بسم الله الرحمن الرحيم

قضية عمود الشعر
في النقد العربي القديم

(ظهورها وتطورها)

obeikandl.com

قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم: ظهورها وتطورها/ وليد إبراهيم قصاب .- دمشق: دار الفكر، ٢٠١٠ .- ٣٢٠ص؛ ٢٥سم.
ISBN: 978-9933-10-205-0
١- ٨١١,٠٠٩ ق ص ا ق ٢- العنوان ٣- قصاب
مكتبة الأسد

obeikandl.com

الدكتور وليد إبراهيم قصاب

قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم

(ظهورها وتطورها)

آفاق معرفة متجددة

obeikandl.com

obeikandl.com

دار الفكر - دمشق - برامكة
٠٠٩٦٣ ٩٤٧ ٩٧ ٣٠٠١
٠٠٩٦٣ ١١ ٣٠٠١
http://www.fikr.com/
e-mail:fikr@fikr.net

قضية عمود الشعر

في النقد العربي القديم

د. وليد إبراهيم قصاب

الرقم الاصطلاحي: ٢٢٨١,٠١١
الرقم الدولي: ISBN:978-9933-10-205-0
التصنيف الموضوعي: ٤١٦ (علم العروض العربي)
٣٢٠ ص، ١٧ × ٢٥ سم
الطبعة الأولى: ١٤٣١هـ= ٢٠١٠م
© جميع الحقوق محفوظة لدار الفكر دمشق

المحتوى

الإهداء ٧

مقَدّمَة الطبعة الأولى ٩

مقَدّمَة الطبعة الثانية ١٣

تمهيد ١٥

الفصْل الأول

القدَماء وَالمحْدَثُون

أولاً- القديم والحديث عند النقّاد ٣٣

ثانياً- القديم والحديث عند الشعراء ٥٢

١- ظروف المحدثين وتجديدهم ٥٢

٢- التجديد في مقدمة القصيدة ٥٦

ثالثاً- التجديد في البديع والملابسات النقدية التي أحاطت بذلك ٦٢

أ- استنفاد القدماء للمعاني ٦٣

ب- قضية اللفظ والمعنى ٦٧

ج- السرقات الشعرية ٨٢

رابعاً- مذهب البديع: نشوءه وتطوره ٩٠

الفصْل الثاني

أبو تَمام وَظهُور مُصْطلح عمُود الشِّعْر

تمْهيد ١١١

١- مذهب أبي تمام الشعري ١١٢

٢- مذهب البحتري الشعري ١٣٧

٣- الخصومة حول أبي تمام والبحتري وصداها في الموازنة ١٤٥

obeikandl.com

٤- ذوق الآمدي في الموازنة ١٥٣
٥- نشوء مصطلح عمود الشعر عند الآمدي ١٧٣
٦- تصور الآمدي لعمود الشعر ١٨١

الفصْل الثالث

عَمُود الشِعْر عِندَ الجُرجَاني

١- مذهب المتنبي الشعري ٢٠٣
٢- الخصومة حول المتنبي وصداها في الوساطة ٢١٤
٣- تصور الجرجاني لعمود الشعر ومقارنته بتصور الآمدي ٢٢١

الفصْل الرّابع

عَمُود الشِعْر عِندَ المرْزوقي

١- تصور المرزوقي لعمود الشعر ٢٣٥
٢- شرح عناصر المرزوقي ومناقشة لها ٢٣٩
أ- شرف المعنى وصحته ٢٣٩
ب- جزالة اللفظ واستقامته ٢٤٥
ج- الإصابة في الوصف ٢٥٤
د- المقاربة في التشبيه ٢٥٩
هـ- التحام أجزاء النظم، والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ٢٦٨
و- مناسبة المستعار منه للمستعار له ٢٨٠
ز- مشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما ٢٨٥
٣- تحليل وموازنة بين تصور المرزوقي لعمود الشعر وتصور الآمدي والجرجاني ٢٩٢
خَاتِمَة البَحْث وَنتائجهُ الأسَاسِيّة ٣٠٢
المصادر والمراجع ٣١٢

obeikandl.com

الإهداء

إلى روح أبي الطاهرة الزكية، الذي لم أستطع أن أقدم له شيئاً في حياته، أهدي هذه الثمرة المتواضعة من غراسه؛ فلعلي بها أسدّ بعض حق يسعده في قبره؛ فقد كان - يرحمه الله - يحب لي أن أسلك هذه السبيل، وأكون ذات يوم ممن يشدون شيئاً من الأدب، ويستشرفون لمحات من علوم هذه العربية الكريمة الخالدة..

وليد

obeikandi.com

obeikandl.com

مقَدّمَة الطبعة الأولى

بسم الله الرحمن الرحيم، والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

وبعد: فتعود أهمية هذا الموضوع الذي نتناوله بالدراسة إلى أنه يعالج واحدة من هذه القضايا النقدية المهمة في أدبنا العربي، وهي قضية (عمود الشعر) التي يتردد الحديث عنها كثيراً، وتختلف حولها المفاهيم ووجهات النظر. وأهمية هذه القضية أن الحديث عنها يعد حديثاً عن تصور نقادنا العرب للشعر، والصيغة المثالية المتكاملة التي ينبغي أن يكون عليها، إنها تمثل ما يسمّى الآن في النقد الأدبي الحديث "نظرية الشعر" وتصور النقاد العرب لهذا الجنس الأدبي الذي هو ديوانهم، ومستودع خبرتهم، ومَعْقِد مآثرهم وأيامهم وعلومهم؛ إذكان -كما يقول سيّدنا عمر بن الخطاب رضي الله عنه- "علم قومٍ لم يكن لهم علم أصحّ منه".

وهذه الدراسة توضح لنا تطور هذه النظرة في إطار قضية القديم والحديث، كما توضح لنا هذا التطور عند ناقدنا العربي القديم حينما كان محافظاً، وذوقه تقليدياً، لا يرى الشعر إلا ما كان للقدماء وسار على مناهجهم لا يجانبها أو يحاول الخروج عليها، ضارباً عرض الحائط بكل ما خالف ذلك، وكان تطويراً لرسومه وطرائقه. ثم حين انفتح هذا الناقد، وأصبح يتقبل التطور والتجديد، ويفتح لهما صدره فكان حديثه عن الشعر عندئذ حديثاً فنياً عاماً، يعتمد أصولاً وعناصر مستمدة من الشعر العربي كله، قديمه وحديثه.

كما أن هذه القضية تتعلق بعدد آخر من القضايا النقدية المهمة،

فتنسرب في مسالكها، وتنشعب في طرقها، وتتصل بها بأسباب قوية من مثل: قضية اللفظ والمعنى، والسرقات، والبديع، والقدامى والمحدثين، وتسلط الأضواء على نقاط جديدة في هذه القضايا، تسهم في إيضاحها وفهمها، وتعمق هذا الفهم.

وقد تناول هذه القضية من نقادنا القدماء ثلاثة من الأعلام هم: الآمدي، والجرجاني، والمرزوقي. وكان لكل واحد منهم تصوره الخاص لها الذي يخالف الآخر في جوانب، ويلتقي معه في جوانب أخر.

ونظراً لأن القضية - كما بدا لنا - كانت تدور في نطاق الصراع حول القديم والحديث، فإننا آثرنا من حيث المنهج أن نقسم هذا البحث إلى تمهيد وأربعة فصول.

وقد كان التمهيد مدخلاً للموضوع تحدثنا فيه عن دور الشعر وخطره في حياة العرب، ثم عن عنايتهم به حتى أصبحت له رسوم ثابتة عريقة على مرّ الأزمنة. وأما الفصل الأول فعرضنا فيه للخصومة بين القدماء والمحدثين التي دارت في إطارها - كما قلنا - قضية (عمود الشعر) فتحدثنا عن ذلك بين النقاد، ثم بين الشعراء، ودرسنا ظروف الشعر المحدث والعوامل التي أحاطت به، وأبرز المجالات التي حاول المحدثون أن يجددوا فيها. ثم خصصنا فصلاً لكل واحد من الأعلام الثلاثة السابقين الذين تناولوا الحديث عن عمود الشعر، وذلك حسب تتابعهم الزمني. فدرسنا في الفصل الثاني عمود الشعر عند الآمدي الذي نشأ بوحي من الخصومة حول أبي تمام والبحتري، وفي الفصل الثالث عمود الشعر عند الجرجاني وتصوره له، حيث تحدث الجرجاني عنه في معرض الخصومة التي دارت حول أبي الطيب المتنبي، وفي الفصل الرابع تحدثنا عن عمود الشعر في صورته الكاملة، وصيغته النهائية، كما تناوله المرزوقي في مقدمة شرحه لحماسة أبي تمام .

ونظراً لأن المرزوقي هو آخر من تحدث عن عمود الشعر، وهو بعد الذي أوضحه، وحدد عناصره وأركانه، ومعيار كل عنصر فيه فقد ختمنا به الحديث لأنه يمثل في الواقع الصورة النهائية الكاملة لعمود الشعر على نحو لم يسبق إليه، ولا تجاوزه أحد من بعده.

وكانت المصادر النقدية الأولى التي اعتمدنا عليها بطبيعة الحال: كتاب الموازنة بين الطائيين للآمدي الذي كان أول من تحدث عن هذه القضية ولفت الأنظار إليها. وكتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه لعلي بن عبد العزيز الجرجاني. ثم المقدمة التي كتبها المرزوقي على شرحه لديوان الحماسة لأبي تمام، وكنا نعود دائماً إلى كتب النقد القديمة للاستعانة بها على استكمال الصورة، وفهم المصطلحات النقدية وبيان أبعادها ومدلولاتها.

وأما في كتب النقد الأدبي الحديث فلم يعالج أحد من الباحثين هذه القضية في بحث مستقل، وإنما كان يأتي الحديث عنها في ثنايا كتبهم التي أرخوا فيها للنقد العربي القديم، وكانوا يمرون بها مروراً عابراً، ويتحدثون عنها باعتبارها قضية كلاسيكية تصور طرائق الشعر القديم وأساليبه في التعبير. ولعل أبرز المحدثين الذين كتبوا عن هذه القضية كتابة فنية عميقة الدكتور إحسان عباس في كتابه «تاريخ النقد الأدبي عند العرب من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري» ؛ فقد استطاع في هذا الجزء المختصر الذي خصصه لعمود الشعر أن يضع هذه القضية في ظروفها وملابساتها الحقيقية، وأن يتوصل إلى نتائج قيمة مهمة استفدنا من كثير منها، واتفقنا معه في الرأي، وفيما عدا كتاب إحسان عباس هذا فإننا لم نكد نعثر على كتاب تناول الحديث عن هذه القضية تناولاً نقدياً فنياً.

وقد بدا لنا من خلال ما قرأناه عما كتب عن عمود الشعر في كتب النقد الحديثة أن الصورة المتخيلة عنه في الأذهان أنه حديث عن

خصائص الشعر القديم وعناصره ومقوماته الفنية، كما فهم ذلك مثلاً الدكتور بدوي طبانة في كتابه (معلقات العرب) ونتيجة لذلك التصور رأى فيه بعضهم قيداً يغل من حرية الشاعر، ويحول بينه وبين الانطلاق في مسار التطور والتجديد، لأنه يريد أن يلزم الشاعر بقوانين الشعر القديم التي تسمى عمود الشعر إلزاماً، فلا يجيز له الخروج عليها أو معارضتها وإلا اتهم بخرق قوانين الشعر ومبادئه كما اتهم بذلك أبو تمام من قبل. وقد وجدنا شيئاً من هذا الحديث وبلهجة صارمة عنيفة عند الدكتور محمد مصطفى هدارة في كتابه (مشكلة السرقات في النقد العربي).

ونحن قد أوضحنا من خلال النتائج التي توصلنا إليها أن هذا تصور خاطئ؛ لأنه يقوم على استقراء ناقص. فنظرية عمود الشعر يمكن أن ينطبق عليها ذلك حينما نشأت عند الآمدي لأول مرة في كتاب الموازنة، ولكنها قد تطورت بعد واتسعت وفتحت صدرها لكل جديد، إذ أصبحت حديثاً نقدياً مركزاً حول مجموعة العناصر الفنية التي لا يقوم الشعر إلا بها سواء أكان قديماً أم حديثاً. وهذا ما نلمحه عند الناقد الثاني الذي تحدث عنها وهو الجرجاني، وعند المرزوقي كما تكاملت على يديه، واتخذت شكلها النهائي.

وبعد، فقد بذلنا في الموضوع ما قدرنا على بذله، لم نبخل عليه بجهد، ولم نحتجن دونه طاقة أو مجهوداً، حتى خرج على هذه الصورة التي استطعنا أن نتمثلها له والتي نضعها بين أيدي القراء والدارسين. فما كان فيه من صواب فذلك فضل الله ومننه على باحث شادٍ ما يزال في أول الطريق، وما كان فيه من سهو وزلل فهو من عند أنفسنا، وحسبنا أجر المجتهد، فقد قال رسول الله ﷺ: «من اجتهد فأصاب فله أجران، ومن اجتهد فأخطأ فله أجر».

والحمد لله رب العالمين

مقدِّمة الطبعة الثانية

بسم الله الرَّحمن الرَّحيم والصَّلاة والسَّلام على رسول الله وبعدُ.

فهذه هي الطَّبعة الثانية لكتاب (قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم: ظهورها وتطورها).

وهو في أصله رسالة علمية قُدِّمت إلى قسم اللغة العربية في جامعة القاهرة، وحصل بها المؤلف على درجة الماجستير في النقد الأدبي عام (١٩٧٣م).

ثم طُبع الكتاب في الرياض طبعته الأولى عام (١٩٨٠م) وصدر عن دار العلوم.

وليس في هذه الطبعة الجديدة التي تُقَدَّم اليوم إلى القرّاء إلا إضافات يسيرة هنا أو هناك، أو تصويبات لبعض ما وقع في الطبعة الأولى من أخطاء طباعية.

ما يزال الكتاب على صورته العامة التي كُتب عليها لم أدخل عليه شيئاً جديداً، وذلك لأمرين:

- أولهما: أن هذه الدراسة تمثل مرحلة معينة من حياة الباحث، وتعكس شخصيته في تلك المرحلة.

- ثانيهما: أن الباحث ما يزال مقتنعاً بالنتائج والآراء التي توصل إليها يومذاك في تلك المرحلة المبكرة من حياته البحثية.

لقد صدرتْ خلال هذه المدة الطويلة - من يوم أن كُتبت هذه الدراسة

أو نُشرت - دراسات كثيرة تناولت أبا تمام وأبا الطيب المتنبي، والحركة النقدية الفنية التي ثارت من حولهما، وعرضت - في أثناء ذلك - لقضية عمود الشعر؛ لأنها من صلب هذه الحركة، ولكن أياً منها لم تُغيِّر من قناعتي في الآراء التي توصَّلتُ إليها.

أسأل الله أن ينفع بهذه الطبعة كما نفع بسابقتها، وأن يتغمَّد ما قد يكون وقع فيها من سهو أو زلل بالعفو والمغفرة. وآخر دعوانا أن الحمد لله ربِّ العالمين..

دمشق الشام: ٢٧ رمضان / ١٤٣١ هـ

٥/ ٩/ ٢٠١٠م

obeikandl.com

تمهيد

-١-

لعل من نافلة القول أن يسهب المرء في الحديث عن قيمة الشعر في العصر الجاهلي وبيان أثره في نفوس القوم، ودوره في حياتهم، فلقد كان هذا الشعر ديوان علومهم ومستودع معرفتهم. كان سجل حياتهم وكتاب أيامهم، كان علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه. وإذا كان لكل أمة من الأمم ما تفتخر به في قديمها، وتعده سابقة ومجداً، فإن حظ العرب من الفخر شعرهم وأدبهم. كان الشعر أهم فنون القول عندهم وأشهرها، وأسيرها ذكراً، حتى عدوه ديوان العرب. يقول ابن خلدون: «اعلم أن فن الشعر من بين الكلام كان شريفاً عند العرب، ولذلك جعلوه ديوان علومهم وأخبارهم، وشاهد صوابهم وخطئهم، وأصلاً يرجعون إليه في الكثير من علومهم وحكمهم»(١).

وقال عمر بن الخطاب رضي الله عنه: «الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أعلم منه»(٢).

وقال علي بن أبي طالب رضي الله عنه: «الشعر ميزان القول» وروى بعضهم: «ميزان القوم»(٣).

وكانت للشاعر عندهم مكانة لا تعدلها مكانة أخرى، حتى إن القبيلة من العرب - كما يقول ابن رشيق-: «إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها وصنعت الأطعمة، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعون في

---

(١) مقدمة ابن خلدون: ٦٥١.

(٢) العمدة: ١/ ١٠ (مطبعة السعادة).

(٣) المرجع السابق وصفحته.

الأعراس، ويتباشر الرجال والولدان لأنه حماية لأعراضهم، وذب عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم، وإشادة بذكرهم. وكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد أو شاعر ينبغ فيهم أو فرس تنتج»[١].

أما الشعر نفسه فكان يفعل في نفوسهم فعل السحر بما له من سلطان وتأثير: يشجع الجبان، ويُسَخّي البخيل، ويدفع المتردد، يرفع قوماً، ويخفض قوماً، يعز أناساً، ويذل آخرين. فما أكثر من رفعهم «ما قيل من الشعر بعد الخمول والاطراح حتى افتخروا بما كانوا يعيرون به، ووضع جماعة من أهل السوابق والأقدار الشريفة حتى عيروا بما كانوا يفتخرون به»[٢].

وليس أشهر في هذا المجال من قصة المحلّق وبناته. كان المحلق خامل الذكر مجهول النسب، ليست له في القبيلة رفعة ولا مكانة. وكان فقيراً، كثير البنات، حتى طلبت إليه زوجته ذات يوم - وقد سمعت أن الشاعر الأعشى يزور ديارهم - أن يستضيفه إليه ويكرم وفادته، عله يمدحهم بقصيدة تذيع ذكرهم، وتعلي شأنهم. ويستجيب المحلق لرأي زوجته، فيستضيف الأعشى، ويكرمه، ويوسع له في بيته، فيهز الكرم نفس الأعشى فيمدح المحلق وأسرته بقصيدته المشهورة:

أرقتُ وما هذا السهادُ المؤرِّقُ وما بيَ من سقمٍ وما بيَ معشق

وفيها يقول:

نفى الذمَّ عن آل المحلِّق جفنةٌ كجابيةِ الشيخِ العراقيِّ تفهقُ

تُشَبُّ لمقروريْنِ يصطليانِها وبات على النار الندى والمحلِّقُ

وتطير القصيدة في أحياء العرب ويتسامع بها الناس، فَيَنْبُهُ شأن

(١) المرجع السابق: ١/ ٣٧.

(٢) العمدة: ١/ ٢٤.

المحلق، فيتسارع الناس إليه مهنئين، ولا يمضي وقت طويل حتى يتقدم أكابر القوم لخطبة بناته[١].

وبنو (أنف الناقة) كانوا يَفْرَقُون من هذا الاسم، ويعدونه سبّة وعاراً، حتى إنهم ليطرقون رؤوسهم خجلاً منه، ولكن ما إن يمدحهم الحطيئة، ويقول في نسبهم هذا:

قومٌ هُمُ الأنف والأذنابُ غيرهمُ ومن يساوي بأنفِ الناقة الذنبا؟

حتى يصبح هذا اللقب مفخرة لهم وحتى يتطاولوا به بين القبائل تيهاً وعجباً[٢].

إنه تأثير الشعر في عواطف العرب والذي كان يصنع في نفوسهم أحياناً ما يصنعه السيف والسنان، حتى قال قائلهم:

وجرح اللّسن كجرح اليد

والواقع أن العرب كانوا أمة لسن وبيان وفصاحة وبلاغة، يهزهم الكلام الجميل ويحرك نفوسهم وأهواءهم، ولذلك كانوا يدركون دور الشعر، ويحسون عمق أثره وبعد خطره، فكانوا يتخذونه سلاحاً من أسلحتهم الماضية: كان لكل قبيلة شعراؤها الذين كانوا يذودون عنها الخصوم، ويردون عنها ألسنة الطاعنين، وعيب العائبين، فيرفعون ذكرها ويعلون شأنها.

وإذا كانت القبائل العربية قد خاضت فيما بينها كثيراً من الحروب والمعارك في ساحات القتال فقد خاضت مثل هذه المعارك أو أضرى منها في مجال الأدب والشعر، وكان فرسانها في هذه المرة شعراءها المجيدين.

---

(١) انظر المرجع السابق: ١/ ٢٥.

(٢) القصة في العمدة: ١/ ٢٦.

-٢-

وقد دفعهم هذا التقديس للشعر والإحساس بقيمته وخطره في مجتمعهم إلى أن يعنوا به عناية شديدة، فإذا هو جزء من حياتهم تعقد له الندوات والأسواق، ويتناقش فيه في قصور الملوك والأمراء، كما راحوا يتحاضون على تعلمه وحفظه.

قال معاوية بن أبي سفيان: «يجب على الرجل تأديب ولده، والشعر أعلى مراتب الأدب»، وقال: «اجعلوا الشعر أكبر همكم وأكثر دأبكم»(١).

وكتب عمر ﷺ إلى أبي موسى الأشعري يقول: «مُرْ من قبلك بتعلم الشعر، فإنه يدل على معالي الأخلاق، وصواب الرأي ومعرفة الأنساب»(٢).

وروى أبو عبيدة قال: «كان ابن عباس يقول: إذا أشكل عليكم الشيء من القرآن فارجعوا فيه إلى الشعر فإنه ديوان العرب. وكان يسأل عن القرآن فينشد الشعر»(٣).

ولا شك أن كل قبيلة كانت تحفظ شعر شعرائها، وتتناقله فيما بينها، وتذيعه بين القبائل الأخرى عن طريق الرواية الشعرية التي ظلت مدة طويلة وسيلة لانتقال الشعر عبر الأجيال.

كما كان لبعض الشعراء رواة يروون أشعارهم ويذيعونه بين القبائل، على نحو ما هو معروف مثلاً عن يحيى بن متى راوية الأعشى الذي كان بدوره راوية للمُسَيَّب بن علس(٤).

---

(١) العمدة: ١/ ١٠.
(٢) المرجع السابق وصفحته.
(٣) الفاضل: ١٠.
(٤) الشعر والشعراء: ١/ ١٠٨.

ولا نصل إلى أواخر العصر الجاهلي حتى نرى أن الشعر قد كاد يصبح حرفة ودراسة، وحتى نرى بعضاً من شداة الشعر والمقبلين عليه يلازمون الشعراء الفحول ليتعلموا على أيديهم أصول صناعة الشعر ومبادئه وتقاليده.

فالرواة يحدثوننا أن زهير بن أبي سلمى كان راوية أوس بن حجر، تتلمذ عليه، وتشبه بطريقته، ثم إن زهيراً يلقن طريقته في الشعر لابنه كعب وللحطيئة وهكذا[1]... حتى تتكون لدينا مدرسة شعرية أستاذها أوس، وهي مدرسة ذات سمات شعرية متشابهة ومعالم متقاربة، مدرَسة يتحول الشعر على يديها إلى فن ذي أصول وقواعد تُدرس وتُتَعَلَّم.

-٣-

أما الشعراء فقد عكفوا على العناية بشعرهم عناية شديدة لكي يوفروا له أقصى درجات التأثير في نفوس سامعيهم، وحتى يبلغوا به ما يريدون من استمالة الجمهور واجتذابه، فإذا لهذا الشعر موسيقا ضخمة، تروع الأذن، وتهز الفؤاد، وتملك المشاعر. وراح الشاعر يعتمد فيه غير قليل من الأخيلة والصور، ومضت الشعراء جيلاً بعد جيل تضيف إلى الشعر أصنافاً من الجمال، وألواناً من التفنن، حتى استوى لنا الشعر الجاهلي على هذه الصورة الناضجة الممتازة التي نلقاها عند امرئ القيس وأضرابه من الشعراء الجاهليين الذين هم أقدم من وصل إلينا شعرهم. إن هذا الشعر الجاهلي بهذه الصورة المكتملة الناضجة هو ثمرة إعداد طويل، وتنقيح وتشذيب. إنه - لا شك - من صنع أجيال كثيرة متعاقبة من الشعراء أضاف كل منهم إلى هذا الشعر ما وسعه أن يضيف، وساهم فيه سهمة قد تختلف من واحد إلى آخر، ولكنها لا شك فيها، لأن أقدم ما يلقانا من الشعر الجاهلي يشير إلى ذلك، ويشعر به.

---

(١) الوساطة: ١٦.

لقد وصل إلينا الشعر الجاهلي ناضجاً، والنضج لا يكون وليد اليوم، بل يكون وليد التغذية الطويلة، والطهو المستمر.

ويعترف لنا الجاهليون أنفسهم بذلك؛ بأنهم قد ورثوا القول عن أسلافهم وأخذوه عن سابقيهم. فامرؤ القيس حين يقف على الطلل ليبكي ويستبكي لا يسن سنة جديدة، ولكنه يحذو في ذلك حذو شاعر سبقه اسمه (ابن حذام):

عوجا على الطللِ المحيلِ لعلنا نبكي الديارَ كما بكى ابنُ حذام[١]

ويأسى عنترة على أن من سبقوه من الشعراء لم يكادوا يدعون له متسعاً من القول، أو مسرحاً طويلاً من مسارح الكلام، يقول:

«هل غادر الشعراء من متردم؟»

والحق أنه ليست بين أيدينا البدايات المبكرة الأولى للشعر الجاهلي حتى نستطيع أن نعرف ماذا أخذ الجاهليون عن أسلافهم وماذا تركوا؟ ما الذي أضافوه إلى الشعر الذي ورثوه عمن تقدمهم؟ ما مقدار تجديدهم فيه، وإضافتهم إليه؟.

لقد وصل إلينا الشعر مكتملاً نامياً، ولم تصلنا بداياته الأولى. وأقدم شعر نعرفه يعود - كما قدر له الجاحظ - إلى مئتي سنة قبل الإسلام على أبعد تقدير. يقول الجاحظ: «فإذا استظهرنا الشعر وجدنا له إلى أن جاء الله تعالى بالإسلام خمسين ومئة عام، وإذا استظهرنا بغاية الاستظهار فمئتي عام»[٢]، ثم لا ندري بعد ذلك عن أمر هذا الشعر شيئاً.

إن ابن سلام - كما يقول شوقي ضيف - حاول أن يرفع جانباً من هذا الستار «فعقد فصلاً تحدث فيه عن أوائل الشعراء الجاهليين»[٣] وبداية

---

(١) الشعر والشعراء: ١/ ١٢٨.

(٢) الحيوان: ١/ ٧٤.

(٣) العصر الجاهلي: ٨٤.

الشعر الجاهلي، فقال: «ولم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل في حادثة، وإنما قصِّدت القصائد وطوّل الشعر في عهد عبد المطلب وهاشم بن عبد مناف»[١]. كما حاول ابن سلام في موضوع آخر أن يحدد لنا هوية هذا الذي كان أول من قصد القصائد، فقال: «وكان أول من قصد القصائد وذكر الوقائع المهلهل بن ربيعة التغلبي في قتل أخيه كليب»[٢].

وقد تأثر ابن قتيبة في مقدمة كتابه الشعر والشعراء بابن سلام، فعرض هو الآخر لهؤلاء الأوائل[٣]. ولكن الأمثلة التي عرضا لها كانت أمثلة قليلة، ولا تستطيع أن تعطينا صورة واضحة عن بدايات الشعر الجاهلي وأطواره الأولى.

-٤-

إننا أمام شعر ناضج متكامل ذي أصول ثابتة ممتازة، له نظامه الراسخ، وتقاليده الفنية العريقة التي لا يكاد يخالف عنها شاعر من هؤلاء الشعراء الكثيرين الذين وصل إلينا شعرهم. وهذه الأصول والقوانين كانت ثمرة لهذه المرحلة الطويلة المجهولة التي تحدثنا عنها.

تتراءى لنا مطولات الشعر الجاهلي في نظام معين؛ إذ يقف الشاعر فيها على الأطلال يتحدث عنها ويصفها، يصور ماضيها وحاضرها، ما فعلته الريح والأمطار فيها، وذلك كله بأسلوب معين، ومنهج خاص وعبارات مختارة. وقد جمع ابن خلدون في مقدمته كثيراً من صورة الوقوف هذه عند العرب فقال: «فسؤال الطلول في الشعر يكون بخطاب الطلول كقوله:

---

(١) طبقات فحول الشعراء: ٣٣.
(٢) المرجع السابق: ٢٤.
(٣) انظر الشعر والشعراء: ١/ ١٠٤.

يا دار مَيَّةَ بالعلياء فالسند

ويكون باستدعاء الصحب للوقوف والسؤال كقوله:

قفا نسألِ الدارَ التي خفَّ أهْلُها

أو باستبكاء الصحب على الطلل كقوله:

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ

أو بالاستفهام عن الجواب لمخاطب غير معين كقوله:

ألم تسألْ فتخبرَك الرسومُ

ومثل تحية الطلول بالأمر لمخاطب غير معين بتحيتها كقوله:

حيِّ الديارَ بجانب الغزل

أو بالدعاء لها بالسقيا، أو سؤال السقيا كقوله:

أسقى طلولَهمُ أجشُّ هذيمُ وغدت عليه نضرةٌ ونعيمُ

أو سؤاله السقيا لها من البرق كقوله:

يا برقُ طالعْ منزلاً بالأبرقِ وَاحْدُ السحاب لها حداء الأينق[1]...»

ثم يتغزل الشاعر بصاحبته أو محبوبته، وللغزل رسوم معينة وأساليب مخصوصة لا ينبغي للشاعر أن يجاوزها، فإذا رام معالجته فعليه أن يشكو شدة الشوق وألم الوجد والفراق وفرط الصبابة والهوى، وأن يصف المرأة بالحياء وأنها مطلوبة مرغوبة، ولذلك عيب على عمر بن أبي ربيعة قوله:

قالت لأختٍ لها تعاتبها: لتفسدن الطوافَ في عمرِ
قومي تصدي له ليبصرَنا ثم اغمزيه يا أختُ في خَفَرِ
قالت لها: قد غمزته فأبى ثم اسبطرَّتْ تشتدُّ في أثرِي

(١) مقدمة ابن خلدون: ٤٧٤.

وقيل له: إنك نسبت بنفسك ولم تنسب بها، أهكذا يقال للمرأة إنما توصف بالخفر وأنها مطلوبة ممنعة..[١]

ثم ينتقل بعد النسيب ليصف رحلته في الصحراء، وناقته التي قطع عليها هذه الرحلة، وقد يصف لنا صراعاً بين هذه الناقة وبين بعض وحوش الصحراء كالكلاب أو غيرها، ولهذه المعركة أيضاً رسومها المعروفة.

يقول الجاحظ: «ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعر مديحاً، وقال: كأن ناقتي بقرة صفتها كذا أن تكون الكلاب هي المقتولة، وليس على أن ذلك حكاية عن قصة، ولكن الثيران ربما جرحت الكلاب، وربما قتلتها. وأما في أكثر ذلك فإنها تكون هي المصابة والكلاب هي السالمة والظافرة وصاحبها الغانم»[٢].

ثم يخلص الشاعر من ذلك كله إلى غرضه الأصيل من القصيدة فيمدح أو يهجو أو يفتخر أو يرثي، وهو في مدحه أو هجائه أو فخره أو رثائه يلتزم مثلاً أخلاقية اصطلح عليها الشعراء.

وقد سجل ابن طباطبا في كتابه (عيار الشعر) كثيراً من هذه المثل يقول: «وأما ما وجدته في أخلاقها، وتمدحت به، ومدحت به سواها وذمت من كان على ضد حاله فيه فخلال مشهورة كثيرة منها: في الخلْق الجَمال والبسطة، ومنها في الخُلُق السخاء والشجاعة والحكم والحزم والعزم والوفاء والعفاف..... وأضداد هذه الخلال البخل والجبن والطيش والجهل والغدر والاغترار..... فاستعملت العرب هذه الخلال وأضدادها ووصفت بها في حالَتي المدح والهجاء، مع وصف ما يستعد به لها ويتهيأ

(١) الموشح: ٢٥٨.

(٢) الحيوان: ٢/ ٢٠.

لاستعماله فيها، وشعبت فيها فنوناً من القول، وضروباً من الأمثال، وصنوفاً من التشبيهات»[١].

وقد حاول ابن طباطبا فيما يبدو أن يستقصي هذه الصنوف والضروب التي يتحدث عنها، فألف فيها كتاباً سماه (تهذيب الطبع) جمع فيه صنوفاً متعددة من تشبيهات العرب وأمثالها على تفننها واختلاف وجوهها ووضعها بين يدي الشاعر ليسلك في ذلك على مناهجهم ويحتذي على مثالهم[٢].

وقد يختتم الشاعر قصيدته بأبيات في الحِكَم تصور نظرته إلى الحياة.

وتروعنا القصيدة الجاهلية بعد ذلك بنظامها الموسيقي الجميل، فهي تتألف من وحدات موسيقية متساوية تسمى كل وحدة بيتاً. وتتحد هذه الوحدات جميعها في القافية والروي.

ولهذا الشعر الجاهلي طرائقه الخاصة في التعبير، ولغته المتداولة في بعض الأحايين، إذ يلقانا هنالك أكثر من تعبير اصطلح الشعراء - أو كادوا - على استعماله من مثل: خليليّ، ودع ذا، وعدِّ عن ذا. إلى غير ذلك من التعبيرات الكثيرة.

وللشعر الجاهلي أيضاً طرائقه الخاصة في استعمال الخيال: من تشبيه واستعارة وما شاكل ذلك من محسنات أخرى، يقول ابن رشيق: «والعرب لا تنظر في أعطاف شعرها بأن تجنس أو تطابق أو تقابل فتترك لفظة للفظة، أو معنى لمعنى كما يفعل المحدثون، ولكن نظرها في فصاحة الكلام وجزالته وبسط المعنى وإبرازه، وإتقان بنية الشعر، وإحكام عقد القوافي، وتلاحم الكلام بعضه ببعض...»[٣].

---

(١) عيار الشعر: ١٤.

(٢) انظر عيار الشعر: ١٢.

(٣) العمدة: ١/ ٢٩ (تحقيق محيي الدين عبد الحميد)، وقد اعتمدنا هذه الطبعة في جميع المواضع القادمة.

كما كانت لهم مقاييسهم الجمالية المعروفة التي ينظرون بها إلى هذه المحسنات البيانية أو البديعية، فللتشبيه أصول ومعالم، وللاستعارة سمات ورسوم، يقول ابن طباطبا: «واعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها وهم أهل وبر: صحونهم البوادي وسقوفهم السماء، فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها... فتضمنت أشعارهم من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها وحسها إلى ما في طبائعها من محمود الأخلاق ومذمومها....»[1].

وبعد: فهذه أمثلة قليلة سقناها، ولسنا نريد بطبيعة الحال في هذه المقدمة الموجزة أن نتحدث عن سمات الشعر الجاهلي وأصوله ورسومه، فليس هذا داخلاً في نطاق بحثنا، وإنما أردنا من وراء هذه الأمثلة أن نشير إلى أن هذا الشعر الجاهلي قد مرت عليه مرحلة طويلة من التثقيف والتهذيب، وقد تعاقبت عليه أجيال مختلفة من الشعراء، وكل جيل - لا شك - كان يضيف إلى الشعر مزيداً من العناية ومزيداً من الجهد، حتى تشعبت معانيه وتنوعت فنونه، وتعددت أغراضه وكثرت مذاهبه ورسومه وأساليبه، وحتى استطاع أن يستوي على تلك الصورة الناضجة المكتملة التي لمحناه عليها، فأصبحت له بذلك طرائقه المشهورة في التعبير والصياغة ومناهجه الخاصة في الأداء والنظم.

ولا شك أن هذا النضج والاكتمال اللذين بلغهما الشعر الجاهلي جعلاه - على مر الزمن - المنبع والمصب لشعرنا العربي كله، فقد رسخت هذه الأصول الشعرية الجاهلية على مدى الزمان وضربت جذورها في أعماق الأرض، وظلت - في الحق - تحكم شعرنا العربي فترة طويلة من الزمن دون أن يستطيع الإفلات من قبضتها حتى عهد قريب من نهضتنا الحاضرة.

---

(١) عيار الشعر: ١٤.

ولا تكاد تختلف صورة الشعر الإسلامي عن صورة الشعر الجاهلي، فقد جاء الإسلام يحمل معه رسالة جديدة ومفاهيم وقيماً جديدة، جاء الإسلام فغير كثيراً من الأوضاع التي كانت سائدة، وقلب وجه الجزيرة العربية والحياة العربية رأساً على عقب، بدّل الأنظمة وغير نمط التفكير، قضى على المثل القديمة وأحل محلها قيماً ومثلاً جديدة ولكن - رغم ذلك كله - لم يتطور الشعر العربي بوحي من هدي الإسلام ومبادئه إلا تطوراً ضئيلاً يكاد ألا يكون ملحوظاً. يقول شوقي ضيف: «إن الشعراء لم يتطوروا بشعرهم على هدي الإسلام في هذا العصر الأول من عصوره إلا تطوراً ضئيلاً ومحدوداً، وكأنما عاقتهم الصورة القديمة التي ألفوها في صناعة الشعر. فظلوا ينظمونه بنفس الطريقة التي كانوا ينظمونه بها في الجاهلية إلا قليلاً جداً وفي أبيات يسيرة من قصائدهم ومنظوماتهم. وهي لا تدل بحال على تأثير الإسلام تأثيراً عميقاً في نفوسهم، وأكبر الظن أن ذلك هو الذي دفع ابن سلام في كتاب طبقات الشعراء إلى أن يضع المخضرمين في طبقات الجاهليين، ولا يفرد لهم طبقات خاصة، إذ لم يجد عندهم ما يميزهم ويفصلهم عن أسلافهم فصلاً تاماً، فهم ينظمون شعرهم على سُننهم، ولا يكادون يختلفون عنهم في شيء»[١].

وظلت قوانين الشعر الجاهلي وسننه وطرائقه هي المسيطرة على شعر هذه الفترة، حتى لم يتميز الشعران، وعدهما النقاد شعراً واحداً متحد الملامح والسمات، أطلقوا عليه اسم «الشعر القديم». واستمد اللغويون والنحاة - كما سنرى بعد قليل - أمثلتهم وشواهدهم من هذا الشعر القديم، غير مفرقين بين جاهليه وإسلاميه مما يشعر بأواصر القربى بين الشعرين، واتحادهما في الملامح والسمات.

(١) التطور والتجديد في العصر الأموي: ٢٣.

-٧-

وإذا كانت عراقة هذا الشعر القديم قد رسخت جذوره في باطن الأرض، فإن اللغويين والنحويين الذين سنتحدث الآن عنهم قد أصّلوا هذه الجذور، وزادوا في رسوخها وثباتها على مر الأزمنة الطويلة.

فقد ابتدأت الفتوحات الإسلامية، وانصرف المسلمون إليها، فشغلتهم عن الشعر وروايته، حتى إذا ما استقروا عادوا إلى ديدنهم القديم، واستأنفوا اهتمامهم بالشعر ولكنهم يجدون أن كثيراً من حفظة هذا الشعر قد مات في الحروب، وهم ليس بين أيديهم كتاب مدون لشعرهم يرجعون إليه. يقول ابن سلام: «جاء الإسلام فتشاغلت عن الشعر العرب وتشاغلوا بالفتوحات، وتشاغلوا بالجهاد، وغزوا فارس والروم ولهت عن الشعر وروايته، فلما كثر الإسلام، وجاءت الفتوح، واطمأنت العرب بالأمصار، وراجعوا رواية الشعر لم يؤولوا إلى ديوان مدوّن ولا كتاب مكتوب، وألفوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل، فحفظوا أقل ذلك، وذهب عليهم منه كثير»[١].

فيحاولون عندئذ أن يستدركوا ما فات، وأن يبقوا على البقية الباقية من شعرهم، فتبدأ عملية جمع اللغة والشعر، خاصة أن المجتمع العربي أيضاً قد جدّت فيه أحداث خطيرة تدعو إلى هذا الجمع دعوة ملحّة ضرورية.

فحدود الدولة الإسلامية لم تعد الجزيرة العربية وحدها، فقد امتدت أركانها وتشعبت أقطارها فأصبحت تمتد إلى حدود الصين وفارس، والمسلمون لم يعودوا العرب وحدهم بل دخل الناس في هذا الدين الجديد أفواجاً، فأصبح المسلمون أمماً وعروقاً وألواناً من مختلف

(١) طبقات فحول الشعراء: ٢٣.

الأجناس والحضارات، واللغة العربية التي كان يتلقاها أبناؤها سليقة وطبعاً، وينشؤون عليها، ويعرفون فصاحتها وبلاغتها وأساليبها وطرائقها فطرة، هذه اللغة أصبحت الآن في حاجة إلى أن يُقَعَّد لها، وتدون مبادئها وأصولها، وتجمع شواهدها وأمثلتها لتقدم مادة علمية مبوبة مُقعّدة لهؤلاء الأعاجم الغرباء الذين لا يمكن أن يحذقوها سليقة كما حذقها أبناؤها الأصليون.

وفي الوقت نفسه كان اختلاط العرب الشديد بغيرهم من الأعاجم والغرباء، وخروجهم عن موطن الفصاحة الذي نشؤوا فيه إلى عوالم جديدة بعيدة عن هذه الفصاحة قد بدأ يؤثر في سليقتهم اللغوية، فأخذت هذه السليقة تضعف شيئاً فشيئاً، وبدأ اللحن يتسرب إلى الألسنة.

هذه العوامل كلها كانت تدفع اللغويين والرواة والنحويين دفعاً كي يُشمّروا عن سواعدهم ويتهيؤوا لجمع الشعر، وتدوين اللغة، ووضع القواعد. وكان القرن الثاني حافلاً بهذا التدوين، وواجهت هؤلاء اللغويين والنحاة مشكلة انتقاء الأمثلة والشواهد لقواعدهم. من أين يختارون أمثلتهم، أيختارونها من شعر هؤلاء الشعراء المولدين الذين لا يوثق بهم لكثرة ما في شعرهم من اللحن والخطأ، والذين ضعفت عندهم السليقة العربية، أم يختارونه من شعر أولئك الفحول القدماء الذين نبتوا في صحراء الفصاحة، ورضعوا لبان البلاغة؟ لا شك أن المنطق كان يهدي إلى الثانية، وبذلك عكف هؤلاء اللغويون والنحويون يجمعون الشعر القديم من مظانه الكثيرة، أخذوه عن الأعراب الذين كانوا يقدمون الحواضر وينزلونها، ورحلوا بأنفسهم إلى هؤلاء الأعراب في بوادي الحجاز وتهامة ونجد، وأخذه بعضهم عن بعض، وراحوا يصنفون هذا الشعر الذي جمعوه ليستقوا منه أمثلتهم وشواهدهم لمادتهم العلمية.

وكانت القاعدة الصارمة التي وضعوها أنه لا يحتج بشعر المتأخرين،

وأن آخر زمن للاحتجاج بشعر العرب هو منتصف المئة الثانية، وآخر من يحتج بشعره من الشعراء إبراهيم بن هرمة المتوفى حوالى سنة (١٥٨هـ)، وأول الشعراء الذين لا يحتج بشعرهم بشار بن برد المتوفى سنة (١٦٧هـ) فهو أول المحدثين.

ومنذ ذلك الحين انقسم الشعر العربي إلى قسمين كبيرين متمايزين: شعر القدامى الذي يشمل الشعر الجاهلي والإسلامي، وينتهي في منتصف القرن الثاني بشاعر كإبراهيم بن هرمة، وشعر المحدثين الذي بدأ ببشار بن برد، ويمتد إلى ما شاء الله من الزمن. ويعكف هؤلاء اللغويون والنحاة على الشعر القديم يدرسونه ويبحثونه، يفسرونه ويشرحونه حتى تذل لهم صعوباته، فيعرفون مداخله ومخارجه، ويألفهم ويألفونه، ثم ما تلبث هذه الألفة أن تتحول إلى تعصب شديد له، فإذا بهم لا يرون الشعر إلا ما كان للقدماء، وكأن الله قد قصر الشاعرية والبلاغة عليهم.

ومضوا يسقطون الشعراء العباسيين إسقاطاً شديداً، فلا يعترفون لهم بإحسان أو فضل، وسنستعرض هذا التعصب، ونتلمس دوافعه ومظاهره وتأثيراته في الفصل القادم حينما نتحدث عن الصراع بين القدامى والمحدثين.

والحق بعد ذلك أن هؤلاء اللغويين والنحاة بنفورهم من الشعر الجديد، وتعصبهم الشديد للشعر القديم قد زادوه قداسة في نفوس الناس، وأحاطوه بهالة من الجلالة والتقدير لا يستطيع أحد أن ينفذ إليها، أو يجد فيها مطعناً.

وإذا كانت أصول الشعر القديم أصولاً عريقة حقاً فإن هؤلاء النقاد المتعصبين لها، والمدافعين عنها، والذين لا يرون غيرها قد زادوها عراقة وأصالة. و لذلك لن يكون مستغرباً أبداً أن تكون هذه الأصول الشعرية

القديمة مصدر النقاد في الحديث عن القيم الفنية الجمالية للشعر، وفي دراسته ونقده وتقويمه، وفي وضع أصوله ومبادئه.

فللفظ مقاييس جمالية، وشروط لفصاحته وأصالته مستمدة من الشعر القديم.

وللمعاني مقاييسها الفنية، وفلكها الذي تدور فيه، وذلك كله مستمد من معاني الشعر القديم وطرائقه ومضموناته.

وللأساليب والصور والتشبيهات والاستعارات والكنايات طرائق ومقاييس مستمدة كذلك من طرائق الشعر القديم ومناهجه.

وما أصول ومبادئ (عمود الشعر) عند الآمدي خاصة إلا استيحاء لهذه القيم الجمالية الشعرية التي استمدها النقاد من الشعر القديم.

إن (عمود الشعر) عنده هو هذه الأصول الشعرية القديمة كما كان يتصورها الشعراء الجاهليون والشعراء الإسلاميون الذين جاؤوا من بعدهم. والذين عدّ النقاد بعد ذلك طرائقهم هذه المثال الأرفع للشعر العربي كله.

obeikandi.com

الفصْل الأول

القدَماء وَالمحْدَثُون:

أولاً- القديم والحديث عند النقاد.

ثانياً- القديم والحديث عند الشعراء.

١- ظروف المحدثين وتجديدهم.

٢- التجديد في مقدمة القصيدة.

ثالثاً- التجديد في البديع والملابسات النقدية التي أحاطت بذلك.

أ- فكرة استنفاد القدماء للمعاني.

ب- قضية اللفظ والمعنى.

ج- قضية السرقات الشعرية.

رابعاً- مذهب البديع: نشوءه وتطوره.

obeikandl.com

obeikandl.com

أولاً- القديم والحديث عند النقّاد

(١)

انقسم الشعر العربي - كما رأينا - إلى عهدين محددين واضحين هما: عهد القدماء، وعهد المحدثين. وقد رأينا أن اللغويين والنحويين هم الذين تحكموا في هذه القسمة، وحددوا تاريخها من خلال القاعدة الزمنية التي وضعوها للاحتجاج بشعر العرب، إذ حددوا - كما رأينا - منتصف القرن الثاني للهجرة موعداً لآخر من يحتج بشعرهم من الشعراء، وبذلك كان إبراهيم بن هرمة عندهم آخر سلسلة القدماء، وجاء من بعده بشار بن برد الذي توفي سنة (١٦٧هـ) فكان أول سلسلة المحدثين.

عصر القدماء إذن يشمل الشعر العربي منذ عهد نضجه قبل الإسلام بقرن ونصف أو قرنين على أكثر تقدير، وينتهي في منتصف المئة الثانية للهجرة، أما عصر المحدثين أو المولدين فقد بدأ مع قيام الدولة العباسية ويشمل جميع الشعراء الذين جاؤوا بعد بشار، كمسلم بن الوليد، وأبي نواس، وأبي العتاهية، ومطيع بن إياس، وأبي تمام، والبحتري، والمتنبي، وأبي العلاء، ومن جاء بعدهم.

وكانت هذه القسمة التي اخترعها اللغويون والنحاة، وهذا البرزخ الذي وضعوه بين الشعر القديم والشعر المحدث بداية تعصب شديد للقديم لا يكاد يعرف له نظير. فقد سيطر اللغويون والنحاة على سوق الشعر في العصر العباسي، وعدوا أنفسهم سدنته وحراسه والقيمين عليه، فراحوا يتمسكون بالمثل الشعري القديم تمسكاً شديداً، حتى أسقطوا كثيراً من الشعراء العباسيين، ومضوا يطعنون عليهم. كانوا لا يقرون بإحسان لِمُحْدَث، ولا يعترفون بفضل لِمُوَلَّد.

كان ابن الأعرابي يقول: «إنما أشعار هؤلاء المحدثين- مثل أبي نواس وغيره - مثل الريحان يُشَمُّ يوماً فيذوي، فيرمى به، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر كلما حركته ازداد طيباً»[١].

وروي أن رجلاً أنشده شعراً لأبي نواس أحسن فيه فسكت، فقال الرجل: أمَا هذا من أحسن الشعر؟ قال: بلى، ولكن القديم أحب إليّ[٢].

وكان أبو عمرو بن العلاء يقول: «لقد أحسن هذا المولَّد حتى هممت أن آمر صبياننا بروايته. يعني بذلك شعر جرير والفرزدق، فجعله مولداً بالإضافة إلى شعر الجاهلية والمخضرمين. وكان لا يعد الشعر إلا ما كان للمتقدمين. قال الأصمعي: جلست إليه ثماني حجج، فما سمعته يحتج ببيت إسلامي. وسئل عن المولدين فقال: ما كان من حسن فقد سبقوا إليه، وما كان من قبيح فهو من عندهم، ليس النمط واحداً، ترى قطعة ديباج، وقطعة مسح، وقطعة نطع»[٣]. كما كان إسحاق بن إبراهيم الموصلي يتعصب على أبي نواس، ويقول: هو مخطئ. وكان إسحاق في كل أحواله ينصر الأوائل، ينشد جيد قوله فلا يحتفل به لما في نفسه، فأنشد:

وخيمة ناطور برأس منيفة تهم يدا من رامها بزليل

فكان على أمره. فقلت: والله لو كانت لبعض أعراب هُذَيل لجعلتها أفضل شيء سمعته قط[٤]، ولم يكن الأصمعي يقلّ عن هذين تعصُّباً وتعظيماً للقديم. حكي عن إسحاق بن إبراهيم الموصلي أنه قال: «أنشدت الأصمعي:

---

(١) الموشح: ٣٨٤.
(٢) الموشح: ٣٨٤.
(٣) العمدة: ١/ ٩١.
(٤) الموشح: ٤٠٨.

هل إلى نظرة إليك سبيل فَيُبَلَّ الصدى ويشفى الغليل
إن ما قلّ منك يكثر عندي وكثير ممن تحب القليل

فقال: والله هذا الديباج الخسرواني، لمن تنشدني؟ فقلت: إنهما لليلتهما، فقال: لا جرم إن أثر التكلف فيهما ظاهر»[١].

وتلقانا طائفة من هؤلاء النقاد لا تكاد تعترف بالشعر الحديث البتة، فأحدهم «يعم بالنقص كل محدث، ولا يرى الشعر إلا القديم الجاهلي، وما سلك به ذلك المنهج وأجري على تلك الطريقة، ويزعم أن ساقة الشعراء رؤبة، وابن هرمة، وابن ميادة، والحكم الخضري، فإذا انتهى إلى من بعدهم - كبشار وأبي نواس وطبقتهم - سمى شعرهم ملحاً وطرفاً، واستحسن منه البيت استحسان النادرة، وأجراه مجرى الفكاهة، فإذا نزلت به إلى أبي تمام وأضرابه نفض يده، وأقسم واجتهد أن القوم لم يقرضوا بيتاً قط، ولم يقعوا من الشعر إلا بالبعد»[٢].

والحق أنه كانت أمام هؤلاء اللغويين والنحويين دوافعهم ومسوغاتهم لهذا التعصب الشديد، فهذا الشعر القديم أصبح مادة حرفتهم وصناعتهم، مرنوا عليه وتمرسوا به حتى زلت من أمامهم صعوباته، فعرفوا مداخله ومخارجه، وألفهم وألفوه، أما هذا الشعر المحدث فهو شيء جديد عليهم، لم يوطأ لهم، فمالوا إلى الطعن عليه كشيء واغل لم يتمرسوا به. وقد لاحظ الصولي ذلك في معرض حديثه عن المتعصبين على أبي تمام فذكر منهم طائفة تجنبت شعره، لأن أشعار الأوائل قد ذللت لهم، وكثرت لها روايتهم، ووجدوا أئمة قد ماشوها وراضوا معانيها، فهم يقرؤونها سالكين سبيل غيرهم في تفاسيرها، واستجادة جيدها، وعيب رديئها...

(١) الوساطة: ٥٠.
(٢) الوساطة: ٤٩.

ولم يجدوا في شعر المحدثين مذ عهد بشار أئمة كأئمتهم، ولا رواة كرواتهم الذين تجتمع فيهم شرائطهم، ولم يعرفوا ما كان يضبطه ويقوم به، وقصروا فيه فجهلوه فعادوه... وكما قيل: الإنسان عدو ما جهل... وفر العالم من قوله إذا سئل أن يقرأ عليه شعر بشار وأبي نواس ومسلم وأبي تمام وغيرهم من (لا أحسن) إلى الطعن، وخاصة على أبي تمام لأنه أقربهم عهداً، وأصعبهم شعراً..[١]

وإضافة إلى ذلك فإن هؤلاء اللغويين والنحاة كانوا ما يزالون مقتنعين بأن اللغة العربية لغة صحراوية، تزدهر في البداوة، وتشرق في أحضان الأعراب، وأن الإقامة في الحضر تفسد السليقة، وتقتل الملكة، وتؤدي إلى تسرب اللحن، وتفشي الخطأ، وكانت لديهم أمثلة كثيرة لما شاب اللسان العربي منذ غادر الصحراء، وانحدر إلى الحواضر. وإذا كانت هذه الأسباب تسوغ لهم أحياناً أن يتخذوا شاهدهم من الشعر القديم لأنه أصفى وأنقى إلا أنها لا تسوغ لهم هذا الغض الشديد من قدر المحدثين وعدم الاعتراف بشعرهم.

هذه الحاجة إلى الشاهد لا ينبغي أن تحجب عنهم إحسان هؤلاء الشعراء المولدين والذين كان - باعترافهم - كثيراً. وقد لحظ ابن رشيق أن القضية قد خرجت عن مجرد كونها حاجة إلى الشاهد إلى أن أصبحت لجاجة عمياء، فقد قال بعد أن تحدث عن تعصب أبي عمرو بن العلاء للقديم: هذا مذهب أبي عمرو وأصحابه كالأصمعي وابن الأعرابي، أعني أن كل واحد منهم يذهب في أهل عصره هذا المذهب. ويقدم من قبلهم، وليس ذلك الشيء إلا لحاجتهم في الشعر إلى الشاهد، وقلة ثقتهم بما يأتي به المولدون. ثم صارت لجاجة[٢].

(١) أخبار أبي تمام: ١٥.

(٢) العمدة: ١/ ٩١.

-٢-

ولقد ذكرنا من قبل أن هؤلاء اللغويين والنحويين بتعصبهم الشديد للشعر القديم قد زادوه قداسة في نفوس الناس، وأحاطوه بهالات التعظيم والجلالة. فلا يستطيع أحد أن يوجه إليه مطعناً، أو يجد فيه عيباً. وقد لاحظ الجرجاني ذلك بوضوح في الوساطة في معرض دفاعه عن شاعره المفضل المتنبي. لاحظ أن عيب النقاد لا يتناول إلا المحدثين وشعرهم، مع أن القدماء لا يقلون عنهم أخطاء، ولكن للقدماء عند الناس حرمة تستر عليهم، فلا ينالهم الناس كما ينالون من المحدثين، يقول: «ودونك هذه الدواوين الجاهلية والإسلامية فانظر هل تجد قصيدة تسلم من بيت أو أكثر لا يمكن لعائب القدح فيه إما في لفظه ونظمه، أو ترتيبه وتقسيمه، أو معناه أو إعرابه؟ ولولا أن أهل الجاهلية جُدُّوا بالتقدم، واعتقد الناس فيهم أنهم القدوة والأعلام والحجة لوجدت كثيراً من أشعارهم معيبة مسترذلة، ومردودة منفية، لكن هذا الظن الجميل والاعتقاد الحسن ستر عليهم، ونفى الظنة عنهم، فذهبت الخواطر في الذب عنهم كل مذهب، وقامت في الاحتجاج لهم كل مقام»[١].

وحتى النحويون أنفسهم كانوا يتمحلون للقدماء الأعذار، ويلتمسون لهم الحجج والمسوغات «تارة بطلب التخفيف عند توالي الحركات، ومرة بالإتباع والمجاورة، وما شاكل ذلك من المعاذير المتمحلة، وتغيير الرواية إذا ضاقت الحجة... وكل ذلك مما يشهد القلب أن المحرك لها والباعث عليها شدة إعظام المتقدم، والكلف بنصرة ما سبق إليه الاعتقاد، وألفته النفس»[٢].

(١) الوساطة: ٤.

(٢) الوساطة: ١٠.

-٣-

وإن المرء ليأخذه العجب من تعصب هؤلاء اللغويين الشديد للقدماء، وإهدارهم كل إحسان للعباسيين، على كثرة هذا الإحسان، وكثرة ما كان لهم من الجيد، أو على حد تعبير شوقي ضيف بأننا «حين نقرأ لهؤلاء الشعراء فنراهم عرباً تامين وكأنهم فصلوا تواً من الجزيرة، ومع هذه العروبة اللغوية فيهم كان اللغويون لا يستشهدون بأشعارهم مخافة أن يحدث اضطراب في النموذج الشعري القديم... وقد مضوا يعدون عليهم سقطاتهم، وهي ليست سقطات بالمعنى الصحيح، إذ هي في كثرتها إما ضرورات رآها الشعراء العباسيون في الشعر القديم فقاسوا عليها، وإما لغات شاذة رأوها أيضاً في الشعر فظنوا أن من حقهم مجاراتها، وإما اشتقاقات وأبنية استحدثوها في ضوء المقاييس اللغوية التي تلقنوها. واقرأ في كل ما نثره المرزباني في (الموشح) من هذه السقطات فتراه قلما يعدو هذه الأوجه الثلاثة»[١].

ويكاد يحسب المرء وهو يرى اللغويين والنحويين لا يحتجون بشعر هؤلاء المحدثين ولا يبالون بما يقولون أنهم قد خرجوا على قواعد الفصحى، أو خرقوا قوانينها السليمة، ولكن الحق - كما يقول شوقي ضيف - أن هؤلاء العباسيين «لم يخرجوا على قواعد الفصحى في الصورة التي رسمها لهم اللغويون، وإن كل ما هنالك أنهم قاسوا أشعارهم على أشعار الأقدمين، فأجازوا لأنفسهم ما كان يجيزه أسلافهم من بعض الضرورات وبعض الشواذ»[٢]. ولم يكن هؤلاء المحدثون جاهلين بقواعد اللغة العربية، ولا بأصولها، بل كان لهم اطلاع واسع على أصولها

(١) العصر العباسي الأول: ١٤١.

(٢) العصر العباسي الأول: ١٤٢.

ومبادئها، وكانوا متقنين شديدي الإتقان لكل ما يتعلق بها. حدث أحمد بن المبارك قال: «حدثني أبي قال: قلت لبشار: ليس لأحد من شعراء العرب شعر إلا وقد قال فيه شيئاً استنكرته العرب من ألفاظهم وشُكَّ فيه، وإنه ليس في شعرك ما يشك فيه، قال: ومن أين يأتيني الخطأ؟ ولدت ها هنا ونشأت في حجور ثمانين شيخاً من فصحاء بني عقيل ما فيهم أحد يعرف كلمة من الخطأ. وإن دخلت إلى نسائهم فنساؤهم أفصح منهم، وأيفعت فأبديت إلى أن أدركتُ، فمن أين يأتيني الخطأ...»[١].

وكان أبو نواس «آدب الناس، وأعرفهم بكل شعر....»[٢].

وكان أبو تمام «واحد عصره في ديباجة لفظه، ونصاعة شعره، وحسن أسلوبه. وله كتاب الحماسة التي دلت على غزارة فضله، وإتقان معرفته بحسن اختياره. وله مجموع آخر سمّاه (فحول الشعراء) جمع فيه طائفة كبيرة من شعراء الجاهلية والمخضرمين والإسلاميين... وله كتاب (الاختيار) من شعر الشعراء. وكان له من المحفوظات ما لا يلحقه فيه غيره. قيل: إنه كان يحفظ أربعة عشر ألف أرجوزة للعرب عدا القصائد والمقاطيع....»[٣].

-٤-

ولقد أصبح احتكام هؤلاء النقاد المتعصبين للقديم في تقويم الشعر إلى الزمن قبل أن يكون إلى الفن وأصوله، أو إلى الشعر ومقاييسه. كانوا ضمنياً يعجبون بكثير من هذا الشعر المحدث ويحسون بما فيه من إحسان وفضل، ولكن الزمن - والزمن وحده - هو الذي كان يمنعهم من إظهار هذا الاستحسان، أو رواية هذا المحدث الجيد.

---

(١) الأغاني: ٣/ ١٥٠.

(٢) طبقات الشعراء لابن المعتز: ١٩٤.

(٣) وفيات الأعيان: ١/ ٣٣٥.

فالأصمعي مثلاً يعجب بشعر بشار، لكثرة فنونه، وسعة تصرفه، ولو أنه كان متقدماً في الزمن لحكم له بالتقدم والسبق، ولكن تأخره في الزمن يسقطه ويؤخره كذلك في المرتبة، «كان الأصمعي يقول: إن بشاراً خاتمة الشعراء، والله لولا أن أيامه تأخرت لفضلته على كثير منهم»(١).

وقد أوضح ابن قتيبة هذه العصبية جيداً، فحدثنا عن هذه الطائفة من النقاد التي كانت تحتكم إلى الزمن وحده فيما تصدر من أحكام على الشعر والشعراء، حتى ليعجبها السخيف لتقدم قائله، وترذل الرصين الجيد لتأخر صاحبه، وقد حاول هو - فيما يذكر - أن يكون منصفاً في أحكامه، بعيداً عن هذه العصبية الهوجاء فقال: «ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختاراً له سبيل من قلد أو استحسن باستحسان غيره، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل على الفريقين، وأعطيت كلًّا حظه، ووفرت عليه حقه. فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله، ويضعه في متخيره، ويرذل الشعر الرصين ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه، أو أنه رأى قائله»(٢).

كما لاحظ الجرجاني في الوساطة أن حكم هؤلاء النقاد المتعصبين لم يعد قائماً على الذوق والمقاييس الفنية السليمة، بل أصبح قائماً على عنصر التقدم والحداثة، على عنصر الزمن. يقول: «وما أكثر من ترى وتسمع من حفاظ اللغة، ومن جلة الرواة من يلهج بعيب المتأخرين، فإن أحدهم يُنْشَدُ البيت، فيستحسنه، ويستجيده، ويعجب منه، ويختاره، فإذا نسب إلى بعض أهل عصره، وشعراء زمانه، كذب نفسه، ونقض قوله،

(١) الأغاني: ٣/ ١٥٠.

(٢) الشعر والشعراء: ١/ ٦٢.

ورأى تلك الغضاضة أهون محملاً، وأقل مرزأة من تسليم فضيلة لمحدث، والإقرار بالإحسان لمولد...»[١].

فابن الأعرابي مثلاً يسمع أرجوزة أبي تمام:

وعاذلٍ عذلتُه في عذله فظن أني جاهلٌ من جهله

على أنها من بعض أشعار هذيل، فيعجب بها، ويطلب أن تسجل له، ويسأل: أحسنة هي؟ فيقول: ما سمعت بأحسن منها، حتى إذا أخبر أنها لأبي تمام المتأخر الزمن، تغير المقياس، وسقطت مزية الشعر، وأصبح حكمه عليها «خرِّقْ.. خَرِّقْ»[٢].

وبذلك يتضح لنا أن العنصر الزمني وحده كان الأساس الذي يرجع إليه هؤلاء النقاد المتعصبون في حكمهم على الشعر، وتقويمهم له، فهم يتحاملون على هذا الشعر الحديث لأنه حديث، لأنه متأخر في الزمن، ولا شيء وراء ذلك، ولذلك كنا لا نرى ما رآه محمد مصطفى هدارة من «أننا إذا دققنا النظر في أقوالهم فإننا ندرك أن عمود الشعر ونهج القصيدة هما السبب في تحامل الرواة على المحدثين من الشعراء لخروجهم عليهما»[٣].

فلم ينحرف أحد من الشعراء المحدثين - كما سنرى بعد قليل - عن عمود الشعر لأن الخروج على عمود الشعر العربي معناه الخروج على قوانين الشعر العربي كله. وسنرى بعد أن الوحيد الذي اتهم بالخروج على هذا العمود هو أبو تمام، ولم يتهمه بذلك أيضاً إلا ناقد واحد هو الآمدي لأنه كان متحاملاً عليه، ومتعصباً على طريقته في الشعر.

---

(١) الوساطة: ٥٠.

(٢) أخبار أبي تمام: ١٧٦.

(٣) مشكلة السرقات في النقد العربي: ٢١١. وانظر أيضاً كتابه (اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: ١٥٨).

ولم يخرج أحد من الشعراء المحدثين أيضاً عن منهج القصيدة الجاهلية، حتى أبو نواس الذي ثار على الوقوف على الأطلال، وسخر من استهلال القصائد بها لم يفعل شيئاً سوى أن استبدل بالمقدمة الطللية مقدمة في وصف الرياض، كما أنه لم يساير هذه الدعوة إلى النهاية، ثم إن أحداً من الشعراء لم يتابعه على ذلك، ولم تكن غضبة النقاد عليه بعد ذلك فيما وجهوا إليه من مآخذ لأنه خرج على منهج القصيدة الجاهلية، وإنما كانت مآخذهم منحصرة في أشياء أخر بعيدة عن هذا المنهج.

وإذن فهؤلاء النقاد المحافظون كانوا يكرهون هذا المحدث لأنه فقط متأخر في الزمن ولو عدنا إلى كثير من أقوالهم السابقة التي استشهدنا بها لأدركنا هذه الحقيقة، ولأدركنا أيضاً ما سبق أن ذكرناه من أن هؤلاء النقاد كانوا معجبين بالشعر الحديث بينهم وبين أنفسهم أحياناً، وعلناً أحياناً أخرى، ولم يمنعهم من إظهار هذا الاستحسان إلا تأخر صاحب الشعر.

-٥-

ولم يخلُ الأمر بالطبع من وجود بعض المنصفين بين هؤلاء اللغويين المتعصبين للقديم يعرفون فضل المحدث، ويقرون به، ولعل من هؤلاء أبا العباس المبرد الذي قيل إنه كان شديد الالتفات لأشعار المحدثين، وقد أولاها كثيراً من عنايته واهتمامه، حتى إنه خصص لها كتاب (الروضة). وهو كتاب جمعه واختار فيه أشعار شعراء بدأ فيه بأبي نواس، ثم بمن كان في زمانه، وانسحب على ذيله...[١].

كما كانت له آراء طيبة في أبي تمام الذي كان اللغويون يتعصبون على

(١) المثل السائر: ٢/ ١٢ (تحقيق الحوفي وطبانة).

أشعاره كثيراً حتى يكادون ينكرونها، ولكن أبا تمام ينال «نصيباً وافراً من نقده، فقد ترك أكثر من خبر مؤداه أنه يفضل شعره ويستجيده..»[١].

كما كانت للمبرد نظرته الصائبة إلى قضية القديم والحديث، وهو القائل: «وليس لقدم عهد يفضل القائل، ولا لحدثان عهد يهتضم المصيب، ولكن يعطى كلٌّ ما يستحق». «واعتبر ابن سنان المبرد من الفئة التي تقول: لا فضل لقديم على محدث، ولا لمحدث على قديم إلا بالإجادة..»[٢].

كما كان الإنصاف أحياناً يدفع بعض هؤلاء اللغويين إلى التراجع عن موقف سابق في حق المحدثين، ومعرفة الصواب، والإقرار به، فيعطي المحدثين ما يستحقون من تقدير وفضل. من هؤلاء مثلاً أبو رياش القيسي الذي تراجع عن موقفه المتعصب على البحتري حين سمع شعراً أجاد فيه. قال صاحب الوساطة: «ولقد يتفق لأحد هؤلاء غلبة الإنصاف على قلبه في الوقت بعد الوقت، فيخلع رداء العصبية، ويصغي ويميز فيرجع. حدثني جماعة من أصحاب أبي رياش القيسي - ولا نعرف في زماننا راوية تقدمه، وكان معروفاً بالتحامل على هؤلاء والبحتري خاصة، حتى إن نسخ هذين الديوانين قلت بالبصرة في وقته لقلة الرغبة فيهما - أنه أنشد ذات يوم قول البحتري:

نظرتُ إلى طدانَ فقلتُ ليلى هناك وأين ليلى من طدانِ؟
ودون مزارها إيجاف شهر وسبعٌ للمطايا أو ثمانِ
ولما غرّبت أعرافُ سلمى لهن وشرَّقتْ قُنَنُ القنان
تصوبتِ البلادُ بنا إليكم وغنّى بالإياب الحاديان

(١) الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام: ٤٥.

(٢) المرجع السابق وصفحته.

فقال: أحسن والله، من هذا البدوي المطبوع؟ فقيل: إنها للوليد بن عبيد، فقال: أعد، فأعيدت، فرجع عن رأيه فيه، وحض الناس على رواية شعره»[١].

ويشبه موقف أبي رياش هذا موقف ثعلب الذي غير موقفه أيضاً، وتراجع عن رأيه في أبي تمام حين استطاع بنو نوبخت أن يشرحوه له. قال الصولي: «ولقد حدثني بنو نوبخت - وما رأيت أبا العباس أحمد بن يحيى على جلالته عند أحد أجل منه عندهم، وكلهم ينتسب إليه في تعلمه - أنه قال لهم: أنا أعاشر الكتاب كثيراً، وخاصة أبا العباس بن ثوابة، وأكثر ما يجري في مجالسهم شعر أبي تمام ولست أعلمه، فاختاروا لي منه شيئاً، فاخترنا منه له، ودفعناه إليه، فمضى به إلى ابن ثوابة، فاستحسنه، فقال له: إنه ليس مما اخترتُ، وإنما اختاره لي بنو نوبخت قال: فكان ينشدنا البيت من شعره، ثم يقول: ما أراد بهذا؟ فنشرحه له، فيقول: أحسن والله وأجاد..»[٢].

ولكن أغلبية هؤلاء اللغويين والنحاة - كما رأينا - كانوا من المتعصبين للقديم تعصباً شديداً أهوج، لا تكاد توجد له مسوغات سليمة، ولا حجج فنية صحيحة. ولذلك كان معظم نقدهم للمحدثين نقداً غير معلل، ولا تكاد تلمح وراءه إلا عنصر الزمن، وعنصر التعصب للأعراب وطرائقهم وأساليبهم، ومن ثم كانت «ترد في تعليلاتهم العبارات التالية: ما سمع عن العرب. وما سمعنا مثل هذا، ولا علمناه في اللغة، ولا وجدنا في الشعر أحداً قاله، وما جاء مثله في أشعار العرب..»[٣].

على أن النقاد الحقيقيين، والذين عرفت لهم مؤلفات نقدية أصيلة،

---

(١) الوساطة: ٥٢.

(٢) أخبار أبي تمام: ١٦.

(٣) الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام: ٤١.

كانوا صائبي النظر إلى قضية القديم والحديث، إذ أدركوا حقيقتها، ونفذوا إلى أبعادها الصحيحة، فحاولوا أن يضعوا الأمور في نصابها، وأن يحكموا المقاييس الفنية السليمة، فأدركوا أن الزمن لا علاقة له بالموضوع، وأنه ليس الأساس في الحكم على الشعر والشعراء لأن الله «لم يقصر العلم والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوماً دون قوم..»(١).

ومن هؤلاء النقاد على سبيل المثال الجاحظ الذي كان ينتصر للشعر الجيد سواء كان قائله محدثاً أو قديماً، ولكنه كان يرى أن العرب المحدثين أفضل من المولدين في قول الشعر، يقول الجاحظ: «والقضية التي لا أحتشم منها، ولا أهاب الخصومة فيها أن عامة العرب والأعراب والبدو والحضر من سائر العرب أشعر من عامة شعراء الأمصار والقرى من المولدة والنابتة. وليس ذلك بواجب لهم في كل ما قالوه. وقد رأيت ناساً منهم يبهرجون أشعار المولدين، ويستسقطون من رواها. ولم أر ذلك قط إلا في راوية للشعر غير بصير بجوهر ما يروي. ولو كان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان، وفي أي زمان كان..»(٢).

ومن هؤلاء أيضاً ابن قتيبة الذي حاول أن يعطي المحدثين حقهم، ووضع - كما رأينا - المقياس الصحيح حين قال: إن الشعر ليس مقصوراً على قوم دون قوم، ولا زمن دون زمن، بل الله قد «جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثاً في عصره، وكل شرف خارجية في أوله. فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون محدثين، وكان أبو عمرو بن العلاء يقول: لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته. ثم صار هؤلاء قدماء عندنا ببعد العهد

(١) الشعر والشعراء: ١/ ٦٣.

(٢) الحيوان: ٣/ ١٣٠.

منهم، وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا كالخريمي والعتابي والحسن بن هانئ، وأشباههم، فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له، وأثنينا عليه، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله، ولا حداثة سنه، كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه...»[١].

ومن هؤلاء النقاد المنصفين الجرجاني صاحب الوساطة الذي دافع عن المحدثين دفاعاً شديداً، فالتمس لهم الأعذار، وقارن أخطاءهم بما للقدماء فلم يرها تزيد على ذلك وبين تعصب اللغويين والنحويين عليهم حتى لا يقرون لهم بإحسان أو فضل، وذكر أن شعرهم يحتاج إلى الرواية والحفظ وأن يعتنى به كما اعتني بأشعار المتقدمين[٢].

وأوضح موقفه الصريح؛ وهو أنه لا فضل لقديم على محدث لأنهم جميعاً يشتركون في اللغة واللسان[٣].

كما دافع الصولي عن المحدثين وأنصفهم وبيّن فضلهم، فإنه «قلما أخذ أحد منهم معنى من متقدم إلا أجاده. وقد وجدنا في شعر هؤلاء معاني لم يتكلم القدماء بها، ومعاني أومؤوا إليها، فأتى بها هؤلاء وأحسنوا فيها..»[٤].

أما ابن رشيق فلم ير للمتقدمين فضلاً على المحدثين لمجرد تقدمهم وسبقهم، ولا تكتسب معانيهم فضيلة لمجرد ذلك، لأن «السبق والشرف معاً في المعنى على شرائط نأتي بها فيما بعد..»[٥].

---

(١) الشعر والشعراء: ١/ ٦٣.
(٢) الوساطة: ١٥.
(٣) الوساطة: ١٦.
(٤) أخبار أبي تمام: ١٧.
(٥) العمدة: ١/ ١١.

وإذا كان للقدماء فضيلة السبق إلى بعض المعاني، فإن للمتأخرين فضيلة الزخرفة والتزيين والتجميل. يقول: «إنما مثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين: ابتدأ هذا بناء فأحكمه وأتقنه، ثم أتى الآخر فنقشه وزينه، فالكلفة ظاهرة على هذا وإن حَسُن، والقدرة ظاهرة على ذلك وإن خشن..»[١].

ثم إن المتأخرين قد أضافوا إلى المعاني كثيراً من الاختراعات والزيادات اللطيفة: «وإذا تأملت هذا تبين لك ما في أشعار الصدر الأول الإسلاميين من الزيادات على معاني القدماء والمخضرمين، ثم ما في أشعار طبقة جرير والفرزدق وأصحابهما من التوليدات والإبداعات العجيبة التي لا يقع مثلها للقدماء إلا في الندرة القليلة، ثم بشار وأصحابه، فزادوا معاني ما مرت قط بخاطر جاهلي ولا مخضرم ولا إسلامي، والمعاني أبداً تتردد وتتولد، والكلام يفتح بعضه بعضاً..»[٢].

