الفصل السادس والعشرون

معيارا الاستعارة والنظم في كتابي (أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز) للجرجاني

-١-

أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني، شيخ العربيَّة، كان شافعيًّا عالمًا، شاعرًا، ذا نسك ودين، صنف العديد من التصانيف؛ منها: (الإيضاح)، و(مختصر شرح الإيضاح)، و(العوامل المائة)، و(المفتاح)، و(العمد) في التصريف، و(الجمل)، له (أسرار البلاغة)، و(دلائل الإعجاز) الذي يسمى بـ (إعجاز القرآن)، أخذ النحو بجرجان، وتوفي سنة ٤٤١هـ/ ١٠٤٩م. وقيل: سنة ٤٧١هـ/ ١٠٧٨م[1].

تركزت جهوده في النقد -بشكل خاص- في كتابيه (أسرار البلاغة)، و(دلائل الإعجاز) حول الاستعارة، أو المجاز بشكل أوسع في كتابه (أسرار البلاغة)، ونظرية النظم / التأليف، أي النظم القرآني، ويبدو أنه قد أفاد من علمه في النحو والصرف واللغة في دراسة الأدب والقرآن، فبدأ مع الفصاحة، وآثر أن يجعل التشبيه والتمثيل والاستعارة معيارًا موحدًا في توجهه البلاغي هذا؛ فالتشبيه هو من أبرز مفردات علم البيان الذي يعني بالكشف والإيضاح والظهور لغة، ويهتم بإيراد

(١) ترجمته: سير أعلام النبلاء للذهبي، مؤسسة الرسالة، (بيروت، ١٩٨٣-١٩٨٥): ١٨/ ٤٣٢-٤٣٣؛ أنباه الرواة: القفطي، تح محمد أبو الفضل إبراهيم، مط دار الكتب، ط١ (القاهرة، ١٣٦٩هـ/ ١٩٥٠م): ٢/ ١٨٨؛ فوات الوفيات: ابن شاكر الكتبي، تح إحسان عباس، دار الثقافة (بيروت، د.ت): ٢/ ٣٦٩.

المعنى الواحد بطرق مختلفه[١]. مما يشير إلى أن بحثه في موضوع المجاز جعله يتخذ منه منطلقًا للبحث في دراسة الإعجاز القرآني، ذلك أن المجاز يراد بها غير ما وقعت له في موضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول، وأن شئت جزت بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له من غير أن تستأنف فيها وضعًا لملاحظة بين ما تجوز بها إليه وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها[٢] مما يعني أن فهمه للغة كان فهما متعمقًا قادرًا على استجلاء أفقها البلاغي، من خلال معناها الذي يتوجه بذلك من خلال الشعر، بوصفه جوهر التجديد، والشاهد الذي يستشهد به، لحل ملابسات التداخلات النقديَّة، وهو —هنا— يتوجه بإيداعه نحو شريحة متميزة من المتلقين القادرين على فك عباراته وفهمها، كما في قوله عن بعض أضرب المجاز في أنه «إثبات الحكم لغير مستحقه بل لأنه أثبت لما لا يستحق»[٣]. والذي يلتقي بالتأويل من جهة ظاهر اللفظ، والذي توسع بتجاه العلاقة بين اللفظ والمعنى، وهو موضوع قديم جديد، وخصوصًا وأنه يرى بأن الألفاظ «لا تفيد حتى تؤلف ضربًا خاصًّا من التأليف، ويعمد بها إلى وجه دون من التركيب»[٤]. مما يوحي بأنَّه يهدف من وراء ذلك التنويه إلى نظرية النظم التأليف، وهو الذي سيقوده نحو باب المعنى، أو المعاني «التي تجمع فيها النظائر وتذكر الأبيات الدالة عليها فإنها تتلاقى وتتناظر، وتتشابه وتتشاكل»[٥]. وهذا الاختلاف هو جزء من عمليَّة التخييل عند المبدع، التي

---

(١) جواهر البلاغة: السيد أحمد الهاشمي، المكتبة التجاريَّة الكبرى (القاهرة، ١٣٧٩هـ/ ١٩٦٠): ص٢٤٤-٢٤٥.

(٢) أسرار البلاغة: عبد القاهرة الجرجاني، تح هـ. ريتر، مط وزارة المعارف (استانبول، ١٩٥٤م): ص٣٢٥-٣٢٦. ينظر: ص٣٦٥.

(٣) نفسه: ٣٥٧.

(٤) نفسه: ص٣.

(٥) نفسه: ص٢٤٣.

تنتج التأويل، أي أن التخييل عمليَّة إبداعيَّة متعلقة بالمنتج / البات، وأن التأويل هو عمليَّة إبداعيَّة متعلقة بالمتلقي؛ ذلك أن التأويل هو عمليَّة خاضعة لطبيعة الفهم حينما يقترن المجاز بالتأول والتخيل؛ كما في قوله معقبًا على أحد النصوص الشعريَّة: «فهذا على المجاز وجعل الفعل لليالي ومرورها، إلا أنه خفي غير عبادي الصفحة، ثم فسر وكشف عن وجه التأول وأفاد أنه بنى أول كلامه على التخيل»[١].

-٢-

أبرز معيار نقدي اهتم به الجرجاني في كتابه (أسرار البلاغة) هو معيار الاستعارة وما يلحق بها من تشبيه وتمثيل؛ فالتشبيه يعد أول مفردات علم البيان، واصطلاحًا هو عقد مماثلة بين أمدين، أو أكثر، قُصد اشتراكهما في صفة، أو أكثر، بأداة: لغرض يقصده المتكلم[٢]، والمجاز يعد أحد فروع شجرة المجاز، وهو يهتم باستعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة (المشابهة) بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع (قرينة) صارفة عن إرادة المعنى الأصلي؛ لذا قالوا باب الاستعارة ليست إلا تشبها مختصر، ولكنها أبلغ منه[٣]. أما التمثيل فهو جزء من الاستعارة، والاستعارة التمثيليَّة، هي من المجاز المركب؛ لأنَّها تركيب استعمل في غير ما وضع له، لعلاقة المشابهة، مع قرينة مانعة من إرادة معناه الوضعي[٤]، إذ تبدو الاستعارة هي المعيار الرئيسي في كتاب (أسرار البلاغة) وما خلاها فروع مستخلصة منها، لهذا كان تعريفها يجمع بين التشبيه والتمثيل لدى الجرجاني، حين قال: «أما الاستعارة فهي

(١) نفسه: ص٣٦٠.

(٢) جواهر البلاغة: ص٢٤٧.

(٣) نفسه: ص٣٠٣.

(٤) نفسه: ص٣٣٣.

ضرب من التشبيه، ونمط من التمثيل؛ والتشبيه قياس، والقياس يجري فيما تعيه القلوب، وتدركه العقول. وتستفتي فيه الأفهام والأذهان، لا الأسماع والآذان»[١].

كما وصف التشبيه والتمثيل والاستعارة بالأصول الكبيرة، وجل محاسن الكلام ترجع إليها؛ فكأنها أقطاب تدور عليها المعاني في متصرفاتها، وأقطار تحيط بها من جهاتها[٢] وإن كان يرى بأن المجاز أعم من الاستعارة، والتشبيه كالأصل في الاستعارة وهي شبيه بالفرع له صورة مقتضية من صوره[٣].

والجرجاني يتحدث -في نقده- متخذًا الشعر مادة له في بحثه ودراسته؛ لهذا يرى بأن الاستعارة لا تصح إلا عندما يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في ذلك الأصل وينقله إليه نقلًا غير لازم فيكون هناك كالعارية، وقد جعلها على عدة أضرب:

أولها: أن يرى معنى الكلمة المستعارة موجودًا في المستعار له من حيث عموم جنسه على الحقيقة[٤].

والثاني: أن يكون الشبه مأخوذًا من صفة هي موجودة في كل واحد من المستعار له والمستعار منه على الحقيقة وذلك قولك (رأين شمسًا) تريد إنسانًا يتهلل وجهه كالشمس[٥].

---

(١) أسرار البلاغة: ص٢٠.

(٢) نفسه: ص٢٦.

(٣) نفسه: ص٢٨.

(٤) نفسه: ص٢٩، ٥٢.

(٥) نفسه: ص٥٨.

والثالث: وهو الصميم الخالص منها، وهو أن يكون الشبه مأخوذًا من الصور العقليَّة، وذلك كاستعارة النور للبيان والحجة الكاشفة عن الحق المزيلة للشك النافية الريب، وهو الذي تبلغ به الاستعارة غاية شرفها، ويتسع لها كيف شاءت المجال في تفننها أو تصرفها، وله ثلاث أصول، الحواس، والأشياء المحسوسة إلا أن الشبه مع ذلك عقلي، وأن يؤخذ الشبه من المعقول للمعقول[١].

فلما حاول وضع موازنة بين التشبيه والتمثيل، توصل إلى أن كل تمثيل تشبيه، وليس كل تشبيه تمثيلًا، ثم عقد الصلات بين الاستعارة والتمثيل؛ فقال: إنَّ الاستعارة يجب أن تفيد حكمًا زائدًا على المراد بالتمثيل[٢] كما كان يرى في الاستعارة الاختصار، والإيجاز، وأنهما يحصلان في الحقيقة أو هما غرضان فيها، وكذلك حكم التشبيه معها. فإذا ثبت أنَّها ليست التشبيه على الحقيقة كذلك لأنَّ تكون التمثيل لأن التمثيل تشبيه إلا أنه تشبيه خاص[٣].

-٣-

أما كتابه (دلائل الإعجاز) فإنه يتركز حول نظريَّة النظم / التأليف، التي يرى أحد الباحثين بأنها بدأت مع عبد الله بن المقفع (ت ١٤٢هـ/ ٧٥٩م)، مرورًا ببشر بن المعتمر (ت ٢١٠هـ/ ٨٢٥م)، ثم مرت بالجاحظ (ت ٢٥٥هـ/ ٨٦٨م) حتى بلغت أبا بكر الباقلاني (ت ٤٠٣هـ/ ١٠١٢م)، ثم القاضي عبد الجبار (ت ٤١٥هـ/ ١٠٢٤م)، ثم عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ/ ١٠٧٨م) من خلال

(١) نفسه: ص٦٠-٦١.

(٢) نفسه: ص١٨٧-٢٢٠.

(٣) نفسه: ص٢٢١.

المعنى المشترك المنتظمة في سلك [١]. مما يشير إلى أنَّ النظم، كمفهوم نقدي له أبعاد عقليَّة، وأنه نابع من معطيات الاعتزال التي ترعرعت تحت ظلال الحسن البصري (ت ١٦٠هـ/ ٢٧٨م)، ثم انشقت عنه، فوجدت ضالتها في البحث القرآني؛ لأنّ النظم يتعلق بالنثر الذي تجري صياغته على وفق بلاغة الشعر؛ أي أنه يدور حول النص الأدبي الذي يتجاوز النثر ويمتلك بعضًا من مقومات الشعر، وهو ما ينسجم مع نظرية الإعجاز القرآني، التي الجرجاني خطوطها من الجاحظ في خطوطها العريضة[٢]، وهذا ما جعل الجرجاني يتلمس نظرية القرآني وهي تتصل بالمعنى لاعتقاده أن للشعر طريقة في تأليف الكلمات وربطها وتنظيمها. وإذا غيرت هذا النظام تغير المعنى، وبعبارة أخرى خرجت من الشعر إلى النثر، ومن الجيد إلى الرديء[٣]، وكان الجرجاني قد تناول نظرية النظم في كتابه (أسرار البلاغة) عرضًا، لكنَّه صب جل اهتمامه عليها في كتابه (دلائل الإعجاز)؛ لأن كتاب (أسرار البلاغة) يتركز حول الاستعارة ومحاولات تأصيلها حتى إنَّه عدها أعلى مقامًا من التشبيه[٤]، وأنه كان على معرفة بفكر أرسطو في الاستعارة؛ لهذا توصل إلى أن الاستعارة والمجاز هما عرف عام في جميع اللغات، لا تنفرد به اللغة العربيَّة، ولا ينبغي أن يكون موضع فخر لها[٥]، دون غيرها. فكأنه يرد على من سبقه من النقاد العرب منذ

(١) نظرية النظم: حاتم الضامن، الموسوعة الصغيرة ع (٤٧) وزارة الثقافة والإعلام (بغداد، ١٩٧٩م): ص٣-٤، ٥-٢٥.

(٢) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: إحسان عباس، دار الأمانة / مؤسسة الرسالة (بيروت، ١٣٩١هـ/ ١٩٧١م): ص٤٢٨.

(٣) نظرية المعنى في النقد العربي: مصطفى ناصف، دار الأندلس (بيروت، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م): ص١٤.

(٤) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: جابر عصفور، دار التنوير، ط٢ (بيروت، ١٩٨٣م): ص٢٣٢.

(٥) نفسه: ص٢٣٤.

الجاحظ، في محاولة لإسباغ فكرة عقليَّة مستقلة بعيدة عن العصبية، مما يوحي بأن نظرية النظم هذه ربما انطلقت بعد ذلك لغرض توكيد هذا الجانب من خلال تميز العرب بنظم القرآن، وهو ما أشار إليه تلميحًا في كتابه السابق (أسرار البلاغة) عبر موضوع نظم الكلام؛ بقوله: «اعلم أنَّك تجد الاسم وقد وقع من نظم الكلام الموقع الذي يقتضي كونه مستعارًا ثم لا يكون مستعارًا، وذلك لأنَّ التشبيه المقصود منوط به مع غيره وليس له شبه ينفرد به على ما قدمت لك من أن الشبه يجيء منتزعًا من مجموع جملة من الكلام»[1]. وهو يقترب من التأليف الذي وصفه بأنه «إسناد فعلي إلى اسم أو اسم إلى اسم وذلك شيء يحصل بقصد التكلم»[2] وهو ما دعا محقق كتاب (دلائل الإعجاز) إلى التعليق بقوله: «أنَّ ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من البعض والكلم ثلاث اسم وفعل وحرف وللتعليق فيما بينها طرق معلومة وهو لا يعدو ثلاثة أقسام تعلق اسم باسم وتعلق اسم بفعل وتعلق حرف بهما»[3].

