بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة اليرموك
قسم اللغة العربية وآدابها

# فكرة الاعتدال في الشعر
# دراسة في التراث النقدي عند العرب

رسالة دكتوراة

إعداد

عايش محمد محمود الحسن

إشراف

أ.د قاسم المومني

١٤١٨هـ/١٩٩٨م

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة اليرموك
قسم اللغة العربية وآدابها

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

# فكرة الاعتدال في الشعر
# دراسة في التراث النقدي عند العرب

رسالة دكتوراة

إعداد

عايش محمد محمود الحسن

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات درجة الدكتوراة في الأدب العربي ونقده، من كلية الآداب في جامعة اليرموك

**لجنة المناقشة:**

**أ.د قاسم المومني.....مشرفا ورئيسا.**

**أ.د محمود السمرة .....عضوا.**

**أ.د عفيف عبد الرحمن ..... عضوا.**

**أ.د عبد القادر الرباعي ..... عضوا.**

**أ.د يوسف أبو العدوس ..... عضوا.**

# ملخص الدراسة باللغة العربية

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

## ملخص الدراسة:

تتناول هذه الدراسة "فكرة الاعتدال في الشعر" وهي فكرة جمالية بـــرزت بصورة واضحة في الدراسات النقدية القديمة، وتصدى لها النقاد في غير موضع من مؤلفاتهم، وقد رأيت أن أقسم البحث إلى ستة فصول، تحدثت في الفصل الأول عن مفهوم الاعتدال وتبين للباحث أن الاعتدال يعني التوســط، أو الاســتقامة، أو الصنعة الفنية الجميلة، ويؤدي – ايضا معنى التساوي والموازاة، والتناسب، وقــد برزت هذه الضروب بصور متفاوتة في تحليلات عبد القاهر الجرجاني.

أمّا الفصل الثاني فقد جعلته لاعتدال اللفظ، وقد اتخذ هذا الاعتدال ضروبــا متعددة، منها فصاحة اللفظ وخلوه من اللحن، وصدق اللفــظ فــي الدلالــة علــى المعنى، أو قدرته في إيقاع التخييل المتزن لدى المتلقي.

وأمّا الفصل الثالث فقد جعلته لاعتدال المعنى، وتبين أن الاعتدال قد يعني صــدق المعنى، ووضوحه وانكشافه، يظهر ذلك واضحا فيما ذهب إليه النقاد المتكلمــون من المعتزلة والأشاعرة.

على أن اعتدال المعنى عند المتصوفة قد اتخذ صورة الكشــف الإشــراقي الذي ينتفي فيه التمايز بين الرائي والمرئي، وتحل المعاني بطبقاتها المتعددة حــلا حلوليا أو اتحاديا في نفس المتصوف.

أمّا الفصل الرابع فقد جعلته لاعتدال الصورة، وتبين أن هذا الاعتدال هــو قرين التناسب بين المشبه والمشبه به، وتصبح العلاقة بينهما ضربا مــن الإنابــة، وقد سمى النقاد القدماء هذا الفهم للتشبيه بأنــه الإصابــة فيــه علــى أن حازمــا القرطاجني قد فهم اعتدال الصورة على أنه ضرب جمالي محكــم، يحقــق فــي الصورة ضروب التقارب والتباعد بنسب تقريبية، وهو فهم لا يختلف كثيرا عــن فهم الناقد الحديث.

وتحدث الباحث في الفصل الخامس عن اعتدال الأسلوب، وتبيــن لــه أن الاعتدال قد اتخذ صورا مختلفة، منها الإجادة الفنية، أو البعد عن التكلف والتقعر، أو الصياغة التأليفية أو النظم في الجملة النحوية عند عبد القــاهر الجرجــاني، أو الجملة النحوية عبر النص الشعري عند حازم القرطاجني.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتحدثت الدراسة في الفصل السادس عن اعتدال الوزن، وخلصت إلى أن هذا الاعتدال قرين خلو الشعر من عيوب الوزن أو التقفية وانتهت الدراسة إلـــى القول بأن حازماً القرطاجني قد قدم تصوراً مكتملاً يربط بين الـــوزن الشـــعري وذوق المتلقي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

# مقدمة البحث

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

## مقدمة البحث:

فكرة الاعتدال في الشعر فكرة بارزة في الدراسات النقدية القديمة، وهي فكرة تتجاوز المعنى الفقهي للكلمة-معنى التوسط- إلى المعنى الجمالي الشامل، وتتحقق هذه الفكرة عبر الانسجام والتألف، والتوازن، والتماثل والوحدة، والتلاؤم في العمل الفني، وتمثل -أيضا- في جزئيات الكون المنتظمة التي نظمها الخالق في صورة مثالية لا يبين فيها اختلاف.

وقد جاء في التنزيل (ما ترى في خلق الرحمن من تفاوت)، وقوله تعالى: (يا أيها الانسان ما غرك بربك الكريم الذي خلقك فسواك فعدلك في أي صورة ما شاء ركبك).

هذه الآيات تؤكد مبدأ التوازن الكوني، وهو توازن يحفظ مبدأ الاعتدال في الكون، ولا يخفى أن الاعتدال -عبر هذا الفهم- يعني إحساسا جماليا شموليا، يتخذ معايير ومقاييس مختلفة، وهي مقاييس متغيرة، ومتطورة ومتبدلة تبدل الحياة الاجتماعية، وتغير الأذواق فيها.

وقد حاولت في هذا البحث أن أرسم صورة لهذه المقاييس الجمالية التي تحقق الاعتدال الجمالي وتناولت في هذه الدراسة الفترة الممتدة من الأصمعي إلى حازم القرطاجني باستثناءات قليلة تطلبها منطق البحث وطبيعته، واتبعت في ذلك منهج التدرج الزمني، حتى تستبين المتغيرات الاجتماعية التي أفرزت تغيرات فكرية وجمالية، وحتى يكون هذا المنهج قادرا على إعطاء صورة عن هذه المقاييس للاعتدال علوا وانخفاضا، تقدما أو تراجعا، وقد اتبعت في ذلك سبيل الشرح والتفسير والتعليل والموازنة بصورة تكشف الأسس الفكرية أو الفلسفية التي كانت توجه هذه المقاييس، من هذه الزاوية كان لا بد لي -في بعض المواضع- من أن أتحدث عن الأصول الفكرية لفكر النقاد متكلمين أو فلاسفة تلك التي كانت توجه تصوراتهم حول مقاييس الاعتدال في الشعر، والحق أني سعيت -في هذا البحث- إلى إقامة تصور جمالي للنقد القديم ينبع من فكرة الاعتدال ذاتها، وقد

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

غذت التصورات الحديثة لهذه الفكرة منهجي في الدراسة إذ حاولت -في ضوئها- تتبع جزيئات الفكرة في النقد القديم، بصورة لا تفرض منهجا معاصرا عليها، وقد بدأ اهتمامي بهذه الفكرة -فكرة الاعتدال في الشعر- بعد مرحلة الماجستير مباشرة، إذ وجدت أن هذه الفكرة ذات اتصال بفكرة الدفاع عن الشعر في النقد القديم، وهي فكرة كانت موضوع رسالتي في الماجستير، وقد وجدت أن قضايا مثل الصدق، والطبع، ووظيفة الشعر ذات صلة بتصورات جمالية في نقد الشعر.

وقد تجذرت هذه الفكرة عندي حين وقفت عليها عند ابن طباطبا العلوي في كتابه "عيار الشعر"، وهي فكرة وقف عندها-من قبل- الدكتور إحسان عباس في كتابه"تاريخ النقد الادبي عند العرب"، إذ أوضح أن فكرة الاعتدال فكرة جمالية، يمكن -عبرها- تفسير الشيء الجميل.

إن جمال الشعر عند ابن طباطبا لا يتحقق -فيما يقوله إحسان عباس- إلا بالاعتدال القائم بين عناصره، فإذا تم له ذلك كان قبول الفهم له كاملا، فإذا نقص من اعتداله شيء أنكر الفهم منه بقدر ذلك النقصان، والفهم هو القوة التي تجد في الشعر لذة"مثلما أن كل حاسة تلتذ بما يليها، وتتقبل ما يتصل بها". ومثل هذا الموقف الذي يُلح فيه ابن طباطبا على فكرة المتعة المتولدة عن الجمال في الشعر دفع إحسان عباس إلى أن يعد ابن طباطبا واحدا من النقاد الجماليين، وقد فسر ابن طباطبا العلة الجمالية بأنها الاعتدال الذي يحقق لذة في النفس، ولكن هذه اللذة نفسها سرعان ما تتحول -في ما يقوله إحسان عباس- إلى وسيلة أخلاقية، ذلك أن الحالة اللذية التي "يقع فيها المتلقي تتجاوز فائدتها حد الاستمتاع بالجمال، إذ تصبح في نفاذها إلى الفهم كقوة السحر...ومع أن الناقد يربط بين الغايتين: اللذية والأخلاقية فإنه أكثر جنوحا إلى تأكيد المتعة الجمالية الخالصة لأنها هي التي تتحقق في الفهم أولا".

وتحدث الدكتور عز الدين اسماعيل في كتابه "الأسس الجمالية في النقد العربي" عن هذه الفكرة بوصفها غاية جمالية تتحقق عبر ضروب مختلفة من مساواة، وتوازن، وتطابق، وتلاؤم، ووسطية، ووحدة، وقد غذت هذه المقاييس

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الجمالية منهجي في البحث، وحاولت-عبرها- أن أقف على مثيلاتها في النقد القديم.

وتناول الدكتور جابر عصفور في كتابه"الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب" هذه الفكرة، ورسم صورة لا تختل لفهم النقاد القدماء للصورة ومقاييسها الجمالية التي تقوم على ضروب التناسب، والتلاؤم، والوضوح، والتوسط.

ووقف الدكتور إدريس نقوري في كتابه"نظرية الوساطة في الفكر والفن" عند هذه الفكرة بصورتها الوسطية أو "البينية"، وذهب إلى أن هذه الفكرةعميقة التشابك مع مختلف ظواهر الحياة الاجتماعية والفكرية والفنية، وهي جوهر العقيدة الإسلامية، ولب التعامل الاجتماعي.