والواقع أننا لو دققنا النظر في موقف هؤلاء النقاد المنصفين في قضية القدماء والمحدثين، ونظرنا إلى الأمور نظرة أعمق مما يشعر به ظاهرها، لأدركنا أن هذا الموقف الصحيح من قضية القديم والحديث كان في أحيان كثيرة من الوجهة النظرية فقط، وأما من الناحية العملية فقد كان هؤلاء النقاد ما يزالون واقعين بوضوح تحت تأثير القديم وسيطرته. يطوون له في أعماقهم قداسة لا يستطيعون أن يخفوها، أو يكسروا من حدتها، ويكنون له إجلالاً واضحاً ملحوظاً، فهم على الرغم من أقوالهم السابقة التي تحدثنا عنها ما يزالون يعتقدون بأفضلية القديم وروعته، وأنه هو النموذج الأرفع الذي ينبغي أن يحتذيه المتأخرون ولا يخرجوا عليه. ولعل أوضح ما يكون هذا الموقف ظهوراً عند ابن قتيبة. فهو - كما رأينا - قد

(١) العمدة: ١/ ٩٢.

(٢) العمدة: ٢/ ٢٣٨.

دافع عن المحدثين، وحاول أن يعطيهم حقوقهم، ولم يخص العلم والشعر والبلاغة بهم، ولكنه - على الرغم من هذا الموقف المنصف الصحيح - ظل محافظاً كل المحافظة على أساليب القصيدة الجاهلية، وداعياً إليها، بل يعد سلوكها مقياس الإجادة والتفوق. فبعد أن تحدث ابن قتيبة في مقدمة الشعر والشعراء عن منهج القصيدة الجاهلية قال: «فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام..»[١].

وحظر في موضع آخر على الشعراء المتأخرين أن يخرجوا على هذا المنهج، فقال: «وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج على مذهب المتقدمين في هذه الأقسام، فيقف على منزل عامر، أو يبكي عند مشيد البنيان، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافي، أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، أو يرد المياه العذاب الجواري، لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامي، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد، لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرارة»[٢]. كما نلمح قداسة هؤلاء للقديم واعتقادهم أنه الأمثل والأرفع على الرغم من موقفهم المنصف من قضية القديم والحديث في تعرضهم لفكرة (استنفاد القدماء للمعاني) التي سنتحدث عنها فيما بعد، وأن المحدثين عيال عليهم في ذلك. فهم متفقون من ناحية نظرية على أن الله لم يقصر العلم والشعر والبلاغة على أحد دون أحد، ولا خص به قوماً دون قوم، أو زمناً دون زمن، ولكنهم من الناحية العملية يقولون «إن الأول لم يدع للآخر معنى شريفاً، ولا لفظاً بهياً إلا أخذه..»[٣]، كيف يتساوى القدماء والمحدثون إذا كان هؤلاء

(١) الشعر والشعراء: ١/ ٧٦.
(٢) الشعر والشعراء: ١/ ٧٧.
(٣) الحيوان: ٣/ ٢٩١.

النقاد يحكمون للمتقدمين مسبقاً باستغراق المعاني والاستيلاء على منافذها؟ وكيف نستطيع أن نوفق مثلاً بين قول الجرجاني الذي مر معنا وهو أنه «لا فضل لقديم على محدث لأنهم جميعاً يشتركون في اللغة واللسان» وبين قوله: إن «من تقدمنا قد استغرق المعاني، وسبق إليها، وإنما يحصل على بقايا: إما أن تكون تركت رغبة عنها أو لبعد مطلبها..»[١].

كيف لا يكون الفضل للقدماء إذا كانوا قد قالوا كل ما ينبغي أن يقال، ولم يتركوا لمن يأتي بعدهم شيئاً؟ بل الفضل كل الفضل لهم، والسبق كل السبق لهم إذا كان الأمر كذلك حقاً. وكيف لا يكون الفضل لهم إذا كان أحدنا - نحن المتأخرين - مهما «أجهد نفسه، وأعمل فكره، وأتعب خاطره وذهنه في تحصيل معنى يظنه غريباً مبتدعاً، ونظم بيت يحسبه فرداً مخترعاً، ثم تصفح عنه الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه، أو يجد له مثالاً يغض من حسنه»[٢]؟

إن في موقف هؤلاء النقاد في الواقع ما فيه من التناقض البين الصريح، فهم من الناحية النظرية - كما رأينا - مقرون على أنه لا فضل لقديم على محدث لمجرد السبق والتقدم، ولكنهم من الناحية العملية يرون أن الفضل كل الفضل للقديم حقاً، ما دامت نماذجه أمثلة تحتذى، ولا ينبغي الخروج عليها، وما دام المتأخرون عيالاً على المتقدمين في معانيهم وأقوالهم، يلتقطون فتات هذه المعاني فيوسعونه أو يهذبونه أو يكررون فيه ويعيدون.

ونحن نحسب أن سبب هذا التناقض يرجع إلى تلك القداسة الباطنية التي يكنها هؤلاء النقاد للقديم، على الرغم من كل ما يقولون، وعلى

(١) الوساطة: ٢١٥.

(٢) المرجع السابق وصفحته.

الرغم من كل موقف إنصاف يحاولون أن يتخذوه من قضية القدم والحداثة. إنهم لا يستطيعون أن يخفوا هذه القداسة، أو يتجاهلوا هذا التعظيم، لأنهم قد نُشئوا على ذلك، وترك أساتذتهم - اللغويون والنحاة المتعصبون الذين تحدثنا عنهم - في نفوسهم أعمق الأثر.

-٧-

وبعد: فلقد كان لهؤلاء اللغويين والنحاة في موقفهم المتعصب للقديم أعمق الأثر حقاً في جميع المجالات.

رأينا هذه الأثر يمتد إلى هؤلاء النقاد المتبصرين الواعين، فلمحنا شيئاً من التناقض بين رغبتهم الظاهرية في الوقوف موقف إنصاف وعدل من قضية القديم والحديث، وبين القداسة المتمكنة - لا شعورياً - في أعماقهم لهذا القديم، والتي نحسب أثرها - كما قلنا - يرجع إلى هؤلاء اللغويين والنحاة، فقد تتلمذوا عليهم، وأخذوا علم الشعر وأصوله ومبادئه على أيديهم وقد امتد هذا الأثر إلى زمن بعيد، حتى رأى طه إبراهيم - بحق - أن كتاب الموازنة للآمدي الذي ظهر في القرن الرابع فيه تصوير لأذواق النقاد حتى عصر الآمدي، وهذه الأذواق كانت مائلة إلى الشعر الخالص، إلى الشعر القائم على الإحساس، أو الذي لا يكاد يقوم إلا عليه، إلى الشعر الذي يشبه في عناصره أشعار الجاهليين والإسلاميين. والنقاد هنا محافظون. كما رأيناهم في أغلب المواقف.. قدماء في الذوق، قدماء في تفهم الشعر، قدماء في تفضيل العناصر القديمة على كل ما ابتدع المحدثون من رسوم وأصول[١]...

وإذا كان هؤلاء اللغويون قد تركوا أثرهم في نفوس النقاد المتبصرين الواعين فإن من باب أولى أن يتركوا هذا الأثر عميقاً في نفوس الناس،

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ١٨٣.

لأنهم هم الذين يختارون لهم الشعر ويروون لهم ما يوافق أمزجتهم وأذواقهم. ونستطيع أن ندرك تأثير هؤلاء في توجيه أذواق الناس وتكييفها إذا نحن عدنا إلى خبر كان قد مر معنا، وهو ما يتعلق بأبي رياش القيسي الذي كان معروفاً بالتحامل على المحدثين والغض من شأن أبي تمام والبحتري خاصة، وقد بلغ من تأثير أبي رياش هذا في الناس أن نسخ ديواني هذين الشاعرين - كما يقول الجرجاني - قلّت بالبصرة في وقته، لقلة الرغبة فيهما «وحينما رضي أبو رياش بعد ذلك عن شعر البحتري، وغير موقفه تجاهه لأنه أسمع جيد شعره حضّ الناس على رواية شعره»(١).

ونحسب أيضاً أنه كان لهؤلاء المتعصبين أثرهم في أذواق الخلفاء الذين كان يلقى الشعر في بلاطاتهم وقصورهم، فقد كانت أذواق هؤلاء الخلفاء تقليدية أيضاً لأن كثيراً منهم قد تأدب على أيدي هؤلاء اللغويين. وقد شكا أبو نواس صراحة في إحدى قصائده من ذوق الخليفة التقليدي الذي يأبى إلا أن يفتتح له أبو نواس قصيدة المدح بالوقوف على الأطلال على نمط القصيدة الجاهلية، ويرفض أن يغض الطرف عن هذا التقليد الشعري القديم. ويضطر الشاعر حرصاً على مراعاة ذوق الخليفة أن يتراجع عن تجديده - على كره - وأن يفعل ما يرضي الخليفة. يقول أبو نواس:

أعر شعرك الأطلال والدِّمَنَ القفرا فقد طالما أزرى به نعتُك الخمرا
دعاني إلى وصف الطلول مسلط يضيق ذراعي أن أجوز له أمرا
فسمعاً أمير المؤمنين وطاعة وإن كنت قد جشمتني مركباً وعرا...(٢)

ولعلنا بعد ذلك لا نبعد عن الحقيقة إن قلنا: إن هؤلاء النقاد

(١) انظر الخبر في الوساطة: ٥٢.

(٢) ديوان أبي نواس: ٢٨٢.

المتعصبين حاولوا بموقفهم المتصلب هذا أن يقفوا - لا شعورياً - في وجه تطور الشعر العربي وانطلاقته، وكانوا عقبة أمام حركة التجديد التي حاولها كثير من الشعراء في العصر العباسي. لقد طبع القديم على أذواقهم فلم يعودوا يعترفون إلا به، ولا يرون غيره، وكأنما كانوا يريدون أن يتجمد الشعر العربي في وقفته حتى ترضى عنه أذواقهم التقليدية القديمة. وفي هذا ما فيه من الخطر على الشعر وتطوره، وعلى المقاييس الفنية وحيويتها وفعاليتها.

وحتى لا نبخس هؤلاء اللغويين حقهم نتذكر أن الفضل - في الحق - يعود إليهم في ترسيخ أصول الشعر القديم في باطن الأرض، والكشف عن أصالتها، ثم في إحاطتها بعد ذلك بهالة من القداسة والتعظيم يجعلاننا لا نستغرب أن نرى هذا القديم يصبح بعد ذلك منبع الشعراء في احتذاء أمثلتهم، ومصدر النقاد في استمداد أصول الشعر ومبادئه وقوانينه وعموده.

☆ ☆ ☆

ثانياً- القديم والحديث عند الشعراء

١- ظروف المحدثين وتجديدهم

تلك هي صورة الشعر القديم في أذهان النقاد، وفي أذهان الناس حين ظهر المحدثون، وتلك هي الهالة النورانية التي كانت له في نفوسهم.

وإذا كان الشعر الإسلامي لم يختلف في صورته كثيراً عن الشعر الجاهلي، فإن الأوضاع الآن قد تغيرت، فقد امتدت أركان الدولة الإسلامية إلى أقاصي الدنيا، وتوسعت أقطارها وحدودها ودخل في الإسلام أناس كثيرون من مختلف الحضارات والأجناس والألوان، ولكل جنس حضارته وثقافته وأفكاره. ولعل أبرز هذه الثقافات كانت الثقافة الفارسية. كما تغيرت معالم الحياة الاجتماعية تغيراً جوهرياً ملحوظاً،

فبدلت أصول العادات والأخلاق، فشاع المجون، وفشت الزندقة والإلحاد، وانتشر الجهر بالفسق، ولم يعد الشعر مقصوراً على العرب، فقد تعلم العربية التي رأينا اللغويين والنحويين يضعون قواعدها وأصولها أبناء البلاد المفتوحة، وبرعوا فيها حتى فاقوا العرب أنفسهم في ذلك، ونبغ منهم شعراء أعلام مجيدون، ويكفي أن يتصفح المرء أسماء الشعراء في هذه الفترة ليرى هذه الكثرة الكاثرة من الشعراء الأعاجم كبشار بن برد، وأبي نواس، وأبي العتاهية، وابن الرومي وغيرهم من كبار شعراء العصر العباسي.

الحياة العربية إذن تطورت في خلال القرنين الأول والثاني تطوراً شديداً ملحوظاً بل هو تطور - كما يقول طه حسين - «يوشك أن يكون كاملاً، بل قد لا نخشى الغلو إن قلنا: إن الحياة العربية تبدلت في هذين القرنين تبدلاً تاماً»[(١)].

ولا شك أن هذا التبدل الذي أصاب الحياة كان إيذاناً بأن الشعر العربي آخذ في التطور هو الآخر، وأن معالم الشعر القديم سوف يصيبها على أيدي هؤلاء الشعراء المحدثين غير قليل من التجديد والتبدل والتغيير. ولكن هل كان الأمر كذلك حقاً؟ وهل تبدلت معالم الشعر العربي عن صورته القديمة تبدلاً ملحوظاً، أو تبدلاً جوهرياً حقيقياً كما كان يتوقع المرء أن يحصل؟ يبدو أن شيئاً من ذلك لم يحدث «ولو أننا استقرينا أغراض الشعر في النصف الأخير من القرن الثاني الهجري لم نجد فيها جديداً بالمعنى الصحيح. فالشعر ظل غنائياً لم يتغير نوعه، وأغراضه ظلت مديحاً وهجاء ورثاء وتحزباً ووصفاً. نعم إن الحياة الجديدة جاءت بالإكثار من شعر اللهو والمجون والاستهتار بالشراب، وجاءت بالغزل بالمذكر، ووصف القصور والرياض، ولكن لذلك كله أصلاً في الشعر

(١) حديث الأربعاء: ٢/ ١٠.

الجاهلي والإسلامي عند الأعشى وطرفة والمنخل اليشكري والوليد بن عقبة والأخطل والقطامي والوليد بن يزيد، وما هو جديد محض كالغزل بالمذكر ليس شيئاً ذا بال. وكل هذا ليس بجديد في الحقيقة، وإنما هو مسايرة الشعر للحياة الجديدة، وتمشٍّ معها في بعض صورها، وإن ظل في كنهه وجوهره على ما كان عليه من قبل. ليس إذن من غرض جديد في الشعر العباسي، فالمحدثون احتذوا القدماء في نوع الشعر، وفي آفاقه ومراميه: مدحوا، وهجوا، ورثوا، وانتصروا للعصبية، وتشيعوا للأحزاب، وقالوا في اللهو وفي الخمر، وتلك كلها أمور قديمة»[1].

لم يصب الشعر العربي إذن على أيدي المحدثين ما كان متوقعاً له من تطور، ولعل ذلك يعود إلى أن هذا القديم الذي رأينا تعصب الناس له كان ما يزال - بجلاله وعظمته وبما أحاطه المتعصبون له من هالات الإكبار والتقديس - يخيم على رؤوس الشعراء، ويبسط ظله على الحياة الأدبية فلا يدعها تفلت أو تكاد من سلطانه العنيف، ولم تكن عند الشعراء المحدثين الجرأة الكافية لكي يثوروا على هذا القديم، أو يطرحوا كثيراً من عناصره التي لم تعد تلائم عصرهم، بل حصروا أنفسهم في نطاقه، وأرادوا من ثم أن يجددوا ضمن هذا النطاق نفسه، ولذلك لم يأت تجديدهم أصيلاً ولا مهماً، لأنه كان تجديداً محصوراً في دائرة ضيقة لا يعدوها، تجديداً مضيّقاً عليه الخناق، ومن ثم لم يستطع أن يغير من جوهر الشعر العربي أو أنماطه وأشكاله التقليدية تغييراً كبيراً.

تجديد المحدثين إذن لم يكن أمراً ذا خطر، ويكاد يكون محصوراً في أمور شكلية لا قيمة لها، ولعل أبرز ما حاول المحدثون أن يجددوا فيه قضيتان هما: تجديد مقدمة القصيدة، وتجديد في الصياغة قاد إلى نشوء مذهب البديع وتطوره الذي سنعرض له بالحديث المفصل بعد ذلك.

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ٩٧.

وفيما عدا هذا فإن المحدثين لم يفعلوا في الشعر شيئاً ذا بال. صحيح أ ن لغة الشعر العباسي قد رقت ولانت واكتسبت كثيراً من الشعبية والسهولة والبساطة، وابتعدت كثيراً عن الحوشية والغرابة بحيث لم تعد في تماسك اللغة القديمة وجزالتها ومتانة أسرها، وصحيح أيضاً أننا نلمح في خيال العباسيين رقة ودماثة وتحضراً كما نلمح ميل الأوزان الشعرية إلى الخفة والرشاقة، واستعمال المجزوء والقصير منها مما يساير الغناء الذي ازدهر وانتشر، ويصلح له، إلا أن هذا كله تطور طبيعي، وتبديل لم يكن منه بد، لأنه تطور تفرضه الحياة الجديدة فرضاً، ولا يكون للشاعر فيه حول ولا طول. فلغة بشار - لا شك - أرق وأسهل وأخف من لغة امرئ القيس مثلاً، لا لأن بشاراً أراد لها أن تكون كذلك، بل لأن تبدل الحياة، وتطور أنماط العيش هو الذي صنع في اللغة - تلقائياً - هذا التطور والتغيير. وكذلك الحال فيما نلمح من خيوط حضرية جديدة في أخيلة المحدثين وصورهم وطريقة تأتيهم للمعاني، إذ هو أيضاً تطور تفرضه البيئة الجديدة، والحياة الجديدة بما طرأ عليها من حضارة وثقافة وعلم وأمزجة جديدة.

وأما التجديد الذي حاوله العباسيون محاولة مقصودة، وعمدوا إليه قصد التجديد والابتكار، فقد انحصر - كما قلنا - في أمرين اثنين، ذاع أحدهما وانتشر انتشاراً واسعاً، وكان له أثر بعيد جداً في الشعر العربي، ونريد به تجديد المحدثين في الصياغة الذي قاد إلى (مذهب البديع) وتجديد آخر لم يكن له خطر كبير، ولم يكد يترك أثراً يذكر، وهو التجديد في مقدمة القصيدة العربية.

ونظراً لأهمية مذهب البديع وخطره وأثره البعيد فإننا سنرجئ الحديث عنه قليلاً، وسنتحدث عنه فيما بعد حديثاً مفصلاً، وسنكتفي ها هنا بالإشارة المختصرة السريعة إلى التجديد في مقدمة القصيدة العربية.

٢- التجديد في مقدمة القصيدة

رأينا القدماء يفتتحون معظم قصائدهم الطويلة بالوقوف على الأطلال، فيصف الشاعر هذه الأطلال، ويتحدث عن كثير من جزئياتها: عن ماضيها وحاضرها، عن بقاياها وآثارها، عما فعلته الرياح والأمطار بها، ويصف وقوفه فيها على ناقته أو جمله وإيقافه صحبه، ويقوده ذلك إلى وصف ناقته هذه، ووصف رحلته عليها في الصحراء، حتى يصل بعد ذلك إلى غرضه الأصيل من القصيدة، فيمدح أو يهجو، أو يرثي.

ولقد كان الحديث عن الأطلال موضوعاً حيوياً في حياة أولئك الجاهليين البداة، لأنه كان جزءاً من هذه الحياة، تقع عليه عيونهم كل يوم ويتفق مع مظاهر العيش التي كانوا يحيونها، ومع حياة الترحل والانتقال التي طبعوا عليها. كانت هذه الأطلال جزءاً من نفس الشاعر الجاهلي، خلف عليها كثيراً من الذكريات، وارتبطت في نفسه بمئات الصور والمشاهد عن الأحباب والأهل والأصحاب، فهو حينما يتحدث عنها ويصفها صادق كل الصدق، صادق مع نفسه، وصادق مع أحاسيسه ومشاعره.

أما الآن فقد تغير الوضع بالنسبة إلى هؤلاء المحدثين؛ لقد تحضروا وأقاموا في المدن، وعلى ضفاف دجلة والفرات، فانقطعت الصلة بينهم وبين البادية ولم تعد تربطهم بالصحراء ومشاهدها وأسلوبها في الحياة رابطة ما، ولعل أحداً منهم لم ير طللاً قط، ولا ركب جملاً، ولا امتطى ناقة. إنهم يعيشون حياة حضرية مترفة، لا تقع عيونهم فيها إلا على القصور الرائعة، والزهور الناضرة المونقة، ماذا يربطهم بالصحراء إذن؟ وماذا يشدهم إلى مشاهدها؟ وقد أراد هؤلاء المحدثون أن يجددوا، وأن يستمدوا هذا التجديد من واقع حياتهم الحضرية التي كانوا يحيونها،

ولكن تجديدهم - كما ذكرنا من قبل - كان محصوراً ضمن النطاق الذي سنه الجاهليون، فإذا كان أولئك قد بدؤوا قصائدهم بمقدمة فليبدؤوا هم كذلك قصائدهم بمقدمة. لم تكن عندهم الجرأة الكافية لكي يطرحوا مقدمة القصيدة طرحاً نهائياً، وأن يروا في ذلك شيئاً غير ذي بال، شيئاً لا قيمة له البتة، إذ ليس من المهم أن تبتدئ القصيدة بمقدمة مهما كان نوعها. لم لا يمضي الشاعر إلى غرضه الذي يريده مباشرة؟. وما فائدة هذه المقدمة التي توشك في كثير من الأحيان أن تكون غير ذات صلة واضحة بموضوع القصيدة الأصلي؟

لم يطرح المحدثون إذن مقدمة القصيدة طرحاً تاماً، ولم ينبذوها نبذاً نهائياً، بل تمسكوا بها، وأرادوا أن يجددوها، وأن يكون هذا التجديد مستمداً من حياتهم الحضرية، لأن الشعر ينبغي أن يكون واقعياً يعبر عن أسلوبهم في العيش، فالتفتوا إلى أظهر شيء كان يحيط بهم: من خمر ومجون، ومن رياض وزهور، وخضرة وورود، فاتخذوا المقدمة من هذا الواقع. أرادوها مقدمة في وصف الخمر أو وصف الرياض، ومضوا بعد ذلك يهاجمون المقدمة الطللية التي لا تتفق مع واقع حياتهم.

وقد عرفت هذه الثورة على الأطلال بأبي نواس، وارتبطت به ارتباطاً شديداً، حتى توهم الناس أنه هو فاتق طريقها، وابن بجدتها، على الرغم من أنه - كما لاحظ البهبيتي وهدارة[١] - لم يكن السباق إلى ذلك، فقد سخر بشار من قبله بالوقوف على الأطلال، ودعا إلى نبذها في قوله:

كيف يبكي لمحبس في طلول من سيبكي لحبس يوم طويل
إن في البعث والحياة لشغلاً عن وقوف برسم دار محيل[٢]

---

(١) تاريخ الشعر العربي حتى القرن الثالث الهجري: ٤١٨، واتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري: ١٥١.
(٢) طبقات الشعراء لابن المعتز: ٢٤.

بل إن لهذه الدعوة جذوراً أبعد في القدم، تعود إلى الشعر الجاهلي نفسه، وإلى إحدى معلقاته المشهورة، وهي معلقة عمرو بن كلثوم إذ نراه يفتتحها بوصف الخمر على نحو ما فعل أبو نواس، وأراد من الشعراء أن يفعلوا. ومطلع المعلقة هو:

ألا هبي بصحنك فاصبحينا ولا تبقي خمورَ الأندرينا

على أن أبا نواس هو الذي تبنى هذه الثورة وألح عليها بعنف وشدة، فراح يهاجم الأطلال والوقوف عليها ويشن حملاته الشعواء من مثل قوله:

دعِ الوقوفَ على رسمٍ وأطلالِ ودِمنةٍ كسحيقِ اليمنةِ البالي
وعُجْ بنا نصطبحْ حمراءَ واقدةً في حُمرةِ النارِ أو في رقةِ الآلِ[1]

ويمتزج الهجوم عنده بسخرية مرة شديدة من الأطلال والواقفين عليها:

لقد جن من يبكي على رسمِ منزلِ ويندبُ أطلالاً عَفَوْنَ بجرولِ
فإن قيل: ما يبكيك؟ قال: حمامةٌ تنوحُ على فرخٍ بأصوات مُعْوِلِ
تذكرني حياً حلالاً بقفرة وآخيَّةٍ شجت بِفهْرٍ وجندلِ
ولكنني أبكي على الراحِ إنها حرامٌ علينا في الكتابِ المُنَزَّلِ[2]

ويعلل أبو نواس ثورته هذه بأنها لا تتفق مع واقع حياتهم، فهو من ثم يرى فيها إبعاداً للشعر عن التعبير عن هذا الواقع، ونأياً به عما ينبغي أن يكون عليه من تصوير للحياة التي يحياها صاحبه. إذ ماذا يربط بين أبي نواس مثلاً وبين طلل خرب لم يره قط، ولم يقف فيه؟:

يا ربعُ شغلُك إني عنك في شُغُلي لا ناقتي فيك لو تدري ولا جملي[3]

---

(١) ديوان أبي نواس: ٣١٥.
(٢) ديوان أبي نواس: ٣١٧.
(٣) ديوان أبي نواس: ٨٦.

ولم تقف ثورة أبي نواس عند حد مهاجمة الأطلال، والدعوة إلى طرح الوقوف عليها في هذا العصر الذي لم يعد يربطه بها رابط، إذ لو أن الأمر وقف عند هذا الحد لكان لدعوته - فيما نحسب - أثر غير هذا الأثر الذي تركته، ولكنه مضى من خلال ذلك يهاجم الأعراب، ويصور عيشهم الخشن، ويسخر منهم ومن أسلوبهم في الحياة مقارناً ذلك بحياة الحضر وعيشهم المرفه الناعم. يقول:

مالي بدار خلتْ من أهلها شُغُلُ ولا شجاني لها رسمٌ ولا طَلَلُ
ولا رسومٌ ولا أبكي لمنزلة للأهلِ عنها وللجيرانِ مُنْتَقَلُ
بيداء مقفرة يوماً فأنعتها ولا سرى بي - فأحكيه - بها جَمَلُ
ولا شتوتُ بها عاماً فأدركني فيها المَصِيفُ فلي عن ذاك مُرتَحَلُ
ولا شددت بها من خيمة طنباً جاري بها الضبُّ والحِرباء والوَرَلُ
لا أنعت الروض إلا ما رأيت به قصراً منيفاً عليه النخل مشتملُ
نخل إذا جُلِيَتْ إبَّان زَينتها لاحت بأعناقها أعذاقُها النُحُلُ
أسفاط عسجدةٍ فيها لآلئها منضودة بسموطِ الدارِ تتصل[1]

ويسرف أبو نواس في هذا الهجوم إسرافاً شديداً، ويغلو فيه غلواً ينحرف به عن أن يكون دعوة فنية صادقة يراد بها وجه الفن والخير للشعر ليخرج عن ذلك، فيرى فيه بعضهم مظهراً من مظاهر التعصب على العرب وحياتهم القديمة التي كانت قائمة على الصحراء والبداوة، وإذا أدركنا أن الصراع في هذا العصر كان قوياً بين العرب والشعوبية، وأن أولئك الشعوبيين كانوا يحاولون ما وسعهم الجهد أن ينتقصوا من قدر العرب، وأن يوجهوا المطاعن إلى ما يعتزون به من تراث وحضارة، علمنا كيف أن دعوة أبي نواس هذه - بما اتسمت به من حدة وعنف وسخرية وغلو -

(١) ديوان أبي نواس: ٣٥٢.

كان يمكن أن تُحمل من بعض وجوهها محملاً سيئاً، وأن تُعَدّ مظهراً من مظاهر الشعوبية أو خيطاً من خيوطها، ولذلك لا نستبعد أن يصدم ذلك شعور الكثيرين من الناس، وخاصة المتعصبين لعروبتهم وحضارتهم، فينفرون من هذه الدعوة ولا تلقى في نفوسهم حماسة، بل لعلهم سينسون - نتيجة لذلك - مظهرها الفني، ولا يرون إلا الدلالة الاجتماعية التي ترسخ وراءها.

وشيء آخر نحسب أنه قد يكون له أثر، وهو أن أبا نواس استبدل بالمقدمة الطللية التي كانت في أول قصيدة المديح مقدمة في وصف الخمر والساقي، وكان يمجن في هذا الوصف على عادته المعروفة. وهذه القصيدة تعد لتلقى بين يدي الخليفة، ونحن لا نستبعد - مهما يكن إعجاب الخليفة بأبي نواس وشعره وظرفه ومدحه - أن يصدم مثل هذا الوصف الماجن شعوره الديني فلا يتحمس له بالتالي، ولا يلقى في نفسه قبولاً، وأن تبقى المقدمة التقليدية أحب إلى نفسه من هذه المقدمة الماجنة. وقد شكا أبو نواس - كما ذكرنا من قبل - من عدم تقبل الخليفة لخروجه على السنة، وتركه افتتاح القصيدة بالحديث عن الأطلال، مما يحمل الشاعر - مكرهاً - على أن يلتزم هذا الافتتاح في قصائده التالية. والأبيات هي:

أَعِرْ شعرك الأطلالَ والدمِنَ القفرا فقد طالما أزرى به نعتُك الخمرا
دعاني إلى وصفِ الطلول مسلطٌ يضيق ذراعي أن أجوزَ له أمراً
فسمعاً أمير المؤمنين وطاعة وإن كنتَ قد جشَّمتني مركباً وعْرا[1]

وقد قلنا من قبل إن ذلك لم يوافق ذوق الخليفة المحافظ، ونضيف هنا أن افتتاح قصيدة مديح تلقى بين يدي الخليفة بوصف الخمر والمجون

(١) الديوان: ٢٨٢.

سيصدم - فيما نظن - شعور الخليفة الديني، ومسؤوليته الروحية عن الأخلاق والفضيلة.

وبعد: فمهما يكن من أمر فإن هذه الدعوة لم تكن شديدة الخطر في حركة الشعر العربي، ولم يكن لها أثر كبير، لأنها في الواقع ليست أكثر من إحلال ديباجة جديدة محل ديباجة قديمة. ليست أكثر من استبدال بالأطلال الخمرَ والرياض، وكان الخير كل الخير أن تطرح هذه المقدمة نهائياً، وأن يمضي الشاعر إلى ما يريد مباشرة. أما هذه المقدمة الطللية فهي نوع من محاذاة القديم واستيحائه وتقليده، وليست ثورة عليه أو خروجاً على منهجه أو تطويراً له.

كما أن أبا نواس نفسه لم يستطع أن يساير مذهبه هذا حتى النهاية، بل كان يرجع إلى المذهب القديم في كثير من الأحيان، فيقف على الأطلال ويصفها ويتحدث عنها على النمط الجاهلي المعروف. كقوله من قصيدة يمدح بها عمراً الوراق:

ألا حيِّ أطلالَ الرسوم الطواسما عفتْ غيرَ سُفْعٍ كالحمامِ جواثما
وآرِيَّ حبلٍ طالما زبدتْ به صفوفاً تعفِّيها الرياحُ صوائما[1]

ومهما يكن من أسباب عدم مسايرة أبي نواس لمذهبه: أكان ذلك بسبب الأذواق التقليدية المحافظة بين النقاد والناس والممدوحين على السواء والتي لم يرضها الخروج على منهج القصيدة الجاهلية وخاصة في قصيدة المديح الرسمية، أم كان ذلك لأن ثورة أبي نواس هذه كانت مشوبة بروح شعوبية، أم كان لأن أحداً من الشعراء لم يشايع أبا نواس في هذه الثورة أو يتحمس لها تحمسه، وكل حركة تجديدية - مهما كان شأنها - لا يمكن أن تقوم على يد رجل واحد، بل قد يكون هذا الرجل هو

(١) الديوان: ١٠٥.

الذي يفتح الطريق، ويكون أول من يمضي فيه، ولكن لا بد أن يتابعه بعد ذلك آخرون وآخرون في هذا المضي حتى تؤتي الحركة أكلها وتنتج ثمارها.. مهما يكن من شأن العوامل التي لم تسعف أبا نواس على مسايرة مذهبه حتى النهاية، فإن هذه العوامل مضافاً إليها أن هذه الحركة - في حد ذاتها - لم تكن عظيمة الخطر كما أشرنا، جعلتها تخفق، فلم تترك أثراً يذكر في الشعر العربي لا في عهد أبي نواس، ولا في العهد الذي تلاه، فقد اندثرت هذه الحركة، ولم يعد يعرف لها خبر إلا من خلال الحديث عن أبي نواس.

☆ ☆ ☆

ثالثاً- التجديد في البديع والملابسات النقدية التي أحاطت بذلك

وإذا كان تجديد المقدمة أمراً غير شديد الخطر في تطور الشعر العربي، فإن هنالك - كما قلنا - نوعاً آخر من التجديد لجأ إليه المحدثون، وكان له أثر بعيد جداً في حياة الشعر، ونقصد به تجديدهم في مجال الصياغة، وهو ما عرف بمذهب البديع.

وقبل أن نخوض في الحديث عن هذا المذهب، وتلمس سماته ومعالمه، ينبغي أن نتحدث عن ثلاث قضايا نقدية مهمة لابست مذهب البديع، وأحاطت بنشوئه وتطوره، ونحسب أنها كانت من أكبر الحوافز التي شجعت الشعراء على المضي في مذهب البديع، ودفعتهم إلى العناية بالصياغة عناية لم يكن منها مفر.

وهذه القضايا هي:

أ - فكرة استنفاد القدماء للمعاني.

ب - قضية اللفظ والمعنى.

ج - قضية السرقات الشعرية.

وسنعرض لهذه القضايا المهمة باختصار، مركزين الحديث عنها في جانب واحد يهمنا في موضوع بحثنا، وهو ما أوحت به إلى الشعراء من خطر الصياغة، وصرف اهتمامهم إليها، والعناية بها عناية شديدة، مما قاد - كما ذكرنا - إلى نشوء مذهب البديع وتطوره.

أ- استنفاد القدماء للمعاني

ليست فكرة استنفاد المعاني، أو ما أطلقت عليه عبارة (ما ترك الأول للآخر شيئاً) جديدة تماماً، وهي ليست من وحي الخصومة بين القدماء والمحدثين، فهي في الحق فكرة قديمة نلمح ظلالها عند عنترة حين يقول في مطلع معلقته:

هل غادر الشعراء من متردم.؟

«فهو يحس أنه قد أدرك الشعر بعد أن فرغ الناس منه، ولم يغادروا له شيئاً»(١).

ونلمحها عند زهير بن أبي سلمى حين يعترف بأن ما يقوله قد سُبق إليه وأن حديثه ضرب من التكرار والإعادة. يقول:

ما أرانا نقولُ إلا مُعَاراً أو مُعَاداً من لفظِنا مكرورا

ونلمح هذه الفكرة ذات مرة عند الفرزدق حين أتاه رجل قد صنع شعراً، وأراد أن يأخذ رأيه فيه، فقال له: إني قلت شعراً فانظره، وينشد الرجل شعره والفرزدق يستمع إليه، حتى إذا فرغ قال له: «إن الشعر كان جملاً بازلاً عظيماً فنحر، فجاء امرؤ القيس فأخذ رأسه، وعمرو بن كلثوم سنامه، وزهير كاهله والأعشى والنابغة فخذيه، وطرفة ولبيد كركرته، ولم يبق إلا الذراع والبطن فتوزعناه بيننا»(٢).

(١) العمدة: ١/ ٩١.

(٢) جمهرة أشعار العرب: ٣.

فالفرزدق - كما هو واضح - يرى أن هذه المجموعة من الشعراء الجاهليين والإسلاميين قد استولت على معين الشعر، حتى لم تدع لأحد يأتي من بعدها شربة أو عَلة.

على أننا لا نتقدم في الزمن قليلاً، ونصل إلى عصر المحدثين حتى نرى هذه الفكرة تشيع بقوة، وتذيع بين الناس ذيوعاً شديداً، ويكون النقاد أنفسهم في هذه المرة هم الذين ينشرونها ويروجون لها. نقل الجاحظ شيوع الفكرة بين الناس بقوله: وقالوا: لم يدع الأول للآخر معنى شريفاً، ولا لفظاً بهياً إلا أخذه، إلا بيت عنترة: فترى الذباب...[١]

ويرى الجرجاني أن القدماء قد قالوا كل شيء تقريباً، ولم يكادوا يدعون للمحدثين ما يقولونه، بل إن الواحد من هؤلاء المتأخرين ليقول المعنى، ويحسب أنه من بنات أفكاره، ولكنه يفاجأ بهذا المعنى بعينه، أو يجد نظيراً له في أشعار القدماء. يقول: «ومتى أنصفت علمت أن أهل عصرنا، ثم العصر الذي بعدنا أقرب إلى المعذرة، وأبعد من المذمة، لأن من تقدمنا قد استغرق المعاني، وسبق إليها، وأتى على معظمها، وإنما يحصل على بقايا، إما أن تكون تركت رغبة عنها، واستهانة بها، أو لبعد مطلبها، واعتياص مرامها، وتعذر الوصول إليها، ومتى أجهد أحدنا نفسه، وأعمل فكره، وأتعب خاطره وذهنه في تحصيل معنى يظنه غريباً مبتدعاً، ونظم بيت يحسبه فرداً مخترعاً، ثم تصفح عنه الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه، أو يجد له مثالاً يغض من حسنه»[٢].

ويتخذ الجرجاني هذه الفكرة وسيلة للدفاع عن المحدثين، والنظر في شعرهم نظرة إنصاف وعدل، ويقوده ذلك إلى أن يتلمس لهم المسوغات

(١) الحيوان: ٣/ ٢٩١.

(٢) الوساطة: ٢١٥.

والأعذار فيما قد يندّ عنهم من هفوات وأخطاء، لأن الإنصاف يقتضي أن يُعْلَم أن هؤلاء المحدثين قد شاء الحظ السيئ لهم أن يدركوا الشعر وقد غاض نبعه أو كاد، وهم يقفون أمام هذا الجفاف والنضوب حيارى، لا يدرون ما يفعلون، ولا يرضى عما يفعلون. يقول الجرجاني: «ولو أنصف أصحابنا هؤلاء لوجد يسيرهم أحق بالاستكثار، وصغيرهم أولى بالإكبار؛ لأن أحدهم يقف محصوراً بين لفظ قد ضُيِّق مجالُه، وحُذِف أكثره، وقل عدده، وحُظِر معظمه، ومعان قد أُخِذ عفوها، وسبق إلى جيدها، فأفكاره تنبث في كل وجه، وخواطره تستفتح كل باب، فإن وافق بعض ما قيل، أو اجتاز منه بأبعد طرف، قيل: سرق بيت فلان، وأغار على قول فلان، ولعل ذلك البيت لم يقرع قط سمعه، ولا مر بخلده، كأن التوارد عندهم ممتنع، واتفاق الهواجس غير ممكن، وإن افترع معنى بكراً، أو افتتح طريقاً مبهماً لم يرض منه إلا بأعذب لفظ، وأقربه من القلب، وألذه في السمع، فإن دعاه حب الإغراب، وشهوة التنوّق إلى تزيين شعره، وتحسين كلامه، فوشحه بشيء من البديع، وحلاه ببعض الاستعارة، قيل: هذا ظاهر التكلف، بيّن التعسف، ناشف الماء، قليل الرونق، وإن قال ما سمحت به النفس ورضي به الهاجس قيل: لفظ فارغ وكلام غسيل، فإحسانه يتأول، وعيوبه تتمحل، وزلته تتضاعف، وعذره يكذب..»[1].

وأصحاب هذه الفكرة يعتقدون أن الشعر في محنة، وهو يعاني أزمة شديدة. كيف لا والقدماء قد سدوا منافذ القول، واستولوا على طرائق الكلام؟ ماذا بقي للمتأخرين إذن؟ وماذا يستطيعون أن يقدموا للشعر؟ يقول ابن طباطبا: «والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم، لأنهم قد سُبِقوا إلى كل معنى بديع، ولفظ فصيح، وحيلة

(١) الوساطة: ٥٢.

لطيفة، وخلابة ساحرة. فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك، ولا يربي عليها لم يتلق بالقبول، وكان كالمطرح المملول...»[١].

أما ابن جني فإنه لا يؤمن أن المعاني قد استنفدها القدماء، وهو - فيما يبدو - يلمح في معاني المتأخرين غزارة وكثرة وتنوعاً، ولذلك جعلهم حجة في ذلك، يستشهد بهم في مجال المعاني كما يستشهد بالقدماء في مجال الألفاظ. قال: «والمولدون يستشهد بهم في المعاني، كما يستشهد بالقدماء في الألفاظ..»[٢].

ويؤيده ابن رشيق في ذلك، ويشرح قوله، فيرى أن المعاني قد اتسعت باتساع الناس، ومعنى ذلك أن القدماء لم يستنفدوها، ويسدوا منافذها على من جاء بعدهم، بل ما تزال هذه المعاني تتجدد، ويفتح بعضها بعضاً. يقول ابن رشيق: «والذي ذكره أبو الفتح صحيح بيّن، لأن المعاني إنما اتسعت لاتساع الناس في الدنيا، وانتشار العرب في أقطار الأرض»[٣].

ويرى ابن رشيق أن المتأخرين قد زادوا على معاني المتقدمين زيادات لطيفة وأتوا بإبداعات طريفة لم تخطر على بال أحد ممن تقدمهم. يقول: «وإذا تأملت هذا تبين لك ما في أشعار الصدر الأول الإسلاميين من الزيادات على معاني القدماء والمخضرمين، ثم ما في أشعار طبقة جرير والفرزدق وأصحابهما من التوليدات والإبداعات العجيبة التي لا يقع مثلها للقدماء إلا في الندرة القليلة، ثم بشار وأصحابه، فزادوا معاني ما مرت قط بخاطر جاهلي ولا مخضرم ولا إسلامي، والمعاني أبداً تتردد وتتولد، والكلام يفتح بعضه بعضاً..»[٤].

---

(١) عيار الشعر: ٩.
(٢) العمدة: ٢/ ٢٣٦.
(٣) المرجع السابق وصفحته.
(٤) العمدة: ٢/ ٢٣٨.

على أن هذه الفكرة كانت - فيما يبدو - قد ذاعت بين الناس، وروج لها كثيرون، ويظهر أنها كانت مسيطرة حين ظهر الشعراء المحدثون، وحاولوا أن يجددوا وأن يكون لهم طريق خاصة في الشعر، حتى إننا نلمح أبا تمام الذي ظهر في القرن الثالث يثور على هذه الفكرة، ويبين فسادها وبطلانها، فيقول متحدثاً عن شعره:

يـقـولُ مـن تـقـرع أسمـاعَـه كـم تـركَ الأولُ لـلآخـرِ!

ويقول أيضاً:

فلو كان يفنى الشعرُ أفناه ما قرتْ حياضُك منه في العصورِ الذواهبِ
ولكنه صوبُ العقولِ إذا انجلتْ سحائبُ منه أُعقِبَتْ بسحائبِ

فنقض قولهم: «ما ترك الأول للآخر شيئاً»[1].

وما أدري إن كان في قول أبي العلاء بعد ذلك:

وإني وإن كنتُ الأخيرَ زمانُه لآتٍ بما لم تستطعْه الأوائلُ

شيء يتعلق بما نحن في صدده.

ولا نريد الآن أن نعلق على شيوع هذه الفكرة وخطرها، فسنأتي إلى هذا بعد قليل، ولكننا نقول هنا: إن شيوع مثل هذا الزعم سيسهم في دفع الشعراء دفعاً إلى العناية بالصياغة والألفاظ في العمل الفني، ما دامت المعاني لم تعد مجال تفاضل، لأن القدماء قد سيطروا عليها، وقُضي الأمر.

ب- قضية اللفظ والمعنى

لعله لا توجد قضية من القضايا الأدبية أخذت حظها من عناية النقاد مثل ما أخذته قضية اللفظ والمعنى، أو الشكل والمضمون. فلا يكاد يخلو

(١) العمدة: ١/ ٩١.

مصدر من المصادر الأدبية القديمة من التعرض لهذه القضية، أو الإشارة إليها من قرب أو بعد.

وسنتناول في هذا الموضع هذه القضية من زاوية واحدة فقط تتعلق بموضوع بحثنا، وهي تغليب معظم النقاد جانب اللفظ على جانب المعنى، وما كان من أثر ذلك في ظهور مذهب البديع، والتشجيع على التمادي فيه.

يميل معظم النقاد العرب إلى إعطاء اللفظ أفضلية على المعنى، وتسليمه قصب السبق. ومنذ أن رد الجاحظ على أبي عمرو الشيباني في استحسانه لمعاني الشاعر في قوله:

لا تحسَبَنَّ الموتَ موتَ البلى فإنما الموتُ سؤالُ الرجال
كلاهما موتٌ ولكنَّ ذا أفظعُ من ذاك لذلِّ السؤال

وقال في الرد عبارته المشهورة: «وذهب الشيخ إلى استحسان المعاني، والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير»[(١)].

منذ ذلك الحين حُمِلَ قول الجاحظ على غير ما أراد له صاحبه، وتوهمه الناس تفضيلاً للفظ على المعنى، وإعطاءه المزية والسبق، وتوهموه طرحاً لقيمة المعنى وإهمالاً لشأنه، وحطاً من قدره، ومنذ ذلك الحين أيضاً وُضِع الجاحظ على رأس أصحاب اللفظ والمنتصرين له، والواقع أن الجاحظ قد حُمِّل وزر قضية من أخطر القضايا الأدبية، وألقيت على عاتقه مسؤولية اتجاه أدبي كان له أبعد الأثر وأعمقه.

(١) الحيوان: ٣/ ١٣١.

وحتى ننصف الرجل سنحاول أن نتبين - ما أمكن - موقفه الصحيح من قضية الألفاظ والمعاني. للجاحظ مواقف وأقوال تشعر حقاً باهتمامه باللفظ، وبيان أثره وفضله، كقوله في البيان والتبيين: «ثم اعلم - حفظك الله - أن حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ، لأن المعاني مبسوطة إلى غير غاية، وممتدة إلى غير نهاية، وأسماء المعاني مقصورة معدودة، ومحصلة محدودة»(١).

ومن ذلك أيضاً موقفه من ترجمة الشعر، فهو يرى أن الشعر لا يمكن ترجمته لأنه «متى حُوِّل تقطع نظمه، وبطل وزنه، وذهب حسنه، وسقط موضع التعجب»(٢).

ولا شك أن استعصاءه على الترجمة سر من أسرار الشكل.

كما أن للفظ عند الجاحظ صفات تحببه إلى النفس، وتجعله يؤثر فيها، فمتى «كان اللفظ أيضاً كريماً في نفسه، متخيراً من جنسه، وكان سليماً من الفضول بريئاً من التعقيد، حبب إلى النفس، واتصل بالأذهان، والتحم بالعقول»(٣).

ومن الصفات أيضاً أنه كما «لا ينبغي أن يكون اللفظ عامياً، وساقطاً سوقياً، فكذلك لا ينبغي أن يكون غريباً وحشياً، إلا أن يكون المتكلم بدوياً أعرابياً، فإن الوحشيّ من الكلام يفهمه الوحشيّ من الناس، كما يفهم السوقي رطانة السوقي. وكلام الناس في طبقات، كما أن الناس أنفسهم في طبقات، فمن الكلام الجزل والسخيف، والمليح والحسن، والقبيح والسمج... وبكل تكلموا، وبكل تمادحوا وتعايبوا..»(٤).

---

(١) البيان والتبيين: ١/ ٩٩ (ط سندوبي).
(٢) الحيوان: ١/ ٧٥.
(٣) البيان والتبيين: ٢/ ٨ (ط سندوبي).
(٤) البيان والتبيين: ١/ ١٤٤ (ط سندوبي).

كما تبدو لنا عناية الجاحظ بالألفاظ في رده على العتابي في تعريف البلاغة، فقد زعم العتابي حين سئل عن البلاغة أن كل من أفهمك حاجته فهو بليغ، فلم يعجب التعريف الجاحظ، لأن هذا الرأي يسقط قيمة اللفظ، ولا يقيم للفصاحة وزناً، ولا يجعل للشكل أي فضيلة، فقد يفهمنا الأعجمي قصده ولكن بألفاظ معوجة، وقد يفهم الأبكم مراده. يقول الجاحظ: «والعتابي حين زعم أن كل من أفهمك حاجته فهو بليغ لم يعن أن كل من أفهمنا من معاشر المولدين والبلديين قصده ومعناه، بالكلام الملحون، والمعدول عن جهته والمصروف عن حقه، أنه محكوم له بالبلاغة، كيف كان بعد أن نكون قد فهمنا عنه. ونحن قد فهمنا معنى كلام النبطي الذي قيل له: لم اشتريت هذه الأتان؟ قال: أركبها وتلدُ لي. وقد علمنا أن معناه كان صحيحاً..»(١).

وتلك أقوال للجاحظ تشعر باهتمامه باللفظ، وإحساسه بمنزلته ومكانته. ولكن هل يعني هذا أن الجاحظ أهدر قيمة المعنى، أو لم يلتفت إليه؟ الواقع أن من الظلم أن نتهم الجاحظ بذلك، فهو لم يهمل يوماً قيمة المعنى، بل كان مهتماً به، كثير العناية بشأنه. وفي مؤلفاته نفسها مصداق ذلك، كما أن في أقواله ما يصور هذه العناية، ويشير إليها. فالجاحظ يذكر من المعاني الغريب العجيب، والشريف الكريم، والبديع والمخترع، وكيف أن الشعراء يتنازعون هذه المعاني فيما بينهم، ويدعي كل منهم أنها من بنات فكره، فإذا سبق أحدهم إلى معنى غريب عجيب فإن الأنظار تتجه إليه، محاولة سرقته أو اقتباسه، وما ذلك إلا دليل على قيمة المعنى وشرفه ومكانته. يقول: «ولا يعلم في الأرض شاعر تقدم في تشبيه مصيب تام، وفي معنى غريب، أو في معنى شريف كريم، أو في بديع مخترع، إلا وكل من جاء من الشعراء من بعده أو معه، إن هو لم يعدُ على لفظهِ

(١) البيان والتبيين: ١/ ١٦١ (ط هارون).

فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره، فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكاً فيه..»[١].

ثم يرى الجاحظ بعد ذلك أن هنالك معاني لا يمكن أن تسرق كوصف عنترة للذباب. فقد «وصفه فأجاد صفته، فتحامى معناه جميع الشعراء، فلم يعرض له أحد منهم، ولقد عرض له بعض المحدثين ممن كان يحسن القول، فبلغ من استكراهه لذلك المعنى، ومن اضطرابه فيه، أنه صار دليلاً على سوء طبعه في الشعر». قال عنترة:

جادتْ عليها كلُّ عينٍ ثَرَّةٍ فتركن كلَّ قرارةٍ كالدرهمِ
فترى الذبابَ بها يغني وحدَه هَزِجاً كفعلِ الشارِبِ المترنمِ
غَرِداً يَحُكُّ ذِرَاعَه بذراعِه فِعْلَ المكب على الزنادِ الأجذَمِ[٢]

فقوله: إن شعر عنترة هذا مما لا يسرق، دليل على أن السر في المعنى، وليس في اللفظ.

ويبدو أن الجاحظ كان يحس بوضوح تام يتجلى في كثير من أقواله بالتطابق بين اللفظ والمعنى، وشدة التحامهما، فالكلام لا يملك التأثير في القلب إلا إذا تشاكل لفظه مع معناه، وكان كل منهما مناسباً للآخر. يقول: «وإنما الألفاظ على أقدار المعاني، فكثيرها لكثيرها، وقليلها لقليلها، وشريفها لشريفها، وسخيفها لسخيفها..»[٣].

ويقول في موضع آخر من البيان: «ومتى شاكل - أبقاك الله - ذلك اللفظ معناه، وأعرب عن فحواه، وكان لتلك الحالة وفقاً، ولذلك القدر لفقاً، وخرج عن سماجة الاستكراه، وسلم من فساد التكلف؛ كان قميناً بحسن الموقع، وبانتفاع المستمع»[٤].

---

(١) الحيوان: ٣/ ٣١١.
(٢) الحيوان: ٣/ ٣١٢.
(٣) الحيوان: ٦/ ٨.
(٤) البيان والتبيين: ٢/ ٨ (ط سندوبي).

ويشعر الجاحظ بهذا التلاحم بين اللفظ والمعنى أكثر فأكثر حين يرى أن المعنى الشريف لا قيمة له وحده، ولا يملك التأثير في النفوس إذا لم يعرض في لفظ بليغ سليم بعيد عن الاستكراه والتكلف. يقول: «فإذا كان المعنى شريفاً، واللفظ بليغاً، وكان صحيح الطبع، بعيداً عن الاستكراه، ومنزهاً عن الاختلال، مصوناً عن التكلف، صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة»(١).

ويحس الجاحظ إحساساً واضحاً بأن لكل ضرب من الحديث ضرباً من الألفاظ تلائمه، فليس كل لفظ يصلح للتعبير عن المعنى المراد، بل هنالك ألفاظ بأعيانها تصلح لمعان بأعيانها: «ولكل ضرب من الحديث ضرب من اللفظ، ولكل نوع من المعاني نوع من الأسماء، فالسخيف للسخيف، والخفيف للخفيف، والجزل للجزل، والإفصاح في موضع الإفصاح، والكناية في موضع الكناية، والاسترسال في موضع الاسترسال»(٢).

وتتبلور هذه الفكرة عند الجاحظ حتى تصبح «لكل مقام مقال». فألفاظ المتكلمين مثلاً ينبغي ألا تستعمل في غير مقامها، فلا يجوز أن يستعملها الفرد مثلاً في خطبه في الناس، أو في رسالة إليهم، ولا يجوز أن يخاطب بألفاظ المتكلمين العامة ومن لا يفهم. يقول الجاحظ: «وأرى أن ألفظ بألفاظ المتكلمين ما دمت خائضاً في صناعة الكلام مع خواص أهل الكلام، فإن ذلك أفهم لهم عني وأخف لمؤونتهم عليّ، ولكل صناعة ألفاظ قد حصلت لأهلها بعد امتحان سواها فلم تلزق بصناعتهم إلا بعد أن كانت مشاكلاً بينها وبين تلك الصناعة، وقبيح بالمتكلم أن يفتقر إلى ألفاظ المتكلمين في خطبة أو رسالة أو في مخاطبة العوام والتجار أو في

(١) البيان والتبيين: ١/ ١٠٦ (ط سندوبي).

(٢) الحيوان: ٣/ ٣.

مخاطبة أهله وعبده وأمته، أو في حديثه إذا تحدث أو خبره إذا أخبر، وكذلك فإنه من الخطأ أن يجلب ألفاظ الأعراب، وألفاظ العوام وهو في صناعة الكلام داخل، ولكل مقام مقال، ولكل صناعة شكل»[١].

والواقع أن فكرة الجاحظ هذه هي التي ستكون فيما بعد أساس تعريف البلاغة، وأنها «مراعاة مقتضى الحال» فما هذا التعريف إلا من وحي قول الجاحظ: «لكل مقام مقال»، وهو تعريف يعتمد مشاكلة الألفاظ لمعانيها، مما سيكون فيما بعد أساساً من أسس عمود الشعر.

ومن خلال هذه الجولة السريعة نلاحظ أن الجاحظ لم يسقط يوماً المعنى ولم يبخسه حقه، واهتمامه باللفظ لا يعني إهماله للمعنى كما رأينا، ولا أحد ينكر بعد ذلك قيمة الصياغة في العمل الأدبي، كما أنه قد تكون عند الجاحظ - كما لاحظ إحسان عباس - أسباب تدفعه إلى العناية بشأن اللفظ، منها أن إعجاز القرآن «لا يفسر إلا عن طريق النظم، ومن آمن بأن النظم حقيق برفع البيان إلى مستوى الإعجاز لم يعد قادراً على أن يتبنى نظرية تقديم المعنى على اللفظ. ومنها أن عصر الجاحظ كان يشهد بوادر حملة عنيفة يقوم بها النقاد لتبيان السرقة في المعاني بين الشعراء، ولا يستبعد أن يكون الجاحظ قد حاول الرد على هذا التيار مرتين: مرة بألا يشغل نفسه بموضوع السرقات كما فعل معاصروه، ومرة بأن يقرر أن الأفضلية للشكل لأن المعاني قدر مشترك بين الناس جميعاً، وسبب ثالث قائم في طبيعة الجاحظ نفسه، فقد كان رجلاً خصب القريحة لا يعييه الموضوع، ولا يثقل عليه المحتوى أياً كان لونه، ولذا فإنه يحس أن المعنى موجود في كل مكان، وما على الأديب إلا أن يتناوله ويصوغه صياغة مفردة..»[٢].

---

(١) الحيوان: ٣/ ٣٦٩.

(٢) تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر) من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري: ٩٩.

ومهما يكن من أمر فإن الجاحظ لم يهمل المعنى، ولم يقلل من شأنه كما تصور الكثير من النقاد الذين جاؤوا بعده.

والحق أن نظرية الجاحظ هذه قد أصبحت فيما بعد خطراً على المقاييس الفنية دون أن يكون الجاحظ مسؤولاً عن ذلك، وإنما أساء الناس فهم مقصوده فحمِّل هو الوزر. وهذا الخطر هو أن عناية كثير من الناس قد انصرفت من يومئذ إلى الشكل، وأعطته الأهمية الأولى وأولته المزية والشرف، ولم تعد تعطي المعنى كبير فضل، بل أصبح الشكل وحده مقياس الأدب الجيد.

ولعل من أبرز من تبنى نظرية الجاحظ - بشكلها المشوه الذي فهمه الناس - أبا هلال العسكري، الذي أرجع أسرار الجمال الفني كله في الشعر إلى اللفظ، وغالى في ذلك مغالاة شديدة، فقد اقتبس أبو هلال عبارات الجاحظ نفسها، وغلا فيها، فقال: «وليس الشأن في إيراد المعاني لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي، والقروي والبدوي، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه، وحسنه وبهائه، ونزاهته ونقائه، وكثرة طلاوته ومائه، مع صحة السبك والتركيب، والخلو من أود النظم والتأليف، وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صواباً، ولا يقنع من اللفظ بذلك حتى يكون على ما وصفناه من نعوته التي تقدمت»[(١)].

ويحاول أبو هلال أن يبرهن على قيمة الألفاظ في المعنى الفني، وأن سر الجمال يكمن فيها، فيذكر أن الألفاظ هي التي يقوم عليها أساس التفاضل. فالكتاب يزينون خطبهم ورسائلهم ليتفاضلوا بمقدار الصنعة في الخطبة والرسالة. يقول: «ومن الدليل على أن مدار البلاغة على تحسين اللفظ أن الخطب الرائعة والأشعار الرائقة ما عملت لإفهام المعاني فقط، لأن الرديء من الألفاظ يقوم مقام الجيد منها في الإفهام، وإنما يدل

(١) الصناعتين: ٦٤.

حسن الكلام، وإحكام صنعته، ورونق ألفاظه... على فضل قائله، وفهم منشئه»[١].

وليس أبو هلال وحده هو الذي أخذ - أو كاد - عبارات الجاحظ نفسها وزادها مبالغة وغلواً كما رأينا، بل يشركه في ذلك أبو القاسم الأصفهاني الذي نراه يردد في القرن الخامس أن الناس جميعاً يشتركون في معرفة المعاني، فهي مطروحة نصب أعين الجميع، وأمام خواطرهم، لا يكاد يعتاص مطلبها على أحد فيقول: «اعلم أن المعاني مطروحة نصب العين وتجاه الخواطر، يعرفها نازلة الوبر وساكنة المدر؛ والقرائح تشترك فيها، وإنما المعنى في سهولة مخرج اللفظ وكثرة الماء، وجودة السبك، وأنا أنشدك أبياتاً معناها واحد إلا أن تفاوتها في اللفظ عظيم..»[٢].

ولعل الوحيد الذي فهم نظرية الجاحظ، وحاول أن يوجهها الوجهة الصحيحة هو عبد القاهر الجرجاني، فقد أحس كيف أصبحت نظرية الجاحظ - التي أسيء فهمها - خطراً على البلاغة، والمقاييس الفنية، لأن العناية بالشكل قد غلبت على اهتمام الناس جميعاً حتى أصبحوا يرون فيه مصدر الجمال الأول، ويتبارون في حسن الصياغة وإتقانها على حساب المعاني والأفكار. وقد بلغت عناية النقاد بالألفاظ أنهم أصبحوا يرون للفظة المفردة مميزات وصفات تكسبها الفضيلة والجمال. أما عبد القاهر فلم يستطع أن يتقبل ذلك، ورأى أن اللفظة المفردة لا تكتسب فضيلة على لفظة أخرى إلا إذا كانت إحداهما «مألوفة مستعملة وتلك غريبة وحشية، أو أن تكون حروف هذه أخف، وامتزاجها أحسن ومما يكد اللسان أبعد»[٣]. وأما فيما عدا ذلك فلا فضل للفظة المفردة

(١) المرجع السابق وصفحته.
(٢) الواضح في مشكلات شعر المتنبي: ٥١.
(٣) دلائل الإعجاز: ٨٨.

أبداً، ولا مزية لها أو شرف، وإنما هي تكتسب المزية والحسن حين تنظم مع مفردات أخرى في سياق جملة أو تركيب، فإذا كانت اللفظة ملائمة في مكانها الذي هي فيه، مشاكلة لما بعدها وما قبلها من ألفاظ حكم لها عندئذ بالمزية والفضل، وإذن فالألفاظ «لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وإن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ»(١).

ويدلل عبد القاهر على رأيه هذا بأنك ترى الكلمة «تروقك وتؤنسك في موضع ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر... فلو كانت الكلمة إذا حسنت حسنت من حيث هي لفظ، وإذا استحقت المزية والشرف استحقت ذلك في ذاتها وعلى انفرادها، دون أن يكون السبب في ذلك حال لها مع أخواتها المجاورة لها في النظم لما اختلف بها الحال، ولكانت إما أن تحسن أبداً، أو لا تحسن أبداً»(٢).

ولا شك أن الجاحظ حين تحدث عن المعاني المطروحة في الطريق، وأعطى للفظ الفضل والشرف، لم يكن يريد هذا اللفظ المفرد الذي لا قيمة له - كما رأينا - في حد ذاته، وإنما هو يريد شيئاً أبعد من ذلك، وأعمق وأهم، يريد الصورة التي تحدث في المعنى، وهذا هو معنى قول الجاحظ عن الشعر: إنه صياغة وضرب من التصوير. فهذه الصياغة ليست هي الألفاظ المفردة، وإنما هي الصور التي تحدث في المعاني، فالعلماء «لم يوجبوا للفظ ما أوجبوه من الفضيلة وهم يعنون نطق اللسان، وأجراس الحروف، ولكن جعلوا كالمواضعة فيما بينهم أن يقولوا: اللفظ، وهم يريدون الصورة التي تحدث في المعنى والخاصة التي حدثت

(١) دلائل الإعجاز: ٩٠.

(٢) دلائل الإعجاز: ٩٢.

فيه. ويعنون الذي عناه الجاحظ حيث قال: وذهب الشيخ إلى استحسان المعاني، والمعاني مطروحة وسط الطريق، يعرفها العربي والعجمي والحضري والبدوي، وإنما الشعر صياغة، وضرب من التصوير، وما يعنونه إذا قالوا: إنه يأخذ الحديث فيشنفه ويقرطه، ويأخذ المعنى خرزة فيرده جوهرة، وعباءة فيجعله ديباجة..»[١].

والذي قاله عبد القاهر حتى الآن تفسير لمعنى الصياغة في قول الجاحظ. ولكن ما معنى قول الجاحظ: «والمعاني مطروحة في الطريق»؟ وأية معان هذه؟

يرى عبد القاهر أن هذا المعنى الذي يتحدث عنه الجاحظ يشبه «المادة الأولية» أو المادة الخام، التي يصنع منها الصائغ خاتماً أو سواراً. هذا المعنى هو (الذهب) أو (الفضة) مثلاً، وأنت حين ترى الخاتم أو السوار في صورته المكتملة لا تحكم عليه من خلال الذهب أو الفضة التي صنع منها، وإنما تحكم عليه من حيث هو خاتم أو سوار مكتمل الصنع. فمادته الأولية - الذهب أو الفضة - لا قيمة لها وحدها، إنها شيء ملقى مطروح في الطريق، شيء في متناول الناس جميعاً، ولا يصبح لها فضل إلا حين تعطى صورتها المتكاملة في قالب الصنعة الجميلة. يقول عبد القاهر: «ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب، يصاغ منهما خاتم أو سوار، فكما أن محالاً إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة، أو الذهب الذي وقع فيه العمل وتلك الصنعة، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر

(١) دلائل الإعجاز: ٤٢٦.

في مجرد معناه، وكما أنا لو فضلنا خاتماً على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود، أو فصه أنفس، لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيث هو خاتم، وكذلك ينبغي إذا فضلنا بيتاً على بيت من أجل معناه ألا يكون تفضيلاً له من حيث هو شعر وكلام، وهذا قاطع فاعرفه..»[١].

والواقع أن نظرية الجاحظ، بهذا الشكل الذي فهمه عبد القاهر، والذي نعتقد أنه مراد الجاحظ لا تغلب لفظاً على معنى، ولا معنى على لفظ، وكلا الرجلين يحس بخطر هذين العنصرين اللذين يتألف منهما الكلام الجميل، ويشعر بهذا التلاحم بينهما. فكما لا يمكن أن نفصل في نظرتنا إلى الخاتم بين مادته التي صنع منها، والصناعة التي أبرز منها أو الحلية التي لبسها فكذلك لا يمكن أن نفصل في نظرتنا إلى الشعر بين معناه وصياغته، بين مضمونه وشكله. وهذا أيضاً يتفق مع أقوال الجاحظ التي عرضنا أمثلة منها، والتي رأيناه يؤمن فيها بهذا التشاكل بين الألفاظ والمعاني.

على أن عبد القاهر قد جاء متأخراً، بعد أن شاعت نظرية الجاحظ - بشكلها المشوه - بين الناس، وذاعت في أوساطهم، وتناقلوها على أنها مناداة من الجاحظ - وهو من هو - بتغلب جانب اللفظ على جانب المعنى، ودعوة إلى الاهتمام بالصياغة، وطرح العناية بالمضمون أو المعنى.

فقُدامةُ بن جعفر يحصر جمال الشعر في صياغته، فلا تثريب على الشاعر أن يعرض لأي معنى يشاء سواء أكان هذا المعنى حسناً أم سيئاً وضيعاً أم رفيعاً، ما دام يملك أن يعرضه في صناعة جميلة وصياغة مؤثرة، يقول: «والمعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم فيما أحب وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني

(١) دلائل الإعجاز: ٢٥٦.

للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أن لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة. وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والضعة والرفث والنزاهة والبذخ والقناعة والمدح والعضيهة، وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى النهاية المطلوبة»[١].

وما دام الشأن للصياغة والفضل في تجويدها، فلا بأس على الشاعر أن يناقض نفسه، بل يعد ذلك فضيلة له تدل على تمكنه من الصنعة. «فمناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين أو كلمتين، بأن يصف شيئاً وصفاً حسناً، ثم يذمه ذماً حسناً أيضاً غير منكر، ولا معيب من فعله إذا أحسن المدح والذم، بل ذلك عندي يدل على قوة الشاعر في صناعته واقتداره عليها..»[٢].

وما دام الشأن كل الشأن للصياغة فلا يشترط في الشاعر أن يكون صادقاً. حسبه فقط أن يحسن صنعته ويجودها. يقول قدامة: إن «الشاعر ليس يوصف بأن يكون صادقاً، بل إنما يراد منه إذا أخذ في معنى من المعاني - كائناً ما كان - أن يجيده في وقته الحاضر، لا أن يطالب بأن ينسخ ما قاله في وقت آخر»[٣].

والآمدي الذي يحاول - كما سنرى - أن يستلهم في كل شيء يقوله كلام العرب، يرى أن الفضل في الشعر يرجع إلى الألفاظ والصياغة، لأن المعاني موجودة في كل أمة، وفي كل لغة، وما يأت به الشاعر أو الأديب من معنى لطيف، أو حكمة بارعة، أو أدب حسن، فإنه لا قيمة له، وهو

(١) نقد الشعر: ١٧.
(٢) نقد الشعر: ١٨.
(٣) نقد الشعر: ٢٣.

زائد في بهاء الكلام، إذ المزية للصياغة، وعليها المعول. يقول: «ودقيق المعاني موجود في كل أمة، وفي كل لغة، وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه، المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له، وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسب البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف.... فإن اتفق مع هذا معنى لطيف، أو حكمة بارعة، أو أدب حسن، فذاك زائد في بهاء الكلام وإن لم يتفق فقد قام الكلام بنفسه، واستغنى عما سواه..»[١].

ويحدثنا الآمدي في موضع آخر من الموازنة أن المطبوعين، وأهل البلاغة مجمعون على أن الفضل ليس في المعاني، ولا في استقصائها، والإحاطة بها، ولكن في الإلمام بهذه المعاني، أي في صياغتها، والآمدي يؤيد هؤلاء، ويصرح بانتمائه إليهم، والذهاب مذهبهم. يقول: «والمطبوعون وأهل البلاغة لا يكون الفضل عندهم من جهة استقصاء المعاني، والإغراق في الوصف، وإنما يكون الفضل عندهم في الإلمام بالمعاني، وأخذ العفو منها، كما كانت الأوائل تفعل، مع جودة السبك، وقرب المأتى. والقول في هذا قولهم وإليه أذهب»[٢].

ويتزايد اهتمام الناس بالصياغة، وإعطائها المنزلة الأولى في العمل الفني، حتى إذا وصلنا إلى عصر ابن رشيق، وجدناه يحدثنا عن أصحاب الألفاظ، وأصحاب المعاني، ويذكر أن لكل من هذين الفريقين آراء ومذاهب، ولكن «أكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى»[٣].

---

(١) الموازنة: ١/ ٤٠١.
(٢) الموازنة: ١/ ٤٩٦.
(٣) العمدة: ١/ ١٢٧.

ويورد بعضاً من حجج أصحاب اللفظ، فيقول: «سمعت بعض الحذاق يقول: قال العلماء: اللفظ أغلى من المعنى ثمناً، وأعظم قيمة، وأعز مطلباً، فإن المعاني موجودة في طباع الناس، يستوي الجاهل فيها والحاذق، ولكن العمل على جودة الألفاظ، وحسن السبك، وصحة التأليف. ألا ترى لو أن رجلاً أراد في المدح تشبيه رجل لما أخطأ أن يشبهه في الجود بالغيث والبحر، وفي الإقدام بالأسد، وفي المضاء بالسيف، وفي العزم بالسيل، وفي الحسن بالشمس، فإن لم يحسن تركيب هذه المعاني في أحسن حلاها من اللفظ الجيد الجامع للرقة والجزالة والعذوبة والطلاوة والسهولة والحلاوة لم يكن للمعنى قدر..»[١].

وينقل ابن رشيق قول أستاذه عبد الكريم النهشلي الذي «كان يُؤْثر اللفظ على المعنى كثيراً في شعره وتأليفه: الكلام الجزل أغنى عن المعاني اللطيفة من المعاني اللطيفة عن الكلام الجزل»[٢].

وتتزايد عناية الناس بالصياغة تزايداً شديداً، حتى إذا وصلنا إلى العصور المتأخرة وجدنا ناقداً كابن خلدون مثلاً يكاد يطرح عن المعنى كل قيمة وينسب الفضل كل الفضل للألفاظ، فهي الأصل، والمعاني تابعة لها، وإن صياغة الكلام: شعره ونثره، محصورة في إجادة اللفظ، فمتى حفظه المرء وأجاده وأتقنه على الطريقة التي درج العرب على استعماله فيها فقد أصبح أديباً بليغاً، ولن يجد أمامه أية صعوبة تعترضه، إذ المعاني شيء يأتي على الهامش، ولا يمكن أن تشكل في العمل الأدبي أية صعوبة. يقول ابن خلدون: «اعلم أن صناعة الكلام نظماً ونثراً إنما هي في الألفاظ لا في المعاني، وإنما المعاني تبع لها، وهي أصل، فالصانع الذي يحاول ملكة الكلام في النظم والنثر إنما يحاولها في الألفاظ بحفظ أمثالها من

(١) العمدة: ١/ ١٢٧.

(٢) العمدة: ١/ ١٢٨.

كلام العرب ليكثر استعماله وجريه على لسانه، حتى تستقر له الملكة في لسان مضر... وأما المعاني فهي في الضمائر، وأيضاً فالمعاني موجودة عند كل واحد، وفي طوع كل فكر منها ما يشاء ويرضى، فلا تحتاج إلى صناعة، وتأليف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج للصناعة كما قلنا، وهي بمثابة القوالب للمعاني، فكما أن الأواني التي يغترف بها الماء من البحر منها آنية الذهب والفضة والصدف والزجاج والخزف، والماء واحد في نفسه، وتختلف الجودة في الأواني المملوءة بالماء باختلاف جنسه، لا باختلاف الماء كذلك جودة اللغة وبلاغتها في الاستعمال »[1].

ولذلك لن يكون من المستغرب أن نجد الشعر العربي يتجه شيئاً فشيئاً في طريق الصنعة، والاهتمام بالشكل، وأن تصبح النظرة إلى المضمون هامشية، وفي المرتبة الثانية.

ج- السرقات الشعرية

والقضية الثالثة التي كانت تدفع إلى الاهتمام بالصياغة قضية السرقات الشعرية. فما دام النقاد يعتقدون أن المعاني قد استنفدها المتقدمون حتى لم يكادوا يدعون للمتأخر شيئاً، وإذا كانت المعاني في حد ذاتها لا قيمة لها عندهم وإنما الشأن للصياغة، فإن من الطبيعي بعد ذلك أن يكون لهؤلاء النقاد من قضية السرقات موقف يتناسب مع موقفهم من هاتين القضيتين اللتين تحدثنا عنهما سابقاً، وهما: قضية استنفاد القدماء للمعاني، وقضية اللفظ والمعنى.

وهذا الموقف يتلخص في الأمور الثلاثة التالية:

أ- السرقة أمر لا مفر منه، ولا يكاد يعرى منه أحد.

ب- السرقة ليست عيباً كبيراً.

---

(١) مقدمة ابن خلدون: ٦٥٧.

ج- السرقة مشروعة ومستحسنة حين يأخذ السارق المعنى القديم فيكسوه صياغة أجمل من صياغته القديمة. وسنفصل الحديث في هذه الأمور الثلاثة.

ما دام القدماء قد قالوا كل شيء تقريباً، فإن من البدهي أن يكون كل ما سيقوله المحدثون أو معظمه صورة مكررة، أو صورة مشابهة، أو صورة مقاربة لما قاله القدماء، ومن هنا توجد السرقة، وتكون هذه السرقة أمراً لا مفر منه، بل أمراً محتماً أحياناً، ومن ثم كان الموقف الذي اتخذه كثير من النقاد بشأن السرقة أنها ليست من كبير المساوئ، لأنها مما لا يكاد يفلت من حبائلها أحد، إن حتميتها تخفف من شأنها، وتكسر من حدتها. يقول الآمدي: السرقة «باب ما يعرى منه أحد من الشعراء إلا القليل»(١). ويقول في موضع آخر: «إن من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوئ الشعراء، وخاصة المتأخرين إذ كان هذا باباً ما تعرى منه متقدم ولا متأخر»(٢).

ويقول الجرجاني: «والسرق - أيدك الله - داء قديم، وعيب عتيق، وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمد من قريحته، ويعتمد على معناه ولفظه»(٣).

ويقول أبو هلال العسكري: «ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم، والصياغة على قوالب من سبقهم»(٤).

وقد مر بنا من قبل رأي الجاحظ أيضاً في أن الشعراء يستعين بعضهم بأفكار بعض، ويسرق بعضهم بعضاً، فقال: «ولا يعلم في الأرض شاعر

---

(١) الموازنة: ١/ ١٣٤.
(٢) الموازنة: ١/ ٢٩١.
(٣) الوساطة: ٢١٤.
(٤) الصناعتين: ٢٠٢.

تقدم في تشبيه مصيب تام، وفي معنى غريب عجيب، أو في معنى شريف كريم، أو في بديع مخترع، إلا وكل من جاء من الشعراء من بعده أو معه، إن هو لم يَعْدُ على لفظه فيسرق بعضه، أو يدعيه بأسره، فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى ويجعل نفسه شريكاً فيه..»[١].

وإذن فالسرقة ليست من كبير العيوب وخاصة للمتأخرين، وها هو الجرجاني يتساهل في أمر السرقات فلا يصدر فيها حكماً، ولا يقطع في شأنها برأي، ويلتمس للمتأخرين المسوغات والأعذار إن هم أقدموا عليها، لأن من تقدمهم - كما مر - قد استغرق المعاني، وأتى عليها. يقول: «ومتى أنصفت علمت أن أهل عصرنا، ثم العصر الذي بعدنا، أقرب فيه إلى المعذرة، وأبعد من المذمة، لأن من تقدمنا قد استغرق المعاني، وسبق إليها، وأتى على معظمها، وإنما يحصل على بقايا إما أن تكون تركت رغبة عنها، واستهانة بها، أو لبعد مطلبها، واعتياص مرامها، وتعذر الوصول إليها، ومتى أجهد أحدنا نفسه، وأعمل فكره، وأتعب خاطره وذهنه، في تحصيل معنى يظنه غريباً، ونظم بيت يحسبه فرداً مخترعاً، ثم تصفح عنه الدواوين، لم يخطئه أن يجده بعينه، أو يجد له مثالاً يغض من حسنه، ولهذا السبب أحظر على نفسي، ولا أرى لغيري بت الحكم في السرقة»[٢].