لذا تركزت نظريَّة الشعر على مقاربة الشعر بالنظم القرآني، كما في قوله: «وانظر إلى نظمه ونظم القرآن فارس موضع الإعجاز واقف على الجهة التي منها كان وأتبين الفصل والفرق»[4]. لكنه لا ينظر إلى الشعر نظرة استصغار، وإنما يصحح منطلقات وقف عيها من سبقه من النقاد، لأنَّ خصوم الشعر «لم يخوضوا في التغير ولم يتعاطوا

(١) أسرار البلاغة: ص٢٣٧.

(٢) نفسه: ص٣٧٦.

(٣) دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، تح التنجي، دار الكتاب العربي، ط١ (بيروت، ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م): ص١٣-١٤.

(٤) نفسه: ص٤٠.

التأويل لكان البلاء واحدًا (...) يكونوا سببًا للفساد»[١]. لأن توجه عبد القاهر ورؤيته ينطلقان من خلفية ثقافية عقلية تقوم على استخدام الأسباب مبررات لإقامة الموقف وتبني المعيار النقدي في تحليلاته.

-٤-

ينظر الجرجاني إلى النحو من خلال علاقة المعنى بالنحو، عبر النسيج اللغوي والصياغة اللفظيَّة بقوله: «إنَّه عبارة عن توفي معاني النحو في معاني الكلم»[٢] لأنَّ النظم بمنظوره «أن ينظر إلى الكلمة قبل دخولها في التأليف وقبل أن تصير إلى الصورة التي بها يكون الكلم أخبارًا وأمرًا ونهيًا واستخبارًا وتعجبًا وتؤدي في الجملة معنى من المعاني التي لا سبيل إلى إفادتها إلا بضم كلمة إلى كلمة وبناء لفظة إلا بضم كلمة إلى كلمة»[٣]. وكأنه يشير إلى نظم اللؤلؤ حين يضم الواحدة إلى الأخرى عبر أنشوطة خاصة تجمع كل هذا الفيض الجمالي في نسيج متوقد من البريق المتناهي؛ لأنَّه يهتم بموضوع الفصاحة وعلاقتها بالنظم، من خلال اعتماد سياق خاص يجمع الألفاظ المقبولة مع الألفاظ النابية المستكرهة، لأن هذا سيورث النبر والقلق وعدم التلاؤم[٤]. لاعتقاده بأن الألفاظ من حيث هي ألفاظ مجردة كلًّا من حيث هي ألفاظ مفردة؛ لأنَّها «تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ ومما يشهد لذلك أنَّك ترى الكلمة تروقك

(١) نفسه: ص٤٥.
(٢) نفسه: ص٢٧٣.
(٣) نفسه: ص٥٢.
(٤) نفسه: ص٥٣.

وتؤنسك في موضع ثم نراها يعينها عليك توحشك في موضع آخر»[١]. لذا وضع الكلام مثل إذابة الفضة مع الذهب؛ بما يشير إلى أنَّه، وإن كان يهتم بتوالي الألفاظ، أي نظمها مثل نظم اللؤلؤ في العُقد، لكنَّه بقي متأثرًا بمن سبقه، وبالذات بنظريات الجاحظ النقديَّة حينما عد الألفاظ تتبع -لا محالة- المعاني في مواقعها فإذا وجب لمعنى أن يكون أولا في النفس وجب اللفظ الدال عليه أن يكون مثله، وعليه أن يقتفي علم النحو الذي تعمل قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه[٢].

وهو لا يلقى الكلام على عواهنه، حول النظم، وإنما يبقى يؤكد -باستمرار- على السبب / المبرر، كجزء من أعمال العقل في البحث، لبيان الأسباب التي دفعته إلى التزام نظرية النظم، وهو يؤكد ذلك مع التزام العقل، أي التزام البحث القائم على وجوب استخدام المنهج العقلي؛ لأنَّه يرى بأن النظم يكون بتعلق الكلمات بعضها ببعض، وبناء بعضها على بعض، محاولًا أن يجعل رؤيته شاملة تبدأ من نظم الحروف وتنتهي بنظم الألفاظ؛ لأنَّه يؤكد تغلب جانب النطق على المعنى، كجزء من أهمية الفصاحة في التلقي، ومن ذلك الابتعاد عن اللحن والألفاظ الوحشيَّة.

-٥-

من هنا كان يرى في الفصاحة ضرورة حتى إنَّه قسم الكلام الفصيح، إلى قسمين، منه ما يعزى إلى النظم، ومنه ما يعزى إلى الكتابة والاستعارة والتمثيل، وهو ما قامت عليه نظريته الجمالية في كتابيه (أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز)؛ لذا بدت الفصاحة مزية للمعنى، لا في الوصف، لاعتقاده بأن الفصاحة هي من اللفظ دون

(١) نفسه: ص٥٤.

(٢) نفسه: ص٥٨، ٧٧.

المعنى، وأنّه يمكن أن تكون في المعنى دون اللفظ، وإن كانت لا تدخل في صفة المعنى لاتفاق الناس على أن الفصاحة في اللفظ؛ وكأنه يشير إلى أن الفصاحة كالنظم، صناعة وصياغة وسباكة مثل الصناعة الحاذقة، فيلج دائرة اللفظ والمعنى والدلالة، وعلاقة الفكر الذي يرى بأنه لا يتعلق بمعاني الكلم المفردة أصلًا، وأنه لا يتعلق بها مجردة من معاني النحو[١]. مما يشير إلى اهتمامه يتناسق الدلالة، وتلافي المعاني على الوجه الذي اقتضاه العقل، بعد أن جعل الكلام على ضربين، ضرب يقبل منه الغرض بدلالة اللفظ وحدة، وضرب آخر يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم نجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ومدار هذا الأمر الكتابة والاستعارة والتمثيل؛ لذا رأى بأن النظم والترتيب والتركيب والتأليف والصياغة والتصوير والنسج والتحبير هي من قبيل المجاز وهو الذي يحاول من خلالها أن يبلغ إلى مستوى الرمز والإشارة وما هو باطن ومستغلق وخفي.

كما أنّه يرى بأن الدلالة في المفسر هي دلالة معنى، وفي التفسير دلالة لفظ على معنى، وأن المفسر يكون له دلالتان، دلالة اللفظ على المعنى، ودلالة المعنى الذي دل اللفظ عليه على معنى لفظ آخر، ولا يكون التفسير إلا دلالة واحدة هي دلالة اللفظ[٢]. وهذا ما انسحب إليه من الاستعارة ومقترباتها إلى النظم مما ترسب من كتاب (أسرار البلاغة) الذي جعله مختصًّا بالاستعارة التي تعني تشبيه الشيء بالشيء، وهي تفصح بالتشبيه وتظهره وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه[٣]. أما التمثيل لديه فهو مجاز يقف على مقربة من الاستعارة، في حين يكون

(١) نفسه: ص٣٢٢، ٢٩٧-٢٩٨، ٣٠٤.

(٢) نفسه: ص٣٢٤.

(٣) نفسه: ص٦٧.

التمثيل كحكم الاستعارة[١]. وهو ما سمح له بالإشارة إلى مجموعة معايير نقديَّة وبلاغيَّة، كالحكاية في النظم والتركيب، والدلالة، والمجاز، والكتابة، والتعرض، والتوكيد، والحذف، والفصل والوصل. ولم يفته أن يتحدث عن الذوق بوصف معيار الناقد الحاذق المتمكن، لذا جعله متصلًا بالسامع، أي المتلقي الشفاهي[٢].

-٦-

إذا كان كتاب (دلائل الإعجاز) يتصل بالنص القرآني مباشرة، فإنه لم يهمل دراسة الشعر، وإشارته إلى احتمالات الانتحال، وتلميحه معيار الفحولة. كما وجه عنايته إلى معيار القدم والحداثة؛ كقوله: «رأيت ناسًا يبهرجون أشعار المولدين ويستسقطون من رواها ولم أر ذلك قط إلَّا في رواية غير بصير بجوهر ما يروى ولو كان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان في أي زمان كان»[٣]. مما يعني أنه يلتزم معيار الجودة بوجه المعيار الزمني في الحداثة والقدم، وهو ما يلتقي مع موقفه من اللفظ والمعنى، ولعل هذا كان جزءًا من اعتقاده بأنَّ الشعر هو حجة الباحث والمفسر في فهم فصاحة القرآن، جريًا على من جعل الشعر ديوان العرب وعنوان الأدب، ومعدن ثقافتهم، وعلم الأعراب الذي يبين الفاضل من المفضول، وإن كان البعض يرونا أنه ليس سوى ملحة أو فكاهة أو بكاء على منزل أو وصف لكل أو نعت لناقة[٤]. فأمكثه إلى الاحتكام إليه وتبجيله لأنَّه المادة الأساسيَّة الأولى من تراث العرب التي يمكن بيان الفاضل من المفضول، وذلك لندرته وقلة الشعراء قياسًا إلى

(١) نفسه: ص٦٨-٧٠.

(٢) نفسه: ص٢٢٤.

(٣) نفسه: ص١٦٨.

(٤) نفسه: ص٢٤-٢٥، ٤٥.

العامة؛ لذا كان دفاعه عن الشعر جزءًا من موقفه في الدعوة إلى اللفظ الجزل والقول الفصل والمنطق الحسن والكلام البين والتمثيل الحسن والاستعارة والتلويح والإشارة، والصنعة التي تعمد إلى المعنى الخسيس فتشرفه وإلى الضئيل فتفخمه وإلى النازل فترفعه[١]. وكأنه يحاول أن يتجنب المعيار الأخلاقي في نقد الشعر، وضرورة استشهاد العلماء به لإيضاح غريب القرآن وإعرابه دون النظر إلى ما فيه من فحش وقبح؛ فقال: «رب هزل أداة في جد وكلام جرى في باطل ثم استعين به على حق، كما أنه رب شيء خسيس توصل به إلى شريف بأن يضرب به مثلًا فيه»[٢]. وهكذا هو الجرجاني صاحب نظرية النظم في استخدام الشعر معيارًا لبيان الإعجاز في القرآن الكريم.

(١) نفسه: ص٣٩.

(٢) نفسه: ص٣١.

الفصل السابع والعشرون

معايير نقد الشعر في كتاب (الجمان في تشبيهات القرآن) لابن ناقيا

-١-

ابن ناقيا هو عبد الباقي، وقيل: عبد الله بن محمد بن الحسين بن ناقيا، ولد سنة ٤١٠هـ/ ١٠١٩م، أصل من محلة الحريم الطاهري ببغداد، وكان يسكن دار الرقيق من درب العوج، أديب وشاعر، ولغوي مترسل، صاحب ملح وقامات، شرح فصيح ثعلب، واختصر كتاب (الأغاني)، له ديوان رسائل، وكتاب (الجمان في تشبيهات القرآن) صنفه على غرار كتاب (التشبيهات) لابن أبي عون. توفي سنة ٤٨٥هـ/ ١٠٩٢م[1].

-٢-

كان لابن أبي عون (ت ٣٢٢هـ/ ٩٣٣م) قصب السبق في تناوب موضوع التشبهات في كتابه (التشبيهات)، كما كان لأبي عبد الله محمد بن الكتاني الطيب كتاب

(١) ترجمته: معجم الأدباء: ياقوت الحموي، دار إحياء التراث العربي (بيروت، د.ت): ٥/ ١٦٥؛ الجواهر المهنية في طبقات الحنفية: القرشي (حيدر آباد، ١٣٣٢هـ) ١/ ٢٨٣؛ لسان الميزان: ابن حجر (حيدر آباد، ١٣٣١هـ): ٣/ ٣٨٤؛ بغية الوعاة: السيوطي (القاهرة، ١٣٢٦هـ): ٢/ ٦٧.

بعنوان (التشبيهات من أشعار أهل الأندلس)[١]. وقد شرح ابن أبي عون منذ البدء منهجه في إثبات (اختيار) تشبيهات الشعراء وبدائعهم، بعد أن تقدم الناس في اختيار الشعر وتمييزه غير أنهم لم يصنفوه أبوابًا؛ ذلك أن الشعر مقسوم على ثلاثة أنحاء: المثل السائر، والاستعارة القريبة والتشبيه الواقع، وما خرج من هذه الأقسام فكلام وسط أو دون لا طائل فيه ولا فائدة معه ورأيت أجل هذه الأنحاء وأصعبها التشبيه، ذلك لأنَّه لا يقع إلا لمن طال تأمله ولف حسه وميز بين الأشياء بلطيف فكره، وأنه يثبت في كتابه أبيات اختارها، وهي من التشبيهات المتداولة، وفق شروط اختيار النوادر دون الأوصاف والاستعارة، مثل حسن التشبيه، وحسن الاستعارة، مثل تشبيه رباط الخيل عند ليلى الأخيليَّة، وتشبيه النعمان بالليل لدى النابغة ... وغيرها[٢].

أما الكتاني وأنه بدأ كتابه بقوله: قال أبو عبد الله محمد بن الكتاني الطيب التشبيهات لأهل الأندلس: أرباب من التشبيهات والنجوم والقمرين[٣].