إن هذه الدراسات الأربع -على أهميتها- لم تتناول هذه الفكرة بصورة مستقلة ومتكاملة، ولهذا سعى الباحث إلى إقامة تصور نقدي متكامل لفكرة الاعتدال، وكان لا بد لي من استقصاء هذه الفكرة عند النقاد من لغويين ومتكلمين وفلاسفة وأدباء، وكان تركيزي على النقاد ممن عرفوا بالنشاط النظري في النقد خاصة، ولم أغفل عن النقاد الآخرين ممن عرفوا بالدراسة التطبيقية كالآمدي أو الجرجاني أو غيرهما من النقاد.

وقد انتزعت هذه الفكرة مني جهدا كبيرا لاتصالها بالفلسفة من جهة، وبعلم الكلام من جهة أخرى، وكان لا بد لي من اقتناص الأفكار والنصوص ذات الصلة بالفكرة الكلية للبحث وتفسيرها في ضوء جمالي كلي وشامل.

وقد رأيت أن أدع الناقد القديم يتحدث بلغته النقدية الخاصة به في بعض المواضع، ولكني آثرت -في مواضع أخرى- أن أتحدث بلسان الناقد القديم وفق تصورات نقدية حديثة، من شأنها أن تعمق زوايا النظر إلى الفكرة مدار البحث.

ولهذا فضلت -في غير موضع من البحث- أن أعقد مقارنة موضوعية بين التصور القديم للفكرة، والتصور الحديث لها، ولئن وجد اختلاف بين الناقدين: القديم والحديث فإن هذا الاختلاف لا يقلل من قيمة آراء الناقد القديم، فحسبه أنه

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تمكن من وضع تصور نظري مكتمل لفكرة الاعتدال بصورة متسقة مع منهجه النقدي، وتصوراته الفكرية والفلسفية.

وقد رأيت أن أقسم البحث إلى ستة فصول، تحدثت في الفصل الأول عن مفهوم الاعتدال لدى الناقد الحديث، مفيدا من هذا الفهم في تناولي للفكرة لدى الناقد القديم، وتناولت في هذا الفصل المعاني اللغوية لكلمة الاعتدال، وعرضت لضروب الاعتدال المختلفة من توازن، وتسوية، وتناسب، ووحدة، ووسطية، وهي ضروب برزت مختلفة -كما ونوعا- لدى النقاد القدماء.

أما الفصل الثاني فقد جعلته لاعتدال اللفظ، تحدثت فيه عن فهم الناقد الحديث لهذا الاعتدال ثم انتقلت إلى فهم النقاد القدماء له.

وتناولت مقاييس اللفظ الجمالية التي تركزت حول فصاحة اللفظ، وخلوه من جور التأليف، وقدرته على إيقاع التخييل المتزن لدى المتلقي، أو إحداث حالة من البهجة الصوفية لدى المتصوف.

وتناولت في الفصل الثالث اعتدال المعنى، تحدثت عن فهم الناقد الحديث لهذا الاعتدال، ثم انتقلت إلى صورته لدى الناقد القديم، وعرضت لمقاييس جمال المعنى من خلال الإصابة فيه، وبعده عن السخف الأخلاقي، وخلوه من التنافر وفساد التقسيم، وقدرته على إحداث ضروب متعددة من التأويل، أو قدرته في إحداث حركة سلوكية نحو الفضيلة.

وتناولت في الفصل الرابع اعتدال الصورة، تحدثت فيه عن فهم الناقد الحديث لهذا الاعتدال، وانعطفت إلى فهم الناقد القديم له.

وقد اتخذ اعتدال الصورة مقاييس جمالية تركزت حول الإصابة فيها، وتوفر العلاقة المنطقية والعقلية بين أطرافها.

وأما الفصل الخامس فقد جعلته لاعتدال الأسلوب، تناولت فيه فهم الناقد الحديث لهذا الاعتدال، ثم انطلقت لدراسة فهم الناقد القديم له، وقد كانت فكرة النظم صورة مثلى لهذا الاعتدال لدى الناقد القديم وخاصة ممن تحدثوا في الإعجاز القرآني.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأما الفصل السادس فقد جعلته لاعتدال الوزن، تناولت فيه فهم الناقد الحديث لهذا الاعتدال ثم انتقلت إلى فهم النقاد العرب القدماء له، وقد اتخذ هذا الاعتدال صورة مشرقة في تحليلات حازم القرطاجني الوزنية، وهي تحليلات ذوقية خالصة أفادت من دراساته لفن الموسيقى عند الفلاسفة المسلمين.

وفي ختام هذه المقدمة أتقدم بالشكر والامتنان لأستاذنا الفاضل الأستاذ الدكتور قاسم المومني الذي تولى هذه الرسالة بالإشراف عليها، وكان يدفعني في كل مرة أن أهذب الرسالة خير ما يكون التهذيب، وأن أقوم اعوجاجها خير ما يكون التقويم، حتى تخرج سليمة، ومعتدلة الأطراف، قد استوت هواديها، وتضارعت أجزاؤها.

وأتقدم بشكري -أيضا- إلى أستاذنا الكبير معالي الدكتور محمود السمرة الذي شرفني وشرف البحث بالموافقة على مناقشته، وأقدر فيه تجشمه عناء السفر، ووعثاء الطريق، ويقف البحث ناظرا توجيهاته الكريمة، وملاحظاته الثرية التي تكسب البحث اعتدالا وتوازنا، وتخلصه مما علق فيه من نقص أو قصور.

وأتوجه بشكري -أيضا- إلى أساتذتي الأجلاء:

الأستاذ الدكتور عفيف عبد الرحمن، والأستاذ الدكتور عبد القادر الرباعي، والأستاذ الدكتور يوسف أبو العدوس الذين تفضلوا -مشكورين- بالموافقة على مناقشة هذا البحث، ولا ريب أن ملاحظاتهم ستفتح فيه آفاقا جديدة، وتظهر -عبره- مواطن قوة أو ضعف، مما يدفع البحث إلى صورة فضلى من التماسك والانسجام والترابط والتوازن.

جزى الله أساتذتي الأجلاء خير ما يكون الجزاء

والله الموفق

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

# الفصل الأول
# مفهوم الاعتدال

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مصطلح الاعتدال في الشعر من المصطلحات النقدية البارزة في الدراسات الجمالية الحديثة، هذه الدراسات التي ترد الجمال إلى عنصر الاعتدال، ويصبح اعتدال العمل الفني عياراً جماليا نحتكم إليه حين نصدر بالتحسين أو التقبيح على ذلك العمل.

وحين يبرز الاعتدال في العمل الفني يبرأ من الزيادة أو النقصان، وتصبح أجزاؤه غاية في التماسك، والتلاحم، ويصبح التماسك عياراً يحقق مبدأ الاعتدال في ذلك العمل".(١)

والقوة التي تحقق الاعتدال في العمل الفني هي قوة الخيال المبدعة، وهي قوة تسعى إلى تحقيقه في ذات المبدع نفسه، حيث تشهد هذه الذات تحولات وصراعات داخلية تسعى إلى الاستقرار والاعتدال.

ويكون العمل الفني تفريغا نفسيا لهذا التوتر، إذ يحقق "اعتدالا وتوازنا بين ذاتية التجربة ومقتضيات التواصل".(٢)

وليس ثمة انفصال بين قوة الخيال وقوة العقل، لكن قوة الخيال تمكن الفنان أو الشاعر من محايثة التجربة التي يمر بها، حيث يتوحد بها، وتصبح ذاته أجزاء متداخلة مع عناصر العالم الذي نعيش فيه، بل تحل فيه حلا حلوليا أقرب ما يكون إلى روح المتصوف، (٣)وهو حل يكسب ذات المبدع اعتدالا وانشراحا.

غير أن قوة العقل تأتي في المرحلة الثانية، يكون فيها المبدع على قدر من الوعي، حيث يقوم العقل بصورة واعية ومتزنة بتحقيق الاعتدال والتوازن في أجزاء القصيدة، وتصبح القصيدة متآلفة ومتوازنة ومعتدلة، ويصبح اعتدال اللفظ ضرباً من التآلف والانسجام مع مجمل القصيدة، ويصبح اعتدال المعاني ضربا من القدرة على إبراز التجربة الخاصة بالشاعر، وهي تجربة تتلبس مقاصد خاصة.

---

(١) راجع: نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارين، ترجمة محي الدين صبحي، ومراجعة حسام الخطيب: ٣٢٥.

(٢) الأسلوبية والأسلوب: عبد السلام المسدي: ٧٠.

(٣) راجع: بحث في علم الجمال: جان برتلمي، ترجمة أنور عبد العزيز ونظمي لوقا: ٢٨٧.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما اعتدال الصورة فيصبح ضربا من القدرة على إبراز مقاصد الشاعر عبر مشخصات حسية قائمة في الحياة، وهي مشخصات معتدلة تجسد اعتدال مقـــاصد الشاعر.

ويتحقق اعتدال الأسلوب من خلال القدرة على إيجاد التوازن والاعتدال بين التجربة الذاتية ومقتضيات التواصل أي بين النص والمتلقي.

ويصبح انسجام العمل الفني ضربا من الاعتدال، وهو انسجام يحقق الوحـــدة في القصيدة، والانسجام هو "أساس الشعور بالجمال"[١]وهي وحدة عضوية ناميـــة تنبع من القدرة الخيالية المعتدلة لدى المبدع.

ويصبح الوزن الشعري في القصيدة رنينا صوتيا تتجاوب أصداؤه مع نوازع النفس البشرية مما يكسبها شعورا معتدلا ومنسجما[٢]، ويتحقق اعتدال الوزن عبر قدرته على إبراز التجربة الشعرية ونقل تأثيرها لدى المتلقي.