هذان الموقفان: التخفيف من شأن السرقات، واعتبارها أمراً لا مفر منه، يتفقان مع فكرة استنفاد القدماء للمعاني، وأما موقف النقاد من قضية اللفظ والمعنى، وتغليبهم جانب الصياغة على جانب المعاني، فقد كان يناسبه أن يقفوا من السرقات الموقف الثالث، وهو أن هنالك نوعاً

(١) الحيوان: ٣/ ٣١١.

(٢) الوساطة: ٢١٥.

مشروعاً من السرق، بل يكتسب صاحبه مزية وفضلاً إن هو أقدم عليه، ويصبح أحق بالمعنى الذي سرقه من صاحبه الذي ابتدعه، وذلك حين يأخذ هذا المعنى فيلبسه صياغة أحلى من صياغته التي كان عليها، ويكسوه حلة أجمل من الحلة التي كان يكتسيها. يقول ابن طباطبا: «وإذا تناول الشاعر المعاني التي قد سبق إليها، فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يعب، بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه. كقول أبي نواس:

وإن جرت الألفاظُ يوماً بِمدْحةٍ لغيرك إنساناً فأنتَ الذي نعني

أخذه من الأحوص حيث يقول:

متى ما أقلْ في آخر الدهر مِدْحةً فما هي إلا لابنِ ليلى المكرَّمِ

وكقول دعبل:

أحبُّ الشيبَ لما قيل: ضيفٌ كحبي للضيوف النازلينا

أخذه من قول الأحوص أيضاً حيث يقول:

فبانَ مني شبابي بعد لذتِه كأنما كان ضيفاً نازلاً رحلا..»[1].

ويقول القاضي الجرجاني: «إذا أخذ الشاعر المعنى المتداول فأضاف إليه زيادات فلا يعد هذا مع المعايب، بل يكون صاحبها بالتفضيل أحق وبالمدح أولى»[2].

ويتحدث الصولي عن سرقات أبي تمام، فيشير إلى أنها سرقات مستحسنة، وذلك أن أبا تمام لا يتناول المعاني التي سبق إليها تناولاً عادياً، وإنما هو يتناولها على الشرط الذي وضعه النقاد للسرقة المستحسنة المحمودة، فهو «متى أخذ معنى زاد عليه، ووشحه ببديعه،

(١) عيار الشعر: ٧٦.

(٢) الوساطة: ١٨٨.

وتمم معناه، فكان أحق به..»[١].

ثم يذكر الصولي بعد ذلك أنه «كذلك الحكم في الأخذ عند العلماء بالشعر كقول أوس بن حجر:

أقولُ بما صبتْ عليَّ غمامتي وجهديَ في حبل العشيرة أحطب

فقال أبو تمام:

فلو كان يفنى الشعرُ أفنتْهُ ما قرتْ حياضُك منه في العصورِ الذواهبِ
ولكنه صوبُ العقول إذا انجلتْ سحائبُ منها أُعقِبَتْ بسحائب

وكقول النابغة الجعدي في صفة الحرب في قصيدة:

ألم تعلموا ما ترزأُ الحربُ أهلَها وعند ذوي الأحلامِ منها التجارِبُ
لها السادةُ الأشراف تأتي عليهمُ فتهلكهم والسابحاتُ النجائبُ
وتستلبُ الدُّهمَ التي كان ربُّها ضنيناً بها والحربُ فيها الحرائب

فقال أبو تمام:

والحرب مشتقة المعنى من الحَرَبِ...»[٢].

ويتحدث أبو هلال عن هذه الفكرة ذاتها، فيضع للمقدمين على أخذ معاني من تقدمهم شرط تحسين الصياغة وإجادتها، فيقول: «ولكن عليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظاً من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم، ويوردوها في غير حليتها الأولى، ويزيدوها في حسن تأليفها، وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها، فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها...»[٣].

وقد عدد ابن وكيع في كتابه (المنصف في الدلالة على سرقات المتنبي)

(١) أخبار أبي تمام: ٥٣.
(٢) أخبار أبي تمام: ٥٥.
(٣) الصناعتين: ٢٠٢.

للسرقة عشرين نوعاً، جعل عشرة أوجه منها تغتفر فيها السرقة لصاحبها للدلالة على فطنته، وإذا نظرنا في هذه الأوجه التي استحسنت فيها السرقة وجدنا الأمر فيها يعود إلى أن السارق أبرز المعنى المسروق في كسوة أجمل، وصياغة أروع من مثل: «استيفاء اللفظ الطويل في الموجز القصير.. ونقل اللفظ الرذل إلى الرشيق الجزل.. ونقل ما قبح مبناه دون معناه إلى ما حسن مبناه ومعناه، وتوليد كلام من كلام لفظهما مفترق ومعناهما متفق.. ورجحان السارق على المسروق منه بزيادة لفظ على لفظ من أخذ عنه..»[١].

ثم يتحدث ابن وكيع عن السرقات المذمومة، ويجعلها أيضاً عشرة أنواع، وأكثر هذه الأنواع المذمومة أن السارق قد أساء صياغة المعنى المسروق، وأذهب حسن ديباجته ولفظه، من مثل «نقل اللفظ القصير إلى الطويل الكثير... ونقل الرشيق الجزل إلى المستضعف الرذل.. وأخذ اللفظ والمعنى، وهو أقبح السرقات وأدناها»[٢].

وإذن فما دام الشاعر قادراً على أن يحسن كسوة المعنى الذي يأخذه، ويزين لفظه ويزخرفه، فليقدم على ذلك، وأما إذا لم يكن قادراً فالسرقة محرمة عليه وينبغي أن يتحاماها ولذلك - كما يقول ابن رشيق -: «تحامى الناس أشياء كثيرة من المعاني أخذت حقها من اللفظ، فلم يبق فيها فضلة تلتمس..»[٣].

ولذلك أيضاً كان من أقبح السرقات - كما يقول حازم القرطاجني -: «نقل المعنى النادر من غير زيادة، فذلك من أقبح السرقات..»[٤].

---

(١) شرح مقامات الحريري: ١/ ٣٩٣.
(٢) المرجع السابق وصفحته.
(٣) قراضة الذهب: ٣٠.
(٤) منهاج البلغاء: ١٩٥.

ولا يكتفي النقاد بهذه القاعدة التي أطلقوها بشأن السرقات، وهي: أن من أخذ معنى فكساه كسوة أحسن من الكسوة التي هو عليها كان أحق به من صاحبه، بل راحوا يعلّمون الشاعر كيف يسرق، ويتخفى عن الأنظار، ويدلونه على طرق السرقة ومداخلها، والمستحسن المأمون العاقبة منها. يقول ابن طباطبا: «ويحتاج من سلك هذه السبل إلى إلطاف الحيلة، وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها وتلبيسها حتى تخفى على نقادها والبصراء بها، وينفرد بشهرتها كأنه مسبوق إليها، فيستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه، فإذا وجد معنى لطيفاً في تشبيب أو غزل استعمله في المديح، وإن وجده في المديح استعمله في الهجاء، وإن وجده في وصف ناقة أو فرس استعمله في وصف الإنسان... وإن وجد المعنى اللطيف في المنثور من الكلام أو في الخطب والرسائل فتناوله وجعله شعراً كان أخفى وأحسن، ويكون ذلك كالصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين، فيعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه... فإذا أبرز الصائغ ما صاغه في غير الهيئة التي عهد عليها، وأظهر الصباغ ما صبغه على غير اللون الذي عهد قبل، التبس الأمر في المصوغ والمصبوغ على رائيهما، فكذلك المعاني وأخذها، واستعمالها في الأشعار على اختلاف فنون القول فيها...»[1].

كما راح النقاد يعلّمون الشاعر كيف يكسو المعنى كسوة جديدة رائقة لتكون سرقته عندئذ مستحسنة مشروعة، يقول حازم القرطاجني: «إن هنالك «معاني قلت في أنفسها أو بالإضافة إلى كثرة غيرها، فما كان بهذه الصفة فلا تسامح في التعرض إلى شيء منه إلا بشروط منها، أن يركب الشاعر على المعنى معنى آخر، ومنها أن يزيد عليه زيادة حسنة، ومنها أن

(١) عيار الشعر: ٧٨، وانظر أيضاً كلام أبي هلال في هذا الشأن: الصناعتين: ٢٠٤.

ينقله إلى موضع أحق به من الموضع الذي هو فيه، ومن ذلك أن يقلبه ويسلك به ضد ما سلك الأول، ومن ذلك أن يركب عليه عبارة أحسن من الأولى..»[١].

أما عبد القاهر الجرجاني فإنه يحاول أن يفسر المقصود من قول العلماء: إن من أخذ معنى عارياً فكساه لفظاً من عنده كان أحق به، بأن المقصود باللفظ عبارة عن صورة يحدثها الشاعر في المعنى الذي يأخذه، وليس المراد باللفظ نطق اللسان، وإلا فمن أين يكون السارق الذي لم يفعل شيئاً سوى أن وضع لفظاً على معنى أحق بهذا المعنى من صاحبه الذي ابتدعه؟ يقول عبد القاهر: «ومما إذا تفكر فيه العاقل أطال التعجب من أمر الناس، ومن شدة غفلتهم قول العلماء حيث ذكروا الأخذ والسرقة: إن من أخذ معنى عارياً فكساه لفظاً من عنده صار أحق به. وهو كلام مشهور... ثم لا ترى أحداً من هؤلاء الذين لهجوا بجعل الفضيلة في اللفظ يفكر في ذلك، فيقول: من أين يتصور أن يكون هاهنا معنى عار من لفظ يدل عليه؟ ثم من أين يعقل أن يجيء الواحد منا لمعنى من المعاني بلفظ من عنده إن كان المراد باللفظ نطق اللسان؟ ثم هب أنه يصح له أن يفعل ذلك فمن أين يجب إذا وضع لفظاً على معنى أن يصير أحق به من صاحبه الذي أخذه منه إن كان هو لا يصنع بالمعنى شيئاً ولا يحدث فيه صفة، ولا يكسبه فضيلة؟ وإذا كان كذلك فهل يكون لكلامهم هذا وجه سوى أن يكون اللفظ في قولهم: فكساه لفظاً من عنده عبارة عن صورة يحدثها الشاعر أو غير الشاعر للمعنى؟»[٢].

والخلاصة أن موقف النقاد من السرقات يتناسب - كما رأينا - مع موقفهم من قضية اللفظ والمعنى في تغليب جانب اللفظ على جانب

(١) منهاج البلغاء: ١٩٣.

(٢) دلائل الإعجاز: ٤٢٧.

المعنى، ويتفق مع اعتقادهم بسبق الأقدمين إلى المعاني، فهم انطلاقاً من هذين الموقفين هونوا من شأن السرقات، ولم يعدوها عيباً كبيراً يؤخذ على يد السارق فيها، بل عدوها أمراً لا مندوحة عنه لأن القدماء سبقوا إلى المعاني، ثم انطلاقاً من اهتمامهم بشأن الصياغة كان قانونهم: إن من أخذ معنى عارياً فكساه لفظاً من عنده صار أحق به، وراحوا يعلمون الشاعر كيف يكسو المعنى المسروق كسوة جميلة، وكيف يدب إلى المعاني ويسرقها بمهارة وبراعة، ثم يختفي عن الأنظار فلا يشعر به أحد.

وبذلك كان موقفهم هذا من السرقات، مضافاً إليه موقفهم من القضيتين الأخريين اللتين تحدثنا عنهما حافزاً للشعراء كي يهتموا بشأن الصياغة ويعظموا من أمرها، وكان من ثم عاملاً قوياً في سبيل نشوء مذهب البديع الذي سنتحدث عنه فيما نستقبل من صفحات.

☆ ☆ ☆

رابعاً- مذهب البديع: نشوءه وتطوره

-١-

تلك هي أبرز الملابسات النقدية التي كانت تحيط بالشعر حين ظهر الشعراء المحدثون: تعظيم للقديم يبلغ درجة التقديس، يذيع بين الناس ويروّج له النقّاد، ويعتنقه الكثيرون، فلا يرون فضلاً لغيره، ثم الاعتقاد أن القدماء قد سبقوا إلى كل معنى حسن، وفكرة جميلة، وإن كل ما سيأتي به المحدثون فرع مما قاله القدماء، وغيض من فيض سبقوهم إليه، ثم ما دامت المعاني قد استهلكت على مر هذه الأزمان الطويلة التي قطعها الشعر القديم حتى وصل إلى المحدثين، فقد ساد الاعتقاد - كما رأينا - بأفضلية الصياغة والتخفيف من شأن السرقة، بل جعلها فضيلة لمن يحسن الصياغة، وكسوة المعنى المسروق حلة أجمل من التي كانت عليه.

هذه الملابسات النقدية كانت - كما قلنا - تدفع الشعراء دفعاً للعناية بالصياغة، والاهتمام بشأنها. وكان إلى جانب هذه الملابسات النقدية ملابسات أخرى اجتماعية، وجدت في طبيعة الحياة العباسية الجديدة، وما أصابها من تطور وازدهار، وهو ما شاع في هذه الحياة من عناية شديدة بالزخرف والزينة، إذ عاش الناس معيشة ترف وتحضر، على ضروب كثيرة من التفنن، وألوان مختلفة من التصنيع والتنميق، وهو تصنيع يدل على مقدار ما بلغته الدولة الإسلامية في هذه العصور من حضارة وتقدم، فقد شاعت فيها وسائل الزخرفة والزينة، وأسباب التنميق، والنقش والألوان. وكل ذلك سيترك آثاره - ولا شك - في الحياة الفنية، فإذا هذه الحياة أيضاً تنصرف إلى العناية بألوان التصنيع والزخرفة، وإذا هذه الظاهرة الاجتماعية تسري - كما لاحظ شوقي ضيف - في جميع جوانب الفن[1].

هذه الملابسات جميعها، بنوعيها الفني والاجتماعي كانت تساهم مساهمة شديدة في دفع الحياة الأدبية في طريق الصنعة والتنميق، وتتجه بها إلى العناية بالصياغة. وهذا هو مذهب البديع.

إن البديع لفظة أطلقت على هذه الأنواع المختلفة من الزخارف الشكلية، والحلى اللفظية.

البديع هو الفن الذي يبحث في تجميل الصياغة، وزخرفتها وتزيينها، بما يتوافر فيها من عناصر جمالية، كالطباق، والجناس، والاستعارة والتشبيه، والكناية.... إلخ.

وهو الفن الذي أغرم به المحدثون، وانصرفت إليه عنايتهم، فجعلوه وكدهم، ونصبوه أمام أعينهم في عملهم الفني.

---

(١) الفن ومذاهبه في الشعر العربي: ٢٨٢.

ولقد سبق أن قلنا من قبل: إن المحدثين حينما ظهروا كان سلطان القديم مسيطراً جباراً، وكان يفرض وجوده على الحياة الأدبية فرضاً لا يستطيع أحد أن يتحرر من قبضته، ومن ثم فإن المحدثين الذين أرادوا التجديد لم يَعْدُ صنيعهم نطاق القديم، ولم يجاوز إطاره، أرادوا أن يجددوا في دائرة يغلفها القديم من كل أركانها، فلم يأت هذا التجديد عظيم الخطر، ولا شديد الأهمية لأنه - كما سبق أن قلنا - تجديد محصور مضيق عليه الخناق. لمحنا ذلك في تجديد مقدمة القصيدة، ورأينا أنه ليس أكثر من استيحاء القديم، وتقليده والحذو على مثاله، ونلمحه الآن في هذه المحاولة التجديدية الأخرى التي يحاول أن يقوم بها المحدثون في مجال الصياغة، أو في مجال البديع.

فلم يخترع المحدثون فنون البديع اختراعاً، ولم يكونوا سباقين إليها ولا أبناء بجدتها، وإنما سبقهم إليها المتقدمون، وعرفوها قبلهم، واستعملوا كثيراً من أشكالها وألوانها، فجاؤوا هم، وقلدوهم، وحذوا فيها حذوهم. والفرق بين الطرفين أنها كانت ترد عند القدماء عفوية فطرية، لا تتعمد تعمداً، ولا تتصيد تصيداً، فأصبحت عند المحدثين تقصد قصداً، وتلتمس التماساً، ويسعى إليها عمداً. فالشعر عند القدماء كلام ينبعث من وحي الفطرة، وهدي السليقة، يمليه واقع الحياة التي يحياها العربي بما يحيط بها من صور ومشاهد ومرئيات، فلا يحاول الشاعر أن يمد بصره إلى أبعد مما يرى أمامه، وإنما هو يلتقط هذا الذي يراه فيبرزه في وضوح وبساطة وسهولة، لا يغوص وراء المعاني، ولا يشقى في طلبها، أو يبعد في تصورها، وإذا وقع على المعنى الذي يريده أخرجه في أوضح صورة، وأكمل بيان، لا يتكلف له في اللفظ أو الصياغة، ولا يتعمل له بديعاً أو صورة، وإنما يرسله إرسالاً طبيعياً، ويتركه ينثال عن لسانه انثيالاً سهلاً بسيطاً، الغاية عند الشاعر القديم المعنى ووضوحه، وإظهاره بشكل جلي محدد، ولم يكن العربي يجد

صعوبة في طلب القول، فقد كان الكلام البليغ شيئاً فطر عليه. قال الجاحظ: «وكل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال، وكأنه إلهام، وليست هناك معاناة ولا مكابدة ولا إجالة فكر ولا استعانة، وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام، وإلى رجز يوم الخصام، أو حين يمتح على رأس بئر، أو يحدو ببعير، أو عند المقارعة أو المناقلة أو عند صراع، أو حرب، فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب وإلى العمود الذي إليه يقصد فتأتيه المعاني أرسالاً»[1]. فمتى جالت الخواطر في أذهانهم، وجاشت الأفكار في مخيلاتهم، صوروها من أقرب الطرق وأوضحها. لا يتأنقون للفظ، ولا يتكلفون لصياغة، فأوضح ما في هذا الشعر القديم بعده عن التكلف.

ولا يعني هذا أن الشعر القديم كان خالياً من مظاهر الصنعة، ووسائل الزينة. كلا، فقد عرف ألواناً شتى من الصناعة والزخرف الفني، وسنرى بعد قليل أن الشعر القديم قد عرف كل هذه المحسنات البديعية التي أغرم بها المحدثون، وجعلوها وكدهم. فالشعر القديم ليس خالياً من الصنعة، لأن هذه الصنعة - كما يرى شوقي ضيف - شيء لا غنى عنه في العمل الأدبي[2]، ولكن الصنعة شيء والتكلف الذي اتسم به شعر المحدثين شيء آخر. الصنعة عند القدماء طبيعية فطرية سهلة، لا تتعمد تعمداً، ولا يسعى إليها سعياً مخصوصاً، وإنما تقتضيها طبيعة العمل الفني، والذي لا غنى له عنها من ناحية، ثم هي من ناحية أخرى لا تقصد لذاتها، بل تكون الغاية منها إبراز المعنى وإيضاحه.

صنعة القدماء من أجل المعنى لزيادته وضوحاً وجلاء، وصنعة المحدثين غاية في حد ذاتها، ولو كان ذلك على حساب المعنى. ومن هنا كان عمل القدماء صنعة، وعمل المحدثين تكلفاً.

---

(١) البيان والتبيين: ٣/ ٢٦.

(٢) الفن ومذاهبه في الشعر العربي: ٢١.

كان القدماء مطبوعين، وكان الغالب على المحدثين التكلف. وهذا يعني أن الصنعة والطبع لا يتعارضان، بل يقوى أحدهما بالآخر ويشتد أزره، ما دامت في الحدود التي رسمناها، وهي أن تكون الغاية منها المعنى وحده لإبرازه وتوضيحه .

ولذلك كان الشاعر المطبوع المجيد لا يستغني أبداً عن الصنعة في شعره، فهو يعود على قصيدته بعد الانتهاء منها لتنقيحها وتهذيبها، لاستبدال لفظة بأخرى قد تكون أكثر وضوحاً، وأشد إظهاراً للمعنى، وتحديداً له.

ونقاد العرب أنفسهم يقرون ذلك، ويرون أن الشاعر المجيد هو الذي يعود إلى شعره فيقومه ويهذبه، ويلقي ما غث منه. يقول أبو هلال العسكري: «فإذا عملت القصيدة فهذبها ونقحها، بإلقاء ما غث من أبياتها ورث ورذل، والاقتصار على ما حسن وفخم، بإبدال حرف منها بآخر أجود منه، حتى تستوي أجزاؤها، وتتضارع هواديها وأعجازها..»(١).

وقال ابن رشيق: «ولا يكون الشاعر حاذقاً مجوداً حتى يتفقد شعره ويعيد فيه نظره، فيسقط رديه، ويثبت جيده، ويكون سمحاً بالركيك منه، مطّرحاً له، راغباً عنه، فإن بيتاً جيداً يقاوم ألف رديء..»(٢).

وقال أسامة بن منقذ: «اعمل الأبيات متفرقة على ما يجود به الخاطر ثم انظمه في الآخر، وحصل المبدأ والمقطع والخروج، فهو أصعب ما في القصيدة، وميز في فكرك محط الرياسة، ومصب القصيدة، فإنه أسهل عليك، وأشْعِرْها أولاً، وهذبها آخراً، فقد قيل عن الحطيئة: إنه كان يعمل القصيدة في شهرين، ويهذبها في شهرين، وقيل عن زهير إنه كان

(١) الصناعتين: ٤٥.

(٢) العمدة: ١/ ٢٠٠.

يعمل القصيدة في شهرين، ويهذبها في حول، ولذلك سمي شعره: المنقح الحولي..»[١].

وسئل بشار ذات مرة: «بم فقت أهل عمرك، وسبقت أهل عصرك في حسن معاني الشعر، وتهذيب ألفاظه؟ فقال: لأني لم أقبل كل ما تورده علي قريحتي، ويناجيني به طبعي، ويبعثه فكري، ونظرت إلى مغارس العطن، ومعادن الحقائق، ولطائف التشبيهات، فسرت إليها بفهم جيد، وغريزة قوية، فأحكمت سيرها، وانتقيت حرها وكشفت عن حقائقها، واحترزت من متكلفها، والله ما ملك قيادي قط الإعجاب بشيء مما آتي به...»[٢].

-٢-

وقد وجدت طائفة من الشعراء القدماء تهذب شعرها وتنقحه، وتعود عليه بمراجعة النظر، وتدقيق البصر، حتى يستوي في أحسن صورة، ومن هؤلاء زهير بن أبي سلمى، والنابغة الذبياني، والحطيئة، وطفيل الغنوي، والنمر بن تولب. قال الجاحظ: «ومن شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولاً كريتاً، وزمناً طويلاً، يردد فيها نظره ويجيل فيها عقله، ويقلب فيها رأيه، اتهاماً لعقله، وتتبعاً على نفسه، فيجعل عقله زماماً على رأيه، ورأيه عياراً على شعره، إشفاقاً على أدبه، وإحرازاً لما خوله الله تعالى من نعمته، وكانوا يسمون تلك القصائد الحوليات والمقلدات والمنقحات والمحكمات ليصير قائلها خنذيذاً وشاعراً مفلقاً»[٣].

وقد أطلق بعض النقاد على هؤلاء الشعراء الذين كانوا ينقحون شعرهم ويعنون به اسم عبيد الشعر. قال الجاحظ: «وقال الأصمعي: زهير بن

(١) البديع في نقد الشعر: ٢٩٥.
(٢) زهر الآداب: ١/ ١١٠.
(٣) البيان والتبيين: ٢/ ٩.

أبي سلمى، والحطيئة، وأشباههما عبيد الشعر. وكذلك كل من جود في جمع شعره، ووقف عند كل بيت قاله، وأعاد فيه النظر حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية في الجودة. وكان يقال: لولا أن الشعر استعبدهم، واستفرغ مجهودهم حتى أدخلهم في باب التكلف وأصحاب الصنعة ومن يلتمس قهر الكلام، واغتصاب الألفاظ لذهبوا مذهب المطبوعين الذين تأتيهم المعاني سهواً ورهواً، وتنثال عليهم الألفاظ انثيالاً..»[١].

وقال الباقلاني: «قال أبو عبيدة: سمعت أبا عمرو يقول: زهير والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر، لأنهم نقحوه، ولم يذهبوا به مذهب المطبوعين..»[٢].

على أن عبودية هؤلاء الشعراء لشعرهم معناها أنهم كانوا أصحاب أناة وروية في الشعر، وكانوا حريصين على ألا تبرز أشعارهم للناس إلا بعد تهذيبها وطرح الرذل الفاسد منها. وهذا التنقيح لا يعني التكلف كما فهم بعض النقاد من عبارة «عبيد الشعر». ونحسب أن هذه العبارة قد أسيء فهمها فربط بعضهم بينها وبين تكلف الشعر، والتعمل له، كما فعل ابن قتيبة إذ قال: «فالمتكلف هو الذي قوم شعره بالثقاف، ونقحه بطول التفتيش وأعاد فيه النظر بعد النظر كزهير والحطيئة. وكان الأصمعي يقول: زهير والحطيئة وأشباههما من الشعراء عبيد الشعر لأنهم نقحوه، ولم يذهبوا به مذهب المطبوعين. وكان الحطيئة يقول: خير الشعر الحولي المحكك، وكان زهير يسمي كبر قصائده: الحوليات»[٣].

فابن قتيبة - كما هو واضح - يرى أن كل شاعر نقّح شعره وهذبه فقد تكلف، ويعد مدرسة زهير نموذجاً لذلك، وهو بذلك - كما قلنا - يخلط

(١) البيان والتبيين: ٢/ ١٣.
(٢) إعجاز القرآن: ١٨٦.
(٣) الشعر والشعراء: ٧٨.

بين تنقيح الشعر وتهذيبه وبين التكلف، والأمر على خلاف ذلك لأن تشذيب الشعر، وطرح الفاسد منه لا يعد تكلفاً، وقد رأينا أن معظم النقّاد يرون تنقيح الشعر فضيلة، والشاعر المجيد لابد له منه، والجاحظ نفسه الذي فسّر قول الأصمعي، وفهم من عبارة «عبيد الشعر» معنى التكلف، يرى أن تثقيف الشعر يخلصه مما قد يعلق به من دنس وكدر. فالشاعر إذا قوم شعره «بالثقاف وأدخل الكير وقام على الخلاص، أبرزه محككاً منقّحاً، ومصفّىً من الأدناس مهذباً..»[١].

ومن الظلم أن نتهم مدرسة زهير وأضرابه بالتكلف، فهذا التكلف كان أبعد ما يكون عن طبيعة هؤلاء القدماء، وعملهم في شعرهم يوافق أصول الفن التي لابد فيها من التعب وإعادة النظر فيما جالت به القريحة في فورة اندفاعها السريع، وهكذا كان هؤلاء، كان التنقيح عندهم معناه طرح ما لا يحتاج إليه المعنى، أو إبعاد فكرة لا قيمة لها، ولا روعة فيها، أو استبدال لفظة بلفظة، أو عبارة بأخرى تكون أكثر ملاءمة وإيضاحاً للغرض المقصود.

وما نلمحه عندهم من أصباغ البديع لا يخرج عن هذا التصور، فهي أصباغ لخدمة المعنى، وزيادته جمالاً وإشراقاً ووضوحاً، وليست جوراً عليه، أو على حسابه.

-٣-

وهذه الأصباغ البديعية - كما قلنا - لا تقصد قصداً، وهي ليست غاية في حد ذاتها، وإنما كانت ترد في أشعار هؤلاء القدماء طبيعية فطرية لا يتكلفون إيرادها، ولا يشقون في سبيل الحصول عليها، كان المعنى هو الذي يسوق إليها، والأفكار تولدها وتوجدها.

(١) البيان والتبيين: ٢/ ١٤ (ط هارون).

ويأتي المحدثون يريدون أن يجددوا في الشعر، وقد تحدثنا فيما سبق عن الظروف التي أحاطت بهذا التجديد: من سيطرة القديم سيطرة لا يستطيع معها هؤلاء أن يتحرروا منه فيما لو وجدت عندهم الجرأة، أو فكروا في ذلك حقاً، فانحصروا في نطاقه، يريدون أن يجددوا في هذا النطاق نفسه لا يعدونه. والاعتقاد - كما رأينا - يسود أن المعاني قد استنفدت، وأن الفضل للصياغة، وتحوير المعنى القديم فضيلة إذا أبرز في لفظ أرشق، وصياغة أحلى وأعذب، وماذا كانت هذه الصياغة غير فنون البديع؟ ومن هنا وجد هؤلاء المحدثون أنفسهم مسوقين سوقاً إلى أن ينظروا في هذه الفنون البديعية التي عرفها القدماء دون أن يتكلفوها، وهدتهم إليها سلائقهم وفطرهم دون أن يعرفوا لها أسماء أو مصطلحات، فرأوا فيها المنفذ الوحيد إلى ما يريدون للشعر من جمال في الصياغة، وروعة في الأداء، فاحتفلوا بها احتفالاً شديداً، واعتنوا بها عناية بالغة، وتوفروا على هذه الألوان يتصيدونها ويتكلفونها، وأطلقوا عليها اسم «البديع».

وبذلك تحولت هذه الفنون من الفطرة والسليقة والطبع الصافي السليم إلى التكلف والتصنع، تحولت من الصورة العفوية التي ترد بها عند القدماء إلى صورة التعمد والقصد عند المحدثين.. ولاحظ النقاد ذلك، لاحظوا أن المحدثين لم يأتوا بجديد إلا الإفراط والزيادة فيما عرفه المتقدمون. قال الجرجاني: إن البديع كان يقع في أشعار القدماء «ويتفق لها في البيت بعد البيت على غير تعمد وقصد، فلما أفضى الشعر إلى المحدثين، ورأوا مواقع تلك الأبيات من الغرابة والحسن... تكلفوا الاحتذاء عليه، فسموه البديع، فمن محسن ومسيء، ومحمود ومذموم، ومقتصد ومفرط..»[1].

(١) الوساطة: ٣٤.

وقال ابن رشيق: «من الشعر مطبوع ومصنوع، فالمطبوع هو الأصل الذي وضع أولاً، وعليه المدار، والمصنوع وإن وقع عليه هذا الاسم فليس متكلفاً تكلف أشعار المولدين، لكن وقع فيه هذا النوع الذي سموه صنعة من غير قصد ولا تعمل، ولكن بطباع القوم عفواً، فاستحسنوه ومالوا إليه بعض الميل، بعد أن عرفوا وجه اختياره على غيره..»(١).

ثم يقول ابن رشيق بعد ذلك: «والعرب لا تنظر في أعطاف شعرها بأن تجنس، أو تطابق، أو تقابل، فتترك لفظة للفظة، أو معنى لمعنى كما يفعل المحدثون، ولكن نظرها في فصاحة الكلام وجزالته، وبسط المعنى وإبرازه، وإتقان بنية الشعر، وإحكام عقد القوافي، وتلاحم الكلام بعضه ببعض..»(٢).

وقال المرزوقي عن البديع: «وقد كان يتفق في أبيات قصائدهم من غير قصد منهم إليه اليسيرُ النزر، فلما انتهى قرض الشعر إلى المحدثين ورأوا استغراب الناس للبديع على افتتانهم فيه، أولعوا بتورده إظهاراً للاقتدار، وذهاباً إلى الإغراب، فمن مفرط ومقتصد ومحمود فيما يأتيه ومذموم، وذلك على حسب نهوض الطبع بما يحمل، ومدى قواه فيما يطلب منه ويكلف..»(٣).

ويبدو أن المحدثين ظنوا أنفسهم قد جددوا الشعر العربي حقاً، وانتهجوا فيه نهجاً جديداً، أو اخترعوا مذهباً طريفاً باحتفالهم بهذه الألوان البديعية، وتزيين شعرهم بها، فتصدى النقاد لهذه الدعوة يردون عليها، ويبينون فسادها وبطلانها، ويرون في هذا المذهب الذي يدعيه المحدثون إفساداً للشعر. ومن أوائل النقاد الذين فطنوا إلى ذلك عبد الله بن

(١) العمدة: ١/ ١٢٩.

(٢) المرجع السابق وصفحته.

(٣) مقدمة شرح الحماسة: ٩٣.

المعتز، فقد ألف كتاباً جمع فيه بعض ما وجده «في القرآن واللغة وأحاديث رسول الله ﷺ، وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم، وأشعار المتقدمين من الكلام الذي سماه المحدثون البديع، ليعلم أن بشاراً ومسلماً وأبا نواس، ومن تقيلهم، وسلك سبيلهم، لم يسبقوا إلى هذا الفن ولكنه كثر في أشعارهم، فعرف في زمانهم، حتى سمي بهذا الاسم، فأعرب عنه، ودل عليه، ثم إن حبيب بن أوس الطائي من بعدهم شغف به، حتى غلب عليه، وتفرع فيه، وأكثر منه فأحسن في بعض ذلك، وأساء في بعض، وتلك عقبى الإفراط، وثمرة الإسراف، وإنما كان يقول الشاعر من هذا الفن البيت والبيتين في القصيدة، وربما قرئت من شعر أحدهم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت بديع، وكان يستحسن ذلك منهم إذا أتى نادراً، ويزداد حظوة بين الكلام المرسل..»[١].

ويعدد أبو هلال للبديع خمسة وثلاثين نوعاً، ثم يقول: «فهذه أنواع البديع التي ادعى من لا رواية له، ولا دراية عنده أن المحدثين ابتكروها وأن القدماء لم يعرفوها وذلك لما أراد أن يفخم أمر المحدثين»[٢].

-٤-

وراح مذهب البديع ينمو، وتزداد العناية به، وتكثر مع الأيام فنونه وأشكاله، وكلما تقدم الزمن بالمحدثين وجدت منهم طائفة أربت على سابقتها في هذه الأصباغ، وتفننت فيها، وابتكرت ألواناً جديدة، ومضى الشعر العربي في أثر هذه البدعة الجديدة يغرق فيها، وراح يتحول مع الأيام إلى صنعة تعلوها الكلفة، وأصبحت المعاني تجري وراء هذه الأصباغ البديعية، تنساق في ركابها، وتكون تابعة لها. وإذا كان الطباق

(١) البديع: ١٦.

(٢) الصناعتين: ٢٧٣.

مثلاً عند القدماء يرد عفواً، ولأن المعنى يقتضيه، فإن الكلمة في شرعة هذا المذهب الجديد أصبحت تغير، واللفظة تستبدل، لا لأن المعنى يكمل بذلك، أو يزداد وضوحاً، بل ليحدث اللفظ هذا الصبغ البديعي الذي يريده الشاعر، ويتعمده تعمداً.

ووقف النقاد الذين رأيناهم يشتركون في مسؤولية نشوء مذهب البديع، يحاربون هذا المذهب الذي أوحوا به، ويصدرون أحكاماً قاسية على أصحابه، فقالوا عن مسلم بن الوليد: «إنه أول من أفسد الشعر»[١].. وقالوا عن أبي تمام: إنه «أفرط وأسرف وزال عن المنهج المعروف والسنن المألوف»[٢].

على أن مذهب البديع هذا لم يكن مذهباً عاماً اعتنقه جميع الشعراء المحدثين، بل انقسم هؤلاء المحدثون حياله إلى فريقين: فريق استهجنه ولم يوافق طبعه ومزاجه، وظل يفضل طريقة القدماء في الصياغة، وأسلوبهم في عمل الشعر، ولا يجدد إلا بالقدر الذي يتفق مع الصياغة القديمة والروح العربية القديمة. ومن هؤلاء مروان بن أبي حفصة، وأشجع السلمي وعلي بن الجهم، ودعبل بن علي الخزاعي. والفريق الآخر، وهو فريق المجددين، هؤلاء الذين التزموا بمذهب البديع، واتخذوه سنة في عمل الشعر وصياغته، ومن هؤلاء بشار بن برد، وإبراهيم بن هرمة، والعتابي، وأبو نواس، ومسلم بن الوليد، وأبو تمام، والبحتري، وابن المعتز، على تفاوت فيما بينهم في الأخذ بهذا المذهب، والاغتراف من محسناته، وعلى اختلاف فيما بينهم من حيث الإقلال والإكثار، والتسهيل والتوعير.

وبذلك وجد في الشعر المحدث نفسه مذهبان، بينهما في الصياغة

(١) الموازنة: ١٨.

(٢) الموازنة: ١٤.

تفاوت كبير: مذهب يحتذي القدماء ويسير على مناهجهم، والمذهب الآخر هو مذهب المجددين أصحاب البديع. وإذا كانت الخصومة بين القدماء والمحدثين قد انتهت مع انتهاء القرن الثاني بانقراض المحدثين، فإن هذه الخصومة الآن تتخذ وجهة جديدة، إذ تصبح بين المحدثين أنفسهم الذين انقسموا - كما قلنا - فريقين، وأصبح لهم مذهبان في الشعر، فانحصرت الخصومة بين هذين الفريقين: بين الذين يؤثرون القديم، وبين الذين يؤثرون الحديث. وانقسم النقاد أيضاً فريقين، تشيع فريق لهؤلاء، وفريق لأولئك. وسنرى بعد قليل كيف أن النقاد عدوا البحتري ممثلاً لأصحاب المذهب القديم على الرغم من التزامه بمذهب البديع، وسنشرح وجهة نظرهم هذه فيما بعد، ونرى دوافعهم إلى ذلك. وعدوا أبا تمام ممثلاً لأصحاب المذهب الجديد، وتمثلت فيما بعد الخصومة بين القديم والحديث والموازنة بينهما في هذين الشاعرين والموازنة بين مذهبيهما في الشعر.

-٥-

ويظهر أن أول من لفت النظر إلى مذهب البديع بشار بن برد، فقد استكثر منه في شعره، واحتفل به احتفالاً شديداً لفت انتباه النقاد إليه فعدوه أول من فتق البديع، فقال الجاحظ في معرض حديثه عن العتابي أحد أصحاب هذا المذهب: «من الخطباء الشعراء ممن كان يجمع الخطابة والشعر الجيد، والرسائل الفاخرة مع البيان الحسن كلثوم بن عمرو العتابي، وكنيته أبو عمرو، وعلى ألفاظه وحذوه ومثاله في البديع يقول جميع من يتكلف مثل ذلك من شعراء المولدين كنحو: منصور النمري، ومسلم بن الوليد الأنصاري وأشباههما. وكان العتابي يحتذي حذو بشار في البديع»[(١)].

(١) البيان والتبيين: ١/ ٧٤.

وقد مر بنا فيما سبق قول ابن المعتز الذي أشار فيه إلى أسبقية بشار في البديع، حينما أرجع أصول هذا الفن إلى القدماء ليعلم أن بشاراً ومسلماً وأبا نواس ومن تقيّلهم وسلك سبيلهم لم يخترعوا هذا الفن اختراعاً وإنما استكثر منه بشار، وتابعه الآخرون حتى عرف بهم ودل عليهم.

وقال ابن المعتز أيضاً في طبقات الشعراء: «كان مسلم صريع الغواني مداحاً محسناً مفلقاً، وهو أول من وسع البديع، لأن بشار بن برد أول من جاء به، ثم جاء مسلم فحشا به شعره، ثم جاء أبو تمام فأفرط فيه وتجاوز المقدار..»(١).

وقال ابن رشيق: «وقالوا: أول من فتق البديع من المحدثين بشار»(٢).

ثم قلد الشعراء بشاراً في هذا المذهب، واحتذوا حذوه، فكان من شعرائه العتابي ومنصور النمري ومسلم وأبو نواس وأبو تمام والبحتري وابن المعتز. على أن بشاراً - وإن كان السباق إلى الاهتمام بمذهب البديع وشق طريقه وتوجيه الأنظار إليه - لم يتخذ من البديع مذهباً عاماً يلتزمه في جميع شعره، كان بشار كثيراً ما يترك نفسه لسجيتها، فيأتي شعره عفو الخاطر، خالياً من أي لون من ألوان الزينة أو الزخرف الفني، ولذلك كانت أشعاره تأتي متفاوتة شديدة التفاوت من حيث القوة والضعف، والنفاسة والرثاثة، وقد لاحظ النقاد ذلك. قال أبو الفرج: «كان إسحاق الموصلي لا يعتد ببشار، ويقول: هو كثير التخليط في شعره وأشعاره مختلفة لا يشبه بعضها بعضاً..»(٣).

وكان أحمد بن عبيد الله بن عمار يقول: «بشار أستاذ المحدثين الذي عنه أخذوا، ومن بحره اغترفوا، وأثره اقتفوا. يأتي من الخطأ والإحالة

(١) طبقات الشعراء: ٢٣٥.
(٢) العمدة: ١/ ١٣١.
(٣) الأغاني: ٣/ ١٥٥.

بما يفوت الإحصاء مع براعته في الشعر والخطب. وقد قيل: إنه ينظم الشذرة، ثم يأتي إلى جانبها بعرة..»[١].

وإضافة إلى أن بشاراً لم يلتزم البديع التزاماً تاماً فإن هذا الفن كان ما يزال عنده في حدوده البسيطة المقبولة. ليس فيه هذا التعقيد والغلو اللذان سنلمحهما بعد في شعر أبي تمام. كان ما يزال قريباً من الفطرة السليمة والسليقة العربية الصحيحة، ولذلك كان القدماء معجبين ببديع بشار، ولم يروا فيه شيئاً يصدم الذوق أو يجافيه. قال الجاحظ: «ولم يكن في المولدين أصوب بديعاً من بشار وابن هرمة..»[٢].. وقال عنه أيضاً: «وبشار حسن البديع»[٣].

وكان الأصمعي - على الرغم من أنه من اللغويين المتعصبين للقديم - معجباً به، يختم به الشعراء، ويقول عنه: «إن بشاراً خاتمة الشعراء، والله لولا أن أيامه تأخرت لفضلته على كثير منهم»[٤].

وقال أبو الفرج: «كان الأصمعي يعجب ببشار لكثرة فنونه، وسعة تصرفه، ويقول: كان مطبوعاً لا يكلف طبعه شيئاً متعذراً، لا كمن يقول البيت ويحككه أياماً»[٥].

وإذن فبشار - على الرغم من أنه أول من فتق البديع - لم يلتزمه في جميع شعره، كما أنه لم يتكلف فيه، أو يسرف في استعمال أشكاله. كان عنده بسيطاً سهلاً لا ينافي الفطرة، ولا يبعد عن السليقة.

وكذلك الشأن عند أبي نواس، فقد أكثر من البديع، وزين به شعره

(١) الموشح: ٣٩٠.
(٢) البيان والتبيين: ١/ ٧٤.
(٣) المرجع السابق: ٤/ ٥٥.
(٤) الأغاني: ٣/ ١٥٠.
(٥) الأغاني: ٣/ ١٤٩.

ولكنه أيضاً لم يتخذه مذهباً يطبقه على جميع شعره. وهو كبشار كثيراً ما يرسل نفسه على سجيتها، وينظم الشعر عفو الخاطر، لا يتأنق له أو يزخرفه، ولذلك تفاوت شعره ضعفاً وقوة، وركاكة ومتانة. قال ابن المعتز: «وحدثت عن ابن مرزوق عن أبي هفان قال: كان أبو نواس آدب الناس، وأعرفهم بكل شعر، وكان مطبوعاً لا يستقصي ولا يحكك شعره ولا يقوم عليه، ويقول على السكر كثيراً، فشعره متفاوت لذلك، فيه ما هو في الثريا جودة وقوة، وما هو في الحضيض ضعفاً وركاكة»(١).

وكان محمد بن زياد الأعرابي يقول عن أبي نواس: «لو كان أخوك تصفح جملة شعره لعلم أن فيه من الإساءة ما يعفي على المحاسن»(٢).

فأبو نواس من ذوق بشار، لم يتخذ من البديع مذهباً عاماً يجهد نفسه في طلبه، ويعمل على استقصائه وتكلفه. وكذلك أيضاً كان شأن بقية شعراء هذا المذهب الذين ذكرنا أسماءهم، باستثناء مسلم بن الوليد. فمسلم هو المسؤول عن تعقد البديع، وإذا كان بشار وأبو نواس وأضرابهما ممن لم يتخذوا البديع مذهباً عاماً مقدمة وتمهيداً لهذا الفن، فمسلم هو الذي حمل لواء البديع ومثله أصدق تمثيل. فقد كثرت أصباغه عنده وأفرط في استعمالها، حتى لا تكاد قصيدة له تخلو من لون من ألوانه. فمسلم إذن هو صاحب هذا المذهب، وهو الذي اقترح له اسمه. ومسلم - نتيجة إفراطه في البديع وتكلفه له - هو المسؤول عن انحراف الشعر العربي وإغراقه في الصنعة والتكلف. وقد لاحظ النقاد القدماء ذلك فنسبوا إلى مسلم أنه أول من أفسد الشعر العربي بما تكلف له من فنون البديع، ولم ينسب هذا الإفساد مثلاً لبشار أو أبي نواس ممن أخذ مسلم عنهم هذه البدعة وحذا فيها حذوهم.

---

(١) طبقات الشعراء لابن المعتز: ١٩٤.

(٢) الموشح: ٤٢٥.

بشار إذن أول من فتق البديع، ومسلم أول من تكلفه. قال ابن رشيق عنه: «أول من تكلف البديع من المولدين، وأخذ نفسه بالصنعة وأكثر منها، ولم يكن في الأشعار المحدثة قبل مسلم صريع الغواني إلا النبذ اليسيرة. وهو زهير المولدين. كان يبطئ في صنعته ويجيدها»[١].

وقد مر بنا فيما سبق قول الآمدي عن مسلم وأنه أول من أفسد الشعر.

وكان مسلم نفسه يحس أنه يشقى في عمل شعره، وأنه يطرقه من باب يخالف أبواب شعراء عصره، وخاصة أولئك الذين يرسلون شعرهم إرسالاً عفو البديهة والفطرة كأبي العتاهية وأضرابه. وقد اجتمع مسلم وأبو العتاهية مرة، فقال له مسلم: والله لو كنت أرضى أن أقول مثل قولك:

الحمدُ والنعمةُ لك والملكُ لا شريك لك

لقلت في اليوم عشرة آلاف بيت. ولكني أقول:

مُوفٍ على مُهجٍ في يوم ذي رَهَجٍ كأنه أجلٌ يسعى إلى أَمَلِ[٢]

وشتان - كما هو واضح - بين الصنعة والجهد المبذولين في كل من الشعرين. على أنه مهما قيل عن مبالغة مسلم في البديع وتكلفه له وإكثاره منه، فإن زعيم هذا المذهب غير مدافع أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، فإليه وحده نسبت هذه الزعامة، وعلى يديه بلغ البديع ذروته، ووصل الشعر إلى أقصى ما كان يحلم به الشعراء من ألوان الزينة والزخارف وأصباغ الصنعة. فقد أغرم أبو تمام بألوان البديع غراماً شديداً، فنحا نحو مسلم، وأخذ طريقته ليمضي بها أشواطاً بعيدة، فإذا به يربي عليه مما جعله يمثل مدرسة وحده.

وقد لاحظ القدماء زعامة أبي تمام لهذا المذهب ووقوفه فيه علماً

(١) العمدة: ١/ ١٣١.

(٢) مختار الأغاني في الأخبار والتهاني: ١/ ٣٠.

لا يجارى وأقروا له بهذه الزعامة حتى ذكر ابن المعتز - كما مر فيما سبق - أن أبا تمام هو الذي «شغف به حتى غلب عليه، وتفرع فيه، وأكثر منه، فأحسن في بعض ذلك، وأساء في بعض»[١].

وقال الآمدي: أبو تمام ليس مخترعاً لهذا المذهب «ولا هو بأول فيه ولا سابق إليه، بل سلك في ذلك سبيل مسلم، واحتذى حذوه، وأفرط وأسرف وزال عن النهج المعروف والسنن المألوف»[٢].

وقال الآمدي كذلك: «أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد، ثم اتبعه أبو تمام، واستحسن مذهبه، وأحب أن يجعل كل بيت من شعره غير خال من بعض هذه الأصناف، فسلك طريقاً وعراً، واستكره الألفاظ والمعاني ففسد شعره، وذهبت طلاوته، ونشف ماؤه»[٣].

على يدي أبي تمام بلغ مذهب البديع الذروة، ولم يستطع أحد من بعده أن يطور هذا المذهب، أو يبلغ به أبعد مما بلغه أبو تمام. فقد وقف فيه علماً وحده، لا تطاوله الأنظار، ولا ترقى إليه.

وقد كان مذهب أبي تمام هذا موضع خصومة شديدة، وحركة نقدية نشيطة، تعد أخصب حركة في تاريخ نقدنا العربي.

وفي وسط هذه الخصومة العنيفة نشأ مصطلح (عمود الشعر) وبدأ الحديث عنه، وعن صلة أبي تمام به ومدى تمسكه به أو خروجه عليه مما سيكون موضوع حديثنا في الصفحات المقبلة إن شاء الله.

(١) البديع: ١٦.
(٢) الموازنة: ١/ ١٤.
(٣) الموازنة: ١/ ١٨.

obeikandl.com

الفصْل الثاني

أبو تَمام

وَظهُور مُصْطلح عمُود الشِّعْر:

١- **مذهب أبي تمام الشعري.**

٢- **مذهب البحتري الشعري.**

٣- **الخصومة حول أبي تمام والبحتري وصداها في الموازنة.**

٤- **ذوق الآمدي في الموازنة.**

٥- **نشوء مصطلح عمود الشعر في الموازنة.**

٦- **تصور الآمدي لعمود الشعر.**

obeikandl.com

obeikandl.com

تمْهيد

سبق أن قلنا : إن الخصومة بين القدماء والمحدثين التي انتهت بانتهاء القرن الثاني بانقراض القدماء قد استؤنفت في القرن الثالث، واتخذت وجهة جديدة، إذ أصبحت بين المحدثين أنفسهم، هؤلاء المحدثون الذين رأينا أنهم انقسموا فريقين، وكان مذهب البديع الذي شهدنا بواكيره على يدي بشار بن برد هو محور هذه القسمة. فأصحاب القديم لا يغرقون في هذا المذهب كما أغرق فيه المجددون، ولا يجعلونه دأبهم ووكدهم، وهم لا يأخذون من أصباغه إلا القدر اليسير الذي يتفق مع الصياغة القديمة، ولا يخرج عليها، وأصحاب الجديد هم أصحاب مذهب البديع الذين أغرموا بهذا الفن، وانصرفوا إلى العناية بأصباغه وأشكاله، على تفاوت - كما رأينا - فيما بينهم يخف عند بعضهم، ويشتد عند بعض آخر، يسهل عند فريق، ويتوعر ويخشوشن عند فريق آخر، ورأينا أن هذا المذهب قد بلغ ذروته عند أبي تمام الذي عد - بحق - زعيم هذا الفن غير مدافع.

وعاصر أبا تمام شاعر آخر تتلمذ على يديه، وتأثر به، وتشبه بمذهبه، ولكن في يسر وسهولة، ودون تكلف ولا مشقة، فقد آثر أن يحذو حذو القدماء في الصياغة، وأسلوبهم في الشعر، ذلك هو البحتري الذي عده النقاد ممثلاً لأصحاب المذهب القديم، كما عد أبو تمام ممثلاً لأصحاب المذهب الجديد، وبذلك أصبحت الخصومة بين القديم والحديث مركزة في هذين الشاعرين، والحديث عن مذهبهما في الشعر.

وسنحاول فيما نستقبل من صفحات أن نتعرف على هذين المذهبين لندرك الأبعاد الحقيقية للخصومة بين القدماء والمحدثين في هذا القرن.

١- مذهب أبي تمام الشعري

-١-

مما تجدر ملاحظته ونحن نتحدث عن أبي تمام، شيئان اثنان: أحدهما يتعلق بعصر أبي تمام، والآخر يتعلق بشخصيته بالذات. أما الأول فهو أن عصر أبي تمام عصر زاخر بأنواع العلوم والمعارف، عصر تحضر وثقافة وتقدم، عرف الفلسفة والمنطق وعلم الكلام، وبلغت الدولة الإسلامية فيه شأواً بعيداً من رقي العقل بما أتيح لها أن تطلع عليه من ثقافات الأمم الأخرى وحضارتهم، وأصبح الناس يخوضون في علم الكلام والمنطق، وعرفت المناظرات الجدلية وشغل الناس بهذا كله. أما ما يتعلق بأبي تمام فهو أنه لم يقف من هذه الثقافات موقف المتفرج أو المراقب، وإنما راح ينهل من معينها، فثقف كثيراً من العلوم. اطلع على الفلسفة والمنطق وعلم الكلام، وحذق كثيراً من الثقافات التاريخية والإسلامية وما يتعلق بأصول العقائد والملل والنحل. نشأ في دمشق، وعاش في المدن، فأتاح له ذلك أن يكون أكثر التصاقاً بهذه الثقافات المختلفة، وكان لأبي تمام بعد ذلك من ذكائه النادر وقوة حافظته العجيبة ما يساعده على أن يستوعب هذه العلوم جميعها، وأن يعيها ويتفهمها فهماً دقيقاً. ولم يكتف أبو تمام بهذه الثقافات الحديثة، بل كان مطلعاً على التراث العربي القديم اطلاعاً لا نظير له. قرأ أشعار العرب ووعى خطوط الشعر القديم وصوره وعياً كاملاً، وحفظ كثيراً منها حتى «كان له من المحفوظات ما لا يلحقه فيه غيره، حتى قيل إنه كان يحفظ أربعة عشر ألف أرجوزة غير المقاطيع والقصائد»[(١)].

ولم يكتف أبو تمام بالحفظ بل جمع إلى ذلك التأليف والتصنيف. قال

(١) معاهد التنصيص: ١/ ١٤.

الآمدي: «كان أبو تمام مشتهراً بالشعر، مشغوفاً به، مشغولاً عمره بتخيره ودراسته، وله كتب واختيارات مؤلفة فيه مشهورة معروفة. فمنها الاختيار القبائلي الأكبر. اختار فيه من كل قبيلة قصيدة، وقد مر على يديّ هذا الاختيار. ومنها اختيار آخر ترجمته القبائلي، اختار فيه قطعاً من محاسن أشعار القبائل، ولم يورد فيه كبير شيء للشعراء المعروفين. ومنها الاختيار الذي تلقط فيه محاسن شعر الجاهلية والإسلام، فأخذ من كل قصيدة شيئاً حتى انتهى إلى إبراهيم بن هرمة، وهو اختيار مشهور معروف يعرف باختيار شعر شعراء الفحول. ومنها اختيار تلقط فيه أشياء من أشعار المقلين من الشعراء المغمورين غير المشهورين، وبوبه أبواباً، وصدره بما قيل في الشجاعة وهو أشهر اختياراته وأكثرها في أيدي الناس، ويلقب بالحماسة. ومنها اختيار المقطعات وهو مبوب على ترتيب الحماسة إلا أنه ذكر فيه أشعار المشهورين وغيرهم من القدماء والمتأخرين، وصدره بذكر الغزل، وقد قرأت هذا الكتاب وتلقطت منه نتفاً وأبياتاً كثيرة، وليس بمشهور شهرة غيره، ومنها اختيار مجرد من أشعار المحدثين، وهو موجود في أيدي الناس. فهذه الاختيارات تدل على عنايته بالشعر، وأنه اشتغل به وجعله وكده، واقتصر من كل الآداب والعلوم عليه، وأنه ما فاته من شعر جاهلي ولا إسلامي ولا محدث إلا قرأه وطالع فيه»[١].

أبو تمام إذن شاعر مثقف مطلع، بل هو شاعر عالم، وقد كان الناس جميعاً يعرفون له هذه الفضيلة. وقد سئل البحتري ذات مرة عن أبي تمام فقال: «أبو تمام عالم غلب عليه الشعر»[٢].

وفي الموازنة: «قال صاحب أبي تمام: فقد أقررتم لأبي تمام بالعلم

(١) الموازنة: ١/ ٥٦.

(٢) البديع في نقد الشعر: ٤٧.

والشعر والرواية، ولا محالة أن العلم في شعره أظهر منه في شعر البحتري، والشاعر العالم أفضل من الشاعر غير العالم»[١].

-٢-

وإضافة إلى ذلك كان أبو تمام شاعراً مرهفاً حساساً، وأكثر ما يبدو ذلك في شعوره بأزمة الشعر الحديث، والمحنة التي وضعه النقاد فيها حينما زعموا - كما رأينا من قبل - أن القدماء قد استغرقوا المعاني، وسبقوا إليها، وأن المحدثين عالة عليهم في ذلك.

ويخيل إلينا أن هذا الرأي كان يؤلم أبا تمام المرهف الرقيق الحس كثيراً، وكان يصدم كبرياءه وعبقريته، ولعله أحس بما في هذا الرأي من استهانة بالمحدثين واحتقار لمواهبهم وملكاتهم، فكان أول شيء فعله أن ثار على هذه الفكرة الشائعة، فكرة ما ترك الأول للآخر شيئاً فنقضها وعكسها لتصبح عنده: (كم ترك الأول للآخر) فقال:

يقول من تقرعُ أسماعه: كم ترك الأولُ للآخر!

وقال:

فلو كان يفنى الشعرُ أفناه ما قرت حياضُك منه في العصور الذواهب
ولكنه فيضُ العقول إذا انجلت سحائبُ منه أعقبت بسحائب[٢]

وقال أيضاً:

أما المعاني فهي أبكار إذا نُصَّتْ ولكن القوافيَ عُونُ[٣]

ومضى أبو تمام يحاول أن يبرهن على ذلك، وألا يتركه كلاماً نظرياً فقط، فغاص وراء المعاني الجديدة، وأبحر في طلبها، وتعب في هذا

(١) الموازنة: ١/ ٢٤.
(٢) العمدة: ١/ ٩١.
(٣) ديوان أبي تمام بشرح التبريزي: ٣/ ٣٣٠.

الطلب تعباً شديداً، وشقي في سبيله شقاء لا نظير له، حتى كأنه كان ينحت هذه المعاني من نفسه، ولاحظ الناس ذلك فأشفق عليه فريق، وعنفه فريق. نظر الفيلسوف الكندي في شعر أبي تمام، فقال: «إن هذا الفتى يموت شاباً. فقيل له: ومن أين حكمت عليه بذلك؟ فقال: رأيت فيه من الحدة والذكاء والفطنة مع لطافة الحس وجودة الخاطر ما علمت أن النفس الروحانية تأكل جسمه كما يأكل السيف المهند غمده»[١].. ومات أبو تمام لنيف وثلاثين، فصدق بذلك حدس الكندي.

وقال إسحاق الموصلي لأبي تمام: «يا فتى ما أشد ما تتكئ على نفسك، يعني أنه لا يسلك مسلك الشعراء قبله، وإنما يستقي من نفسه»[٢].

ونجح أبو تمام في مهمته، فاستطاع أن يخترع كثيراً من المعاني، وأن يثبت للناس أن هناك أشياء كثيرة تركها القدماء لمن يأتي بعدهم، وليس الأمر على ما حسبه بعضهم من أن المعاني قد جفت، ومعينها نضب. وشهد له النقاد بذلك، حتى المتعصّبون عليه، والذين كانوا يكرهونه، فعرف أبو تمام بأنه قدوة أهل المعاني وإمامهم.

قال عبد الله بن المعتز: «البحتري لا يكاد يغلط لفظه، وإنما ألفاظه كالعسل حلاوة، فأما أن يشق غبار الطائي في الحذق بالمعاني والمحاسن فهيهات، بل يغرق في بحره، على أن للبحتري المعاني الغزيرة، ولكن أكثرها مأخوذ من أبي تمام، ومسروق من شعره»[٣].

وقال أبو الفرج الأصفهاني: أبو تمام «شاعر مطبوع، لطيف الفطنة

(١) الموشح: ٥٠٢، وهبة الأيام فيما يتعلق بأبي تمام: ٢٦.
(٢) الموشح: ٥٠٢.
(٣) طبقات الشعراء لابن المعتز: ٢٨٦.

دقيق المعاني، غواص على ما يستصعب منها، ويعسر متناوله على غيره».[١]

وقال الصولي: «وليس أحد من الشعراء يعمل المعاني ويخترعها ويتكئ على نفسه فيها أكثر من أبي تمام، ومتى أخذ معنى زاد عليه، ووشحه ببديعه، وتمم معناه فكان أحق به»[٢].

ويقول عنه الجرجاني: إنه «قبلة أهل المعاني»[٣].

ويسوق الآمدي رأي أصحاب البحتري الذين يعترفون لأبي تمام بقدرته على اختراع المعاني الجديدة، والإبداع فيها، ويقر رأيهم، ويسميهم أهل النصفة. يقول: «ووجدت أهل النصفة من أصحاب البحتري، ومن يقدم مطبوع الشعر دون متكلفه لا يدفعون أبا تمام عن لطيف المعاني ورقيقها والإبداع والإغراب فيها، والاستنباط لها، ويقولون: إنه، وإن اختل في بعض ما يورده منها، فإن الذي يوجد فيها من النادر المستحسن أكثر مما يوجد من السخيف المسترذل، وإن اهتمامه بمعانيه أكثر من اهتمامه بتقويم ألفاظه على شدة غرامه بالطباق والتجنيس والمماثلة، وإنه إذا لاح له المعنى أخرجه بأي لفظ من ضعيف أو قوي وهذا أعدل ما سمعته من القول فيه»[٤].

-٣-

أبو تمام إذن من أصحاب المعاني، والمهتمين بأمرها، والغواصين وراءها، كان يلهث للحصول عليها، ويتكئ على نفسه ويجهدها ليظفر

(١) الأغاني: ١٦/ ٣٨٣.
(٢) أخبار أبي تمام: ٥٣.
(٣) الوساطة: ٢٠.
(٤) الموازنة: ١/ ٣٩٧.

بمعنى طريف لم يسبق إليه. ولم تكن العملية سهلة ولا هينة، بل كانت شاقة عسيرة شديدة الصعوبة، لا لأن معين المعاني قد جف كما توهم بعض الناس، وإنما لأن المحدثين - وأبو تمام منهم - قد حصروا أنفسهم في هذه الأغراض التقليدية التي أشبعها الشعراء كلاماً: من مديح وفخر ورثاء وهجاء ووصف للأطلال والدمن والصحاري وما شاكل هذا، ولم يكتفوا بذلك بل هم في الواقع قد حصروا أنفسهم في أدق تفاصيل الصور والمعاني القديمة فأصبحت القدرة على إبداع معان جديدة في هذه الحدود الضيقة عملية غير يسيرة. وقد لاحظ محمد مندور ذلك، فقال: «كان الشعراء يستطيعون رغم خضوعهم لتقاليد الشعر الجاهلي أن يقولوا شعراً أصيلاً جميلاً صادقاً، ولكن كان باستطاعتهم أن يشكلوا القوالب القديمة كما يريدون، ولكنهم لسوء الحظ لم يفعلوا، بل حبسوا أنفسهم في تفاصيل الصور والمعاني من وصف للدمن والأثافي والوحوش، ومحو الريح للآثار، وسؤال الدار واستعجامها عن الجواب، واستيقاف الصحب، والبكاء على الظاعنين، وما إلى ذلك، فضيقوا على أنفسهم حتى لم يعد أمامهم غير التجويد الفني... لم تأت المحنة إذن من التقيد بالأصول الفنية للقصيدة القديمة، ولا من الأخذ في نفس الموضوعات التي أخذ فيها الجاهليون والأمويون، وكلها موضوعات إنسانية شغلت الشعراء منذ الأبد، وستشغلهم إلى الأبد، وإنما أتتهم من تقيدهم بالتفاصيل»[1].

كانت عملية ابتداع المعاني صعبة إذن، وأبو تمام وأمثاله من المحدثين هم الذين ضيقوا على أنفسهم واسعاً لحصرهم أنفسهم في نطاق هذه الأغراض التقليدية القديمة من ناحية، ولتقيدهم بأدق تفصيلات وجزئيات هذه الأغراض من ناحية أخرى. ومن هنا كنا نتوقع ألا يأتي هذا التجديد

(١) النقد المنهجي عند العرب: ٧٥.

في المعاني شديد الخطر، أو عظيم الأهمية «فقد كان الشاعر لا يستطيع أن يخلق قصيدة كاملة بديعة لا يمس فيها معنى لشاعر سبقه، فكان الخلق بطبيعة الحال يقف عند البيت والبيتين، ولا تمكن الإطالة في المعنى الواحد حتى تستغرق القصيدة وإلا عد إسهاباً لا تقبله النفس السامية قبولاً مرضياً»[١]. وهو لا يعدو بطبيعة الحال إضافة جزئية إلى معنى متداول مألوف، أو استنباط فكرة جديدة لا تخرج عن حيز الإطار التقليدي العام، أو تشعيب المعنى القديم وتمطيطه واستقصاءه، أو عرضه في صورة رائعة توهم بجدته وطرافته، وكان هذا كله اهتماماً جزئياً بالمعنى صرفهم عن الكليات، فلم تتغير فنون الشعر، ولم تتبدل أغراضه، وإن كان الفن الواحد قد تجمع له كثير من المعاني، واستقصى حوله عديداً من الأفكار. ولا شك أيضاً أن تناول المحدثين للمعاني قد أصابه شيء كثير من التطور بحكم تطور الحياة نفسها، فداخلت هذه المعاني الرقة والدماثة والرشاقة، وأصبحنا نلمح خلالها كثيراً من الخيوط الحضرية الرائعة والصور والأخيلة الطريفة، إلا أن هذا كله في الواقع لم يكد يضيف إلى الشعر العربي شيئاً جديداً بمعنى الجدة التامة، وإنما كان تطويراً للقديم، وتوسيعاً له، وتشقيقاً في أبوابه وأغراضه، وعلى الرغم من كل ما قيل عن ابتداع أبي تمام للمعاني، وقدرته على اختراعها، فإنه «لم يكد يجدد شيئاً في موضوعات الشعر»[٢].. وهو لم يخرج أبداً عن الدائرة التقليدية في الأغراض والموضوعات والمعاني. وقد روى الآمدي عن أبي علي محمد بن العلاء السجستاني أن أبا تمام: «ليس له معنى انفرد به إلا ثلاثة معان وهي:

تأبى على التصريد إلا نائلاً إلا يكن ماء قَراحاً يمذقِ

(١) أبو تمام للبهبيتي: ١٨٤.

(٢) النقد المنهجي: ٥٢.

نزراً كما استكرهت عائر نفحةٍ من فأرةِ المسكِ التي لم تُفْتَقِ

وقوله:

بني مالك قد نبهت خاملَ الثرى قبورٌ لكم مستشرفات المعالم
رواكدَ قِيسَ الكفِّ عن متناول وفيها عُلَىً لا ترتقى بالسلالم

وقوله:

وإذا أراد الله نشر فضيلةٍ طُويت أتاح لها لسانَ حسود
لولا اشتعالُ النار فيما جاورت ما كان يعرف طيب عرف العود»[١]

ولا شك أن قول السجستاني بعيد عن النصفة، والآمدي نفسه - وهو ليس من المتحمسين لأبي تمام كما سنرى - يخالف ذلك، ويرى لأبي تمام إبداعات أكثر، فيقول: «ولست أرى الأمر على ما ذكره أبو علي بل أرى أن له - على كثرة ما أخذه من أشعار الناس ومعانيهم - مخترعات كثيرة، وبدائع مشهورة»[٢].

أما ابن الأثير فيذكر أن معاني أبي تمام المخترعة بلغت عشرين معنى، ويراها أهل هذه الصناعة كثيرة، ويعظمون أمرها، ولكن أبا تمام لها. يقول: «وقد قيل: إن أبا تمام أكثر الشعراء المتأخرين ابتداعاً للمعاني وقد عدت معانيه المبتدعة فوجدت ما يزيد على عشرين معنى، وأهل هذه الصناعة يكبرون ذلك، وما هذا من مثل أبي تمام بكثير.»[٣].

ثم يأخذ ابن الأثير في تعداد بعض هذه المعاني المبتدعة، وهي - فيما نعتقد - لاتخرج عن المعاني المعروفة المتوارثة.

---

(١) الموازنة: ١/ ١٣٤.
(٢) الموازنة: ١/ ١٣٤.
(٣) المثل السائر: ٢/ ٢٢ (تحقيق الحوفي وطبانة).

-٤-

على أن إحساس أبي تمام - ولا شك - بقيمة المعاني كان كبيراً، ومن أجل ذلك كانت همه الأول، حتى عد - كما قلنا - من أصحاب المعاني، وقد يكون ذلك غريباً إذا ما تذكرنا أن أبا تمام هو أيضاً قدوة أهل البديع، والذي على يديه - كما رأينا - بلغ هذا المذهب الذروة التي لا يطمح أحد من الشعراء أن يرقى إليها. والواقع أن تناول المعنى عند أبي تمام كان يأتي على صورتين:

١- اختراع المعاني الجديدة، والسبق إلى أفكار لم يسبق إليها، وقد رأينا ما كان يكلفه ذلك من جهد ومشقة وتعب، وهو في إبحاره هذا وراء المعاني الجديدة لم يكن يعبأ بشيء، فقد تحول الشعر عنده - على حد تعبير البهبيتي - «إلى مادة لينة سهلة يصورها تصوير الصائغ كيف يشاء، صناعة يتحرى فيها الغرض يريد أن يحققه، ولكن هذا التحقيق قد تعترضه قيود اللغة فيحطمها، ورسوم البلاغة فيخرج عليها وذوق الناس فلا يعبأ به، فهو ثائر وهو مجدد، وهو في هذه الثورة لا يعبأ بشيء، يحطم القيود، ويعدو الحواجز»[١].. وقد يحس بما أصيب به الشعر على يديه من جفاف، فيحاول أن يجد لنفسه عوضاً عن رونق الشعر ومائيته، فيلجأ إلى البديع، يغلو فيه، ويسرف في استعماله، عله يكون فيه هذا العوض، أو عله يسبغ على المعاني شيئاً من الجدة والطرافة اللتين ينشدهما أبو تمام.

٢- والصورة الثانية تناول المعاني القديمة: وهو أيضاً لم يكن يتناول هذه المعاني تناولاً عادياً، بل هو يحاول أن يعمق هذه المعاني، وأن يزيد عليها، ويوسع من أفقها، ثم هو بعدُ يحاول أن يباعد بينها وبين الأصل الذي أخذه عنها حتى لا يتهم بالسرقة، فكان يلجأ إلى ما رأينا الناس

(١) أبو تمام: ١٩٣.

يتعارفون عليه في مثل هذه الحالة: وهو كسوة المعنى المأخوذ كسوة أجمل مما كان عليه حتى يصبح الآخذ أولى بهذا المعنى من صاحبه الذي ابتدعه، وهذه الكسوة إنما هي فنون البديع وأشكاله، وقد يفسر لنا هذا غرام أبي تمام الشديد وولوعه بالبديع، حتى أصبح فيه إماماً لا يجارى. على أن أبا تمام الذي كان يريد إخفاء المعنى المأخوذ وإبرازه في أجمل صورة لم يقف في طلب فنون البديع عند حد، فقد أرهق نفسه في طلبها إرهاقاً شديداً، وتكلف من الأمر شططاً، فإذا هذه الفنون التي كان الدافع إليها المعنى، وإبرازه في صورة أجمل وأبهى تكاد تصبح عنده غاية في حد ذاتها، فإذا مر مثلاً - على حد تعبير عبد القاهر الجرجاني - «على اسم موضع يحتاج إلى ذكره، أو يتصل بقصة يذكرها في شعر من دون أن يشتق منه تجنيساً، أو يعمل فيه بديعاً، فقد باء بإثم، وأخل بفرض حتم، من نحو قوله:

سيف الأنام الذي سمته هيبته ... لما تخرم أهل الأرض مخترما
إن الخليفة لما صالَ كنتَ له ... خليفةَ الموت فيمن جار أو ظلما
قرتْ بقران عينُ الدين وانشترت ... بالأشترين عيونُ الشرك فاصطلما»[1]

وأسرف أبو تمام في هذه الفنون إسرافاً شديداً، والإسراف هو الذي يقود إلى التكلف، وهكذا بدت هذه الكلفة واضحة في شعر أبي تمام، لأن هذه الفنون إنما يستظرف منها «نحو البيت والبيتين بين القصائد يستدل بذلك على جودة شعر الرجل، وصدق حسه، وصفاء خاطره، فأما إذا كثر فهو عيب يشهد بخلاف الطبع، وإيثار الكلفة، وليس يتجه البتة أن يتأتى من الشاعر قصيدة كلها أو أكثرها متصنع من غير قصد، كالذي يأتي من أشعار حبيب والبحتري وغيرهما، وقد كانا يطلبان الصنعة، ويولعان بها»[2].

(١) أسرار البلاغة: ١٠.
(٢) العمدة: ١/ ١٣٠.

ولا شك أن هذا التكلف والتعسف في طلب ألوان الصنعة قد أذهبا كثيراً من رونق الشعر وطلاوته ومائه، وكاد الطبع يختفي وراء هذه الأستار الصفيقة التي ألقاها أبو تمام عليه، قال الباقلاني: «إن كثيراً من المحدثين قد تصنع لأبواب الصنعة حتى حشا جميع شعره منها. واجتهد ألا يفوته بيت إلا وهو يملؤه من الصنعة كما صنع أبو تمام في لاميته:

متى أنت عن ذهيلة الحي ذاهلُ ... وصدرُك منها مدةَ الدهر آهلُ
تطل الطلولُ الدمعَ في كل موقفٍ ... وتمثل بالصبر الديارُ المواثل
دوارس لم يجفُ الربيع ربوعها ... ولا مرَّ في أغفالها وهو غافلُ
فقد سحبت فيها السحابُ ذيولَها ... وقد أخملت بالنور تلك الخمائلُ
تعفين من زاد العفاةِ إذا انتحى ... على الحي صرفُ الأزمة المتماحلُ
لهم سلفٌ سمر العوالي وسامر ... وفيهم جمال لا يغيضُ وجامل
ليالِيَ أضللتَ العزاء وخزّلت ... بعقلك آرامُ الخدورِ العقائل
من الهيف لو أن الخلاخل صُيِّرتْ ... لها وشحاً جالت عليه الخلاخل
مها الوحش إلا أن هاتا أوانسٌ ... قنا الخط إلا أن تلك ذوابل
هوى كان خلساً إن من أطيب الهوى ... هوىً جُلْتَ في أفيائه وهو خاملُ

ومن الأدباء من عاب عليه هذه الأبيات ونحوها على ما قد تكلف فيها من البديع وتعمل من الصنعة. فقال: قد أذهب ماء هذا الشعر ورونقه وفائدته اشتغالاً بطلب التطبيق وسائر ما جمع فيه..»[١].

وقال الآمدي: «أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد، ثم اتبعه أبو تمام، واستحسن مذهبه، وأحب أن يجعل كل بيت من شعره غير خال من بعض هذه الأصناف، فسلك طريقاً وعراً، واستكره الألفاظ والمعاني، ففسد شعره، وذهبت طلاوته، ونشف ماؤه.»[٢].

(١) إعجاز القرآن: ١٦٥.
(٢) الموازنة: ١/ ١٨.

وما دام أبو تمام يستكثر من هذه الفنون هذا الاستكثار الشديد، ويسرف فيها مثل هذا الإسراف، وما دام - على حد تعبير ابن رشيق - يذهب إلى «التصنع المحكم طوعاً وكرهاً. يأتي للأشياء من بعد ويطلبها بكلفة، ويأخذها بقوة»[١]، فإن من الطبيعي ألا يسلم له قسم كبير مما يأتي به منها، ونعي عليه من هذه الأصباغ شيء كثير. قال الآمدي: إن غلط من غلط من المتقدمين والمتأخرين في البيت والبيتين «وربما سلم الشاعر المكثر من ذلك البتة، وتعرى منه حتى لا تؤخذ عليه لفظة، وأبو تمام لا تكاد تخلو قصيدة واحدة من عدة أبيات يكون فيها مخطئاً أو محيلاً، أو عن الغرض عادلاً، أو مستعيراً استعارة قبيحة، أو مبهماً بسوء العبارة والتعقيد حتى لا يفهم ولا يوجد له مخرج مما لو عددناه لكان كثيراً فاحشاً»[٢].