أما في كتاب (الجمان في تشبيهات القرآن) فإن ملامح الأصول النقديَّة النظريَّة نقد الشعر واضحة، حيث برزت المعايير النقديَّة السائدة حتى نهاية القرن الرابع الهجري، وهي معيار التشبيهات، والسرقات، والنقد الحكمي، والحداثة والقدم، واللفظ والمعنى، والاختيارات، والاستملاح والاستحسان، والأغراب والإفراط، مستفيدًا من ذوقه الأدبي الرفيع.

---

(١) نشر كتاب (التشبيهات) لابن أبي عون بتحقيق محمد عبد المعين خان (لندن، ١٣٧٠هـ/ ١٩٥٠م). ونشر كتاب (التشبيهات من أشعار أهل الأندلس) بتحقيق إحسان عباس في بيروت سنة ١٩٦٦م.

(٢) ينظر: تشبيهات ابن أبي العون: ص٢٩، ٣٢، ٣٩، ٤٣، ٤٧، ٨٠، ٩٦، ١٠٩، وغيرها.

(٣) التشبيهات لأهل الأندلس: ص٢٧.

بدأ ابن ناقيا أولا بتعريف التشبيه؛ فقال: «نوع مستحسن من أنواع البلاغة (...) ونقول في كيفية التشبيه: إنَّ الشيء نسبه تارة إلى صورته وشكله، وتارة في حركته وفعله، وتارة في لونه ونجره، وتارة في سوسه وطبعه»[1]. ثم ذكر أدوات التشبيه، والسور ذات التشبيهات، وجعل التشبيه منهجًا، أو وجهًا من وجوه البحث عن الجوانب البلاغيَّة في القرآن، وعلاقتها بالشعر؛ فكان قريبًا من النقد الأدبي، ومنطلقاته الجماليَّة التي ارتبطت به. ولا بدَّ من بيان اللقاء الحقيقي بين التشبيه والنقد، وخصوصًا وأنَّه يعتمد (بوضوح) المنهج التطبيقي، وليس المنهج التنظيري، فجعل التشبيهات القرآنيَّة منطلقًا، يستقرئ من خلاله تشبيهات الشعراء، فراح يقارن يوازن بين تشبيهات القرآن وما يحاكيها من شعر العرب، وخصوصًا الشعر الجاهلي؛ فهو يقول على سبيل المثال: «وقد تعاطت الشعراء صفة موج البحر في ارتفاعه بمثل ما ورد في التنزيل فقال الأعشى في ذكر الممدوح وجاء بغير لفظ:

وما مجاور هيت إذ طمى فطغى ... يدق آذيه البوصي والشرعا»[2]

وقال أيضًا: «ومما جاء في الشعر نحو هذا التشبيه على تفاوت الموازنة بينه وبين لفظ القرآن وانحطاطه إلى حال الهجنة واللكنة بالقياس إلى تلك الفصاحة قول امرئ القيس:

حتى تركناهم لدى معركٍ ... أرجلهم كالخشب السائل»[3]

---

(١) الجمان في تشبيهات القرآن: ابن ناقيا البغدادي، تح أحمد مطلوب وخديجة الحديثين، وزارة الثقافة والإعلام / مديرية الثقافة العامة – المؤسسة العامة للصحافة والطباعة، سلسلة كتب التراث (٧)، دار الجمهورية (بغداد، ١٣٨٨هـ/ ١٩٦٨م): ص٤٣.

(٢) نفسه: ص١٢١.

(٣) نفسه: ص٣٠٢.

كما ذكر استعمالات الشعراء اسم (الطي) في صفات كثيرة استعارة وتشبيهًا[١].

والذي عليه فإن الشواهد، أمَّا تكون جاهليَّة سبقت التنزيل في نزوله، وأمَّا جاءت بعده، فهي قريبة منه واستلهمت لغة العرب وتراثهم الشعري؛ وبيَّن بعض أنواع التشبيهات المتعلقة بذلك، مثل تشبيه صورة بأخرى كقوله تعالى: {تمر مر السحاب} [النمل: ٨٨]، وهو قبل أن يبين الجوانب البلاغيَّة يشرح المعنى، كنوع من التفسير اللغوي، أو النقد التفسيري، الذي يبسط الجملة؛ فيقول لا يريد أنَّ الجبال من هول ذلك اليوم وما ظهر من أمر الله تعالى فيه تزول عن مواضعها[٢]. ثم يعقب قائلًا: «والصورة عند أهل اللغة جمع «صورة» ينفخ فيها روحًا فتحيا وجاء في التفسير أن الصورة قرن ينفخ فيه إسرافيل -والله أعلم- وعلى هذا التأويل تكون الجبال زائلة عن مواضعها بذلك النفخ حتى تمر مرَّ السحاب»[٣].

-٣-

لقد انطلق ابن ناقيا من التشبيهات القرآنيَّة إلى النقد الأدبي، وبالذات نقد الشعر مقتفيًا ما طرحه حول التشبيه في سورة البقرة؛ فيقول: «فأما من قصد محض التشبيه في هذا الباب؛ واعتمد في أخذه على لفظ الكتاب، فإنَّه وقف دون استيفاء المعنى»[٤] فاستشهد بشعراء كثيرين أمويين وعباسيين، وغيرهم، فقال: «وقد استعملوا من الاستعارة والتشبيه وضرب المثل بالرياض والنبات في أحوال صرفوا إليها أعنة

(١) نفسه: ص١٣٧، ١٥٦.
(٢) نفسه: ص١٨١.
(٣) نفسه: ص١٨١.
(٤) نفسه: ص٥٠.

القول، وسلكوا فيها مذهب البيع من هذا الباب على عادة توسعهم في طرق المعاني وتصرفهم في قصد الأغراض ما يخرج بنا ذكره عن قصد السبيل، كنحو ما ذهبوا إليه من وصف الشبيه ونضارتها، وحسن أيام الصبا وغضارتها»[1]. وأشار إلى أنواع التشبيه، لمقابلة تشبيهين بمشبهين، كقول امرئ القيس:

كأن قلوب الطير رطبا ويابسا لدى وكرها العناب والحشف البالي

كما أشار إلى التشبيه العقيم، والتشبيه الحسن كقول عدي بن زيد:

كدمي العاج في المحارب أو كالـ ـبيض في الروض زهره مستنير

لأنه شبه ألوان الثياب بألوان نور الرياض؛ وذكر أن حذف أداة التشبيه تكون للمبالغة، وقال: إنَّ العرب تشبه الإبل بالقصور ذهابًا إلى تمام خلقها وحسن صورتها[2].

وأفاد من شرح معاني الأبيات وتأويل ألفاظها بما ينسجم مع المعيار الحكمي، القائم على أفعل التفضيل، والاستحسان والاستملاح والبحث عن موضوعات الأغراب والإفراط.

-٤-

لقد ترددت الكثير من المعايير النقديَّة في بحثه عن تشبيهات القرآن، كمعيار الحداثة والقدم، كتشبيه المحدثين في تغزلهم قلب المحبوب بالحجر، فقد حاول العباس بن الأحنف نقل التشبيه من الآية فظهر تكلفه، وبان هجنه، وهو من حذاق

(١) نفسه: ص٩٩.

(٢) نفسه: ص٢٢٧-٢٢٨، ٢٤٢، ٣٦٣، ٣٧٤.

المحدثين وفصحائهم، فجمع في التشبيه الواحد، وفخم بذكر الطوامير، وهو يصف اللطافة ولا سبب لمجانبته الصواب إلا التعرض لأي كتاب؛ في قوله:

شمس مقدرة في خلف جارية كأنما كشحها طي الطوامير

كما فعل ذلك مع ابن المعتز، وتشبيهاته المخترعة، وكيف جمع بين تشبيهين، ومع ابن نواس الذي استشهد بكلام العرب دون غيره من المحدثين لفصاحته وصحته روايته، وذكر أن بعض المولدين سلك طريق الأوائل في وصف هذه الحال، وكل مقصر عن بلاغة الكتاب، وذاهب إلى الإطالة والإسهاب، وربما أخذ بعضهم لفظة التنزيل، وهو مع ذلك إلى النكول والتقصير إذعانًا من الخواطر بالعجز عن إدراك شأوه ومعارضته بلاغته[1].

كما أشار إلى الصراع بين اللفظ والمعنى، والمفاضلة بينهما، وهو معيار بدأ مبكرًا في النقد العربي، لذا ارتبط بموضوع السرقات، وبالذات سرقة الألفاظ والمعاني، فتطرق إلى سرقة الشعراء من معاني القرآن، كما فعل أبو نؤاس، وذو الرمة، كما سرق شعراء العصور التالية معاني شعر الجاهليَّة، كما فعل ابن الرومي حين أخذ من تشبيهات النابغة، وبالذات صورة الشمس عند غروبها، وأغرب في الوصف، وأخذ ابن المعتز من تشبيهات الوجه بالبدر من صورة النابغة (فإنك شمس والملوك كواكب)، وكذا فعل أبي الهندي؛ وقال عن النابغة: «فقد تقدمه شاعر من شعراء كندة فيه يمدح عمر بن هند، وهو أحق به من النابغة إذ كان أبا عُذره»[2].

(١) نفسه: ص٤٨، ١٢٢، ١٥٨-١٥٩، ١٧٩، ١٨٢، ٢٧٠، ٢٨١، ٢٩٢، ٣٠٩.

(٢) نفسه: ص٥٥، ١٠١، ١٢٥، ١٦٠، ١٨٩، ٢٢٧، ٢٤٦، ٢٣٧، ٣٦٨.

الفصل الثامن والعشرون

معايير نقد الشعر في كتاب (نهاية الإيجاز) لفخر الدين الرازي

-١-

هو فخر الدين، أبو عبد الله محمد بن عمر بن حسين القرشي الطبرستاني الأصل، الشافعي، المفسر المتكلم، صاحب التصانيف.

ولد في الري سنة ٥٤٤هـ/ ١٠٥٢م، وقيل في السنة التي قبلها، وتتلمذ على يد والده الإمام ضياء الدين، خطيب الري، صاحب محيي السنة البغوي، له وقار وحشمة، وكان إذا ركب يمشي حوله نحو (٣٠٠) تلميذ وفقيه في موكبه، له تلاميذ كثر في مختلف العلوم كالتفسير والفقه وعلم الكلام والأصول والطب. كان فريد عصره، ومتكلم زمانه، له باع طويل في الوعظ، اتصل بالسلطان الغوري بغزنة والسلطان خوازم شاه، له تفسير مشهور غوانه (مفاتيح الغيب) في (١٢ مجلدًا) لم يتمه، وكتاب (المحصول)، و(المنتخب) و(نهاية العقول)، و(تأسيس التقديس)، و(المعالم في أصول الدين)، و(المعالم في أصول الفقه)، و(الملخص في الفلسفة)، و(شرح سقط الزند لأبي العلاء)، و(الملك والنحل)، و(السر المكتوم في مخاطبة الشمس والنجوم)، و(الجامع في علوم القرآن)، و(الأربعين)، و(البيان والبرهان في الرد على أهل الزيغ والطغيان)، و(المباحث الشرقيَّة) و(المباحث العماديَّة في مطالب المعمادية)، و(مناقب الشافعي)، و(مفاتيح العلوم)، و(نقد التنزيل)، و(نهاية الإيجاز

في دراية الإعجاز) في علم البيان، و(إعجاز القرآن)، و(تهذيب الدلائل وعيون المسائل)، و(تحقيق الحق)، و(الزبدة)، و(شرح الإشارات لابن سينا)، و(شرح عيون الحكمة)، و(شرح أسماء الله الحسنى)، و(شرح الإشارات لابن سينا)، و(شرح عيون الحكمة)، و(شرح أسماء الله الحسنى)، و(شرح الوجيز) في الفقه، وله مؤاخذات على النحاة، وفي الطب (شرح الكليات للقانون)، له نظم روى بعضه ابن خلكان، وكان يحفظ كتاب (الشامل) لإمام الحرمين في علم الكلام.

توفي على الأرجح سنة ٦٠٦هـ/ ١٢٠٩م بمدينة هراة[1].

-٢-

يتعرض فخر الدين الرازي في كتابه (نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز) إلى الأساليب البلاغيَّة المتعلقة بالإعجاز القرآني، والتي هي جزء من نظرية نقد الشعر عند العرب، فهو مفسر ومتكلم معروف؛ لهذا يبدأ مع الفكرة الرئيسيَّة التي قام عليها الكتاب، وهي فكرة (الإعجاز) منذ المقدمة التي جعلها بفصلين، وهو يبحث في موضوع إعجاز القرآن للعرب وعديه لهم، حتى يخلص إلى موضوع (نظم القرآن) التي اختطها قبله الجرجاني في كتابيَّة (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة)؛ لهذا رأي ضرورة البحث عن المزايا والبدائع من حيث الكم والكيف، فرأى أنَّها لا تتحقق إلَّا بالبحث عن حقيقة المجاز، والتشبيه والاستعارة والتمثيل، وحقيقة النظم، والتقديم

(١) ترجمته: وفيات الأعيان: ابن خلكان، دار صادر (بيروت، د.ت): ٤/ ٢٤٨؛ لسان الميزان: ابن حجر (حيدر آباد، ١٣٣١هـ): ٤/ ٢٤٦؛ الوافي بالوفيات: الصفدي (فيسبادن، ١٩٧٣-١٩٩٢م): ٤/ ١٧٥؛ شذرات الذهب: ابن العماد الحنبلي، المكتب التجاري (بيروت، د.ت): ٥/ ٢١.