وحين نتحول إلى تراثنا القديم تبرز أمامنا المعاني المختلفة لكلمة :الاعتدال"، فالعدل" ما قام في النفوس أنه مستقيم"[٣]والاعتدال هو التوسط في "حال بين حالين في كم أو كيف:، و"عدلت الشيء فاعتدل أي سويته فاستوى، وكل "مثقف معتدل"، وقوله تعالى" خلقك فسواك فعدلك"، أي" قومك وجعلك معتدلا معدل الخلـــق"، ولا يخفى أن هذه المعاني تؤكد معنى الاستقامة، والتوسط، والصنعة الفنيـــة الجميلـــة والحق أن نقادنا العرب القدماء قد تحدثوا عن اعتدال مخيلة الشاعر، وهواعتـــدال يرجع إلى اعتدال المثيرات الخارجية التي تحفز إلى قول الشعر، نجد ذلك واضحا فيما قاله ابن قتيبة وصاحب العمدة، وحازم القرطاجني.

أما الفلاسفة فقد تحدثوا عن اعتدال مخيلة الشاعر، عبر اعتـــدال "الكيفيـــات النفسانية"، حيث إن للإنسان حدين في "الإفراط والتفريط إذا خرج عنهمـــا بطـــل المزاج"[٤]، وشفاء الجسم هو "رجوع الأخلاط إلى الاعتدال"[٥] ويصبـــح اعتـــدال

---

(١) فلسفة الجمال: محمد علي أبو الريان: ٢١٧.

(٢) انظر : بحث في علم الجمال: جان برتلمي: ٢٨٧.

(٣) لسان العرب، مادة عدل.

(٤) كتاب الشفا: ابن سينا، جـــ٣: ١٩٣.

(٥) راجع: نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز : فخر الدين الرازي: ٨٧.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مخيلة الشاعر قرين اعتدال اخلاطه، فإذا كانت أمزجته النفسية معتدلة خرجت القصيدة معتدلة أيضا، غير أن هذا الاعتدال يحتكم إلى العقل، وتصبح أمزجة النفس مضبوطة بقانون العقل، ويصبح الإبداع الشعري-برمته- إبداعا واعيا.

أما اعتدال النص الشعري فلم يتحدث عنه النقاد العرب القدماء بصورة متكاملة، بل تناولوا النص باعتباره أجزاء منفصلة، فتحدثوا عن اعتدال اللفظ، والمعنى، والصورة، والأسلوب، والوزن.

وقد كانت فصاحة اللفظ صورة من صور اعتداله، بل تصبح الفصاحة عيارا لاعتدال اللفظ، وتتحقق هذه الفصاحة من خلال خلوص اللفظ من الأخطاء اللغوية أو النحوية، نجد هذا فيما ذهب إليه الأصمعي وثعلب، وابن سلام، وابن قتيبة، والجاحظ، وهو ما سنبينه في موضعه من البحث.

ويتحقق اعتدال اللفظ أيضا من خلال بعده عن الحوشية وقلة الاستعمال[1]، وأن يكون جاريا على المشهور من اللغات التي يؤخذ بها، ولا يخفى أن هذه الأمور كانت تلبي حاجة اللغويين إلى جمع اللغة، وتنقيتها وتقعيدها.

ويتحقق اعتدال اللفظ من خلال تجرده من الحروف المستكرهة التي يتشكل منها، وهي حروف يمجها السمع، وتستثقلها النفس، ولهذا رأى الخليل الفراهيدي أن الحاء لا تأتلف مع العين في كلمة واحدة، وكذلك الهاء. [2]

وقد تصدم هذه الألفاظ قانون العقل حين تجيء مخالفة في معناها للحقائق التاريخية، ويصبح صدق اللفظ عيارا نقديا يتحقق من خلال الصدق في دلالته التاريخية.

وقادت فكرة الصدق في اللفظ النقاد إلى الحديث عن قانون اللياقة الاجتماعية[3]،وتحدث النقاد-في ظل هذا الفهم- عن مناسبة اللفظ للمقام الذي قيل فيه، وتجلى ذلك -واضحا- في غرض المدح عند الشعراء.

(١) انظر: الحماسة: المرزوقي، ج١: ١٥.

(٢) المزهر في علوم اللغة: السيوطي، ج١: ١٩٣.

(٣) انظر: منهاج البلغاء: حازم القرطاجني: ١٩١.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والحق أن فكرة الصدق في اللفظ قد أسلمت النقاد إلى فكرة الألفاظ المطبوعة التي تخرج من طبع سليم لدى الشاعر، لا تزحر فيه ولا ضعف. وتصبح السيولة اللفظية ضرباً من الاعتدال، وهي سيولة برزت واضحة في شعر البحتري. وليس من شك في أن هذه النظرات لاعتدال اللفظ تخالف نظرة الناقد الحديث، فهي-من جهة- تفصل اللفظ من مجمل العمل الفني، وتجعل منه أداة دلالية فحسب، وتحجب عنه الظلال النفسية، وهي-من جهة أخرى- تقتل اللفظ وتقيد حركته بمواضعات اجتماعية أو معرفية، وهي نظرة مخالفة -أيضا - لنظرة الناقد الحديث، فليس الغرض من اللفظ -لدى الناقد الحديث-نقل المعنى المجرد، بل نقل التجربة الذاتية المتكاملة لدى المتلقي، ولا تتوخى الأداة اللغوية -أيضا- الأعراف الاجتماعية بل هي تتخطى هذه الأعراف إلى أبنية لغوية جديدة.

أما اعتدال المعنى في النقد القديم فقد اتخذ صورا مختلفة منها الإصابة في المعنى، نجد هذا واضحا فيما قاله الجاحظ[1] وغيره من النقاد.

وتتحقق إصابة المعنى في صدق دلالته الواقعية وتصبح المبالغة والغلو والإحالة[2] نقيضا للصدق، لأنها تجنح بالمعنى إلى التطرف، أما اعتدال المعنى واستقامته فقرين التوسط فيه.

وتحدث النقاد عن اعتدال المعنى في غرض المديح، فلا يخيل "في المخاطب أخلاقا هي أرفع منه، فيقل تخلقه بها، وانفعاله عن ذلك القول، لا أخلاقا هي أحسن منه جدا، بل تخيل فيه أخلاقا تليق به"[3]

وتحدث النقاد عن اعتدال المعنى عبر تجرده من التناقض، وفساد التقسيم، يبين ذلك واضحا فيما ذُهب إليه قدامة وهو ما سنذكره في موضعه، وفي ظل هذه الأجواء يصبح الاعتدال قرين الوضوح والانكشاف، وهو مطلب المتكلمين من الأشاعرة والمعتزلة.

---

(١) البيان والتبيين: الجاحظ، حـ١: ١٣٦.

(٢) راجع: تحرير التحبير: ابن أبي الأصبع، حـ٢: ٣٢٤.

(٣) تلخيص الخطابة: ابن رشد: ٢٧٩.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأشار النقاد المتكلمون إلى تأثير المعنى في النفوس، بما يحدثه فيها من بهجة المعرفة ولذة الفهم، وتلقف الفلاسفة هذا الفهم منهم، وتحدثوا عن اعتدال المعنى عبر قدرته على تحقيق الفضائل الخلقية، ومدى قدرته على تحقيق السعادة القصوى، والفضائل-فيما يورد أرسطو - "توسطات"[1] وهي فضائل تحدث تأثيرا في مسلك المتلقي فتدفعه إلى السلوك المعتدل المستقيم.

وواضح أن اعتدال المعنى قرين القدرة على الإصلاح الإخلاقي، ولهذا ينتفى الاعتدال حين يخرج المعنى عن دائرة الأخلاق، ولهذا طلب غير واحد من النقاد من الشعراء أن يتعففوا في شعرهم، ولا يستبهروا الفواحش[2].

وحين نتحول إلى التراث الصوفي يصبح اعتدال المعنى ضربا من الحدس الإشراقي[3] ينفذ الشاعر -عبره- إلى المعاني الكلية، ويبرزها إلى المتلقي عبر رموز معادلة، ينعدم -عبرها- التمايز بين ذات الشاعر والآخر، فيندغم الإثنان في جسد واحد بصورة حلولية تماما، ويصبح للمعنى طبقات متعددة، تقودنا إلى الكشف عن مقاصد الشاعر الواعية وغير الواعية.

والحق أن اعتدال المعنى قد اتخذ -أيضا- صورة الإجادة الفنية، من هذه الزاوية تختفي المقاييس الخلقية للمعنى، ويصبح اعتدال المعنى ضربا من المهارة العقلية في إبرازه عبر صورة فنية جميلة يبين ذلك واضحا فيما ذهب إليه قدامة بن جعفر، وعبد القاهر الجرجاني.

أما اعتدال الصورة فقد اتخذ أشكالا مختلفة فالصورة المعتدلة تقع وسطا بين الحس والعقل، وهي تتشكل من المدركات الحسية الخارجية التي تنقلها أعضاء الحس الخمس المعروفة، فإذا كانت تلك الأعضاء متزنة سليمة ومعتدلة كان إدراكها لمثيراتها الخارجية سليما ومعتدلا حيث تتجمع تلك المدركات الحسية السليمة في قوة الحس المشترك، وهي ما تسمى بالفنطاسيا، ثم تورد إلى العقل، فيميز هذه المذركات ويهذ بها، ويكون الحاكم الفيصل لها، وتصبح الحقيقة الجمالية

---

(١) أرسطو طاليس في الشعر: ترجمة شكري عياد: ١٦٥. :

(٢) راجع: نضرة الإغريض في نصرة القريض: المظفر بن الفضل العلوي: ٣٩٤.

(٣) انظر: تفصيل ذلك في كتاب: فلسفة الجمال: محمد علي أبو الريان: ١٢٩.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حقيقة عقلية عند الفلاسفة حيث يقوم العقل بعقد موازنة بين الصورة المتكونة لديه عبر المدركات الحسية وبين أصولها الأولى الماثلة في الحياة، فإن كانت المشابهة قائمة على "التجانس"[1] كانت الصورة معتدلة ومتزنة، والتجانس يقع في الجنس، ويعني هذا الفهم أن اعتدال الصورة قرين تجانسها مع أصلها، بمعنى أنه لا يجوز خلط عالم الحيوان بعالم الانسان لأنهما جنسان مختلفان، وسنتبين تأثير هذا الفهم على النقاد في مبحث الصورة.