وتحدث الآمدي عن جناس أبي تمام فقال: «ورأى أبو تمام المجانس من الألفاظ متفرقاً في أشعار الأوائل، وهو ما اشتق بعضه من بعض.. ولكن إنما يأتي منه في القصيدة البيت الواحد والبيتان، على حسب ما يتفق للشاعر ويحضر في خاطره، وفي الأكثر لا يعتمده، وربما خلا ديوان الشاعر المكثر منه فلا ترى له لفظة واحدة، فاعتمده الطائي، وجعله غرضه وبنى أكثر شعره عليه.. والطائي استفرغ وسعه في هذا الباب، وجد في طلبه واستكثر منه، وجعله غرضه، فكانت إساءته فيه أكثر من إحسانه، وصوابه أقل من خطئه»[٣]. فمن هذه الصنعة المستقبحة قوله:

قرتْ بقران عينُ الدين وانشتَرَتْ بالأشترينِ عيون الشركِ فاصطلما

وقوله:

---

(١) العمدة: ١/ ١٣٠.

(٢) الموازنة: ١/ ٥٠.

(٣) الموازنة: ١/ ٢٦٥- ٢٧١.

إن مـن عـقّ والـديـه لـلـعـو نٌ ومـن عـقَّ مـنـزلاً بـالـعـقـيـق

وقوله:

ذهبت بمذهبه السماحةُ والتوت فيه الظنونُ أمذهب أم مذهب؟

وقوله:

خَشُنَتْ عليه أختُ بني خُشَيْنِ

فهذا كله تجنيس في غاية الشناعة والركاكة والهجانة[١].

ومن هذه الصنعة المستكرهة أيضاً قوله:

فاسلمْ سلمتَ من الآفاتِ ما سلمت سلامُ سلمى ومهما أورقَ السَّلَمُ

وقوله:

قد لان أكثرُ ما تريد وبعضُه خَشِنٌ وإني بالنجاحِ لواثقُ

وقوله:

لعمري لقد حررت يوم لقيته لَو انَّ القضاءَ وحده لم يبرَّد[٢]

وقوله:

سلِّمْ على الربعِ من سلمى بذي سلم عليه وسمّ من الأيام والقدم[٣]

ولعل أكثر مآخذ العلماء على أبي تمام في هذا الباب كان منصباً على استعاراته. فالاستعارة - حسب تعريف البلاغيين لها - تشبيه بليغ حذف أحد طرفيه، ولا بد في كل تشبيه من وجود صلة بين المشبه والمشبه به، وهذه الصلة هي وجه الشبه، فوجه الشبه إذن هو الرابط الذي يجمع بين الشيء المشبه والشيء المشبه به. وكلما كان هذا الرابط قوياً واضحاً متميزاً كانت الاستعارة مستحسنة مفضلة. وكلما خفيت الصلة بين المشبه

(١) الموازنة: ١/ ٢٦٦.
(٢) المرجع السابق وصفحته.
(٣) الموشح: ٤٧١.

والمشبه به، أو ضعف وجه المشابهة بينهما، أو كان بعيداً، أو غير واضح كانت الاستعارة مستهجنة مستقبحة. وأبو تمام يخالف في ذلك السنة، فتنبهم العلاقة بين المشبه والمشبه به عنده في كثير من الأحيان، فتأتي الاستعارة بعيدة غير واضحة. قال الجرجاني: «وقد كانت الشعراء تجري على نهج قريب من الاقتصاد حتى استرسل أبو تمام ومال إلى الرخصة فأخرجه إلى التعدي، وتبعه أكثر المحدثين»[١].

فمن ذلك قوله:

يا دهرُ قوِّمْ من أخدعيك فقد أضججتَ هذا الأنامَ من خُرْقِك

وقوله:

لو لم تَفُتّ مسَنّ المجدِ مذ زمنٍ بالجود والبأس كان الجود قد خَرِفَا

وأشباه هذا مما إذا تتبعته في شعره وجدته كثيراً..[٢] وسنعود على استعارات أبي تمام البعيدة هذه في مواضع أخرى من هذا البحث، فيكون لنا فيها فضل حديث.

وهكذا أغرم أبو تمام في سبيل المعاني التي كانت بغيته الأولى بالصنعة غراماً شديداً، لأنه رأى فيها وسيلة لستر المعاني القديمة التي يتناولها وسبيلاً إلى إخفائها ومباعدتها عن الأصل الذي أخذت عنه، ورأى فيها من ناحية ثانية وسيلة للإبداع والإغراب والتنوق، فالتزمها في شعره، وتكلف فنونها، ولم يعبأ في سبيل غايته بما أصابها على يديه من تكلف وإفراط وجفاف. قال المرزوقي: «إن أبا تمام معروف المذهب فيما يقرضه، مألوف المسلك لما ينظمه، نازع في الإبداع إلى كل غاية، حامل في الاستعارات كل مشقة، متوصل إلى الظفر بمطلوبه من الصنعة

(١) الوساطة: ٤٢٩.

(٢) الموازنة: ١/ ٢٤٩.

أين اعتسف، وبماذا عثر، متغلغل إلى توعير اللفظ، وتغميض المعنى أنى تأتى له وقدر.»[١].

-٥-

وأبو تمام في تناوله للمعاني بنوعيها الجديد والقديم لا يأخذ ما بدا له منها أخذاً سريعاً، ولا يقع على هذا الذي يواجهه مباشرة، ولكنه يتعمق هذه المعاني، ويغور إلى قرارها، ثم هو لا يكتفي بذلك، بل يوشح هذه المعاني بما حذق من علم وثقافة، وبما اطلع عليه من فلسفة ومنطق. إن أبا تمام - كما قلنا من قبل - شاعر مثقف، وهو يحاول أن يستغل هذه الثقافة في شعره استغلالاً بعيداً، فيشير في شعره إلى بعض المذاهب الفلسفية والنحل الدينية: كالجهمية والجعفرية، وهو يستعمل ألفاظ الفلاسفة والمناطقة كالجوهر والعرض، والشيء واللاشيء، ويضرب الأمثال بأحداث التاريخ حتى أصبح شعره معرضاً لألوان شتى من الثقافات. قال الجرجاني: «فخبرني هل تعرف شعراً أحوج إلى تفسير بقراط وتأويل أرسطوطاليس من قوله:

جهميةُ الأوصاف إلا أنهم قد لقبوها جوهرَ الأشياء..»[٢]

وقال التبريزي: «والجهمية طائفة من المتكلمين ينسبون إلى رجل يقال له: جهم. ومن اعتقادهم أن الإنسان لا يستطيع أن يفعل شيئاً، ويلزمونه العقوبة على ما يفعل، فتقع بذلك المناقضة.»[٣] وقال:

فلو صح قولُ الجعفرية في الذي ينصّ من الإلهام خلناك ملهما

فاستعمل بعض ألفاظ أهل العقائد والنحل. قال التبريزي: «الجعفرية

(١) شرح ديوان الحماسة للمرزوقي: ١/ ٤.
(٢) الوساطة: ٢٥.
(٣) ديوان أبي تمام: ١/ ٣٥.

أراد بهم قوماً من الشيعة يغلون في جعفر بن محمد، فيزعمون أنه يلهم الأشياء فيعلمها، وكذلك يعتقدون في أئمتهم أنهم يعلمون الغيب»[١] ويقول:

كم في الندى لك والمعروف من بِدَعٍ إذا تصفحتِ اختيرتْ على السننِ[٢]

فيستعمل السنة والبدعة، وهما من ألفاظ الفقهاء والأصوليين. ويقول:

لن ينالَ العُلا خصوصاً من الفتـ ـيانِ منْ لم يكنْ نَدَاهُ عُمُوما[٣]

فيستعمل الخصوص والعموم وهما من ألفاظ المناطقة. ويقول في وصف الخمر:

خرقاءُ يلعب بالعقول حبابها كتلاعبِ الأفعال بالأسماء[٤]

فاستعمل ألفاظ النحاة.

ويستغل معرفته الدينية في قوله:

لك في رسول الله أعظمُ أُسوة وأجلُّها في سنةٍ وكتاب
أعطى المؤلفةَ القلوبِ رضاهمُ كمَلاً وزادَ أخائذ الأحزاب[٥]

فقد جمع بين أمرين متناسبين في عرف الأصوليين وهما السنة والكتاب، وأشار في البيت الثاني إلى ما حصل بعد موقعة حنين، مما يحتاج إلى مراجعة كتب السيرة والمغازي.

ومثل ذلك قوله:

مَثُلْتَ له تحتَ الظلام بصورةٍ على البعد أقنته الحياء فصمما

---

(١) الديوان: ٣/ ٢٤٢.
(٢) الديوان: ٣/ ٣٣٩.
(٣) الديوان: ٢/ ٢٢٥.
(٤) الديوان: ١/ ٣٣.
(٥) الديوان: ١/ ٩١.

كـيـوسـفَ لمـا أن رأى أمـرَ ربِّـه وقَدْ هَمَّ أن يعروريَ الذنبَ أحجما[١]

وقال يمدح الإفشين:

هيهاتَ لم يعلم بأنك لو تُرى بالصين لم تَبْعُدْ عليك الصينُ
ما نال ما قد نال فرعونٌ ولا هـامـانُ في الـدنـيا ولا قـارونُ
بل كان كالضَّحَّاك في سطواتِه بـالـعـالـمين وأنـت إفـريـدونُ

فاستعمل معرفته بالتاريخ والأساطير. قال التبريزي: «هذا شيء أخذه الطائي من سير الفرس وهي كثيرة الكذب»[٢].

وغير ذلك من الأمثلة الكثيرة التي نلمح من خلالها غزارة علم أبي تمام وثقافته العميقة، ومعرفته الواسعة. على أن اللغة لم تكن تسعفه دائماً في التعبير عن هذه الأفكار والثقافات التي لم يألفها الشعر العربي من قبل، فقد يحمله غوصه وراء المعاني، وإبحاره في طلبها، وتوشيحها بهذه الألوان الثقافية التي تحدثنا عنها إلى شيء من توعير اللفظ، واستعمال الحوشي الغريب منه، وإلى أن يحمِّله أحياناً فوق ما يطيق، قال ابن رشيق: «وكان أبو تمام يأتي بالوحشي الخشن كثيراً ويتكلف»[٣] واستهجن النقاد غرابة هذه الألفاظ وحوشيتها، ورأوا فيها صفة مستكرهة وخاصة من المحدثين الذين رقت الأذواق في زمانهم وتحضرت، ومالت اللغة إلى السهولة والرقة والدماثة. فقد يأتي أبو تمام في شعره من الوحشي والغريب بما يستبشع مثاله من الأعرابي البدوي، فما بالك إن جاء من شاعر محدث؟ أورد ابن المعتز في رسالته عن أبي تمام أمثلة لهذه الألفاظ المستكرهة التي كان يستعملها من مثل قوله:

(١) الديوان: ٢/ ٣١٧.
(٢) الديوان: ٣/ ٣٢١.
(٣) العمدة: ٢/ ٢٠٥.

وإن بجيريةٌ بانتْ جأرت لها إلى ذرا جلدي فاستؤهل الجَلَدُ

وقوله:

بنداكَ يوسى كلُّ جرحٍ يعتلي رأبَ الأُساة بدردبيسٍ قنْطَرِ

وقوله:

لقد طلعت في وجه مصرَ بوجهه بلا طائرٍ سعْدٍ ولا طائرٍ كَهْلِ

وقوله:

كان في الأجفلى وفي النقرى عَرْ فُك نضْرَ العموم نَضْرَ الوحاد

ثم عقب عليها قائلاً: «هذا من الكلام البغيض، والغريب المستكره من البدوي، فكيف إذا جاء من ابن قرية متأدب؟»[١]. وقال ابن المعتز في موضع آخر من رسالته: «ومن غريبه الذي يستبشع مثله من العجاج ورؤبة قوله يصف ظبية:

تقرو بأسفله ربولاً غضَّةً وتقيل أعلاه كُنَاساً فولفا[٢]»

على أن هذا لا يعني أن أبا تمام كان يهمل لفظه، أو لا يهتم به. وليس الشأن كما توهم ابن رشيق حينما قال: «الطائي كان يطلب المعنى ولا يبالي باللفظ، حتى لو تم له المعنى بلفظة نبطية لأتى بها»[٣]. فأبو تمام لم يهمل لفظه أبداً، ولكنه كان يطلب المعنى أولاً، ويتحراه ويغوص وراءه، ويحاول - كما رأينا - أن يوشحه بكثير من الألوان الثقافية التي اطلع عليها من فلسفة وأقيسة منطقية واستشهاد بأحداث التاريخ والأساطير وغير ذلك، وكثيراً ما كان يضطره هذا الجري وراء المعاني ومحاولة تعميقها وإبداعها وكسوتها ثوباً جديداً إلى أن يجور على اللفظ أحياناً،

(١) الموشح: ٤٧٢.

(٢) الموشح: ٢٧٥.

(٣) العمدة: ١/ ٨٦ (مطبعة السعادة).

فيتوعر ويخشوشن، ويغمض وينبهم. قال الصولي: «وأبو تمام لا يسقط معناه البتة، وإنما يختل في الوقت لفظه، فإذا استوى له اللفظ فهو الجيد في شعره النادر الذي لا يتعلق به»(١).

وسئل المبرد عن أبي تمام والبحتري فقال: «أبو تمام لا يتعلق به أحد في جيده، وربما اختل لفظه لا معناه، والبحتري لا يختل لفظه»(٢).

وقد كان لهذا الجري وراء المعاني، وعدم أخذ العفوي القريب منها، وإدخال أبي تمام الفلسفة والمنطق وكثيراً من مصطلحاتهما إلى حيز الشعر، ثم ما قد يضطره ذلك - كما قلنا - إلى توعير اللفظ وخشونته، واستعمال الحوشي الغريب منه، كان لهذا كله أثره في جعل شعر أبي تمام غامضاً صعباً، يحتاج إلى إدامة نظر، وإلى تأمل وطول تفكير حتى يفهم. إن معانيه ليست هذه المعاني القريبة السهلة التي لا تحتاج إلى جهد وتعب لإدراكها، ولكنها معان تحتاج إلى تفكير، وإلى إطالة في هذا التفكير. قال الآمدي: إن كثيراً من معاني أبي تمام «لا يعرف ولا يعلم غرضه فيها إلا بعد الكد والفكر وطول التأمل، ومنه ما لا يعرف معناه إلا بالظن والحدس»(٣).

ولم تعجب هذه المعاني أولئك الذين يحبون في الشعر قربه من الفهم، وسرعة وصوله إلى القلب والشعور، ويريدون منه أن يكون غذاء الروح قبل أن يكون غذاء الفكر والعقل. هؤلاء يرون في شعر أبي تمام ومعانيه المعقدة الغامضة حالاً لا تهش لها النفس ولا تقبلها براحة ورضا. قال الجرجاني: اجتلب أبو تمام «المعاني الغامضة وقصد الأغراض الخفية، فاحتمل فيها كل غث ثقيل، وأرصد لها الأفكار بكل سبيل، فصار هذا

(١) أخبار البحتري: ١٦٦.
(٢) شرح مقامات الحريري للشريشي: ١/ ٣٨.
(٣) الموازنة: ١/ ١٣٥.

الجنس من شعره إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب، إلا بعد إتعاب الفكر، وكد الخاطر، والحمل على القريحة، فإن ظفر به فذلك من بعد العناء والمشقة.. وتلك حال لا تهشّ لها النفس»[١].

أما أولئك الذين يحبون الغوص وراء إدراك المعاني، ويعجبهم أن يغذي الشعر الفكر والعقل، وأن يقرعهما، ويحمل إليهما مادة تثير التأمل، وتبعث على التفكر والنظر، فهم يرون في شعر أبي تمام كفاء لهذا الذي يتطلعون إليه. ولذلك قال الآمدي: إن من فضل أبا تمام هم «أهل المعاني والشعراء أصحاب الصنعة، ومن يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام»[٢].

ويقول في معرض المقارنة بينه وبين البحتري: «فإن كنت - أدام الله سلامتك - ممن يفضل سهل الكلام وقريبه... فالبحتري أشعر عندك ضرورة، وإن كنت تميل إلى الصنعة والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة ولا تلوي على ما سوى ذلك فأبو تمام عندك أشعر لا محالة»[٣]. والواقع أن كثيراً من الناس - حتى العلماء أنفسهم - لم يكونوا يفهمون شعر أبي تمام لغموضه ودقته، فكان ذلك أحد أسباب كرههم لمذهبه، وطعنهم عليه، لأن الواحد منهم كان يأنف أن يعترف بقصوره عن الفهم، فيتجه إلى الطعن على صاحب الشعر. قال الآمدي: «قال صاحب أبي تمام: إنما أعرض عن شعر أبي تمام من لم يفهمه لدقة معانيه، وقصور علمه عنه، وفهمته العلماء وأهل النفاذ في علم الشعر، وإذا عرفت هذه الطبقة فضله لم يضره طعن من طعن بعدها عليه..»[٤].

---

(١) الوساطة: ١٩.

(٢) الموازنة: ١/ ٦.

(٣) الموازنة: ١/ ٧.

(٤) الموازنة: ١/ ٣٢.

يعترف صاحب البحتري بذلك، ولكنه لا يرى الذنب ذنب هؤلاء الذين لم يفهموا معاني أبي تمام، بل هو ذنب الشاعر الذي ينبغي أن يقول ما يفهم، وأن يلتزم السنة المعروفة بين الناس في المعاني، فلا يخرج عنها إلى معان لم تؤلف، وأفكار لم تعرف. قال صاحب البحتري مدافعاً عن ابن الأعرابي وأمثاله ممن لم يفهموا شعر أبي تمام: «لا يلزم ابن الأعرابي من الظلم والعيب ما ادعيتم، ولا يلحقه نقص في قصور فهمه عن معاني شعر شاعر عدل في شعره عن مذاهب العرب المألوفة إلى الاستعارات البعيدة المخرجة للكلام إلى الخطأ والإحالة، بل العيب والنقص في ذلك يلحقان أبا تمام إذ عدل عن المحجة إلى طريقة يجهلها ابن الأعرابي وأمثاله..»[١].

ومن الواضح أن هذا يمكن أن يقود إلى قضية نقدية مهمة تختلف حولها وجهات النظر. أيهبط الشاعر إلى مستوى الناس، فيعبر عن المعاني التي ألفوها، والأفكار التي اعتادوا عليها، بالأساليب المتوارثة المعروفة أم أن الناس ينبغي عليهم أن يرتفعوا إلى عالم الشاعر، وأن يحلقوا معه حيث يحلق، وأن يكونوا مستعدين لتقبل آرائه وأفكاره الجديدة، لأن الشاعر العبقري المجيد هو الشاعر الذي يأتي بالجديد؟ فأما المناهضون لأبي تمام فقد رأينا أنهم من أنصار المذهب الأول، وهم يرون أن على الشاعر أن يلزم السنة المعروفة، فلا يخرج عما ألفته العرب، واعتادت عليه، وإذا أتى بشيء جديد، ولم يفهمه الناس؛ فالذنب ذنبه والوزر وزره، والعيب والنقص يلحقان به لأنه عدل عن المحجة إلى طريقة يجهلها هؤلاء الناس. وأما أبو تمام فيرى أن على الجمهور أن يصعد إليه، وأن يرقى إلى مستواه، ويفهم معانيه، وأظهر ما يبدو ذلك في قصة أبي تمام مع ناقديه أبي سعيد الضرير، وأبي العميثل اللذين عابا قوله:

هنّ عوادي يوسفٍ وصواحبُه فعزْماً فقِدْماً أدرك النأيَ طالبُه

(١) الموازنة: ١/ ٣٢.

وانبهم عليهما المعنى، فقالا لأبي تمام: لم لا تقول ما يفهم؟ فأجابهما أبو تمام على الفور: ولم لا تفهمان ما يقال؟[١].

وكان مما يزيد شعر أبي تمام غموضاً وصعوبة ما وقع فيه مما يحتمل كثيراً من التأويل ووفرة الاحتمالات، لما كانت تمتاز به من عمق وإغراق في البعد، فاختلفت وجهات النظر إلى هذه المعاني، وتشعبت الآراء في شرحها وتفسيرها، «وصار استخراجها باباً مفرداً ينتسب إليه طائفة من أهل الأدب، وصارت تتطارح في المجالس مطارحة أبيات المعاني، وألفاظ المعمى»[٢].

وقد عرض المرزوقي لهذه الاختلافات في النظر إلى شعر أبي تمام، وكتب في ذلك «بحثاً طريفاً سماه (المشكل) عرض فيه للمشكل من أبياته، وراح يذكر ما يمكن أن توجه به من تأويلات طريفة»[٣].

-٦-

وأبو تمام بعد ذلك ضنين بكل ما يأتي به خاطره، وتحمله إليه بنات أفكاره، كان - كما رأينا - يشقى في تحري المعاني، ويبحر في طلبها والبحث عنها، وكان يعز عليه بعد هذا التعب الشديد أن يلقي معنى وقع عليه وإن غث، أو يطرح فكرة صادفته وإن كانت سخيفة مسترذلة.

ومعنى ذلك أن أبا تمام لم يكن ينقح شعره ويهذبه كما كان يفعل كثير من شعراء الصنعة، فقد كان البحتري مثلاً وهو تلميذ أبي تمام: «يلقي من كل قصيدة يعملها ما يرتاب به، فخرج شعره مهذباً، وكان أبو تمام لا يفعل هذا الفعل، وكان يرضى بأول خاطر، فنعي عليه عيب كثير»[٤].

(١) الموازنة: ٢/ ١٩.
(٢) الوساطة: ٤١٧.
(٣) الفن ومذاهبه في الشعر العربي: ٢٤٥.
(٤) الصناعتين: ١٤٧.

ونتيجة لذلك اقترن في شعره الجيد بالرديء، وتجاور الحسن مع القبيح. قال الآمدي: لو كان أبو تمام «أخذ عفو هذه الأشياء ولم يوغل فيها، ولم يجاذب الألفاظ والمعاني مجاذبة، ويقتسرها مكارهة، وتناول ما يسمح به خاطره وهو بجمامه غير متعب ولا مكدود فأورد من الاستعارات ما قرب في حسن، ولم يفحش، واقتصر من القول على ما كان محذواً على حذو الشعراء المحسنين، ليسلم من هذه الأشياء التي تهجن الشعر، وتذهب بمائه ورونقه - ولعل ذلك أن يكون ثلث شعره أو أكثر منه - لظنننته كان يتقدم عند أهل العلم بالشعر أكثر الشعراء المتأخرين، وكان قليله حينئذ يقوم مقام كثير غيره... ولكن شَرِهَ إلى إيراد كل ما جاش به خاطره، ولجلجه فكره، فخلط الجيد بالرديء والعين النادر بالرذل الساقط، والصواب بالخطأ»[١]..

وقد يكون غريباً من شاعر صاحب صنعة كأبي تمام ألا يعود على شعره بالتنقيح والتهذيب، وألا يطرح منه ما غث ورذل، وما ذلك إلا لأنه في الأصل لا يتأتى للشعر من قرب، ولا يأخذ عفوه وسهله، وإنما هو يبعد في تناوله، ويتعب في طلبه، وهو يأبى بعد هذا التعب، وبعد هذا الكد الطويل أن يطرح ما لم تستوِ صورته، أو يتكامل شكله، وليس من الضروري بطبيعة الحال أن يأتي تعبه وغوصه على المعاني دائماً بالحسن الجيد منها، وهو - على حد تعبير المبرد - أشبه «بغائص يخرج الدر والمخشلبة»[٢].

شعر أبي تمام إذن متفاوت، وسبب هذا التفاوت بخل الشاعر بأشعاره، وضنّه أن يطرح منها شيئاً، فهو يعدها بمثابة أولاده، ولا يمكن للأب أن يطرح واحداً منهم مهما كان قبيحاً مشوهاً. وفي الأغاني أن

(١) الموازنة: ١/ ١٣٥.

(٢) أخبار أبي تمام: ٩٧.

أبا تمام أحسن في قصيدة إلا بيتاً، وقيل له: ألقه «فقال: مثل شعر الرجل عنده مثل أولاده، فيهم الجميل والقبيح، والرشيد والساقط وكلهم حلو في نفسه»(١).

ولكن هذا التفاوت كان إحدى سوآت شعره الكبرى التي أثارت عليه نقمة النقاد. قال القاضي الجرجاني: العجب «من شاعر يرى هذه الغُرَر في ديوانه كيف يرضى أن يقرن إليها تلك العرر، وما عليه لو حذف نصف شعره فقطع ألسن العيب عنه»(٢).

ثم إن أبا تمام لا ينظم الشعر في أوقات الوحي والإلهام فقط كما اعتاد الشعراء أن يفعلوا، فإن للشعر أوقاتاً يتأتى فيها، ولحظات يشرق فيها الذهن، ويتفتح الخاطر، وهذه هي لحظات الخلق والإبداع. وقد تمر على كبار الفنانين أوقات لا يستطيعون أن يأتوا فيها بشيء، ويحسون في قرائحهم فَتَرةً وخمولاً. كان الفرزدق يقول: تمر علي أوقات وخلع ضرس من أضراسي أهون علي من قول بيت من الشعر. وكان أبو نواس يقول: «لا أكاد أقول شعراً جيداً حتى تكون نفسي طيبة، وأكون في بستان مونق، وعلى حال أرتضيها، من صلة أوصل بها، أو وعد بصلة، وقد قلت وأنا على غير هذه الحال أشعاراً لا أرضاها»(٣).

وهذا شيء طبيعي، فالذهن لا ينشط في كل الأوقات، والوحي لا يهبط في كل اللحظات. أما أبو تمام فلم يكن يستطيع أن يتقبل مثل هذا الوضع الطبيعي الذي يمر به جميع الفنانين، فأراد أن يكلف نفسه من أمرها رهقاً، وأن يحمل عليها ما ليس في طاقتها، فكان يكره نفسه على العمل إكراهاً، ويقسرها عليه قسراً، فيبدو أثر ذلك في شعره لأن الخاطر المتعب

(١) الأغاني: ١٥/ ١٠٠.
(٢) الوساطة: ٢٠.
(٣) أخبار أبي نواس لابن منظور: ٥٥.

المكدود، المقسور على الخلق قسراً، لا يستطيع أن يأتي بالجيد الحسن دائماً، بل سيصدر عنه السخيف المتكلف. قال ابن رشيق: «كان أبو تمام يكره نفسه على العمل حتى يظهر ذلك في شعره. حكى ذلك عنه بعض أصحابه. قال: استأذنت عليه، وكان لا يستتر عني، فأذن لي، فدخلت في بيت مصهرج، قد غسل بالماء يتقلب يميناً وشمالاً، فقلت: لقد بلغ بك الحر مبلغاً شديداً، قال: لا، ولكن غيره. ومكث كذلك ساعة، ثم قام كأنما أطلق من عقال، فقال: الآن أردت، ثم استمد وكتب شيئاً لا أعرفه، ثم قال: أتدري ما كنت فيه الآن؟ قلت: كلا. قال: قول أبي نواس:

كالدهر فيه شراسةٌ وليانُ

أردت معناه، فشمس علي، حتى أمكن الله منه، فصنعت:

شَرِسْتَ بل لِنْتَ بل قانيتَ ذاك بذا فأنتَ لا شكَّ فيك السهلُ والجَبَلُ

ولعمري لو سكت هذا الحاكي لنم هذا البيتُ بما كان داخل البيت، لأن الكلفة فيه ظاهرة والتعمل بيّن»[١].

وقد مر بنا قول الآمدي قبل قليل بأن أبا تمام «لو كان أخذ عفو هذه الأشياء، ولم يوغل فيها، ولم يجاذب الألفاظ والمعاني مجاذبة ويقتسرها مكارهة، وتناول ما يسمح به خاطره وهو بجمامه غير متعب ولا مكدود... لظننته كان يتقدم عند أهل العلم بالشعر أكثر الشعراء المتأخرين»[٢].

وبعد: فتلك هي أبرز الخطوط والمعالم في مذهب أبي تمام الفني، وقد رأينا أن أبا تمام من أصحاب المعاني، المهتمين بشأنها، والمعنيين بأمرها، فقد كان ثائراً على الفكرة القديمة الشائعة «ما ترك الأول للآخر شيئاً» ولذلك راح يغوص وراء المعاني، ويتعب في طلبها، ونجح في ذلك، فاخترع كثيراً من المعاني الجديدة، ولكنها لم تخرج عن الإطار

(١) العمدة: ١/ ٤٠ (مطبعة السعادة).

(٢) الموازنة: ١/ ١٣٥.

التقليدي العام، ولم تعدُ أن تكون توسيعاً في معنى قديم وتشقيق جوانب طريفة فيه، ولم يكن يجاوز هذا الإبداع البيت والبيتين، ولم يكن له بد بطبيعة الحال من تناول المعاني القديمة، ولكنه كان يحاول أن يباعد الصلة بين هذا المعنى المنقول والأصل الذي أخذ عنه خوف الاتهام بالسرقة، ووجد غايته تتحقق في فنون البديع، فأغرم بها غراماً شديداً حتى كان زعيم هذا المذهب غير مدافع، وإذا هو قبلة أهل المعاني وقدوة أهل البديع في وقت واحد معاً، ولكنه أسرف في هذه الفنون، وأصبحت عنده في كثير من الأحيان غاية في حد ذاتها بعد أن كانت وسيلة لتجميل المعنى وتزيينه وكسوته كسوة جديدة، فقاده ذلك إلى التكلف الشديد مما أذهب ماء الشعر ورونقه وطلاوته، وكثر سقطه، ونعي عليه شيء كثير، ولم يحاول هو من طرفه أن ينفي هذا المستكره الذي استهجنه الناس فقد كان ضنيناً بكل ما يؤديه إليه خاطره، وبذلك تفاوت شعره تفاوتاً شديداً واقترن فيه الحسن بالسيئ، والجيد بالرديء، والذي يبلغ الثريا شرفاً ورفعة بالذي يلامس الثرى ضعة وانحطاطاً، وانقسم الناس حول مذهبه، واختلف النقاد في ذلك، وتفاوتت آراؤهم خاصة وهم يقارنونه بالبحتري الذي تتلمذ على يديه، وتشبه بمذهبه، وسنتحدث فيما يلي عن مذهب البحتري لتدرك الأبعاد الحقيقية لهذه الخصومة بين القديم والجديد.

☆ ☆ ☆

٢- مذهب البحتري الشعري

أثار مذهب أبي تمام الذي تحدثنا عن أبرز خصائصه حركة نقدية غنية، فقد عد أبو تمام ممثلاً لأصحاب الجديد، وعد شعره قمة ما يمكن أن يصل إليه هذا المذهب من تجديد وتطور، ونظر النقاد في الوقت نفسه ليروا شاعراً آخر معاصراً لأبي تمام هو البحتري، لا ينساق وراء البديع

انسياقه، بل هو يأخذ منه في رفق وهوادة، وفي يسر وسهولة، بلا عنت ولا مشقة، وهو يتمتع بكثير من الخصائص الشعرية التي تجعله أقرب إلى أساليب الأوائل، وطرائقهم في الشعر، فانحصرت الخصومة بين القدماء والمحدثين - هذه الخصومة التي لم تفتر يوماً - بين هذين الشاعرين اللذين عد كل منهما إمام مذهب، وصاحب طريق.

ويكاد يتساءل المرء لم انحصرت المقارنة بين أبي تمام والبحتري مع أن كليهما - كما سبق أن رأينا - من أصحاب مذهب البديع؟ ولعلنا كنا نتوقع أن تقوم هذه الموازنة بين أبي تمام مثلاً وبين شاعر آخر ممن لم يعتنقوا البديع، ويتخذوه مذهباً لهم، وقد نجد تفسيراً لهذا التساؤل إذا ما تذكرنا شيئاً سبق أن ألمعنا إليه، وهو أن الشعر العربي القديم ليس شعراً خالياً من الصنعة، وليست هذه الصنعة شيئاً هامشياً فيه، بل هي من مستلزماته، ومقوماته الأساسية، فقد كان الشعراء يعنون بها، ويبذلون في ذلك اهتماماً غير قليل، ولكن سبق أن قلنا أيضاً إن هذه الصنعة لم تصل عندهم إلى حد التكلف، كما هو الحال عند المحدثين عامة، وعند أبي تمام خاصة. ومن هنا لم يكن غريباً - في رأينا - أن يعد شاعر كالبحتري - يهتم بالبديع ويوليه عناية كبيرة، وهو أحد أصحابه المشهورين - ممثلاً للقديم، لأن هذا القديم لا يتعارض مع البديع ما دام في حدود معقولة لا يجاوزها كثيراً، أو يتخطى معالمها.

وحتى نستطيع أن نفهم طبيعة هذه الموازنة التي عقدت بين شاعرين من أصحاب مذهب واحد وعد - مع ذلك - أحدهما ممثلاً للجديد، والآخر ممثلاً للقديم، سنحاول أن نتبين باختصار أبرز الخصائص الفنية لشعر البحتري، ونقارنها بما عند أبي تمام.

البحتري تلميذ أبي تمام، قرأ شعره، فتأثر به، فسلك مذهبه، واحتذى حذوه. قال يوسف البديعي: كان البحتري «يتشبه بأبي تمام في شعره،

ويحذو مذهبه، وينحو نحوه في البديع الذي كان أبو تمام يستعمله كثيراً، ويراه صاحباً وإماماً يقدمه على نفسه»[١].

وهكذا عني البحتري كأستاذه بالبديع، واحتفل به، فجمعهما مذهب واحد، ولكن الفرق بينهما كان مع ذلك شديداً متبايناً، حتى جعلهما النقاد - كما قلنا - في صفين متقابلين، وما ذلك إلا لأن أحدهما سلك في هذا المذهب في يسر وسهولة، وتعسف فيه الآخر حتى بلغ درجة الكلفة.

وكان لكل واحد منهما من طبيعة تكوينه الثقافي والذاتي ما يسعفه على أن يسلك الطريق التي سلكها. فعلى حين كان أبو تمام شاعراً حضرياً نشأ في دمشق، وعاش في المدن، واطلع على ثقافات عصره من فلسفة ومنطق وعلم كلام وملل ونحل وعقائد، كان البحتري شاعراً بدوياً، نشأ نشأة بسيطة أعرابية في عشيرة بحتر الطائية، ولم يتح له ما أتيح لأستاذه من الاطلاع على الفيض الغزير من الثقافات التي اطلع عليها، وبذلك لم يستطع أن يصل إلى المستوى الرائع من الرقي العقلي الذي وصل إليه أبو تمام، وظل عليه طابع الأعراب، حتى قال عنه الآمدي: «البحتري أعرابي الشعر مطبوع»[٢].

ولكن البحتري يرى هذا المذهب الجديد، ويرى إقبال الناس على شعر أبي تمام يدرسونه ويحفظونه برغم ما تحزب ضده المحافظون، وهو بعد كثير الاحتكاك بأبي تمام، فقد صادقه ولازمه فترة طويلة من الزمن وتتلمذ على يديه، فكان شعره يطرق أذنيه باستمرار، وقد أعجب به إعجاب التلميذ بالأستاذ، فاتخذه قدوة ومثالاً، وراح يغترف من معين معانيه وأفكاره، حتى كان لا يعمل شعراً إلّا بعد أن يحضر معاني أبي تمام

(١) هبة الأيام فيما يتعلق بأبي تمام: ١٢.

(٢) الموازنة: ١/ ٦.

في ذهنه، ويغير على هذه المعاني في كثير من الأحيان. قال الباقلاني: «وكما يقولون: إن البحتري يغير على أبي تمام إغارة ويأخذ منه صريحاً وإشارة، ويستأنس بالأخذ منه بخلاف ما يستأنس بالأخذ من غيره، ويألف اتباعه كما لا يألف اتباع سواه»(١).

وقال ابن المعتز: «قلَّ معنى لأبي تمام لم يعمل البحتري في نحوه»(٢).

ومضى البحتري يحاول أن يجاري أبا تمام في مذهبه، ولكنه لم يستطع، فلم يكن يسعفه تكوينه الثقافي - كما قلنا - على أن يبلغ مستوى حبيب أو يدانيه، كما أن أبا تمام قد عقّد هذا المذهب تعقيداً شديداً، فصعّب مداخله ومخارجه، واستولى على منافذه وطرقه حتى لم يستطع أحد من بعده أن يجاوز سفحه.

وأحس البحتري - فيما نظن - بعجزه عن بلوغ مستوى أستاذه، فمضى في طريق أبي تمام نفسها، ولكن في رفق وهوادة، لا يرقى فيها صعباً، ولا يقتحم وعراً، بل سلك منها السهل الموطأ، وراح يلم بهذه الفنون في يسر ولين، وفي قصد واعتدال، فعرف بأنه صاحب صنعة، ولكنها صنعة فيها السهولة والبساطة، وفيها قدر كبير من الطبع الذي كانت تختفي وراءه، فلا يبدو ظهورها ثقيلاً أو مستكرهاً. قال ابن رشيق في معرض المقارنة بين صنعة أبي تمام وصنعة البحتري: «فأما حبيب فيذهب إلى حزونة اللفظ، وما يملأ الأسماع منه، مع التصنيع المحكم طوعاً وكرهاً، يأتي للأشياء من بعد، ويطلبها بكلفة، ويأخذها بقوة، وأما البحتري فكان أملح صنعة، وأحسن مذهباً في الكلام، يسلك منه في دماثة وسهولة مع إحكام الصنعة وقرب المأخذ، لا يظهر عليه كلفة ولا مشقة»(٣).

---

(١) إعجاز القرآن: ١٨٨.

(٢) أخبار البحتري: ٦٧.

(٣) العمدة: ١/ ١٣٠.

نزع البحتري إذن إلى أصباغ البديع واستخدمها في رفق ومهارة فبدت في ثوب معجب وصورة رائعة. وقد رأينا من قبل كيف تعقدت هذه الألوان عند أبي تمام بما صبغها به من ألوان ثقافية، وضروب وفنون من الفلسفة والمنطق، أما البحتري فقد ظلت عنده في ثوبها البسيط الساذج تمثل صفاء السليقة العربية، وبساطة العقلية البدوية. ومما يدل على هذه البساطة عنده أنه أغرم من فنون البديع بصورة خاصة بالطباق. قال الباقلاني: «وأما البحتري فإنه لا يرى في التجنيس ما يراه أبو تمام، ويقل التصنع له فإذا وقع في كلامه كان في الأكثر حسناً رشيقاً، وظريفاً جميلاً، وتصنعه للمطابق كثير حسن..»(١).

ولعل الطباق من بين فنون البديع أكثرها عفوية، وأقربها إلى الفطرة والسليقة، وهو لا يحتاج إلى مجهود كبير غالباً، لأن الضد أقرب ما يتبادر إلى الذهن حين حضور الأشياء. ولم يستطع البحتري أن يتعمق في هذه الفنون، أو يغوص إلى أغوارها كما كان أبو تمام يفعل، بل كان يقف منها على السطح. كان - كما يقول شوقي ضيف - يقف «عند ظاهر هذا العمل، فينقل الشكل، وقلما نفذ إلى الباطن، وما يتغلغل فيه من تفكير بعيد»(٢).

وبذلك ظلت هذه الصنعة عنده فطرية سمحة، ليس فيها عنت ولا مشقة، لم تتعقد على يديه كما تعقدت على يديْ أبي تمام، وبذلك لم تبتعد كثيراً عن الصنعة التي ألفها القدماء في شعرهم، ولم تتعارض مع مذاهب القدماء، ولم تخرج البحتري عن أن يقارن بهم، ويعد ممثلاً لمذهبهم في عصر المحدثين وأشد ما يبدو ذلك وضوحاً في قول الآمدي: «وحصل للبحتري أنه ما فارق عمود الشعر وطريقته المعهودة، مع ما نجده كثيراً في شعره من الاستعارة والتجنيس والمطابقة»(٣).

(١) إعجاز القرآن: ١٦٦.
(٢) الفن ومذاهبه في الشعر العربي: ١٩٤.
(٣) الموازنة: ١/ ١٨.

وقد رأينا أبا تمام من قبل يهتم بالمعنى اهتماماً شديداً، ويوليه الكثير من عنايته، فيغوص وراءه، ويسعى للحصول عليه: جديداً مخترعاً أو قديماً مكسواً حلة جديدة من أصباغ البديع وألوانه، ورأيناه قد يجور على اللفظة، ابتغاء المعنى، فتخشوشن في يديه وتتوعر، وتكون حوشية غريبة أحياناً، أما البحتري فهو من أصحاب اللفظ الذين يراعون صحة التأليف، وسلامة السبك. قال الآمدي: «حسن التأليف، وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسناً ورونقاً، حتى كأنه قد أحدث فيه غرابة لم تكن، وزيادة لم تعهد، وذلك مذهب البحتري، ولذلك قال الناس: لشعره ديباجة، ولم يقولوا ذلك في شعر أبي تمام»(١).

وقال الحاتمي: «انظر إلى ألفاظ البحتري الرطبة العذبة، وإلى مذهبه فيما يحتذيه ويشير إليه، فإنه كان لا يستدعي من الكلام نافراً، ولا يستعطف معرضاً، ولا ينشد ضالاً، ولا يؤنس وحشياً، وكانت ألفاظه فوق معانيه وأعجازه غير منفكة عن هواديه»(٢).

على أن هذا لا يعني أن أصحاب الألفاظ هؤلاء كانوا يهملون شأن المعاني. كلا، وإنما كان الشأن لسلامة السبك، وجودة الصياغة أولاً، ثم يكون المعنى الجديد، والحكمة البارعة زائداً في بهاء الكلام. قال الآمدي: «ودقيق المعاني موجود في كل أمة، وفي كل لغة، وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له، وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف. وتلك طريقة البحتري.... فإن اتفق مع هذا معنى لطيف، أو

(١) الموازنة: ١/ ٤٠٢.

(٢) الرسالة الموضحة: ١٩٣.

حكمة بارعة، أو أدب حسن، فذاك زائد في بهاء الكلام، وإن لم يتفق فقد قام الكلام بنفسه، واستغنى عما سواه..»[١].

ولذلك لم يتعب البحتري كما تعب أبو تمام في الجري وراء المعاني، ولم يشق في طلبها، ولم يبعد في تناولها، بل أخذ منها ما بدا له في يسر وسهولة، وعرضها في ألفاظ مألوفة، فتعمد أن يحذف الغريب والوحشي منها، فاتسم شعره لذلك بالوضوح، ومعانيه بالانكشاف والجلاء، وإذا كان أصحاب الفكر والفلسفة، ومن يحبون عمق الأفكار والمعاني يعجبون بشعر أبي تمام لأنه يغذي عقلهم وفكرهم، فإن من يحبون الوضوح والبساطة، ومن يريدون أن يخاطب الشعر العواطف والشعور ويلمس الفؤاد قبل أن يلمس العقل، يعجبهم شعر البحتري. وهؤلاء هم الأعراب والمطبوعون. قال الآمدي: من فضل البحتري «نسبه إلى حلاوة النفس، وحسن التخلص، ووضع الكلام في مواضعه، وصحة العبارة وقرب المأتى وانكشاف المعاني، وهم الكتاب والأعراب والشعراء المطبوعون وأهل البلاغة»[٢].

وقال في موضع آخر: «فإن كنت - أدام الله سلامتك - ممن يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك، وحسن العبارة، وحلو اللفظ، وكثرة الماء والرونق، فالبحتري أشعر عندك ضرورة»[٣].

ولم يكن البحتري ضنيناً بشعره ضن أستاذه، أو يرضى بأول خاطر يعرض له كما كان شأن أبي تمام، بل كان يعود على شعره بالتنقيح والتهذيب فيطرح منه الساقط المرذول، وينقيه مما عسى أن يكون فيه من أكدار وأقذاء، وقد مر بنا قول أبي هلال: «وكان البحتري يلقي من كل

(١) الموازنة: ١/ ٤٠١.
(٢) الموازنة: ١/ ٦.
(٣) الموازنة: ١/ ٧.

قصيدة يعملها ما يرتاب به: فخرج شعره مهذباً، وكان أبو تمام لا يفعل هذا الفعل وكان يرضى بأول خاطر، فنعي عليه عيب كثير»[١].

ونتيجة لذلك خرج شعر البحتري متشابهاً، متساوي النسج، لا يتفاوت حسناً ورداءة. قال الآمدي: «شعر البحتري صحيح السبك، حسن الديباجة، وليس فيه سفاف ولا رديء، ولا مطروح، ولهذا صار مستوياً يشبه بعضه بعضاً»[٢].

وقال الصولي الذي كان يفضل أبا تمام: «ولا أعرف أحداً بعد أبي تمام أشعر من البحتري، ولا أغض كلاماً، ولا أحسن ديباجة، ولا أتم طبعاً وهو مستوي الشعر»[٣].

وقلّ -نتيجة لهذا التنقيح- الساقط الرذل في شعر البحتري إذا ما قورن بشعر أبي تمام. قال الآمدي في ذلك: «وما رأيت شيئاً مما عيب به أبو تمام إلا وجدت في شعر البحتري مثله، إلا أنه في شعر أبي تمام كثير، وفي شعر البحتري قليل»[٤].

وكان البحتري يسأل عن شعره وشعر أبي تمام، فيقول عبارته المشهورة التي طال ترداد النقاد لها، وعدوها أحسن ما قيل في ذلك، وهي: «جيده خير من جيدي، ورديئي خير من رديئه»[٥].

وبعد، فتلك هي أبرز الخصائص الفنية لشعر البحتري، ومذهبه الفني، وهي خصائص جعلته يقف - كما رأينا - في الصف المقابل لأبي تمام

(١) الصناعتين: ١٤٧.
(٢) الموازنة: ١/ ٦.
(٣) أخبار أبي تمام: ٧٣.
(٤) الموازنة: ١/ ٣٨٦.
(٥) أخبار أبي تمام: ٦٧.

وجعلت الخصومة بين القدماء والمحدثين بالتالي تنحصر في هذين الشاعرين اللذين أصبحا محورها الذي تدور حوله.

☆ ☆ ☆

٣- الخصومة حول أبي تمام والبحتري وصداها في الموازنة

أثار مذهب أبي تمام اهتماماً بالغاً بين النقاد، وكان مثار حركة نقدية خصبة غنية. وانقسم النقاد من حوله فرقاً، ما بين مؤيد له متعصب لمذهبه، وبين طاعن عليه، يرى في شعره فساداً كثيراً، وسقطاً بالغاً، ويراه قد بعد كثيراً عن الطريقة المألوفة للشعر العربي، وبين معتدل يرى في مذهبه القبيح والجيد والرديء والحسن.

وكان أكثر ما يغيظ هؤلاء الطاعنين عليه أن يروا البحتري يسلك طريقته ذاتها، ويتشبه بمذهبه، ولكنه لم ينحرف عن الشعر القديم انحرافه، ولم يشط في البعد عنه شططه، ومن هنا كانت صورة شعر البحتري ماثلة دائماً في أذهان هؤلاء النقاد الذين يتعصبون على أبي تمام، ويسرفون في استهجان مذهبه. ويخيل إلى المرء - على حد تعبير شوقي ضيف - أن النقاد جميعاً قد انقسموا في أثناء القرن الثالث إلى مجددين يقفون في صف أبي تمام، ومحافظين يقفون في صف البحتري، ومعتدلين يترددون بين الطرفين[١].

وهذه الحركة النقدية في الواقع كانت واسعة المدى، تكاد تشمل كل مجال من المجالات الأدبية، وهي «لم تقتصر على زمن محدود ابتدأ بحياة أبي تمام، وانتهى بوفاته، وإنما ولدت هذه الحركة في حياته، ونشأت معه، وتطورت حتى بعد موته، واستمرت قروناً طويلة.. وشملت فئات كثيرة من المشتغلين بالأدب، فقد أسهم فيها علماء العربية والشعراء

(١) النقد: ٦٤.

والكتاب والمصنفون وغيرهم، وقلما وجد محفل من محافل الأدب والشعر لم يأخذ من هذه الحركة بنصيب»[١].

وتفاوتت آراء النقاد تفاوتاً شديداً في نظرتهم إلى شعر أبي تمام وفنه، وكان أشد الناس تعصباً عليه النحويون واللغويون، هؤلاء الذين رأيناهم - فيما سبق - يتعصبون على كل محدث، ولا يكادون يقرون له بفضيلة. وعلى رأس هؤلاء ابن الأعرابي الذي لم يكد يسيغ شعر أبي تمام أو يستطيع أن يجد له في نفسه قبولاً. كان يحس فيه صورة لم يألفها أو يعتد عليها في أشعار المتقدمين، ولكنها على كل حال لم تكن هي الصورة التي تعجبه أو تروق لذوقه المحافظ القديم، ولذلك كان يقول في شعر أبي تمام:

«إن كان شعراً فما قالته العرب باطل»[٢] وهي قولة تشعر بمدى إحساس ابن الأعرابي بمخالفة أبي تمام لمذاهب العرب وخروجه على سننهم.

وأنصار أبي تمام يعللون تنقص ابن الأعرابي من قدر شاعرهم بأنه، «كان يرد عليه من معانيه ما لا يفهمه ولا يعلمه، فكان إذا سئل عن شيء منها يأنف أن يقول: لا أدري، فيعدل إلى الطعن عليه» والدليل على ذلك أنه أنشد يوماً أرجوزته:

وعاذلٍ عذلتُه في عذله فظن أني جاهل من جهله

على أنها لبعض أعراب هذيل، فأعجب بها، وطلب أن تكتب له، ولكنه لما أخبر أنها لأبي تمام غير رأيه، وكان جوابه: خَرِّقْ.. خَرِّقْ[٣].

---

(١) الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام: ٥.
(٢) أخبار أبي تمام: ٢٤٤.
(٣) الموازنة: ١/ ٢٣.

وكان أبو حاتم السجستاني أكثر اعتدالاً في نظرته إلى شعر أبي تمام فقد أحس أن فيه الحسن والرديء، والجيد والساقط، وقد أنشد «شعراً لأبي تمام، فاستحسن بعضه، واستقبح بعضاً، وجعل الذي يقرؤه يسأله عن معانيه فلا يعرفها أبو حاتم. فقال: ما أشبه شعر هذا الرجل إلا بثياب مصقلات خُلقان، لها روعة وليس لها مفتَّش»[١].

وأما المبرد فإنه يحس بما في شعر أبي تمام من اختراعات لطيفة، ومعانٍ جيدة لا يستطيع أن يقع عليها قرينه البحتري، ولكنه في الوقت نفسه أكثر سقطاً، وشعره أشد تفاوتاً على حين يأتي شعر البحتري أحسن استواء. سئل المبرد عن أبي تمام والبحتري فقال: «لأبي تمام استخراجات لطيفة، ومعان طريفة لا يقول مثلها البحتري، وهو صحيح الخاطر، حسن الانتزاع، وشعر البحتري أحسن استواء. وأبو تمام يقول النادر والبارد، وهو المذهب الذي كان أعجب إلى الأصمعي. وما أشبه أبا تمام إلا بغائص يخرج الدر والمخشلبة. ثم قال: والله إن لأبي تمام والبحتري من المحاسن ما لو قيس بأكثر شعر الأوائل ما وجد مثله»[٢].

ويخيل إلى المرء أنه لم يبق أحد من المهتمين بالأدب إلا شغله مذهب أبي تمام، فخاض في الحديث عنه، وأبدى فيه رأياً. قال محمد بن الجهم عنه: «يغوص على المعاني الدقاق، فربما وقع من شدة غوصه على المحال»[٣] وكان إسحاق الموصلي يقول له: «ما أشد ما تتكئ على نفسك. يعني أنه لا يسلك مسلك الشعراء قبله، وإنما يستقي من نفسه»[٤].

---

(١) أخبار أبي تمام: ٢٤٤.
(٢) أخبار أبي تمام: ٩٧.
(٣) الموشح: ٤٩٩.
(٤) الموشح: ٥٠٢.

وينظر يعقوب الكندي في شعر أبي تمام، فيقول: «هذا رجل يموت قبل حينه، لأنه حمل على كيانه بالفكر»[١].

وأما دعبل بن علي الخزاعي فكان لا يرى له فضيلة تذكر، وكان شديد الطعن عليه، يرى أن «ثلث شعره محال، وثلثه مسروق، وثلثه صالح»[٢]. وهو يسرف في طعنه وتعصبه حتى يخرجه عن دائرة الشعر كلها. ويقول عنه: «لم يكن أبو تمام شاعراً، وإنما كان خطيباً، وشعره بالكلام أشبه منه بالشعر. وكان يميل عليه، ولم يدخله في كتابه: كتاب الشعراء»[٣].

وتشتد الخصومة حول أبي تمام اشتداداً عنيفاً، وتختلف وجهات النظر، وتتباعد الآراء حوله، ثم لا تلبث هذه الخصومة أن تجاوز الإطار الشفهي، والعبارات المقتضبة السريعة إلى وضع الكتب والمؤلفات.

فيصنع أحمد بن أبي طاهر كتاباً يكشف فيه بعض المعاني التي سرقها أبو تمام من غيره[٤]. ويلتفت إلى الموازنة بينه وبين البحتري، فيلاحظ إغارة البحتري على كثير من معانيه، وتأثره بها، فيؤلف كتاباً آخر يسميه «سرقات البحتري من أبي تمام»[٥].

ويأتي ابن المعتز ليرى المعركة حول الطائي عنيفة شديدة، ويرى أناساً يتعصبون له، ويفرطون في تقديمه على غيره، على حين يتحزب ضده آخرون، حتى يكادوا يسقطون كل فضل له، ويرى كلا الفريقين بعيداً عن النصفة، وما لجاج المتحامين عليه في الخصومة إلا بسبب إفراط الذين يقدمونه، ويتعصبون له. وأما الصواب فهو أن لأبي تمام إحساناً وإساءة،

---

(١) المرجع السابق وصفحته.
(٢) الموازنة: ١/ ٢٣.
(٣) أخبار أبي تمام: ٢٤٤.
(٤) الموازنة: ١/ ١١٠.
(٥) معجم الأدباء: ٣/ ٩١.

وجيداً ورديئاً، ولذلك يؤلف رسالة ينبه فيها على محاسن شعره ومساوئه. يقول: «ربما رأيت في تقديم بعض أهل الأدب الطائي على غيره من الشعراء إفراطاً بيّناً، فاعلم أنه أوكد أسباب تأخير بعضهم إياه عن منزلته في الشعر لما يدعوه إليه اللجاج، فأما قولنا فيه، فإنه بلغ غاية الإساءة والإحسان، فكأن شعره قوله:

إن كان وجهك لي تترى محاسنه فإن فعلك بي تترى مساويه»[١]

ثم يأخذ ابن المعتز في إيراد هذه العيوب والمحاسن التي يراها.

وقد ألف ابن المعتز - كما هو معروف - كتاباً خاصاً في البديع الذي شغف به أبو تمام، واستكثر منه استكثاراً عرف به، ودل عليه، حتى زعم المتعصبون له أنه هو الذي اخترعه وابتدعه، فيأتي تأليف ابن المعتز لهذا الكتاب رداً على هؤلاء، وإبطالاً لزعمهم، وليعلم أن «بشاراً ومسلماً وأبا نواس ومن تقيلهم، وسلك سبيلهم، لم يسبقوا إلى هذا الفن ولكنه كثر في أشعارهم، فعرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم، فأعرب عنه، ودل عليه، ثم إن حبيب بن أوس الطائي شغف به، حتى غلب عليه، وتفرع فيه، وأكثر منه، فأحسن في بعض ذلك، وأساء في بعض. وتلك عقبى الإفراط، وثمرة الإسراف»[٢].

وتحدث ابن المعتز أيضاً عن أبي تمام وشعره في كتاب طبقات الشعراء وقارن شعره بشعر البحتري، وأبدى في ذلك رأياً في منتهى الدقة والوضوح والصواب. قال: أما أبو تمام «فأكثر ما له جيد، والرديء الذي له إنما هو شيء يستغلق لفظه فقط، فأما أن يكون في شعره شيء يخلو من المعاني اللطيفة، والمحاسن والبدع الكثيرة فلا. وقد أنصف البحتري

(١) الموشح: ٤٧٠.

(٢) البديع: ١٦.

لما سئل عنه وعن نفسه، فقال: جيده خير من جيدي، ورديئي خير من رديئه. وذلك أن البحتري لا يكاد يغلط لفظه، فألفاظه كالعسل حلاوة، فأما أن يشق غبار الطائي في الحذق بالمعاني والمحاسن فهيهات، بل يغرق في بحره، على أن للبحتري المعاني الغزيرة، ولكن أكثرها مأخوذ من أبي تمام، ومسروق من شعره»[١].

كما يكتب أحمد بن عبد الله بن عمار القطربلي رسالة يبين فيها أخطاء أبي تمام في الألفاظ والمعاني، ويبدو أنه تحامل فيها عليه تحاملاً شديداً حتى لاحظ ذلك الآمدي نفسه، وهو الذي لم يكن من المتحمسين للشاعر فقال: «أفرط المتعصبون له في تفضيله، وقدموه على من هو فوقه من أجل جيده، وسامحوه في رديئه، وتجاوزوا عن خطائه، وتأولوا له التأول البعيد فيه، وقابل المنحرفون عنه إفراطاً بإفراط، فبخسوه حقه، وطرحوا إحسانه، ونعوا سيئاته، وقدموا عليه من هو دونه، وتجاوز ذلك بعضهم إلى القدح في الجيد من شعره، وطعن فيما لا يطعن عليه، واحتج بما لا تقوم به حجة، ولم يقنع بذلك مذاكرة، ولا قولاً حتى ألف فيه كتاباً، وهو أبو العباس أحمد بن عبد الله بن محمد بن عمار القطربلي المعروف بالعزيز»[٢].

ثم يأتي الصولي وهو من المتحمسين لأبي تمام المعجبين بشعره، ليرى أن الطعن على شاعره المفضل قد كثر، وأن المؤلفات في مثالبه وسرقاته قد ازدادت، فيضع كتابه (أخبار أبي تمام) انتصاراً لشاعره، ورداً على ابن عمار وأمثاله ممن غمطوا أبا تمام حسناته، وشهروا بعيوبه ونقائصه، وهو يصرح بإعجابه بأبي تمام، وتفضيله على البحتري، فيقول: «ولا أرى أحداً بعد أبي تمام أشعر من البحتري، ولا أغض كلاماً، ولا أحسن

(١) طبقات الشعراء: ٢٨٦.

(٢) الموازنة: ١/ ١٣٦.

ديباجة ولا أتم طبعاً، وهو مستوي الشعر، حلو الألفاظ، مقبول الكلام، يقع على تقديمه الإجماع، وهو مع ذلك يلوذ بأبي تمام في معانيه»[١].

والصولي يرى أن أبا تمام كثير الإحسان والإبداع، وينبغي أن يكون هذا الإحسان الكثير له مغطياً على سيئاته - فيما لو كان أساء - وأما أن يبرز العيب، وينسى الفضل والحسن فذلك هو الظلم والافتراء. يقول: «وقد كان الشعراء قبل أبي تمام يبدعون في البيت والبيتين من القصيدة، فيعتد بذلك لهم من أجل الإحسان، وأبو تمام أخذ نفسه، وسام طبعه أن يبدع في أكثر شعره. فلعمري لقد فعل وأحسن، ولو قصر في قليل - وما قصر - لغرق ذلك في بحور إحسانه. ومن الكامل في شيء حتى لا يجوز عليه خطأ فيه إلا ما يتوهمه من لا عقل له؟»[٢] .

ويقسم الصولي الطاعنين على أبي تمام فريقين: فريق يتعصب للقديم جملة لأنه اعتاده، وألفه، فذل له صعبه، وعقل شارده، وأما الحديث ففيه أشياء كثيرة لم تروض له، ولا يستطيع أن يفهمها، فهو عدو له لأنه يجهله وهو يفر «من قوله إذا سئل أن يقرأ عليه شعر بشار وأبي نواس ومسلم وأبي تمام وغيرهم من (لا أحسن) إلى الطعن، وخاصة على أبي تمام لأنه أقربهم عهداً، وأصعبهم شعراً»[٣]. وأما الفريق الثاني «ممن يعيب أبا تمام فمن يجعل ذلك سبباً لنباهة، واستجلاباً لمعرفة إذا كان ساقطاً خاملاً... وقد قيل: خالف تذكر»[٤].

وتمضي الخصومة في طريقها تشتد وتعنف، وتتشعب الآراء، وتتعدد وجهات النظر، ويدلي كل بدلوه سواء من كان أهلاً لذلك، ومن لم تكن

(١) أخبار أبي تمام: ٧٣.
(٢) أخبار أبي تمام: ٣٨.
(٣) أخبار أبي تمام: ١٥.
(٤) أخبار أبي تمام: ٢٨.

له مسكة من علم تؤهله لإطلاق الحكم. ولا نصل إلى الآمدي حتى نراه يحس هذا الإحساس، فيشكو من كثرة المدعين للمعرفة بعلم الشعر وإطلاق الأحكام فيه، وهم غير كفؤ لذلك. فللنقد أهله الذين تسمع كلمتهم، وكما أن الناس في العادة يرجعون في شؤون الخيل والنقد والسلاح وما شاكل ذلك إلى العارفين بهذه الأمور، فإنهم في الشعر ينبغي أن يفعلوا ذلك، وألا يبادروا إلى إطلاق القول فيه وهم لا يحسنون. والأقوال حول الطائي ومذهبه كثرت وتعددت، وقارنه الناس بالبحتري ممثل القديم، واختلفوا حول أيهما أشعر؟ وتعصب فريق لهذا، وفريق لذاك، وكادت الأمور تخرج عن طريقها لتصبح فوضى يخوض فيها من شاء، ولذلك يحاول الآمدي أن يحسم هذا الخلاف، وأن يصدر فيه الحكم المسموع المقبول، حكم العلماء العارفين بحقائق الأمور، فيؤلف في ذلك كتابه «الموازنة بين الطائيين» في محاولة لحسم هذا الخلاف الذي طال أمده، واستحكم أمره، ولإبراز الأمور على حقيقتها، ووضعها في نصابها. يقول الآمدي: «ووجدت - أطال الله عمرك - أكثر من شاهدته ورأيته من رواة الأشعار المتأخرين يزعمون أن شعر أبي تمام حبيب بن أوس الطائي لا يتعلق بجيده جيد أمثاله، ورديه مطروح مرذول، فلهذا كان مختلفاً لا يتشابه، وأن شعر الوليد بن عبيد الله البحتري صحيح السبك، حسن الديباجة، وليس فيه سفساف ولا رديء ولا مطروح ولهذا صار مستوياً يشبه بعضه بعضاً. ووجدتهم فاضلوا بينهما لغزارة شعريهما وكثرة جيدهما وبدائعهما، ولم يتفقوا على أيهما أشعر؟ كما لم يتفقوا على أحد ممن وقع التفضيل بينهم من شعراء الجاهلية والإسلام والمتأخرين»[1].

☆ ☆ ☆

(١) الموازنة: ١/ ٥.

٤- ذوق الآمدي في الموازنة

-١-

الآمدي - كما ذكرنا - يرى كثرة النزاع حول الشاعرين، وتعدد الآراء والأقوال فيهما، ويرى الناس فريقين: فريق يتعصب لأبي تمام وفريق يتعصب للبحتري. وأصحاب كل شاعر إذ يتعصبون لشاعرهم المفضل يكادون يسقطون ما للآخر من فضل وإحسان، ولا تقع عيونهم إلا على الوجه القاتم من شعره، وليست هكذا تكون الموازنة بين شاعرين، وإنما الموازنة الحق أن تعرف عيوب كل منهما ومحاسنه، وأن يقرن سيئ هذا بسيئ ذاك، وحسن هذا بحسن الآخر، وتكون الموازنة عندئذ أشبه بعملية حسابية ليس للاختلاف فيها كبير مجال. يقول الآمدي: «وأنا أبتدئ بذكر مساوئ هذين الشاعرين لأختم بذكر محاسنهما. وأذكر طرفاً من سرقات أبي تمام، وإحالاته وغلطه، وساقط شعره. ومساوئ البحتري في أخذ ما أخذه من معاني أبي تمام، وغير ذلك من غلطه في بعض معانيه. ثم أوازن من شعريهما بين قصيدتين إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، ثم بين معنى ومعنى، فإن محاسنهما تظهر في تضاعيف ذلك وتنكشف، ثم أذكر ما انفرد به كل واحد منهما فجوده من معنى سلكه ولم يسلكه صاحبه، وأفرد باباً لما وقع في شعريهما من التشبيه، وباباً للأمثال، أختم بهما الرسالة ثم أتبع ذلك بالاختيار المجرد من شعريهما، وأجعله مؤلفاً على حروف المعجم، ليقرب تناوله، ويسهل حفظه..»[١].

حسب الآمدي إذن أن يضع في كفة ما لأبي تمام وما عليه، وأن يضع في الكفة الثانية ما للبحتري أيضاً وما عليه، ولا تحتاج العملية بعد ذلك

(١) الموازنة: ١/ ٥٤.

إلى كبير جهد لنعرف نحن من الفاضل ومن المفضول، ومن السابق ومن المسبوق؟ وإذا استطاع الآمدي أن يفعل ذلك فقد حقق شيئاً كثيراً، ولن تكون هناك حاجة على الإطلاق أن يتدخل هو بعد ذلك ليدلنا على الكفة الراجحة. يقول: «فأما أنا فلست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر، ولكني أقارن بين قصيدة وقصيدة من شعرهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى، ثم أقول: أيهما أشعر في تلك القصيدة، وفي ذلك المعنى؟ ثم احكم حينئذ إن شئت على جملة ما لكل واحد منهما إذا أحطت علماً بالجيد والرديء»[(١)].

مبدأ الآمدي إذن ألا يحكم بتفضيل أحد الشاعرين، وألا يبت في ذلك برأي، بل سيقوم بمهمة العرض، عرض مساوئ أبي تمام ومساوئ البحتري، وعرض محاسن أبي تمام ومحاسن البحتري عرضاً حسابياً دقيقاً وبمقارنة بسيطة نعرف نحن من أشعر؟ دون تدخل الآمدي أو إيحائه. وشيء آخر يمنع الآمدي من إطلاق مثل هذا الحكم، والتصريح بأفضلية أحد الشاعرين على الآخر، وهو أن لكل واحد منهما مذهباً فنياً يخالف مذهب صاحبه، فهما متباعدان في الصياغة والطريقة والأسلوب ولا يمكن عدهما طبقة واحدة، وللناس أذواق متباينة في تفضيل مذهب على آخر، وهم في القديم والحديث ما زالوا مختلفين حول مجموعة من شعراء الجاهلية والإسلام والشعراء العباسيين، ولذلك لا يشاء الآمدي أن يتحكم في أذواق الناس، أو أن يكون وصياً عليها، وحسبه أيضاً أن يجلي مذهب كل واحد منهما، ثم تحكم أنت بعد أن وضحت لك السنة، واستبان الطريق أمامك: أيٌّ أحب إليك؟ دون تدخل الناقد. يقول: «ولست أحب أن أطلق القول بأيهما أشعر عندي؟ لتباين الناس في العلم، واختلاف مذاهبهم في الشعر ولا أرى لأحد أن يفعل ذلك فيستهدف لذم

(١) الموازنة: ١/ ٧.

أحد الفريقين، لأن الناس لم يتفقوا على أي الأربعة أشعر؟ في امرئ القيس والنابغة وزهير والأعشى وفي جرير والفرزدق والأخطل، ولا في بشار ومروان والسيد، ولا في أبي نواس وأبي العتاهية ومسلم والعباس بن الأحنف لاختلاف آراء الناس في الشعر، وتباين مذاهبهم فيه.»[١].

-٢-

ولكن هل استطاع الآمدي ذلك حقاً؟ أبر بوعده؟ أنجح في أن يتوارى عن الأنظار، وألا يطلق في الشاعرين حكماً بتفضيل أحدهما على الآخر، أم أن هواه لأحدهما استطاع أن يغلبه على أمره، وأن يسوقه سوقاً إلى إطلاق أحكام تشي بإعجابه بأحد الشاعرين؟.

تقود هذه الأسئلة إلى ما يمكن أن نسميه: أتعصب الآمدي لأحد الشاعرين، أم أنه كان منصف النظرة إلى كليهما، وقد استطاع أن يقف على الحياد؟.

لقد اتهم الآمدي في القديم بأنه تحامل على أبي تمام، وأن هواه كان مع البحتري. قال أبو الفرج منصور بن بشر النصراني الكاتب: «كان الآمدي النحوي صاحب كتاب الموازنة يدعي هذه المبالغات على أبي تمام ويجعلها استطراداً لعيبه إذا ضاق عليه المجال في ذمه»[٢].

وقال ياقوت الحموي: «لأبي القاسم تصانيف كثيرة جيدة مرغوب فيها، منها كتاب الموازنة بين البحتري وأبي تمام في عشرة أجزاء وهو كتاب حسن، وإن كان قد عيب عليه في مواضع منه، ونسب إلى الميل مع البحتري فيما أورده، والتعصب على أبي تمام فيما ذكره، والناس بعد على فريقين: فرقة قالت برأيه حسب رأيهم في البحتري وغلبة حبهم

(١) الموازنة: ١/ ٧.

(٢) معجم الأدباء: ٨/ ٨٤.

لشعره، وطائفة أسرفت في التقبيح لتعصبه، فإنه جد واجتهد في طمس محاسن أبي تمام، وتزيين مرذول البحتري، ولعمري إن الأمر كذلك.. وحسبك أنه بلغ في كتابه إلى قول أبي تمام:

أصمّ بك الناعي وإن كان أسمعا

وشرع في إقامة البراهين على تزييف هذا الجوهر الثمين، فتارة يقول: هو مسروق، وتارة يقول: هو مرذول. ولا يحتاج المتعصب إلى أكثر من ذلك من تعصباته، ولو أنصف، وقال في كل واحد بقدر فضائله، لكان في محاسن البحتري كفاية عن التعصب بالوضع من أبي تمام»[١].

كما ألمح الشريف المرتضى في أماليه إلى شيء من ميل الآمدي إلى البحتري، فقال إنه وجد «أبا القاسم الحسن بن بشر الآمدي مع ميله إلى البحتري وانحطاطه في شعبه واجتهاده في تأويل ما أخذ عليه من خطأ وزلل يزعم أن البحتري أخطأ في قوله....»[٢].

ومن النقاد المحدثين أيضاً من ذهب هذا المذهب، فرأى في كتاب الموازنة تعصباً واضحاً على أبي تمام، وتحيزاً للبحتري. قال شوقي ضيف: «الحق أن الآمدي برغم ما يصرح به في تضاعيف كتابه من عبارات تنم عن عدالته في الحكم بين الشاعرين يطوي في نفسه تعصباً على أبي تمام، وتحيزاً للبحتري، وهما يتضحان لمن يطيل النظر في الكتاب، ويظهر ذلك في جوانب كثيرة منه. وما هذه السّوآت التي أطال في تعدادها عند أبي تمام إلا استجابة لهذا التعصب السري الذي يحاول أن يخفيه، وهو حين يعرض سيئاته يختار أفحشها، وما يصعب على الناقد أن يرده، فإذا اختار سيئة أو عيباً للبحتري انتخب ما يمكن

(١) معجم الأدباء: ٨/ ٨٨.

(٢) أمالي المرتضى: ١/ ٥٤٤.

توجيهه فالمسرح في الظاهر مسرح عدالة، وفي الباطن يحمل ظلماً وعدواناً»[١].

وقال شوقي ضيف أيضاً: همّ الآمدي «دائماً إعلاء كفة البحتري، ومن خير ما يصور ذلك حديثه عن ابتداءات الشاعرين، فقد أزرى على كثير من ابتداءات أبي تمام، بينما نوه طويلاً بابتداءات البحتري. والكتاب في جملته دفاع عنه وعن البلاغة على نحو ما كان يتصورها المحافظون من الرواة واللغويين»[٢].

وذهب إلى ذلك أيضاً إبراهيم سلامة فقال: «تعجل الآمدي الحكم من أول الأمر، ويكاد يحكم للبحتري، أو هو قد حكم فعلاً، كما أنه أبان عن الأسباب التي جعلته يقف إلى جانب البحتري»[٣].

أما نحن فلا نريد أن نقسو على الآمدي فنتهمه بالتعصب على أبي تمام. لأن التعصب معناه في كثير من الأحيان ألا يرى المتعصب لمن يتعصب عليه فضيلة تذكر ولا حسنة تسجل. والآمدي لم يكن كذلك قط، فقد أشار إلى كثير من فضائل أبي تمام وإحسانه، وحاول ما أمكنه أن يكون منصفاً في الحكم، وظهر بمظهر المنصف في مواطن كثيرة. فقد رد على ابن أبي طاهر الذي خرج سرقات أبي تمام واتهمه بالمبالغة والإفراط وقال عنه: «أصاب في بعضها وأخطأ في البعض، لأنه خلط الخاص من المعاني بالمشترك بين الناس مما لا يكون مثله»[٤]، ورد من هذه السرقات التي ذكرها ابن أبي طاهر عدداً لا بأس به من الأبيات. ورد على أبي علي محمد بن العلاء السجستاني الذي زعم أنه ليس لأبي تمام معنى انفرد به

(١) النقد: ٧٢.
(٢) البلاغة تطور وتاريخ: ١٣٢.
(٣) بلاغة أرسطو بين العرب واليونان: ٢٩٤.
(٤) الموازنة: ١/ ١١٠.

فاخترعه إلا ثلاثة معان، وقال: «ولست أرى الأمر على ما ذكره أبو علي، بل أرى أن له على كثرة ما أخذه من أشعار الناس ومعانيهم مخترعات كثيرة وبدائع مشهورة»[١].

كما رد أيضاً على القطربلي، واتهمه بالتعصب على أبي تمام وقال: «ما علمته وضع يده من غلطه وخطئه إلا على أبيات يسيرة، ولم يقم على ذلك الحجة، ولم يهتد لشرح العلة.»[٢]. ورد على أبي العباس هذا بعض المعاني التي خطَّأ فيها أبا تمام.

الآمدي إذن حاول الإنصاف في أكثر من موضع، ولكن هذا لا يعني أنه استطاع أن يتجرد من ذوقه. فالحق أن ذوقه كان مع البحتري، فهو معجب بطريقته في الشعر، وهو يسيغ مذهبه، ويلقى في نفسه قبولاً حسناً «فنسيمه لطيف مستخف يميل معه بقدر ما يبتعد عن أبي تمام ويجتوي هواءه»[٣] وقد كان مبدأ الآمدي - كما رأينا - ألا يطلق حكمه في أي الشاعرين أشعر؟ وألا يتدخل بإبداء رأيه في أيهما أفضل؟ ولكن الآمدي لم يستطع أن يلتزم بهذا قط، وكاد يحكم للبحتري على أبي تمام منذ الصفحات الأولى من كتابه.

فقد رأينا مثلاً أن أبا تمام غواص على المعاني يتناولها بعمق وبعد، ويأتي في هذا المجال باختراعات وإبداعات لطيفة، على حين يهتم البحتري بحسن السبك، وجودة الرصف، وتناول المعاني بقرب وعفوية، ولذلك فضل أبا تمام من يهتمون بدقيق المعاني وجدتها، وفضل البحتري من يهتمون بحسن الديباجة. كان باستطاعة الآمدي أن يقول ذلك ويكتفي به إذا أحب حقاً ألا يصرح بأفضل الشاعرين، ولكنه ينساق وراء هواه

(١) الموازنة: ١/ ١٣٤.
(٢) الموازنة: ١/ ١٣٥.
(٣) بلاغة أرسطو: ٢٩٤.

ووراء ميله للبحتري، فيجعل أسلوبه أسلوب أهل العلم، والمفضلون لطريقته هم أصحاب البصر بالشعر، وكأن أصحاب أبي تمام مثلاً ليس لهم هذا البصر، ولا يكتفي الآمدي بهذا التلميح الواضح بل هو يصرح علانية بأنه من هؤلاء الذين يفضلون جودة السبك وحلاوة اللفظ، ويسقط لذلك قيمة المعاني التي يأتي بها أبو تمام، ويزعم أن أهل العلم أولئك لا يهتمون بشأنها لأنها موجودة في كل أمة. يقول: «ووجدت أكثر أصحاب أبي تمام لا يدفعون البحتري عن حلو اللفظ، وجودة الوصف، وحسن الديباجة وكثرة الماء، وأنه أقرب مأخذاً وأسلم طريقاً من أبي تمام ويحكمون مع هذا بأن أبا تمام أشعر منه. وهذا مذهب من جُلُّ ما يراعيه من أمر الشعر دقيق المعاني. ودقيق المعاني موجود في كل أمة وفي كل لغة. وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتي وقرب المأخذ واختيار الكلام ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف. وتلك طريقة البحتري. قالوا: وهذا أصل يحتاج إليه الشاعر والخطيب صاحب النثر؛ لأن الشعر أجوده أبلغه، والبلاغة إنما هي إصابة المعنى وإدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبة مستعملة سليمة من التكلفة كافية، لا تبلغ الهذر الزائد على قدر الحاجة، ولا تنقص نقصاناً يقف دون الغاية. وذلك كما قال البحتري:

والشعر لمحٌ تكفي إشارته وليس بالهذر طولت خُطَبهْ

وكما قال أيضاً.. فإن اتفق مع هذا معنى لطيف أو حكمة غريبة أو أدب حسن فذاك زائد في بهاء الكلام، وإن لم يتفق فقد قام الكلام في نفسه، واستغنى عما سواه»[1].