والتأخير، والإيجاز في الحذف والوصل والفصل، وسائر وجوه المحاسن المعتبرة في النظم والنثر. وهذا ما قاده إلى أن يقترن البلاغة بالفصاحة، والاعتقاد بأنَّ الإعجاز القرآني هو إعجاز لفظي، فآثر التدرج بالبحث من المجاز إلى النظم بشكل متسلسل ومهم. فالإعجاز اللفظي قاده إلى بيان دلالة الألفاظ المعني، والبحث في موضوع التلقي السماعي للفظ، والاعتقاد بأن البلاغة لها صلة بالنظم والكلام المنظوم، والركون إلى مقولة ترى بأن معنى (النظم) هو (توخي) معاني النحو فيما بين الكلم[١]، وفي كون الدلالة على المعنى «تارة تكون وضعية وتارة تكون عقليَّة معنويَّة وأن المعنويَّة ليست دلالة نفس الصيغة على معناها بل دلالة معناها على معنى آخر»[٢]. مما يشير إلى اعتقاده بأنَّ الفصاحة ترتبط باللفظة ودلالتها؛ ذلك «أن اللفظة المستعملة في كلام قد تفيد نوع فصاحة وبراعة ثم إذا بدلناها بمرادفتها لم نجد البراعة تلك البراعة»[٣]. ثم حاول التمييز بين دلالة الاسم ودلالة الفعل؛ لأنَّ الاسم دلالة على الحقيقة دون زمانها، والفعل له دلالة على الحقيقة وزمانها[٤]. وهو ما قاده إلى بيان طبيعة الحقيقة والمجاز من خلال علاقة اللفظ بالمعنى لاعتقاده «أن اللفظ في أول ما وضعه الواقع للمعنى ليس بحقيقة في ولا مجاز»[٥].

---

(١) نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز: فخر الدين الرازي، تح وتقديم د. إبراهيم السامرائي، د. محمد بركات حمدي أبو علي، دار الفكر للنشر والتوزيع (عمان، ١٩٨٥م): ص٤١.

(٢) نفسه: ص٤٩.

(٣) نفسه: ص٥١.

(٤) نفسه: ص٧٥.

(٥) نفسه: ص٨٨.

-٣-

لقد حاول فخر الدين الرازي أن يهتم بعلوم البلاغة التي لها علاقة مباشرة مع الإعجاز، ومزاياه وقدراته، منطلقًا من المجاز، وهو ما يخالف الحقيقة التي هي شيء مثبت معلوم بالدلالة، لهذا رأي في المجاز أنَّه داخل في الإثبات أو في المثبت أو فيهما جميعًا[١].

ومن الناحية اللغويَّة يرى بأن اللفظ في أول ما وضعه الواضع للمعنى ليس بحقيقة فيه، ولا مجاز؛ لأنَّ المجاز يراد بالكلمة غير ما وضعت له في الأصل[٢]. أي أنه ناقد يمتلك رؤية متطورة، كما المجاز موقف متطور، خاضع للدلالة المرتبطة بتطور الزمان، وتطور الإحالة؛ لأنَّ الحقيقة ثابتة، والمجاز متغير؛ فإذا كان القرآن معجزًا في المجاز، فهذا يعني أنه انتقل بالمجاز من دلالته السائدة إلى دلالات غير سائدة، فأصبح معجزًا؛ لأنَّ الإنسان ابن عصره، ولا يستطيع أن يعيش ويتصور ويبتدع خارج عصره، ولعل هذه الحقيقة تغيب -أحيانًا- عن أذهان البعض في فهم المجاز القرآني، وعزت ذلك إلى إعجازه اللفظي حصرًا، وقوة بلاغته وسمو فصاحته، فارتقى النص السائد إلى نص آخر أعلى منه منزلة، وأكثر منه إيهامًا وقدرة على التأويل، وتعبيرًا عن حقيقة الحدث الذي يحمله أو يحاول أن يبلغه، لهذا اتصل الإعجاز بالحدث، وهو النص الرسالة / الوحي. ومن هنا حصل الانبهار، ثم التواني، ثم الذهول، ثم الخضوع للأمر الواقع، ثم استفحل الإعجاز. وهو خضوع للخطاب المعجز، وما يحمله من قدرة مضمرة على التدفق وقوة وتماه، وهو إعجاز،

(١) نفسه: ص٨١-٨٢.

(٢) نفسه: ص٨٨، ٩٠.

يرتبط باللفظ المتغير الذي لا يرتمي في أحضان الحقيقة، فانطلق نحو فكرة النظم المتصل بعلم النحو؛ لأنَّه يعني فيما يعنيه «أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه النمو ويعمل على قوانينه وأصوله»[1]. وهو ما له علاقة واضحة بالنظم القرآني كخطاب ديني جعله على عدة أقسام، وهي أقسام ترتبط بعلمي البيان والبديع في البلاغة العربية، كالمطابقة والمقابلة والاعتراض والإبهام والالتفات والاقتباس والتلميح، واللف والنشر والتعديد وغيرها.

من هنا عبر النظم عن عودة حيوية إلى العلوم البلاغيَّة التي كان الإعجاز القرآن في محورًا لها، ثم اضطر مؤسسو نظرية النظم التدليل على ذلك، فهادوا إلى الشعر العربي، فكانت هذه العلوم جزءًا رئيسًا من نظريته نقد الشعر عند العرب. لهذا خاضوا في التشبيه والاستعارة والكناية والتقديم والتأخير والفصل والوصل والحذف... وغيرها من العلوم التي أصبحت ميدانًا خصبًا للمرازب في بحثه عن الإعجاز القرآني، كما فعل أبو بكر الباقلاني في كتابه (إعجاز القرآن) ومن شايعه من شيوخ المعتزلة حتى ظهور القاضي الجرجاني وتصنيفه لكتابيه (أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز). بيد أن الجانب العقلي يبدو جليًا لدى الفخر الرازي الشافعي العقلي، لا المعتزلي كما هو حال الباقلاني والجرجاني؛ مما يعني أنه استمر لمدرسة الاعتزال الآنفة الذكر، مما يعبر عن تقدم الجانب العقلي وتطور، لديه، من خلال طروحاته النقديَّة كقوله عن التشبيه ليس من المجاز، أما الاستعارة، فإنَّها تعني ذكر الشيء باسم غيره وإثبات ما لغيره له لأجل المبالغة في التشبيه، ويرى أن الاستعارة للمعنى وليس للفظ، كما هو شائع[2]، وهو تحول كبير من نظرية المبني إلى نظرية

(١) نفسه: ص١٤١.

(٢) نفسه: ص١١٥-١١٦.

المعنى، بينما انحاز النقاد الذين سبقوه إلى اللفظ، حتى جاء ابن رشيق فخلق نوعًا من التوازن بين اللفظ والمعنى.

ثم حاول التمييز بين الكناية والمجاز، وأن بقي منحازًا للمعنى، فقال: إنَّ اللفظة إذا أطلقت وكان الغرض الأصلي غير معناها فلا يخلو أمَّا أن يكون معناها مقصودًا أيضًا[1].

كما حاول أشار إلى الكناية عبارة ذكر لفظة وتفيد بمعناها معنى ثانيًا هو المقصود وإذا كنت تفيد المقصود بمعنى اللفظ وجب أن يكون معناه معتبرًا، وإذا كان معتبرًا فما نقلت اللفظة عن موضوعها فلا يكون مجازًا[2].

من يبدو لي أن الفخر الرازي حاول إكمال الدور البلاغي للفكر الاعتزالي بعد غروب نجمه، وقد أفاد إفادة واضحة من صراع الأفكار والثقافات التي كانت سائدة في عصره، وفي إقليم نشأته، في جرجان وهراة، حيث نشأ الجرجاني وتعلم. كما تبدو نفحات البلاغة العربيَّة، المتمثلة بالنقد والبلاغة وأثر مدرسة بغداد الفكرية مؤثرة على عقله وتطلعاته وأفكاره النقديَّة.

(١) نفسه: ص١٣٥.

(٢) نفسه: ص١٣٦.

الفصل التاسع والعشرون

معايير نقد الشعر في كتاب (المثل السائر) لابن الأثير

-١-

هو ضياء الدين أبو الفتح نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم بن عبد الواحد الشيباني، الجزري المنشئ صاحب التصانيف، مولده بجزيرة ابن عمر سنة ٥٥٨هـ/ ١١٦٢م ثم تحول منها مع أبيه وأخوته، فنشأ بالموصل، وحفظ القرآن، وأقبل على النحو واللغة والشعر والأخبار، له اليد الطولي في الترسل، يجاري فيه القاضي الفاضل ويعارضه؛ وبينهما مكاتبات ومحاربات، قدم بغداد رسولًا غير مرة، وحدث بها بكتابه (المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر)، وله معه تصانيت أخرى، منها: (الجامع الكبير) و(الاستدراك). مرض وتوفي في ربيع الآخر سنة ٦٣٧هـ/ ١٢٣٩م[1].

---

(١) ترجمته: سير أعلام النبلاء: الذهبي، مؤسسة الرسالة (بيروت، ١٩٨٣-١٩٨٥م): ٢٣/ ٧٢؛ معجم البلدان: ياقوت الحموي، دار إحياء التراث العربي (بيروت، د.ت): ٢/ ١٣٨؛ الحوادث الجامعة: لابن الفوطي، تح مهدي النجم، دار الكتب العلمية، ط١ (بيروت، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٣م): ص١١٥؛ العسجد المسبوك: الملك الفساني، تح شاكر محمود عبد المنعم (بيروت، ١٩٧٥م): ص٤٩٦.

-٢-

يعد ضياء الدين ابن الأثير من النقاد والبلاغيين العرب المتأخرين الذين جمعوا نقد الشعر والنثر (الكتابة) معًا، أي أنهم انطلقوا من رؤية جماليَّة متكاملة، استوعبت المنجز النقدي العربي وتأثيراته الخارجيَّة لتمتزج في بوتقة واحدة مفعمة بالحيوية والجمال والفاعليَّة، وقد عرض مفطم أفكاره في كتابه (المثل الساحر) وأفاد ما يغنيها ويطورها ويمنحها قوتها وشمولها في كتابه الثاني (الجامع الكبير)، ثم رأى أنه بحاجة إلى إضافة بعض اللمسات فكتب كتابه الثالث (الاستدراك) وهو من عنوانه يحيل إلى إتمام ما أغفله من أفكار ورؤى، وتوجهات جماليَّة؛ لذا فإنَّه حافظ بقوة ووضوح على المعايير النقديَّة العربيَّة في نقد الشعر، وأضاف إليها ما يتممها في نقد النثر. لذا رأى أحد الباحثين المحدثين بأنه «شرح المصطلح البديعي» في خطرات نقديَّة؛ وأنه أصلح على الكثير من الشعر، ثم انهمك في شق طريقه في الترسل، وأنَّه حاول إبراز دور الناقد القديم في (تعليم البيان)، وأن امتلك الجرأة والاعتداد بالنفس حد الغرور، بما يشيء بأنه يحجب بهما تحصيله الثقافي، وعدم تنوعه، محاولًا أن يتفوق على القاضي الفاضل، وأنه حاول تقريب المسافة بين الشعر والنثر كما فعل ابن طباطبا[١] في حين آخر «بأن جهوده في البلاغة والنقد كانت من الفخامة والإبداع ما يجعله يحتل مركزه كناقد وبلاغي بجدارة وحق»[٢].

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: إحسان عباس، دار الأمانة / مؤسسة الرسالة، ط١ (بيروت، ١٣٩١هـ/ ١٩٧١م): ص٥٩٢-٥٩٣.

(٢) مقالات في تاريخ النقد العربي: داود سلوم، وزارة الثقافة والإعلام (بغداد، ١٩٨١م): ص٣٩١.

وهذا يعني أن ثمة اتفاق على أهمية دوره، وخصوصًا وأنه ظهر في مرحلة متأخرة نضج فيها النقد العربي وتطورت أساليبه، لكن أمراض النثر تسللت إليه، كالسجع، والتعقيد اللغوي، والصور الضبابيَّة، والميل نحو التعقيد والغرابة، والتلاعب بالألفاظ.

-٣-

أبرز في مستهل كتابة (المثل السائر) المقدمات النظرية التي يستند إليها كتابه، وهي العلاقة بين النثر والشعر، والتي قادته إلى تمثال علم البيان، وهو علم بلاغي خاص بالاستعارات والمجاز والكناية وغيرها، ثم مال إلى تناول علم البديع، وهو علم بلاغي يهتم بالطباق والخباس والمقابلة والمزاوجة والمبالغة والتلميح والترصيع وغيرها؛ لذا أبرز الفرق بين الكتابة الكتابة (النثر) والشعر في ثلاثة أوجه؛ هي:

أولًا: الفرق الظاهر، الذي يهتم بنظم أحدهما ونثر الآخر.

ثانيًا: يتناول الألفاظ التي يعاب استعمالها نثرًا ولا يعاب نظمًا.

ثالثًا: أن الشاعر إذا أراد أن يشرح أمورًا متعددة ذوات معانٍ مختلفة في شعره واحتاج إلى الإطالة بأن ينظم مائتي بيت أو ثلاثمائة أو أكثر من ذلك، فإنَّه لا يجيد في الجميع ولا في الكثير منه، بل يجيد في جزء قليل، والكثير من ذلك رديء غير مرضي، والكاتب يؤتى من ذلك بل يطيل في الكتاب الواحد إطالة واسعة تبلغ عشر طبقات الكراريس[1]. وكأنه يريد من الناقد أن يكون عالمًا «بجميع آلات التأليف نظمًا

(١) المثل الثائر: ضياء الدين ابن الأثير، تح محمد محيي الدين عبد الحميد، مط مصطفى البابي، البابي بمصر (القاهرة، ١٣٥٨هـ/ ١٩٣٩م): ٢٠/ ٤١٨.