وقد يكون التجانس في "الوزن" أو "العدد" أو "الوضع" بمعنى الهيئة، ويصبح التوازن والتعادل والتساوي أشكالا مختلفة للتجانس، وتصبح كلها ضروبا مختلفة للاعتدال، يقول ابن سينا في حديثه عن اعتدال أعضاء الإنسان بأنها، إذا توازنت وتعادلت قربت من الاعتدال[2] و"التعادل هو التوازن بالتسوية"[3]

وقد يدرك العقل أن هناك قدرا من التماثل بين الصورة المتكونة لديه وأصولها الأولى، أو أن هناك قدرا من التطابق بينهما.

وهكذا يحقق الاعتدال ضروبا من التجانس والتآلف والتلاؤم والموازاة والتوازن والتماثل والتطابق والانسجام والتناسب والتوسط.

وفي النقد الجمالي الحديث أن الجمال لا ينحصر إلا في النظام أي في الترتيب والنسب، وهكذا فهو ينتمي إلى العقل أي إلى القدرة على الفهم والحكم على الجمال. [4]

ويتحقق اعتدال الصورة حين تكون المشابهة فيها واضحة، فلا ينعدم التواصل بين المشبه والمشبه به، ولا يجوز التوحيد بينهما، بل تصبح العلاقة بينهما نوعا من الإنابة[5]

---

(١) المجانسة والتجنيس أي المشاكلة، والجنس أعم من النوع، انظر: لسان العرب، مادة جنس.

(٢) كتاب الشفا: ابن سينا، ج٣: ١٩٣.

(٣) المصدر نفسه، ج٣: ١٩٣ وقارن ما يقوله توفيق الحكيم في كتابه" التعادلية" من أن العدل والتعادل والاعتدال هي عناصر للتعادلية، انظر: (٣) فما بعدها، ولا يخفى أن الحكيم قد خلط بين الاعتدال بمعناه الجمالي، وبين الإعتدال بمعنى التوسط، وبينهما فرق كبير.

(٤) بحث في علم الجمال: جان برتلمي: ٣٨٢.

(٥) النكت في إعجاز القران: الرماني: ٧٤ وقارن الصناعتين لأبي هلال العسكري: ٢٦١.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من هذه الزاوية عد كثير من النقاد الاستعارة على أنها ضرب من التشبيه، وغايتها الشرح والتوضيح[1]،وتهربوا من التشخيص في الاستعارةوعابوه، وعدوه ضربا من المعاظلة.

ويقترن اعتدال الصورة بقدرتها على إثارة التخييل المعتدل لدى المتلقي، حيث تدفعه إلى حركة سلوكية نحو الفضيلة، فيسعى إليها، وينأى بسلوكه عن الرذيلة ويتجنبها.

ويصبح تحرك المتلقي تحركا عقلانيا مدروساً، وليس تحركا وجدانياً عاطفياً.

وينحو اعتدال الصورة إلى ضرب من المحايثة لا تلغي التمييز بين الرائي والمرئي، وعمدة ذلك كله شعور قلبي متميز الذي هو "لطيفة روحانية"[2]

ثم يتحول اعتدال الصورة إلى ضرب من الحدس الصوفي، يتم-عبره- الوصول إلى حالة من الكشف ينعدم فيها التمايز بين الرائي والمرئي، والمشاهد والمشاهد، يقول الغزالي "فالجلال منه بالأنس منا لنكون في المشاهدة على الاعتدال حين نعقل".

ويعني هذا الفهم أن الاعتدال عند المتصوفة يمر بمرحلتين: مرحلة المحايثة حيث لا ينعدم فيها العقل البشري، ومرحلة الكشف حيث تصبح فيها المحايثة حلولية الطابع، أواتحادية ، حيث ينعدم فيها التمايز بين الأشياء.

ويتخذ الاعتدال هيئة التقابل بين أجزاء الصورة، مما يحقق فيها توازنا ومساواة، يقول صاحب الوساطة:"...وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن، وتستوفي أوصاف الكمال، وتذهب في الأنفس كل مذهب،وتقف من التمام بكل طريق، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن، والتئام الخلقة، وتناصف الأجزاء وتقابل الأقسام".[3]

وما يقوله صاحب الوساطة في نظرته إلى جمال الصورة لا يختلف كثيرا عمّا يقوله الناقد الحديث من أن الوعي الجمالي"يقوم بالإحساس بالتناظر، والتناغم،

---

(١) العمدة: ابن رشيق القيرواني، ج١: ٢٨٧.

(٢) إحياء علوم الدين: الغزالي، ج٣: ٣.

(٣) الوساطة بين المتنبي وخصومه: علي بن عبد العزيز الجرجاني: ٤١٢.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والانسجام، والتناسب"[1]، والحق أن هذه نظرة جمالية مكتملة، تحتكم إلى مقاييس التناسب، والتوازن، والانسجام، والتوازي، والمساواة، وهي ضروب مختلفة للاعتدال.

هذه النظرة الجمالية المتميزة نجدها أيضاً لدى ناقد متقدم هو الجاحظ، يعرف الجاحظ الجمال-ويسميه بالحسن- قائلا إنه" التمام والاعتدال"[2]، ويعرف التمام بأنه ليس المقصود به" تجاوز مقدار الاعتدال كالزيادة في طول القائمة، وكدقة الجسم، أو عظم الجارحة من الجوارح، أوسعة العين، أو الفم، مما يتجاوز مثله من الناس المعتدلين في الخلق، فإن هذه الزيادة متى كانت فهي نقصان من الحسن، وإن عدت زيادة في الجسم".[3]

ويورد الجاحظ وصفا للمرأة الجميلة نستطيع أن نستخرج منه مقاييس الجمال عنده، يقول إن جمال المرأة يبين من خلال" جودة القد، وحسن الخرط، واعتدال المنكبين، واستواء الظهر، ولا بد أن تكون كاسية العظام...بين الممتلئة والقضيفة...وأن تكون سليمة من الزوائد والفضول".[4]

حين نمعن النظر فيما قاله الجاحظ سابقا نتبين أن الاعتدال الجمالي يعني التوسط في أعضاء الجسم، بحيث لا يكون فيها نوافل أو نقائص، ويعني الاعتدال- ايضا- استواء الخلقة، وتجانسها، حيث إن الجمال البشري يختلف في النوع عن الجمال في الكائنات الحية الأخرى.

ويعني الاعتدال -أيضا- انسجاما بين أعضاء الجسم، فلا يبين فيها تفاوت، وتبدو غاية في التناغم، يحقق جمالا يقوم على التناسب الكمي، بحيث تبدو أعضاء الجسم متوازنة ومتعادلة، وغاية في التآلف والتنسيق والموازاة.

والحق أن الصورة الجمالية التي قدمها الجاحظ للمرأة هي صورة عقلية محضة، حيث تبدو المرأة أقرب ما تكون إلى قطعة فسيفساء مزخرفة زخرفة

---

(١) الأسس الجمالية في النقد العربي: عز الدين اسماعيل: ١١٠.

(٢) رسائل الجاحظ، ج٢: ١٦٢.

(٣) المصدر نفسه، ج٢: ١٦٣.

(٤) المصدر نفسه، ج٣: ١٥٩.



© Arabic Digital Library Yarmouk University

جميلة، قائمة على ضروب الجمال التناسبية والعقلية، غير أننا لا نلمس حيوية هذه المرأة أو حركتها.

ويصبح الاعتدال الجمالي-عبر هذا الفهم- اعتدالا عقليا محضا، وقد ترك هذا التصور تأثيره لدى النقاد في حديثهم عن الصورة وهو ما سنذكره في موضعه.

هذا الاعتدال الجمالي الذي يستند إلى العقل نجده بصورة واضحة لدى عبد القاهر الجرجاني في تحليله لتشبيه الشاعر الثريا بالعنقود، إذ يقول :"وأما تشبيه الثريا بالعنقود الأنجم فهو صورة مجتمعة على مقدار في القرب والبعد".

"....ولم يقع لك التشبيه بينهما إلاّ بأن فصلت أيضاً أجزاء العنقود بالنظر، وعلمت أنها خصل بيض، وأن فيها شكل استدارة النجم، ثم الشكل إلى الصغر مما هو، كما أن شكل أنجم الثريا كذلك، وأن هذه الخصل لا مجتمعة اجتماع النظم والتلاصق، ولا هي شديدة الافتراق، بل لها مقادير في التقارب والتباعد عل نسبة قريبة مما تجده في رأي العين بين تلك الأنجم بذلك".(١)

أما اعتدال الأسلوب فيظهر عبر التناسب بين أجزاء القصيدة، حيث يقوم الشاعر بطرح النوافل من القصيدة، والاقتصار على ما حسن وفخم...حتى تستوي أجزاؤها، وتتصارع هواديها"(٢)، ويصبح الاعتدال -أيضا- ضربا من التأليف المنتظم، يحقق قدرا من الانسجام والمواءمة في أجزاء العمل الفني، لكنها مواءمة تناسبية خارجية، تحقق صورة من التوازن الخارجي بين أجزاء القصيدة، حيث يكون للقصيدة "أول ووسط وآخر، وأن يكون كل واحد من هذه الأجزاء وسطا في المقدار".(٣)

وهكذا يكون التوازن في المقدار ضربا من ضروب اعتدال الاسلوب، وتصبح الوحدة التسلسلية في بناء القصيدة أيضا ضربا من الاعتدال، ومن هنا

---

(١) أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني: ١٤٥.

(٢) الصناعتين: أبو هلال العسكري: ١٢٧.

(٣) فن الشعر: ترجمة عبد الرحمن بدوي: ٢٢٢.