(١) الموازنة: ١/ ٤٠٢.

هذه هي الطريقة المفضلة عند الآمدي والتي ينسبها إلى أهل العلم الذين لا نعرف عنهم شيئاً. ومن الواضح أنها طريقة البحتري كما صرح هو نفسه بذلك، وإذا خالف الشاعر هذه السنة فأدخل في نسيج شعره دقيق المعاني من فلسفة يونان أو حكمة فارس ولم يعنَ كثيراً بديباجة الشعر وجودة الرصف، فإن الآمدي يخرج مثل هذا الشاعر عن دائرة الشعر إطلاقاً، وقد يحلو له أن يدعوه حكيماً أو فيلسوفاً ولكنه يستكثر عليه لقب الشاعر. ومن الواضح أيضاً أنه إنما يتحدث هنا عن مذهب أبي تمام. يقول: «وإذا كانت طريقة الشاعر غير هذه الطريقة، وكانت عبارته مقصرة عنها، ولسانه غير مدرك لها حتى يعتمد دقيق المعاني من فلسفة يونان أو حكمة الهند أو أدب الفرس، ويكون أكثر ما يورده منها بألفاظ متعسفة ونسج مضطرب، وإن اتفق في تضاعيف ذلك شيء من صحيح الوصف، وسليم اللفظ، قلنا له: قد جئت بحكمة وفلسفة، ومعانٍ حسنة لطيفة، فإن شئت دعوناك حكيماً، أو سميناك فيلسوفاً، ولكن لا نسميك شاعراً، ولا ندعوك بليغاً، لأن طريقتك ليست على طريقة العرب، ولا على مذاهبهم، فإن سميناك بذلك لم نلحقك بدرجة البلغاء، ولا المحسنين الفصحاء»[١].

وإذا كان الآمدي قد نسب الآراء السابقة كلها إلى من سماهم (أهل العلم بالشعر) الذين لا نعرف عنهم شيئاً، فإنه في موضع آخر يسميهم (المطبوعين وأهل البلاغة)، ويتبنى رأيهم صراحة، ويؤيدهم فيما ذهبوا إليه، وهو بذلك يعلن انضمامه إلى أصحاب البحتري بما لا يدع مجالاً للشك. يقول: «والمطبوعون وأهل البلاغة لا يكون الفضل عندهم من جهة استقصاء المعاني، والإغراق في الوصف، وإنما يكون الفضل عندهم في الإلمام بالمعاني، وأخذ العفو منها، كما كانت الأوائل

(١) الموازنة: ١/ ٤٠٢.

تفعل، مع جودة السبك، وقرب المأتى .**والقول في هذا قولهم، وإليه أذهب**»[١].

ذوق الآمدي إذن مع البحتري لا شك في ذلك. وليس عليه في هذا كبير تثريب، فالحق أن كل ناقد قد لا يستطيع أبداً أن يتحرر من ذوقه في حكمه على العمل الفني الذي بين يديه. ولم يستطع الآمدي أبداً أن يخفي هذا الذوق، أو يتناءى به، بل كان يطل من خلال عباراته جميعاً، وكان يقوده قوداً ظاهراً إلى الإعجاب بطريقة البحتري في الشعر، وأن يرى فيها الصورة المثالية التي تعجب البلغاء والمطبوعين وأهل البصر بالشعر، وأن يستهجن طريقة أبي تمام، ويرى فيها إفساداً للشعر، وابتعاداً عن دائرته إلى ما يمكن أن يسمى زاوية الفلسفة والحكمة.

الآمدي إذن لم يستطع - كما وعد - أن يقف على الحياد في موازنته بين الشاعرين، بل كان واضحاً منذ اللحظات الأولى أنه ميال للبحتري. والحق بعد ذلك، كما يقول إحسان عباس: «أن من كان يميل إلى طريقة البحتري، ثم يتكلف الموازنة بينها وبين طريقة أبي تمام فإنه قادر على أن يظلم أبا تمام ويتعصب عليه»[٢].

وكان هذا الميل الباطن للبحتري، والانحراف الظاهر عن أبي تمام يجعلانه يسيء الظن بأبي تمام في كثير من المواضع. فهو مثلاً في فاتحة حديثه عن سرقاته يتحدث عن علمه الغزير وكثرة محفوظه لشعر القدماء والمحدثين، حتى وضع في ذلك تصانيف وكتباً. ويتخذ الآمدي من غزارة علم أبي تمام هذا دليلاً على سرقته وقدرته على إخفاء هذه السرقة، بل دليلاً على أن ما خفي من سرقاته، ولم يظهر للناس أكثر مما عرف

(١) الموازنة: ١/ ٤٩٦.

(٢) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ١٦٤.

وانكشف. يقول بعد أن عدد مؤلفاته: «فهذه الاختيارات تدل على عنايته بالشعر، وأنه ما فاته من شعر جاهلي ولا إسلامي ولا محدث إلا قرأه وطالع فيه. ولهذا أقول إن الذي خفي من سرقاته أكثر مما ظهر منها»(١).

ومع أن الآمدي يعرف أن أبا تمام غواص على المعاني وهو من القادرين على اختراعها، والإتيان بالجديد منها، إلا أن حديث أصحاب أبي تمام عن فضيلة شاعرهم هذه تدفعه لبيان ما أخذه أبو تمام من معاني غيره، فيعرض لسرقاته من جميع الشعراء على نحو تفصيلي، حتى إذا ما وصل إلى الحديث عن سرقات البحتري اكتفى بتخريج ما أخذه من أبي تمام فقط بحجة أن «أصحاب البحتري ما ادعوا له ما ادعاه أصحاب أبي تمام لأبي تمام»(٢).

ومن هذه اللمحات التي تشعر بنفرة الآمدي من أبي تمام تلك الأحكام القاسية التي كان يطلقها عليه من مثل قوله: «أبو تمام شديد التكلف، وصاحب صنعة، ويستكره الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم، لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة... فهو بأن يكون في حيز مسلم بن الوليد، ومن حذا حذوه أحق وأشبه. وعلى أني لا أجد من أقرنه به لأنه ينحط عن درجة مسلم، لسلامة شعر مسلم، وحسن سبكه، وصحة معانيه»(٣).

أو قوله: «سوء التأليف ورداءة اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده ويعميه حتى يحوج مستمعه إلى طول تأمل وهذا مذهب أبي تمام في عظم شعره»(٤).

---

(١) الموازنة: ١/ ٥٦.
(٢) الموازنة: ١/ ٢٩٢.
(٣) الموازنة: ١/ ٤.
(٤) الموازنة: ١/ ٤٠٢.

وهي أحكام - كما هو ظاهر - في غاية القسوة، ولا تخلو من مبالغة وإسراف، ومن أشد ما يمكن أن يتهم أبا تمام بها أعداؤه والمتعصبون عليه. كما كانت تصدر عن الآمدي - كما لاحظ إحسان عباس - كثير من التعليقات الجارحة التي تشعر بميله إلى البحتري، وكيف أن هذا الميل كان يستبدّ به، ويخرجه إلى تسجيل تأثراته الانفعالية في نزق وضيق[١]. كقوله: «وقوله: (أن من عق والديه لملعون - البيت) من أحمق المعاني وأسخفها وأقبحها. وقد زاد في الحمق بهذا المعنى على معنى البيت الذي قبله، وطم عليه، وعلى كل جهالاته في معانيه... وما المستحق - والله - للعن غيره إذ رضي لنفسه بمثل هذا السخف»[٢].

وكقوله في التعليق على أحد الأبيات: «فيا معشر الشعراء والبلغاء ويا أهل اللغة العربية خبرونا كيف يجاري البين وصلها؟ وكيف تماشي هي مطلعها؟ ألا تسمعون، ألا تضحكون»[٣].

والمهم - كما يقول إحسان عباس - أن «اطمئنان القارئ في عدالة الآمدي لا يستبعد أن يهتز ويضطرب، وأن تثور في نفسه أسئلة موشحة بالتشكك، أترى الآمدي لا يتعسف هذا التأويل؟ أتراه لم يبالغ هناك في الاعتماد على ذوقه الخاص؟ ألست تراه يدافع عن موقف واضح الضعف عند البحتري؟ ألا تعتقد أنه لا يمكن - بقوة ميله - أن يضع على لسان أصحاب أبي تمام حججاً أقوى مما يضعه على لسان صاحب البحتري في تلك المقدمة»[٤].

ونحب أن نخلص مما تقدم إلى أن الآمدي إن لم يكن تعصب حقاً

(١) تاريخ النقد الأدبي: ١٦٤.
(٢) الموازنة: ١/ ٥١٧.
(٣) الموازنة: ١/ ٢٦٤.
(٤) تاريخ النقد الأدبي: ١٦٥.

على أبي تمام، فإن ذوقه على الأقل لم يكن معه، بل كان مع البحتري، وهو لذلك لم يستطع أن يلتزم بما كان قد وعد به من عدم التدخل، وإبداء الرأي في أي الشاعرين أفضل؟ وأنه سيقف على الحياد في هذه الموازنة بينهما. فالحق أنه لم يستطع هذا الحياد، فقد بدا واضحاً أنه من أنصار البحتري، وأن ذوقه معه، ونحن لا نستطيع أن نحاسب الآمدي على ذلك، لأن الناقد لا يمكنه أن يبعد ذوقه وهو يدرس عملاً فنياً، ويصدر حكماً عليه. وشيء آخر كان يباعد أبا تمام عن ذوق الآمدي، ويقرب إليه البحتري، وذلك هو أن أبا تمام - كما هو معروف - كان مجدداً، وكان صاحب مذهب طريف في الشعر، على حين كان الآمدي من النقاد المحافظين، وكان ذوقه تقليدياً، فهو لا يكاد يسيغ الخروج على طرائق العرب القديمة، أو تجاوز مذهبهم في الشعر، ولذلك لم يلق هذا الجديد - حتى الجيد منه - هوى في نفسه.

وقد انصب كثير من مآخذه على شعر أبي تمام في أنه مخالف لطرائق العرب، وما تعارف عليه المتقدمون، فكانت تكثر عند الآمدي في نقده لشعر أبي تمام أمثال هذه العبارات: ليس على مذاهب الشعراء ولا يعرف في كلام العرب، وهذا خلاف ما عليه العرب... إلخ. فإذا قال أبو تمام:

سأحمد نصراً ما حييتُ وإنني لأعلم أنْ قد جلَّ نصرٌ عن الحمد

لم يستطع الآمدي أن يستسيغ هذا المعنى، وهو لا يناقشه مناقشة فنية لما قد يكون فيه من غلو ومبالغة مثلاً، وإنما كانت نفرته منه لأنه خالف طرائق العرب في الحمد: «فقد رفع الممدوح عن الحمد الذي ندب الله عباده إليه بأن يذكروه به، وينسبوه إليه... وللعرب في ذكر الحمد ما هو كثير في كلامها وأشعارها، ما فيهم من رفع أحداً عن أن يحمد، ولا من استقل الحمد للممدوح. قال زهير بن أبي سلمى:

متصرِّفٌ للحمد معترِفٌ للرزء نَهَّاضٌ إلى الذكر

فقوله: متصرف للحمد أي حيثما رأى خلة تكسبه الحمد التمسها وطلبها. وقال زهير أيضاً:

أليس بفياضٍ يداه غمامةٌ ثمالُ اليتامى في السنين محمد؟

فقوله: محمد. أي يحمد كثيراً. فهذه هي الطريقة المعروفة في كلام العرب..»[١].

وينقد قول أبي تمام:

الود للقربى ولكن عَرْفُه للأبعدِ الأوطان دون الأقربِ

فيقول: «إنه نقص الممدوح مرتبة من الفضل، وجعل وده لذوي قرابته، ومنعهم عرفه، وجعله في الأبعدين دونهم، ولا أرى في هذا عذراً يتوجه... وقد جاء في أشعار العرب من الحث على بر الأقارب، ومن حمد من وصلهم، وذم من حرمهم ما هو أكثر وأشهر من أن يخفى. قال زهير:

وليس مانعَ ذي قربى وذي رحمٍ يوماً ولا معدماً من خابطٍ وَرَقَاً

وقال حاتم الطائي:

لا تعذليني على مالٍ وصلتُ به رَحِماً قريباً، فخيرُ المال ما وصلا

وقال الحارث بن كلدة يذم فاعل ذلك:

من الناس من يغشى الأباعدَ فضلُه ويشقى به حتى الممات أقاربُه
فإن يكُ خيرٌ فالبعيدُ يناله وإن يك شرٌّ فابن عمك صاحبه

ويعقب الآمدي على ذلك قائلاً: فهذه طريقة القوم في هذا وهو مذهب سائر الأمم».[٢]

---

(١) الموازنة: ١/ ١٩٩.

(٢) الموازنة: ١/ ١٧٨.

وينقد قول أبي تمام:

رحلوا فكان بكايَ حولاً بعدهم ثم ارعويتُ وذاك حكم لبيدِ
أجدر بجمرةِ لوعةٍ إطفاؤها بالدمع أن تزدادَ طولَ وُقُودِ

فيقول: «وهذا خلاف ما عليه العرب، وضد ما يعرف من معانيها، لأن المعلوم من شأن الدمع أن يطفئ الغليل، ويبرد حرارة الحزن ويزيل شدة الوجد، ويعقب راحة. وهو في أشعارنا كثير ينحى به هذا النحو من المعنى. فمن ذلك قول امرئ القيس:

وإن شفائي عبرة مهراقةٌ فهل عند رسمٍ دارسٍ من مُعَوّلِ

وقوله ذي الرمة:

لعل انحدارَ الدمعِ يُعقبُ راحة من الوجد أو يشفي نجيَّ البلابل

وهو كثير في أشعارهم ما عدل به أحد منهم عن هذا المعنى... فلو كان اقتصر على هذا المعنى الذي جرت به العادة في وصف الدمع لكان المذهب الصحيح المستقيم، ولكنه استعمل الإغراب، فخرج إلى ما لا يعرف في كلام العرب، ولا مذاهب سائر الأمم»[(١)]..

ومن الواضح من هذه الأمثلة القليلة أن الآمدي لا يستطيع أن يتقبل أي معنى جديد يخالف فيه الشاعر طرائق الأوائل، فهو لا يؤمن بتغير الأذواق من عصر إلى عصر مثلاً، وهو لا يستطيع أن يؤمن بأن الشاعر في هذا المعنى الجديد الذي لم يألفه القدماء أو يمروا عليه ربما كان يعبر به عن تجربة شعورية يحسها، أو ربما كان يعبر عن حقيقة موجودة فعلاً في هذا الممدوح الذي يتحدث عنه. ومن ذا الذي يستطيع أن يلزم الشاعر بعد ذلك بألا يخرج عما عهده القدماء؟ أليس هذا تحكماً في الفن، وإيقافاً لعجلته التي لا يمكن أن تتوقف أبداً أو تعرف الجمود؟ انظر كيف يريد

(١) الموازنة: ١/ ٢٠٠.

الآمدي أن يلزم أبا تمام بالوقوف عند ما تعارف عليه القدماء، فيقول معلقاً على قوله:

سرتْ تستجيرُ الدمعَ خوف نوى غدِ وعاد قتاداً عندها كلُّ مرقَدِ

«وأبو تمام لا يقنع بأن يجعل المرأة باكية عليه دماً على عادته في الاستقصاء الذي لا حلاوة فيه، فهلا اقتصر على مثل قول علقمة بن عبده:

تراءت وأستارٌ من البيت دونها إلينا وحانت غفلة المتفقد

بعينيْ مهاةٍ يحدرُ الشوق منهما شريحين شتى: من دموعٍ وإثمد»[1]

ويقول معلقاً على بيتي أبي تمام:

لما استحرَّ الوداعُ المحضُ وانصرفتْ أواخرُ الصيف إلا كاظماً وجما

رأيتُ أحسنَ مرئيٍّ وأقبَحه مستجمعين لي: التوديعَ والعَنَمَا

«وهذا خطأ منه أن يستقبح إشارتها بالوداع إليه، أتراه ما سمع قول جرير:

أتنسى إذ تودعنا سليمى بفرع بشامةٍ سقي البَشَامُ

فدعا للبشام بالسقيا، لأنها ودعته به، فسر بوداعها..»[2].

وانطلاقاً من هذه القاعدة (قاعدة الاحتكام إلى ما تعارف عليه القدماء) والتي كانت تبعد أبا تمام عن ذوق الآمدي المحافظ، لأن أبا تمام كان كثير الإبداع والإتيان بالجديد، انطلاقاً من هذه القاعدة ذاتها كان البحتري قريباً من ذوقه، لأنه يجري على مذاهب القدماء ولا يخرج عليها. انظر إلى هذه المقارنة التي يعقدها بين شعر أبي تمام، وشعر البحتري. قال أبو تمام:

---

(١) الموازنة: ٢/ ٣٢.

(٢) الموازنة: ١/ ٢١٩، ٢/ ٣٩.

من سجايا الطلول ألا تجيبا فصوابٌ من مقلة أن تصوبا
فاسألنها واجعل بكاك جوابا تجدِ الشوقَ سائلاً ومجيبا

فبعد أن شرح الآمدي المعاني قال معلقاً: «وهذه فلسفة حسنة ومذهب من مذاهب أبي تمام، ليس على مذاهب الشعراء، ولا على طريقتهم. ومثله قوله:

تجرع أسىً قد أقفر الجرعُ الفردُ ودعْ حسى عينٍ يحتلبْ ماءَه الوجدُ
إذا انصرف المحزونُ قد فلَّ صبره سؤالُ المغاني فالبكاءُ له رِدُّ

.. ولم يسلك البحتري هذه الطريق، بل جرى في هذا الباب على مذاهب الناس. فقال:

وقفنا على ذات النخيلة وانبرت سواكبُ قد كانت بها العينُ تبخل
على دارسِ الآياتِ عافٍ تعاقبت عليه صبا ما تستفيق وشمأل
فلم يدرِ رسمُ كيف يجيبنا ولا نحن من فرط البكا كيف نسأل؟

وقول أبي تمام وإن كان فيه دقة وصنعة، فهذا عندي أولى بالجودة وأحلى في النفس، وألوط بالقلب، وأشبه بمذاهب الشعراء»[1].

ولا يقف الأمر في احتكام الآمدي إلى ما تعارف عليه القدماء عند المعاني فقط، إذ لو اكتفى بذلك لكان الخطب أيسر وأخف، ولكنه يجاوز ذلك إلى خيال الشاعر نفسه في محاولة لإخضاع صوره لصور القدماء وأخيلتهم. ويبدو هذا واضحاً في نقده لاستعارات أبي تمام، فقد كان أكثر نقده لها أن الشاعر قد خالف فيها طريقة العرب، فبعدت عنده العلاقة بين المشبه والمشبه به. قال أبو تمام:

يا دهرُ قوم من أخدعيك فقد أضججتَ هذا الأنام من خُرقك

(١) الموازنة: ١/ ٤٧٢.

وقال:

سأشكر فُرجة اللبب الرخيْ وَلينَ أخادعِ الدهر الأبيْ

وقال:

تروحُ علينا كل يوم وتغتدي خطوبٌ يكادُ الدهر منهن يُصْرعُ

وقال:

ألا لا يمد الدهرُ كفاً بسيئ إلى مجتدي نصرٍ فيقطعْ من الزند

وقال:

تحملتُ ما لو حُمّلَ الدَهرُ شطره لفكر دهراً أي عِبْأَيْهِ أثقلُ

وقال:

به أسلم المعروفُ بالشام بعدما ثوى منذ أودى خالدٌ وهو مرتد

وقال:

جذبتُ نداه غُدوة السبت جذبةً فخر صريعاً بين أيدي القصائد

وقال:

لو لم تفتَّ مِسَنَّ المجد مذ زمنٍ بالجود والبأس كان الجودُ قد خَرِفَا

وقال:

كأني حين جرّدتُ الرجاءَ له عضباً صببتُ به ماءً على الزمنِ

وقال:

أما وأبي وأحداثِه إن حادثاً حدا بي عنك العيسَ للحَادث الوغْدُ

فهذه كلها استعارات قبيحة في نظر الآمدي، لأن أبا تمام خالف فيها طرائق العرب المعروفة في الاستعارة، فلم تأت الصلة واضحة عنده بين المشبه والمشبه به، إذ جعل «مع غثاثة هذه الألفاظ للدهر أخدعاً ويداً تقطع من الزند، وكأنه يصرع، وجعله يشرق بالكرام، ويفكر ويبتسم، وأن

الأيام بنون له، والزمان أبلق وجعل للمدح يداً، ولقصائده مزامر إلا أنها لا تنفخ ولا تزمر، وجعل المعروف مسلماً تارة، ومرتداً أخرى، والحادث وغداً، وجذب ندى المعروف برغمه جذبة حتى خر صريعاً بين أيدي قصائده... والزمان كأنه صب عليه ماء.. وهذه استعارات في غاية القباحة والهجانة والغثاثة والبعد عن الصواب، وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس هو له إذا كان يقاربه أو يناسبه، أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له، وملائمة لمعناه»(١).

وإذا قيل للآمدي إن هذه الاستعارات غير غريبة، فقد وردت أمثلة لها في شعر المتقدمين، فقد قال ذو الرمة:

تيممن يأفوخَ الدجى فصدعْنه وجوز الفلا صدعَ السيوف القواطع

وقال تأبط شراً:

نحزُّ رقابهم حتى نزعنا وأنفُ الموت منخرُه رثيمُ

فجعل للموت أنفاً. وقال ذو الرمة أيضاً:

يعز ضعاف القوم عزةُ نفسه ويقطع أنف الكبرياء عن الكبر

فجعل للكبرياء أنفاً. وقال معقل بن خويلد الهذلي أو غيره:

نُخاصم قوماً لا تَلقَّى جوابهم وقد أخذتْ من أنفِ لحيتِك اليدُ

فجعل للحية أنفاً. وقال الآخر:

ما زال مذموماً على است الدهرِ ذا جسدٍ ينمى وعقلٍ يحرى

فجعل للدهر استاً.

إذا واجه الآمدي أمثال هذه الاستعارات البعيدة في أشعار العرب

(١) الموازنة: ١/ ٢٤٥- ٢٥٠.

القدماء كان جوابه على ذلك، إن هذا من الشاذ، وإن مثله «في كلامهم قليل جداً، ليس مما يعتمد، ويجعل أصلاً يحتذى عليه، ويستكثر منه، ويستعمل في الجد كما يستعمل في الهزل»[١].

أو يقول معلقاً على أمثال هذه الاستعارات البعيدة في قول أحد شعراء عبد القيس:

ولما رأيتُ الدهر وعراً سبيلُه وأبدى لنا ظهراً أجبَّ مسلّماً
ومعرفَة حصَّاءَ غيرَ مفاضةٍ عليه ولوناً ذا عثانين أجدَعَا
وجبهةَ قردٍ كالشراكِ ضئيلةً وصعَّر خديه وأنفاً مجدّعا

«هذا الأعرابي إنما تملَّح بهذه الاستعارات في هجائه للدهر، وجاء بها هازلاً»[٢].

والواقع أن نقد الآمدي لهذه الاستعارات إنما كان منصباً - كما رأينا - في أنها لم تجر على أساليب القدماء في استخدام الاستعارة التي تقوم عندهم على شبه قريب، وعلاقة واضحة جلية بين المشبه والمشبه به. لم يناقش الآمدي هذه الاستعارات من زاوية فنية، أو من ناحية جمالية، كما أنه لم يستطع أن ينظر إليها على أنها مذهب جديد، أو نوع آخر من الاستعارة ليس هو الاستعارة المألوفة، ثم يأخذ بعد ذلك في محاسبة أبي تمام مثلاً لكونه أحسن في ذلك أو أساء، ولكن الآمدي أراد أن يلزم الشاعر إلزاماً بمذاهب القدماء في استعاراتهم وأخيلتهم، وانظر إليه يقول في التعليق على بيت أبي تمام:

بيوم كطول الدهر في عرض مثله ووجديَ من هذا وهذاك أطول

(١) الموازنة: ١/ ٢٥٦- ٢٥٩.

(٢) الموازنة: ١/ ٢٥٩.

إن «المجاز في هذا له صورة معروفة، وألفاظ مألوفة معتادة لا يتجاوز في النطق بها إلى ما سواها، وهو قول الناس: عشنا في خفض ودعة زمناً طويلاً عريضاً، وما زلنا في رخاء ونعمة الدهر الطويل العريض»[١].

كيف يستطيع الآمدي أن يتصور للمجاز والأخيلة صوراً معدودة وألفاظاً معتادة لا يجوز للشاعر أن يعدوها؟ أليس هذا - على حد تعبير إحسان عباس - إصابة للشعر في الصميم، وتدخلاً في التشخيص والقدرة الخيالية لدى الشاعر؟[٢]

الحق أن الآمدي كان مخطئاً حين وضع للاستعارة تلك القاعدة السابقة وراح يناقش أبا تمام بناء عليها، وكأنه لا يستطيع أن يتصور أن هنالك طريقة غير هذه الطريقة. وهو - كما لاحظ شوقي ضيف - قد «أدخل في حيز الاستعارة ما سماه العرب بالاستعارة المكنية.. وتسميه البلاغة الغربية الحديثة باسم التشخيص، وهو ينفصل عن الاستعارة القائمة على التشبيه، إذ هو جعل وخلق وتجسيد لعناصر الطبيعة، وللمعاني من عالمها إلى العالم الحي المتحرك. ولا بد أن نلاحظ أن أبا تمام صاحب مذهب جديد، وأن من حقه أن يخرج على التقاليد السابقة في الاستعارة، وإذا كان القدماء لم يكثروا مثله من التشخيص فمن حقه أن يكثر منه كما تشاء له ملكته التصويرية. وليس من حق النقاد أمثال الآمدي وابن المعتز أن يأخذوا على يده. ومهما يكن فإن الآمدي يعد مسؤولاً - إلى حد ما - عن إقحام هذا الجانب التصويري من جوانب الشعر في باب الاستعارة، إذ تبعه البلاغيون يدخلونه فيها غير ملاحظين أنه لا يقوم على تشبيه، وإنما يقوم على تجسيم وتشخيص للمعاني ولعناصر الطبيعة»[٣].

---

(١) الموازنة: ١/ ١٨٨.

(٢) تاريخ النقد الأدبي: ١٦٨.

(٣) البلاغة تطور وتاريخ: ١٣١، وانظر الفن ومذاهبه في الشعر العربي: ٢٣٧.

لعل المرء يأخذه العجب حينما يرى الآمدي وأمثاله من النقاد المحافظين يضيقون على الشاعر المحدث كل هذا التضييق، ويسدون عليه كل سبيل للتجديد والإبداع. ويتساءل ماذا يريدون منه بالضبط؟ فهو إن تناول المعاني القديمة كما كان يتناولها أصحابها اتهموه بالسرقة، وإذا كساها كسوة جديدة وحاول أن يلبسها صياغة أحلى وأجمل اتهموه كذلك بأنه خالف الصياغة العربية القديمة، وإذا أتى بمعان جديدة أو أخيلة وصور جديدة لم يرض ذلك أيضاً هؤلاء النقاد، واتهم بأنه قال ما لم تتعود العرب أن تقول.

ونخلص مما تقدم إلى أن ذوق الآمدي في كتاب الموازنة ذوق محافظ، يميل إلى طرائق القدماء ولا يجيز للشاعر المحدث أن يحيد عنها. هذا الذوق المحافظ كان يدفع الآمدي دفعاً واضحاً إلى النفور من طريقة أبي تمام التي تقوم على الإبداع والإغراب ومحاولة التجديد، فرأى الآمدي فيها خروجاً على الطرائق القديمة التي يفضلها، وكان في الوقت نفسه يسوقه إلى الإعجاب بطريقة البحتري الذي كان أقرب إلى طرائق المتقدمين ومذاهبهم في الشعر.

ومن هنا كان كتاب الموازنة - على حد تعبير شوقي ضيف - «دفاعاً عن البحتري، وعن البلاغة العربية على نحو ما كان يتصورها المحافظون من الرواة واللغويين.»[١].

☆ ☆ ☆

٥- نشوء مصطلح عمود الشعر عند الآمدي

وصلنا - فيما تقدم - إلى أن ذوق الآمدي كان مع البحتري، وهو معجب بمذهبه، على حين كان يستهجن مذهب أبي تمام ويجتوي طريقته. وهذا الميل كان يوسع من حدود رؤيته بالنسبة إليه ويضيقها كثيراً بالنسبة

(١) البلاغة تطور وتاريخ: ١٣٢.

إلى أبي تمام، ولذلك كنا نذهب مع إحسان عباس إلى أن «عمود الشعر نظرية وضعت خدمة للبحتري وأنصاره»[١].

وقبل أن نبرهن على صحة ذلك نتوقف أولاً عند مصطلح (عمود الشعر) نتعرف على معناه ونحاول أن نتلمس مصادره وأصوله الأولى.

عمود كل شيء ما يقوم به هذا الشيء. فعمود الخيمة الخشبة التي تقوم عليها، ولا تنهض إلا بها، وكذلك عمود البيت وما شاكل هذا. ومعنى ذلك أن عمود الشعر هو مادته الأساسية وأصوله وعناصره الحقيقية التي تعد بمنزلة الدعامة التي يقوم الشعر عليها، ولا ينهض إلا بها.

وهذا المصطلح يواجهنا عند الآمدي في كتاب الموازنة لأول مرة، فقد استعمله في ثلاثة مواضع وذلك في معرض الموازنة بين البحتري وأبي تمام. فالبحتري عنده شاعر التزم عمود الشعر العربي، أي التزم أصوله وعناصره الحقيقية، على حين فارق أبو تمام هذا العمود فخرج بذلك على أصول الشعر وقوانينه المعروفة .

يقول الآمدي: «البحتري أعرابي الشعر مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف»[٢].

ويقول: «سئل البحتري عن نفسه وعن أبي تمام، فقال: كان أغوص على المعاني مني، وأنا أقْوم بعمود الشعر منه»[٣].

ويقول أيضاً: «قال صاحب البحتري:..وحصل للبحتري أنه ما فارق عمود الشعر وطريقته المعروفة، مع ما نجده كثيراً في شعره من الاستعارة والتجنيس والمطابقة»[٤].

---

(١) تاريخ النقد الأدبي: ١٦٢.
(٢) الموازنة: ١/ ٦.
(٣) الموازنة: ١/ ١٢.
(٤) الموازنة: ١/ ١٨.

هذا المصطلح - كما قلنا - نواجهه عند الآمدي لأول مرة. وهو - على حد تعبيره - ليس شيئاً مجهولاً، بل هو شيء متداول معروف. (عمود الشعر المعروف) ومع ذلك فهذا العمود المعروف لا نجد أحداً تحدث عنه قبل الآمدي تحت هذا الاسم.

ومن الواضح أن الآمدي قد نسب هذا المصطلح إلى البحتري في قوله السابق حين سئل عن نفسه وعن أبي تمام فكان جوابه بأنه أقوم بعمود الشعر منه. ولو ثبت أن البحتري قد قال ذلك حقاً لكان هو أقدم من استعمل هذا المصطلح في حدود ما وصل إلينا. ولكننا لا نجد هذا الخبر إلا في كتاب الموازنة، مما يجعلنا نعتقد تماماً أن الآمدي يسوق معاني البحتري بألفاظه ومصطلحاته الخاصة.

ويتساءل المرء من أين استمد الآمدي هذا المصطلح؟ وكيف استطاع أن يقع عليه؟. ليس بين أيدينا في الواقع ما يصلح أن يكون مصدراً مباشراً له، وإنما نحن نفترض افتراضاً أن يكون استفاد في وضعه من هذه المصطلحات التي ترد كثيراً في كتب النقد القديمة من مثل: مذهب الشعر، وطريقة الشعر، ومذاهب العرب، ومسالك الأوائل، وما شاكل ذلك. لأن عبارة (عمود الشعر) إنما تعني هذه التعريفات أو قريباً منها. ولعله استفاد من مصطلح (عمود الخطابة) الذي ورد عند الجاحظ في كتابه البيان والتبيين، فقد جاء فيه: «أخبرني محمد بن عباد بن كاسب.. قال سمعت أبا دؤاد بن جرير يقول: رأس الخطابة الطبع، **وعمودها الدربة**، وجناحاها رواية الكلام، وحليها الإعراب»[١].

أو لعله استفاد من بعض عبارات الجاحظ في قوله: «وكل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال وكأنه إلهام، وليست هناك معاناة ولا مكابدة..

(١) البيان والتبيين: ١/ ٦٤.

وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام وإلى رجز يوم الخصام.. فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى **جملة المذهب، وإلى العمود الذي إليه يقصد،** فتأتيه المعاني أرسالاً»[١].

على أنه لا يمكن القطع برأي في مصدر هذا المصطلح عند الآمدي؛ لأنه ليس بين أيدينا نص حاسم في الدلالة على ذلك. والمهم أنه تعريف يستعمله الآمدي لأول مرة، وهو يريد به مجموعة من مقومات الشعر وخصائصه الأساسية التي لا يُستَغْنَى عنها، ولا يقوم الشعر إلا بها. فهي عموده الذي تنهض عليه. وهي خصائص - كما سنرى - مستمدة من عناصر الشعر القديم التي تحدثنا فيما سبق عن رسوخها وقداستها بحيث أصبحت مصدر وحي الشعراء والنقاد جميعاً.

ونعود الآن إلى ما كنا قد ذكرناه من أننا نظن ظناً أن الآمدي قد وضع هذا المصطلح النقدي، وأقام عليه نظرية واسعة ممتدة الجنبات، وجعلها شيئاً معروفاً متداولاً بين الناس، وذلك خدمة منه لشاعره المفضل البحتري الذي كان ذوقه - كما رأينا - معه، وكان معجباً بطريقته في الشعر مفضلاً لأسلوبه على أسلوب أبي تمام، فجعل طريقته هذه طريقة العرب المألوفة، ووضع لها نظرية سماها (عمود الشعر) على حين كره طريقة أبا تمام، ولم يستطع أن يتذوقها، فجعلها خروجاً على هذا العمود. ولعل مما يؤيد ذلك، ويدل عليه الملاحظات التالية:

١- أننا لا نجد - كما قلنا - قبل الآمدي حديثاً عن شيء يسمى (عمود الشعر) وإنما نحن نواجه هذا المصطلح عنده لأول مرة.

٢- مع أن الجرجاني والمرزوقي قد تحدثا بعد الآمدي عن عمود الشعر إلا أن أحداً منهما لم يتهم أبا تمام بالخروج عليه، بل إن الصيغة

---

(١) البيان والتبيين: ٣/ ٢٦.

التي ورد فيها عندهم لتشعر أنه كان شاعراً ملتزماً به، وقائماً بحقه. والآمدي هو الوحيد الذي نص صراحة على أن أبا تمام قد فارق عمود الشعر، ولم يقم به كما قام به البحتري.

٣- إن صيغة عمود الشعر عند الآمدي - كما سنرى - صورة لشعر البحتري. وعناصر هذا العمود هي العناصر التي تتوافر في شعر البحتري، ويتجافى عنها شعر أبي تمام. على حين ستتسع هذه الصيغة - كما سنرى بعد - عند كل من الجرجاني والمرزوقي لتصبح أوسع أفقاً، وأشد انفتاحاً بحيث تفتح صدرها لشعر أبي تمام وأمثاله، ولا تتنكر لهذا الشعر أو تعد محاولته خروجاً على قوانينه.

٤- البحتري من أصحاب اللفظ، هؤلاء الذين لم يكونوا يهملون شأن المعنى، ولكنهم يعنون أولاً بحسن التأليف، وجودة اللفظ ونصاعة الديباجة وإشراقها، ثم يأتي اهتمامهم بالمعنى تالياً. والآمدي - كما نعرف - من المفضلين لمذهب هؤلاء وهو يسميهم أصحاب العلم بالشعر، ويسمي طريقتهم طريقة العرب. ومعنى ذلك أن طريقتهم هي (عمود الشعر). وقد يوحي ظاهر هذا الكلام أن القدماء جميعاً كانوا من أنصار اللفظ. لأن عناصر (عمود الشعر) وخصائصه وصفاته إنما استمدت من أشعارهم، ولكن الواقع أن هذين المذهبين: مذهب أصحاب اللفظ، ومذهب أصحاب المعنى قديمان، وقد وجدا عند الجاهليين والإسلاميين، وتعايشا جنباً إلى جنب.

وكان امرؤ القيس مثلاً من أصحاب المعاني. يقول ابن رشيق: «وكان امرؤ القيس مقلاً، كثير المعاني والتصرف، ولا يصح له إلا نيّف وعشرون شعراً بين طويل وقطعة، لا يكاد يفلت شاعر من حبائله»[١]، والآمدي نفسه يحدثنا عن فضيلة امرئ القيس هذه في مجال المعاني وأن القدماء

(١) العمدة: ١/ ٦٧.

إنما كانوا يفضلونه لذلك، ويقدمونه على غيره، مع أنه في ميدان التأليف لم يكن له فصاحة تزيد على فصاحتهم، لا لألفاظه فضل على ألفاظهم. يقول الآمدي على لسان من سماهم أهل النصفة من أصحاب البحتري: «وجدت أهل النصفة من أصحاب البحتري، ومن يقدم مطبوع الشعر دون متكلفه لا يدفعون أبا تمام عن لطيف المعاني ودقيقها، والإبداع والإغراب فيها، والاستنباط لها. ويقولون: إنه وإن اختل في بعض ما يورده منها فإن الذي يوجد فيها من النادر المستحسن أكثر مما يوجد من السخيف المسترذل، وإن اهتمامه بمعانيه أكثر من اهتمامه بتقديم ألفاظه على شدة غرامه بالطباق والتجنيس والمماثلة، وأنه إذا لاح له المعنى أخرجه بأي لفظ من ضعيف أو قوي. وهذا أعدل قول سمعته. وإذا كان هذا هكذا فقد سلموا له الشيء الذي هو ضالة الشعراء وطلبتهم، وهو لطيف المعاني وبهذه الخلة دون ما سواها فضل امرؤ القيس، لأن الذي في شعره من دقيق المعاني، وبديع الوصف، ولطيف التشبيه، وبديع الحكمة فوق ما في أشعار الشعراء من الجاهلية والإسلام، حتى إنه لا تكاد تخلو له قصيدة واحدة من أن تشتمل من ذلك على نوع أو أنواع، ولولا لطيف المعاني، واجتهاد امرئ القيس فيها، وإقباله عليها لما تقدم على غيره، ولكان كسائر الشعراء من أهل زمانه، إذ ليست له فصاحة توصف بالزيادة على فصاحتهم، ولا لألفاظه من الجزالة والقوة ما ليس لألفاظهم»[١].

فالواضح من هذا النص أن امرأ القيس كان من أصحاب المعاني ولذلك فضله القدماء، وقدموه على غيره، ولم يعلنوا كما أعلن الآمدي أن «دقيق المعاني موجود في كل أمة وفي كل لغة»[٢] وأن الشعر عند أهل

(١) الموازنة: ١/ ٣٩٨.
(٢) الموازنة: ١/ ٤٠١.

العلم به ليس إلا حسن التأليف، وجودة السبك والرصف. أنتهم هؤلاء القدماء الذين فضلوا امرأ القيس لسبقه إلى معان جديدة بأنهم ليسوا بأصحاب بصر في الشعر، أم نتهم امرأ القيس مثلاً بأنه خالف طريقة العرب، وخرج على عمود الشعر؟ كان هذان المذهبان: مذهب أصحاب الألفاظ والتأليف الجميل، ومذهب أصحاب المعاني، موجودين في القديم، وكانا متعايشين جنباً إلى جنب، وكلاهما مذهب عربي صحيح، صدر عن ذوق العرب، وتقبلوه ورضوا به. أما الآمدي فيصر على إسقاط المذهب الثاني، وإعلاء كفة المذهب الأول، وجعله أسلوب أهل العلم، وطريقة العرب، و(عمود الشعر). وما ذلك إلا لأنه مذهب البحتري شاعره المفضل.

٥- وشيء آخر. لا شك أن الفرق بين أبي تمام والبحتري كان كبيراً على الرغم من أنهما سلكا مذهباً واحداً: هو مذهب البديع، إلا أن أحدهما سلك فيه في يسر وسهولة، ومضى الآخر فعقده تعقيداً شديداً، وتكلف أصباغه وأنواعه تكلفاً ظاهراً، ولكن هل يعني هذا الفرق بين الشاعرين أن البحتري - كما يصوره الآمدي - بدوي خالص، وأعرابي قح، يمكن عده مع الأوائل، وأنه لم يفارق طرائقهم ومذاهبهم؟.

الحق أن في كلام الآمدي هذا شيئاً غير قليل من المبالغة والإسراف، والدافع إليه أيضاً ميله إلى البحتري، هذا الميل الذي كان يوسع كثيراً من حدود نظرته إليه، حتى يكاد يجعله واحداً من الأوائل، يحذو حذوهم، ويمضي على سننهم، ويلتزم عمودهم الشعري، مع أن البحتري في حقيقة الأمر امتداد عملي «لطريقة أبي تمام في الشعر مع صفاء طبع وبعدٍ عما كان يقع فيه أبو تمام أحياناً من غلو وتكلف»[١].

(١) أبو تمام للبهبيتي: ٥٠٤.

ولذلك كان علينا - كما يقول شوقي ضيف - «أن نتلقى كلام الآمدي بشيء من الاحتراس، فليس البحتري بدوياً خالصاً، ولا أعرابياً خالصاً، هو بدوي أعرابي ولكنه يأخذ بحظ من الحضارة، فقد تحضر، وتحضرت صناعته، وحاول أن يخرج نماذج تنفق في سوق الحاضرة، وتتصف بصفة الجمال الحضري المعروف لعهدها. وأن من الخطأ أن نقطع بأن البحتري على مذهب الأوائل، ولم يفارق عمود الشعر المعروف إلا إذا خصصنا هذا الكلام بعض التخصيص، فقد كان يحافظ على الأساليب الموروثة، ولكن ليس معنى ذلك أنه يمكن إخراجه من دائرة العباسيين إلى دائرة القدماء، فكلمة الأوائل تحتاج شيئاً من التحقيق، وأكبر الظن أن الآمدي كان مسرفاً فيها بعض الشيء»[١].

نخلص من كل ما تقدم إلى أن ميل الآمدي للبحتري، وإعجابه بشعره كان يوسع كثيراً من آفاق نظرته إلى شعره. وقد حاول بكل السبل أن يثبت له هذه الفضيلة على أبي تمام. ولعله حسب - بسبب ذوقه التقليدي المحافظ - أن هذه الفضيلة لا يمكن إثباتها له إلا إذا كان البحتري على مذاهب الأوائل، ولم يفارق طرائقهم أو يخرج عليها. ولذلك ابتدع نظرية سماها (عمود الشعر) ووضع لها هذا المصطلح من عنده مستلهماً في ذلك بعض المصطلحات النقدية القديمة التي توقفنا عند بعضها، وذكر لنا صراحة أن البحتري التزم هذا العمود التقليدي المعروف، على حين فارقه أبو تمام وخرج عليه.

☆ ☆ ☆

(١) الفن ومذاهبه في الشعر العربي: ١٩٣.

٦- تصور الآمدي لعمود الشعر

-١-

لم يحدد الآمدي عمود الشعر، ولم يشرح ماهيته وعناصره كما سيفعل المرزوقي بعد ذلك مثلاً، وإنما هو اكتفى بوضع هذا المصطلح، وأشار إليه أكثر من مرة بوصفه شيئاً متداولاً معروفاً بين الناس، ثم نص صراحة على أن البحتري قد التزم هذا العمود ولم يخرج عليه، فقال: «البحتري أعرابي الشعر مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف»[١] وعلى أن أبا تمام خرج عليه، ولم يقم به كما قام البحتري حين قال على لسان البحتري الذي سئل عن نفسه وعن أبي تمام فأجاب: «كان أغوص على المعاني مني، وأنا أقوم بعمود الشعر منه»[٢].

أما ماهية هذا العمود بالضبط فلم يعرض له الآمدي بصورة صريحة، وإنما هو شيء، سنحاول أن نستنبطه من ثنايا كلامه على كل من مذهبي أبي تمام والبحتري، وعن تصوره الخاص لطريقة الشعر عند العرب.

فالآمدي - كما يظهر ذلك جلياً في كتاب الموازنة - يميل إلى الشعر المطبوع، ويؤثره على الشعر المتكلف المصنوع الذي ظهرت صنعته ممجوجة ممقوتة. على أن هذا الطبع لا ينفي أن يلم الشاعر بأطراف من الصنعة يزين بها عمله الأدبي، ولكن هذه الصنعة تصبح مجاهدة للطبع، ومغالبة للقريحة إذا جاوزت الحد، وبالغ فيها صاحبها. يقول الآمدي: «إن الشاعر يعاب أشد العيب إذا قصد بالصنعة سائر شعره، وبالإبداع جميع فنونه، فإن مجاهدة الطبع ومغالبة القريحة، مخرجة سهل التأليف إلى سوء التكلف وشدة التعمل. كما عيب صالح بن عبد القدوس وغيره

(١) الموازنة: ١/ ٦.

(٢) الموازنة: ١/ ١٢.

ممن سلك هذه السبيل حتى سقط شعره، لأن لكل شيء حداً إذا تجاوزه المتجاوز سمي مفرطاً، وما وقع الإفراط في شيء إلا شانه، وأحال إلى الفساد صحته، وإلى القبح حسنه وبهاءه»[١].

وإذن فالآمدي وغيره من النقاد على اختلاف درجاتهم كانوا يقيمون للصنعة وزناً، ولا يرونها تجافي الطبع إذا لم تخرج إلى حيز الإفراط والمبالغة. وطريقة البحتري التي هي (عمود الشعر) لم تكن خلواً من الصنعة باعتراف الآمدي نفسه. يقول: «وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتي وقرب المأخذ واختيار الكلام ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف، وتلك طريقة البحتري»[٢].

فطريقة البحتري هذه - كما يتحدث عنها الآمدي - لم تنف أن يكون فيها صنعة، وقد رأينا فيما سبق أن البحتري من أصحاب مذهب البديع، يأخذ نفسه بفنونه وأشكاله، حتى كاد بعض النقاد أن يلحقه بأبي تمام في ذلك، ويجعلهما طبقة واحدة، كما فعل ابن رشيق حينما قال: «وليس يتجه البتة أن يتأتى من الشاعر قصيدة كلها أو أكثرها متصنع من غير قصد كالذي يأتي من أشعار حبيب والبحتري وغيرهما، فقد كانا يطلبان الصنعة، ويولعان بها»[٣].

بل إن الباقلاني ليلاحظ أن شعر البحتري يشتبه أحياناً بشعر أبي تمام حين يترك أبو تمام التصنع الشديد، ويميل إلى السهولة. يقول: «قد يشتبه

(١) الموازنة: ١/ ٢٢٣.
(٢) الموازنة: ١/ ٤٠١.
(٣) العمدة: ١/ ١٣٠.

شعر أبي تمام بشعر البحتري في القليل الذي يترك أبو تمام فيه التصنع، ويقصد فيه التسهيل، ويسلك الطريقة الكتابية ويتوجه في تقريب الألفاظ، وترك تعويص المعاني، ويتفق له مثل بهجة أشعار البحتري وألفاظه»[١].

وإذن فعمود الشعر عند الآمدي لا يتجافى مع الصنعة، ما دامت هذه الصنعة في حدود مقبولة، لا تبلغ الإفراط الزائد. ولا تصل إلى التكلف المذموم. والشاعر الذي يحسن تناولها بهذه الصورة شاعر مطبوع، على مذاهب العرب، ولم يفارق عمود الشعر العربي. قال الآمدي: «وحصل للبحتري أنه ما فارق عمود الشعر وطريقته المعهودة مع ما نجده في شعره من الاستعارة والتجنيس والمطابقة»[٢].

-٢-

ثم إن عمود الشعر عند الآمدي يولي عناية خاصة للأسلوب، فهو يهتم كثيراً بجودة السبك، وسلامة التأليف، ونصاعة ديباجة الشعر وحلاوة اللفظ، وأن تقع الألفاظ في مواقعها المناسبة في الجملة مشاكلة معانيها وغير متنافية معها. أصحاب عمود الشعر عند الآمدي من أنصار اللفظ الذين يؤثرون صحة السبك على المعاني المبتدعة الجديدة. إنهم لا يهملون شأن المعاني، ولا يسقطون قيمتها، ولكنها تأتي عندهم زائدة في بهاء الكلام، وهي غير ذات قيمة إذا لم ترد في سبك صحيح وتأليف جميل، بل إنها لتذهب عندئذ بحلاوة المعنى، وتفقده طلاوته. يقول الآمدي: «وحسن التأليف، وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسناً ورونقاً، حتى كأنه قد أحدث فيه غرابة لم تكن، وزيادة لم تعهد، وذلك مذهب البحتري. ولهذا قال الناس: لشعره ديباجة، ولم يقولوا ذلك في

(١) إعجاز القرآن: ١٨٤.

(٢) الموازنة: ١/ ١٨.

شعر أبي تمام. وإذا جاء لطيف المعاني في غير بلاغة، ولا سبك جيد، ولا لفظ حسن كان ذلك مثل الطراز الجيد على الثوب الخلق، أو نقش العبير على خد الجارية القبيحة الوجه»[١].

والآمدي في الموازنة دائب الحديث عن هذا المذهب الذي سماه عمود الشعر، وطريقة العرب، ومذهب المطبوعين وأهل البلاغة، ومذهب أهل العلم. «فالمطبوعون وأهل البلاغة لا يكون الفضل عندهم من جهة استقصاء المعاني والإغراق في الوصف، وإنما يكون الفضل عندهم من جهة الإلمام بالمعاني كما كانت الأوائل تفعل، مع جودة السبك، وقرب المأتى، والقول في هذا قولهم وإليه أذهب»[٢]. وفضيلة البحتري عند الآمدي دائماً أنه التزم هذا المذهب، ولم يحد عنه، فشعره «صحيح السبك، حسن الديباجة، ليس فيه سفساف ولا رديء ولا مطروح، ولهذا صار مستوياً يشبه بعضه بعضاً»[٣] وهو قد فضل «بحلاوة النفس، وحسن التخلص، ووضع الكلام في مواضعه، وصحة العبارة، وقرب المأتى وانكشاف المعاني»[٤] ولذلك «فإن كنت - أدام الله سلامتك - ممن يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك، وحسن العبارة، وحلاوة اللفظ، وكثرة الماء والرونق، فالبحتري أشعر عندك ضرورة»[٥]. وحصل للبحتري أنه «انفرد بحسن العبارة، وحلاوة الألفاظ، وصحة المعاني، حتى وقع الإجماع على استحسان شعره واستجادته، وروى شعره واستحسنه سائر الرواة على طبقاتهم، واختلاف مذاهبهم»[٦]. وإذا كانت

(١) الموازنة: ١/ ٤٠٢.
(٢) الموازنة: ١/ ٤٩٦.
(٣) الموازنة: ١/ ٦.
(٤) الموازنة: ١/ ٦.
(٥) الموازنة: ١/ ٧.
(٦) الموازنة: ١/ ١٨.

هذه فضيلة البحتري الأولى فإن سوءة أبي تمام الكبرى أنه لم يكن حسن التأليف، ولم يكن يهتم بجودة الصياغة كما كان يهتم بجودة المعاني، فخالف بذلك عمود الشعر. يقول الآمدي: «وينبغي أن تعلم أن سوء التأليف ورداءة اللفظ يذهب بطلاوة المعنى ويفسده ويعميه حتى يحوج مستمعه إلى طول تأمل، وهذا مذهب أبي تمام في عظم شعره»(١).

والآمدي - كما هو ملاحظ - شديد التحمس لهذا المذهب، يكاد يتصوره المذهب الوحيد الذي عرفه شعر العرب، فجعله عمود الشعر، على حين أن المذهب الثاني: مذهب أصحاب المعاني - كما سبق أن ذكرنا - كان يعايش هذا المذهب، ولا يتعارض مع عمود الشعر. وقد ذهب الآمدي في التدليل على رأيه هذا إلى أبعد الحدود، حتى استأنس أحياناً بالثقافة الفلسفية الأجنبية في الحديث عن صناعة الشعر، وذلك ليسند رأيه في إيثار حسن التأليف. يقول: «وأنا أجمع لك معاني هذا الباب في كلمات سمعتها من شيوخ أهل العلم بالشعر، زعموا أن صناعة الشعر وغيرها من سائر الصناعات لا تجود وتستحكم إلا بأربعة أشياء هي: جودة الآلة، وإصابة الغرض المقصود، وصحة التأليف، والانتهاء إلى تمام الصنعة من غير نقص فيها ولا زيادة عليها. وهذه الخلال الأربع ليست في الصناعات وحدها بل هي موجودة في جميع الحيوان والنبات»(٢).

ثم يذكر بعد ذلك أن هذه الأمور الأربعة التي يقوم بها الشعر المصنوع تقابل أربع علل؛ هي علة هيولانية، وعلة صورية، وعلة فاعلة، وعلة تمامية. وإذا طبقنا هذا على الشعر كان المقصود بالعلة الهيولانية الآلة أو المادة (أي الألفاظ)، وإصابة الغرض هي العلة الصورية وصحة التأليف تقابل العلة الفاعلة، وتمام صنعة الصانع من غير نقص فيها ولا زيادة

(١) الموازنة: ١/ ٤٠٢.

(٢) الموازنة: ١/ ٤٠٢.

عليها تقابل العلة التمامية. وما دام أن صحة التأليف في الشعر تقابل العلة الفاعلة فهي إذن أقوى دعائمه بعد صحة المعنى. يقول: «فصحة التأليف في الشعر وفي كل صناعة هي أقوى دعائمه بعد صحة المعنى، فكل من كان أصح تأليفاً كان أقوم بتلك الصناعة ممن اضطرب تأليفه»[١].

وقد لاحظ إحسان عباس أن الآمدي لم يستطع فهم هذا التشبيه الذي استمده من الفلسفة. «فالعلتان الأولى والثانية (الهيولانية والصورية) تقابلان في الشعر ما أطلق عليه نقاد العرب اسمي (اللفظ والمعنى). أما العلة الفاعلة فهي (قوة الخلق) التي تجعل من الاتصال بين الهيولي والصورة تفرداً يميز بين قوام وقوام، وأما العلة التمامية، فهي إذا صدقنا الآمدي في استعمال المصطلح تساوي العلة الغائية. فكيف توصل الآمدي إلى القول بأن صحة التأليف هي أقوى الدعائم بعد صحة المعنى، ومم يكون التأليف إذا لم يكن المعنى (الصورة) أحد ركنيه الكبيرين؟»[٢]..

والخلاصة أن الآمدي متحمس جداً لمذهب التأليف الجميل، وقد ذهب في التدليل على قيمته وأوليته كل مذهب. وهو عنده عنصر مهم من عناصر عمود الشعر وطرائق العرب المعروفة.

-٣-

والشعر في عمود الشعر عند الآمدي لغة العواطف والشعور، لغة الإحساس والوجدان، همه أن يصل إلى القلب من أقرب الطرق وأسهلها وأسرعها. فهو حديث إليه، وأنشودة له، وهو ليس لغة العقل والتفكير، لأن العقل يخاطب بالفلسفة والحكم ولا يخاطب بالشعر. ومن هنا كان عمود الشعر يؤثر الشعر السهل الواضح القريب إلى الفهم، يؤثر ما كان

(١) الموازنة: ١/ ٤٠٥.

(٢) تاريخ النقد الأدبي: ١٧٢.

واضح المأتى، مكشوف المعاني، ليس فيه تعقيد ولا غموض ولا إرهاق للنفس في الوصول إلى أغراضه ومراميه. ولذلك كانت فضيلة البحتري أنه جمع هذه الصفات، فعرف بـ «قرب المأتى، وانكشاف المعاني»[١] وأنه كان «يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ، ووحشي الكلام»[٢]. وكان من يفضله «ممن يفضل سهل الكلام وقريبه»[٣] وهذا هو دأب المطبوعين وأهل البلاغة الذين «لا يكون الفضل عندهم من جهة استقصاء المعاني، والإغراق في الوصف وإنما يكون الفضل عندهم في الإلمام بالمعاني وأخذ العفو منها كما كانت الأوائل تفعل، مع جودة السبك، وقرب المأتى»[٤] وهؤلاء المطبوعون وأهل البلاغة الذين يفضلون في الشعر السهولة والوضوح والقرب كانوا يؤثرون طريقة البحتري، ويكرهون طريقة أبي تمام؛ لأن أبا تمام عرف بغموض المعاني، وشدة التعقيد، ولذلك فضله فريق معين ونسبه «إلى غموض المعاني ودقتها، وكثرة ما يورده مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج، وهؤلاء أهل المعاني والشعراء أصحاب الصنعة، ومن يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام»[٥].

وحينما نوازن بين البحتري وبين أبي تمام ينبغي أن نضع ذلك في الحسبان، فإن كنت بعد ذلك «تميل إلى الصنعة والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة، ولا تلوي على ما سوى ذلك فأبو تمام عندك أشعر ضرورة»[٦].

وما دام عمود الشعر يؤثر السهولة والوضوح، ويتجه إلى الشعر القريب

(١) الموازنة: ١/ ٦.
(٢) الموازنة: ١/ ٦.
(٣) الموازنة: ١/ ٧.
(٤) الموازنة: ١/ ٤٩٦.
(٥) الموازنة: ١/ ٦.
(٦) الموازنة: ١/ ٧.

الذي يخاطب القلب من أسهل الطرق، فإنه من ثمَّ ينفر من كل ما يمكن أن يفسد في الشعر هذه البساطة، ويبعده عن هذه العفوية أو يعقده ويغمضه. فهو ينفر من الفلسفة والأفكار الدقيقة والحكم إذا دخلت في نسيج الشعر؛ لأنها تجعله في حاجة إلى استنباط واستخراج وإدامة النظر والتفكير، وهو عندئذ شعر بعيد كل البعد عن عمود الشعر العربي المعروف، وصاحبه الذي يخالف هذه السنة «حتى يعتمد دقيق المعاني من فلسفة يونان، أو حكمة الهند أو أدب الفرس، ويكون أكثر ما يورده منها بألفاظ متعسفة ونسج مضطرب وإن اتفق في تضاعيف ذلك شيء من صحيح الوصف وسليم النظر قلنا له: قد جئت بحكمة وفلسفة ومعان لطيفة، فإن شئت دعوناك حكيماً، أو سميناك فيلسوفاً، ولكن لا نسميك شاعراً، ولا ندعوك بليغاً، لأن طريقتك ليست على طريقة العرب، ولا على مذاهبهم، فإن سميناك بذلك لم نلحقك بدرجة البلغاء، ولا المحسنين الفصحاء»[١].

فللفلسفة ميدان، وللشعر ميدان، ولا ينبغي أن يجاوز الشعر دائرته إلى دائرة الفلسفة والعلم، وإلا فقد اسمه وسقطت عنه مزيته، وقد رأينا كيف أن الآمدي آثر أن يسمي مثل هذا الشاعر فيلسوفاً أو حكيماً، وضن عليه بلقب الشاعر، وليس للشاعر الفيلسوف أو الشاعر العالم مثلاً عنده من فضيلة تميزه من غيره. والآمدي يرد على أصحاب أبي تمام الذين نوهوا بفضيلة صاحبهم في كثرة علمه، وسعة اطلاعه. قال صاحب أبي تمام: «فقد أقررتم لأبي تمام بالعلم والشعر والرواية، ولا محالة أن العلم في شعره أظهر منه في شعر البحتري. والشاعر العالم أفضل من الشاعر غير العالم»[٢].

(١) الموازنة: ١/ ٤٠١.
(٢) الموازنة: ١/ ٢٤.

ولكن الآمدي لا يرى في ذلك فضيلة تذكر، ويقارن أبا تمام بالخليل بن أحمد والأصمعي والكسائي وخلف الأحمر الذين أفسد علمهم شعرهم، فجاء متكلفاً جافاً. يقول على لسان أصحاب البحتري «فقد كان الخليل بن أحمد عالماً شاعراً، وكان الأصمعي شاعراً عالماً وكان الكسائي كذلك، وكان خلف بن حيان الأحمر أشعر العلماء، وما بلغ بهم العلم طبقة من كان في زمانهم من الشعراء غير العلماء، فقد كان التجويد في الشعر ليست علته العلم، ولو كانت علته العلم لكان من يتعاطاه من العلماء أشعر ممن ليس بعالم، فقد سقط فضل أبي تمام من هذا الوجه على البحتري، وصار أفضل وأولى بالسبق، إذ كان معلوماً شائعاً أن شعر العلماء دون شعر الشعراء»(١).

بل إن علم أبي تمام هذا - في نظر الآمدي - قد يفسد شعره أحياناً، لأن أبا تمام «يعمد أن يدل في شعره على علمه باللغة، وبكلام العرب، فتعمد إدخال ألفاظ غريبة في مواضع كثيرة من شعره»(٢).

والواقع أن الآمدي قد نسي وهو في غمرة تحمسه الشديد للشعر الفطري السهل البعيد عن كل تعقيد أو عمق أو غموض، أن الفرق بين علم أبي تمام وعلم هؤلاء العلماء الذين ذكرهم بعيد جداً. «بين أبي تمام والخليل تفاوت في غير موضع، فأبو تمام مطبوع مفطور على الشعر ما في ذلك شك، فأما الخليل فليس الشعر من طبعه، ولا من جبلته، فإذا جاء بشعر استمده من اللغة والأعاريض ليس إلا، فيكون جافاً.. فأما علم أبي تمام في اللغة والأدب، فهو تبحر في طبيعة الشعر، وثقافة تغني عن الإبانة، وتوحي بالأفكار والمعاني، وشتان ما بين الذهنيتين»(٣).

---

(١) الموازنة: ١/ ٢٥.

(٢) الموازنة: ١/ ٢٥.

(٣) تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي حتى القرن الرابع الهجري: ١٧٦.

ومهما يكن من أمر فالشعر في عمود الآمدي تصوير للإحساس لا للأفكار، ولذلك ينبغي أن تتوافر فيه هذه الفطرية والسهولة اللتان نلمحهما في معاني الجاهليين والإسلاميين، والفلسفة والأفكار الدقيقة والحكم الملتوية والآراء الجدلية وما شاكل ذلك يسيء إلى هذه السهولة. ويتجافى معها. ومن ثم كان الواجب إبعادها من ميدان الشعر حتى لا يجاوز دائرته إلى ميدانها.

-٤-

وكما ينفر عمود الشعر من التعقيد والغموض في الشعر، ومن كل ما يمكن أن يكون سبباً في هذا الغموض كاستخدام الفلسفة والآراء الجدلية وغيرها، فإنه ينفر أيضاً من استعمال الألفاظ الوحشية الغريبة. ولذلك كان عمر بن الخطاب رضي الله عنه يمدح زهير بن أبي سلمى بمجانبة الغريب، والابتعاد عنه، ويقول في تفضيله: «إنه كان لا يتبع حوشي الكلام»[(١)].

وهذه الألفاظ الوحشية كانت تستكره وترى ذميمة حتى في أشعار الأعرابي والبدوي القح الذي كانت من طبعه وسليقته، ولذلك فهي أحق أن تستهجن مثلاً من الشاعر المتحضر، أو الشاعر المحدث. قال الآمدي: «وإذا كان هذا يستهجن من الأعرابي القح الذي لا يتعمل له ولا يطلبه، وإنما يأتي به على عادته وطبعه فهو من المحدث الذي ليس هو من لغته ولا من ألفاظه، ولا من كلامه الذي تجري به عادته أحرى أن يستهجن»[(٢)].

وقد رأينا كيف أن من سوآت أبي تمام التي أغضبت عليه النقاد استعماله الغريب من الألفاظ والحوشي من المفردات. من مثل قوله:

---

(١) الموازنة: ١/ ٢٨٢.

(٢) الموازنة: ١/ ٢٨٦.

هـن الـبـجـاري يـا بـجـيـرُ أهـدي لهـا الأبـؤس الـغـويـرُ

وقوله:

قدْك اتئب أربيتَ في الغُلواءِ

وقوله:

أقرمَ بكر تباري أيها الخَفْضُ[١]

وقوله:

أهـلـسُ أليـسُ لـجَّـاء إلى هـم تغرق العيس في آذيها الليسا[٢]

وإذا كان عمر يمدح زهيراً بمجانبة هذه الألفاظ المستكرهة الغريبة، وعدم تتبعها «فإن أبا تمام كان لعمري يتبعه ويتطلبه ويتعمل لإدخاله في شعره»[٣].

ويرى الآمدي أن أبا تمام كان يتعمد إدخال هذه الألفاظ الغريبة في شعره تعمداً، ليدل على علمه باللغة، ويظهر تفوقه في حفظ شواردها، والنافر المستصعب منها، على حين كان البحتري يتجنب ذلك تجنباً ظاهراً، ويتعمد حذفه ليقرب شعره من الأفهام، ويحلو وقعه في الآذان. يقول: «وأبو تمام تعمد أن يدل في شعره على علمه باللغة وبكلام العرب، فتعمد إدخال ألفاظ غريبة في مواضع كثيرة من شعره، وذلك نحو قوله.. وهذا في شعره كثير موجود. والبحتري لم يقصد هذا ولا اعتمده، ولا كان له عنده فضيلة، ولا رأى أنه علم، لأنه نشأ ببادية منبج، وكان يتعمد حذف الغريب والوحشي من شعره ليقربه من فهم من يمتدحه، إلا أن يأتيه طبعه باللفظة في موضعها من غير طلب لها»[٤].

---

(١) الموازنة: ١/ ٢٥.
(٢) الموازنة: ١/ ٢٨٢.
(٣) الموازنة: ١/ ٢٨٤.
(٤) الموازنة: ١/ ٢٥.

وقد نعى الآمدي في مواضع كثيرة من الموازنة على أبي تمام استعماله للغريب المستكره من الألفاظ، مما يعد مخالفة لعمود الشعر، وأشاد في المقابل كثيراً بالبحتري، لأنه ابتعد عن ذلك، وآثر ما سهل من الألفاظ، وكان خفيف الوقع مأنوساً مفهوماً لدى كل الناس. يقول: إن البحتري وأبا تمام مختلفان «لأن البحتري أعرابي الشعر مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشيّ الكلام.. ولأن أبا تمام شديد التكلف، وصاحب صنعة، ويستكره الألفاظ والمعاني»[١].

والخلاصة أن عمود الشعر ينفر من الألفاظ الغريبة، والكلمات غير المألوفة، فهي لا تتفق مع جمال السبك، ورشاقة الرصف اللذين ينشدهما، وهي لا تتفق أيضاً مع ما يتطلبه عمود الشعر في الشعر من سهولة وبساطة، وبعد عن التكلف والتعقيد والغموض.

-٥-

ومما يحرص عليه عمود الشعر قرب الاستعارة. وهذا القرب يتأتى إذا كانت العلاقة واضحة بين المشبه والمشبه به، فالاستعارة - في عرف البلاغيين - تشبيه بليغ حذف أحد ركنيه، وكلما كانت الصلة واضحة بين هذين الركنين، وكان وجه الشبه الذي يربطهما متميزاً جلياً كانت الاستعارة قريبة، وكانت من ثمَّ مستحسنة. قال الآمدي: «وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس هو له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له. وملائمة لمعناه»[٢]. وتكون الاستعارة قريبة

(١) الموازنة: ١/ ٦.

(٢) الموازنة: ١/ ٢٥٠.

حينما تحمل اللفظة المستعارة معنى أو فكرة تصلح لذلك الشيء الذي استعيرت له، أما إذا استعرنا لشيء ما كلمة لا تصلح له، أو لا تتناسب معه فهي عندئذ استعارة بعيدة مستكرهة. قال الآمدي: «وإنما تستعار اللفظة لغير ما هي له إذا احتملت معنى يصلح لذلك الشيء الذي استعيرت له، ويليق به، لأن الكلام مبني على الفائدة في حقيقته ومجازه، وإذا لم تتعلق اللفظة المستعارة بفائدة في النطق فلا وجه لاستعارتها»(١).

فمن هذه الاستعارات القريبة التي اتضحت فيها العلاقة بين المستعار والمستعار له قول زهير:

وعري أفراسُ الصبا ورواحلُهُ

لأنه «لما كان من شأن الصبا أن يوصف أبداً بأن يقال: ركب هواه، وجرى في ميدانه، وجمح في عنانه، ونحو هذا، حسن أن يستعار للصبا اسم الأفراس، وأن يجعل النزوع أن تعرى أفراسه ورواحله، وكانت هذه الاستعارة أليق شيء بما استعيرت له»(٢).

وقول طفيل:

وجعلت كوري فوق ناجيةٍ يقتات شحمَ سَنَامِها الرحلُ

لأنه «لما كان السنام من الأشياء التي تقتات، وكان الرحل أبداً يتخونه وينتقص منه ويذيبه، كان جعله إياه قوتاً للرحل من أحسن الاستعارات وأليقها بالمعنى»(٣).

وكذلك قول عمرو بن كلثوم:

ألا أبلغِ النعمانَ عني رسالةً فمجدك حولِيٌّ ولؤمك قارِحُ

(١) الموازنة: ١/ ١٩٠.
(٢) الموازنة: ١/ ٢٥٠.
(٣) الموازنة: ١/ ٢٥٠.

فإنه «لما جعل مجده حديثاً غير قديم، حسن أن يقول: حولي. لأن العرب إذا نسبت الشيء إلى الصغر وقصر المدة قالوا: حولي. لأن أقل عدد الأحوال - وهي السنون - حول واحد»[١].

ونحو قول أبي ذؤيب:

وإذا المنيةُ أنشبت أظفارها ألفيتَ كلَّ تَمِيمةٍ لا تنفعُ

«لما كانت المنية إذا نزلت بالإنسان خالطته، صلح أن يقال: نشبت فيه، وحسن أن يستعار لها الأظفار، لأن النشوب قد يكون بالظفر»[٢].

هذه الاستعارات بهذه الصفة، وهي صفة القرب والوضوح هي الأصل في أشعار المتقدمين، وقلما كانت الصلة بين المستعار والمستعار له عندهم غير واضحة. من مثل قول ذي الرمة:

تيممن يأفوخَ الدجى فصدعْنَه وجوز الفلا صدع السيوف القواطع

فجعل للدجى يأفوخاً دون أن تكون الصلة واضحة بينهما.

فهذه الاستعارات في نظر الآمدي أمثلة شاذة «ومثل هذا في كلامهم قليل جداً وليس مما يعتمد ويجعل أصلاً يحتذى عليه، ويستكثر منه، ويستعمل في الجد كما يستعمل في الهزل»[٣].

وقد رأينا من قبل كيف خالف أبو تمام السنة المتبعة في الاستعارة لأنه لم يلتفت إلى وضوح الصلة بين المشبه والمشبه به، فاتسمت استعاراته بالبعد، فخرج بذلك على عمود الشعر. وأصبح شعره «لا يشبه أشعار الأوائل، ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة»[٤].

---

(١) الموازنة: ١/ ٢٥١.
(٢) الموازنة: ١/ ٢٥٢.
(٣) الموازنة: ١/ ٢٥٧.
(٤) الموازنة: ١/ ٦.

وأبو تمام في نظر الآمدي إنما يقيس على أمثلة شاذة من الاستعارات ليست هي الأصل المتبع في عمود الشعر، فيستكثر منها في شعره. يقول الآمدي: «ورأى أبو تمام أشياء يسيرة من بعيد الاستعارات متفرقة في أشعار القدماء كما عرفتك، لا تنتهي في البعد إلى هذه المنزلة فاحتذاها، وأحب الإبداع والإغراب بإيراد أمثالها، فاحتطب واستكثر منها»[١].

ومن الواضح أن الآمدي في حديثه عن الاستعارة ما يزال يحصرها في نطاق ضيق جداً، وهو كونها تشبيهاً، وتقوم على علاقة محددة بين المشبه والمشبه به، فهو لا يستطيع أن يتصورها مثلاً نوعاً من أنواع التشخيص والتجسيم يمكن أن يقوم على غير علاقة التشبيه، إذ يصبح هذا النوع منها خلقاً وتجسيداً لعناصر الطبيعة، ونقلاً للمعاني من عالمها الصامت الساكن إلى العالم الحي المتحرك، وعندئذ لا نستطيع أن نتهم هذا النوع من الصور بخفاء العلاقة فيه، وعدم وضوح الصلة، لأن هذه الصلة في الأصل هي صلة تجسيد وتضخيم وتكبير، صلة إسباغ الحركة والحياة على الساكن الجامد. والشعر القديم نفسه لم يكن يخلو من هذا النوع من الاستعارة القائمة على الخلق والتشخيص أكثر من قيامها على علاقة المشابهة. وقد أورد الآمدي نفسه أمثلة منها، ولكنه عدها أمثلة شاذة لا يعتد بها، ولا يقاس عليها، وفضل تلك الاستعارة القريبة القائمة على التشبيه، إذ من الواضح أن هذا النوع من الاستعارة يتفق مع ما ينشده الآمدي وعموده للشعر من بساطة ووضوح، وقرب مأخذ وانكشاف، على حين أن هذا النوع الآخر من الاستعارة يمكن أن يسبغ على الشعر شيئاً من الغموض والتعقيد، ويبعده عن بساطته وعفويته.

☆ ☆ ☆

(١) الموازنة: ١/ ٢٥٦.

والخلاصة: أن الآمدي تحدث من خلال (عمود الشعر) عن تصوره للشعر وطرائقه ومناهجه. تحدث عنه من حيث الأسلوب، ومن حيث المعاني، ومن حيث الأخيلة والصور. أما الأسلوب فإن عمود الشعر ينشد في الألفاظ السهولة والألفة، وألّا تكون ألفاظاً حوشية غريبة، ويرى أن هذه الوحشية في الألفاظ من خصائص الأعراب الأجلاف، وهو ينفر منها حتى من هؤلاء الأعراب سكان البادية والصحراء الذين قد تكون من طبيعة لغتهم وألفاظهم، وقد تكون شيئاً اعتادوا عليه، وجرى في كلامهم مجرى السليقة والطبع، ومن ثمَّ فهو أشد نفرة منها إذا جاءت من شاعر حضري أو شاعر محدث مثلاً. وقد رأينا كيف أن عمود الشعر يهتم بالأسلوب قبل اهتمامه بالمعاني. أصحاب عمود الشعر هم من أنصار اللفظ الذين يكون الفضل عندهم لسلامة السبك، وجودة الرصف، وإشراقة ديباجة الشعر، وحسن اختيار الألفاظ وإيقاعها في الجملة موقعها الملائم بحيث تكون مشاكلة لما قبلها، وما بعدها، وملائمة للمعنى الذي استعملت فيه بلا زيادة ولا نقصان.

أما من حيث المعاني فعمود الشعر يوليها المرتبة الثانية بعد حسن الأسلوب، وسلامة التأليف، وهو يؤثر فيها السهولة والبساطة والوضوح. فالشعر في نظره تصوير للأحاسيس والعواطف، وهو حديث إلى القلب والمشاعر، فهو لذلك ينفر من المعاني الصعبة والأفكار الدقيقة التي تحوج إلى طول تأمل وتفكر، وإلى استنباط واستخراج، وهو ينفر من ثمَّ من كل ما يمكن أن يعقد هذه المعاني، ويحجب وصولها السريع إلى القلب، كالفلسفة والمنطق والحكم، ويرى أن الشعر ليس دائرة لها، ولا مسرحاً لعرضها؛ لأن مثل هذه المعاني الفلسفية والآراء الجدلية، وما شاكل ذلك من شأنها أن تخاطب العقل والفكر، ولكنها لا تصلح لمخاطبة القلب والشعور.

أما من حيث الخيال فمن الواضح أن عمود الشعر يهتم بالصنعة، ويرى فيها مزية وفضلاً، وهو يدعو إلى الأخذ بها، والاهتمام بشأنها ولكن رسوم هذه الصنعة عنده ألا تجاوز المألوف، وألا تبلغ حد الإفراط والإسراف فتصل إلى التكلف والتصنع الممقوت، كما أن رسومها أن يتناولها الشاعر في رفق ويسر، وأن يأخذ ما بدا له منها بصورة عفوية سهلة، وأن يكون المعنى هو الذي يتطلبها ويستدعيها ويقود إليها. أما إذا تعقدت هذه الصنعة وتكلفها الشاعر تكلفاً، وأخذ نفسه بها سواء أكان المعنى يستدعيها أم لا، فهي عندئذ صنعة تخالف أصول الشعر وعموده.