وشعرًا كما هو المؤلف المطلق»[١]. مما يبرز اهتمامه بعلم البيان عامة والنثر والنظم خاصة، لاعتقاده بأن ملاكة الطبع، فإنه إذا لم يكن ثم طبع فإنه لا يغني تلك الآلات شيئًا[٢]. باعتبار أن علم البيان هو أسُّ الفصاحة والبلاغة[٣] وجوهرها، ويعني به عدم التكلف وضرورة الاعتماد على التدفق المباشر البعيد عن الصنعة والتعقيد، مما جعله يطرح مجموعة معايير نقديَّة أبرزها معيار اللفظ والمعنى، وهو معيار مبكر وراسخ ومعهم، وله صلة مباشرة بالصنعة والأفكار التي يطرحها الناقد. فتطرق إلى المنافرة بين الألفاظ في السبك، أو المفاضلة اللفظيَّة والمحتوية، في اختلاف صيغ الألفاظ واتفاقها حينما تنقل من هيئة إلى هيئة [٤] لذا ساقه ولعله بالمعاني المتبدعة)، وكتاب آخر سماه (عمود المعاني)[٥]. ذكر فيه أن المعنى الذي يتوارد عليه عدة شعراء يدعى (عمودًا) وهو ذو شعب ينفرد بها الشاعر دون سواه؛ فإذا كان المعنى مستقلًا بذاته، فهو ليس عمودًا[٦] ويرى أنَّ السبق في المعنى لا يمثل إلا حقيقة التقدم الزمني، ولو تقدم المتأخرون لسبقوا إلى المعاني كما سبقهم الأوائل[٧] مما يحيلنا إلى موضوع الابتداع (الابتكار) ووجهة نظره التي ترى «بأن الابتداع للمعاني مفتوح إلى

---

(١) الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور: ابن الأثير، تح مصطفى جواد وجميل سعيد (بغداد، ١٣٧٥هـ/ ١٩٥٦م): ص٦.

(٢) المثل السائر: ١/ ٨.

(٣) الاستدراك في الرد على رسالة ابن الدهان، المسماة بـ (المآخذ الكندية في المعاني الطائية)، تح حقي محمد شرف (القاهرة، ١٩٥٨م): ص٢٠.

(٤) المثل: السائر: ١/ ٢٨١، ٢٩٢، ٣٠٤.

(٥) الاستدراك: ص١١، ٦٠.

(٦) نفسه: ص٩-١٣.

(٧) نفسه: ص٦.

يوم القيامة، ومن الذي يحجر على الخواطر وهي قاذفة بما لا نهاية له؟ إلا أن من المعاني ما يتساوى الشعراء فيه»[١]. لذا نراه يرى أن المعاني على ضربين[٢]:

الأول: يبتدعه مؤلف الكلام، فكان أبو تمام أكثر الشعراء ابتداعًا للمعاني.

الثاني: يدخل في باب الصناعة، والكلام فيها مجملًا أو مفصلًا، وأن الأولى في المعنى أن يحمل على ظاهر اللفظ، وأن المعاني تتجدد في المقامات بتجدد حوادث الأيام، أي أن للزمن تأثيره النص.

من هنا تبدو العلاقة واضحة بين اللفظ والمعنى، فالإيجاز -مثلا- يشير إلى الألفاظ القليلة التي تدل على المعاني الكثيرة، وأنه يفترض أن يؤتي بالألفاظ على أنها لا نظير لها[٣]؛ وأن الترصيع بين المعاني على ثلاثة أقسام[٤]:

- أما أن يكون للفظ حقيقة في أحدهما مجازًا في الآخر، أو حقيقة فيهما جميعًا، أو مجاورًا فيهما جميعًا، وليس لنا قسم رابع.

-٤-

لقد قاده معيار اللفظ والمعنى إلى الكشف عن علاقة (الابتداع) في المعنى والصناعة (التكلف)، فجعل أبا العلاء المعري مثالًا للتكلف حين تناول موضوع

(١) المثل السائر: ٢/ ٣٦٣؛ ينظر: الاستدراك: ص٥٩.
(٢) المثل السائر: ١/ ٣١٢-٣١٦؛ ينظر: ١/ ٨-٩، ٣٢، ٣١٠، ٣٢٢.
(٣) المثل السائر: ١/ ٥٢.
(٤) نفسه: ١/ ٤١.

اللزوم؛ الذي يريد به «أن يلتزم الناظم والناثر ما لا يلزمه»[١]، وربما قاده أيضًا إلى موضوع المساواة، أو التسوية كما يرى الجاحظ، ويريد به المساواة بين الألفاظ والمعاني[٢] أو التوسط وعدم التكلف في اعتماد معيار الغرابة؛ لأنَّه يرى بأن في اللفظ عيبين: الأول الغرابة في الاستعمال، والثقل على السامع وكراهة الذوق[٣].

ولأن الألفاظ تفضي إلى اللغة واستعمالاتها فإنَّه رأى أن المعيار اللغوي يتضمن الابتعاد عن اللحن، الظاهر والحظي، لأنَّه من النادر أن يسلم شاعر من اللحن، وبالذات من تقدم زمانه كالمتنبي والبحتري ومن تقدمه كأبي تمام[٤] وكأن اللحم يتصل بالابتداع الذي يحيل إلى السرقات الشعريَّة بأنواعها التي أسهب في الحديث عنها؛ وتحدث فيها عن المعنى المستولد؛ ورأى بأن دلالة الألفاظ على المعاني هي دلالة خاصة، أي مخصوصة من الحسن[٥]. وأن «صاحب النظم والنثر لا يحتاج إليه من باب الإجادة في الألفاظ والمعاني اللذين هما عبارة عن الفصاحة والبلاغة، وإنما يحتاج إليه في اجتناب اللحن لا غير»[٦].

---

(١) نفسه: ١/ ٢٧٤.

(٢) الاستدراك: ص٥٩.

(٣) المثل السائر: ١/ ١٦٣.

(٤) نفسه: ١/ ١٦-١٧.

(٥) ينظر: المثل السائر: ١/ ١٠٧، ١٠٦-١١٤؛ الاستدراك: ص٤.

(٦) الاستدراك: ص١٨.

-٥-

اهتم ابن الأثير بمعيار التشبيهات، وما يدخل تحت علمي البيان والبديع، فاستعرض موضوعاته في التصريح والتجنيس، والترصيع والتضمين والتوشيح والاستعارة والتشبيه والتجديد والالتفات، كما أشار إلى الموازنة؛ وذلك بأن «تكون الألفاظ الفواصل من الكلام المنثور متساوية الوزن، وأن يكون صدر البيت الشعري وعجزه متساوي الألفاظ وزنًا، والكلام بذلك طلاوة، وسببه الاعتدال؛ لأنَّه مطلوب في جميع الأشياء، وإذا كانت مقاطع الكلام معتدلة وقعت من النفس موقع الاستحسان»[١]. فضلًا عن التقديم والتأخير والأطناب والتكرار والاعتراض والمغالطات المعنوية والأحاجي والتناسب والاقتصاد والاشتقاق وغيرها. ولكن ابن الأثير تميز عمن سبقه بأنه تبني المعيار الإحصائي، مما يشير إلى تقدم آليات النقد واهتمامها بالإحصاء، وهو تطوير للمعيار الكمي الذي طرحه النقاد المتقدمون، والذي دعاه بعض النقاد المحدثون بالنقد الإحصائي، في إشارة إلى أن عدد المعاني المبتكرة —في المقام الأول— هو الذي يقرر تفوق الشاعر أو الناثر، لذا سماه بالطريقة الإحصائية التي يفاضل فيها بين قصيدتين وديوانين[٢]. وقد طبق ذلك على شعر أبي الطيب المتنبي؛ فقال: «إنَّ جميع بلاد المشرق من أذربيجان إلى حدود الصين لا يتمارون في أنه أشعر الشعراء قاطبة»[٣].

---

(١) نفسه: ١/ ٢٧٨-٢٧٩، ينظر حول المحسنات: ١/ ٤٤-٢٤٥، ٢٤٦.

(٢) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ص٥٩٧.

(٣) الاستدراك: ص٣.

إلى التفسير والإقناع، وإغراء المتلقي بالمعنى، وهو لا يفترق عما قصده القدماء بالإبانة التي ردوا جانبًا كبيرًا من بلاغة الصورة وتأثيرها[١].

-٦-

وقد قاده الاهتمام بالشرح إلى البحث في موضوع التفسير والتأويل، عبر معيار يبدأ بالتدريج بسيطًا حتى يدلع أقصى حالات التأويل، والمعروف بأن الشرح يعني بالنصوص النثرية والشعريَّة غير القرآن، أما القرآن فإنَّ التفسير معني به، ولكن ثمة معيارًا تفسيريًّا في قراءة النص الأدبي لا يرقى إلى مضمار النقد التحليلي القادر على كشف الأبعاد المهمة للنص لفظًا ومعنًى؛ فكان تعقيبه على شرح الحماسة للمرزوقي والتبريزي بأنهم «لا يعرض إلى شيء من المعاني الدقيقة التي يسأل عنها، وغاية ما عندهم أنَّهم يذكرون الأعراب، ويفسرون الكلمة اللغويَّة والشعر وليس المراد منه ذلك.

فإنَّ الشاعر ما جلس يفكر، ويدقق النظر فيما يصنعه من المعاني، ويختاره من صوغ الألفاظ من أجل كلمة لغويَّة يودعها في شعر، ولا من أجل تصحيح أعراب وإنما مراده من الشعر أمر وارد ذلك كله»[٢].

وقد ميز بين التفسير والتأويل، فأشار إلى إظهار باطن اللفظ؛ وقال: «التفسير بيان وضع اللفظ حقيقة، بل التفسير يطلق على بيان موضع اللفظ حقيقة ومجازًا؛

---

(١) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: جابر عصفور دار التنوير، ط٢ (بيروت، ١٩٨٣م): ص٣٣٢-٣٣٣.

(٢) الاستدراك: ص٢٣-٢٤.

لأنَّه من الفسر، وهو الكشف، وهو مشتق من الأول وهو الرجوع؛ يقال: آل يؤل، إذا رجع، وعلى هذا فإن التأويل خاص والتفسير عام؛ فكل تأويل تفسير، وليس كل تفسير تأويلًا»[١].

وبهذا فك الاشتباك بين التفسير والتأويل، وكشف عما يزاد بالشرح، ومنح رؤيته موقفًا واضحًا؛ لأنَّ التفسير هو مرحلة أولى من مراحل الكشف عن المعنى؛ لأنَّ التأويل هو بحث في باطن النص، أو كما قال: «إظهار باطن اللفظ»[٢]. ثم فصل ذلك، ورأى بأنَّه يفترض أن لا يخلو التأويل من ثلاثة أقسام: «أمَّا أن يفهم منه شيء واحد لا يحتمل غيره، وأما أن يفهم منه الشيء وغيره، وتلك الغيرية؛ أما أن تكون ضدًا، أولا تكون ضدًا، وليس لنا قسم رابع فالأول يقع عليه أكثر الأشعار (...) والثاني قليل جدًّا، وهو من أظرف التأويلات المعنوية. لأنَّ دلالة اللفظ على المعنى وضده أغرب من دلالته على المعنى وغيره مما ليس بضده»[٣]. وله فيه تطبيقات مهمة وكثيرة.

---

(١) المثل السائر: ١/ ٣٣.

(٢) نفسه: ١/ ٣٣.

(٣) نفسه: ١/ ٣٣، التطبيقات: ١/ ٣٤-٤٠.

الفصل الثلاثون

المعيار الجمالي في كتاب (منهاج البلغاء) لحازم القرطاجني

-١-

أبو الحسن حازم بن محمد بن حسين بن حازم النحوي الخزرجي الأنصاري القرطاجني، شاعر نحوي، ناقد شهير، له القصيدة الميمية، ومدائح في المستنصر صاحب تونس، أمّا النحو والعروض والبيان، وصاحب كتاب (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)، وله اعتراضات على أرباب البيان وطريقته فيه مخالف لطريق السكاكي وعبد القاهر الجرجاني والرماني، وكل نكتة يريد إيرادها يقول في أولها إضاءة وتنوير، وله ألفية في النحو وكتاب (علم القوافي)، وشعره في غاية العلو (ت ٦٨٤هـ/ ١٢٨٥م)[1].

(١) ترجمته: الوافي بالوفيات: الصفدي (فيسبادن، ١٩٧٣-١٩٩٢م): ٥/ ١٨٤؛ نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب: التلمساني، تح إحسان عباس (بيروت، ١٩٦٨م): ٢/ ٥٨٤، ٤/ ١٤٨، ٥/ ١٨٩؛ البلغة في تراجم أئمة اللغة: الفيروزآبادي، تح محمد المصري، جمعية إحياء التراث الإسلامي، ط١ (الكويت، ١٤٠٧هـ): ص٧٨.

-٢-

على الرغم من أن مفهوم الجمال يرتبط بالشكل واللون، وما يتصل بمعطيات الطبيعة، من خلال ما طرحه أرسطو في كتابه (في الشعر)، وأن الجمال «الذي ندركه في الطبيعة هو الجمال الذي يظهر للعين العادية، مثله مثل الحقيقة التي تظهر لنا في الإدراك العادي عن الموجودات الطبيعيَّة، سرعان ما تغير من هذا الإدراك فتظهر لنا حقيقة أخرى تقوم على التفسير العلمي.