© Arabic Digital Library Yarmouk University

نسمع صاحب الموازنة يقول: إن خير الكلام ما دل" بعضه على بعض" [1]ونسمع الحاتمي يقول: "أشرف الكلام ما اعتدلت أقسامه".[2]

والحق أن فكرة النظم كانت تمثل ذروة الاعتدال الأسلوبي، هذا الاعتدال الذي يتحقق عبر الجملة النحوية عند عبد القاهر، أو عبر النص الشعري عند حازم القرطاجني، ويصبح النظم عيارا جماليا نحتكم إليه حين نصدر بالتحسين أو التقبيح على ذلك العمل، ويصبح النظم مهارة أسلوبية فائقة تحقق صفة عليا للعمل الفني وهي التوازن والاعتدال، ومن هذا الجانب تفرد القرآن الكريم-بنظمه واعتدال أسلوبه- عن الأساليب المعروفة في الإبداعات البشرية.

ومن صور الاعتدال أيضاً أن يسلك الشاعر طرق الجد أو طرق الهزل، فلا يخلط ما بينهما، إلا على قدر من الاعتدال، وفي هذا الإطار تحدث حازم عن أساليب الجد، وأساليب الهزل، وما يتبع فيهما.

أما اعتدال الوزن فقد تمثل في خلوص الوزن الشعري من العيوب المتعلقة بالوزن ذاته أو بالقافية، وتحدث العروضيون بصورة مستفيضة عن عيوب الوزن والقافية.

غير أن اعتدال القافية قد اتخذ صورة نمطية لدى النقاد، إذ أصبحت صوتا متكررا في بناء القصيدة يحقق صفة التوقع لدى المتلقي.

ولا يخفى أن هذا الفهم للوزن والقافية يخالف تماما ما يراه الناقد الحديث، اذ يصبح الوزن الشعري مجرد قالب خارجي، يلغي تماما أحاسيس الشاعر وأفكاره، وتضحي القافية مجرد قالب خارجي لا يحفل بما يمور في نفس الشاعر من أحاسيس ومشاعر.

والحق أن اعتدال الوزن قد اتخذ صورة مشرقة -نسبيا-عند حازم القرطاجني، ويصبح اعتدال الوزن الشعري عنده قرين قدرته على إثارة مشاعر المتلقي من جهة، ومشاعر المبدع الشاعر نفسه.

---

(١) الموازنة بين أبي تمام والبحتري: الآمدي، ج٢: ٢٩٩.

(٢) حلية المحاضرة: الحاتمي: ١٩.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتصبح البحور الشعرية متنوعة تنوع الأغراض الإنســـانية، ويتحقــق اعتــدال الأوزان الشعرية في قدرتها على إبراز المشاعر النفسية بصورة غـــير منفــرة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

# الفصل الثاني
# اعتدال اللفظ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تؤكد الدراسات النقدية المعاصرة أن الشعر نشاط لغوي يقوم بالدرجة الأولى على اللغة، وهي الأداة التي يحتضنها الشاعر "يتأملها، ويعيد تشكيلها، بل إنه قد يغير من صياغتها، ويحطم من أنسقتها ونظامها العرفي الثابت"(١).

وبهذا الفهم فإن الشاعر يقف وقفة متميزة أمام التقاليد الشعرية الموروثة، يزلزلها، يحاول أن يغير من أنسقتها ونظمها، واللغة ليست مادة جامدة كالحجر "وإنما هي ذاتها من إبداع الإنسان، ولذلك فهي مشحونة بالتراث الثقافي لكل مجموعة لغوية"(٢).

وهذا هو الفرق بين اللغة العلمية واللغة الأدبية، فالأولى دلالية محضة، والثانية تعبيرية مشحونة بعواطف الشاعر وأحاسيسه.

وفرّق الناقد المعاصر(٣) بين اللغة والكلام، فاللغة هي مجموعة القوانين والأعراف التي تقبع في ذاكرة الأمة، أمّا الكلام فهو الإبداع الفردي الذي يحقق فيه المرء أو الأديب غاياته ومرامية، فالمتكلم يخرج اللغة من القوة إلى الفعل.

وفي ضوء ذلك تعتدل اللغة، ويمكنها -بعد- من التعبير عن الأجواء النفسية والعقلية لدى المتكلم، ولما كانت الكلمة بصورة خاصة، واللغة بصورة عامة أصواتا يتلفظ بها المتكلم فإن المبدع الشاعر يخضع هذه الأصوات إلى عمليات منهجية من "التكرار والترديد والتناظر والتماثل"(٤).

غير أن الناقد المعاصر لا يرى في هذه الأصوات اللغوية ما يشي بمعنى محدد، إذ إن هذه الأصوات تحايث وجدان الشاعر، وتتفاعل مع أحاسيسه "فالصوت، والكلمة والتركيب النحوي هي الوحدات الثلاث للكلام المتصل"(٥) وحين نمضي إلى تراثنا النقدي والبلاغي فإننا لا نجد هذا الفهم الذي ألفيناه لدى الناقد المعاصر.

---

(١) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب : جابر عصفور : ١١٩:.

(٢) نظرية الأدب: رينيه ويليك، أوستن وارين: ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب: ٢٢.

(٣) انظر تفرقة ستيفن أولمان بين اللغة والكلام في كتابه "دور الكلمة في اللغة" ترجمة كمال محمد بشر: ٣١-٣٢.

(٤) فلسفة الجمال: محمد علي أبو الريان: ٩٩.

(٥) دور الكلمة في اللغة: ٣٢.



© Arabic Digital Library Yarmouk University

ومن يتتبع المعاني المختلفة التي تؤديها كلمة "اللفظ" يخرج بتصور محدد لا يتجاوز الصيغة الخارجية للكلمة، لفظ الشيء إذا أخرجه من فمه، ولفظ بالشـــيء تكلم[1]، فاللفظ إخراج الشيء من القوة إلى الفعل.

وإذا خلفنا وراءنا المعاني اللغوية لكلمة "اللفظ" ومضينا إلى فترة مبكرة في تاريخنا النقدي برزت أمامنا صورة الشاعر طرفة الناقد وهـــو يعيـب الشـاعر المتلمس الذي جعل إمضاء الهم بالجمل لا الناقة في قوله:

وإني لأمضي الهم عنـد احتضـاره  بنـاج عليـــه الصيعريـــة مكـــدم

إذ يعقب طرفة على البيت قائلا: لقد استنوق الجمل لأن إمضاء الهم يكون بالفحل من الإبل[2]. فاعتدال اللفظ عند طرفة قرين موافقته العرف العام، وحيـــن كان الشاعر زهير موضع إعجاب الخليفة عمر رضي الله عنه وصفـــه بأنـــه "لا يعاظل بين البيتين ولا يتبع حوشي الكلام"[3]، وقد فسر الأصمعي حوشي الكـــلام بأنه الغرابة فيه، ويصبح اعتدال اللفظ قرين تجرده من الغرابة وعدم الإستعمال.

غير أن هذه الومضات النقدية التي قد نجدها عند الخليفة عمر أو غيره من الخلفاء لا تشكل تصورا مكتملا لاعتدال اللفظ، إذ لم يكتمل هذا التصور إلاّ بعد أن ترسخت قواعد التأليف.

وتبرز جهود الأصمعي (-٢١٠هـ) -وهو العالم اللغوي المعروف والذي قد تتلمذ على الخليل الفراهيدي[4]- لتقدم تصورا لا يختل لاعتدال اللفظ.

لقد أحس الأصمعي في زمنه بمفارقة ساطعة: لغة دخلتها العجمة، وطبقـــه حاكمة بقيادة الخليفة العباسي "الرشيد" تدفعه إلى جمعها، وتنقيتها، وحفظها ووضع

---

(١) انظر: لسان العرب: مادة "لفظ".

(٢) ما يجوز للشاعر في الضرورة: القزاز القيرواني: ٤٨.

(٣) كتاب الأغاني: أبو الفرج الأصفهاني: جـ١: ٢٨٩.

(٤) نزهة الألباء في طبقات الأدباء: ابن الأنباري: ٩٢.



© Arabic Digital Library Yarmouk University

قوانين ثابتة تطرد عليها[1]، وبالمقابل انكسار في التيار الشعري في عصره، حمل لواءه من قبل ومن بعد بشار بن برد (-١٦٧هـ)، ومسلم بن الوليد (-٢٠٨هـ).

ومن هذه الزاوية جاء اهتمام الأصمعي براوية الشعر وحفظه، وإصدار ومضات نقدية لغوية على الشعراء، فقد عاب الشاعر حين أتى بكلمة "معبد" بدلا من كلمة "عبدالله" في قوله:

فإن تنسنا الأيام والدهر تعلموا  بني قارب أنّا غضابٌ لمعبد[2]

وعاب الأصمعي الشاعر أوسا حين استخدم كلمة "النطاسي" وهي تعني الحاذق بالأمر، الماهر فيه صفة لابن حذيم، وهو طبيب كان في الجاهلية: [3]

فهل لكم فيها إليّ فإنني  طبيب بما أعيا النطاسّي حذيما

وعاب الأصمعي قول الشاعر:

صبّحن من كاظمة الحصْن الخرب  يحملن عباس بن عبد المطلب

أراد عبدالله بن عباس[4].

وخطأ الأصمعي ذا الرمة بقوله:

حتى إذا دومت في الأرض راجعة  كبرٌ ولو شاء نجّى نفسه الهرب

"إنما التدويم في السماء، يقال دوّم الطائر في السماء ودوى الرجل في الأرض"[5].

---

(١) لا غرابة في ذلك إذا علمنا أن الأصمعي من أتباع المدرسة البصرية التي تؤمن بالقياس في اللغة، راجع ذلك في طبقات الشعراء" لابن سلام الجمحي للناشر الألماني جوزف هل: ٣٣.

(٢) حلية المحاضرة: الحاتمي، جـ٢: ٦.

(٣) المصدر نفسه : جـ٢: ٦.

(٤) المصدر نفسه: جـ٢: ٧.

