحث يلاحظ الافتعال على كثيرٍ من أمثلته، فليس من العسير على الشاعر أن يصطنع علاقة ما بين الموضوعين اللذين يتحدث عنهما، لكنَّ المتلقّي على الرغم من وجود الجسر الأصل بين العُدوتين يحس ببون بعيد في ماهية العاطفة، والجو النفسيّ المسيطر، ومن ثَمَّ مالت القصيدة العربية الحديثة إلى رفض الموضوعات المتعددة، وإن كان حديث البلاغيين هذا يمثل خطوة على درب التخلُّص من هذا التشتت الموضوعيّ الذي تعاني منه القصيدة، وذلك بمحاولة حياكة خيوط الاتصال بين الموضعين، ومن الصعب جدًّا أن تخفى تلك الخيوط – بجودتها أو رداءتها المخالفة لبقية القصيدة – على الناقد البصير

(5) **أن تعتمد القصيدة على التشويق والإثارة:** فإذا كانت وظيفة الشاعر أن يجعل المتلقّي يحس بمعاناته، وينفعل بانفعالاته، فلن يتمَّ له ذلك بالتقرير الجامد الذي يسري في العروق سريان المُخدِّر، وإنما بالتشويق والإثارة التي تجعل ذهنه في يقظةٍ دائمة، ونفسه في شوقٍ مستمر.

ووسائل الإثارة كثيرة، قد تكون منها الصورة الجديدة التي تحدَّثنا عنها، وقد يكون منها الاستفهام الذي يطلق العنان لذهن المتلقّي بحثًا عن إجابة، تلك الإجابة التي لا يتغيَّاها الشاعر، وإنَّما يتغيَّا ما وراءها من بحثٍ ذهنيّ وإثارة عقليَّة.

---

(1) يتيمة الدهر: 1/ 187 نقلاً عن ابن جنّي.

(2) المثل السائر: 3/ 121.

ففي شرح ابن جنّي قول المُتنبّي:

شِيَمُ اللَّيَالِي أَنْ تُشَكِّكَ نَاقَتِي صَدْرِي بِهَا أَفْضَى أَمِ البَيْدَاءُ؟

يقول: «قوله تشكك ناقتي، هذا الشك أحسن من اليقين، ذلك لتقارب الشبه، هذا من أحسن ما يحتال به العرب لدخول كلامها القلوب، فمنه قوله:

أَيَا ظَبْيَةَ الوَعْسَاءِ بَيْنَ جَلاجِلٍ وَبَيْنَ النَّقَا آأَنْتِ أَمْ أُمُّ سَالِمِ

فهذا أحسن من تقريب الشبه، من قوله: أنتِ أحسن من الظبية».[1]

إنَّ العرب إنَّما تعمدت هذه المراوغة الفنيَّة في إعطاء المعنى إلى المتلقِّي، لا لأنَّها تريد زرع الشك في نفسه، وإنَّما تريد منه أن يُشارك الشاعر البحث عن إجابة لذلك السؤال، أيًّا كانت الإجابة، لتذهب نفسه كل مذهب، ويوم أن يصل المتلقِّي إلى المعنى بعد كَدِّ الذهن ورشح الجبين، فسوف يَعضُّ عليه بالنواجذ، وكأنَّنا استفدنا فائدتين في آن: فائدة الإثارة عندما تتحلَّب شفاه المتلقِّي شوقًا إلى حيازة المعنى، أو فكِّ رموز الكناية، أو الإحاطة بعناصر الصورة، وفائدة ثبات المعنى في نفسه لأنَّه وصل إليه بعد عناء مُعَنٍّ وَنَصَبٍ مُنْصِبٍ. وهكذا تؤدِّي الإثارة ما لا يؤدِّيه التقرير الجامد، أو السرد المنطقيّ الذي لا يعرف التخييل، ولا يتكئ على التشويق.

وهكذا حدَّد لنا ابن جنّي بعض ملامح البناء الفنيّ للقصيدة العربيَّة أو المعمار الداخليّ لها، فأوجب أنْ ينطلق الشاعر من معاناة، وأنْ يتكئ على التخييل والإثارة، وأنْ تتلاحم لَبِنَاتِ القصيدة تلاحمًا لا يعرف الانقطاع، وأنْ تنطوي القصيدة على معنى ما يقبض عليه المتلقِّي بيده، مع التشويق والإثارة في جميع ذلك، وذلك من شأنه أنْ يبُثَّ الحياة في أوصال القصيدة، حتى لا تتحوَّل إلى شكلٍ زائف، أو موسيقى صاخبة، ويتحول الحديث عنها إلى مهاترات لغويَّة أو مزايدات عروضيَّة، ثم يستحيل الشعر والنقد إلى خواء وبوار.

---

(1) الفسر: 1/ 77، 78، والبيت الذي استشهد به لذي الرُّمة في ديوانه: 2/ 767.