ويتضح أيضًا أن الفن وسيلة الإنسان للتعبير عن الجمال، كما أن شرط تقدير الجمال هو الرجوع إلى القيم والمقاييس التي تهدف إلى تحديدها، وبعبارة أخرى أصبح البحث في الفن هو لب المشكلة في فلسفة الجمال»[1]؛ مما يعني أن فلسفة الجمال، أو المنهج الجمالي بشكل خاص، يرتبط بالشعر، وهو ما يسمى بالأدبيَّة، أو الشعريَّة الآن، والتي «لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع... إلخ، تبحث عن القوانين داخل الأدب ذاته فالشعرية إذًا مقاربة للأدب «مجردة» و«باطنة» في الآن نفسه»[2].

وقد استمدت الشعرية تأصيلاتها من أرسطو الذي رأى أن الشعر أقرب إلى الفلسفة وأسمى مرتبة من التاريخ؛ لأنَّ الشعر أصيل إلى قول الكليات، على حين أنَّ

---

(١) فلسفة الجمال: أميرة حلمي، كتاب الجيب، النشر المشترك، دار الشئون الثقافية العامة (بغداد، د.ت): ص١٣.

(٢) الشعرية: تزفيطان طودوروف، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط١ (الدار البيضاء، ١٩٨٧م): ص٢٣.

التاريخ أميل إلى قول الجزئيات [١]. مما يقربه من الجمال المطلق، أو الجمال بوصفه رؤيا حلميَّة أو فلسفيَّة مستمدة من معطيات الطبيعة، أي من الحقيقة وهي تحاول أن تسمو إلى الخيال والجمال المطلق، وقد رأى النقاد إمكانيَّة تأثر القرطاجني في كتابه (منهاج البلغاء) بأرسطو، حتى إن بعضهم يرى أن تأثير كتاب أرسطو عميق أشد العمق[٢]. مع الأخذ بنظر الاعتبار اهتمامه بفكرة (النظم) التي ركزت حول (النظم القرآني) والتي ترى أن العمل الفني كلًّا مترابط الأجزاء وليست إلا صدى لفكرة (الوحدة)، لأن النظم لديه هو نظم الكلمات والمعاني في الأبيات ونظم الأبيات والمعاني في القصيدة [٣].

وهذا إما يشير إلى تعريف حازم لمفهوم الشعر بقوله: «الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه ويكره ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك»[٤]، محاولا منح المفهوم تعريفًا علميًّا، فحازم هو الذي اهتم بتكامل المفهوم، ورأى بأن (العلم) هو الوعي النظري بالصفات الراسخة للموضوع من خلال بسطه لموضوع (صناعة الشعر والخطابة)، واعتقاده بأن الصناعة هي العلم بكفية العمل، الملكة التي يقتدر

(١) في الشعر لأرسطو، تح وتعليق شكري محمد عياد، دار الكاتب العربي للطابعة والنشر (القاهرة، ١٣٦٨هـ/ ١٩٦٧م): ص٦٤ (التعليق).

(٢) نفسه: ص٢٤٤ (تعليقات المحقق).

(٣) نفسه: ص٢٤٥-٢٤٦.

(٤) منهاج البلغاء: القرطاجني، تح محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط٣ (بيروت، ١٩٨٦م): ص٧١.

بها على استعمال موضوعات لغرض من الأغراض[١] ثم حاول أن يجعل النقد منطلقًا جماليًا، له أبعاده الفلسفيَّة، لأنَّ الفلسفة هي من أكثر العلوم كليَّة وشمولًا من أجل تجاوزها ما هو جزئي للوصل إلى صياغة القوانين الكليَّة ذات القدرة على التحليل والتفسير والتقييم في نظرية الشعر[٢]، وهو ما استقاه من نظريَّة أرسطو حول الشعر، ودلل على نضج المعيار الجمالي في قراءة الشعر وفهمه وتعريف مصطلحاته، يوصف النقد علمًا، كما يرى أرسطو بأن الشعر أميل إلى قول الكليات، وهو ما توفره الرؤية الفلسفيَّة للشكل، بوصفها رؤية شموليَّة كليَّة، وأن كان الشعر يشمل أنظمة الوزن والقافية والمقاطع، اتساق الجناس اللفظي، بناء الجملة، الآثار الإيقاعيَّة[٣].

وقد استفاد حازم من ابن سينا والفلاسفة العرب في تقديم إطار كلي لنقد الشعر، وهو إطار النظم بوصفه الإطار الجمالي المحمل برؤية فلسفيَّة واضحة، في ضرورة نقاء لغة الفلسفة من الأقاويل الشعريَّة؛ لأن مجال الفلسفة ليس الانفعال والهوى بل العقل والروية، وغايتها ليست الإثارة التخييليَّة بل إيقاع القين، ومادتها لا تعتمد على إدراك الحس، بل على إدراك العقل الخاص وقدرته على التجريد[٤]. وهو يرى بأن الأقاويل الشعريَّة «القصد بها استجلاب المنافع واستدفاع المضار ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك وقبضها عمَّا يراد بما يخيل لها فيه من خير أو

---

(١) مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي: جابر أحمد عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم (د.م، ١٩٨٢): ص١٩٦.

(٢) نفسه: ص٢٠٢-٢٠٣.

(٣) الجمالية: جونسون، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، دار الحرية للطباعة / وزارة الثقافة والفنون (بغداد، ١٩٧٨م): ص٨١.

(٤) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: جابر عصفور، دار التنوير، ط٢ (بيروت، ١٩٨٣م): ص٣٠٠.

شر»[١]. والجماليَّة بأبعادها الخاصة تنتقل في نقد النصوص الشعرية لتكوين نظريتها الشعريَّة (الجماليَّة) من التفسير إلى التأويل، من خلال العلاقة بين المبدع والمتلقي، عبر بيان الوقع النفسي لها، فقد اشترط القرطاجني على المبدع إلا «يواطئ من قبله في مجموع عبارة أو جملة معنى، وبالتأنق طلب الغاية القصوى من الإبداع في وضع بعض أجزاء العبارات والمعاني من بعض وتحسين هيئات الكلام في جميع ذلك، فإن العبارة إذا استجدت مادتها وتأنق الناظم في تحسين الهيئة التأليفية فيها، وقعت من النفوس أحسن موقع»[٢]. وهو ينتقل باتجاه التأويل بوصفه موقفًا جماليًّا من الإبداع، لاستكشاف مقوماتها الأساسيَّة من خلال الحاجة إلى «تخريج كلامهم على وجوه من الصحَّة، فإنهم قل ما يخفى عليهم ما يظهر لغيرهم، فليسوا يقولون شيئًا إلَّا وله قرحه، فلذلك يجب تأول كلامهم على الصحَّة والتوقف عن تخطئتهم فيما ليس يلوح له وجه»[٣]. لذا نجده حين يعلق على قول زياد الأعجم:

تراه إذا ما أبصر الضيف مقبلا يكلمه من حبه وهو أعجم

يقول: «البيت محتمل وجها آخر من التأويل يصح عليهن وهو أنه قد يعني بالكلام ما يفهم من إشارة من لا يستطيع النطق وحركاته وشمائله حيث يقصد بذلك إفهام ما في نفسه»[٤]. والتأويل يعد عمليَّة متممة للنص، ولكنها تعكس وجهة نظر المتلقي / القارئ، وليس وجهة نظر الشاعر، فبالتالي هذا يشير إلى اهتمام القرطاجني بموضوع القراءة / التلقي، بحيث يتضح الجهد التأويلي لديه وهو أيضًا واجب جمالي ليساير إنتاج المعاني، ليتضح للقارئ تمسكه بثقافة القارئ وقدرتها في

(١) المنهاج: ص٤٣٥.
(٢) نفسه: ص٢١٥-٢١٦.
(٣) نفسه: ص١٤٤.
(٤) نفسه: ص١٤٠.

مده بالمساعدة، وتنظيم أفكاره وقدراته على التذوق[١]. ولكن جهوده انحصرت حول التوافق بين الألفاظ والمعاني والأغراض من جهة ما يكون بعضها في موضعه من الكلام متعلقًا ومقترنًا بما يجانسه ويناسبه ويلائمه في ذلك، والوضع الذي لا يؤثر يكون بالتباين بين الألفاظ والأغراض من جهة ما يكون بعضها في موضعه الكلام معلقًا ومقترنًا بما يناقضه ويدافعه وينافره[٢]، من خلال طرحه لوجهة نظره حول الشاعر الذي يرى بأن لديه قوة يستولي فكره بها على جميع الجهات التي يستكمل حسن الكلام بالتزامي به إلى كل جهة منها. والتباعد عن الجهات التي تضادها، وتلك الجهات هي اختيار المواد اللفظيَّة أوَّلًا من جهة ما تحسن في ملافظ حروفها وانتظامها وصيغها ومقاديرها واجتناب ما يقبح في ذلك[٣]؛ مما يشير إلى أهمية الجانب الجمالي، من خلال التوفيق بين المعاني التي يطابق بعضها بعض والجمع بين المعنيين اللذين تكون بينهما نسبة تقتضي لأحدهما أن يذكر مع الآخر من جهة ما بينهما من تباين أو تقارب على صفة من الوضع تلائم بها عبارة أحد المعنيين عبارة الآخر كما لاءم كلا المعنيين في ذلك صاحبه[٤] فهو بالتالي يركز على أهمية الألفاظ، من حيث حسنها، واستواء نسجها، ولطف الانتقال، وتشاكل الاقتران، وإيجاز العبارة، وما يجري مجرى ذلك مما يستحسن في الألفاظ، أو إلى ما يرجع إلى المعاني من حسن محاكاة، ونفاسة المفهوم، وتطبيق مفصل بالنسبة إلى الغرض، وما يجرى مجرى ذلك ما يستحسن في المعاني، أو إلى ما يرجع إلى النظم أو الغرض، وما يجري مجرى ذلك مما يستحسن في المعاني، أو إلى ما يرجع إلى النظم أو إلى ما يرجع إلى الأسلوب

(١) المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء: تسعديت فوراري، اتحاد الكتاب العرب (دمشق، ٢٠٠٨م): ص١١٢.

(٢) المنهاج: ص١٥٣.

(٣) نفسه: ص٢٢٢.

(٤) نفسه: ص٥٢.

من حسن منزع ولطيف منحى ومذهب، وما جرى مجرى ذلك مما يستحسن من الأساليب[١] مما يكشف عن اهتمامه وتركيزه الرئيسي على الجانب الجمالي المقترن باللفظ (الشكل)، وهو ما يتطابق مع المفهوم الجمالي للشعر الذي يرى أن الشعر يعاني للحظة جماليَّة، لا لفكرة يستوعبها العقل بالتدريج[٢]، مع اعتقاده بتكامل اللفظ مع المعنى، وأن يكون اللفظ طبقًا للمعنى تابعًا له[٣]، مما يقلب نظريته الجماليَّة، ويجعل اللفظ تابعًا للمعنى، في حين أنَّ النظرية الجماليَّة ترى بأن الفنان الحق هو ذلك يبدأ، ليس من الشعور إلى الشكل، بل من الشكل إلى الفكرة والشوق[٤].

-٣-

يعد حازم من النقاد الذين منحوا رؤيتهم أفقًا فلسفيًّا، حتى إنَّ الباحثين المحدثين علق على رؤيته هذه قائلًا: «وككل ناقد متفلسف سعى حازم دائمًا إلى مبدأ «الوحدة» فرآه (...) في منبع الشعر وفي أغراضه»[٥]. عندما رأى بأنه يجب أن تكون موضوعات صناعة الشعر الأشياء التي لها انتساب إلى ما يفعله الإنسان ويطلبه ويفتقده[٦]، وهو ما فتح الآفاق أمامه نحو أكثر العلوم كليَّة وشمولًا، بحيث يستطيع النقد (البلاغة هنا) أن يكون قادرًا على صياغة القوانين كلية، ذات القدرة على

(١) نفسه: ص٣٠٩.

(٢) نفسه: ص٧١.

(٣) نفسه: ص٢٢٣.

(٤) الجمالية: ص١٠٤.

(٥) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر، من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري: إحسان عباس، دار الأمانة ومؤسسة الرسالة (بيروت، ١٣٩١هـ/ ١٩٧١م): ص٥٧١.

(٦) المنهاج: ص١٠٦.

التحليل والتفسير والتقييم[١] فهو يرى أن ثمة علاقة بين الجانب الجمالي والجانبي النفسي، وأنه يجب أن تكون الأقاويل الشعريَّة أشد الأقاويل تحريكًا للنفوس؛ لأنَّها أشد إفصاحًا عمَّا به علقة الأغراض الإنسانيَّة[٢]. مما دعاه إلى مناقشة موضوع الغموض، فرأى بأن (الاعتياض في المعاني) يكون بأخذ من مماثلاتها مما يكون في معناه أوضح منها والاعتياض من الألفاظ يكون بما يماثلها من جهة الدلالة[٣]. وهذا ما دفعه إلى الاهتمام بالدلالة التي تعبر عن تجليات المعنى في النقص الأدبي، وتتبع عمليات فهم النص عبر الشرح والتفسير، لبيان الدلالة من جهة ما يناسبه، ويكون بأشياء خارجة عن معنى الشيء إلا أن فيها دلالات على إبانة ما انبهم في الأشياء المقترنة بها[٤] مما يعني أنه جعل الدلالة وسيلة للتخلص من الغموض والإبهام؛ لأنَّ الدلالة تتعلق باللفظ وأثره النفسي، أو ما يسمى بالصورة الذهنيَّة[٥] التي اهتم بها القرطاجني لعلاقتها بأفهام السامع، حتى صار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ[٦]، لأنَّه يهتم بالعلاقة بين الألفاظ والمعاني، من خلال اهتمامه بنظرية النظم التي أشبعها بحثًا عبد القاهرة الجرجاني، ومنحها صورتها الحقيقيَّة، من خلال اتصالها بالمؤثرات النفسيَّة عبر كيفية «الإطراد في المعاني صورة وهيئة تسمى الأسلوب، وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني نسبة النظم إلى الألفاظ، لأن

---

(١) مفهوم الشعر: ص٢٠٢-٢٠٣.