(٥) ما يجوز للشاعر في الضرورة: ٤١.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد يكون منبع اضطراب اللفظ مخالفته الحقيقة التاريخية ولهذا فقد أخطأ زهير -في نظر الأصمعي- حين ذكر في شعره "أحمرعاد" والصحيح أنه "أحمر ثمود"

فتنتج لكم غلمان أشأم كلهم  كأحمرعاد ثم ترضع فتفطم[1]

وخطّأ الأصمعي الشاعر رؤبة حين جعل الأفعى دون الأسود في الخبث، علما أن العرب قد تعارفت على أن الأفعى أشد خطورة من الأسود:

كنتم كمن أدخل في جحر يدا  فأخطأ الأفعى ولاقى الأسودا[2]

ورغم أن المقاييس اللغوية التي يحتكم إليها الأصمعي قد لا ترضي الناقد المعاصر الذي ينظر إلى اللغة على أنها "كائن حيّ متطور يعتمد التعادل الديناميكي ويتسع لكل من التفسيرين النفسي والطبيعي"[3]، إلا أن هذا الفهم لاعتدال اللفظ لايخرج عن تصور عام بسط ظلّه على اتجاهات اللغويين الذين يبحثون عن بيت شعري للاستشهاد، يخلو من الألفاظ التي لا تجري على مقاييسهم اللغوية أو النحوية، أو أنها تخالف العرف العام، أو تناقض المعرفة التاريخية.

غير أن هذا الفهم يخنق اللغة، ويكبلها بضوابط خارجية، ويحدد لها دلالات قسرية، ويجردها من الظلال النفسية والروحية.

وإذا علمنا أن كتاب الأصمعي "فحولة الشعراء" أقرب إلى النقد منه إلى اللغة استبانت لنا المعاني المتعددة لمصطلح الفحولة التي قد تعني في بعض منها الغزارة الشعرية، والامتلاك اللغوي السليم.

---

(١) ما يجوز للشاعر في الضرورة: ٣٩.

(٢) المصدر نفسه: ٤٣.

(٣) النظرية البنائية في النقد الأدبي: صلاح فضل: ٣٩٥.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي ظل هذا الفهم يصبح اعتدال اللفظ عند الأصمعي قرين القوة والجزالة، واضطراب اللفظ قرين الليونة، ومن هذه الزاوية نفهم هجوم الأصمعي على الكميت بأنه "جرمقاني من جرامقة الشام لا يحتج بشعره"(١).

ولو نظرنا إلى أفكار الأصمعي من خلال مقاييسنا النقدية المعاصرة لضقنا ذرعا بهذه الحدود الصارمة لاستعمال الكلمات، وقد نغتفر له هذا الموقف إذا علمنا طبيعة الظروف التي اكتنفت توجهاته النقدية، إذ شرع في تقعيد الاستعمال اللغوي للكلمات.

ومن المهم أن نقول إن الأصمعي لم يفد من الجهود الفلسفية في زمنه، ذلك أن هذه الجهود كانت ما تزال في بدايتها وكان من الممكن لهذه الجهود أن تعمق نظرته إلى اللغة، وتمنحه قدرة في التأصيل النظري لها، غير أن انصرافه إلى تنقية اللغة من اللحن، أو الاستعمال اللغوي الخاطيء قد حجبا عنه الإفادة من هذه الجهود.

لقد قدمنا أن الأصمعي قد أحس بتغير الأذواق الشعرية لدى الشعراء والنقاد على السواء، فقد ظهرت طائفة من العلماء تحدب على الشعر المحدث، شعر أبي نواس وبشار بن برد، و إسحق الموصلي، لكن الأصمعي لم يخلق مسوغا لهذا الجديد، إذ كان مغلوبا على أمره، منساقا إليه في بعض الآحايين، لكنه – في قرارة نفسه– ينفر من هذا الشعر، ولا يستسيغ لغته التي باينت لغة الشعر القديم، إستمع إليه وهو يعقب على أبيات يوردها إسحق الموصلي:

يا سرحة الماء قد سدت موارده  أما إليك طريق غير مسدود

لحائم حام حتى لا حيام به  محلأ عن طريق الماء مطرود

يقول الأصمعي "أحسنت في الشعر، غير أن هذه الحاءات لو اجتمعت في آية الكرسي لعابتها"(٢).

---

(١) المحصول في علم أصول الفقه: الفخر الرازي، جـ١: ٤٠٣.

(٢) نضرة الإغريض في نصرة القريض: المظفر بن الفضل العلوي: ٥١.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد ساهمت بيئة النحويين أيضا في توضيح ملامح اعتدال اللفظ، منها تجرد الشعر من العيوب النحوية.

ومن هذه الزاوية نفهم ذلك الصراع الذي نشب بين عبدالله بن اسحق الحضرمي والفرزدق حين أنشد:

فلو كان عبدالله مولى هجوته ولكن عبدالله مولى مواليا

إذ عابه بأنه فتح الياء من موالي في حال الجر[1]، ويمضي الفرزدق في تحديه علماء النحو، إذ يقول في هجاء عنبسة النحوي:

لقد كان في معدان للفيل شاغل لعنبسة الراوي عليّ القصائدا[2]

فكان ينبغي -في نظر عنبسة النحوي- أن يقول الفرزدق "القصائدُ" بالرفع.

هذا الصراع الذي نشب بين الشعراء وعلماء النحو يمثل تصادماً بين قوة الشاعر المبدعة والقواعد اللغوية والنحوية التي وضعها اللغويون والنحاة، إذ تسعى شاعرية الشاعر إلى كسر هذه القوانين والخروج من إسارها، ومن هذه الزاوية تسمّح اللغويون والنحاة مع الشعراء، وفتحوا لهم باب للضرورات الشعرية إدراكاً منهم أن الطاقة الشعرية لدى الشاعر تعلن رفضها لهذا الإسار، وترى أن هذه القواعد من شأنها تقييد حرية الشاعر.

وغدونا نسمع أصوات النحاة واللغويين يقولون بأنه يجوز للشاعر "تسكين ما كان ينبغي له أن يتحرك، أو أن يقصر الممدود، ويمد المقصور، أو أن يصرف غير المنصرف"[3].

على أن هذه الضرورات كانت مباحة للشعراء القدامى بصورة متسعة حتى تستقيم لدى اللغويين والنحاة القاعدة اللغوية أو النحوية، أمّا الشعراء المحدثون فليست لهم تلك الحرية، فحين أنشد بشار:

---

(١) المحصول في علم أصول الفقه جـ٤: ٤٠٣ وطبقات الشعراء لابن سلام الجمحي: ٣١.

(٢) المصدر نفسه: ٤٠٣.

(٣) انظر: الشعر والشعراء: ابن قتيبة الدينوري: جـ١: ١٠١.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالآن أقصـــر عـــن ســـمية بـــاطلي  وأشـــار بـــالوجلى علـــــي مشـــير

عابه الأخفش قائلاً: "لم يسمع من الوجل والغزل فعلى"[1]، فبلغ ذلك بشارا فقال "ويلي على القصارين، متى كانت الفصاحة في بيوت القصارين".

لقد تقدم القول إن اعتدال اللفظ عند اللغويين والنحاة كان قرين خلوه مـــن الأخطاء اللغوية والنحوية حتى يستقيم لهم الشاهد الشعري، وتنضبط لديهم القاعدة اللغوية أو النحوية.

غير أن هذه النظرات للكلمة أو اللفظة تغفل الجوانب النفسية المرافقة لها، وتحصر جمال اللفظة في مدى سلامتها اللغوية والنحوية، وفي هذا الإطـــار فـــإن هذه النظرات النقدية لا تتجاوز العرف العام لدلالة اللفظة، ولم تنظر إلـــى اللغـــة على أنها رموز كلامية تشكل تعبيرا موازيا للظلال النفسية والروحية للمتكلم.

وقد ساهمت جهود اللغويين والنحاة في رسم صورة مثالية للغة العربيـــــة، امتد تأثيرها إلى المتكلمين وفقهاء اللغة من بعد، فهي "اللغـــة التامـــة الحـــروف، الكاملة الألفاظ، لم ينقص منها شيء من الحروف فيشينها النقصان، ولم يزد فيهـــا شيء فتعيبها الزيادة"[2].

ونسمع الباقلاني (-٤٠٣هـــ) يقول في تفضيل العربية "... وإنما فضلـــت العربية على غيرها لاعتدالها في الوضع ولذلك وضـــع أصلهـــا علـــى أكثرهـــا بالحروف المعتدلة، فقد أهملوا الألفاظ المستكرهة في نظرهـــا، وأســـقطوها مـــن كلامهم فجرى لسانهم على الأعدل"[3].

وانصرفت جهود اللغويين والنحاة والمتكلمين -أيضاً- إلى الحديـــث عـــن الفصاحة وشروطها فهي تعني "الظهور والإبانة"، نقول أفصح الصبح إذا ظهر"[4]،

---

(١) الأغاني، جـــ٣: ٢٠٤.

(٢) الزينة في المصطلحات الإسلامية والعربية: الرازي، تحقيق حسين فيض الله الهمذاني، جـــ١، ٦٤.

(٣) إعجاز القرآن: الباقلاني: ١٢٢.

(٤) صبح الأعشى في صناعة الإنشاء: القلقشندي: جـــ٢: ٢١٢ وانظر: الذريعة إلـــى مكـــارم الشريعـــة: الراغب الأصفهاني:١١٥.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتفقد الكلمة شروط الإبانة إذا تشكلت من حروف متنافرة[1]، فإذا جاءت الكلمة بعيدة مخارج الحروف كانت متمكنة في موضعها غير قلقة، ولا مكدودة، والمعيب من ذلك قول القائل:

لو كنت كنت كتمت الحب كنت كما  كنا وكنت ولكن ذاك لم يكن[2]

وقوله:

وقبر حرب بمكان قفر  وليس قرب قبر حرب قبر[3]

وعلى هذا الأساس فإن الحروف المتقاربة تشبه استواء المثلين اللذين هما في غاية الوفاق، والحروف المتباعدة تشبه الضدين اللذين هما في غاية الخلاف"[4].

وقد أجرى اللغويون تصنيفا لحروف العربية، فوجدوا أن حروف الواو والياء والهمزة أكثرها دورانا في العزبية "وأقل ما يستعملون على ألسنتهم لثقلها الطاء ثم الذال ثم الثاء ثم السين ثم القاف ثم الخاف، ثم العين، ثم النون، ثم اللام، ثم الراء، ثم الباء، ثم الميم"[5].