ويولي عمود الشعر الاستعارة عناية خاصة، وينشد فيها أن تكون قريبة واضحة، ويتأتى لها هذا القرب من ظهور العلاقة بين المشبه والمشبه به وانكشافها، فهي عنده قائمة على التشبيه وتستحسن حينما يكون وجه الشبه فيها ظاهراً واضحاً، وتكون الصلة بين المستعار منه والمستعار له جلية متميزة. ولذلك كان يطرح من حسبانه تلك الاستعارات البعيدة التي لم تقم على شبه واضح أو قريب، ويعدها من الشاذ النادر الذي لا يعتد به، ولا يقاس عليه، ولا يصح أن تجعل أصلاً فيه.

ومن الواضح - كما ذكرنا - أن الآمدي يستمد هذه الخصائص التي تحدثنا عنها لعمود الشعر من الشعر القديم، هذا الشعر الذي رأينا فيما سبق كيف استطاع أن يبسط سلطانه العريض، وأن يكون له ناس كثيرون يتعصبون له، ويفرطون في هذا التعصب، حتى لا يكادون يرون الشعر إلا ما كان قديماً أو كان على مثاله وحذوه، وقد بدا واضحاً أن الآمدي من أنصار القديم، وأن ذوقه محافظ تقليدي يميل إلى أشعار القدماء، ويراها القدوة والمثال، وقد حاول أن يستمد منها مجموعة من الخصائص والصفات أطلق عليها مصطلح (عمود الشعر). بل إن الآمدي في وضع هذا المصطلح واستنباطه ما يزال يلتفت إلى البيئة القديمة، فهو

يستمده من حياة البداوة وشؤونهم. إذ من الواضح فيه أنه وثيق الصلة بالخباء والخيمة وأمورهما، وهذه الخصائص التي يتسم بها عمود الشعر - كما صوره الآمدي - تتفق تماماً مع مذهب البحتري، فالبحتري من حيث الأسلوب يعنى بجودة السبك، وسلامة التأليف، وحلاوة الألفاظ وملاءمتها لمعناها، وبعدها عن الغرابة والوحشية والاستكراه. ومن حيث المعاني يأخذ منها ما بدا له في قرب وعفوية وبساطة، وقد عرفت معانيه بانكشافها ووضوحها، واتسمت بقرب مأتاها، وسهولة إدراكها، وهو يجري فيها على مذاهب المتقدمين. ومن حيث الخيال اتصفت صنعته بسهولتها، وأنه سلك فيها في يسر ودماثة، فلم تتعقد عنده، ولم يتكلفها، أو يبالغ فيها، أو يسرف في استعمال أشكالها وألوانها.

على حين خالف أبو تمام في ذلك كله، فلم يعنَ بأسلوبه كما كان يعنى بمعانيه، فلم يخلُ شعره من نسج رديء، وعبارة سيئة، وألفاظ وحشية مستكرهة، وتعقدت صنعته فبلغت درجة التكلف الممقوت، فبعدت استعاراته، ولم تتضح المشابهة فيها، ولم تتسم معانيه بالسهولة والوضوح، بل كانت على شيء كثير من التعقيد والغموض وبعد المأتى، حتى كان أكثرها لا يعرف إلا بالكد والتعب والغوص البعيد، كما كانت له كثير من المعاني المولدة التي لم تألفها العرب، أو تتعود عليها. ولذلك كان البحتري ممن التزموا عمود الشعر، وساروا عليه وكان أبو تمام ممن خرج عليه، وخالف أصوله.

والواقع بعد ذلك أن عمود الشعر هذا الذي صوره الآمدي يمثل وجهة نظر النقاد المحافظين إلى الشعر، هؤلاء النقاد الذين برموا بالبديع الذي أغرم به المحدثون، وبالغوا فيه، وأسرفوا في استخدام فنونه، حتى أخرجوا الشعر إلى التكلف الذميم، كما برموا بهذه المعاني الدقيقة، والأفكار الملتوية المعقدة التي كانت نتيجة ما أدخله الشعراء المحدثون

إلى حيز الشعر من استخدام الفلسفة والمنطق وكثير من الألوان الثقافية التي عرفوها نتيجة الرقي الحضاري والتقدم الثقافي اللذين بلغتهما الدولة الإسلامية، فكان مثل هذا الحديث عن (عمود الشعر) والتعصب له من قبيل رد الفعل ضد البديع، وضد الفلسفة والمنطق للرجوع بالشعر العربي إلى بساطته وسهولته وعناصره الفطرية الأولى التي يتسم بها شعر المتقدمين.

obeikandl.com

obeikandl.com

الفصْل الثالث

عَمُود الشِعْر عِندَ الجُرجَاني

١- مذهب المتنبي الشعري

٢- الخصومة حول المتنبي وصداها في الوساطة

٣- تصور الجرجاني لعمود الشعر ومقارنته بتصور الآمدي

obeikandl.com

obeikandl.com

١- مذهب المتنبي الشعري

في القرن الرابع يظهر المتنبي، وهو شخصية طاغية جبارة، فيملأ الدنيا، ويشغل الناس، وما يلبث أن يصبح موضوع حركة نقدية جديدة تشبه الحركة النقدية التي تحدثنا عنها حول أبي تمام.

على أن الذي لا شك فيه أن الحركة النقدية حول أبي تمام تختلف كثيراً عن الحركة النقدية حول المتنبي. فقد كانت هذه الأولى أكثر غنى فنياً، وأعظم فائدة، وأعود محصولاً على النقد الأدبي، وذلك أنها كانت في أغلب الأحيان حركة فنية محضة، عرضت لمذهب أبي تمام من جميع جوانبه بدقة وعمق، واستقصت كثيراً من عناصره ومقوماته، وبينت ما في هذا المذهب الذي عرف به أبو تمام من محاسن وسيئات، ومن فضائل وسقطات، وأرجعت هذا المذهب إلى أصوله وجذوره الأولى، ثم كان في الموازنة بينه وبين البحتري غنى كثير للأدب العربي ونقده، إذ وضعنا أيدينا من خلال هذه الموازنة على العديد من خصائص الشعر العربي القديم وسماته ومعالمه، ثم عرضت هذه الحركة من خلال ذلك كله لكثير من القضايا النقدية الكبرى التي وقفنا عند بعض منها فيما سبق من حديث. أما الحركة النقدية حول المتنبي فلم تكن بصورة عامة على مثل هذا الغنى، وذلك أن الدافع إلى هذه الحركة في أغلب الأحيان كان العداء الشديد لشخصية الشاعر، ومحاولة تحطيمه بكل الوسائل، أو التعصب له، ومحاولة إبعاده عن المزالق والشبهات. وكلتا هاتين الوجهتين يمكن أن تبعد عن النقد الدقة والموضوعية وروح العمق والاستقصاء والتحليل، وتجعله أحياناً أشبه بعبارات الثناء والتقريظ، أو الذم والتثريب. أضف إلى ذلك أن الخصومة حول أبي تمام كانت خصومة حول شاعر صاحب مذهب محدد واضح. وقد أدرك النقاد طبيعة هذا المذهب

وأبعاده، وعناصره الأولى، ورأى فيه كثير منهم إفساداً للشعر وخروجاً به على طرائق الشعر العربي القديم. أما المتنبي فلم يسر على مذهب معين، ولم يحاك أحداً من الشعراء أو يقلده تقليداً تاماً، وإنما اجتمعت في شعره كثير من خصائص الشعر العربي القديم والشعر الحديث، وكان شعره في ذلك كله أصداء لحياته ونغمات نفسه.

ولم يستطع النقاد الذين تحدثوا عن المتنبي في غالب الأحيان أن يفهموا مذهبه، أو يدركوا أبعاده الحقيقية، فاكتفى أنصاره مثلاً «إما بتصوير الإعجاب الشديد، أو تفسير المعاني، أو الدوران حول حسن الابتداء، وحسن التخلص، وما أشبه من الأمور الشكلية».. وكان هجوم الخصوم «في أكثره هجوماً على المتنبي الإنسان من خلال الشعر»[(١)].. على أن الذي لا شك فيه أن حرفة الشعر قد أصابها على يد المتنبي تطور كبير. وأبرز ما في هذا التطور تلك الثقافة العميقة الواسعة التي أدخلها المتنبي إلى شعره، فقد كان أبو الطيب شاعراً مثقفاً عميق الثقافة، بكل ما عرفه عصره الزاخر من أنواع المعارف والعلوم، وقد أدخل ثمرات هذه المعارف كلها إلى شعره. اطلع المتنبي على عقائد المتصوفة والشيعة، وألم بالفلسفة والمنطق، وأراد ألَّا يخلي شعره من ذلك كله، فأدخل إلى هذا الشعر كثيراً من عبارات المتصوفة المعقدة، ومصطلحاتهم المغلقة في التعبير والأداء. من مثل قوله في مدح فرس:

سبوحٌ لها منها عليها شواهدُ

وقوله:

نال الذي نلت منه مني لله ما تصنعُ الخمورُ

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري: ٢٥٣.

وقوله:

أفيكم فتى حيٌّ يخبرني عني بما شربتْ مشروبةُ الراح من ذهني

وقوله:

كبر العيان عليّ حتّى إنه صار اليقين من العيان توهما[١]

وأسرف المتنبي على نفسه في استخدام هذه الأنواع من المعارف المتعددة، حتى كاد يتفوق على أهلها أنفسهم أحياناً. قال الصاحب معلقاً على بيت المتنبي:

نحن من ضايق الزمان له فيـ... ك وخانته قربك الأيامُ

لو وقع في عبارات الجنيد والشبلي لتنازعته المتصوفة دهراً طويلاً[٢]..

وقال شوقي ضيف: «المتنبي هو خير شاعر يصور لنا أساليب المتصوفة في القرن الرابع، وهو يبلغ من ذلك ما لا يبلغه الحلاج والشبلي والجنيد وغيرهم من متصوفة هذا القرن»[٣]..

كما دخلت الفلسفة شعره على نطاق واسع، فاستخدم كثيراً من مصطلحات الفلاسفة وعباراتهم ومعانيهم، حتى كاد الشعر عنده يخرج إلى طريق الفلسفة كقوله:

إلف هذا الهواء أوقع في الأنـ... فسِ أن الحِمام مُرُّ المذاق

وقوله:

تخالف الناس حتى لا اتفاق لهم إلا على شجب والخلفُ في الشجب

فقيل تخلص نفس المرء سالمة وقيل تشرك جسمَ المرء في العطب

---

(١) يتيمة الدهر: ١/ ١٤٥.

(٢) يتيمة الدهر: ١/ ١٤٥.

(٣) الفن ومذاهبه في الشعر العربي: ٣٢٢.

وقوله:

ولجدتَ حتى كدت تبخل حائلاً للمنتهى ومن السرور بكاء

وقوله:

والأسى قبل فرقة الروح عجزٌ والأسى لا يكون قبل الفراقِ[١]

بل إن بعض النقاد لاحظوا أن المتنبي ينقل أحياناً كثيراً من أقوال أرسطو وحكمه إلى شعره، وقد أخرج الحاتمي هذه الأقوال التي وافق فيها المتنبي كلام أرسطو في رسالة خاصة هي المعروفة بالرسالة الحاتمية، وقد ذكر تفوق المتنبي، وبراعته في هذا المجال، فقال: «وقد أتى في شعره بأغراض فلسفية، ومعان منطقية، فإن كان ذلك منه عن محض ونظر وبحث فقد أغرق في درس العلوم، وإن يك ذلك منه على سبيل الاتفاق فقد زاد على الفلسفة بالإيجاز والبلاغة والألفاظ الغريبة، وهو في الحالين على غاية من الفضل وسبيل نهاية من النبل، وقد أوردت من ذلك ما يستدل على فضله في نفسه، وفضل علمه وأدبه وإغراقه في طلب الحكمة»[٢]..

وراحت اللغة تتعقد على يدي أبي الطيب تعقداً لأنها لم تألف التعبير عن هذه الأنواع من المعارف التي يريد المتنبي أن يدخلها إلى شعره، فراح يتصرف فيها تصرف المالك المستبد، فاستكره كثيراً من الألفاظ، وتصيد شواردها، واستعمل الحوشي والغريب كثيراً. قال ابن رشيق: «كان يأتي بالمستغرب ليدل على معرفته»[٣].

وعدد الثعالبي من عيوب المتنبي استعمال الغريب والوحشي، ثم قال:

---

(١) يتيمة الدهر: ١/ ١٤٥- ١٤٦.
(٢) الرسالة الحاتمية: ٢٣.
(٣) العمدة: ٢/ ٢٠٥.

«وإذا كان المتنبي من المحدثين، بل من العصريين، وجرى على رسومهم في اختيار الألفاظ المعتادة المألوفة بينهم، بل ربما انحط عنهم بالركاكة والسفسفة، ثم تعاطى الغريب الوحشي، والشاذ البدوي، بل ربما زاد في ذلك على أقحاح المتقدمين، حصل كلامه بين طرفي نقيض، وتعرض لاعتراض الطاعنين كقوله:

وما أرضى لمقلقةٍ بهمٍّ إذا انتبهت توهمه ابتشاكا

والابتشاك: الكذب. ولم أسمع فيه شعراً قديماً ولا محدثاً سوى هذا البيت. وقوله في وصف الغيث:

لساجيه على الأحداث حفشٌ كأيدي الخيل أبصرت المخالي..»[1]

وذكر الحاتمي بعضاً من ألفاظ أبي الطيب المستكرهة كقوله:

ربحلة أسمر مقبلها سبحلة أبيض مجردها

وعلق على ذلك قائلاً: «فالربحلة: العظيمة الجيدة الخلق. والسبحلة: الطويلة العظيمة. ورجل سبحل ربحل. لذلك تستهجن هاتان اللفظتان في ألفاظ المحدثين لأنهما من ألفاظ العرب الجافية»[2]..

ومن الواضح أن المتنبي كان من المطلعين على اللغة اطلاعاً لا نظير له. شهد له بذلك علماء اللغة أنفسهم. قال العباسي في معاهد التنصيص: «كان المتنبي من المكثرين من نقل اللغة، والمطلعين على غريبها وحوشيها، ولا يسأل عن شيء إلا ويستشهد فيه بكلام العرب من النظم والنثر، حتى إن الشيخ أبا علي الفارسي قال له يوماً: كم لنا من الجموع على وزن (فِعْلَى)؟ فقال المتنبي في الحال: (حجْلى وظربى). قال الشيخ

(١) يتيمة الدهر: ١/ ١٣٣.

(٢) الرسالة الموضحة: ٤٧.

أبو علي: فطالعت كتب اللغة ثلاث ليال على أن أجد لهذين الجمعين ثالثاً، فلم أجده»[١].

ويبدو أن المتنبي كان ينحو منحى الكوفيين ويأخذ بمذهبهم في النحو والصرف، ويقبل على شواذ اللغة التي يجيزها المذهب الكوفي الذي كان أرحب صدراً وأكثر اتساعاً لقبول شواذ اللغة، فوقع في كلامه كثير مما يجيزه الكوفيون ويرده البصريون، ولا يدور إلا على ألسنة العلماء.

وكان المتنبي يتعمد تعمداً واضحاً إدخال ثمرات هذه المعرفة اللغوية إلى شعره، ويريد أن يدل على مبلغ علمه، وسعة اطلاعه. وهو يحاول أن يستقي هذه الألفاظ الغريبة من معاجم اللغة المشهورة، قال أبو القاسم الأصفهاني: «جملة القول في المتنبي أنه من حفاظ اللغة، ورواة الشعر. وكل ما في كلامه من الغريب مستقاه من الغريب المصنف (كتاب لأبي عبيد بن سلام) سوى حرف واحد هو في كتاب الجمهرة. وهو قوله:

وأطوي كما يطوي المجلَّدة العُقْد»[٢]..

والواقع الذي لا شك فيه أن اللغة قد تعقدت على يدي أبي الطيب تعقداً شديداً بما كان يتكلف لها من الشوارد والشواذ ليستطيع التعبير عن هذه الأغراض الفلسفية الدقيقة، والإحاطة بهذه الأنواع من المعارف التي لم يسبق للشعر العربي أن ألم بها، أو عهد معالجتها. وكان التجاؤه إلى استخدام أساليب المتصوفة وعباراتهم أحد أسباب هذا التعقيد الشديد. «فإن المتنبي حين عدل بشعره إلى العبارة الصوفية كان قد أسلم هذا الشعر إلى صعوبات في التركيب، وهي صعوبات كانت تميز أساليب المتصوفة في هذه العصور، لأن اللغة لم تكن قد اتسعت بعد لأداء أفكارهم ومعانيهم. ومن أجل ذلك كنا نجد عند المتنبي كل ما يميز تعبير المتصوفة

(١) معاهد التنصيص: ١/ ١١.

(٢) الواضح في مشكلات شعر المتنبي: ٢٨.

من انحرافات والتواءات. كان يكثر من الضمائر، أو من أسماء الإشارة، أو من حروف النداء، أو من التصغير، فيبعث في التعبير حالاً غريبة من التعقيد»[١]..

ويلتقي أبو الطيب بأبي تمام في طريقة استخدامه للاستعارة، فقد خرجت عنده أحياناً عن حدها الذي ألفه القدماء من وضوح الصلة بين المشبه والمشبه به، وظهور العلاقة بينهما ظهوراً جلياً، مما يجعل الاستعارة قريبة سهلة المأخذ. ولكن المتنبي يبعد في هذه الاستعارة أحياناً، فتنبهم العلاقة بين طرفي التشبيه فيها. وقد عد ذلك من العيوب التي أخذها النقاد عليه كما أخذوها من قبل على أبي تمام. قال الثعالبي: من عيوب المتنبي «إبعاد الاستعارة، والخروج بها عن حدها، كقوله:

مسرة في قلوب الطيب مفرقُها وحسرةٌ في قلوب البيض واليلب

وقوله:

تجمعت في فؤاده هِمَمٌ مِلُّ فؤادِ الزمان إحداها

وقوله:

لم يحكِ نائلك السحاب وإنما حمّت به فَصيبُها الرُّحَضاءُ

وقوله:

إلا يشبْ فلقد شابت له كَبِدٌ شيباً إذا خضّبته سلوة نصلا

وقوله:

وقد ذقت حلواء البنين على الصبا فلا تحسبيني قلت ما قلت عن جهل

فجعل للطيب والبيض واليلب قلوباً، وللسحاب حمى، وللزمان فؤاداً، وللكبد شيباً. وهذه استعارات لم تجر على شبه قريب، ولا بعيد،

(١) الفن ومذاهبه في الشعر العربي: ٣١٨.

وإنما تصح الاستعارة وتحسن على وجه من الوجوه المناسبة، وطرف من الشبه والمقاربة»[١]..

ويناظر الحاتمي أبا الطيب في بعض هذه الاستعارات البعيدة كقوله:

أليس عجيباً أن وصفك محسن وأن ظنوني في معاليك تظلع

فاستعار الظلع للظنون، وهي استعارة قبيحة مستهجنة قلقة حلت في غير موضعها، ووقعت في غير موقعها. وكقوله:

أسد دم الأسد الهزبر خضابه موت فريص الموت منه يرعد

فجعل للموت فريصاً»[٢]..

وتأتي هذه الأبيات المسترذلة المستهجنة بما تشتمل عليه من استعارات بعيدة، أو تعسف في اللغة وجور عليها واستعمال للحوشي الغريب منها في ثنايا شعر المتنبي الجيد، فتفسد صفاءه، وتسيء إلى حسنه وبهائه، إذ تنغص على النفس ما تلقاه في شعر الشاعر من روعة وجمال، ويكشف اقتران الفقرة الغراء بالفقرة العوراء عما قد يكون في هذا الشعر أحياناً من تفاوت في النظم، وعدم استواء في النسج. ومن هنا كان مأخذ النقاد على أبي الطيب أن شعره متفاوت، شديد التفاوت في بعض الأحيان. عدد الثعالبي عيوب المتنبي، فذكر منها «إتباع الفقرة الغراء بالكلمة العوراء، والإفصاح بذلك في شعره عن كثرة التفاوت، وقلة التناسب، وتنافر الأطراف، وتخالف الأبيات. وما أكثر ما يحوم حول هذه الطريقة، ويعود لهذه العادة السيئة، ويجمع بين البديع النادر والضعيف الساقط، فبينا هو يصوغ أفخر حلي، وينظم أحسن عقد وينسج أنفس وشي، ويختال في حديقة ورد، إذ به رمى بالبيت والبيتين في إبعاده الاستعارة، أو تعويص

(١) يتيمة الدهر: ١/ ١٣٧.

(٢) الرسالة الموضحة: ٧٣.

اللفظ أو تعقيد المعنى، إلى المبالغة في التكلف، والزيادة في التعمق، والخروج إلى الإفراط والإحالة والسفسفة والركاكة والتبرد والتوحش باستعمال الكلمات الشاذة، فمحا تلك المحاسن، وكدر صفاءها»[١].

ويقول الحاتمي في مناظرته لأبي الطيب: «ولكنك تحسن في البيت من القصيدة والأبيات إحساناً لا يجهله نقاد الكلام وأرباب البيان: إيجازاً في عبارته، وإبداعاً في نظمه، وصواباً في معناه، وسلامة في لفظه، ثم تشفع ذلك بالأبيات السخيفة لفظاً ومعنى، والأبيات التي تغير على معانيها وبعض ألفاظها إغارة الذئب المعط على سرح النقد، فتأتي القصيدة في الشعر على غير مشاكلة ولا مشاكهة»[٢].

ويبدو أن السبب في ذلك أن أبا الطيب كان كالطائي ضنيناً بمعانيه، وكان يأبى أن يرد شيئاً ساقته إليه خواطره حتى ولو كان تافهاً لا قيمة له.

قال أبو القاسم الأصفهاني عنه: «وما كان يرادّ طبعه في شيء مما يسمح به. يقبل الساقط الرِّد كما يقبل النادر البِدع»[٣].

والمتنبي بعد ذلك من أصحاب المعاني، والمهتمين بشأنها. وله فيها كثير من الاختراعات والإبداعات الجيدة. قال أبو القاسم: «وأما الحكم عليه وعلى شعره، فهو سريع الهجوم على المعاني، ونعتُ الخيل والحرب من خصائصه»[٤].

وقد كانت هذه المعاني أول ما يقلق بال أبي الطيب، وهي إذا ما تهيأت له أفصح عنها في قوة واقتدار، وهجم عليها هجوماً بارعاً سريعاً، لا يعبأ أن تنبو اللغة أحياناً في يديه، أو تنفر بعض الألفاظ، فهو بذلك من فصيلة

(١) يتيمة الدهر: ١/ ١٢٥.
(٢) الرسالة الموضحة: ٢٢.
(٣) الواضح في مشكلات شعر المتنبي: ٢٨.
(٤) المرجع السابق وصفحته.

أبي تمام الذي رأينا عنايته بالمعاني واهتمامه الأول بها. قال ابن رشيق: ومن الشعراء «من يؤثر المعنى على اللفظ، فيطلب صحته، ولا يبالي حيث وقع من هجنة اللفظ وقبحه وخشونته، كابن الرومي، وأبي الطيب ومن شاكلهما»[١].

على أن هذه المعاني لم تكن تخلو في كثير من الأحيان من تعقيد وغموض، وذلك أنها امتزجت - كما رأينا - بأنواع متعددة من المعارف والثقافات مضافاً إلى ذلك ما أصاب اللغة على يديه من تعسف وجور وغرابة.

والذي لا شك فيه بعد ذلك أن تأثر المتنبي بأبي تمام كان كبيراً. فقد كان هو والبحتري من أحب الشعراء إليه. كان يحفظ ديوانيهما، ويعود إليهما في الحين بعد الحين. قال أبو القاسم: «وكان المتنبي يحفظ ديواني الطائيين، ويستصحبهما في أسفاره ويجحدهما، فلما قتل توزعت دفاتره، فوقع ديوان البحتري إلى بعض من درس علي، وذكر أنه رأى خط المتنبي وتصحيحه فيه»[٢].

وقد تأثر بمعاني أبي تمام، وأخذ عنه كثيراً من هذه المعاني[٣] كما تأثر بمذهبه في البديع وتشبه به، ولكن ذلك إنما كان في صدر حياته وفاتحة أشعاره الأولى. أما بعد ذلك فإن النقاد لم يستطيعوا أن ينسبوه إلى مذهب بعينه، فمال به بعضهم إلى صنعة مسلم وأبي تمام، وعدل به آخرون إلى طبع البحتري، ورأى الجرجاني أنه وسط بين المذهبين، فقال: «فإنك لا تدعي لأبي الطيب طريقة بشار وأبي نواس ولا منهاج أشجع السلمي والخريمي، ولو ادعيته فإنما كنت تخادع نفسك، وتباهت عقلك،

(١) العمدة: ١/ ١٢٦.
(٢) الواضح في مشكلات شعر المتنبي: ١٠.
(٣) انظر بعض هذه المعاني في الوساطة: ٢١٦- ٢٢٦.

وإنما أنت أحد رجلين: إما أن تدعي له الصنعة المحضة فتلحقه بأبي تمام وتجعله من حزبه، أو تدعي له فيه شركاً وفي الطبع حظاً، فإن ملت به نحو الصنعة فضل ميل صيرته في جنبة مسلم، وإن وفرت قسطه من الطبع عدلت به قليلاً نحو البحتري. وأنا أرى لك إذا كنت متوخياً للعدل مؤثراً للإنصاف أن تقسم شعره، فتجعله في الصدر الأول تابعاً لأبي تمام، وفيما بعده واسطة بينه وبين مسلم»[١].

ومن الواضح إذن أن أبا الطيب لم يلتزم مذهب البديع كما التزمه أبو تمام، ولم يسرف فيه إسرافه، وقد يكون فعل ذلك في أول حياته متأثراً بالطائي الذي ذاع صيته، وانتشر أمره، وكثر الحديث عنه وعن مذهبه في الشعر، ولكنه فيما بعد ذلك عدل عن هذا المذهب عدولاً واضحاً، فكان «في خير شعره بعيداً عن مذهب البديع»[٢].

وهكذا جمع المتنبي في شعره بين القديم والحديث، واستطاع أن يمزج ذلك كله مزجاً قوياً ليخرج شعراً فيه الكثير من الروعة والجمال. فهو في باب المعاني كأبي تمام، غواص عليها، يعنى بأمرها، ويجهد أن يأتي بالجديد المبتدع منها. وقد أدخل إلى هذه المعاني - كما فعل أبو تمام من قبله - كثيراً من ثمرات معرفته وثقافته، فمزجها بالفلسفة والمنطق وبما اطلع عليه من معارف المتصوفة والشيعة، ولكنه في صياغته كان أقرب إلى أساليب القدماء وطرائقهم في التعبير، فهو لم يلتزم مذهب البديع كما فعل أبو تمام، ولم يسرف فيه إسرافه، قد يكون فعل ذلك في باكورة حياته الشعرية متأثراً بالطائي ولكنه ما لبث أن اختار لنفسه أسلوبه الخاص، وطريقته المتميزة البعيدة عن مذهب البديع وأصباغه.

☆ ☆ ☆

(١) الوساطة: ٥٠.

(٢) النقد المنهجي: ٣٢٧.

٢- الخصومة حول المتنبي وصداها في الوساطة

وصدم شعر المتنبي هذا الأذواق بما فيه من جرأة على اللغة، واعتساف لطرقها، والتصرف فيها تصرف سيطرة واستبداد، وبما فيه من مبالغات تصل أحياناً إلى حد الإحالة، ثم بما ينتحله من هذه الآراء الفلسفية والعبارات المغلقة يستمدها من أصحاب النحل والعقائد فيتعقد الشعر على يديه ويستحيل مادة جافة تحتاج إلى غوص واستنباط. ولو وقف الأمر عند هذا الحد لهان الخطب، ولما كانت الخصومة فيه على مثل هذه الضراوة، ولكن المتنبي يصدم الأذواق أيضاً بشخصه، فهو إنسان متعاظم متشامخ، على حد كبير من الغرور والصلف والكبرياء، يستهين بكثير من الناس ولا يقيم لهم وزناً، وهو مغتر بشعره يكاد يجعله وحياً إلهياً.

ومن هنا كانت الخصومة حول المتنبي مزدوجة: خصومة حول شعره، وخصومة حول شخصه. وقد بدأت الخصومة حول أبي الطيب منذ كان في حلب في بلاط سيف الدولة. فقد ذاع صيت الشاعر، وأعجب الناس بشعره، ولقي عند الأمير حظوة ومكانة لم يلقهما أحد غيره، فدبت الغيرة في نفوس الشعراء الآخرين، فأضمروا له العداء، وكان على رأسهم أبو فراس الحمداني. كما تكونت له في الوقت نفسه بطانة من الأنصار على رأسهم ابن جني اللغوي المشهور الذي شرح ديوانه.

ويترك بلاط سيف الدولة إلى بلاط كافور في مصر، فتندلع الخصومة أيضاً بينه وبين الأدباء أمثال ابن حنزابة، كما يكتب أبو محمد الحسن بن علي بن وكيع التنيسي كتاباً في سرقات أبي الطيب يسميه (المنصف للسارق والمسروق في إظهار سرقات أبي الطيب المتنبي). ويغادر أبو الطيب مصر متوجهاً إلى بغداد، فتندلع حوله أيضاً خصومة شديدة.

قال الثعالبي: «ولما قدم أبو الطيب من مصر بغداد، وترفع عن مدح المهلبي الوزير ذهاباً بنفسه عن مدح غير الملوك، شق ذلك على المهلبي، فأغرى به شعراء بغداد حتى نالوا من عرضه، وتباروا في هجائه، وفيهم ابن الحجاج وابن سكرة محمد بن عبد الله الزاهد الهاشمي والحاتمي، وأسمعوه ما يكره، وتماجنوا به، وتنادروا عليه فلم يجبهم ولم يفكر فيهم»[١].

وصنف الحاتمي في شعر أبي الطيب الرسالة الموضحة في ذكر سرقات المتنبي وساقط شعره، وهو يصرح في الرسالة بأنه كتبها بتحريض من الوزير المهلبي الذي ترفع المتنبي - كما رأينا - عن مدحه. يقول «سامني هتك حريمه، وتمزيق أديمه، ووكلني بتتبع عواره، وتصفح أشعاره وإحواجه إلى مفارقة العراق»[٢] ويبدو في الرسالة تعصب الحاتمي الشديد على المتنبي حتى لا يكاد يسلم له معنى واحداً أجاد فيه أو ابتكره وقد جعلها على شكل مناظرة بينه وبين الشاعر تمت في أربعة مجالس. وكان الحاتمي يخرج منها جميعاً فائزاً منتصراً. على حين يبدو أبو الطيب أمامه بكيئاً مفحماً لا يقدر على رد.

ويؤلف الحاتمي أيضاً - كما سبق أن رأينا - الرسالة الحاتمية، وهي فيما وافق فيه شعر المتنبي كلام أرسطو، فقد اتهم أبا الطيب في هذه الرسالة بأنه يغير على معاني أرسطو وحكمه، ويودعها في أشعاره.

ويغادر أبو الطيب بغداد متوجهاً إلى الري، فيصطدم هنالك بالصاحب بن عباد الذي كان يطمع في زيارته ومدحه، ولكن المتنبي لا يأبه له ولا يقيم له وزناً، فيثأر الصاحب لنفسه، ويؤلف فيه رسالة

(١) يتيمة الدهر: ١/ ٩٩.

(٢) الرسالة الموضحة: ٣٠.

يسميها (الكشف عن مساوئ المتنبي) قال الثعالبي: «ثم إن أبا الطيب اتخذ الليل جملاً، وفارق بغداد متوجهاً إلى حضرة أبي الفضل بن العميد مراغماً للمهلبي الوزير، فورد أرجان، وأحمد مورده، فيحكى أن الصاحب أبا القاسم طمع في زيارة المتنبي إياه بأصبهان، وإجرائه مجرى مقصوديه من رؤساء الزمان، وهو إذ ذاك شاب وحاله حويلة، ولم يكن استوزر بعد، وكتب إليه يلاطفه في استدعائه.. فلم يقم له المتنبي وزناً، ولم يجبه إلى كتابه، ولا إلى مراده.. واتخذه الصاحب غرضاً يرشقه بسهام الوقيعة، ويتتبع عليه سقطاته في شعره وهفواته، وينعى عليه سيئاته، وهو أعرف الناس بحسناته، وأحفظهم لها، وأكثرهم استعمالاً إياها وتمثلاً بها في محاضراته»[(١)].

وهكذا كانت الخصومة تمتد حول أبي الطيب حيثما سار. وقد أفرط المتعصبون عليه في تعصبهم، وكان العداء الشخصي للشاعر هو الدافع لهم إلى مخاصمته في أغلب الأحيان، كما تكونت له بطانة من الأنصار، أفرطت في التعصب له والانحياز لفنه.

وكلا الفريقين إنما ينظر إلى الأمور من زاوية واحدة؛ فالأنصار لا يرون إلا حسنات أبي الطيب، والخصوم لا يواجهون إلا السيئات، ويغضون الطرف عن الحسنات. ومن هنا أصبحت القضية في حاجة إلى الناقد العدل، والحكم المنصف ليواجه هذه البلبلة، ويتوسط بين الأطراف المتنازعة. وكما وجد من قبل الآمدي في ذروة الخصومة حول أبي تمام والبحتري ليضع كتابه في الموازنة بينهما، محاولاً الإنصاف، وعدم الانسياق مع الهوى ما أمكن، بعد أن تعددت حولهما الآراء، وكثرت وجهات النظر، فكان كتابه تلطيفاً للجو، وتخفيفاً من حدة الخصومة؛

(١) يتيمة الدهر: ١/ ١٠.

كذلك يوجد الآن القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني في القرن الرابع ليتوسط بين المتنبي وخصومه، ويقف حكماً عدلاً، فيؤلف كتابه (الوساطة بين المتنبي وخصومه). يقول الجرجاني: «وما زلت أرى أهل الأدب - منذ ألحقتني الرغبة بجملتهم، ووصلت العناية بيني وبينهم - في أبي الطيب أحمد بن الحسين فئتين: من مطنب في تقريظه، منقطع إليه بجملته، منحط في هواه بلسانه وقلبه، يلتقي مناقبه إذا ذكرت بالتعظيم، ويشيع محاسنه إذا حكيت بالتفخيم، ويعجب ويعيد ويكرر ويميل على من عابه بالزراية والتقصير، ويتناول من ينتقصه بالاستحقار والتجهيل، فإن عثر على بيت مختل النظام، أو نبه على لفظ ناقص عن التمام التزم من نصرة خطئه وتحسين زلله ما يزيله عن موقف المعتذر، ويتجاوز به مقام المنتصر، وعائب يروم إزالته عن رتبته، فلم يسلم له فضله ويحاول حطه عن منزلة بوأه إياها أدبه، فهو يجتهد في إخفاء فضائله وإظهار معايبه، وتتبع سقطاته، وإذاعة غفلاته»[1].

وعلى حين قامت الموازنة بين الطائيين من قبل على محاولة إحصاء ما لكل واحد منهما من محاسن وسيئات، ومقارنته بما عند الآخر منهما وبمحاولة عرض مذهب كل واحد منهما في الشعر، وترك الحكم النهائي للقارئ حسب ذوقه وهواه والطريقة التي يؤثرها في الشعر، فإن الوساطة عند الجرجاني تقوم على القياس، قياس ما عند أبي الطيب من أخطاء نسبت إليه على ما ورد من ذلك عند الشعراء الآخرين، لبيان أن الخطأ والزلل حظ مشترك بين الشعراء جميعاً، لم يسلم منه شاعر متقدم، ولا متأخر، ولذلك لا ينبغي أن يؤخذ الشاعر بالخطأ وحده، وليس من الإنصاف أن يسقط فضله، وينسى إحسانه بسبب زلل لم يعصم منه أحد. «ودونك هذه الدواوين الجاهلية والإسلامية فانظر هل ترى فيها قصيدة

(١) الوساطة: ٣.

تسلم من بيت أو أكثر لا يمكن لعائب القدح فيه، إما في لفظه ونظمه، أو ترتيبه وتقسيمه، أو معناه أو إعرابه»[١].

وما دام الأمر كذلك، ولم تكن معاني القدماء كلها مرضية ولا جميع مقاصدهم صحيحة مستقيمة،[٢] فلماذا تحمل على أبي الطيب هذه الحملة الشعواء؟ فأبو الطيب واحد من الجملة، فكيف خص بالظلم من بينها ورجل من الجماعة فلم أفرد بالحيف دونها[٣].

ويحاول الجرجاني عن طريق هذه المقايسة على تاريخ الشعر والشعراء أن يلتمس لأبي الطيب الأعذار، فإذا اتهم المتنبي مثلاً بأن شعره متفاوت النسج لا يجري على حال واحدة، قاسه بأبي نواس الذي لو تأملت شعره «حق التأمل، ثم وازنت بين انحطاطه وارتفاعه، وعددت منفيه ومختاره لعظمت من قدر صاحبنا ما صغرت ولأكبرت من شأنه ما استحقرت، ولعلمت أنك لا ترى لقديم ولا محدث شعراً أعم اختلالاً، وأقبح تفاوتاً، وأبين اضطراباً، وأكثر سفسفة، وأشد سقوطاً من شعره هذا، وهو الشيخ المقدم، والإمام المفضل الذي شهد له خلف وأبو عبيدة والأصمعي، وفسر ديوانه ابن السكيت. فهل طمست معايبه محاسنه؟ وهل نقص رديه من قدر جيده؟»[٤]. وكذلك الحال في أبي تمام، فلو «لزمت هذا المثال في شعر أبي تمام لظاهرت عليك الحجج، وكثرت عليك الشواهد، فقوي في نفسك رأيي واعتقادي وتصور لك صدقي وإصابتي»[٥]. ثم يورد أمثلة كثيرة لما أخطأ فيه أبو نواس وأبو تمام، ويصرح بأنه إنما يفعل ذلك

(١) الوساطة: ٤.
(٢) الوساطة: ١٣.
(٣) الوساطة: ٥٣.
(٤) الوساطة: ٥٥.
(٥) الوساطة: ٦٧.

اعتذاراً عن أبي الطيب. يقول: «وأكتفي بما قدمته من هفوات أبي تمام، وإن كان ما أغفلته أضعاف ما أثبته، إذ البغية منه الاعتذار لأبي الطيب، لا النعي على أبي تمام، وإنما خصصت أبا نواس وأبا تمام لأجمع بين سيدي المطبوعين وإمامي أهل الصنعة، وأريك أن فضلهما لم يحمهما من زلل، وإحسانهما لم يصف من كدر»(١).

وإن اتهم المتنبي بالإفراط والغلو كان جواب الجرجاني أيضاً: «فأما الإفراط فمذهب عام في المحدثين، وموجود كثير في الأوائل، والناس فيه مختلفون، فمستحسن قابل، ومستقبح راد»(٢). وإن اتهم أبو الطيب بتعقيد المعاني ضرب الجرجاني أمثلة بما ورد من التعقيد في شعر الفرزدق، وقاسه بما عند أبي الطيب، فقال: «وأنت لا تجد في شعر أبي الطيب بيتاً يزيد معناه على هذا الغموض، أو تتعقد ألفاظه تعقد أبيات الفرزدق، فأما ديوان أبي تمام فهو مشحون بهذين القسمين»(٣).

ويخيل إلينا أن الجرجاني كان يبالغ أحياناً في إطلاق الأحكام القاسية على بعض الشعراء في سبيل إقامة هذه المقايسة، والاعتذار عن صاحبه. من ذلك مثلاً قوله عن ابن الرومي من أننا «نستقرئ القصيدة من شعره، وهي تناهز المئة أو تربي أو تضعف، فلا نعثر إلا بالبيت الذي يروق أو البيتين».. ومع ذلك «تجد كثيراً من أصحابك ينتحل تقديم ابن الرومي، ويغلو في تقديمه»(٤). فلا شك أن لابن الرومي إحساناً كثيراً، على أن هذا القياس عند الجرجاني لا يعني أنه يقر الخطأ، أو يهون من أمره، وإنما الغاية منه بيان أنه ظاهرة عامة مشتركة بين جميع الشعراء فإن احتمل

(١) الوساطة: ٨٢.
(٢) الوساطة: ٤٢٠.
(٣) الوساطة: ٤١٩.
(٤) الوساطة: ٥٤.

فللجميع، وإن التمس فيه العذر فللجميع أيضاً. يقول: «ولسنا نذهب بما نذكره في هذا الباب مذهب الاحتجاج والتحسين، ولا نقصد به قصد العذر والتسويغ، وإنما نقول إنه عيب مشترك، وذنب مقتسم فإن احتمل فللكل، وإن رد فعلى الجميع. وإنما حظ أبي الطيب فيه حظ واحد من عرض الشعراء، وموقعه منه موقع رجل من المحدثين»(١).

هذا جانب من الخصومة حول أبي الطيب، وهو يتعلق بفريق من النقاد يتناولون عيوب الشاعر وحدها، ويقيمونه بها، ناسين فضله، ومتجاهلين أن الخطأ ظاهرة لا يعصم منها أحد. وهنالك جانب آخر من هذه الخصومة تصوره الوساطة، وهو يتعلق بقضية القدم والحداثة التي تحدثنا عنها فيما سبق. فأنصار القديم فيما يبدو ما يزالون نشطين، وهؤلاء كانوا يسقطون المتنبي لأنه محدث لا غير. لأن هذا الفريق في الأصل يعم «بالنقص كل محدث ولا يرى الشعر إلا القديم الجاهلي.. ويزعم أن ساقة الشعراء رؤبة وابن هرمة.. فإذا نزلت إلى أبي تمام وأضرابه نفض يده، وأقسم واجتهد أن القوم لم يقرضوا بيتاً قط»(٢).

ويبدو الجرجاني في موقفه من الشعر الحديث أرحب صدراً وأكثر تقبلاً له من الآمدي، فقد رأينا فيما سبق ذوق الآمدي المحافظ الذي كان أحد أسباب نفرته من أبي تمام وشعره. أما الجرجاني فهو دائم المحاولة في إيجاد الأعذار للمحدثين وتسويغ أخطائهم بقياسها على أخطاء من تقدمهم، وبيان أن ذلك ظاهرة مشتركة بين الجميع. وقد سبق أن تحدثنا عن موقف الجرجاني عند عرضنا لقضية القديم والحديث، وبينا رأيه في ذلك.

☆ ☆ ☆

(١) الوساطة: ٤٢٨.

(٢) الوساطة: ٤٩.

٣- تصور الجرجاني لعمود الشعر ومقارنته بتصور الآمدي

حينما تحدث الآمدي عن عمود الشعر كانت في ذهنه مشكلة معقدة يريد حلها فهو يواجه من خلال أبي تمام شعراً لم يألفه ذوقه، أو يتعود عليه، وقد رأى بينه وبين ما قرأه من شعر القدماء بوناً بعيداً واختلافاً شاسعاً، ولم يستطع بحكم ذوقه المحافظ أن يتقبل شيئاً من هذا الجديد. وكأنما أحس أنه يمكن إيجاد حل لهذه المشكلة عن طريق بيان أن مثل هذا الشعر خارج عن المعتاد المألوف وأنه منبت الصلة عن شعر العرب، ومغاير لأساليبهم وطرائقهم في التعبير، ولا شك أن إثبات مثل هذا الحكم يمكن أن يخلص الآمدي من مشكلته، وينقذه من محاولة إعادة النظر في شعر أبي تمام، وقياسه بمقاييس جديدة. وتمثل حل المشكلة - كما ذكرنا - في أن المثل الأعلى للشعر عند العرب إنما تصوره طريقة البحتري التي آثرها وأعجب بها، فنشأت عنده نظرية (عمود الشعر) انتصاراً لهذه الطريقة وحلاً لتلك المشكلة. ولذلك رأينا تصوره لعمود الشعر لا يخرج عن الصفات التي توافرت في شعر البحتري من صحة السبك واستعمال الألفاظ المألوفة، وقرب المأتى، وانكشاف المعاني، وعدم الإغراق في الصنعة، ووضوح الاستعارة وقربها، مما لو عكس لكان خروجاً على هذا العمود من مثل تعقيد المعاني، واستكراه الألفاظ، واستعمال الوحشيّ الغريب من الكلام، والإبعاد في الاستعارة، وتكلف الصنعة، ورداءة التأليف، وهو مما تورط فيه أبو تمام.

أما الجرجاني فالأمر عنده مختلف تماماً، فهو بصورة عامة أكثر تقبلاً للشعر الحديث وانفتاح أفق عليه، ثم إنه لا يواجه في شعر أبي الطيب مشكلة ما، فشعره لا يصدم ذوقه كما صدم شعر أبي تمام ذوق الآمدي. وهو لا يرى في هذا الشعر خروجاً على طرائق العرب وأساليبهم، بل كأن

الجرجاني عن طريق تلك المقايسة التي تحدثنا عنها كان يحاول إرجاع عناصر شعر المتنبي كلها إلى القدماء، ولعله وجد في هذه المقايسة نفسها حلاً لكل المشكلات والصعوبات والانحرافات التي يمكن أن يواجهها في شعر أبي الطيب. وانطلاقاً من هذه الزاوية كنا نتوقع أن يختلف تصور الآمدي لعمود الشعر عن تصور الجرجاني له. لأن هم الآمدي وهو يتحدث عنه كان منحصراً في أن يصوغه في صورة يخرج شعر أبي تمام من إطارها، وأما الجرجاني فلم يكن في ذهنه مثل هذا الباعث بالنسبة إلى شعر أبي الطيب، فجاء حديثه عن عمود الشعر حديثاً عاماً عن مجموعة من العناصر الفنية التي تستحسن في الشعر.

ولكن الجرجاني يقرأ ما كتبه الآمدي عن عمود الشعر، وهو يحاول أن يستفيد من مصطلحه، فيستخدم هذا المصطلح استخداماً عارضاً عابراً، فيحدد للشعر ستة عناصر يجعلها معيار المفاضلة والسبق بين الشعراء، والمقياس الذي تتخذه العرب في الحكم على الشعر بالجودة والحسن. وهذه العناصر هي:

١- شرف المعنى وصحته.

٢- جزالة اللفظ واستقامته.

٣- الإصابة في الوصف.

٤- المقاربة في التشبيه.

٥- الغزارة في البديهة.

٦- كثرة الأبيات السائرة والأمثال الشاردة.

ومع أن الجرجاني لم ينص صراحة على أن هذه العناصر الستة هي عمود الشعر كما سيفعل المرزوقي بعد ذلك مثلاً؛ إلا أن الغالب أن تكون

هي مراده من عمود الشعر. وهو ما يشعر به قوله: «وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن: بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته. وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته. ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل عمود الشعر ونظام القريض»(١).

ولسنا الآن في سبيل شرح هذه العناصر وتلمس مدلولاتها النقدية؛ لأننا سنفعل ذلك عند حديثنا عن عمود الشعر عند المرزوقي، حيث ستكون هي نفسها العناصر التي يعتمد عليها المرزوقي في إقامة نظريته عن عمود الشعر. ولكننا نلاحظ الآن كيف تغيرت صورة عمود الشعر عند الجرجاني عما كانت عليه عند الآمدي. فنحن لا نكاد نلمح هنا من عناصر الآمدي السابقة إلا ما يتعلق بالمقاربة في التشبيه. فقد مر بنا الحديث عنها في الموازنة في معرض ذكر الاستعارة المستحسنة عند العرب وشروطها، ورأينا كيف أن هذه الاستعارة ينبغي أن تقوم على شبه قريب تتضح فيه الصلة أو العلاقة بين طرفي التشبيه. ومعنى ذلك أن الاستعارة الجيدة تقوم على هذه المقاربة في التشبيه التي يشير إليها الجرجاني. وإن كان الجرجاني يتحدث عنها فيما يتعلق بالتشبيه المحض على حين تحدث عنها الآمدي في معرض ذكر الاستعارة التي هي عنده نوع من أنواع التشبيه.

وقد يكون الجرجاني استفاد من حديث الآمدي عن اللفظ، والذي رأينا عمود الشعر يؤثر فيه السهولة والألفة وأن يكون بعيداً عن الحوشية والغرابة ويكره فيه كل تعقيد أو غموض، فجاء الجرجاني ليصوغ هذه

(١) الوساطة: ٣٣.

الصفات في صورة إيجابية، فإذا خصائص اللفظ الجيد عنده: الجزالة والاستقامة، وسنرى بعد، حين نشرح مدلول هذه العبارة، أنها لا تخرج عن نطاق هذه الصفات التي ذكرها الآمدي للفظ الجيد المختار.

وفي حديثه عن (الغزارة في البديهة) ما يدل على إيثاره للشعر المطبوع. غير أنه من الواضح أن هذه العبارة قد تشعر أن الشعر المطبوع يقترن في ذهن الجرجاني بسرعة البديهة في القول، والغزارة فيها، والتدفق السريع في إعداد الشعر. وقد يكون مفهوم الجرجاني ها هنا عن الشعر المطبوع يشبه إلى حد ما مفهوم ابن قتيبة قبله الذي عرف الشعر المتكلف بأنه ما تعب صاحبه في إعداده وتنقيحه، وأما الشعر المطبوع فهو ما قاله صاحبه ارتجالاً أو كالارتجال، فلم يتلعثم في قوله، ولم يتزحر، وإنما أسعفته عليه بديهة غزيرة لا تلقى عنتاً في القول ولا مشقة. قال ابن قتيبة: «والمتكلف من الشعر - وإن كان محكماً - فليس به خفاء على ذوي العلم، لتبينهم فيه ما نزل بصاحبه من طول التفكر، وشدة العناء، ورشح الجبين. والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر، واقتدر على القوافي، وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته، وتبينت على شعره رونق الطبع، ووشي الغريزة، وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزحر.»[1].

ويورد الجرجاني في موضع آخر أبياتاً لأبي تمام مصنوعة، ومع أن صنعتها لطيفة كما يعترف هو بذلك إلا أنه فضل عليها أبياتاً لأحد الأعراب لأنها خلت من الصنعة وكانت أقرب مأخذاً. «فقد تغزل أبو تمام»:

دعني وشرب الهوى يا شارب الكاس فإنني للذي حُسِّيتُه حاسِ
لا يوحشنك ما استجمعت من سقمي فإن منزلَه من أحسنِ الناسِ

(١) الشعر والشعراء: ١/ ٨٨.

من قطع أوصاله توصيلُ مهلكتي ووصل ألحاظه تقطيع أنفاسي
متى أعيش بتأمل الرجاء إذا ما كان قطع رجائي في يدي باسي

فلم يخل بيت منها من معنى بديع، وصنعة لطيفة، طابق وجانس واستعار فأحسن. وهي معدودة في المختار من غزله، وحق لها، فقد جمعت على قصرها فنوناً من الحسن، وأصنافاً من البديع، ثم فيها من الإحكام والمتانة والقوة ما تراه. ولكنني ما أظنك تجد له من سورة الطرب، وارتياح النفس ما تجده لقول بعض الأعراب:

أقول لصاحبي والعيس تهوي بنا بين المنيفة فالضمار
تمتعْ من شميم عَرارِ نجدٍ فما بعد العشية من عرار
ألا يا حبذا نفحاتُ نجدٍ وريا روضه غِبَّ القطار
وعيشك إذ يحل القوم نجداً وأنت على زمانك غيرُ زار
شهور ينقضين وما شعرنا بأنصافٍ لهن ولا سرار
فأما ليلهن فخيرُ ليلٍ وأقصر ما يكون مع النهار

فهو - كما تراه - بعيد عن الصنعة، فارغ الألفاظ، سهل المأخذ قريب المتناول[١]. ويرى الجرجاني في مجافاة الطبع، والابتعاد عنه وراء الصنعة والتكلف صفة مذمومة تذهب عن الشعر حلاوته وطلاوته، وتورث في النفس المقت له، والنفرة منه. يقول: «ومع التكلف المقت، وللنفس عن التصنع نفرة، وفي مفارقة الطبع قلة الحلاوة، وذهاب الرونق، وإخلاق الديباجة»[٢]. ويقول في موضع آخر: «وملاك الأمر ترك التكلف، ورفض التعمل، والاسترسال للطبع»[٣].

(١) الوساطة: ٣٤.
(٢) الوساطة: ١٩.
(٣) الوساطة: ٢٥.

وهو يتهم من ينساق وراء الصنعة، ويسرف فيها، ويجعل من أصباغ البديع وألوانه همه ووكده بقلة الحظ من الشاعرية. يقول: «وأقل الناس حظاً من هذه الصناعة من اقتصر في اختياره ونفيه، وفي استجادته واستسقاطه على سلامة الوزن، وإقامة الإعراب، وأداء اللغة، ثم كان همه وبغيته أن يجد لفظاً مروقاً، وكلاماً مزوقاً، قد حشي تجنيساً وترصيعاً، وشحن مطابقة وبديعاً.. ولا يرى اللفظ إلا ما أدى إليه المعنى، ولا الكلام إلا ما صور له الغرض، ولا الحسن إلا ما أفاده البديع، ولا الرونق إلا ما كساه التصنيع»[١].

وهو بذلك يلتقي بالآمدي في إيثاره للشعر المطبوع، وفي تفضيله لما كان سهل المتناول قريب المأخذ. ولكن الآمدي قد يكون أكثر تقبلاً منه للصنعة إذا كانت في حدود معقولة لا تبلغ الإسراف الشديد. وقد رأينا أن البحتري عنده - مع أنه من أصحاب البديع، وقد أكثر من فنونه وأشكاله - شاعر ملتزم بعمود الشعر العربي، لم يفارق أصوله القديمة، ولم يخرج عليها.

وهذه الصنعة تأتي هامشية في عمود الشعر عند الجرجاني؛ لأن العرب - على حد تعبيره - «لم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل عمود الشعر ونظام القريض»[٢].

وقد رأينا فيما سبق أن عمود الشعر عند الآمدي لم يكن يعبأ بالمعاني المولدة الجديدة، وقد رفض عد هذه المعاني أساساً في الشعر، بل إن هذه المعاني المولدة التي يأتي بها أبو تمام أحياناً مخالفاً ما ألفته العرب قد يرى الآمدي أن يعدها خروجاً على عمود الشعر. فشعر أبي تمام مثلاً

(١) الوساطة: ٤١٣.

(٢) الوساطة: ٣٣.

«لا يشبه أشعار الأوائل، ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة»[١]. ولا شك أن في هذا الذي يراه الآمدي تحكماً في القدرة الإبداعية عند الشاعر، ومحاولة إلزامه بأفكار معينة لا يجوز له أن يعدوها، وهي هذه الأفكار التي اهتدى إليها المتقدمون. أما الجرجاني فقد نظر إلى المعاني من زاوية أوسع وأرحب، فاشترط فيها أن تكون شريفة صحيحة. ومن الواضح أن هاتين الصفتين في المعنى تفسحان المجال للأفكار الجديدة، والمعاني المولدة، ولا تعدانها خروجاً على عمود الشعر أو مخالفة لطرائقه. ومثل ذلك يمكن أن يستنتج من عبارة (الإصابة في الوصف) فهي عبارة عامة يمكن أن تدخل تحت مدلولها الأوصاف الجديدة التي يبدعها خيال الشاعر ما دام قد أصاب في وصفه، وأتى بالغرض على وجهه الصحيح الكامل. ونظرة الجرجاني ها هنا لذلك أوسع مدى من نظرة الآمدي الذي رأيناه أضيق صدراً، وأقل تقبلاً لهذه الأوصاف المبتدعة الجديدة التي كان يأتي بها أبو تمام.

على أن عمود الشعر عند الجرجاني يلتقي مع عمود الآمدي في أنه ينفر من المعاني المعقدة الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة، وتحتاج إلى تأمل ونظر. وسنرى بعد أن المعنى الشريف الذي يشير إليه الجرجاني ها هنا على أنه من صفات المعاني في عمود الشعر يشترط فيه أن يكون قريباً من الأذهان، واضح التصور في الخواطر، غير مستعص عليها. وأقل الناس حظاً في صناعة الشعر عند الجرجاني من كان همه أن يجد «معنى غامضاً قد تعمق فيه مستخرجه، وتغلغل إليه مستنبطه..»[٢] ومن هنا كان الجرجاني كالآمدي لا يرحب كثيراً بدخول الفلسفة إلى مجال الشعر، ويكره فيه أن يكون معرضاً للنظر والمحاججة، أو الجدل

(١) الموازنة: ١/ ٦.

(٢) الوساطة: ٤١٣.

والقياس، فذلك في نظره ما يعقد الشعر، فيبعده عن النفس، وينفرها منه. يقول: «والشعر لا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة، ولا يحلى في الصدور بالجدال والمقايسة، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة، ويقربها منه الرونق والحلاوة»(١).

وقد كانت نظرة الآمدي من قبل إلى كل من شعري أبي تمام والبحتري اللذين يوازن بينهما واضحة محددة فيما يتعلق بصلة كل منهما بعمود الشعر، ومدى التزامه به أو خروجه عليه. إذ نص لنا صراحة وفي أكثر من موضع على أن البحتري قد التزم في محاولته الشعرية بهذا العمود، وقام بأصوله حق قيام، على حين أن أبا تمام فارق أصوله، وخرج عليها في هذه المحاولة. أما الجرجاني فإننا لا نلمح له موقفاً محدداً من هذه القضية. فهو لا يحدثنا في معرض وساطته بين المتنبي وخصومه عن صلة المتنبي بعمود الشعر. فهو يمر بالمصطلح مروراً عابراً سريعاً، لا يتوقف عنده، ولا يشير إلى علاقة أبي الطيب به. وهو يكتفي بأن يضع للشعر وعموده تلك العناصر الستة التي أشرنا إليها دون شرح لها أو توضيح لمدلولاتها، ودون أن يقيس عليها شعر المتنبي ليرى مدى اتفاقه معها أو مجافاته لها.

على أنه يمكن أن نلمح من طرف خفي أن خصائص عمود الشعر هذه تنطبق على شعر المتنبي تماماً. فأبو الطيب - كما سبق أن رأينا - من أصحاب المعاني والغواصين عليها. وله فيها من الاختراعات والإبداعات ما لا يوازيه أحد في ذلك. وهذه المعاني الجديدة لا تتجافى مع عمود الشعر لأنه يفسح لها المجال، ويتقبل كل معنى مبتدع ما دام شريفاً صحيحاً.

قد نقع لأبي الطيب أحياناً على معنى مستكره، أو وصف غير مصيب،

(١) الوساطة: ١٠٠.

أو معان غامضة عويصة، ولكنها ليست من الكثرة في شيء، ولا يجوز أن يحكم ببيت شاذ وقع في شعره عرضاً على مستوى غالب. وكذلك الحال بما قد يلقانا في شعره أحياناً من استعارة بعيدة، أو ألفاظ وحشية غريبة، فإن مبدأ المقايسة الذي وضعه يجعل من الجور وعدم الإنصاف أخذ الصواب بالخطأ، ونسيان قيمة الجيد الكثير بسبب الرذل القليل.

وأما فيما عدا ذلك فأبو الطيب - كما رأينا من قبل - لا يسرف في صنعة الشعر إسرافاً شديداً، ولا يتكلف له من البديع تلك الأصباغ الكثيرة المعقدة التي تكلفها أبو تمام من قبله.

وإذا طبقنا عليه مقياس (الغزارة في البديهة) فإن أبا الطيب ولا شك قد أوتي حظاً كبيراً من ذلك. قال ابن بسام: «وكان أبو الطيب كثير البديهة»(١).

وهو معروف بعد ذلك بكثرة أمثاله السائرة وأبياته الشاردة المتداولة بين الناس، والتي ذهبت فيهم مذهب الحكمة والمثل حتى إن الصاحب بن عباد قد أخرج هذه الأبيات في رسالة خاصة سماها (أمثال المتنبي)، ومن هنا كان يبدو لنا أن الجرجاني لم يكن يرى في محاولة أبي الطيب خروجاً على عمود الشعر أو منافاة لأصوله على النحو الذي تصوره.

وإذا كانت خصائص عمود الشعر في الأصل مستمدة من الشعر القديم ومستنبطة من أصوله ومبادئه فإن الذي لا شك فيه أن هذه الخصائص كانت أكثر توافراً في عمود الشعر على النحو الذي تصوره الآمدي، وأبرز ظهوراً، وأشد وضوحاً منها في عمود الشعر على النحو الذي تصوره الجرجاني في الوساطة. وذلك أن معظم هذه العناصر التي تحدث عنها الجرجاني على أنها مقياس المفاضلة والسبق بين الشعراء، وعلى أنها

(١) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: القسم الرابع المجلد الأول: ٢٠.

معيار الشعر الجيد تكاد تكون عناصر عامة تتوافر في الشعر القديم مثلما تتوافر في الشعر الحديث. فصحة المعاني، وإصابة الوصف، واستقامة اللفظ، والغزارة في البديهة، وكثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة، ليست من خصائص الشعر القديم وحده، ولا هي مقصورة عليه، وإن منها ما يعد أصلاً من أصول الشعر لا يستغني عنه ولا يقوم إلا به في أي عصر كان. أما الآمدي فقد رأيناه يستمد خصائص عموده من الشعر القديم، حتى لم يجز أحياناً اختراع معان جديدة، أو الإتيان بأخيلة وصور مبتدعة تخالف الصور والأخيلة التي وردت في الشعر القديم، واستعملها الجاهليون والإسلاميون.

ونشير ها هنا إشارة عابرة - لأننا سنعود إلى الحديث عن هذه النقطة فيما بعد عند تناول عمود الشعر عند المرزوقي - إلى أن نظرية عمود الشعر هذه كما عرضها الجرجاني قد أصابها تطور كبير عما كانت عليه من قبل. فبعد أن كانت عند الآمدي محصورة في نطاق ضيق: هو الشعر القديم أو شعر البحتري لا تجاوز هذا النطاق ولا تكاد تعدوه، أو تسمح لمقاييس الشعر الحديث بالدخول إليه، إذا بها الآن تتسع وتمتد، فتصبح أكثر انفتاحاً، وأشد انفساحاً، إذ تفتح صدرها واسعاً للشعر الحديث، وتتقبل كل ما يمكن أن يأتي به الشعراء في مجال المعاني أو الأخيلة أو الصور، ولا تضيق عليهم الخناق كما كانت نظرية الآمدي تريد أن تفعل في محاولة لإلزامهم بصور معينة، وأفكار وأخيلة مخصوصة هي هذه الأفكار والصور التي عرفها المتقدمون، وهدتهم إليها حياتهم البدوية الساذجة.

إن هذا التطور الذي أصاب نظرية عمود الشعر عند الجرجاني يرتبط - ولا شك - بتطور نظرة النقاد إلى قضية (القديم والحديث) فمن الواضح أن الشعر الحديث قد بدأ يفرض نفسه، ويوجب على الناس جميعاً

الاعتراف به والنظر إليه. والجرجاني الآن - وكذلك سنرى المرزوقي فيما بعد - وهو يحدثنا عن عمود الشعر الذي يعني مجموعة عناصر الشعر ومقوماته الأساسية التي لا يقوم إلا بها لا يستطيع أبداً أن يلغي الشعر الحديث من تصوره، أو يغض الطرف عنه. وهو لذلك لا يستنبط هذه الخصائص - كما فعل الآمدي - من الشعر القديم وحده، وإنما عمود الشعر عنده مجموعة عامة من الخصائص والصفات تتسع لتقبل الشعر العربي كله في جميع الأزمنة.

وإلا فلماذا يدعو إلى إسقاط أبي تمام أو أبي الطيب مثلاً من الحسبان ونحن نتحدث عن الشعر العربي وعناصره الفنية؟ أليس أبو تمام وأبو الطيب شاعرين عربيين صدرا عن أصول شعرية عربية أصيلة، وتقبلهما الذوق العربي، وأصبح لهما جمهور عريض من الناس؟ وكيف يجوز لنا أن نوجه مثل هذا الاتهام الظالم العنيف حينما نقول إن أبا تمام مثلاً قد خرج على أصول الشعر العربي، وفارق رسومه ومعالمه، لأنه حاول أن يجدد وأن يبتكر، ولأنه أخطأ في بعض من هذا التجديد، وأصاب في بعض آخر؟.

وخلاصة ما تقدم أن الجرجاني لم يتحدث عن عمود الشعر حديثاً واضحاً محدداً، وإنما هو أشار إليه إشارة عابرة سريعة. فحدد للشعر ستة عناصر يتعلق بعضها باللفظ الذي ينبغي أن تتوافر فيه الجزالة والاستقامة، ويتعلق بعضها بالمعنى الذي يشترط فيه الشرف والصحة، ويستحسن منه ما كان سهلاً مفهوماً يسير أمثالاً على الألسنة وأبياتاً شاردة يتناقلها الناس ويحفظونها حكماً وشواهد، ويتعلق بعضها بالخيال، ويؤثر عمود الشعر عند الجرجاني ما كان مطبوعاً سهلاً، قريب المتناول، يصيب الوصف، ويقصد الغرض من سبيل صحيح، فيحسن ربط الأشياء المتشابهة، وإظهار العلاقة بينها دون خفاء ولا غموض.

ومع أنه ليس للجرجاني رأي صريح في صلة أبي الطيب بعمود الشعر ومدى قيامه بأصوله أو خروجه عليها إلا أننا نلمح من طرف خفي ومن خلال المقايسة التي كانت الأساس الذي قام عليه كتاب الوساطة أن المتنبي من الملتزمين به، باستثناء أبيات قليلة من شعره تخالف أحياناً بعضاً من هذه العناصر.

وكما ذكرنا فإن النظرة إلى عمود الشعر عند الجرجاني قد تطورت كثيراً عما كانت عليه عند الآمدي من قبل. إذ أصبحت أكثر انفتاحاً وحرية، فبعد أن كان أساسها عند الآمدي النظر إلى الشعر القديم، إذا بها تتطور الآن عند الجرجاني، لتتقبل الشعر الحديث، فتعترف به، وتفتح له صدرها، وتضع للشعر من الأصول والمبادئ والعناصر العامة ما يفسح المجال أمام الشعر الحديث ويرحب به، وبما يأتي به من تطور وتجديد.

openkandl.com

الفصْل الرّابع

عَمُود الشِعْر عِندَ المرْزوقي

١- تصور المرزوقي لعمود الشعر.

٢- شرح عناصر المرزوقي ومناقشة لها.

أ- شرف المعنى وصحته.

ب- جزالة اللفظ واستقامته.

ج- الإصابة في الوصف.

د- المقاربة في التشبيه.

هـ- التحام أجزاء النظم، والتئامها على تخير من لذيذ الوزن.

و- مناسبة المستعار منه للمستعار له.

ز- مشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما.

٣- تحليل وموازنة بين تصور المرزوقي لعمود الشعر وتصور الآمدي والجرجاني له.

obeikandl.com

obeikandl.com

١- تصور المرزوقي لعمود الشعر

تعرض أبو علي أحمد بن محمد المرزوقي المتوفى (٤٢١هـ) للحديث عن عمود الشعر في المقدمة التي كتبها على شرحه لحماسة أبي تمام، فقد عالج في هذه المقدمة القيّمة عدداً من القضايا النقدية المهمة، ومن جملتها قضية (عمود الشعر).

والواقع أن ما كتبه المرزوقي عن عمود الشعر يعد أول محاولة جادة لتحديده، وبيان عناصره، ومقياس كل عنصر من هذه العناصر. وقد استفاد - كما سنرى - في صياغته لنظرية عمود الشعر من كل الآراء النقدية التي سبقته، واستطاع أن يصوغ منها جميعاً كلاماً في هذه القضية على نحو لم يسبق إليه، ولم يستطع أحد من النقاد من بعده أن يضيف إليه شيئاً آخر جديداً. ومن هنا ارتبط عمود الشعر في أذهان الناس دائماً بالمرزوقي، وأصبح يذكر من خلاله. وذلك أنه هو الذي قعَّد له بوضوح، وحدد له عناصره، ووضع لكل عنصر عياراً يقاس به، ويعرض عليه.

وتبدو في هذه المقدمة التي كتبها المرزوقي عدة قضايا نقدية تشغل باله، ولعل أبرزها قضية اللفظ والمعنى، هذه التي طال الأخذ والرد حولها، إذ اختلف النقاد والشعراء طويلاً حول هذين العنصرين من عناصر الشعر، فكان لكل عنصر أنصاره والمدافعون عنه. وقد لاحظ المرزوقي أن أنصار اللفظ حتى زمانه قد أصبحوا ثلاث فئات: فئة ترى أن اللفظ هو ما جاء «مصفّى من كدر العي والخطل، مقوماً من أود اللحن والخطأ، سالماً من جنف التأليف، موزوناً بميزان الصواب، يتموج في حواشيه رونق الصفاء لفظاً وتركيباً... وإذا ورد على ضد هذه الصفة صدئ الفهم منه، وتأذى السمع به تأذي الحواس بما يخالفها»[(١)]. ومنهم من لم يرض

(١) مقدمة شرح الحماسة: ١/ ٦.

بذلك، وأراد إضافة محسنات أخرى للفظ «والتزم من الزيادة عليه تتميم المقطع، وتلطيف المطلع، وعطف الأواخر على الأوائل، ودلالة الموارد على المصادر، وتناسب الفصول والوصول، وتعادل الأقسام والأوزان، والكشف عن قناع المعنى بلفظ هو في الاختيار أولى حتى يطابق اللفظ المعنى..»[١] وفريق ثالث أضاف زيادات أكثر «فلم تقنعه هذه التقاليد في البلاغة حتى طلب البديع..»[٢] وأما أصحاب المعاني فهؤلاء يرون أن «استفادة المتأمل له، والباحث عن مكنونه من آثار عقله أكثر من استفادته من آثار قوله»[٣].

وأما المرزوقي فيرى أن اللفظ والمعنى ينبغي أن يتشاكلا؛ لأنه «متى اعترف اللفظ والمعنى فيما تصوب به العقول، فتعانقا وتلابسا متظاهرين في الاشتراك، وتوافقا، فهناك يلتقي ثريا البلاغة، فيمطر روضها، وينشر وشيها، ويتجلى البيان فصيح اللسان..»[٤].

وقد تنسى هذه الفرق وهي في غمرة خلافها حول اللفظ والمعنى أن الشعر عند العرب ليس مؤلفاً من هذين العنصرين فقط. فالشعر حده (لفظ موزون مقفى يدل على معنى) ومعنى ذلك أن فيه عناصر أخرى ينبغي أن تراعى شروطها. «لأن للوزن والتقفية أحكاماً تماثل ما كانت للمعنى واللفظ والتأليف أو تقارب، وهما يقتضيان من مراعاة الشاعر والمنتقد مثل ما تقتضيه تلك من مراعاة الكاتب والمتصفح، لئلا يختل لهما أصل من أصولهما، أو يعتل فرع من فروعهما..»[٥].

للشعر إذن مجموعة من العناصر تتجاوز اللفظ والمعنى إلى ما هو أكثر

---

(١) المقدمة: ١/ ٦.
(٢) المقدمة: ١/ ٦.
(٣) المقدمة: ١/ ٧.
(٤) المقدمة: ١/ ٨.
(٥) المقدمة: ١/ ٨.

وأعم، هنالك الوزن والقافية، ولكل عنصر من هذه العناصر شروط معينة لا يقوم الشعر إلا بها، ولا ينهض إلا عليها. ومن هنا كان الواجب في الحديث عن الشعر أن يُتَحَدَّث عن عناصره جميعها، وأن تُعرف خصائصها المتعارف عليها، والتي يلتزمها الشعراء جميعاً حتى أصبحت نهجاً متبعاً، وتقليداً متعارفاً عليه مألوفاً. والحديث عن هذه الخصائص هو ما يندرج تحت (عمود الشعر). فعمود الشعر هو بيان لعناصر الشعر الأساسية وسماتها ومعالمها، ومعايير هذه العناصر كما اتفق الناس على ذلك، والحديث عنها هو الذي يكشف عن مدى ما في شعر شاعر من الشعراء من أصالة والتزام بالسنن المعروفة المتداولة، لأن أي خروج على هذا النهج معناه مخالفة أساليب العرب وتزييف طرائقهم. يقول المرزوقي: «فإذا كان الأمر على هذا فالواجب أن يُتَبَيَّنَ ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب ليتبين تليد الصنعة من الطريف، وقديم نظام القريض من الحديث، ولتعرف مواطئ أقدام المختارين فيما اختاروه، ومراسم أقدام المزيفين على ما زيفوه، ويعلم أيضاً فرق ما بين المصنوع والمطبوع، وفضيلة الأتيّ السمح على الأبيِّ الصعب»[1].

وقد عاد المرزوقي في تحديده لعمود الشعر عودة مباشرة إلى تلك العناصر الستة التي ذكرها الجرجاني من قبل في الوساطة فاعتمد أربعة منها، وهي:

١- شرف المعنى وصحته.

٢- جزالة اللفظ واستقامته.

٣- الإصابة في الوصف.

٤- المقاربة في التشبيه.

واستغنى عن العنصرين الآخرين اللذين كانا عند الجرجاني،

(١) المقدمة: ١/ ٧.

وهما (سوائر الأمثال وشوارد الأبيات) و(الغزارة في البديهة) فجعل الأول منهما مؤلفاً من اجتماع العناصر الثلاثة الأولى، واستغنى نهائياً عن الثاني، ولم يعده من عناصر عمود الشعر. وأضاف من عنده ثلاثة عناصر أخرى وهي:

٥- التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن.

٦- مناسبة المستعار منه للمستعار له.

٧- مشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما.

وبذلك أصبحت عدة عناصر عمود الشعر عنده سبعة. قال: «إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف. ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات. والمقارنة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما. فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر. ولكل باب منها معيار»[١].

وقد بيّن المرزوقي أن هذه العناصر السبعة هي مقياس المفاضلة بين الشعراء، والشاعر الحق من التزمها، وقام بحقها. على أن عمود الشعر لا يشترط أن تجتمع كلها في شعر الشاعر، وإنما يكون نصيبه فيها من الإحسان والفضل بقدر سهمته منها، وما يستطيع أن يوفره لشعره من هذه العناصر. يقول المرزوقي: «فهذه الخصال عمود الشعر عند العرب، فمن لزمها بحقها، وبنى شعره عليها، فهو عندهم المفلق المعظم، والمحسن المقدم، ومن لم يجمعها كلها فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم

(١) المقدمة: ١/ ٩.

والإحسان. وهذا إجماع مأخوذ به، ومتبع نهجه حتى الآن»[١]. ومع أن المرزوقي قد حدد لعمود الشعر عناصره بصورة واضحة، ووضع لكل عنصر منها معياراً يقاس به، وتعرف جودته من رداءته عند العرض عليه، إلا أنه لم يحاول أن يشرح لنا مدلولات هذه العناصر ولم يحاول أن يتوقف عندها أدنى توقف ليوضح المقصود منها، على ما يعتري أكثرها من غموض، وعدم وضوح في الدلالة.

ولذلك سنحاول في الصفحات المقبلة أن نشرح مدلولات هذه العناصر، وأن نبين المقصود منها، وذلك من خلال العودة إلى ما كتبه النقاد حولها، لتكون صورة عمود الشعر واضحة، قريبة التصور في الأذهان.

☆ ☆ ☆

٢- شرح عناصر المرزوقي ومناقشة لها

أ- شرف المعنى وصحته

من الواضح أن هذا العنصر يشترط أن يستوفي المعنى صفتين اثنتين: هما: الشرف والصحة. فأما مصطلح الشرف فلم يكن يقصد به دائماً المعنى الخلقي كما قد يوحي بذلك المعنى اللغوي للكلمة، ولكنه كان يحمل -إلى جانب هذه الدلالة الخلقية- معاني أخرى سنحاول أن نوضحها في هذه الفقرة.

ومصطلح "الشرف" هذا كثير الورود في كتب النقد العربيّ، وهو متداول عند النقاد والبلاغيين، ولكننا لا نجد أحداً قد تعرض لشرحه، أو بيان المقصود منه على وجه التحديد.

---

(١) المقدمة: ١/ ٦.

والواقع أن هذا شأن كثير من المصطلحات والصفات التي نجدها في كتب تراثنا البلاغي والنقدي، ولعل دلالة هذه المصطلحات كانت يومذاك واضحة عند المتداولين لها، ولم تكن عندهم محتاجة إلى شرح أو إيضاح.

ولعل أوضح نص يلقانا في الإشارة إلى هذا المصطلح وبيان المقصود منه، هو ما ذكره بشر بن المعتمر في صحيفته المتداولة المشهورة.

يقول بشر بن المعتمر: «والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصة وكذلك ليس يتضع بأن يكون من معاني العامة. وإنما مدار الشرف مع الصواب. وإحراز المنفعة مع موافقة الحال، ومع ما يجب لكل مقام من المقال»(١). ومن الواضح من هذا النص أن المعنى الشريف يستطيع أن يعالج جميع الموضوعات، فهو ليس مقصوراً مثلاً على المعاني الرفيعة، أو أفكار الخاصة من الناس، وإن معالجته لمثل هذه الموضوعات، واقتصاره عليها لا تكسبه شرفاً، كما أن معالجته للأفكار العادية، وطرقه لما قد يجول في خواطر العامة من الناس لا ينفي عنه هذا الشرف، ولا يسمه بالضعة والانحطاط. لأن مدار الشرف في المعنى ثلاثة أشياء: الصواب - إحراز المنفعة - موافقة الحال وما يجب لكل مقام من المقال.