(٢) المنهاج: ص٣٢.

(٣) نفسه: ص١٧٥-١٧٦.

(٤) نفسه: ص١٧٦.

(٥) علم الدلالة عند العرب، دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة: عادل فاخوري، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط١ (بيروت، ١٩٨٥م): ص٧.

(٦) المنهاج: ص٢٠.

الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة من جهات القول»[١]. لذا وصف الأسلوب بالهيئة التي تحصل عن التأليفات المعنوية والنظم هيئة تحصل عن التأليفات اللفظيَّة[٢].

أما الصورة غير الذهنية، أو التي لا وجود لها خارج الذهن، فإنها تلتقي مع تنوع طرق التأليف في المعاني والألفاظ الدالة عليها والتقاذف بها إلى جهات من الترتيب والإسناد وذلك مثل أن تنسب الشيء إلى الشيء من جهة وصفه به أو الإخبار به عنه، أو تقديمه في الصورة المصطلح على تسميتها فعلًا أو نحو ذلك[٣]. وهو كنا قد يهتم بشكل خاص بالمعيار الجمالي حاول أن يعالج مشكلة الغموض، والتوعر بالكلام ورأى ضرورة التسهيل وبأن يكون الكلم غير متوعر الألفاظ، وأن يكون اللفظ طبقًا للمعنى تابعًا له[٤]، من أجل الكشف عن مناهج البيان والفصاحة، وهو ما يبدو متأثرًا بمن سبقه، وبالذات عبد القاهر الجرجاني، حول ائتلاف اللفظ والمعنى[٥]. لهذا أخذ عنها، والتصريح عن مقوماتها، من خلال العلاقة الحميمة بالدلالة الواضحة وغير الواضحة، أو من خلال اعتقاده بأن يكون المعنى لطيفًا يحتاج إلى تأمل وفهم وآخر، وأن لا يكون حوشيًّا بعيدًا عن الغموض، ولا بدَّ من الضروري معالجته[٦].

---

(١) المنهاج: ص٣٦٣.

(٢) نفسه: ص٧٢.

(٣) ينظر: المنهاج: ص١٥-١٦.

(٤) نفسه: ص٢٢٣.

(٥) المتلقي في منهاج البلغاء: ص١٣١.

(٦) المنهاج: ص١٧٢-١٧٤، ١٧٧، ١٨٥.

-٤-

لقد ربط حازم بين المعيار الجمالي والمعيار الأخلاقي من خلال العلاقة الحيويَّة بين التعبير الجمالي والاستجابة النفسيَّة، لأنَّ المقصود بالشعر هو أنها من النفوس إلى فعل شيء أو طلبه من حسن وقبيح؛ لذا رأى بأن «وجب أن تكون موضوعات صناعة الشعر الأشياء التي لها انتساب إلى ما يفعله الإنسان ويطلبه ويعتقده»[١] ويبدو أنه أفاد من نظرية المحاكاة لأرسطو حينما تطرق لالتذاذ النفوس بالتخييل من خلال تطرقه إلى موضوع «الصورة القبيحة المتشعبة عندما تكون صورها المنقوشة والمخطوطة والمنحوتة لذيذة إذا بلغت الغاية القصوى من الشبه بما هي أمثلة له، فيكون موقعها من النفوس مستلذًا لأنها حسنة في أنفسها، بل لأنها حسنة المحاكاة لما حوكي بها عند مقايستها»[٢]. مما دفعه إلى الاهتمام بأوصاف الأشياء والتنبيه للهيئات التي يكون عليها التئام تلك الأوصاف وموصفاتها ونسب بعضها إلى بعض أحسن موقعًا من النفوس والتفطن إلى ما يليق بها من ذلك بحسب موضع موضع وغرض غرض[٣].

من هنا كان يناقش القرطاجني عملية الالتذاذ / التلقي، أي التأثير الجمالي للإبداع على النفس البشريَّة عبر فهمه لعملية الالتذاذ الجمالي بالتخييل والمحاكاة، والذي لا يكتمل إلا بأن يكون قد سبق للنفس إحساس بالشيء المخيل وتقدم لها

(١) نفسه: ص١٠٦.

(٢) نفسه: ص١١٦.

(٣) نفسه: ص٣٨.

عهد به[١] حتى إنَّه جعل بها[٢] من خلال ميل النفوس إلى تقارب المتماثلات وتشافعها والمتشابهات والمتضادات وما يجري مجراها (تحريكًا وإبلاغًا) بالانفعال إلى مقتضى الكلام «لأنَّ تناصر الحسن في المستحسنين المتماثلين والمتشابهين أمكن من النفس، وأمكن منها فهو أشد تحريكًا لها. وكذلك أيضًا مثوى الحسن إزاء القبيح أو القبيح إزاء الحسن مما يزيد غبطة بالواحد متخليًا عن الآخر لتبيين حال الضد بالمثول إزاء ضده، فلذلك كان موقع المعاني المتقابلات من النفس عجيبًا»[٣]. لذا كان يرى بأن المراوحة بين المعاني الشعريَّة والمعاني الخطابيَّة، عبر رؤية جماليَّة، تعود براحة النفس والعون على تحصيل الغرض؛ لأنَّه يرى بأن النظم هو ما يستحسن من الأساليب[٤] لذا عول على المعرفة باللسان في تحسين المسموع وفهمه، دون معرفة الكلام على الحقيقة ألبتة؛ لأنَّ ما يعرفه العلماء «بكل ما هو مقصود فيه من جهة لفظ أو معنى. وهؤلاء من البلغاء الذين لا معرج لأرباب البصائر في إدراك حقائق الكلام إلا على ما أصلوه»[٥]. وهذا أحد الأسباب التي دفعته إلى إطلاق هذا العنوان على كتابه.

---

(١) المنهاج: ص١١٨.

(٢) نفسه: ص٧٧.

(٣) نفسه: ص٤٤-٤٥.

(٤) نفسه: ص٣٠٩، ٣٦١.

(٥) نفسه: ص١٤٤.

الفصل الواحد والثلاثون

معايير نقد الشعر في (المقدمة) لابن خلدون

-١-

ابن خلدون هو ولي الدين عبد الرحمن بن محمد بن محمد بن محمد بن الحسن بن محمد بن جابر بن محمد بن إبراهيم بن محمد بن عبد الرحيم، أبو زيد الحضرمي التوني المالكي.

ولد سنة ٧٣٢هـ/ ١٣٣١م، ورحل وبحث في علم التاريخ وفلسفته، وضنع كتابه التاريخ المعروف بـ (العبر) وكتب له مقدمة ضافية مهمة، موسوعيَّة اشتملت على التعريف بمختلف العلوم، له رؤية نقدية، عالية للتاريخ ومناهج البحث، عمل قاضيًا، فكان فصيحًا بارعًا، مؤسس علم الاجتماع عند العرب؛ درس الحضارات وتطورها، فرأى أن الدين والعصبية هما أقوى عاملين يتم بهما اتحاد الجماعة بإرادة الحاكم، وبما يؤلف بين أفرادها من حاجات؛ فإذا ما حدث تحلل في بناء المجتمع بسبب ما قد تسببه الحضارة من رغد وانغماس في الشهوات، ومن فقدان الناس لبأسهم الحربي، ومن فقدانهم التمسك بدينهم.

توفي سنة ٨٠٨هـ/ ١٤٠٥م، فانطوت بموته أعظم عبقرية عربية نقدية قبل العصر الحديث [١].

كتب سيرته الذاتية بعنوان (التعريف بابن خلدون ورحلته شرقًا وغربًا) وقد ضمنها ذكر شيوخه والكتب التي درسها، والرسائل التي كتبها، والأشعار التي نظمها في المناسبات، اتهم بالمشاركة ببعض الانقلابات السياسية، ولي القضاء بمصر، وعزل عنه عدة مرات، مارس التقلب في بعض مراحل حياته، فكتب سيرته ردًّا على منتقديه، ولم تخل هذه السيرة من إعجاب ذاتي بسيرته ومنزلته الرفيعة التي نالها في الحياة السياسية والاجتماعية [٢].

تبدو مقدمته التي كتبها لكتابه (العبر) وكأنها ملحقة بالكتاب بعد إكمال تصنيفه، أو كأنها رد على المتعالين عليه من أبناء عصره؛ كما يروي ذلك في سيرته بقوله[٣]:

وكبحت أعنة أهل الهوى والجهل، ورددتهم على أعقابهم، وكان فيهم ملتقطون سقطوا من المغرب يشعوذون بمفترق من اصطلاحات العلوم هناك وهناك، لا ينتمون إلى شيخ مشهور، ولا يعرف لهم كتاب في فن، قد اتخذوا الناس هزوا، وعقدوا المجالس مثلبة للأعراض، ومأنبة للحرم، فأرغمهم ذلك مني، وملأهم

---

(١) ترجمته: الضوء اللامع لأهل القرن التاسع: السخاوي، دار مكتبة الحياة (بيروت، د.ت): ٤/ ١٤٥؛ نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب: المقري، تح إحسان عباس، دار صادر (بيروت، ١٣٨٨هـ/ ١٩٦٨م): ٥/ ٩٥.

(٢) فن السيرة: إحسان عباس، دار الثقافة، ط٤ (بيروت، ١٩٧٨م): ص١٣٣.

(٣) التعريف بابن خلدون ورحلته شرقًا وغربًا، تح محمد بن تاويت الطنجي (د.م، ١٩٥١م): ص٢٥٧-٢٥٨.

حسدًا وحقدًا علي، وخلوا إلى أهل جلدتهم من سكان الزوايا المنتحلين للعبادة، يشترون بها الجاه، يجيروا به على الله؛ وربما اضطر أهل الحقوق إلى تحكيمهم؛ فيحكمون بما يلقي الشيطان على ألسنتهم، يترخصون به للإصلاح، لا يزعم الدين عن التعريض لأحكام الله بالجهل، فقطعت الحبل في أيديهم، وأمضيت أحكام الله فيمن أجاروه، فلم يغنوا عنه من الله شيئًا، وأصبحت زواياهم مهجورة، وبئرهم التي يمتاحون منها معطلة، وانطلقوا يراطنون السفهاء في النيل من عرضي، وسوء الأحدوثة عني، بختلف الإفك وقول الزور، يبثونه في الناس، ويدسون إلى السلطان التظلم مني، فلا يصغي إليهم، وأنا في ذلك محتسب عند الله ما منيت به من هذا الأمر، ومعرض فيه من الجاهلين، وماض في سبيل سواء من الصرامة، وقوة الشكيمة، وتحري المعدلة، وخلاص الحقوق، والتنكب عن خطة الباطل متى دعيت إليها، وصلاة العود عن الجاه والأغراض مى غمزني لامسها، ولم يكن ذلك شأن من رافضة من القضاة، فنكروه علي، ودعوني إلى تبعهم، فيما يصطلحون عليه من مرضاة الأكابر، ومراعاة الأعيان، والقضاء للحياة بالصور الظاهرة أو دفع الخصوم إذا تعذرت؛ بناء على أن الحاكم لا يتعين عليه الحكم مع وجود غيره، وهم يعلمون أن قد تمالئوا عليه.

-٢-

اهتم ابن خلدون بالعلوم العربية المهمة ذات الصلة بالنقد الأدبي، كعلم اللسان والنحو واللغة والذوق؛ لأنَّه كتب (تاريخه)، ثم رأى أن يصنف له مقدمة واسعة تستوعب مختلف العلوم، فضمنها أفكاره النقديَّة وفلسفته التاريخيَّة والاجتماعيَّة، كالاهتمام بعلم الكلام، والعلوم العقليَّة والمنطق... وغيرها. فهو يرى بأن علم

اللسان له أربعة أركان، هي «اللغة والنحو والبيان والأدب ومعرفتها ضرورية على أهل الشريعة»[١]؛ مما يعني أن هذه العلوم وسيلة وليست غاية يحاول أهل الشريعة من خلالها فهم حركة التاريخ وتطور العلوم، وحاجتهم إلى رؤيا نقدية فاعلة، فتدرج في تتبع العلوم من مرتكزاتها الأولى إلى منطلقاتها التالية لها، فاللغة بالنسبة له «هي عبارة المتكلم عن مقصوده وتلك العبارة فعل لساني فلا بدَّ أن تصير ملكة متفردة في العضو الفاعل لها وهو اللسان وهو في كل أمة بحسب اصطلاحاتهم وكانت الملكة الحاصلة للعرب من ذلك أحسن الملكات وأوضحها إبانة عن المقاصد لدلالة غير الكلمات فيها على كثير من المعاني مثل الحركات التي تعين الفاعل من المفعول والمجرور أعني المضاف ومثل الحروف التي تفضي بالأفعال إلى الذوات من غير تكلف ألفاظ أخرى وليس يوجد ذلك إلا في لغة العرب»[٢]. فيستعرض صنوف العلم حتى يبلغ علم اللغة الذي يرتبط بالنقد الأدبي والمعايير النقديَّة، ويمسه مسًّا واضحًا، فيرى بأنه «هو بيان الموضوعات اللغوية وذلك أنه فسدت ملكة اللسان العربي في الحركات المسماة عند أهل النحو بالإعراب واستنبطت القوانين لحفظها»[٣] حتى يبلغ علم البيان الذي يصفه بأنه من العلوم اللسانيَّة، لأنَّه متعلق بالألفاظ وما تفيده وما يقصد بها الدلالة عليه من المعاني وذلك أنَّ الأمور التي يقصد بها إفادة السامع من كلامه، هي أما تصور مفردات تسند ويسند إليها، ويفضي بعضها إلى بعض والدالة على هذه هي المفردات من الأسماء والأفعال والحروف[٤] ثم يتوغل في هذا العلم وبيان المصطلحات البلاغيَّة معروفة كالاستعارة والكناية، مشيرًا إلى أن علم البيان يبحث في ثلاثة أصناف:

---

(١) مقدمة ابن خلدون: دار القلم (بيروت، د.ت): ص٤٥٣.