هذا التصور يفرد العربية بالإعجاز والفصاحة، ويدخل النقد في منطقة اللاتعليل، ويقف الناقد مبهورا أمام العربية السليمة من الزوائد والفضول، ويكسب الحروف قدسية خاصة، ويجعل للأصوات دلالة سابقة عليها، وتصبح اللغة -في ظل هذا التصور- توقيفيه منحها الخالق أسرارا ربانية، وينحصر دور الشاعر أو الخطيب في الاهتداء إلى ملامح هذا الإعجاز، والفطنة لأسراره.

---

(١) التعريفات: الجرجاني: ١١٢.

(٢) المستظرف في كل فن مستطرف الأبشيهي، جـ١: ٥١.

(٣) المصدر نفسه، جـ١: ٥١.

(٤) المزهر في علوم اللغة، نقلا عن: عروس الأفراح لبهاء الدين سبكي، جـ١: ١٩٣.

(٥) المصدر نفسه جـ١: ١٩١.



© Arabic Digital Library Yarmouk University

وهذا التصور يكسب الكلمات مزية ذاتية، ويصنفها إلى شعرية وغير شعرية، وهذا مخالف لما يذهب إليه الناقد الحديث من أنه لا صحة لوجود كلمات شعرية وأخرى غير شعرية"(١).

فكرة الفصاحة -إذن- كانت مهمة كبرى اضطلع بها علماء اللغة، وفي ضوئها تحدث اللغويون عن اعتدال الكلمة من خلال تجردها من الحروف التي تثقل على اللسان، ويعسر النطق بها، كقول ابن الأعرابي حين سئل عن ناقته فقال تركتها ترعى "الهعخع" وهي شجرة يتداوى بورقها(٢)، والسمع يتأذى من الأصوات المنكرة، ويلتذ بالأصوات الناعمة الرقيقة، ويضرب اللغويون مثلا على ذلك كلمة "الجرشي" في قول الشاعر "كريم الجرشي شريف النسب"(٣)، وكذلك عاب اللغويون امرأ القيس في قوله:

"غدائرة مستشزرات إلى العلا"، وذلك "لتوسط السين وهي مهموسة رخوة بين التاء وهي مهموسة شديدة والزاي وهي مجهورة"(٤).

لقد نظر اللغويون إلى فصاحة الكلمة بمنظور ثابت، فاللفظة الفصيحة عندهم ما "تقبلها النفس، ويميل إليها الطبع"(٥).

والنفس تميل إلى الأصوات الناعمة الرقيقة، وتنفر من الأصوات الهادرة الخشنة مثل كلمة "مستشررات" لكن هذه النظرة الثابتة للكلمة لا تستقيم مع حركيتها عبر علاقتها الجدلية مع عموم القصيدة. فالنا قد المعاصر يحاول "التغلغل في نسيج العمل الشعري وتأمله على أساس أنه مجموعة من العلائق، يكشف اندماجها وتفاعلها عن معنى القصيدة"(٦)، فاللفظ ليس مجرد دال، بل هو -أيضا- الصورة السمعية التي يتحدد اعتدالها عبر تناسق أصواتها، وانتظامها، وتفاعلها، بشكل يكشف عن الايحاءات النفسية التي تحملها هذه الحروف.

---

(١) مداخل إلى علم الجمال الأدبي: عبد المنعم تليمة: ١١٤ وقارن النظرية البنائية لصلاح فضل: ٣٩٩.

(٢) المزهر في علوم اللغة، جـ١: ١٨٥.

(٣) المصدر نفسه، جـ١: ١٨٧.

(٤) المصدر نفسه، جـ١: ١٨٦.

(٥) صبح الأعشى، جـ٢: ٢١٢.

(٦) نقد الشعر في القرن الرابع الهجري: قاسم مومني: ٣٣٥.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويصبح اعتدال الكلمة قرين تأثيرها النفسي في المتلقي من خلال حالتي التوازن والاعتدال اللتين يحدثهما صوت الكلمة في مشاعر المتلقي.

إن اعتدال الكلمة -إذن- يحقق أمرين متزامنين، فهو من جهة يكسب السمع رنينا صوتيا معتدلاً، وهو من جهة أخرى يكسب العقل اعتدالاً يعرف عبره غير المعروف، ويكشف خلاله حجاب الألفة.

وعندما تجيء الكلمة مركبة من أربع حركات تكون في غاية الثقل، والأعدل "توالي حركتين يعقبهما سكون، وإن كان -ولابد- فتوالي ثلاث حركات"(١).

ويتحقق اعتدال الكلمة من خلال التوسط في قلة الحروف أو كثرتها، "فالحرف الواحد ليس مفيداً أصلاً، والمركب من حرفين ليس فيه عذوبة، بل الكلمات الثلاثية المشتملة على المبدأ والوسط والنهاية"(٢).

ومن صور اعتدال الكلمة عند اللغويين أن تكون بعيدة عن اللغات المذمومة عند العرب، مثل "العنعنة، والكسكسة"(٣).

وبعد أن يورد صاحب العقد الفريد اللغات المذمومة عند العرب يؤكد أن العرب الفصحاء الذين تؤخذ لغتهم ويحتج بها هم "قوم قد ارتفعوا عن رتة العراق، وتياسروا عن كشكشة بكر، وتيامنوا عن فشفشة تغلب، ليس فيهم غمغمة قضاعة، ولا طمطمانية حمير"(٤).

وقد قدمت جهود اللغويين في فصاحة اللغة فائدة كبرى لطبقة كتاب النثر في النصف الثاني من القرن الثالث الهجري، فقد أوصى المبرد (-٢٨٦هـ) طبقة الكتاب بأن تدع من كلامها "التقعير و التقعيب"، "وأن تعدل عن اللحن وقباحة التعبير"(٥)، وأوضح المبرد -في مقدمة كتابه الكامل- أنه يستهدف توضيح الكلمات

---

(١) نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز: الرازي: ٥٩.

(٢) الزينة في المصطلحات الإسلامية والعربية: ٥٩.

(٣) الصاحبي في فقه اللغة: ابن فارس: ٥٦.

(٤) العقد الفريد، ابن عبدربه، جـ٢: ١٦.

(٥) الكامل في اللغة والأدب، المبرد، جـ١: ١٧.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الغريبة، وفك المعاني المستغلقة"[1]، ويضرب أمثلة على الكلمات المختلة الركيكة التي تستخدمها طبقة الكتاب، كقول بعض الكتاب إلى العامل "وأنا محتاج إلى أن تنفذ إليّ جيشاً عرمرماً"[2].

ويوسع المبرد دائرة البلاغة، فهي توجد في الشعر مثلما توجد في النثر، ويعرفها بأنها "إحاطة القول بالمعنى، واختيار الكلام، وحسن النطق، حتى تكون الكلمة مقاربة أختها، ومعاضدة شكلها"[3].

الشاعر أو الكاتب يسعى كل منهما إلى اختيار الكلمة المناسبة حيث تتفاعل هذه الكلمة مع الكلمات المجاورة لها، وتصبح للكلمة مزية ذاتية من خلال فصاحتها، ومزية مكتسبة من خلال مجاورتها لغيرها.

ويتحقق اعتدال الكلمة حين تجيء مطردة على مقاييس العربية الفصحى، خالية من اللغات المذمومة مثل "كسكسة بكر، وغمغمة قضاعة، وطمطمانية حمير"[4]، وعلى الشاعر أن يعدل عن اللحن في كلامه، وإذا ورد فالإعتدال فيه أوجب"، إذ الغنة تستحسن من الجارية الحديثة السن، لأنها ما لم تفرط تميل إلى ضرب من النغمة"[5].

ومن صور اعتدال اللفظة عند المبرد أن تأتي مناسبة للمقام الذي قيلت فيه "فلا يعطي خسيس الناس رفيع الكلام، ولا رفيع الناس خسيس الكلام"[6].

لقد أسهمت جهود اللغويين أمثال: أبي عمرو بن العلاء (-١٤٥هـ)، والخليل الفراهيدي (-١٧٥هـ) والأصمعي (-٢١٠هـ)، وابن الأعرابي (-٢٣١هـ) في تنقية اللغة العربية، ومكافحة اللحن فيها، الذي هو فيما يورد اللغويون "أقبح من التفتيق في الثوب، والجدري في الوجه"[7].

---

(١)الكامل في اللغة والأدب، المبرد: جـ١: ٢.

(٢) المصدر نفسه، جـ١: ١٧.

(٣) البلاغة: المبرد: ٨١.

(٤) الكامل في اللغة والأدب، جـ٢: ٢٢٣.

(٥) المصدر نفسه، جـ٢: ٢٢٦.

(٦) المصدر نفسه، جـ٢: ٢٢٦.

(٧) طبقات الشعراء: ابن سلام الجمحي: ٩٦.



© Arabic Digital Library Yarmouk University

لقد تقدم القول إن جهود اللغويين والنحويين قد ساهمت في تقريب المسافة بين الشعر والنثر، وأن الفصاحة أمر مشترك بينهما.

وتحدث نقاد القرن الثالث الهجري عن فصاحة الخطيب وفصاحة الخطبة، وقد شهد هذا القرن حملة شعواء على العرب حمل رايتها الشعوبيون، عابوا على خطباء العرب حملهم العصا، وميلهم إلى التكلف والتقعر في خطبهم، مما دفع الجاحظ (-٢٥٥هـ) إلى الرد عليهم في كتاب "العصا" من كتابه "البيان والتبيين".

وجملة القول إن النقاد اللغويين والنحاة ورواة الشعر قد فهموا اعتدال اللفظ على أنه تجرد من الأخطاء اللغوية والنحوية، وأن اضطراب الكلمة قد يفسر من خلال مخالفتها في معناها للعرف العام، أو الحقائق التاريخية، أو الاستعمال اللغوي، أو قربها من اللهجات العربية التي لا يحتج بها.