فالصواب في المعنى أداؤه للغرض الذي يعالجه بأمانة ووضوح. قال قدامة بن جعفر في وصف المعاني التي يدل عليها الشعر: «جماع الوصف لذلك أن يكون المعنى مواجهاً للغرض المقصود، وغير عادل عن الأمر المطلوب..»(٢).

والصواب أيضاً عرض المعنى في صورة زاهية مشرقة تشعر بصحته،

(١) العمدة: ١/ ٢١٣ والبيان والتبيين: ١/ ٢٣٨.

(٢) نقد الشعر: ٥١.

وتملك التأثير في النفوس، وإشعارها بما يريد الشاعر عرضه من آراء، وما يتوخى إقراره في الأذهان من بعض الحقائق والأفكار.

وأما المنفعة في المعنى فهي أن يكون فيما يقوله الشاعر فائدة تذكر، وأن يكون له قيمة تستحق أن يقال من أجلها. وهذه الفائدة تتحقق حين يضيف الشعر شيئاً ذا بال إلى فكر السامع أو حسه أو وجدانه، فيغنيه بفكرة جديدة، أو قيمة طريفة، وإلا فهو عندئذ الهذر أو ما شاكله. فقول أبي نواس مثلاً:

كأنما رجلها قفا يدها رجلُ غلامٍ يلهو بدبُّوقِ

ليس من المعاني الشريفة، لأنه لا يقدم فائدة ما، ولا يضيف منفعة. فهذا كلام خسيس وكذلك قوله:

إلى فتى أم ماله أبداً تسعى بجيب غيرِ مشقوقِ[1]

وكذلك قول أبي تمام في وصف المطايا:

لو كان كلفها عبيدٌ حاجةً يوماً لزنّى شدقماً وجديلا

يعني عبيد الراعي. قال ابن المعتز معلقاً على هذا البيت «ما أخس قوله: لزنى شدقماً وجديلاً. وما معنى تزنية ناقة أو جمل أو بهيمة»[2].

والمنفعة في المعنى تتحقق -ولا شك- حينما يملك الشاعر القدرة على إيصال المعنى المقصود إلى أذهان الآخرين، وجعلهم يفهمونه ويحسون به، ولذلك كان البليغ من الشعراء من استطاع أن يُفهم مقصوده لكل الناس على اختلاف درجاتهم. يقول بشر بن المعتمر في صحيفته «فإن أمكنك أن تبلغ من بيان لسانك، وبلاغة قلمك، ولطف مداخلك، واقتدارك في نفسك على أن تفهم العامة معاني الخاصة، وتكسوها

(١) الموشح: ٤١٥.

(٢) الموشح: ٤٧٧.

الألفاظ المتوسطة التي لا تلطُفُ عن الدهماء، ولا تجفو عن الأكفاء فأنت البليغ التام»[١].

وأما موافقة المعنى للحال فيتحقق بوضع المعاني في موضعها الملائم، وإحلالها في المكان المخصص لها، بحيث تكون هذه المعاني موافقة للمقام الذي تقال فيه، فإذا كانت موجهة للعامة روعي فيها أفكار معينة، وانتقيت لها عبارات خاصة، وإذا كانت موجهة للخاصة هُيّئ لها ما يناسب ذلك. قال بشر بن المعتمر: «ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً، ولكل حالة من ذلك مقاماً، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات»[٢].

وأما الشرط الثاني الذي يشترطه عمود الشعر في المعاني فهو صحتها. والصحة في المعنى تتحقق بمطابقته لحقيقة ما يتحدث عنه الشاعر، واتفاقها مع ما فيه من خصائص وصفات، فالشاعر ينبغي أن يكون على وعي كامل، وإدراك تام للشيء الذي يتحدث عنه وأن تكون معلوماته واضحة مستوفاة بالنسبة إليه. لأن كل جهل من الشاعر بما يذكره أو نقص في خبرته به يؤدي إلى وقوع المعنى في الخطأ، وابتعاده عن الصحة.

فقد غلط أبو نواس في قوله يصف الكلب:

كأنما الأظفورُ من قنابه موسى صَنَاعٍ رُدَّ في نصابه

لجهله ببعض الحقائق، إذ «ظن أن مخلب الكلب كمخلب الأسد والسنّور الذي ينستر إذا أرادا حتى لا يتبينا، وعند حاجتهما تخرج

(١) العمدة: ١/ ٢١٤.

(٢) البيان والتبيين: ١/ ١٣٨.

المخالب حجناً محددة يفترسان بها، والكلب مبسوط اليد أبداً غير منقبض»[١].

وأخطأ الكميت في قوله:

إذا ما الهجارسُ غنينها يجاوبن بالفلواتِ الوبارا

لأنه حسب أن الفلوات تسكنها الوبار. وليس الأمر كذلك. وأخطأ أيضاً في قوله:

كأن الغطامطَ من غليها أراجيزُ أسلمَ تهجو غفارا

فما هجت أسلم غفاراً قط[٢].

وأخطأ رؤبة في قوله:

كنتم كمن أدخل في جحر يداً فأخطأ الأفعى ولاقى الأسودا

لأنه جعل الأفعى دون الأسود، وهي فوقه في المضرة[٣].

وقد يكون الخطأ في المعاني لجهل الشاعر ببعض الحقائق والملابسات التاريخية التي يتحدث عنها، كقول البحتري:

ومن إرثكم أعطت صفية مصعباً جميل الأسى لما استحلت محارمه

قال المعري: «بنى أبو عبادة هذا المعنى على أن صفية بنت عبد المطلب كانت توصف بالصبر، ولم يرد عنها شيء من ذلك، بل ذكر أن ولدها الزبير بارز رجلاً بين يدي النبي ﷺ، فجزعت من ذلك وقالت: يا رسول الله يقتل ابني. فقال: ابنك يقتله. فقتله الزبير، وإنما الموصوفة بالتصبر أسماء بنت أبي بكر...»[٤].

---

(١) الموشح: ٤٢٢.
(٢) الموشح: ٣٠٥.
(٣) الشعر والشعراء: ٥٩٧.
(٤) عبث الوليد: ٥٦.

كما أخطأ زهير في قوله:

فتنتج لكم غلمان أشأم كلُّهم كأحمرِ عاد ثم ترضع فتفطِمُ

وذلك أن ثمود لا يقال لها عاد[١].

ومن الخطأ الذي يبعد المعنى عن الصحة والصواب «مخالفة العرف والإتيان بما ليس في العادة والطبع. مثل قول المرار:

وخالٍ على يديك يبدو كأنه سنا البرق في دعجاءَ بادٍ دُجُونُها

فالمتعارف المعلوم أن الخيلان سوداء، أو ما قاربها في ذلك اللون. والخدود الحسان إنما هي البيض، وبذلك تنعت، فأتى هذا الشاعر بقلب المعنى»[٢].

ومن العيوب التي توقع المعنى في الخطأ «أن ينسب إلى الشيء ما ليس فيه كما قال خالد بن صفوان:

فإن صورةٌ راقتْك فاخْبُرْ فربما أمرّ مذاق العود والعودُ أخضر

فهذا الشاعر بقوله: أمر مذاق العود والعود أخضر، كأنه يومئ إلى أن سبيل العود الأخضر في الأكثر أن يكون عَذباً أو غير مر، وهذا ليس بواجب، لأنه ليس العود الأخضر بطعم من الطعوم أولى منه بالآخر»[٣].

وقد وضع عمود الشعر للمعنى حتى تتوافر فيه هذه الشروط معياراً يعرض عليه، وهو العقل الصحيح والفهم الثاقب. قال المرزوقي: «فعيار المعنى أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب، فإذا انعطف عليه

(١) الموشح: ٥٦.

(٢) نقد الشعر: ٢٤٤.

(٣) نقد الشعر: ٢٤٥.

جنبتا القبول والاصطفاء مستأنساً بقرائنه خرج وافياً، وإلا انتقص بمقدار شوبه ووحشته»[١].

فلا شك أن إدراك حقائق المعاني، ومعرفة أسرارها، والنفاذ إلى بواطنها تحتاج إلى فهم ثاقب، وبصر نفاذ، وتحتاج إلى العقل الصحيح الواعي الذي اجتمعت له نتيجة الثقافة والمعرفة والدربة خبرة بالأمور، وقدرة على تصورها التصور الواضح السليم الذي يبعدها عن كل خطأ، ويعصمها من كل زيغ أو قصور أو انحراف.

ب- جزالة اللفظ واستقامته

واللفظ في عمود الشعر ينبغي أن يتوافر فيه شرطان: الجزالة، والاستقامة. فأما جزالة اللفظ فهي قوة فيه ومتانة. جاء في لسان العرب: «الكلام الجزل: القوي الشديد واللفظ الجزل: خلاف الركيك»[٢] والركيك: الضعيف. ومرجع هذه القوة والمتانة في اللفظ الجزل أنه من كلام العرب الفصحاء الذين يُرْجَعُ إليهم في أمور اللغة، فيكون ما ينقل عنهم موضع ثقة وأمان من الزيف والانحراف. جاء في كتاب البرهان لابن وهب[٣]: «وأما الجزل من الكلام فهو كلام الخاصة والعلماء العرب الفصحاء والكتاب والأدباء» والجزالة لا تعني غرابة اللفظ، أو وعورته، أو وحشيته. قال ابن الأثير: «ولست أعني بالجزل من الألفاظ أن يكون متوعراً عليه عنجهية البداوة، بل أعني بالجزل أن يكون متيناً على عذوبته في الفم، ولذاذته في السمع»[٤] ومن هنا كانت جزالة اللفظ لا تتنافى مع

(١) المقدمة: ١/ ٩.

(٢) لسان العرب (جزل).

(٣) المنشور بعنوان نقد النثر: ١٣٩.

(٤) المثل السائر: ١/ ١٦٨.

سهولته وألفته وقربه من الأفهام. بل إن من الذائع المتعارف عليه بين النقاد أن غرابة الألفاظ ووحشيتها وبعدها عما هو شائع معروف من عيوب اللفظ التي ينبغي اجتنابها. تحدث قدامة بن جعفر عن عيوب اللفظ، فذكر منها: «أن يركب الشاعر منه ما ليس بمستعمل إلا في الفرط، ولا يتكلم به إلا شاذاً، وذلك هو الوحشيّ الذي مدح عمر بن الخطاب زهيراً بمجانبته له، وتنكبه إياه، فقال: كان لا يتبع حوشي الكلام»[١] ويرى الباقلاني أن مهمة اللفظ هي الإفصاح عن المعنى، والإبانة عن الغرض المقصود. ومن هنا كان من الواجب تخير المألوف من الكلام، والبعيد عن المستكره الغريب، قال: «إن الكلام موضوع للإبانة عن الأغراض التي في النفوس، وإذا كان كذلك وجب أن يتخير من اللفظ ما كان أقرب إلى الدلالة عن المراد، وأوضح في الإبانة عن المعنى المطلوب، ولم يكن مستكره المطلع على الأذن، ولا مستنكر المورد على النفس، حتى يتأبى بغرابته في اللفظ عن الأفهام، أو يمتنع بتعويص معناه عن الإبانة»[٢].

ويهاجم ابن الأثير أولئك الذين يعتقدون أن جزالة اللفظ وفصاحته في غرابته وغموضه، ويبين لهم أن الأمر على النقيض من ذلك، يقول: «وقد رأيت جماعة من مدعي هذه الصناعة يعتقدون أن الكلام الفصيح هو الذي يعز فهمه، ويبعد متناوله، وإذا رأوا كلاماً وحشياً غامض الألفاظ يعجبون به، ويصفونه بالفصاحة، وهو بالضد من ذلك، لأن الفصاحة هي الظهور والبيان لا الغموض والخفاء»[٣].

وقد تُغتفر هذه الوحشية أحياناً في بعض ألفاظ الأعراب الأجلاف إذا

(١) نقد الشعر: ١٩٧.
(٢) إعجاز القرآن: ١٧٨.
(٣) المثل السائر: ١/ ١٦٨.

وردت عنهم، لكن لا لأنها صفة محمودة، وإنما لأنها قد تكون من طبيعة كلامهم، وللحاجة إلى أشعارهم في استنباط الشاهد والمثل في الغريب. قال قدامة: «وهذا الباب مجوز للقدماء، ليس من أجل أنه حسن، لكن لأن من شعرائهم من كان أعرابياً قد غلبت عليه العجرفية، وللحاجة أيضاً إلى الاستشهاد بأشعارهم في الغريب، ولأن من كان يأتي منهم بالوحشي لم يكن يأتي به على جهة التطلب له، والتكلف لما يستعمله منه، لكن لعادته وعلى سجية لفظه. فأما أصحاب التكلف فهم يأتون منه بما ينافر الطبع وينبو عنه السمع»(١).

ومهما يكن العذر في هذه الألفاظ الحوشية التي ترد أحياناً عن الأعراب فإنها تبقى شيئاً مستهجناً غير محبب إلى النفس، ولكن هذا العذر يسقط كلما تقدم الزمن بالشاعر وتباعد العهد بينه وبين أيام البداوة، فلا عذر لشاعر محدث يغرب في ألفاظه ويلجأ إلى المستكره الوعر منها. وقد مر بنا قول الآمدي في معرض نقده لأمثال هذه الألفاظ عند أبي تمام وأنه «إذا كان هذا يستهجن من الأعرابي القح الذي لا يتعمل له ولا يطلبه وإنما يأتي به على عادته وطبعه فهو من المحدث الذي ليس هو من لغته ولا من ألفاظه ولا من كلامه الذي تجري عادته به أحرى أن يستهجن»(٢).

وكما تتجافى الجزالة عن وحشية الألفاظ وغرابتها، فإنها تتجافى أيضاً مع السهولة المفرطة والرقة الزائدة التي تكاد تصل إلى حد السفسفة والعامية. وإنما اللفظ الجزل ما كان وسطاً بين هاتين الحالتين: هو ما سلم من الغرابة والوحشية والاستكراه، وارتفع عن السوقية والابتذال. يقول أبو العباس ثعلب في كتابه قواعد الشعر: «فأما جزالة اللفظ فما لم يكن

(١) نقد الشعر: ١٩٧.

(٢) الموازنة: ١/ ٢٨٦.

بالمغرب البدوي، ولا السفساف العامي، ولكن ما اشتد أسره وسهل لفظه، ونأى واستصعب على غير المطبوعين مرامه، وتوهم إمكانه..»[١].

وقال أبو هلال العسكري: «ولا ينبغي أن يكون لفظك وحشياً بدوياً، وكذلك لا يصلح أن يكون مبتذلاً سوقياً.. والمختار من الكلام ما كان سهلاً جزلاً لا يشوبه شيء من كلام العامة وألفاظ الحشوية، وما لم يخالف فيه وجه استعماله»[٢].

وقال الجاحظ: «وكما لا ينبغي أن يكون اللفظ عامياً وساقطاً سوقياً، فكذلك لا ينبغي أن يكون غريباً وحشياً..»[٣].

واللفظ الجزل بهذه الصفة مما لا يستطيع أن يأتي به إلا المطبوعون وأهل الفصاحة والبلاغة، ولكنه في الوقت ذاته لا يستعصي على أفهام العامة، ولا يغرب عن أذهانهم وإن لم يكن من كلامهم، ولا مما تجري به أحاديثهم ومحاورتهم. يقول القلقشندي: «فأما الجزل المختار من الكلام فهو الذي تعرفه العامة إذا سمعته، ولا تستعمله في محاوراتها. وأجود الكلام ما كان سهلاً جزلاً لا ينغلق معناه، ولا يستبهم مغزاه، ولا يكون مكدوداً مستكرهاً، ومتوعراً متقعراً، ويكون بريئاً من الغثاثة، عارياً من الرثاثة. فمن النظم الجزل قول المرار:

لا تسألي القوم عن مالي وكثرته قَد يَقْتُرُ المرءُ يوماً وهو محمودُ
أمضي على سنة من والدي سلفت وفي أرومته ما ينبتُ العودُ

فهذا وإن لم يكن من كلام العامة فإنهم يعرفون الغرض منه، ويقفون على أكثر معانيه لحسن ترتيبه وجودة نسجه..»[٤].

---

(١) قواعد الشعر: ٥٩.
(٢) الصناعتين: ١٥٥.
(٣) البيان والتبيين: ١/ ١٤٤.
(٤) صبح الأعشى: ٢/ ٣٣٢.

ولا شك بعد ذلك أن كلام المتقدمين أكثر جزالة من كلام المتأخرين، فقد كانت لغتهم ما تزال سليمة من أي شائبة أو كدر، لم تخالطها العجمة، ولم يتسرب إليها اللحن أو الخطأ، فيفسد نقاءها، ويُسيء إلى متانة أسرها وقوة نسجها. قال الجرجاني: «المتقدمون خصوا بمتانة الكلام وجزالة المنطق وفخامة الشعر، حتى إن أعلمنا باللغة وأكثرنا رواية للغريب لو حفظ كل ما ضمت الدواوين المروية.. ثم حاول أن يقول قصيدة أو يقرض بيتاً يقارب شعر امرئ القيس وزهير في فخامته وقوة أسره وصلابة معجمه لوجده أبعد من العيُّوق»[١].

كما أن هذه الجزالة أكثر توافراً بين بيئات الفصحاء ورجال البلاغة وعند أهل البادية والأعراب، ولذلك كانت معاشرة هؤلاء، والاحتكاك بهم والاستماع إلى كلامهم ضرورية ليفصح اللسان ويجزل الكلام. جاء في كتاب البرهان لابن وهب[٢]: «وليس شيء أصون على جزالة الكلام، وخروجه عن تحريف ألفاظ العوام من مجالسة الأدباء، ومعاشرة الخطباء، وحفظ أشعار العرب ومناقلاتهم، والمختار من رسائل المولدين الأدباء ومكاتباتهم، ولذلك كانت ملوك بني أمية يخرجون أولادهم إلى البوادي لينشئوهم على الفصاحة وجزالة اللفظ... ولا شيء أفسد للكلام، ولا أضر على المتكلم، ولا أعون على سخافة اللفظ من معاشرة أضداد هؤلاء ممن ذكرنا وطول ملابستهم، واستماع قولهم، فينبغي لمن أراد تجنب الكلام السخيف، ولزوم الجزل الشريف أن يتقي معاشرة من يفسد بمعاشرته بيانه. كما ينبغي أن يلزم معاشرة من تصلح معاشرته لسانه».

وقد تقابل جزالة اللفظ أحياناً برقته ودماثته، ولكن هذه الرقة لا تعني

---

(١) الوساطة: ١٦.

(٢) المنشور بعنوان نقد النثر: ١٤٠.

الابتذال والسفسفة، وإنما هي تعني اللين واللطافة في غير ضعف. قال ابن رشيق: «وليس التوليد والرقة أن يكون الكلام رقيقاً سفسافاً، ولا بارداً غثاً، كما ليست الجزالة والفصاحة أن يكون حوشياً خشناً، ولا أعرابياً جافياً، ولكنه حال بين حالين»(١).

والجزالة بهذا المعنى تصلح في أغراض معينة تناسبها الشدة والقوة، كالرثاء والحماسة ومواقف المعارك والنزال، على حين تناسب الألفاظ الرقيقة تلك المواقف والأغراض التي تحتاج إلى اللين واللطافة، كالنسيب والزهديات والملح والنوادر وما شاكل ذلك. قال ابن الأثير: «والألفاظ تنقسم في الاستعمال إلى جزلة ورقيقة، ولكل منها موضع يحسن استعماله فيه. فالجزل منها يستعمل في وصف مواقف الحروب، وفي قوارع التهديد والتخويف وأشباه ذلك. وأما الرقيق منها فإنه يستعمل في وصف الأشراف، وذكر أيام البعاد، وفي استجلاب المودات وملاينات الاستعطاف وأشباه ذلك»(٢).

ويرى ابن أبي الأصبع أيضاً أن لكل معنى ألفاظاً تصلح له، وتستعمل فيه؛ ومما يدل على ائتلاف اللفظ والمعنى أن يختار للمعنى لفظه الملائم له. قال: «ومن ائتلاف اللفظ والمعنى أن يكون اللفظ جزلاً إذا كان المعنى فخماً، ورقيقاً إذا كان المعنى رشيقاً، وغريباً إذا كان المعنى غريباً بحتاً، ومستعملاً إذا كان المعنى مولداً محدثاً»(٣)، وقال الجرجاني: «لا آمرك بإجراء أنواع الشعر كله مجرى واحداً، ولا أن تذهب بجميعه مذهب بعضه، بل أرى لك أن تقسم الألفاظ على رتب المعاني، فلا يكون غزلك كافتخارك، ولا مديحك كوعيدك، ولا هجاؤك كاستبطائك،

(١) العمدة: ١/ ٩٣.
(٢) المثل السائر: ١/ ١٦٨.
(٣) تحرير التحبير: ١٩٥.

ولا هزلك بمنزلة جدك، ولا تعريضك مثل تصريحك، بل ترتب كلاً مرتبته، وتوفيه حقه، فتلطف إذا تغزلت، وتفخم إذا افتخرت»[١].

وسنرى فيما بعد عند الحديث عن عنصر (مشاكلة اللفظ للمعنى) أن هذا من أحد شروط توافر هذه المشاكلة بين هذين العنصرين.

والخلاصة أن جزالة اللفظ قوة فيه ومتانة وشدة أسر، ولكن هذه القوة لا تعني أن يكون غريباً وحشياً، وإنما اللفظ الجزل مأنوس مفهوم، ولكنه أيضاً ليس سوقياً مبتذلاً، ولا هو من كلام العوام الذي يجري في محادثاتهم، ويدور في مجالسهم، وإن كان في الوقت نفسه لا يستعصي عليهم، ولا ينغلق على أسماعهم. إنه السهل الممتنع الذي يسمعه العادي من الناس، ويحسب أنه قادر على مثله، لأنه يفهمه، ويدرك معناه، ولكنه لو حاوله ما استطاع، لأن هذه الجزالة ملكة تتكون في النفس من طول مدارسة كلام الفصحاء، وأهل البلاغة والأدب، ومن يرجع إليهم في شؤون اللغة.

وأما الشرط الثاني من شروط اللفظ في عمود الشعر فهو الاستقامة. واستقامة اللفظ معناها اتفاقه مع أصول اللغة وقواعدها المتعارف عليها، فكل لحن أو خطأ أو مخالفة لقاعدة من القواعد النحوية أو الصرفية تعد خرقاً لاستقامة اللفظ، وعيباً يلحق به. إذ لا شك أن للغة قواعد ينبغي أن تُراعى، وأصولاً تقاس عليها الألفاظ، لتعرف صحتها من فسادها، وسلامتها من هجنتها ورداءتها، قال قدامة بن جعفر: من عيوب اللفظ «أن يكون ملحوناً وجارياً على غير سبيل الإعراب واللغة، وقد تقدم من استقصى هذا الفن، وهم واضعو صناعة النحو»[٢].

---

(١) تحرير التحبير: ١٩٥.

(٢) نقد الشعر: ١٩٧.

فقد أخطأ الشاعر إذ قال:

الحمد لله العلي الأجلل

لأنه خالف القاعدة الصرفية. «فإن قياس بابه الإدغام، فيقال الأجل»[١].

وأخطأ المتنبي في قوله:

فدى من على الغبراء أولهم أنا لهذا الأبي الماجد الجائد القرم

فلم يحك عن العرب الجائد، وإنما المحكي جواد[٢].

وأخطأ رؤبة في قوله:

وشفَّها اللوحُ بمأزولٍ ضَيَقْ

ففتح الياء، والصواب. (ضَيْق) أو (ضَيِّق)[٣].

وأخطأ امرؤ القيس في قوله:

فاليوم أشربْ غير مستحقب إثماً من الله ولا واغل

فسكن أشربْ.

وأخطأ الآخر في قوله:

تراك أمكنة إذا لم أرضها أو يرتبطْ بعض النفوس حمامها

فسكن (ارتبطْ) ولا عمل للم فيها[٤].

ولا شك أن اللفظ المستقيم هو اللفظ الذي يفي بالمراد، ويعبر عن المعنى المقصود تعبيراً واضحاً كافياً دون خطأ ولا تقصير ولا غموض.

---

(١) صبح الأعشى: ٢/ ٢٥٨.
(٢) يتيمة الدهر: ١/ ١٣١.
(٣) الشعر والشعراء: ٥٩٨.
(٤) الوساطة: ٥.

ولذلك كان من عيوب اللفظ التي تفسد استقامته إيراده غير لائق بموضعه الذي ورد فيه. كقول أبي الطيب:

فلا يبرمُ الأمر الذي هو حالل ولا يحلل الأمر الذي هو يبرم

قال ابن الأثير: فلفظة «حالل نافرة عن موضعها، وكانت له مندوحة عنها، لأنه لو استعمل عوضاً عنها: ناقض.. لجاءت اللفظة قارة في مكانها غير قلقة ولا نافرة.. وهذه اللفظة التي هي حالل وما يجري مجراها قبيحة الاستعمال، وهي فك الإدغام في الفعل الثلاثي ونقله إلى اسم الفاعل، وعلى هذا فلا يحسن أن يقال: بلَّ الثوب فهو بالل، ولا سل السيف فهو سالل»[١]. ومن عيوب الألفاظ التي تسيء إلى استقامتها، وفصاحتها (المعاظلة) وهي تراكب الكلام بعضه فوق بعض، وأن تتداخل الألفاظ حتى يثقل النطق بها، كقول أبي تمام:

خان الصفاءَ أخٌ خان الزمانُ أخاً عنه فلم يتخوَّنْ جسمه الكمدُ

وقوله:

يا يوم شرد يوم لهوي لهوه بصبابتي وأذل عز تجلدي[٢]

وقول بعضهم:

وقبر حرب بمكان قفر وليس قرب قبر حرب قبر

فهذه القافات والراءات كأنها في تتابعها سلسلة، ولا خفاء بما في ذلك من الثقل[٣]. وكقول المتنبي:

أقِلْ أنِلْ أقطِع احِلْ عَلِّ سلِّ أعِدْ زِدْ هَشَّ بَشّ تفضَّلْ أدْنِ سُرَّ صِلِ[٤]

(١) المثل السائر: ١/ ٣٠٦.
(٢) الموازنة: ١/ ٢٧٨.
(٣) المثل السائر: ١/ ٢٩٦.
(٤) المثل السائر: ١/ ٣٠٠.

وإذا كانت تلك هي صفات اللفظ الجيد في عمود الشعر فإن أضداد هذه الصفات تعد خرقاً لهذا العمود وخروجاً عليه. وذلك - كما يقول المرزوقي-: «كأن يكون اللفظ وحشياً، أو غير مستقيم، أو لا يكون مستعملاً في المعنى المطلوب، وقد قال عمر ﷺ في زهير (لا يتبع الوحشيّ ولا يعاظل في الكلام) أو يكون فيه زيادة تفسد المعنى أو نقصان»[١]. وقد وضع المرزوقي لهذه الصفات التي ينبغي أن تتوافر في اللفظ عياراً تقاس به، وتعرض عليه. قال: «وعيار اللفظ الطبع والرواية والاستعمال، فما سلم مما يهجنه عند العرض عليها فهو المختار المستقيم. وهذا في جملته مراعى، لأن اللفظة تستكرم بانفرادها فإذا ضامها ما لا يوافقها عادت الجملة هجيناً»[٢].

فأما الطبع فهو سليقة الأديب، وملكته اللغوية التي تتكون عنده بطول الدربة وكثرة ممارسته كلام الفصحاء والأعراب ورجال البلاغة، حتى يتكون في نفسه ذلك الطبع الصحيح السليم القادر على تمييز دقائق الأسلوب الفصيح، ومعرفة خصائص الألفاظ ومميزاتها، ومتى تحسن اللفظة، ومتى تستقبح. وأما الرواية والاستعمال فهما شيئان يكشفان صحة اللفظ وسلامته واستقامته عند عرضه عليهما. فلا شك أن ما جاء في كلام العرب الفصحاء، ووردت الرواية به في أشعارهم وكان متفقاً مع قواعد استعمالهم له، وطرائقهم في استخدامه فهو عندئذ اللفظ الصحيح المستقيم الذي يطمأن إلى سلامته، ويؤمن صوابه.

ج- الإصابة في الوصف

والخاصة الثالثة في عمود الشعر أن يصيب الشاعر في وصفه إذا

(١) المقدمة: ١/ ١٥.

(٢) المقدمة: ١/ ١٤.

وصف، وأن يقع على الشيء الذي يتحدث عنه وقوعاً يحيط به، ويلم بمعالمه إلماماً سليماً صحيحاً.

وتتأتى هذه الإصابة عندما يصور الشاعر الشيء تصويراً مطابقاً لما هو عليه في الخارج من الحقائق والسمات، وهذا في حقيقته يشبه ما سماه عمود الشعر من قبل صحة المعنى. فكل تصور خاطئ للشيء الموصوف، أو جهل به يؤدي إلى الوقوع في الخطأ والإساءة إلى الصورة التي يرسمها الشعر. فقد أخطأ أبو تمام في قوله يصف الديار:

شهدتُ لقد أقوت مغانيكمُ بعدي ومحَّتْ كما محّت وشائعُ من برد

إذ جعل الوشائع حواشي الأبراد، أو شيئاً منها وليس الأمر كذلك، إنما الوشائع غزل من اللحمة ملفوف يجره الناسج بين طاقات السدى عند النساجة[١].

وأخطأ زهير في قوله:

يخرجن من شربات ماؤها طحل على الجذوع يخفن الغمر والغرقا

إذ وصف الضفادع بأنها تخرج من الماء خوف الغمر والغرق، وليس الأمر كذلك في الحقيقة، فإنما تخرج لأنها تبيض في الشطوط[٢].

كما تتأتى الإصابة في الوصف من إيقاع الصفة على موصوفها الملائم لها، والمستحق لخصائصها. وقد مدح عمر بن الخطاب زهيراً بأنه يصف الرجل بالصفات التي تلائم الرجال، وتكون أهلاً لهم. قال: «كان لا يمدح الرجل إلا بما يكون للرجال»[٣] ولذلك أخذ على المتنبي قوله في ممدوحه:

---

(١) الموازنة: ١/ ١٨٣.
(٢) الموازنة: ١/ ٣٨.
(٣) المقدمة: ١/ ١٩.

أغار على السلافة وهي تجري على شفة الأمير أبي الحسين

لأن هذا ليس من الصفات التي تلائم الأمير وإنما هو مما يصلح للمعشوق والحبيب، وهذه الغيرة إنما تكون بين المحب ومحبوبه، فأما الأمراء والملوك فلا معنى للغيرة على شفاهها[١].. ومن ذلك أيضاً قول المسيب بن علس:

وقد أتناسى الهم عند ادكاره بناجٍ عليه الصيعرية مكدم

فقد أنزل الصيعرية غير منزلها. فهي سمة للنوق لا للفحول[٢]. وقد نقد عبد الملك بن مروان قول كثير بن عبد الرحمن متغزلاً بصاحبته:

فقلت لها: يا عزُّ كل مصيبة إذا وطنت يوماً لها النفس زلتِ

لأنه رأى أنه وصف يصلح للحرب لا لمواقف الغزل.

ونقد أيضاً بيت القطامي:

يمشين رهواً فلا الأعجاز خاذلة... البيت

وقال: لو كان في وصف النساء لكان أشعر الناس[٣].

والوصف نوع من التصوير والتجسيد لبعض المعاني، ولذلك كان من الإصابة في الوصف أن يستطيع الشاعر عرض صورته بشكل واضح بحيث يجعلها تتمثل في ذهن السامع أو القارئ وكأنه يراها بنفسه، أو يتصورها في خياله. قال ابن رشيق: «وأحسن الوصف ما نعت به الشيء حتى يكاد يمثله عياناً للسامع. كما قال النابغة الجعدي يصف ذئباً افترس جؤذراً:

فبات يذكيه بغير حديدة أخو قَنَصٍ يمسي ويصبح مضطراً
إذا ما رأى منه كراعاً تحركت أصابَ مكانَ القلبِ منه وفرفرا

---

(١) يتيمة الدهر: ١/ ١٤٤.
(٢) الموازنة: ١/ ٤٠.
(٣) ألفاظ العموم والشمول للمرزوقي (مخطوط) ق: ١٧.

فأنت ترى كيف قام هذا الوصف بنفسه، ومثل الموصوف في قلب سامعه»[١].

ويتوافر هذا الوضوح للصورة الموصوفة عندما يجمع الشاعر من خصائصها ومعالمها أكثر ما فيها، أو أوضحه، أو أظهره. قال قدامة بن جعفر: «الوصف إنما هو ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات، ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني كان أحسنهم وصفاً من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها، ثم بأظهرها فيه، وأولاها حتى يحكيه بشعره، ويمثله للحس بنعته»[٢].

ولعل من البدهي بعد ذلك أن من صور الإصابة في الوصف أن يحقق غايته التي يسعى إليها مدحاً أو ذماً، وتقريظاً أو هجاء، فلا تختلط الصور في ذهن الشاعر أحياناً، أو تتداخل الأشياء، فيأتي ببعض الصفات يحسبها مدحاً وهي ليست كذلك عند التحقيق. من ذلك مثلاً وصف امرئ القيس لفرسه:

فللسوط ألهوبٌ وللساق درةٌ وللزجر منه وقعُ أخرَج مُهذبِ

فهو في معرض مدح فرسه، ولكنه وصفه بما لا يسبغ عليه هذا الحسن الذي يريده له. فقد بدت هذه الفرس من خلال حديثه عنها، «بطيئة لأنها تحوج إلى السوط، وإلى أن تركض بالرجل وتُزْجَر[٣].

وبهذا أيضاً عاب الأصمعي امرأ القيس في قوله:

وأركب في الروع خيفانة كسا وجهَها سعفٌ منتشر

وقال: شبه شعر الناصية بسعف النخلة، والشعر إذا غطى العين لم يكن

(١) العمدة: ٢/ ٢٢٦.
(٢) نقد الشعر: ١٣٤.
(٣) الموازنة: ١/ ٣٧.

الفرس كريماً، وذلك هو الغمم، والذي يحمد من هذه الناحية الجثلة وهي التي لم تفرط في الكثرة، فتكون الفرس غماء، والغمم مكروه، ولم تفرط في الخفة، فتكون الفرس سفراء»[١].

وأما العيار الذي يتحقق به الإحساس بإصابة الوصف، وإدراك هذه الإصابة وتحقيقها فهو الذكاء وحسن التمييز. قال المرزوقي: «وعيار الإصابة في الوصف الذكاء وحسن التمييز، فما وجداه صادقاً في العلوق، ممازجاً في اللصوق، يتعسر الخروج عنه، والتبرؤ منه فذلك سيما الإصابة فيه»[٢].

إذ الذي لا شك فيه أن إدراك خصائص الأشياء. والوقوع على سماتها ومعالمها البارزة، ثم نقل ذلك كله إلى الصورة التي يرسمها الشاعر بشكل واضح محدد يحتاج إلى حسن التمييز بين هذه الأشياء لإعطاء كل موصوف صفته التي تليق به، وإنزال كل نعت على منعوته الذي يستحقه، ويكون أهلاً له.

ومن اجتماع هذه العناصر الثلاثة التي تحدثنا عنها وهي: شرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، تتكون (سوائر الأمثال وشوارد الأبيات)، ومعنى ذلك أن عمود الشعر يشترط في البيت حتى يذيع على الألسن ويذهب في الناس مذهب المثل والبيت الشارد والنادر الذي يتمثلون به في مجالسهم ومحاضراتهم أن يكون معناه شريفاً صحيحاً، ولفظه جزلاً مستقيماً، وأن يصيب وصف الشيء الذي يسعى إليه من أوضح الطرق وأقربها.

وإذن فالمثل السائر والبيت الشارد ليس عنصراً مستقلاً من عناصر

(١) الموازنة: ١/ ٣٦.

(٢) المقدمة: ١/ ١٥..

عمود الشعر عند المرزوقي، كما سبق أن رأينا عند الجرجاني، وإنما هو - كما قلنا - يتكون من اجتماع هذه العناصر الثلاثة التي أشرنا إليها.

د- المقاربة في التشبيه

والعنصر الرابع من عناصر عمود الشعر المقاربة في التشبيه. والتشبيه من عمل الخيال، وهو من الصور الفنية الصعبة التي تدل على سعة الأفق، وغنى المخيلة، ودقة الملاحظة. عدَّ ابن أبي العون التشبيه أحد أقسام الشعر الثلاثة وهي: المثل السائر، والاستعارة القريبة، والتشبيه الواقع النادر، ثم قال عنه: «ورأيت أجل هذه الأنحاء وأصعبها على صانعها التشبيه، وذلك أنه لا يقع إلا لمن طال تأمله، ولطف حسه، وميز بين الأشياء بلطيف فكره»(١).

والتشبيه عقد صلة أو علاقة بين شيئين لوجود صفة أو مجموعة من الصفات يشتركان فيها، وتبيح إقامة هذه العلاقة بينهما. وهذه الصفة أو الصفات التي تجمع بين الشيئين: المشبه، والمشبه به هي ما يسمى في اصطلاح البلاغيين وجه الشبه. وكلما كان وجه الشبه واضحاً جلياً كان التشبيه قريباً، وكلما غمض وجه الشبه، وانبهمت العلاقة بين المشبه والمشبه به كان التشبيه بعيداً.

ويستحسن النقاد العرب التشبيه الواضح القريب مثلما يستقبحون التشبيه الغامض البعيد. قال المبرد: «وأحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذا شبه، وأحسن منه ما أصاب فيه الحقيقة، ونبه بفطنته على ما يخفى عن غيره، وساقه برصف قوي، واختصار قريب»(٢).

وقال المبرد أيضاً: «والعرب تشبه على أربعة أضرب: فتشبيه مفرط،

(١) كتاب التشبيهات: ٢.

(٢) الكامل: ٢٥٣.

وتشبيه مصيب، وتشبيه مقارب، وتشبيه بعيد يحتاج إلى التفسير ولا يقوم بنفسه، وهو أخشن الكلام»[١]. وقال ابن الأثير: «وحد التشبيه هو أن يُثْبَتَ للمشبه حكم من أحكام المشبه به، فإذا لم يكن بهذه الصفة، أو كان بين المشبه والمشبه به بعد فذلك الذي يُطْرَحُ ولا يستعمل»[٢].

فمن هذه التشبيهات البعيدة قول خفاف بن ندبة:

أبقى لها التعداءُ من عَتَدَاتها ومتونها كخيوطةِ الكتان

العتدات: القوائم. والمتون: الظهور. يقول: دقت حتى صارت متونها وقوائمها كالخيوط. وهذا بعيد جداً[٣].

وقول بشر بن أبي خازم:

وجرّ الرامساتُ بها ذيولاً كأن شمالها بعد الدبور
رمادٌ بين أظآرٍ ثلاثٍ كما وشم النواشر بالنؤور

فشبه الشمال والدبور بالرماد[٤].

ولا شك أن الشيئين اللذين يشبهان ببعضهما يشتركان في صفات، ويفترقان في صفات أخرى. وكلما كثرت الصفات التي يشتركان فيها كان التشبيه واضحاً قريباً مستحسناً. قال قدامة بن جعفر: «إنه من الأمور المعلومة أن الشيء لا يشبه بنفسه، ولا بغيره من كل الجهات، إذ كان الشيئان إذا تشابها من جميع الوجوه، ولم يقع بينهما تغاير البتة اتحدا، فصار الاثنان واحداً، فبقي أن يكون التشبيه إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في صفات تعمهما، ويوصفان بها، وإذا كان الأمر كذلك

(١) الكامل: ٨٥٤.
(٢) المثل السائر: ١/ ٤١٧.
(٣) الصناعتين: ٢٦٣.
(٤) عيار الشعر: ٩٠.

فأحسن التشبيه هو ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد»[١].

ويرى النقاد أن الغاية من التشبيه الإيضاح، وإخراج الأغمض إلى الأوضح والأظهر، ومن هنا يصبح قرب التشبيه أمراً لازماً لتحقيق هذه الغاية، وإلا انعكست الفائدة من التشبيه، وبطلت الغاية. قال ابن رشيق: «والتشبيه والاستعارة جميعاً يخرجان الأغمض إلى الأوضح، ويقربان فائدة البعيد، كما شرط الرماني في كتابه، وهما عنده من باب الاختصار. قال: واعلم أن التشبيه على ضربين: تشبيه حسن. وتشبيه قبيح، فالتشبيه الحسن هو الذي يخرج الأغمض إلى الأوضح، فيفيد بياناً، والتشبيه القبيح ما كان على خلاف ذلك»[٢].

وقال أبو هلال العسكري: «والتشبيه يزيد المعنى وضوحاً، ويكسبه تأثيراً، ولهذا ما أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغن أحد منهم عنه»[٣].

ويرى الرماني أن الوضوح في التشبيه يتحقق إذا اعتمد على الأمور الحسية، فهو عندئذ يحقق الغاية المطلوبة منه في إخراج الأغمض إلى الأوضح، والمستور إلى المكشوف، وأما حين يخرج عن الحواس، ويتعلق بأمور معنوية مثلاً فإنه يمكن أن يؤدي بالتشبيه إلى كثير من الغموض والخفاء، ويخرج عن باب الحسن والجمال. فقد ذكر ابن رشيق أن الرماني يرى «أن التشبيه الحسن ما أخرج الأغمض إلى الأوضح» وشرح ذلك أن ما تقع عليه الحاسة أوضح في الجملة مما لا تقع عليه الحاسة، والمشاهد أوضح من الغائب... ثم عاب على بعض شعراء عصره:

---

(١) نقد الشعر: ١٢٢.
(٢) العمدة: ١/ ٢٨٧.
(٣) الصناعتين: ٢٤٩.

صدغه ضِدُّ خده مثل ما الوعـ دُ إذا اعتبرتَ ضِدّ الوعيد

من قبل أنه شبه الأوضح بالأغمض، وما تقع عليه الحاسة بما لا تقع عليه. وكذلك قوله:

ولـه غـرةٌ كـلـونِ وصـالٍ فوقها طرّة كلون صدودِ[١].

وتبدو هذه الحسية واضحة في أشعار العرب القدماء، فقد كان الشاعر القديم حين يشبه لا يمد عينيه إلى أبعد مما يرى، وما يحيط به من الأشياء، فهو يحاول أن يلتقط من الأشياء الكثيرة التي تقع عليها حواسه المألوفة ما يلائم الصورة التي يرسمها. قال ابن طباطبا: «واعلم أن العرب أودعت في أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها. وهم أهل وبر: صحونهم البوادي، وسقوفهم السماء، فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها.. فتضمنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها وحسها، إلى ما في طبائعها وأنفسها من محمود الأخلاق ومذمومها.. فشبهت الشيء بمثله تشبيهاً صادقاً على ما ذهبت إليه في معانيها التي أرادتها.. فأحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقض، بل يكون كل شبه بصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مثله مشتبهاً به صورة ومعنى..»[٢].

فالحق أن أكثر تشبيهات القدماء كان حسياً واقعياً لا يبعد في الخيال، ولا يذهب كثيراً في التصور، وقلما نجد في أشعارهم تشبيهاً عقلياً، أو تشبيهاً تقوم العلاقة فيه بين المشبه والمشبه به على الأمور المعنوية التي كثرت بعد ذلك في عصر مدرسة الصنعة، مما يحتاج في صياغته إلى شيء من إعمال الفكر، والبراعة في الصناعة. وقد يكون أشهر ممثل لهذه

(١) العمدة: ١/ ٢٨٧.
(٢) عيار الشعر: ١١.

المدرسة امرؤ القيس الذي عرف بأنه أحسن الشعراء الجاهليين تشبيهاً، وإذا نظرنا في تشبيهاته وجدناها تمثل الناحية الحسية الواقعية، وهي مستمدة من البيئة التي يعيش فيها، فهو يكتفي بأن يستوحي من مخيلته ما يحتفظ بها من الصور الواقعية المادية. وهو إذ يقول:

كأن قلوبَ الطير رطباً ويابساً لدى وكرها العنابُ والحَشَفُ البالي

ينتقي كل مواد هذا التشبيه من الأشياء التي تقع عليها حواسه، فيشبه قلوب الطير الرطبة التي افترسها العقاب بالعناب، والقلوب اليابسة بالحشف البالي، وهي كلها أشياء مألوفة محسوسة مشاهدة، وكذلك قوله يصف فرسه:

له أيطلا ظبي وساقا نعامة وإرخاء سرْحانٍ وتقريب تتفلِ

أما المحدثون فقد بدأ التشبيه على أيديهم يفارق بساطته المألوفة في الشعر القديم، ولم تعد الصلة شديدة الوضوح في أحيان كثيرة بين طرفي التشبيه، لتعلقها بالأمور المعنوية، ويرى البهبيتي أن بشار بن برد بسبب عاهته المعروفة قد مال بالتشبيه «إلى التشبيه التقريبي، ونقله بذلك إلى الغموض بعد أن كانت وظيفته التوضيح، واعتمد به على الإبهام بعد أن كانت غايته الدلالة، فهو يوضح محدداً بغير محدود:

وكأن رجع حديثها قطعُ الرياض كسين زهرا
وكأن تحت لسانها هاروتَ ينفث فيه سحرا
حوراءُ إن نظرت إليـ ك سقتك بالعينين خمرا
وتخال ما جمعت عليـ ه ثيابها ذهباً وعطرا
وكأنها برد الشرا بِ صفا ووافق منه فطرا

والأبيات تروعك أول الأمر... فإذا نظرت إلى ما تحتها لتستبين ما بقي

من هذه التشبيهات في نفسك، ولتحدد ما وضحته لك بالمقارنة لم تقع إلا على مفهوم موهوم غامض»[١].

وتبع بشاراً في ذلك كثير من المحدثين، فانتقل التشبيه من دلالته الدقيقة المحددة الواضحة التي كان عليها في أشعار المتقدمين إلى دلالة تقريبية غير واضحة ولا محددة في كثير من الأحيان. وما ذلك إلا لأنهم أصبحوا يغربون في التصور، ويبعدون كثيراً عن معطيات الحواس المباشرة، وما يحيط بهم من الأشياء الواضحة المدركة، ويضربون في عالم المجردات الغامضة. ويتصل موضوع (المقاربة في التشبيه) بموضوع الصدق والكذب، أو المبالغة والاقتصاد في الشعر. إذ أيتعلق الشاعر بالواقع الذي أمامه فلا يعدوه، ويخرج عن نطاق الأشياء الظاهرة التي تقع عليها حواسه، أم أنه يجوز له أن يجاوز الواقع، ويبعد في التصور فيأتي بعلاقات جديدة لا تبدو ظاهرة في العالم الواضح المكشوف؟.

إن القضية - كما هو ظاهر - تتعلق بعمل الخيال، ومدى الحرية المباحة له. وليس للنقاد في الواقع رأي متفق في ذلك. فعلى حين يفضل بعض النقاد ما خرج من الكلام مخرج الصدق، والتزم فيه الشاعر الواقع الذي أمامه دون زيف ولا تمويه، يرى آخرون في المبالغة وإطلاق الخيال محمدة تؤثر، وفضيلة تذكر، قال ابن أبي الأصبع: «اختلف في المبالغة، فقوم يرون أن أجود الشعر أكذبه وخير الكلام ما بولغ فيه.. وقوم يرون المبالغة من عيوب الكلام، ولا يرون محاسنه إلا فيما خرج مخرج الصدق، وجاء على منهج الحق، ويزعمون أن المبالغة من ضعف المتكلم، وعجزه عن أن يخترع معنى مبتكراً، أو يفرع معنى من معنى..»[٢].

---

(١) تاريخ الشعر العربي: ٢٥٧.

(٢) تحرير التحبير: ١٤٨.

وقال ابن رشيق: المبالغة «ضروب كثيرة والناس فيها مختلفون. منهم من يؤثرها، ويقول بتفضيلها، ويراها الغاية القصوى في الجودة، وذلك مشهور من مذهب نابغة بني ذبيان، وهو القائل: أشعر الناس من استجيد كذبه، وضحك من رديئه. ومنهم من يعيبها فينكرها ويراها عيباً وهجنة في الكلام. قال بعض الحذاق بنقد الشعر: المبالغة ربما أحالت المعنى، ولبَّسته على السامع، فليست لذلك من أحسن الكلام ولا أفخره، لأنها لا تقع موقع القبول، كما لا يقع الاقتصاد وما قاربه، لأنه ينبغي أن يكون من أهم أغراض الشاعر والمتكلم أيضاً الإبانة والإفصاح، وتقريب المعنى على السامع»[١].

فقد ربط ابن طباطبا مثلاً الشعر بالصدق، ورأى أن هذا الصدق هو ما كان يتوخاه القدماء في أشعارهم. قال: «فإن من كان قبلنا في الجاهلية الجهلاء، وفي صدر الإسلام من الشعراء كانوا يؤسسون أشعارهم في المعاني التي ركبوها على القصد للصدق فيها مديحاً وهجاء وافتخاراً ووصفاً وترغيباً وترهيباً..»[٢].

وهو يؤيد هذا المذهب ويرى أن على الشاعر أن «يتعمد الصدق والوفق في تشبيهاته وحكاياته»[٣].

وهؤلاء مذهبهم (أحسن الشعر أصدقه) وذلك «لأن تجويد قائله فيه مع كونه في إسار الصدق يدل على الاقتدار والحذق»[٤] على حين ذهب قدامة بن جعفر مثلاً إلى تفضيل المبالغة، وجعل الكذب أساس الشعر، وجعل مقياس الجودة أن يحسن الشاعر وصف ما يصف، وتشبيه ما يشبه

(١) نقد الشعر: ٥٣.
(٢) عيار الشعر: ٩.
(٣) عيار الشعر: ٦.
(٤) المقدمة: ١/ ١١.

فقط دون أن يشترط فيه الصدق، أو التزام الواقع والحقيقة، بل هو بعد أن يتحدث عن مذهبي الصدق والغلو في الشعر يقول: «إن الغلو عندي أجود المذهبين، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديماً»[١].

والخلاف في هذا الموضوع كثير، ووجهات نظر النقاد والشعراء حوله متعددة. والمرزوقي نفسه، وهو يتحدث عن عمود الشعر، ويعدد خصائصه، يرى أن الشاعر يمكن له أن يحقق الشروط المطلوبة في عناصر الشعر عن طريق هذين المذهبين معاً، وعن طريق مذهب ثالث يضيفه المرزوقي، وهو مذهب الاقتصاد، والاقتصار على الوسط من الأمور، فقد ذكر أقوالاً ثلاثة، دون أن يفاضل بينها وهي: أحسن الشعر أصدقه، وأحسن الشعر أكذبه، وأحسن الشعر أقصده[٢].

وأشعار القدماء في الحق لم تكن تخلو من أمثلة كثيرة للمبالغة في التصور، والإيغال في التشبيه، والابتعاد به عن القرب والوضوح، كقول الأعشى:

فلو أن ما أبقيتِ مني معلق بعود ثمام ما تأود عودها

قال المبرد: هذا متجاوز، وأحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذا شبه، وأحسن منه ما أصاب فيه الحقيقة[٣].

وقول امرئ القيس:

كأن المدامَ وصوبَ الغمامِ وريحَ الخزامى ونشرَ القُطُرْ
يُعَلُّ به بردُ أنيابها إذا غَرَّدَ الطائرُ المُسْتَحِرْ

وقول الخنساء:

---

(١) نقد الشعر: ٦٦.
(٢) المقدمة: ١/ ٩- ١٠.
(٣) العمدة: ٢/ ٥٩.

وإن صخراً لتأتم الهداةُ به كأنه عَلَمٌ في رأسه نارُ

فبالغت في الوصف أشد مبالغة، وأوغلت إيغالاً شديداً بقولها: في رأسه نار، بعد أن جعلته عَلَماً وهو الجبل العظيم[١].

ولكن على الرغم مما قد نجد من أمثلة للمبالغة في أشعار المتقدمين إلا أن الذي لا شك فيه أن الصدق كان أغلب على أشعارهم، والتزام الواقع والحقيقة أظهر وأوضح. على حين أصبح الغلو مذهباً عاماً في المحدثين، والمبالغة طابعاً ظاهراً في أشعارهم. قال الجرجاني: «فأما الإفراط فمذهب عام في المحدثين، وموجود كثيراً في الأوائل»[٢]. وقال المبرد: «في المحدثين إسراف وتجاوز وغلو وخروج عن المقدار»[٣]. ويرى ابن رشيق أن أبا الطيب أكثر الشعراء غلواً وإفراطاً وتجاوزاً للمقدار يقول: «فإذا صرت إلى أبي الطيب صرت إلى أكثر الناس غلواً، وأبعدهم فيه همة، حتى لو قدر ما أخلى منه بيتاً واحداً، كقوله:

يترشفن من فمي رشفاتٍ هن فيه أحلى من التوحيد

وقوله:

كأني وجدت الأرضَ من خبرتي بها كأني بنى الإسكندر السّدَّ من عزمي

فشبه نفسه بالخالق.. ثم انحط إلى الإسكندر»[٤].

وأما عيار عمود الشعر في المقاربة في التشبيه فالفطنة وحسن التقدير. قال المرزوقي: «وعيار المقاربة في التشبيه الفطنة وحسن التقدير، فأصدقه ما لا ينتقض عند العكس وأحسنه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في

(١) العمدة: ٢/ ٥٨.
(٢) الوساطة: ٤٢٠.
(٣) الموشح: ٤٥٦.
(٤) العمدة: ٢/ ٦٣.

الصفات أكثر من انفرادهما ليتبين وجه التشبيه بينهما بلا كلفة، إلا أن يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبه به، وأملكها له، لأنه حينئذ يدل على نفسه، ويحميه من الغموض والالتباس»[(١)]. فالفطنة التي يتمتع بها الشاعر أو الناقد هي التي ترشده إلى ملاحظة الأشياء ملاحظة عميقة، وإدراك ما بينها من صلات وأوجه تقارب والتقاء، أو أوجه اختلاف وافتراق. وإذا ما أسعفه على فطنته هذه حسن تقدير للأمور تقديراً صحيحاً، وقدرة على التمييز بين أنواع الظواهر المختلفة تمييزاً سليماً، فإنه عندئذ يستطيع أن يحقق للتشبيه الغاية المرجوة، فيقيم الصلة واضحة بين المشبه والمشبه به، ويكون وجه التشبيه ظاهراً جلياً؛ لأن الشاعر قد جمع فيه أكثر الصفات التي يتمتع بها المشبه به، أو أظهرها أو أشهرها، بحيث لو عكس التشبيه، وأقيم المشبه به مقام المشبه - وهو التشبيه المقلوب - لم ينتقض، ولم يذهب حسنه، وذلك لما بين الطرفين من شدة تقارب والتقاء جاء من كثرة الصفات التي يتمتعان بها، أو من وجود صفة شديدة الوضوح تجمع بينهما.

هـ- التحام أجزاء النظم، والتئامها على تخير من لذيذ الوزن

من الواضح أن هذا العنصر الخامس من عناصر عمود الشعر فيه حديث عن شيئين اثنين: عن التحام أجزاء النظم وعن التئام أجزاء النظم هذه مع الوزن اللذيذ المتخير. أما التحام أجزاء النظم فالحديث عنه يتركز في أكثر من جانب، فهناك حديث عن هذا الالتحام حين تكون القصيدة مؤلفة من أغراض متعددة، وهناك حديث عنه بين الأبيات في القصيدة بعضها مع بعض، وهناك حديث عن الالتحام في البيت الواحد من أبيات الشعر:

(١) المقدمة: ١/ ١٥.

فأما النوع الأول فالمعروف أن القصيدة القديمة - والطويلة بشكل خاص - كانت تقوم على تعدد الأغراض. فالشاعر يفتتحها بالوقوف على الأطلال، والحديث عنها ووصفها، ثم يعرض بعضاً من مناحي فتوته كالغزل ووصف الخمر، وقد يصف لنا رحلته في الصحراء ليعرض من خلال ذلك للحديث عن ناقته والفلاة الواسعة التي قطعها، ثم يمضي إلى الغرض الأصيل من القصيدة، فيمدح أو يفتخر أو يعاتب، وقد أصبح ذلك تقليداً متبعاً في الشعر العربي حتى عهود متأخرة، حتى إن ثورة أبي نواس التي سبق أن تحدثنا عنها لم تكن ثورة على مقدمة القصيدة من حيث هي مقدمة ينبغي للشاعر أن يستغني عنها، ويمضي مباشرة إلى غرضه الأصلي من القصيدة، وإنما كانت دعوة إلى أن يستبدل بالمقدمة الطللية مقدمة أخرى تكون أكثر واقعية، وأشد ملاءمة للحياة العباسية في ظروفها الجديدة التي تخالف ظروف الحياة البدوية القديمة. فأبو نواس إذن ما يزال يؤمن بتعدد الأغراض في القصيدة، ولم يستطع الشعراء ولا النقاد أن يبعدوا من أذهانهم هذه الصورة للقصيدة في موضوعاتها الكثيرة، وفنونها المتشعبة.

وقد حاول بعض النقاد إيجاد تسويغ لهذا التعدد، يحسنه في الأنظار. فذكر ابن قتيبة أن الشاعر مثلاً يسوق في مطلع قصيدته الغزل ليتخذ منه وسيلة لجذب إصغاء المتلقي وتشويقه لوضعه في جو نفسي قابل لتلقي ما سيأتي بعد ذلك. قال: «وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقَّصد القصيدة إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهل الظاعنين عنها، ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء، فليس

يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً فيه بسبب... فإذا علم أنه قد استوثق في الإصغاء إليه والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق. فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر وسرى الليل، وحر الهجير، وإنضاء الراحلة، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل.. بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة»[١].

وذكر حازم القرطاجني أن في تعدد الموضوعات، والخروج من غرض إلى غرض ترويحاً للنفس، واستجداداً لنشاطها، وطرداً للسأم الذي قد يعتريها من تتابع الحال الواحد، قال: «إن الحذاق من الشعراء.. لما وجدوا النفوس تسأم التمادي على حال واحدة، وتؤثر الانتقال من حال إلى حال، ووجدوها تستريح إلى استئناف الأمر بعد الأمر، واستجداد الشيء بعد الشيء... وتسكن إلى الشيء... وإن كان متناهياً في الكثرة إذا أخذ من شتى مآخذه التي من شأنها أن يخرج الكلام بها في معاريض مختلفة، اعتمدوا في القصائد أن يقسموا الكلام فيها إلى فصول ينحى بكل فصل منها منحى من المقاصد ليكون للنفس في قسمة الكلام إلى تلك الفصول والميل بالأقاويل فيها إلى جهات شتى من المقاصد، وأنحاء شتى من المآخذ، استراحةٌ واستجداد ونشاط»[٢].

فمفهوم تعدد الموضوعات في القصيدة هو الماثل في أذهان النقاد، وله عند بعضهم هذه التعليلات التي رأينا بعضها، ولذلك كان كل حديث لهم عن وحدة القصيدة أو التحام أجزائها لا يخرج عن نطاق هذا المفهوم.

والتحام أجزاء النظم الذي يتحدث عنه عمود الشعر يقوم على مبدأ

(١) الشعر والشعراء: ٧٥.

(٢) منهاج البلغاء: ٢٩٦.

تعدد فنون القصيدة على أن يحسن الشاعر ربط هذه الفنون، ويحسن الوصل بين أقسامها بحيث لا يبدو الانتقال من غرض إلى آخر مفاجئاً أو مبتور الصلة عما قبله وبعده. قال ابن طباطبا: «وإن للشعر فصولاً كفصول الرسائل، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة، فيتخلص من الغزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى، ومن الشكوى إلى الاستماحة، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافي والنوق بألطف تخلص، وأحسن حكاية بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله، وأن يكون متصلاً به، ممتزجاً معه»(١).

ويشبه الحاتمي القصيدة بجسم الإنسان، فكما أن الجسم يقوم على مبدأ التناسق بين جميع الأعضاء، وعلى تلاحمها وتراصها؛ لأن أي خلل أو تنافر فيها معناه العاهة والمرض، فكذلك ينبغي أن تقوم القصيدة على هذا الترابط بين أجزائها، وعلى الانتقال من جزء إلى آخر انتقالاً ليس فيه قطع ولا مفاجأة. يقول: «مثل القصيدة مثل الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر، وباينه في صحة التركيب غادر الجسم ذا عاهة تتخون محاسنه، وتعفي معالمه، وقد وجدت حذاق المتقدمين وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون في مثل هذا الحال احتراساً يجنبهم شوائب النقصان، ويقف بهم على محجة الإحسان، حتى يقع الامتثال، ويؤمن الانفصال، وتأتي القصيدة في تناسب صدورها وأعجازها، وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة، والخطبة الموجزة، لا ينفصل جزء منها عن جزء..»(٢).

وحتى يتحقق هذا الالتحام في أجزاء النظم، ويبدو ترابط القصيدة متيناً، ينبغي للشاعر أن يتقن ما سماه البلاغيون (حسن الانتقال) أو

(١) عيار الشعر: ٧.

(٢) زهر الآداب: ٣/ ١٨.

(حسن التخلص)، وذلك يكون بأن يمهد في خاتمة الغرض الأول للغرض الثاني الذي ستستقبله القصيدة. وذلك كقول النابغة مثلاً:

فكفكفتُ مني عبرة فرددتها على النحر منها مستهل ودامعُ
على حين عاتبت المشيب على الصبا وقلت: ألمّا أصْحُ والشيب وازع
وقد حال همٌّ دون ذلك شاغل مكان الشغاف تبتغيه الأصابعُ
وعيد أبي قابوس في غير كنهه أتاني ودوني راكس فالضواجع

فقد استطاع النابغة أن ينتقل إلى غرض آخر في قصيدته - وهو العتاب ومخاطبة الأمير - انتقالاً حسناً لا يبدو معه بين الغرضين فجوة أو انفصال. قال الحاتمي: «وهذا كلام متناسب تقتضي أوائله أواخره، ولا يتميز منه شيء عن شيء...»(١).

على أن هذا الانتقال الحسن إنما عرف به المتأخرون، وتفننوا في ضروبه وأشكاله، على حين لم يكن المتقدمون يعنون به كبير عناية، ولا يخصونه بفضل اهتمام، وكانت لهم عبارات محددة معروفة يستعملونها حينما ينتقلون من غرض إلى غرض. قال حازم: «وشعراء المحدثين أحسن مأخذاً في التخلص والاستطراد من القدماء، لأن المتقدمين إنما كان قصاراهم في الخروج إلى المديح أن يقول: دع ذا، وعدّ القول في هذا، أو يصف ناقته، ويذكر أن إعمالها إنما كان من أجل قصد الممدوح..»(٢).

وقال ابن طباطبا: «إن حسن التخلص مما أبدعه المحدثون دون من تقدمهم، لأن مذهب الأوائل في ذلك واحد، وهو قولهم عند وصف الفيافي، وقطعها بسير النوق، وحكاية ما عانوا في أشعارهم: إن تجشمنا ذلك إلى فلان، يعنون الممدوح، كقول الأعشى:

---

(١) المرجع السابق وصفحته.

(٢) منهاج البلغاء: ٣١٧.

إلى هوذة الوهاب أزجي مطيتي أرجي عطاء صالحاً من نوالكا

وكقوله:

أنضيتها بعدما طال الهبابُ بها نَؤُمُّ هوذة لا نِكساً ولا ورعا

... أو يستأنف الكلام بعد انقضاء التشبيب ووصف الفيافي والنوق وغيرها، فيقطع عما قبله، ويبدأ بمعنى المديح، كقول زهير:

وأبيض فياض يداه غمامة على معتفيه ما تغب فواضله

... فسلك المحدثون غير هذه السبيل، ولطفوا القول في معنى التخلص إلى المعاني التي أرادوها..»[١].

وعلى أن من التحام أجزاء النظم ما يكون بين أبيات القصيدة نفسها، سواء أكانت مؤلفة من مجموعة من الأغراض، أو كانت قائمة على غرض واحد، وهو حسن ترابط الأبيات مع بعضها، وأن تتسلسل تسلسلاً منطقياً، وتتدرج تدرجاً طبيعياً، يقود البيت الأول إلى الثاني، والثاني إلى الثالث، بحيث يبدو أي تقديم أو تأخير في أبيات القصيدة إفساداً لنظامها، وخللاً في تلاحمها وارتباطها.

قال ابن طباطبا: «وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً ينسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها..»[٢].

ويتحقق التحام أجزاء النظم في البيت الواحد حينما يكون البيت شديد الارتباط بعضه مع بعض، متماسكاً تماسكاً متيناً، بحيث يكون المصراع الثاني من البيت مشاكلاً للمصراع الأول، ومناسباً لمعناه. فقد ذكر القلقشندي أن النظم يتنافر حين «تكون أجزاء الكلام غير متلائمة، ومعانيه

(١) عيار الشعر: ١١٣.

(٢) عيار الشعر: ١٢٧.

غير متوافقة بأن يكون عجز البيت أو القرينة غير ملائم لصدره أو البيت الثاني غير مشاكل للبيت الأول... فمما اختلفت فيه أجزاء البيت الواحد قول السَّموءل:

فنحن كماء المزن ما في نصابنا كهامٌ ولا فينا يعد بخيل

فليس بين قوله: (ما في نصابنا كهام) وقوله: (فنحن كماء المزن) مناسبة، لأن المراد بالكهام الذي لا غناء به ولا فائدة فيه.. فهو يصف قومه بالنجدة والبأس، وأنه ليس فيهم من لا يغني، وماء المزن إنما يحسن في وصف الجود والكرم..

وقول الطالبي:

قوم هدى الله العبادَ بهم والمؤثرون الضيف بالأزواد

فلا مناسبة بين صدر البيت وعجزه بوجه..»[١].

ومما يحقق الالتحام في أجزاء النظم سهولة مخارج الحروف، وعدم تنافرها، أو ثقل نطقها على اللسان، وذلك يكون بانتقاء الكلمات العذبة المتجانسة الحروف في تركيبها، وإيقاع هذه الكلمات من الجملة موقعاً يشعر بالتحامها مع ما قبلها وما بعدها. قال الجاحظ: «وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم أنه أفرغ إفراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان.. وإذا كان الكلام على هذا الأسلوب الذي ذكره الجاحظ لذ سماعه وخف محتمله، وقرب فهمه وعذب النطق به، وحلا في فم سامعه، فإذا كان متنافراً متبايناً عسر حفظه، وثقل على اللسان النطق به، ومجته الأسماع فلم يستقر فيها..»[٢].

---

(١) صبح الأعشى: ٢/ ٢٧٥.

(٢) العمدة: ١/ ٢٥٧.

فمن هذا الثقل الذي يشعر بتخلخل النظم، وتنافر الحروف قول أبي تمام:

كريم متى أمدحه أمدحه والورى معي وإذا ما لمتُه لمته وحدي

وقول القائل:

وقبر حرب بمكانٍ قفر وليس قربَ قبر حربٍ قبر

والخلاصة أن الحديث عن التحام أجزاء النظم يكون في البيت الواحد بأن يتشاكل مصراعاه، ويبدو بينهما ترابط واضح، وأن تتجانس ألفاظه في حروفها، ويبدو بينها التئام واتساق يسهلان النطق بها، وعدم الإحساس بأي ثقل أو نفرة، كما يبدو هذا التلاحم بين أبيات القصيدة بأن يحكمها نوع من التسلسل المنطقي يقود فيها البيت الأول إلى الثاني والثاني إلى الثالث قوداً طبيعياً محكماً، وحينما تتعدد الأغراض في القصيدة الواحدة، وتبنى على أكثر من فن، فالشاعر مطالب عندئذ بأن يحسن الانتقال من غرض إلى آخر، وألا يمضي عن مقصوده الأول إلى الثاني مضياً مفاجئاً فتبدو معه القصيدة مفككة الأوصال ممزقة الشتات، بل عليه أن يحسن هذا الانتقال ليحقق في القصيدة الالتحام والترابط.

وبعد أن يتحقق هذا الالتحام في أجزاء النظم ينبغي للشاعر أن يختار لهذه الأجزاء المتلاحمة الوزن اللذيذ المتخير. ومن الواضح أن عبارة (الوزن اللذيذ) هذه عبارة عامة لا تصور مدلولاً واضح المرمى، ولكننا سنحاول من خلال استقراء الصفات المستحبة في الوزن أن نتعرف هذه اللذة التي ينشدها عمود الشعر في الوزن.

يقول قدامة: «نعت الوزن أن يكون سهل العروض من أشعار يوجد فيها ذلك».[1]

(١) نقد الشعر: ٣٤.

ويتأتى ذلك حين ينساب الوزن الشعري انسياباً طبيعياً، دون أن يكون هنالك ما يعكره، أو يفسد موسيقاه. ككثرة الزحافات والعلل، بحيث يتخلع الوزن، ويفقد إيقاعه الجميل. قال قدامة: من عيوب أوزان الشعر «التخليع» وهو أن يكون قبيح الوزن، قد أفرط قائله في تزحيفه... فإن ما جرى في الشعر هذا المجرى ناقص الطلاوة، قليل الحلاوة..[١].

وفي الوزن الشعري ينبغي أن يحتل كل عنصر من عناصر الشعر مكانه الطبيعي الملائم، فلا يجوز عليها الوزن، فيفسد تناسقها، أو يسيء إلى انتظامها حتى يتحقق هو على حسابها، فالتحام أجزاء النظم على الوزن اللذيذ السليم معناه ألا يكون تحقق أحد العناصر على حساب الآخر. فللمعاني حظ من السلامة، وقسط من الصحة ينبغي أن تناله، وللألفاظ شروط لاستقرارها وثباتها لا يجوز أن يجور عليها الوزن، أو يزيحها عن مكانها.

فحتى يتحقق التحام المعنى مع الوزن ينبغي «أن تكون المعاني تامة مستوفاة، لم يضطر الوزن إلى نقصها عن الواجب، ولا إلى الزيادة فيها عليه، وأن تكون المعاني مواجهة للغرض، لم تمتنع من ذلك، ولم تعدل عنه من أجل إقامة الوزن، والطلب لصحته..»[٢].

وحتى يتحقق ائتلاف اللفظ مع الوزن ينبغي «أن تكون الأسماء والأفعال في الشعر تامة مستقيمة كما بينت، لم يضطر الوزن إلى تأخير ما يجب تقديمه، ولا إلى تقديم ما يجب تأخيره منها، ولا اضطر إلى إضافة لفظة أخرى يلتبس المعنى بها، بل يكون الموصوف مقدماً، والصفة مقولة عليها..»[٣].

---

(١) نقد الشعر: ٢٠٥.
(٢) نقد الشعر: ١٩٠.
(٣) نقد الشعر: ١٨٩.

والقافية جزء من الوزن، وهي عنصر مهم فيه، ولذلك ينبغي أن تخص بفضل عناية، وأن يسبغ الشاعر عليها كثيراً من الاهتمام «وسبيل الشاعر أن يعنى بتهذيب القافية، فإنها مركز البيت حمداً كان ذلك الشعر أو ذماً، وتشبيهاً كان أو نسيباً، ووصفاً كان أو تشبيهاً.. وقد حكي عن الحطيئة أنه قال: نقحوا القوافي فإنها حوافر الشعر..»[١]. والقافية الجيدة - كما سنرى عند الحديث عن العنصر السابع من عناصر عمود الشعر وهو: (مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية) - هي التي تنزل في مكانها نزولاً طبيعياً، يقتضيها المعنى ويسوق إليها سوقاً، وتكون مرتبطة بألفاظ البيت ارتباطاً محكماً وثيقاً، حتى كأن الكلام آخذ بعضه برقاب بعض، ومنساب إلى القافية التي هي خاتمة البيت انسياباً سهلاً متدفقاً.

والقافية - ولا شك - مركز الإيقاع الموسيقي في القصيدة، وهي نقطة تجمع النغم الشعري، ولذلك ينبغي أن تجتنب فيها بعض العيوب التي تسيء إلى هذا الإيقاع، وتفسد تساوقه اللذيذ، ونغمته العذبة: كالتجميع، والإقواء، والإيطاء، والسناد[٢].

ويتردد في مجال الحديث عن التحام أجزاء النظم على الوزن اللذيذ المتخير صدى الفكرة التي تحاول أن تقيم صلة بين وزن القصيدة وغرضها، وتذهب إلى أن أغراض الشعر لا تناسبها جميع البحور، وإنما تتناسب بعض البحور وبعض الأغراض. فقد أشار إلى ذلك ابن العميد في قوله: «إن حق الشاعر أن يتأمل الغرض الذي قصده، والمعنى الذي اعتمده، فينظر في أي الأوزان يكون أحسن استمراراً، ومع أي القوافي يحصل أحمد اطراداً، فيركب مركباً لا يخشى انقطاعه به، والتياثه عليه»[٣].

---

(١) الرسالة الموضحة: ٤٢.

(٢) انظر هذه العيوب وتعريفاتها في نقد الشعر: ٢٠٩- ٢١٣.

(٣) الكشف عن مساوئ المتنبي: ٢٢٩.

فمن الواضح من هذه العبارة أن ابن العميد يؤمن بالصلة بين الوزن وبين الغرض الذي تعالجه القصيدة. وأما حازم القرطاجني فقد أوضح صفات الأعاريض وخصائص الأوزان، وبين الأغراض التي يصلح لها كل وزن بصورة صريحة محددة. قال: «وللأعاريض اعتبار من جهة ما تليق به الأغراض، واعتبار من جهة ما تليق به من أنماط النظم، فمنها أعاريض فخمة رصينة تصلح لمقاصد الجد: كالفخر ونحوه، نحو عروض الطويل والبسيط.. والكلام الذي تحتاج مقاصده إلى جزالة نمط اللفظ يجب أن تنتظم في سلك الأعاريض التي من شأن الكلام أن يكون نظمه فيها جزلاً، نحو عروض الطويل والكامل، وأما المقاصد التي يقصد فيها إظهار الشجو والاكتئاب فقد تليق بها الأعاريض التي فيها حنان ورقة.. لأن المقصود بحسب هذا الغرض أن تحاكي الحال الشاجية بما يناسبها من لفظ ونمط وتأليف ووزن، فكانت الأعاريض التي بهذه الصفة غير منافية لهذا الغرض، وذلك نحو المديد والرمل..»[١].

ومضى حازم بعد ذلك يوضح خصائص كل بحر من البحور «فأما المديد والرمل ففيهما لين وضعف.. فأما المنسرح ففي اطراد الكلام عليه بعض اضطراب وتقلقل، وإن كان الكلام فيه جزلاً، فأما السريع والرجز ففيهما كزازة، فأما المتقارب فالكلام فيه حسن الاطراد إلا أنه من الأعاريض الساذجة المتكررة الأجزاء.. فأما الهزج ففيه مع سذاجته حدة زائدة، فأما المجتث والمقتضب فالحلاوة فيهما قليلة على طيش فيهما، فأمّا المضارع ففيه كل قبيحة.. فالعروض الطويل تجد فيه أبداً بهاء وقوة، وتجد للبسيط سباطة وطلاوة، وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد، وللخفيف جزالة ورشاقة»[٢]. على أن الفارابي ينكر أن يكون العرب قد

(١) منهاج البلغاء: ٢٠٥.

(٢) منهاج البلغاء: ٢٦٩.

جعلوا لكل موضوع وزناً خاصاً به، وكذلك الحال عند جميع الأمم عدا اليونانيين، فإنهم جعلوا لكل نوع من أنواع الشعر نوعاً من الوزن. يقول: «إن كل الشعراء في الأمم الماضية والحاضرة التي بلغنا أخبارهم خلطوا أوزان أشعارهم بأحوالها، ولم يرتبوا لكل نوع من أنواع المعاني الشعرية وزناً معلوماً، إلا اليونانيين فقط: فإنهم جعلوا لكل نوع من أنواع الشعر نوعاً من أنواع الوزن، مثل أن أوزان المديح غير أوزان المضحكات؛ وكذلك سائرها، فأما غيرهم من الأمم والطوائف فقد يقولون المدائح بأوزان كثيرة مما يقولون بها الأهاجي، إما بكلها وإما بأكثرها، ولم يضبطوا هذا الباب على ما ضبطه اليونانيون»[1].

ويبدو لنا أنه ليس من الضروري أن يكون لكل غرض وزن خاص به. فالصلة بين موضوعات الشعر وأوزانه لا تبدو واضحة في جميع الأحيان. وصحيح أن بعض الأوزان تكون أليق ببعض الموضوعات من أوزان أخرى كما ذكر حازم القرطاجني، إلا أن هذه القاعدة لا تطرد في كل الأوقات. ولو استقرأنا بعض موضوعات الشعر العربي لما وجدناها تطرد على وزن معين، بل لوجدنا الغرض الواحد يعالج بأكثر من وزن، ويطرقه الشعراء في عدد غير محدد من الأبحر.