(٢) المقدمة: ص٤٥٤.

(٣) المقدمة: ص٤٥٥.

(٤) المقدمة: ص٤٥٧.

الأول: الهيئات والأحوال التي تطابق باللفظ جميع مقتضيات الحال، ويسمى علم البلاغة.

الثاني: يبحث فيه عن الدلالة على اللازم اللفظي وملزومه، وهو الاستعارة والكناية، وهو علم البيان.

الثالث: النظر في تزيين الكلام وتحسينه بنوع من التنميق، إما بالسجع أو تجنيس يشابه بين ألفاظه، ووترصيع يقطع أوزانه، أو تورية عن المعنى المقصود بإيهام معنى أخفى منه لاشتراك اللفظ بينهما، وهو علم البديع.

ويرى بأن المحدثين أطلقوا على هذه الأصناف الثلاثة (علم البديع)، لأنَّ الأقدمين أول ما تكلموا فيه، ثم تلاحقت مسائل الفن واحدة بعد الأخرى، ثم يسرد المصنفات الخاصة بهذا العلم، ليلج علم الأدب الذي يعني به الإجادة في فني النظم والنثر، والحقيقة أن علم الشعر هو أعلى العلوم وأرقاها عند العرب، ولكن ابن خلدون لم يتوقف عنده طويلا، وإنما نثر علمه فيه نثرًا في موضوعات المقدمة، وأن أشار إلى أثره في العلوم الأخرى كأيام العرب وأنسابهم، ويبدو أنه متأثر بشكل ما بكتاب الشعر لأرسطو الذي يعد منبع الشعرية، التي ترى بأنها بناء يمكن أن يطال معظم الفنون، مما يعني أنه أعطى الشعور رؤية محورية شاملة في تفسير العلوم وتصنيفها، فقال عن الأدب: «الأدب هو حفظ أشعار العرب وأخبارها والأخذ من كل علم بطرف يريدون من علوم اللسان والعلوم الشرعيَّة»[1]، لذا فإنه متأثر بالمعايير النقدية التي طرحها النقاد العرب الذين سبقوه، وهم ذوو دراية بفنون البلاغة، وإن كان الهاجس التاريخ مسيطرًا عليه، لأنَّه يرى بأن أصول هذا الفن وأركانه أربعة دواوين، وهي: (أدب الكاتب) لابن قتيبة، وكتاب (الكامل) للمبرد،

(١) المقدمة: ص٤٦٠.

وكتاب (البيان والتبيين) للجاحظ، وكتاب (النوادر) لأبي علي القالي، وما سوى هذه الأربعة، فتبع لها وفروع عنها[١]؛ مما يعني أنه ممن يولون معيار القدم والحداثة أهمية خاصة، ويرون في كتب المتقدمين فضلًا على المُحْدَثين.

-٣-

وفي فصله المعنون «أن اللغة ملكة صناعية» يرى بأن اللغات هي ملكات في اللسان «للعبارة عن المعاني وجودتها وقصورها بحسب تمام الملكة أو نقصانها وليس ذلك بالنظر إلى المفردات وإنما هو بالنظر إلى التراكيب فإذا حصلت الملكة التامة في تركيب الألفاظ المفردة للتعبير بها عن المعاني المقصودة ومراعاة التأليف الذي يطبق الكلام على مقتضى الحال بلغ المتكلم حينئذ الغاية من إفادة المقصود للسامع وهذا هو معنى البلاغة»[٢]؛ مما يشير إلى أن البلاغة مكتسبة، وأنها جزء من اللغة، وليس من النقد الأدبي، وأن البلاغة تتعلق بالتلقي المباشر (الاستماع) كإشارة إلى الثقافة الشفاهية التي سادت في ثقافة العرب؛ ثم توصل من خلال ذلك إلى فساد لغة العرب نتيجة الاختلاط بالأعاجم، بما في ذلك أفصح لغات العرب، وهي لغة قريش، لبعدهم من الأعاجم، فرأى بأن لغة العرب في اليمن خالطتها الألفاظ الأعجمية لمخالطتهم الفرس والروم والأحباش، ثم يكمل ذلك في فصل آخر ليدلل على فصاحة لغة مضر على غيرها من قبائل العرب «لأن الألفاظ بأعيانها دالة على المعاني بأعيانها ويبقى ما تقتضيه الأحوال ويسمى بساط الحال محتاجًا على ما يدل عليه وكل معنى لا بد وأن تكتنفه أحوال تخصه فيجب أن تعتبر تلك الأحوال في

(١) المقدمة: ص٤٦٠.

(٢) المقدمة: ص٤٦٠-٤٦١.

تأدية المقصود لأنها صفاته وتلك الأحوال في جميع الألسن أكثر ما يدل عليها بأحوال وكيفيات في تراكيب الألفاظ وتأليفها من تقديم وتأخير أو حذف أو حركة إعراب (...) ولذلك تفاوتت طبقات الكلام في اللسان العربي بحسب تفاوت الدلالة على الكيفيات كما قدمناه فكان الكلام العربي لذلك أوجز وأقل ألفاظًا»[١]. وهو أول من تنبه إلى تطور اللغة، بسبب تغير الزمن، وأن هذه المتغيرات لا تعني ذهاب البلاغة كما يتصور النحاة أهل صناعة الأعراب، وفساد اللسان لما وقع «أواخر الكلم من فساد الأعراب الذي يتدارسون قوانينه وهي مقالة دسها التشيع في طباعهم وألقاها القصور في أفئدتهم»[٢].

كما تناول لفظة (الذوق) التي تناولها المعنيون بفنون البيان وأراد بها «حصول ملكة البلاغة للسان وقد مر تفسير البلاغة وأنها مطابقة الكلام للمعنى من جميع وجوهه بخواص تقع للتراكيب في إفادة ذلك، فالمتكلم بلسان العرب والبليغ فيه يتحرى الهيئة المفيدة لذلك على أساليب العرب وأنحاء مخاطباتهم، وينظم الكلام على ذلك الوجه»[٣]، في إشارة إلى نظرية النظم، وهي أقرب إلى مفهوم الشعرية المعاصرة في دراسة الأدب وخصوصًا النثر.

-٤-

يقسم ابن خلدون الكلام إلى فنين: الشعر المنظوم، والنثر، فيبين فنون البلاغة النثرية، مشيرًا إلى السجع، ويرى بأن القرآن، وإن كان داخلا في المنثور، إلا أنه خارج

(١) المقدمة: ص٤٦١-٤٦٢.

(٢) المقدمة: ص٤٦٢.

(٣) المقدمة: ص٤٦٦.

عن وصف الشعر والنثر، ثم يحاول أن يعطي لمحة سريعة عن الأغراض الشعرية والنثرية والأساليب البلاغية من دون التعمق في بيان المعايير النقدية التي يعتمدها بوصفه ناقدًا ومفكرًا يحاول أن يكشف قوانين البلاغة العربية عبر الاستقصاء والاستقراء، بعد أن استقصى جل فنون وعلوم العرب، ورأى بأن العرب جعلت الشعر في أعلى المقامات، ثم حاول فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة البلاغة والبيان[١].

ثم حاول أن يفصل الأغراض الشعرية وعلاقتها بالأسلوب كالاستدعاء والدعاء، والتفجع والإنكار، مشيرًا إلى القوانين البلاغيَّة التي هي «قواعد علميَّة قياسيَّة تفيد جواز استعمال التراكيب على هيئتها الخاصة بالقياس وهو قياس علمي صحيح مطرد كما هو قياس القوانين الأعرابيَّة وهذه الأساليب التي نحن نقررها ليست من القياس في شيء إنما هي هيئة ترسيخ في النفس من تتبع التراكيب في شعر العرب لجريانها على اللسان حتى تستحكم صورتها فيستفيد بها العمل على مثالها والاحتذاء بها في كل تركيب من الشعر»[٢]. وهو أول من استخدم القوانين العلمية للدلالة على المصطلحات الصارمة البعيدة عن هشاشة الإنشاء، حتى إنه عرف الشعر تعريفًا خاصًا وصفه فيه بأنه الكلام البليغ المبني على الاستعارة، والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده[٣]. ثم جعل لأحكام الصنعة شروطًا، أبرزها الحفظ، وأن يكون الشاعر صاحب ثقافة شعريَّة، وثقافة عامة بعلوم العربيَّة، وكأنه استعرض ما طرحه ابن

(١) نفسه: ص٤٧٣.

(٢) نفسه: ص٤٧٤.

(٣) نفسه: ص٤٧٥.

رشيق في كتابه (العمدة)، كما أشار إلى ضرورة التوازن بين المعاني والألفاظ؛ لذا عاب الأندلسيون على ابن خفاجة كثرة معانيه وازداحامها في البيت الواحد، مثلما عابوا على المتنبي والمعري عدم النسج على الأساليب العربية، فكان شعرهما كلامًا منظومًا نازلًا عن طبقة الشعر والحكم [١]، حتى بلغ مرحلة مهمة من مراحل تطور الوعي النقدي، فيفصح عن موقف في شأن معيار الألفاظ والمعاني، فيقول: «إن صناعة الكلام نظمًا ونثرًا إنما هي الألفاظ لا في المعاني وإنما المعاني تبع لها وهي أصل فالصانع الذي يحاول ملكة الملكة في النظم والنثر وإنما يحاولها في الألفاظ يحفظ أمثالها من كلام العرب ليكثر استعماله وجريه على لسانه حتى تستقر له الملكة في لسان مضر ويتخلص من العجمة (...) فالمعاني موجودة عند كل واحد وفي طوع كل فكر منها ما يشاء ويرضى فلا تحتاج إلى صناعة وتأليف الكلام للعبارة عنها»[٢]، لذا يرى أن الألفاظ هي بمثابة القوالب للمعاني، وأن ملكة الشعر تنشأ بحفظ الشعر وملكة الكتابة بحفظ الأسماع والترسل. كما اهتم بمعيار «الانتحال» وناقش مصطلح (المعلقات السبع)، فرأى «إنما كان يتوصل إلى تعليق الشعر بها من كان له القدرة على ذلك بقومه وعصبيته ومكانه في مضر على ما قيل في سبب تسميتها بالمعلقات»[٣].

(١) نفسه: ص٤٧٧.

(٢) نفسه: ص٤٧٩.

(٣) نفسه: ص٤٨١.

-٥-

وابن خلدون أول من تنبه إلى الشعر المحلي أو (الشعبي) كما نسميه الآن، أو ما سماه بـ (الشعر البدوي) أو (الحوراني، نسبة إلى حوران من أطراف العراق والشام) الذي كان له أثره وشيوعه، فكان لهم من فن «كثير التداول في نظمهم يجيئون به معصبًا على أربعة أجزاء يخالف آخرها الثلاثة في روية ويلتزمون القافية الرابعة في كل بيت إلى آخر القصيدة شبيهًا بالمربع والمخمس الذي أحدثه المتأخرون من المولدين»[1]. مما يشير إلى عمق نظريَّة البحث وشمولها عند ابن خلدون، وقدرته إجراء مسح ميداني على تطور فنون الأدب، ومنها الشعر المحلي، وهذا ما دفعه لاحقًا إلى الاهتمام بالموشح الذي كان قريبًا منه في الأندلس والمغرب، مما يشير إلى أن ابن خلدون ابتكر معيارًا جديدًا في نقد الشعر، هو معيار الفنون الشعريَّة المستحدثة كالحوراني / البدوي والموشح، فرأى بأنهم ينظمونه أسماطًا أسماطًا، وأغصانًا أغصانًا[2]، في مختلف الأغراض، وذكر أن أول من ابتكره في الأندلس (مقدم بن معافر الفريري) من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المرواني، وأخذ ذلك عنه ابن عبد ربه الأندلس صاحب «العقد الفريد» اللذين لم يظهر لهما مع المتأخرين ذكر، وكسدت موشحاتهما، فكان أول من برع في هذا الشأن عبادة بن القزاز شاعر المعتصم بن صمادح، صاحب المرية، ثم استرسل في بيان هذا الفن، وسبب شيوعه لسلاسته، ثم ختم مقدمته بهذا الفن، مشيرًا إلى «أن الأذواق في معرفة البلاغة كلها إنما تحصل لمن خالط تلك اللغة وكثر استعماله لها ومخاطبته بين أجيالها حتى يحصل

(١) نفسه: ص٤٨٣.

(٢) نفسه: ص٤٩١.

ملكتها»[1]، ثم عقب على اختلاف شعر الأندلس والمغرب عن شعر العرب بقوله: «لأن اللسان الحضرمي وتراكيبه مختلفة فيهم وكل واحد منهم مدرك لبلاغة لغته وذائق محاسن الشعر من أهل جلدته»[2].

تلك هي أبرز ملامح رؤية ابن خلدون النقدية.

(١) نفسه: ص٥٠٧.

(٢) نفسه: ص٥٠٧.

obeikandl.com