وقد يحسن في هذه الحالة الربط بين الحالة النفسية والإيقاع، فتكون الأوزان وإيقاعاتها عندئذ انعكاساً لانفعالات الشاعر، وأحاسيسه الوجدانية.

وأما العيار الذي وضعه عمود الشعر ليتحقق به التحام أجزاء النظم، والتئام هذه الأجزاء على الوزن اللذيذ فهو الطبع واللسان. قال المرزوقي: «وعيار التحام أجزاء النظم، والتئامه على تخير من لذيذ الوزن: الطبع

(١) رسالة في قوانين الشعر ضمن كتاب (فن الشعر) تحقيق عبد الرحمن بدوي (١٤٩- ١٥٨).

واللسان. فما لم يتعثر الطبع بأبيه وعقوده، ولم يتحبس اللسان في فصوله ووصوله، بل استمرا فيه، واستسهلاه بلا ملال ولا كلال، فذلك يوشك أن تكون القصيدة منه كالبيت، والبيت كالكلمة تسالماً لأجزائه وتقارناً..»[١].

فالطبع الصحيح هو الملكة القادرة على إدراك سلامة أجزاء النظم ومدى ترابطها وانسجامها بعضها مع بعض. وهذا الطبع هو الحصيلة المكونة من طول خبرة ودربة ومراس، ومن موهبة أصيلة توجد في النفس. وأما اللسان فهو الذي يشعر بخفة الوزن، وسهولة انسيابه وتدفقه، وهو الذي يشعر أيضاً بمدى ما في أجزاء النظم من تآلف والتحام، أو تعثر وتحبس واضطراب، فما استطاع اللسان النطق به بارتياح وسهولة فهو المتلاحم الخفيف المنسجم.

و- مناسبة المستعار منه للمستعار له

الاستعارة ضرب من ضروب الصور التي تعتمد على عمل المخيلة، وبراعة التصور عند الشاعر. والاستعارة إقامة صلة أو علاقة بين شيئين بأن ينقل معنى من المعاني من أصله المستعمل فيه إلى ما ليس له، وذلك لوجود جامع أو رابط بين المستعار منه والمستعار له يبيح مثل هذه الاستعارة، أو مثل هذا النقل. وهذا الجامع ينبغي أن يقوم على المناسبة والشبه والوضوح. وقد مر بنا قول الآمدي: «وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس هو له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له، وملائمة لمعناه»[٢]..

(١) المقدمة: ١/ ١٠.
(٢) الموازنة: ١/ ٢٥٠.

وهذه المناسبة معناها ألا يبدو نقل المعنى من أصله المستعمل فيه إلى استعمال جديد مجرد عمل بلاغي لا يفيد كبير معنى، بل ينبغي أن يحقق غاية وفائدة عن طريق اختيار الجامع الواضح البين بين طرفي الاستعارة.

ففي قوله تعالى مثلاً: ﴿وَٱلصُّبۡحِ إِذَا تَنَفَّسَ ﴿١٨﴾﴾ [التكوير: ١٨/٨١]، استعير التنفس للصبح، وذلك لأن ظهور الأنوار في المشرق من أشعة الشمس قليلاً قليلاً بينه وبين إخراج النفس مشابهة شديدة[١].. وفي قول امرئ القيس:

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازاً وناء بكلكل

استعارة واضحة المناسبة بين المستعار منه والمستعار له؛ لأنه لما «جعل لليل وسطاً يمتد وأعجازاً مرادفة للوسط، وصدراً متثاقلاً في نهوضه حسن أن يستعير للوسط اسم الصلب، وجعله متمطياً من أجل امتداده، لأن تمطى وتمدد بمنزلة واحدة، وصلح أن يستعير للصدر اسم الكلكل من أجل نهوضه، وهذه أقرب الاستعارات من الحقيقة لشدة ملاءمة معناها لمعنى ما استعيرت له»[٢].

ومن الواضح أن عمود الشعر في حديثه عن الاستعارة ما يزال ينظر إليها - كما يعرفها البلاغيون - على أنها نوع من أنواع التشبيه: تشبيه بليغ حذف أحد طرفيه. ولذلك كان ملاكها عنده تقريب الشبه، ووضوح العلاقة بين المشبه والمشبه به، أو بين المستعار منه والمستعار له. قال الجرجاني: «وإنما الاستعارة ما اكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها. وملاكها تقريب الشبه، ومناسبة

(١) تحرير التحبير: ٩٩.

(٢) الموازنة: ١/ ٢٥٠.

المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر»[١].

وقال ابن رشيق: «إنهم إنما يستحسنون الاستعارة القريبة، وعلى ذلك مضى جلة العلماء وبه أتت النصوص عنهم، وإذا استعير للشيء ما يقرب منه، ويليق به، كان أولى مما ليس منه في شيء، ولو كان البعيد أحسن استعارة من القريب لما استهجنوا قول أبي نواس:

بُحَّ صوتُ المال مما منك يشكو ويصيح

فأي شيء أبعد استعارة من صوت المال؟ فكيف حتى بح من الشكوى والصياح مع ما أن له صوتاً حتى يوزن أو يوضع؟ وكذلك قول بشار:

وجذّت رقابَ الوصل أسيافُ هجرها وقدَّتْ لرجل البين نعلين من خدي

فما أهجن رجل البين، وأقبح استعارتها، ولو كانت الفصاحة بأسرها فيها»[٢].

على أن من العلماء من كان يستحسن الاستعارة البعيدة، ومن هؤلاء ابن وكيع، فقد ذكر ابن رشيق أنه قال: «خير الاستعارة ما بعد، وعلم في أول وهلة أنه مستعار، فلم يدخله لبس، وعاب على أبي الطيب قوله:

وقد مدت الخيلُ العتاقُ عيونها إلى وقت تبديل الركاب من النعل

إذ كانت الخيل لها عيون في الحقيقة، ورجح عليه قول أبي تمام:

ساس الأمور سياسة ابن تجارب رمقته عينُ الملك وهو جنين

إذ كان الملك لا عين له في الحقيقة»[٣]..

---

(١) الوساطة: ٤١.

(٢) العمدة: ١/ ٢٧١.

(٣) العمدة: ١/ ٢٧٠.

ومن هؤلاء أيضاً ابن جني الذي يرى أن الاستعارة مبنية في الأصل على المبالغة، ولذلك يسوغ فيها البعد. قال: «الاستعارة لا تكون إلا للمبالغة، وإلا فهي حقيقة. قاله في شرح بيت أبي الطيب:

فمتى يملأ الأفعالَ رأياً وحكمة وبادرة أحيانَ يرضى ويغضب..»[١]

والواقع أن الحد بين الاستعارة المستحبة والاستعارة القبيحة لا يبدو واضحاً في كل الأحيان، وهو فارق دقيق قد لا يخضع للقواعد والتعريفات، ولكنه يميز بقبول النفس له، وارتياحها إليه، كما أنه يميز بالحس الصادق الصحيح، والذوق المرهف المصقول. وقد صرح النقاد أنفسهم بذلك، فقال الجرجاني: «وأكثر هذا الصنف من الباب الذي قدمت لك القول فيه، وأقمت لك الشواهد عليه، وأعلمتك أنه يميز بقبول النفس ونفورها، وينتقد بسكون القلب ونبوه، وربما مكنت الحجج من إظهار بعضه، واهتدت إلى الكشف عن صوابه وغلطه»[٢]..

وقال أبو هلال العسكري في ذلك أيضاً: «ومن سوء الاستعارة - وليس لحسن الاستعارة وسوء الاستعارة مثال يعتمد، وإنما يعتبر ذلك بما تقبله النفس، أو ترده، وتعلق به أو تنبو عنه، فمما تنبو عنه قول علقمة الفحل:

وكل قوم وإن عزوا وإن كرموا عريفهم بأثافي الشرِّ مرجوم

أثافي الشر بعيد جداً»[٣]..

ومعنى ذلك أنه ليس هنالك قانون ثابت يحكمها، وإنما هي تميز بقبول النفس لها، وإحساس الذوق بها، وهي لذلك خاضعة لتغير الأذواق،

---

(١) المرجع السابق وصفحته.
(٢) الوساطة: ٤٢٩.
(٣) الصناعتين: ٣٠٩.

واختلاف الطبائع والنفوس. وقد رأينا فيما سبق كيف أن الآمدي قد جار في حكمه على استعارات أبي تمام لأنه أراد أن يحتكم فيها إلى عرف العرب القدماء، وأن يلزم أبا تمام إلزاماً بالسير على مناهجهم رغم اختلاف الزمن، وتباين الأذواق.

ولكن عدم وجود قانون ثابت يحكم الاستعارة لا يعني بالطبع أن يصبح الأمر فيها فوضى، وأن يتسامح في شأنها. وإنما هذه الحرية معناها تلك القاعدة العامة للاستعارة وهي وضوح العلاقة، وظهور المناسبة بين طرفيها؛ لأن هذه المناسبة هي المسوغ لوجود الاستعارة أصلاً، ومتى انعدمت هذه المناسبة أو انبهمت، أو كانت غير صحيحة لم يعد لهذا الوجه البلاغي وجود. وإنما الحرية في الاستعارة أن هذه المناسبة نفسها ليست مقيدة، إذ قد لا يكون هنالك قانون صارم يحكمها، بل هي تميز - كما قلنا - بالطبع الصحيح والذوق المرهف السليم. ويمكن أن تختلف باختلاف الظروف والبيئات، وتبدل المفاهيم والأذواق. فقد يأتي يوم يرى الناس فيه بين الأشياء علاقات وروابط لم يكن يراها من تقدمهم، أو ينتبه إليها. قال الجرجاني: «وهذه أمور متى حملت على التحقيق، وطلب فيها محض التقويم، أخرجت عن طريقة الشعر، ومتى اتبع فيها الرخص، وأجريت على المسامحة أدت إلى فساد اللغة واختلاط الكلام. وإنما القصد فيها التوسط والاجتزاء بما قرب وعرف، والاقتصار على ما ظهر ووضح»[(١)].

وأما عيار الاستعارة في عمود الشعر فالذهن والفطنة. قال المرزوقي: «وعيار الاستعارة الذهن والفطنة»[(٢)] فهما عمادان للذوق السليم، والطبع الصحيح الذي يدرك الصلات بين الأشياء، ويميز العلاقات تمييزاً سليماً.

(١) الوساطة: ٤٣٣.

(٢) المقدمة: ١/ ١٠.

ز- مشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما

وفي هذا العنصر السابع من عناصر عمود الشعر حديث عن شيئين اثنين أيضاً: عن مشاكلة اللفظ للمعنى، وعن اتصال هذين العنصرين بالقافية وشدة التحامهما بها، واقتضائهما لها.

وقد رأينا فيما سبق أن هذين العنصرين، وهما اللفظ والمعنى، كانا موضع خصومة شديدة، إذ كان لكل عنصر منهما أنصاره والمدافعون عنه الذين يعدونه ركيزة العمل الفني ودعامته الأولى، ويوحون بخطره وجليل قدره، وكان لهذه العناية الشديدة به أثرها في نشوء مذهب البديع الذي تحدثنا عنه. ولكن العمل الفني في عمود الشعر يحاول أن ينظر إليهما على أنهما شيئان متلازمان، لا يجوز الفصل بينهما، أو النظر إلى كل واحد منهما منفكاً عن صاحبه. فالصلة بينهما كالصلة بين الجسم والروح، وأي ضعف يصيب أحدهما معناه ضعف وخلل يلحق الجانب الثاني. قال ابن رشيق: «اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه، ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهجنة عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور وما أشبه ذلك من غير أن تذهب الروح، وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ»[(١)]. وقال أسامة بن منقذ: «واعلم أن الألفاظ أجساد والمعاني أرواح، فإذا قويت الألفاظ فلتقو المعاني ليحمل بعضها بعضاً»[(٢)].

والأدب لا يمكن أن يقوم على واحد منهما، بل يقوم عليهما معاً، فالكلام الجميل جماع معنى جيد ولفظ بهي مشرق. والألفاظ للمعاني

(١) العمدة: ١/ ١٢٤.

(٢) البديع في نقد الشعر: ٢٩٦.

كالمعارض للجوراي، فالجارية الحسناء تزداد حسناً في المعرض الحسن، ويزول عنها الحسن والجمال في المعرض القبيح. قال ابن طباطبا: «وللمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها وتقبح في غيرها، فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسناً في بعض المعارض دون بعض، وكم من معنى حسن قد هجن بمعرضه الذي أبرز فيه، وكم معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه»(١).

ومن أجل ذلك كانت مشاكلة اللفظ للمعنى ضرورة تحتمها طبيعة الصلة بين هذين العنصرين، هذه الصلة التي تقوم على الالتحام التام، والامتزاج الكامل بينهما امتزاجاً يشبه امتزاج الروح بالجسد.

ومعنى هذه المشاكلة إلباس كل معنى ما يليق به من الألفاظ، وإعطاؤه ما يستحقه من العبارات، فلكل معنى ألفاظ تليق به، وتكون أدخل في بابه، وأشد تعبيراً عنه. قال بشر: «ومن أراغ معنى كريماً فليلتمس له لفظاً كريماً، فإن من حق المعنى الشريف اللفظ الشريف»(٢).

وقال الجاحظ: «ولكل ضرب من الحديث ضرب من اللفظ، ولكل نوع من المعاني نوع من الأسماء، فالسخيف للسخيف، والخفيف للخفيف، والجزل للجزل»(٣).

وقال الجاحظ في موضع آخر: «وإنما الألفاظ على أقدار المعاني، فكثيرها لكثيرها، وقليلها لقليلها، وشريفها لشريفها، وسخيفها لسخيفها»(٤).

---

(١) عيار الشعر: ٨.
(٢) العمدة: ١/ ٢١٣.
(٣) الحيوان: ٣/ ٣٩.
(٤) الحيوان: ٦/ ٨.

فقول حبيب مثلاً:

يا أبا جعفر جُعِلْتُ فداكا بَزّ حسنَ الوجوه حسنُ قفاكا

«مما لم يستعمل فيه اللفظ في المعنى اللائق به. فحبيب في معرض المديح، ولكن (القفا) ليس يليق إلا بطريقة الذم»(١).

والأعشى في قوله:

وما مزيد من خليج الفرا ت جون غواربه تلتطم
بأجودَ منه بماعونه إذا ما سماؤهم لم تغم

«لم يستخدم للمعنى لفظه المشاكل له، فهو يمدح ملكاً، ويذكر أنه يجود بالماعون»(٢). ومن باب المشاكلة أن يناسب الكلام مقتضى الحال، وأن يحقق القاعدة المعروفة (لكل مقام مقال) فلا يصح مخاطبة رجل الشارع بألفاظ الخاصة والعلماء، كما لا يجوز مخاطبة الخاصة من الناس إلا بما يليق بهم. وقد رأينا فيما سبق أن هذا يعدّ شرطاً من شروط المعنى الشريف، لأن المعنى الشريف هو الذي يناسب حالة الإنسان المخاطب به. فالبليغ الحق «لا يكلم العامة بكلام الخاصة، ولا الخاصة بكلام العامة، ولا يداخل ألفاظ العلماء في ألفاظ العرب»(٣)، وإنما هو الذي «يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً، ولكل حالة من ذلك مقاماً»(٤).

ومما يحقق المشاكلة بين اللفظ والمعنى أن يحيط اللفظ بمعناه بحيث

(١) منهاج البلغاء: ١٥٢.
(٢) الموشح: ١٧٣.
(٣) البديع في نقد الشعر: ٢٩٨.
(٤) البيان والتبيين: ١/ ١٣٨.

يوفيه حقه من الإيضاح والإبانة والتصوير دون زيادة ولا نقصان، وإنما يكون اللفظ على قدر المعنى. قال المبرد: «إن حق البلاغة إحاطة القول بالمعنى»[١]. وقد سمى قدامة ذلك (المساواة) فقال: «من أنواع ائتلاف اللفظ مع المعنى المساواة، وهو أن يكون اللفظ مساوياً للمعنى حتى لا يزيد عليه، ولا ينقص عنه. وهذه هي البلاغة التي وصف بها بعض الكتاب رجلاً قال: كانت ألفاظه قوالب لمعانيه، أي هي مساوية لها، لا يفضل أحدهما على الآخر.. وذلك كقول زهير:

ومهما تكن عند امرئ من خليقة وإن خالها تخفى على الناس تعلم»[٢]

وكل زيادة في اللفظ على المقدار الذي يتطلبه المعنى تعد إساءة إلى هذه المشاكلة التي ينبغي أن تتوافر في هذين العنصرين، كقول الشاعر:

فما نطفة من ماء نحض عذيبة تمنع من أيدي الرقاة ترومها
بأطيب من فيها لو انك ذقتَه إذا ليلةٌ أسجت وغارت نُجُومُها

فقول هذا الشاعر: (لو أنك ذقته) زيادة توهم أنه لو لم يذقه لم يكن طيباً»[٣].

ونقص اللفظ عن المقدار اللازم معناه عدم الوفاء بحق المعنى، والإحاطة به، وإبرازه في الصورة الكاملة. وقد سمى قدامة هذا العيب (الإخلال)؛ وهو أن يترك من اللفظ ما به يتم المعنى، كقول الشاعر:

أعاذل عاجل ما أشتهي أحب إلي من الأكثر الرائث

فإنما أراد أن يقول: «عاجل ما أشتهي مع القلة أحب إلي من الأكثر المبطئ، فترك (مع القلة) وبه يتم المعنى»[٤].

---

(١) البلاغة: ٥٩.
(٢) نقد الشعر: ١٧٢.
(٣) نقد الشعر: ٢٤٨.
(٤) المرجع السابق وصفحته.

وللفظ في الجملة موقع خاص به يؤدي منه غايته، ويحيط فيه بمعناه، ويعبر عنه تعبيراً كاملاً واضحاً، وكل خلل في ترتيب الألفاظ، وعدم إيقاعها في موقعها الملائم، كالتقديم والتأخير وما شاكل ذلك يسيء إلى علاقة الالتحام والمشاكلة التي ينبغي أن تقوم بين اللفظ والمعنى. قال أبو هلال العسكري: «حسن الرصف أن توضع الألفاظ في مواضعها، وتمكن في أماكنها، ولا يستعمل فيها التقديم والتأخير.. وقال العتابي: الألفاظ أجساد، والمعاني أرواح، وإنما تراها بعيون القلوب، فإذا قدمت منها مؤخراً، أو أخرت منها مقدماً أفسدت الصورة، وغيرت المعنى، كما لو حول رأس إلى موضع يد، أو يد إلى موضع رجل لتحولت الخلقة، وتغيرت الحلية»(١).

وبعد أن تتحقق المشاكلة بين هذين العنصرين المهمين من عناصر الشعر يهتم عمود الشعر بربطهما بالقافية، ربطاً محكماً متيناً، فالقافية الجيدة هي القافية التي يسوق إليها المعنى سوقاً، وتبدو متلاحمة مع ألفاظ البيت تلاحماً قوياً يأخذ بعضه برقاب بعض. بحيث تكون كما وصفها المرزوقي: «كالموعود المنتظر، يتشوقها المعنى بحقه، واللفظ بقسطه، وإلا كانت قلقة في مقرها، مجتلبة لمستغنٍ عنها»(٢).

فمن هذا النوع من القوافي المستحسنة التي نزلت في مكانها نزولاً طبيعياً دون تكلف ولا استدعاء «قول زهير بن أبي سلمى:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين حولاً لا أبا لك يسأم

فإنه لما قال: ومن يعش ثمانين حولاً، وقدم في أول البيت (سئمت) اقتضى أن يكون في آخره: يسأم. وكذلك قوله أيضاً:

---

(١) الصناعتين: ١٦٧.

(٢) المقدمة: ١/ ١٤.

الستر دون الفاحشات وما يلقاك دون الخير من ستر

فالستر الأول اقتضى الستر الثاني. وكذلك قوله:

ومن لا يقدم رجله مطمئنة فيثبتها في مستوى الأرض تزلق

لما قال: ومن لا يقدم رجله مطمئنة، اقتضى أن يأتي في آخر البيت: تزلق»[١].

وقد تحدث قدامة بن جعفر عن ائتلاف القافية مع ما يدل عليه سائر البيت، فذكر من ذلك «أن تكون القافية متعلقة بما تقدم من معنى البيت تعلق نظم له، وملاءمة لما مر فيه. فمن أنواع ائتلاف القافية مع ما يدل عليه سائر البيت: التوشيح. وهو أن يكون أول البيت متعلقاً بقافيته، ومعناها متعلقاً به. حتى إن الذي يعرف قافية القصيدة التي البيت منها إذا سمع أول البيت عرف آخره. وبانت له قافيته»[٢].

ومن أنواع ائتلاف القافية مع ما يدل عليه البيت أيضاً: الإيغال. «وهو أن يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تاماً من غير أن يكون للقافية فيما ذكره صنع، ثم يأتي بها لحاجة الشعر في أن يكون شعراً إليها، فيزيد بمعناها في تجويد ما ذكره في البيت»[٣]. وأما القافية المستكرهة النابية التي ينفر منها عمود الشعر فهي التي تبدو نافرة في مكانها، لم يسق إليها المعنى، أو يؤد إليها تلاحم الألفاظ، وإنما ساقت إليها إقامة الشعر، وضرورة الوزن. وهذه هي القافية المستجلبة التي قد تكلف في طلبها، فاشتغل معنى سائر البيت بها. «مثل ما قال أبو تمام:

كالظبية الأدماء صافت فأرتعت زهر العرار الغض والجثجاثا

---

(١) الموازنة: ١/ ٢٨١.

(٢) نقد الشعر: ١٩١.

(٣) المرجع السابق وصفحته.

فجميع هذا البيت مبني لطلب هذه القافية، وإلا فليس في وصف الظبية بأنها ترتعي الجثجاث كبير فائدة»[١]. أو يؤتى بها لتكون نظيرة لأخواتها في السجع لا لأن لها فائدة في معنى البيت. كما قال علي بن محمد البصري:

وسابغة الأذيال زعف مضاضةٍ تكنفها مني نجاد مخطط

في وصف الدرع، وتجويد نعتها. فليس يزيد في جودتها أن يكون نجادها مخططاً، دون أن يكون أحمر أو أخضر أو غير ذلك من الأصباغ، ولكنه أتى به من أجل السجع. «ومن هذا الجنس قول أبي عدي القرشي:

ووقيت الحتوف من وارثٍ وا لٍ وأبقاك صالحاً ربُّ هودِ

فليس نسبة هذا الشاعر الله عز وجل إلى أنه رب هود بأجود من نسبته إلى أنه رب نوح، ولكن القافية كانت دالية، فأتى بذلك للسجع لا لإفادة معنى بما أتى به منه»[٢].

وأما عيار عمود الشعر في مشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية فطول الدربة ودوام الممارسة، فإذا حكما بحسن التباس بعضهما ببعض، لا جفاء في خلالها ولا نبو ولا زيادة فيه ولا قصور، وكان اللفظ مسوقاً على رتب المعاني قد جعل الأخص للأخص، والأخس للأخس فهو البريء من العيب[٣].

فاللفظ والمعنى أبرز أركان الشعر، وتحقيق شروط الحسن والجودة لهما، وتوفير المشاكلة اللازمة بينهما على تلك الشروط التي بيناها ليست عملية سهلة يؤتاها كل إنسان، بل هي تحتاج إلى الدربة الطويلة بأصول

(١) نقد الشعر: ٢٥٤.
(٢) نقد الشعر: ٢٥٦.
(٣) المقدمة: ١/ ١٦.

الأدب، وخصائص الألفاظ والمعاني، والمزايا التي يتمتع بها كل منهما حتى يستطيع الشاعر أن يوفق إلى تلك المشاكلة اللازمة بينهما، وأن يحقق التلاحم الذي يتطلبه عمود الشعر بينهما وبين القافية..

☆ ☆ ☆

٣- تحليل وموازنة بين تصور المرزوقي لعمود الشعر وتصور الآمدي والجرجاني

-١-

وبعد: فهذه هي صورة عمود الشعر كما حددها المرزوقي في مقدمة شرحه لحماسة أبي تمام، وهي سبعة عناصر ألم فيها بمقومات الشعر العربي، وخصائصه الفنية، ما يتعلق من ذلك بالألفاظ، وما يتعلق بالمعاني، وما يتعلق باستخدام الخيال، وما يتعلق بوزن الشعر وموسيقاه، وبصورة القصيدة نفسها من حيث الالتحام والتماسك.

أما الألفاظ فإن عمود الشعر يشترط فيها الجزالة والاستقامة، وأن تكون مشاكلة للمعنى الذي تستعمل فيه، مناسبة للغرض الذي تريد التعبير عنه. وأما المعاني فشرطها الشرف والصحة، وأما الخيال فما يزال عمود الشعر عند المرزوقي يؤثر فيه البساطة والوضوح، وينفر من الإغراب والبعد، ولذلك يدعو إلى المقاربة في التشبيه، وإلى وضوح العلاقة بين أركانه، ويفضل الاستعارة القريبة، وينادي بوضوح المناسبة وظهورها بين المستعار منه والمستعار له، والإصابة في الوصف التي من شرطها مطابقة الواقع، والتعبير عن الحقيقة دون مبالغة زائدة ولا غلو. وأما الوزن فأبرز ما ينبغي أن يتحقق فيه الالتحام مع بقية عناصر الشعر الأخرى حتى يبدو معها كتلة واحدة لا يجور عنصر من العناصر على الآخر، أو يتحقق على حسابه، فالوزن اللذيذ - كما رأينا - هو الوزن الذي تنال فيه الألفاظ

كفايتها، وتحقق المعاني غايتها دون أن يؤدي الوزن وضروراته الخاصة إلى إفساد نظام الألفاظ بتقديم أو تأخير، أو حذف أو زيادة، أو الجور على المعاني والنيل منها. كما أن من شروط الوزن في عمود الشعر أن يكون لذيذاً، وهذه اللذة معناها الخفة والسهولة، وأن ينساب انسياباً طبيعياً، لا تعكر نغمته الزحافات الثقيلة الكثيرة، أو العلل المستهجنة، وأن يكون بعد ذلك قادراً على إيضاح الغرض الذي يعالجه، وملائماً له، ومصوراً لحالة الشاعر النفسية وإيقاعاتها الداخلية. ويبدي عمود الشعر اهتماماً خاصاً بالقافية التي هي جزء من الوزن، وشرطه فيها التمكن والاستقرار والبعد عن الاستكراه والتكلف، فالقافية الجيدة ما تحقق الالتحام بينها وبين اللفظ والمعنى، فساقا إليها سوقاً طبيعياً، واقتضياها اقتضاء واضحاً متميزاً، فجاءت تلبية لهما، وتحقيقاً للغاية المرادة منها في أنها جزء لا ينفصل عنهما.

والقصيدة في عمود الشعر تبدو متلاحمة مترابطة، وتعتمد على نوع من الوحدة التي تجعلها أحياناً بمثابة جسم الإنسان في تناسبه وتراصه والتئامه. فحين تتعدد أغراضها يشترط حسن الوصل بين هذه الأغراض، وبراعة الاستهلال والانتقال، بحيث لا يشعر السامع أو القارئ بأي فجوة بين أجزائها، أو خلل بين أعضائها، وإنما تبدو له جزءاً واحداً يحكمها نوع من تسلسل منطقي، وبراعة في الانتقال، وحين تعالج موضوعاً واحداً فينبغي ألا يبدو كل بيت منفصلاً عن سابقه أو لاحقه، بل أن تطرد على نسق لا يجوز الخلل به، أو المساس بتسلسله، إذ يحتل كل بيت فيها موقعاً مناسباً يؤدي تقديمه أو تأخيره إلى إفساد نظام القصيدة وانقطاع المعنى.

-٢-

ويختلف تصور المرزوقي لعمود الشعر عن تصور الآمدي له. فقد كان الآمدي وهو يتحدث عن عمود الشعر، ويحاول أن يضع له عناصره وأصوله، ينظر بصورة واضحة إلى شعر البحتري، ويستمد منه هذه الخصائص، ولذلك - كما سبق أن أشرنا - جاءت نظرية عمود الشعر عنده صورة لشعر البحتري، ومن ثم صورة للشعر القديم، لأن البحتري لم يجانب كثيراً خصائص الشعر القديم، وأما المرزوقي - ومن قبله الجرجاني كما سبق أن قلنا - فقد كانا في حديثهما عن عمود الشعر وخصائصه وعناصره يتحدثان عن صفات عامة في الشعر، ليست مقصورة على القديم وحده، ولا هي خاصة به، بحيث يمكن أن يقال ها هنا - كما كان الحال عند الآمدي -: إن عمود الشعر هو صورة للشعر القديم ومادته. فالعناصر السبعة التي تحدث عنها المرزوقي ليست من خصائص الشعر القديم وحده، ولا هي علامة فارقة فيه، وإنما هي - كما قلنا - خصائص عامة للشعر، قديمه وحديثه، وهي تصور نظرة النقاد للشعر، وتصورهم للسمات الفنية التي ينبغي أن تتوافر فيه حتى يستحسن ويستجاد. إذ من الواضح أن من شروط الشعر الجيد سواء كان قديماً أو حديثاً أن تستقيم فيه الألفاظ، فلا يكون فيها عوج ولا انحراف، وأن تكون معبرة عن معانيها، مماثلة لها، متشاكلة معها. ومن علامات الشعر المستجاد أيضاً، مهما كان زمنه، أن يكون معناه شريفاً صحيحاً، وأن يصيب الوصف، وتلتحم فيه أجزاء النظم، وتلتئم على الوزن اللذيذ المتخير، بل إن من هذه العناصر ما هو أكثر توافراً في الشعر الحديث، كتحقيق الالتحام بين أجزاء النظم الذي يمكن أن يوفره حسن الانتقال، وبراعة الاستهلال والخاتمة، فهذا بشهادة النقاد أنفسهم مما برع فيه المحدثون دون القدماء، لأن القدماء لم يكونوا يخصون ذلك بفضل مراعاة، فكانت القصيدة تبدو أحياناً كأن لا رابط متيناً بين أجزائها وأغراضها المتعددة.

ولعل مما بقي من آثار الشعر القديم في عناصر المرزوقي السبعة: المقاربة في التشبيه، وقرب الاستعارة، فقد رأينا أن التشبيهات القديمة تقوم على كثير من البساطة والوضوح، وتتعلق بالأمور الحسية فتقيم بينها العلاقات الفنية، مما جعل الصلة فيها بين المشبه والمشبه به تبدو أشد قرباً، وأبرز ظهوراً، وكذلك كانت الاستعارات تقوم في أغلب الأحيان على العلاقة الواضحة، والمناسبة الظاهرة بين المستعار منه والمستعار له، وفيما عدا ذلك فإن حديث المرزوقي عن عمود الشعر - كما قلنا - حديث عن الخصائص الفنية المستجادة في الشعر كما كان يتصورها النقاد. وهو من هذه الناحية يلتقي بالجرجاني التقاء ظاهراً، ويختلف عن الآمدي الذي كان حديثه عن عمود الشعر أكثر خصوصية، لأنه كان استيحاء لخصائص الشعر القديم كما انعكست في شعر البحتري. ولذلك لم يكن صحيحاً ما ذكره بدوي طبانة من أن «خصائص عمود الشعر السبعة التي ذكرها المرزوقي إنما مأخذها الشعر القديم الذي تعد المعلقات صورته المثلى»[1].فقد ينطبق هذا الكلام على حديث الآمدي عن عمود الشعر، وتصوره له، أما المرزوقي فهو - كما قلنا - لم يستمد عناصر عموده من الشعر القديم، ولا من المعلقات، وإنما هي من حصيلة التراث النقدي الذي سبقه.

ونتيجة لهذه العمومية في خصائص الشعر عند المرزوقي كانت نظريته عن عمود الشعر أكثر انفتاحاً، وأوفر حرية من نظرية الآمدي، وهي بذلك تفتح المجال للتطور، وتفسح الطريق أمام التجديد، إذ لا يبدو فيها أي نوع من الجمود أو العرقلة لسيرورة الشعر وانطلاقته، ولذلك لا يمكن أن نتهم هذه النظرية كما اتهمها بعضهم بأن الشاعر إذا وضع أمامه قواعدها «فإنه سوف يجد نفسه مقيداً إلى حد كبير، لا يستطيع الانطلاق أو

(١) معلقات العرب: ٣٠٠.

التحليق.. وسيجد أنها قيود تعرقل إلهامه، وتغل انطلاقه في مسارح الخيال»[١]. ولا يمكن أن نحملها مسؤولية «أن معظم الشعر العربي قوالب متكررة في الإطار العام للقصيدة، وأحياناً كثيرة في جزئيات التعبير التي حصر عمود الشعر ميدانها..»[٢]. وكذلك لا يمكن أن نذهب مع ماهر حسن فهمي إلى ما ذهب إليه إذ قال: «إن الشعراء لم يتأثروا، وإن النقاد لم يتطوروا، وأكبر الظن أن السبب في ذلك يرجع إلى عمود الشعر وموقفهم منه»[٣]، أو قوله في موضع آخر: «وليس من شك في أن عناية عمود الشعر بالجزئيات دون أن يرسم معالم شاملة لأسرار الجمال الفني، قد ضيق أمام الشاعر العربي فرصة التجديد والابتكار..»[٤]. فعمود الشعر - كما هو ظاهر - لم يتحدث عن جزئيات، وهو لم يفرض بعض هذه القواعد فرضاً، لأن ما تحدث عنه أصلاً واسع فضفاض، قابل لتغير الأذواق، وتبدل المفاهيم، وهو لا يشكل أي قيد أو تضييق.

ويزيد من اتساع هذه النظرية، وانفتاح صدرها أن المرزوقي - كما سبق أن قلنا - قد جعل تحقيق هذه العناصر ممكناً إذا ذهب الشاعر فيها مذهب الصدق والتزام الحقيقة، أو حين يذهب مذهب الغلو والمبالغة، أو حين يكون بين بين، يقتصد في قوله، ويتوسط فيه، فذكر أقوالاً ثلاثة يمكن أن تتحقق فيها عناصر الشعر، وهي: أحسن الشعر أكذبه، وأحسن الشعر أصدقه، وأحسن الشعر أقصده، ولم يفاضل بين هذه الأقوال الثلاثة، أو يقطع بصلة واحد منها بعمود الشعر، وإنما ذكر أن لكل قول منها أنصاره الذين يؤثرونه، ويدافعون عنه. وقد سبق أن ذكرنا من قبل حينما تحدثنا

(١) مشكلة السرقات: ١٩٠.
(٢) المرجع السابق: ١٩١.
(٣) المذاهب النقدية: ٥٢.
(٤) المذاهب النقدية: ٥٣.

عن نظرية عمود الشعر عند الجرجاني، ونعيد القول ها هنا مرة ثانية: إن اتساع أفق نظرية عمود الشعر، وانفتاح صدرها عما كانت عليه عند الآمدي من قبل يمثل تطوراً واضحاً في نظرة النقاد إلى قضية القديم والحديث. فمن الواضح أن الجرجاني والمرزوقي معاً يتقبلان الشعر المحدث وأصوله وعناصره مثلما يتقبلان الشعر القديم وخصائصه، وهما يفتحان له صدرهما، ويحاولان أن يستفيدا من تجربته، ومن بعض العناصر الفنية المفيدة التي أضافها إلى الشعر العربي. يتقبلان شعر أبي تمام، وشعر أبي الطيب، وشعر جميع المحدثين، ولذلك فهما لم يستمدا عناصر عمود الشعر - كما فعل الآمدي من قبل - من الشعر القديم وحده، وإنما كانا ينظران نظرة أوسع وأرحب تقبل كل شعر، ما دام يلتزم أصولاً فنية لا يقوم الشعر إلا بها سواء أكان قديماً أم حديثاً.

-٣-

ولا شك بعد ذلك أن العناصر السبعة التي أقام منها المرزوقي نظريته في عمود الشعر ليست من اختراعه، ولا من وضعه، وإنما هي مفاهيم شائعة متعارف عليها بين الناس، فليست عبارة: شرف المعنى، أو صحته، أو جزالة اللفظ، أو التحام أجزاء النظم، وما شاكل ذلك من هذه المصطلحات النقدية التي استعملها المرزوقي، ومن قبله الجرجاني أو الآمدي من وضع هؤلاء، وإنما هي - كما قلنا - مفاهيم ومصطلحات نقدية ذائعة، ويتردد الحديث عنها كثيراً في كتب النقد القديمة عند الجاحظ وابن طباطبا وقدامة وثعلب وغيرهم. وإن فضل هؤلاء النقاد الذين حدثونا عن عمود الشعر، وحاولوا أن يضعوا له نظرية متكاملة الجوانب والأركان أنهم نظروا في هذه الجزئيات المبعثرة التي تتحدث عن اللفظ حيناً، والمعنى حيناً وعن الوزن والنظم والقصيدة وغير ذلك من عناصر الشعر، فحاولوا أن يقيموا منها بناء متكاملاً هو ما أسموه عمود

الشعر الذي يعنى بمجموعة العناصر والصفات التي تكوّن مادة الشعر، وأساسه الذي لا يقوم إلا به.

ونتيجة لذلك يمكننا القول إن عمود الشعر - كما حدده المرزوقي - يعد خلاصة الآراء النقدية في الشعر وعناصره ومقوماته كما اتفق عليها النقاد، ورأوا فيها الصورة المثالية التي ينبغي أن يكون عليها الشعر العربي لتتوافر له دواعي الجودة والإحسان، أو هو الصيغة التي يرى النقاد أن على الشاعر أن يتقنها حتى يسلم له قصب السبق والتقدم. وقد استفاد المرزوقي - كما ذكرنا - من آراء النقاد العرب الذين سبقوه استفادة غنية، واستطاع أن يصوغ من مجموع ذلك تلك الصيغة النهائية لعمود الشعر «على نحو لم يسبق إليه، ولم يجاوزه أحد من بعده»[١].

استفاد على سبيل المثال من حديث الجاحظ عن التحام أجزاء النظم، وردد الأبيات التي استشهد بها على تنافر الأجزاء، وما بينها من تباعد وثقل، وكان واضحاً تماماً أنه ينظر في نقد الشعر لقدامة بن جعفر، ويستفيد من حديثه المفصل عن الألفاظ والمعاني، وما ينبغي أن يكون بينها من مشاكلة والتئام، ومن حديثه عن الأوزان وشروط جودتها وحسنها، والعيوب التي تسيء إليها، فتفسد إيقاعها، وتعكر موسيقاها. واستفاد من حديثه عن القافية، وشروط تمكنها وثباتها، وكانت استفادته من نقد قدامة أوضح ما تكون في إضافته - كما سبق أن ذكرنا - ثلاثة عناصر جديدة إلى تلك العناصر الأربعة التي كان الجرجاني قد تحدث عنها من قبله، فقد استخلص هذا الذي زاده من نقد قدامة. وقد رأينا أن المرزوقي قد جعل لكل عنصر من هذه العناصر عياراً يقاس به ويعرض عليه، فتعرف بذلك جودته من رداءته، ويميز حسنه من قبحه، وقد استفاد

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ٤٠٥.

في استخلاص هذه المعايير بصورة خاصة من ابن طباطبا في كتابه (عيار الشعر) واستخدم مصطلحه (عيار) كما استفاد من المعايير الأربعة التي وضعها الجرجاني للشعر حينما قال: «الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان»[1].

وأما نظرية عمود الشعر في حد ذاتها فقد سبق أن ذكرنا أن الآمدي هو أول من تحدث عنها، وهو الذي وضع هذا المصطلح، ورده في الموازنة أكثر من مرة، ولكنه لم يشرحه، أو يبين مدلوله، وإنما استخلصنا صورته من خلال حديثه عن شعر البحتري وأبي تمام، لأن الأول عنده ممن التزموا عمود الشعر، والثاني ممن فارقوه، وخرجوا عليه. ثم جاء الجرجاني، فاستفاد مما ذكره الآمدي، وحاول أن يصوغه في صورة إيجابية، فذكر ستة عناصر جعلها مقياس الجودة في الشعر، ومعيار المفاضلة بين الشعراء، وهو - وإن لم ينص صراحة على أن هذه العناصر الستة هي عمود الشعر - إلا أن هذا هو ما يمكن أن يفهم من كلامه، ثم جاء المرزوقي فاعتمد مباشرة على عناصر الجرجاني، فأخذ منها أربعة، واستغنى عن واحد، وهو (الغزارة في البديهة) وجعل السادس الذي هو (كثرة الأبيات السائرة والأمثال الشاردة) مكوناً من اجتماع ثلاثة من العناصر الأربعة السابقة، وأضاف من عنده ثلاثة عناصر جديدة، فأصبحت سبعة، ونص المرزوقي بصورة واضحة وقاطعة على أن هذه العناصر السبعة هي عمود الشعر، ولذلك فإنه يمكن القول بأن الجرجاني هو المصدر المباشر الأول الذي استمد منه المرزوقي حديثه عن عمود الشعر. ولا يعني هذا بطبيعة الحال الغضّ من فضل المرزوقي، فالذي

(١) الوساطة: ١٥.

لا شك فيه أنه هو الذي أوضح نظرية عمود الشعر، ووضع لها عناصر وقوانين تشمل الكثير من دقائق الشعر وخطوطه الرئيسية الكبرى، بحيث استوى الحديث عن عمود الشعر على يديه واضحاً مكتمل الجوانب، ولم يستطع أحد بعد المرزوقي أن يضيف شيئاً جديداً إلى ما صنع، ولذلك اقترن الحديث عن عمود الشعر دائماً بالمرزوقي، فعرف به، ودل عليه، وأصبح الرجوع إلى ما كتبه هو الأساس في تعرف هذا المصطلح، ومعرفة مدلوله.

-٤-

ولم يشر المرزوقي من قريب أو بعيد إلى صلة أبي تمام أو المتنبي أو غيرهما من الشعراء بعمود الشعر. خرج أبو تمام مثلاً في محاولته الشعرية على هذا العمود كما كان يتهمه الآمدي من قبل. لم يتوقف المرزوقي عند هذه القضية، ولعل سبب ذلك - فيما نحسب - أنه كان يتحدث حديثاً عاماً عن الشعر العربي: ما يستجاد منه، وما يستقبح، وكان يحاول أن يضع قوانين عامة، لا تتصل بشاعر أو اثنين، وإنما تشمل الشعر جميعه، على حين كان حديث الآمدي مركزاً حول أبي تمام والبحتري، وكان ميله إلى البحتري ظاهراً، ونفرته من أبي تمام بينة، فانطلق الآمدي من هذه الزاوية الضيقة جداً: الإعجاب بالبحتري، والنفور من أبي تمام، ثم عمم القضية، فجعل شعر البحتري الذي يؤثره ممثلاً لشعر العرب، وطرائقهم ومذاهبهم في القول، ونصبه رمزاً لنظرية اخترعها، ووضع مصطلحها الذي هو (عمود الشعر) ورأى في أبي تمام في مقابل ذلك خروجاً على هذا العمود، وابتعاداً عنه. أما المرزوقي فهو في حديثه عن عمود الشعر يستخلص قوانين عامة، ويضع مبادئ شاملة للألفاظ والمعاني والخيال والأوزان ونظام القصيدة، ولكل عنصر من هذه العناصر معيار تميز به صحته من هجنته وانحرافه.

وإذا عرضنا شعر أبي تمام مثلاً على هذه العناصر ومعاييرها نجده أخطأ في بعضها، وأصاب في بعضها الآخر. ففي بعض ألفاظه هجنة وغرابة وتعسف لا يتفق مع ما يشترط في الألفاظ من جزالة واستقامة، وفي بعض استعاراته وتشبيهاته بُعد وخروج على المقدار بحيث تخالف ما يشترط في الاستعارة من مناسبة بين المستعار والمستعار له، وفيما عدا ذلك فإن أكثر هذه العناصر متوافرة في شعره. وكذلك الحال مع أي شاعر آخر من شعراء العربية، فلم يسلم أحد من الشعراء من الخطأ في هذه العناصر سلامة تامة، ولذلك لا يمكن أن نتهم أبا تمام، أو المتنبي، أو غيرهما بأنه خرج على عمود الشعر، وإنما يمكن القول بأنه في بعض أبياته خرج على بعض هذه القوانين التي يضع عمود الشعر لسلامتها وصحتها شروطاً معينة، ومعايير خاصة. وكذلك الحال مع المتنبي، ومع أي شاعر آخر. إن قوانين عمود الشعر - كما قلنا - قوانين عامة تكاد تشمل جميع عناصر الشعر العربي ومقوماته، ولذلك فإن اتهام شاعر بالخروج على نطاقها، والثورة عليها لا يكون - على حد تعبير إحسان عباس - «إلا على أساس رفض الشعر العربي جملة»[١]. ومن جانب آخر فإن المرزوقي لم يقل لنا إن عمود الشعر يشترط اجتماع هذه الصفات جميعها، وإنما ذكر أنها عناصر يتفاوت حظ الشعراء في الأخذ منها، والقدرة على تحقيقها. والشاعر المفلق المعظم من جمعها كلها، فإن تعذر ذلك «فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان»[٢].

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ٤٠٩.
(٢) المقدمة: ١/ ١١.

خَاتِمَة البَحْث وَنتائجهُ الأسَاسِيّة

وخلاصة البحث أن قضية عمود الشعر التي تناولناها بالدراسة كانت تدور في نطاق القضية النقدية المشهورة في أدبنا العربي وهي: القديم والحديث، وتسبح في فلكها. فحينما كان ذوق ناقدنا تقليدياً محافظاً لا يرى الشعر إلا ما كان للقديم أو شاكله، كانت صورتها مستمدة من هذا القديم نفسه، وحينما اتسع أفق هذا الناقد، وانفتح على الشعر الحديث، وأصبح يرحب به، ويفتح له صدره، اتسعت نظرية عمود الشعر لتحوي القديم والحديث، ولتصبح قوانينها عامة شاملة تكاد تحيط بأصول الشعر العربي كله.

وقد بدأنا الدراسة بتمهيد تناولنا فيه الحديث عن دور الشعر ومكانته في حياة العرب القدماء؛ إذ حملهم إحساسهم بقيمته وخطره على العناية به عناية شديدة، وتمثلت هذه العناية في انصرافهم إلى إتقان صنعته، وتجويد عمله، وتوفير كل ما يكسبه روعة وفخامة وتأثيراً في النفوس حتى استطاعوا أن يقيموا لهذا الشعر بناء فنياً متكاملاً في موسيقاه وألفاظه وأخيلته ومعانيه، وراحت هذه العناية تتزايد بمرور الأزمنة وتتابع الشعراء، إذ كان كل شاعر يضيف إلى الشعر من جهده وعبقريته ما يوسع من أفقه ويزيد من غناه وعمقه، حتى استوت له صورة فنية ناضجة كانت ثمرة هذا الجهد الطويل والزمن المديد، وهي هذه الصورة التي تواجهنا في الشعر الجاهلي. ولقد كانت صورة رائعة حقاً، فرضت نفسها على الناس فرضاً بما توافر فيها من أصالة وجمال، وإذا هذه الصورة تصبح مع مرور الأزمنة المثال الأرفع والنموذج الأمثل للشعراء العرب، فراحوا

يقلدونها، ويقتبسون منها، ويسيرون على منهاجها، دون أن يستطيعوا إلا في القليل النادر الخروج عن الخط الذي التزمه الشعراء الجاهليون.

ويلعب اللغويون والنحاة دوراً كبيراً في تعميق الشعور بجلال القديم، وفي ترسيخ الإحساس بقداسته في نفوس الناس، إذ إن هؤلاء اللغويين والنحاة، حينما نهضوا لجمع اللغة، ووضع القواعد بسبب ما جدَّ في الحياة العربية من ظروف تدعو إلى هذا الجمع وتحث على هذا التدوين، كانوا يتخذون شواهدهم وأمثلتهم لتدعيم قواعدهم من الشعر القديم؛ لأنه شعر السليقة الصحيحة والطبع الأصيل المستقيم، ولم يتخذوا هذه الشواهد من الشعر الحديث لقلة ثقتهم بما يأتي به المولدون الذين كثر خطؤهم، وتسرب اللحن إلى ألسنتهم بسبب مخالطتهم للأعاجم، وتأثر ألسنتهم بهم. وكان هذا بداية تعصب شديد من هؤلاء اللغويين والنحاة للقديم ساهم - كما قلنا - في تعميق الشعور بجلال القديم وعظمته وروعته، وأنه المثال الرائع الذي لا يجوز الخروج عليه، والذي ينبغي أن يغترف منه الأدباء نماذج عملهم الفني، يستوحي منه النقاد مقومات الشعر وعناصره وخصائصه.

وقد درسنا في الفصل الأول من هذا البحث الصراع بين القدماء والمحدثين، فتحدثنا عن هذا الصراع بين النقاد أولاً، فعرضنا لنقد هؤلاء اللغويين والنحويين الذين أصبحت حاجتهم إلى الشاهد من الشعر القديم لجاجة في التعصب له تعصباً أعمى، حتى راحوا يسقطون الشعر المحدث ولا يفتحون له صدورهم، أو يرون ما فيه من إحسان وفضل، وكان نتيجة ذلك أن أصبح الزمن عند هؤلاء هو مقياس الحكم على الشعر والشعراء، فهم يستجيدون الشعر لتقدم قائله، ويرذلونه ويجحدون فضله إذا تأخر في الزمن، ومع أنه لم يخل الأمر بطبيعة الحال من وجود بعض النقاد المنصفين بين هؤلاء، إلا أن الصفة الغالبة عليهم كانت التعصب للقديم

تعصباً شديداً، وعدم الإقرار بفضل لمحدث. ونتيجة لأن هذه الطائفة من النقاد قد سيطرت على سوق الحياة الأدبية فترة طويلة من الزمن، فقد كان لها تأثير عميق في هذه الحياة في جوانب كثيرة منها. فقد رسخوا - كما ذكرنا - في أذهان الناس الإحساس بقداسة القديم وجلالته، وربوا أذواقاً تقليدية محافظة لا تتفتح على التطور والتجديد بين الناس وبين الممدوحين، لأن أكثر هؤلاء كان مؤدباً لأولاد الخلفاء والأمراء، ثم عرضنا للنقدة الحقيقيين وهم الذين عرفت لهم مؤلفات نقدية أصيلة، فبيَّنا أن هؤلاء قد وقفوا من قضية القديم والحديث موقف عدل وإنصاف، وكان شعارهم أن الله لم يقصر العلم والشعر على زمن دون زمن، ولا خص به قوماً دون قوم، ولاحظوا أن تعصب الناس للقديم يكاد يستر عنه كل سوءة، على حين أن السقط والخطأ حظ مشترك لا يعرى منه أحد. وقد حدثونا عن تعصب اللغويين والنحويين، ونددوا بموقفهم، وسخروا منهم، ولكنهم كانوا - لا شعورياً - واقعين تحت تأثير هذا القديم، يكنون له في أعماقهم قداسة باطنية، وإجلالاً متمكناً، مما جعلهم يقعون أحياناً في موقف متناقض، فهم من الناحية النظرية متفقون على أن الله لم يقصر حظ الشاعرية على القدماء دون المتأخرين، ولكنهم في الوقت نفسه يطلقون بعض الآراء النقدية التي كان فيها ما فيها من التعظيم للقدماء، والاستهانة بالمحدثين، وجعلهم عيالاً عليهم وتبعاً لهم، ينبغي أن يحاذوهم، ولا يخرجوا على طرائقهم. من ذلك مثلاً موقف ابن قتيبة الذي لم يجز للمحدثين الخروج على طرائق المتقدمين في مقدمة القصيدة، ومن ذلك ما شاع بين الناس عن استنفاد القدماء للمعاني.

ثم تحدثنا في القسم الثاني من الفصل الأول عن القديم والحديث بين الشعراء، فاستعرضنا ظروف الشعر المحدث الذي كان يشهد تبدلاً كبيراً في الحياة العربية نتيجة المؤثرات الكثيرة التي دخلت إليها، فكان هذا

داعياً إلى التطور والتجديد، وإلى أن تتبدل معالمه ورسومه عما كان عليه الشعر القديم. ولكنه كان في الوقت نفسه مقيداً بأذواق النقاد التقليدية وبشعور الناس بجلال القديم، ولذلك فإنه حينما حاول التجديد حاوله في نطاق القديم نفسه لا يكاد يعدوه، فجاء تجديداً غير ذي خطر، لأنه لا يتمتع بالحرية الكاملة، والمجال الواسع للانطلاق والتعبير، فكان في أمور شكلية لم تغير جوهر الشعر أو روحه الحقيقية. وأبرز ما حاول أن يجدد فيه المحدثون قضيتان اثنتان هما: تجديد في مقدمة القصيدة العربية، ودعوة إلى الثورة على الأطلال والوقوف عليها، عرفت بأبي نواس مع أنه لم يكن السباق إليها، ولكنه تبنى هذه القضية، وأسرف فيها حتى عرفت به، ودلت عليه، وقد أخفقت هذه المحاولة، ولم تترك أثراً يذكر. أما الحركة التجديدية الثانية التي حاولها المحدثون وكان لها أثر كبير، وخطر عظيم في حركة الشعر العربي وتطوره فهي تجديد المحدثين في مجال الصياغة، أو ما عرف بمذهب البديع.

وقد بينا أنه كانت هنالك ملابسات اجتماعية، وملابسات نقدية أدت إلى العناية بهذا المذهب، ودفعت إلى ذلك دفعاً. فالحياة الاجتماعية نفسها أصبحت تميل إلى الزخرفة والزينة والتصنيع بسبب من ازدهار الحضارة، وتطور أنماط العيش. وأما الملابسات النقدية فقد كانت هنالك ثلاث قضايا نقدية مهمة تشيع في الحياة الأدبية، وتدفع إلى البديع. أول هذه القضايا ما يتعلق باللفظ والمعنى، وما شاع من أهمية اللفظ وخطره وتغليبه على المعنى وإعطائه المزية والشرف، وثانيها فكرة استنفاد القدماء للمعاني، ومعنى ذلك - كما هو ظاهر - أن القدماء قد سبقوا إلى المعاني الجيدة، واستولوا على منافذها ولم يبق أمام المحدثين إلا العناية بالصياغة، واجترار المعاني القديمة في صياغة جميلة مزخرفة. وثالثها قضية السرقات، وهي ترتبط بالقضيتين السابقتين ارتباطاً واضحاً، فما دام

القدماء قد استغرقوا المعاني، فإن ما سيأتي به المحدثون صورة مكررة أو مشابهة لما قاله المتقدمون، ومن هنا توجد السرقة، وتصبح أمراً لا بد منه، وفي محاولة من النقاد للعدل والإنصاف يخففون من قيمة السرقة ما دامت أمراً محتماً أو شبه ذلك، ونتيجة لأهمية الصياغة وخطرها عرف نوع من السرق محمود مستجاد يكسب صاحبه فضلاً وشرفاً، وذلك حين يأخذ الشاعر المعنى القديم، ويبرزه في حلة أجمل من الحلة التي كان عليها، ويكسوه ثوباً من الصياغة زاهياً أنيقاً. وهكذا أصبح الاهتمام بالصياغة وزخرفتها وتزيينها هم الشعراء الأول، وهذا هو مذهب البديع.

وقد عرضنا في القسم الرابع من الفصل لنشوء مذهب البديع وتطوره، فأوضحنا أنه ليس فناً جديداً اخترعه المحدثون اختراعاً، وإنما عرف القدماء معظم أشكاله، ولكنها كانت ترد عندهم طبيعية عفوية لا يتكلفونها تكلفاً، ولا يقصدونها قصداً، يسوق إليها المعنى ويكون هو الذي يقتضيها، فأعجب المحدثون - في سبيل حرصهم على الصياغة - بهذه الألوان البلاغية، لأنهم رأوا فيها الوسيلة التي توفر لهم ما ينشدونه للصياغة من زخرفة وزينة، واهتموا بأمرها وأصبحوا يتكلفونها تكلفاً بعد أن كانت ترد عفو الخاطر عند القدماء. وكان أول من اهتم بهذه الألوان البديعية بشار بن برد، فعرف بأنه أول من فتق البديع، ولكن بشاراً لم يتخذ من البديع مذهباً عاماً يطبقه في جميع شعره، ثم إنه لم يبلغ عنده درجة التعقيد، ولذلك استحسن النقاد بديع بشار وأحبوه. وأما الذي استكثر من فنونه وتكلفها فهو مسلم بن الوليد، حتى اتهم بأنه أول من أفسد الشعر العربي. ولكن البديع يبلغ ذروته عند أبي تمام، فقد تأثر بمسلم، فألمَّ بالبديع، واستكثر منه وعقّده، حتى عرف بأنه إمام هذا المذهب غير مدافع ولا منافس. وقد تركزت الخصومة بين القدماء والمحدثين بعد ذلك حول مذهب البديع الذي أصبح محور هذه

الخصومة. والواقع أن النقاد المحافظين لم يكونوا يكرهون البديع، بل كانوا يرون فيه نوعاً من الإجادة الفنية التي تكسب صاحبها شرفاً وفضلاً، ولكنهم كانوا ينفرون من التكلف فيه وتعقيده والإسراف في تناوله. يدل على ذلك أن الخصومة بين القدماء والمحدثين قد تركزت حول شاعرين كلاهما من أصحاب مذهب البديع وهما: أبو تمام والبحتري، ولكن أبا تمام أسرف فيه، وتعسف وتكلف، على حين سلك البحتري فيه في يسر وسهولة، فعد الأول ممثلاً للجديد، والثاني ممثلاً للقديم، مع أنهما كليهما - كما ذكرنا - صاحبا مذهب واحد.

وقد استعرضنا في الفصل الثاني من الرسالة الخصومة حول هذين الشاعرين في القرن الثالث، فدرسنا المذهب الفني لكل واحد منهما، وبيّنا كيف تعقد البديع على يدي أبي تمام تعقيداً شديداً، وامتزج بأنواع شتى من المعارف والثقافات حتى بدا شعره غامضاً بعيداً لا يعرف إلا بالكد والغوص، وكان أبو تمام - على عنايته بأشكال البديع - من أصحاب المعاني المعنيين بأمرها، والغواصين على جديدها ومستطرفها، وقد كان يرى في البديع وسيلة للإغراب والتنوق في هذه المعاني. أما البحتري فكان من أصحاب اللفظ الذين يهتمون أولاً بجودة السبك وحلاوة الألفاظ، ثم تأتي عنايتهم بالمعاني تالية، وكان يتناول أصباغ البديع في يسر وسهولة، وبلا تكلف ولا مشقة. وقد أثار مذهب هذين الشاعرين حركة نقدية شديدة، فتعصب لكل شاعر فريق، وأفرط في التعصب له. وتشتد هذه الخصومة حولهما اشتداداً عنيفاً، ويتدخل فيها من شاء حسب ذوقه وهواه، فيحاول الآمدي أن يوازن بين الشاعرين موازنة فنية دقيقة، وهو يحاول في موازنته أن يقف على الحياد، وأن يكتفي بعرض ما لكل واحد من الشاعرين من محاسن وسيئات، ومقارنته بما عند الآخر من ذلك دون أن يتدخل لإطلاق حكم في أي الشاعرين أشعر.

ولكننا لاحظنا أن الآمدي لم يستطع ذلك، فقد كان ذوقه تقليدياً محافظاً، وكان من فئة المتعصبين للقديم، فوجد البحتري لذلك قريباً من ذوقه، فإذا كتاب الموازنة يكاد يتحول إلى دفاع عنه، وعن طريقته في الشعر، وعن البلاغة العربية كما كان يستسيغها المحافظون.

وبوحي من هذا كله نشأت عنده نظرية (عمود الشعر) لأول مرة تحت هذا المصطلح خدمة للبحتري، ودفاعاً عنه، وبياناً لفضله، فبسبب من تفضيل الآمدي لأسلوب البحتري، ونفرته من طريقة أبي تمام واجتوائه لمذهبه؛ استمد من شعر البحتري تصوراً خاصاً للشعر، وأطلق على هذا التصور مصطلحاً من وضعه وهو (عمود الشعر). وزعم أنه هو أسلوب العرب في الشعر، وطريقة أهل العلم به، على حين كان - كما قلنا - ينفر من مذهب أبي تمام، فأدخل في حيز الصورة التي رسمها لعمود الشعر كل العناصر التي يمكن أن يتجافى عنها شعره. والآمدي لم يشرح لنا ماهية هذا العمود بصورة واضحة محددة، وإنما نحن استمددنا صورته من خلال شعر أبي تمام والبحتري، لأن الأول - في نظره - قد خرج على هذا العمود بينما تمسك به الثاني، وقام بأصوله حق قيام. ومن هنا كانت نظرية عمود الشعر عند الآمدي مرآة لشعر البحتري والشعر القديم الذي عُدَّ البحتري ممثلاً له. وقد بدا لنا واضحاً أن الآمدي - من خلال تصوره للشعر وعموده - ضيقُ الصدر بالشعر المحدث، وهو لا يكاد يسيغ الخروج على طرائق العرب القدماء، أو مخالفة مذاهبهم.

وقد شرحنا عمود الشعر الذي تحدث فيه الآمدي عن الشعر من حيث ألفاظُه ومعانيه وأخيلته وصوره. فأصحاب عمود الشعر عند الآمدي من أنصار اللفظ، وهم يؤثرون جودة السبك وحلاوة الرصف، وينفرون من الألفاظ الوحشية الغريبة، ويفضلون من المعاني ما سهل مأتاه وقرب مأخذه، وجرى على معاني العرب وطريقتهم في طرق الأفكار. وهم

يهتمون بالصنعة والبديع، ولكنهم يكرهون تعسف هذه الأشكال وتكلفها والإسراف فيها، ثم هم يؤثرون التشبيهات القريبة، والاستعارات الواضحة المتناسبة التي لا تبعد عن أسلوب القدماء في تناول الصور والأخيلة.

وفي الفصل الثالث درسنا عمود الشعر في كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه للجرجاني، فقد مضى القرن الثالث ومضى معه أبو تمام والبحتري وجاء القرن الرابع، ومعه المتنبي الذي ملأ الدنيا، وشغل الناس، وأثار حوله حركة نقدية تشبه الحركة التي ثارت حول أبي تمام، وإن كانت أقل منها غنى فنياً، لأن الدافع الشخصي كان له فيها دور في كثير من الأحيان. يتعصب لأبي الطيب فريق، ويتعصب عليه فريق آخر، ويسرف كل في موقفه. فالخصوم لا يرون إلا العيوب، والأنصار لا يرون إلا المحاسن والفضائل، ويبدو أن طعن الخصوم على أبي الطيب وشعره قد ازداد، فيأتي الجرجاني عندئذ ليكون له دور شبيه بدور الآمدي من قبل، فيضع كتاب الوساطة بين المتنبي وخصومه في محاولة لحل النزاع، والدفاع عن أبي الطيب الذي كان يؤثره ويفضله. ويقوم كتاب الوساطة على مبدأ القياس: قياس ما لأبي الطيب من أخطاء على أخطاء من تقدمه لبيان أن ذلك حظ مشترك لم يعْرَ منه أحد. وفي معرض هذه المقايسة يشير الجرجاني إلى (عمود الشعر) إشارة عابرة سريعة، وهو لا يصرح بماهيته، ولا يشرحه، وإنما يستخدم مصطلح الآمدي من قبله، ويذكر للشعر ستة عناصر تتعلق بألفاظ الشعر ومعانيه وأخيلته وصوره، ويذكر أنها مقياس المفاضلة والسبق بين الشعراء، وهو لا ينص صراحة على أن هذه العناصر الستة هي عمود الشعر، ولكن هذا ما يمكن أن يفهم من سياق كلامه، ومن اعتماد المرزوقي بعد ذلك عليها في حديثه عن عمود الشعر في صورته المتكاملة.

وأبرز ما في هذه العناصر - بمقارنتها بما كان عند الآمدي - أنها عناصر عامة ليست مقصورة على القديم وحده، مما يدل على أن نظرية عمود الشعر عنده قد اتسعت وأصبحت تفتح صدرها للشعر الحديث وتتقبل مقاييسه الفنية، وذلك يشير إلى تطور نظرة النقاد إلى قضية القديم والحديث، وأنهم قد بدؤوا يتحررون شيئاً فشيئاً من سلطان القديم وسطوته. ومع أن الجرجاني لم يشر إلى صلة المتنبي بعمود الشعر، إلا أن ما ذكره من العناصر ينطبق تماماً على شعر المتنبي، وما نلمحه في شعره أحياناً من الشواذ والسقطات فشيء قليل، لا يعتدّ به، ويمكن أن يغتفره مبدأُ المقايسة الذي قامت عليه الوساطة.

وأما الفصل الرابع فقد تحدثنا فيه عن عمود الشعر في صورته المتكاملة التامة عند المرزوقي الذي يعود إليه الفضل الأول في تحديد عناصر هذه النظرية تماماً، وبيان أركانها، ومعيار كل عنصر من هذه العناصر حتى يستحسن ويستجاد .

وقد تحدث المرزوقي عن ذلك في مقدمة شرحه لحماسة أبي تمام، إذ عالج في هذه المقدمة عدداً من القضايا النقدية كان من أبرزها قضية اللفظ والمعنى، التي كثر الحديث عنها، والخلاف حولها، وكأن الشعر مقصور على هذين العنصرين فقط، فجاء المرزوقي يبين أن الشعر فيه اللفظ والمعنى والوزن والقافية، ولكل واحد من هذه العناصر شروط ومقاييس ينبغي أن تتوافر فيه، وهذا هو ما يعنيه عمود الشعر. وإذن فعمود الشعر عند المرزوقي حديث عن مجموعة العناصر الحقيقية التي لا يقوم الشعر إلا بها، وشرط كل عنصر من هذه العناصر حتى تتوافر فيه الجودة والحسن ومعيار ذلك.

وتتسع نظرية عمود الشعر عند المرزوقي كثيراً، إذ تصبح - أو تكاد - حديثاً عن الشعر العربي كله، وهو حديث عام يندرج تحته القديم

والحديث، وهي في صورتها عنده تنفتح لتشمل الشعر العربي كله حتى لا يكاد يخرج منها شاعر من شعراء العربية لأن الخروج عليها معناه رفض الشعر العربي كله.

ونظراً لأن المرزوقي لم يشرح العناصر السبعة التي أقام منها عمود الشعر، فإننا اضطررنا للعودة إلى كتب النقد القديمة، فأوضحنا مدلولاتها النقدية وشرحناها.

وقد قارنا تصوره لعمود الشعر بتصور كل من الآمدي والجرجاني، فوجدناه يلتقي مع الجرجاني التقاء واضحاً يكاد يكون تاماً، فقد اعتمد على أربعة من عناصر الجرجاني الستة، وأضاف من عنده ثلاثة. ولكنه إذا قورن بالآمديّ بدا تصوره لعمود الشعر أوسع وأرحب وأكثر انفتاحاً لأنه - كما قلنا - حديث عام يكاد يحيط بالشعر العربي كله، على حين كان حديث الآمدي عن هذا العمود حديثاً خاصاً ضيقاً محصوراً في شعر البحتري والشعر القديم.

وقد أوضحنا أن النقاد الثلاثة الذين تحدثوا عن عمود الشعر وحددوا عناصره لم يخترعوا هذه العناصر اختراعاً من عندهم، وإنما هي مفاهيم معروفة، ومصطلحات متداولة شائعة كثيراً في كتب النقد القديمة، جمعوها وأقاموا منها بناء متكاملاً للشعر في صورته المثالية المفضلة.

الرياض: ١٥/٣/١٣٩٩هـ

١٢/٢/١٩٧٩م

المصادر والمراجع

(أ) المصادر القديمة

(١) ابن أبي العون:

كتاب التشبيهات، تحقيق محمد عبد المعيد خان (كمبردج: ١٩٥٠).

(٢) ابن أبي الإصبع:

تحرير التحبير، تحقيق حفني محمد شرف (ط. القاهرة).

(٣) الآمدي:

الموازنة بين الطائيين (١- ٢) تحقيق السيد صقر. دار المعارف، ذخائر العرب: ١٩٦٥م.

(٤) ابن الأثير:

المثل السائر (١- ٤) تحقيق الحوفي وطبانة. وطبعة محمد محيي الدين عبد الحميد.

(٥) أسامة بن منقذ:

البديع في نقد الشعر، تحقيق الدكتور أحمد أحمد بدوي، والدكتور حامد عبد المجيد. ط تراثنا، وزارة الثقافة والإرشاد القومي. القاهرة.

(٦) الباقلاني:

إعجاز القرآن، تحقيق السيد صقر (القاهرة: ١٩٥٤).

(٧) ابن بسام:

الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة (ط. القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر).

obeikandl.com

(٨) **أبو تمام**:

ديوان أبي تمام بشرح التبريزي (ط. دار المعارف، تحقيق محمد عبده عزام).

(٩) **الثعالبي**:

يتيمة الدهر، مطبعة الصاوي (ط. أولى: ١٩٣٤).

(١٠) **ثعلب**:

قواعد الشعر، تحقيق رمضان عبد التواب (القاهرة: ١٩٦٦).

(١١) **الجاحظ**:

١- البيان والتبيين (١- ٤) تحقيق عبد السلام هارون (القاهرة: ١٩٦١) و(ط. حسن السندوبي).

٢- الحيوان (١- ٧) تحقيق عبد السلام هارون (القاهرة، ط. أولى: ١٩٣٨).

(١٢) **الجرجاني (علي بن عبد العزيز)**:

الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق أبي الفضل إبراهيم والبجاوي، القاهرة (ط ثانية).

(١٣) **الجرجاني (عبد القاهر)**:

١- دلائل الإعجاز، تعليق وشرح محمد عبد المنعم خفاجي (ط أولى: ١٩٦٩).

٢- أسرار البلاغة، تعليق محمد رشيد رضا (الطبعة السادسة: ١٩٥٩).

(١٤) **الحاتمي**:

١- الرسالة الموضحة، تحقيق محمد يوسف نجم (ط. دار صادر، بيروت ١٩٦٥).

٢- الرسالة الحاتمية فيما وافق المتنبي في شعره كلام أرسطو، تحقيق فؤاد أفرام البستاني (بيروت: ١٩٣١).

obeikandi.com

(١٥) حازم القرطاجني:
منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، تونس (١٩٦٦م).
(١٦) الحصري القيرواني:
زهر الآداب، تحقيق علي محمد البجاوي، طبعة عيسى البابي الحلبي. (مصر: ١٩٥٣م).
(١٧) ابن خلدون:
مقدمة ابن خلدون (مطبعة التقدم بمصر).
(١٨) ابن خلكان:
وفيات الأعيان، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد (ط أولى: ١٩٤٨م).
(١٩) ابن رشيق:
١- العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، وطبعة (مطبعة السعادة: ١٩٠٧).
٢- قراضة الذهب، مكتبة الخانجي. (ط أولى: ١٩٢٦).
(٢٠) أبو زيد القرشي:
جمهرة أشعار العرب (ط. المطبعة الرحمانية).
(٢١) ابن سلام:
طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر (ط: دار المعارف).
(٢٢) الشريشي:
شرح مقامات الحريري (ط. بولاق).
(٢٣) الشريف المرتضى:
أمالي المرتضى، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - القاهرة، دار إحياء الكتب العربية ١٩٥٤م.

obeikandl.com

(٢٤) الصاحب بن عباد:

الكشف عن مساوئ المتنبي (رسالة ملحقة بالإبانة للعميدي، تحقيق إبراهيم الدسوقي البساطي: القاهرة ١٩٦١).

(٢٥) الصولي:

١- أخبار أبي تمام، تحقيق خليل عساكر ورفيقيه (القاهرة: ١٩٣٧).

٢- أخبار البحتري، تحقيق صالح الأشتر (ط. مجمع اللغة العربية بدمشق).

(٢٦) ابن طباطبا:

عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام. القاهرة، المكتبة التجارية الكبرى.

(٢٧) عبد الرحيم العباسي:

معاهد التنصيص (ط. المطبعة البهية المصرية).

(٢٨) أبو العلاء المعري:

عبث الوليد (ط. المكتب الإسلامي بدمشق).

(٢٩) أبو القاسم الأصفهاني:

الواضح في مشكلات شعر المتنبي، تحقيق محمد الطاهر بن عاشور (تونس: ١٩٦٨).

(٣٠) الفارابي:

رسالة في قوانين صناعة الشعراء (ضمن كتاب فن الشعر ص ١٤٩ - ١٥٨) تحقيق عبد الرحمن بدوي، (ط. القاهرة: ١٩٥٣.)

(٣١) أبو الفرج الأصفهاني:

الأغاني (ط. دار الكتب المصرية).

(٣٢) ابن قتيبة:

الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر (ط. القاهرة).

obeikandl.com

(٣٣) قدامة بن جعفر:

نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بمصر: ١٩٦٣م.

(٣٤) القلقشندي:

صبح الأعشى في صناعة الإنشا (ط. دار الكتب. الطبعة الثانية).

(٣٥) المبرد:

١- الكامل، تحقيق البجاوي وشحاتة (ط. القاهرة).

٢- البلاغة، تحقيق رمضان عبد التواب (ط. دار الشعب).

٣- الفاضل، تحقيق عبد العزيز الميمني (مطبعة دار الكتب المصرية: ١٩٥٦).

(٣٦) المرزباني:

الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر. تحقيق علي محمد البجاوي. القاهرة، دار نهضة مصر: ١٩٦٥م.

(٣٧) المرزوقي:

١- شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون (القاهرة: ١٩٥١).

٢- ألفاظ الشمول والعموم (مخطوط في معهد المخطوطات مصور عن نسخة دار الكتب).

(٣٨) ابن المعتز:

١- البديع، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي.

٢- طبقات الشعراء، تحقيق عبد السلام فراج (القاهرة: ١٩٥٦).

(٣٩) ابن منظور:

١- لسان العرب.

٢- أخبار أبي نواس، تحقيق محمد عبد الرسول إبراهيم وعباس الشربيني (مطبعة الاعتماد: ١٩٢٤).

٣- مختار الأغاني في الأخبار والتهاني، تحقيق إبراهيم الإبياري (ط. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر).

(٤٠) أبو نواس:

ديوان أبي نواس (ط. المطبعة العمومية: ١٨٩٨).

(٤١) أبو هلال العسكري:

الصناعتين، تحقيق البجاوي وأبي الفضل إبراهيم (القاهرة: ١٩٥٢).

(٤٢) ابن وهب:

البرهان في وجوه البيان، المنشور بعنوان نقد النثر، تحقيق طه حسين وعبد الحميد العبادي (ط. دار الكتب المصرية).

(٤٣) ياقوت الحموي:

معجم الأدباء (سلسلة الموسوعات العربية. مكتبة عيسى البابي الحلبي بمصر. الطبعة الأخيرة).

(٤٤) يوسف البديعي:

هبة الأيام فيما يتعلق بأبي تمام.

☆ ☆ ☆

obeikandl.com

المراجع الحديثة

(١) إبراهيم سلامة:

بلاغة أرسطو بين العرب واليونان. القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية: ١٩٥٢م .

(٢) إحسان عباس:

تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر) من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري (بيروت: ١٩٧١).

(٣) بدوي طبانة:

معلقات العرب (القاهرة. مطبعة الأنجلو مصرية: الطبعة الخامسة).

(٤) شوقي ضيف:

١- الفن ومذاهبه في الشعر العربي (دار المعارف، الطبعة الخامسة) .

٢- العصر الجاهلي (دار المعارف. الطبعة الرابعة).

٣- العصر العباسي الأول (دار المعارف، الطبعة الثالثة).

٤- النقد (سلسلة فنون الأدب العربي، الطبعة الثانية: ١٩٦٤).

٥- البلاغة تطور وتاريخ (ط. دار المعارف: ١٩٦٥).

٦- التطور والتجديد في الشعر الأموي (دار المعارف. الطبعة الثانية).

(٥) طه إبراهيم:

تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري (مطبعة التأليف والترجمة والنشر: ١٩٣٧).

(٦) طه حسين:

حديث الأربعاء (ط. مصطفى البابي الحلبي: ١٩٣٧).

(٧) ماهر حسن فهمي:

المذاهب النقدية (ط. مكتبة النهضة المصرية: القاهرة).

openkanal.com

(٨) **محمد مصطفى هدارة:**

١- مشكلة السرقات في النقد العربي (ط. أولى: ١٩٥٨).

٢- اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري (دار المعارف: ١٩٦٣).

(٩) **محمد مندور:**

النقد المنهجي (ط. الخانجي الأخيرة).

(١٠) **محمود الربداوي:**

الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام (ط. دار الفكر في بيروت).

(١١) **نجيب محمد البهبيتي:**

١- تاريخ الشعر العربي حتى القرن الثالث الهجري (ط. ثالثة).

٢- أبو تمام الطائي (ط. دار الفكر في بيروت).

obeikandl.com