وقد كان هذا التصور لاعتدال الكلمة مبعثه السعي الحثيث للوقوف على شاهد شعري، أو استخراج قاعدة لغوية أو نحوية، وقد كانت جهودهم تلك تحقيقا لمبدأ تنقية اللغة العربية، وخاصة بعد أن اتسعت رقعة الدولة الإسلامية، واستقرت الأوضاع فيها، وتمرست العناصر الأجنبية على التكلم بالعربية، ففشا اللحن فيها، ودخلتها العجمة.

غير أن هذه الجهود المضنية التي بذلها اللغويون والنحاة لم تتمكن من إرساء نظرية نقدية شعرية متكاملة للأداة اللغوية، ذلك أن هذه الطبقة لم تنفتح على الثقافات الأخرى، ولا سيما الفلسفية منها مما أكسب أفكارها ضحالة.

والحق أن هذه الجهود قد تركت تأثيرات حسنة أو سيئة في القرون اللاحقة.

وليس من شك في أن الجاحظ- وهو من نقاد القرن الثالث الهجري - قد أفاد من هذه الجهود، لكنه عابهم من جهة أخرى، فقد رأى أن طبقة اللغويين والنحاة غير مؤهلة لأن تكون ناقدة، يقول الجاحظ" ولقد رأيت أبا عمرو الشيباني يكتب أشعار من أفواه جلسائه ليدخلها في باب التحفظ، والتذكر، وربما خيّل إليّ أن أبناء أولئك الشعراء لا يستطيعون أن يقولوا شعراً جيداً لمكان أعراقهم في

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أولئك الآباء، ولولا أن أكون عيابا ثم للعلماء خاصة لصورت لك في هذا الكتاب بعض ما سمعت من أبي عبيدة، ومن هو أبعد في وهمك من أبي عبيدة"[1].

كان البيان والتبيين أو الفهم والإفهام الغاية الكبرى التي سعى الجاحظ إلى تحقيقها، فالبيان إفصاح المتكلم عن غايته، وقدرته على نقل الفكرة إلى الآخرين.

ومن هنا تتنوع وسائل البيان في الحياة، فقد تكون على صورة "لفظ، أو خط، أو عقد، أو إشارة"[2].

واللفظ يملك قوة دلالية، ودلالته إشارية متواطأ عليها، وكذا الخط فهو الصورة المكتوبة للفظ، والعقد أعداد حسابية متفق عليها، والإشارة وسيلة يستخدمها الأبكم الأخرس للإبانة والتبيين.

هذا التصور المكتمل الذي لا يختل لوسائل الإبانة عند الجاحظ نجده مبثوثاً في غير موضع من مؤلفاته.

ومن غير شك فإن الجاحظ قد اطّلع على الثقافات المختلفة في زمنه سواء كانت فارسية[3] أو يونانية. فقد أدرك الجاحظ أواخر القرن الثاني الهجري،، ومنتصف القرن الثالث، وهو زمن شهد إقبالاً على العلوم المترجمة عن اليونانية والفارسية، حتى سمي هذا العصر بالعصر الذهبي للأدب.

وفي كتاب الحيوان نقول متعددة عن صاحب المنطق، يقصد أرسطو، مما يؤكد صلة الجاحظ بفلسفته ويؤكد هذه الصلة – ايضا– ما يقوله الشهرستاني في الجاحظ بأنه طالع كثيرا من الفلسفة [4].

لكن من المؤكد أن الجاحظ لم يطلع على كتاب الشعر لأرسطو فليس في مؤلفاته التي انتهت إلينا ما يشير إلى هذا الإطّلاع،

---

(١) البيان والتبيين: الجاحظ، جـ٣: ٣٢٤.

(٢) الحيوان: الجاحظ، ١: ٣٠.

(٣) العربية: يوهان فك، ترجمة رمضان عبد التواب: ١٢١.

(٤) الملل والنحل ، ج١، ٦٥.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ورغم أن الجاحظ قد عاصر الكندي (-٢٥٢هـ). وهو أول فيلسوف عربي قام بوضع رسالة في صناعة الشعر متأثراً بأرسطو - إلاّ أن هذه الرسالة لم يكتب لها الظهور بعد.

ولكن يمكننا أن نفترض أن هذه الرسالة لا تختلف كثيراً عن الترجمة الرديئة التي قدمها متى بن يونس القنائي (-٣٢٨هـ) لكتاب الشعر.

ويمكن القول إن هناك ثلاثة أسباب أبعدت الجاحظ عن كتاب فن الشعر لأرسطو، قد يكون السبب الأول أن ترجمة رديئة قد وقعت في يده لم يتمكن من حل رطانتها وعجمتها، والسبب الثاني أن كتاب الشعر لأرسطو لا يدور حقيقة حول الشعر الغنائي، لأنه -في الواقع- يتناول الفن المسرحي عند اليونان، وهو أمر لا نظير له في الواقع العربي إذ ذاك، والسبب الثالث أن الجاحظ لم يكن يسعى إلى وضع نظرية متكاملة لصناعة الشعر ذلك أنه انشغل بالرد على الشعوبيين من طبقة الكتاب الذين برزوا بصورة واضحة في هذا القرن، ولهذا كان كتاباه: البيان والتبيين، والحيوان تأكيداً على الثقافة العربية، والشعر بصورة خاصة، الذي يمكنه أن يقدم حكمه موازية لحكم الفرس أواليونان.

أمّا مقولة الجاحظ بأن الشعر "صناعة وضرب من الصبغ، وجنس من التصوير"[1]. فهي أول مقولة ترسي تصوراً نظرياً لمفهوم الشعر، وهي من تأثير الفلسفة اليونانية، وفي ذهن الجاحظ أن الشعر أداته اللفظ، والرسم أداته الصبغ، وكلاهما جنس من التصوير.

غير أن الجاحظ لم يفصل في هذه النظرية، وكان من الممكن أن يقدم الجاحظ خلالها -لو فعل- تصوراً مكتملاً للأداة الشعرية، وقد ظلّت هذه المقولة يتردد صداها لدى النقاد بعد الجاحظ أمثال عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني.

ويمكن القول إن نظرية الجاحظ في البيان هي نظريته هو، وهي انعكاس لفكره المعتزلي، وهم -فيما يرى طه حسين- مؤسسو البيان العربي[2].

---

(١) الحيوان، جـ٣: ١٣١.

(٢) نقد النثر: قدامة بن جعفر، مقدمة طه حسين: ٨.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والحق أن المعتزلة قد نظروا إلى اللفظ أو الأداة من خلال مسألة خلق القرآن التي أثاروها زمن الخليفة العباسي المأمون، ومن هذه الزاوية ينظر الجاحظ -وهو شيخ من شيوخ المعتزلة- إلى اللفظ على أنه مجموعة أصوات يتلفظ بها المتكلم، وهي "الجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف"(١).

ولا يكون الكلام كلاماً إلاّ بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلاماً إلاّ بالتقطيع والتأليف"(٢).

والقرآن -وفقاً لهذا الفهم- أصوات مخلوقة، خلقها الخالق وفقاً لمصالح العباد، ولا يمكن أن تكون قديمة لأنها -بذلك- تناقض مبدأ التوحيد الاعتزالي، ولأن الكلام صفة لا يجوز نسبتها إلى الله تعالى.

ولهذا كله فإن القرآن مخلوق لفظاً ومعنى، واعتدال اللفظ يتحقق حين تمثل فيه مقومات الفصاحة، وقمة الفصاحة الإبانة والتبيين.

ومن هنا نفهم اهتمام الجاحظ بخصائص الحروف في العربية "فالجيم لا تقارن الظاء، ولا القاف، ولا الطاء، ولا الغين، بتقديم ولا بتأخير، والزاي لا تفارق الظاء، ولا السين، ولا الضاد، ولا الذال"(٣).

غير أن فصاحة الكلمة المفردة -عند الجاحظ- لاتفسر سر إعجاز القرآن، لأننا قد نجد نماذج لهذه الفصاحة لدى بعض البلغاء العرب، لكن فصاحة القرآن تأتي من خلال نظمه، ومن هنا جاء تأليفه لكتاب "نظم القرآن"(٤)، تأكيداً على هذه الفكرة.

ويعقد الجاحظ في كتابه "البيان والتبيين" فصولاً مطولة عن فصاحة الخطباء وبلاغة المتكلمين، فقد كان سهل بن هرون مثالاً للخطباء الفصحاء الذي جمعوا شارة الخطابة، وبلاغة الخطيب، فقد كان "عتيق الوجه، حسن الشارة، بعيداً عن الفدامة"(٥)، وقد كان كبار المتكلمين -فيما يرى الجاحظ- فوق أكثر الخطباء وأبلغ

---

(١) البيان والتبيين، جـ١: ٦٩.

(٢) المصدر نفسه، جـ١: ٧٩.

(٣) المصدر نفسه، جـ١: ٦٩.

(٤) الفهرست: ابن النديم: ٥٨.

(٥) البيان والتبيين، جـ١: ٩٢.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من كثير من البلغاء "وهم تخيروا تلك الألفاظ لتلك المعاني"(١)، ولا عجب أن يدخل هؤلاء الخطباء في خطبهم ألفاظ "العرض، والجوهر وأيس، وليس، والبطلان، والتلاشي، والهذية، والهوية، والماهية"(٢)، لأنهم -بذلك- يغترفون من ثقافتهم الفلسفية والكلامية، ولهذا وجب -عند الجاحظ- أن تتشاكل كل لغة مع الطبقة التي تتمرس بها.

وإذا وسعنا هذا الفهم الذي قدمه الجاحظ استلزم أن يكون للأطباء لغتهم، وللباعة -أيضاً- لغتهم، وللمغنين كذلك، هذا التوافق بين اللغة ومقتضى الحال يحقق مبدأ اللياقة الذي حام حوله بشر في صحيفته الهندية، وبذلك تعتدل اللغة، عبر قانون اللياقة أو التناسب بين لغة المتكلم والمستمعين، وقد ظلت هذه الفكرة تغزو أفكار النقاد بعد الجاحظ كما سنتبين ذلك في موضعه.

غير أن الخطيب مهما كانت طبقته "ينبغي أن يختار الألفاظ المعدلة، وأن تكون لهجته نقية، ثم يهذب تلك الألفاظ، ويصفيها كل التصفية، ولا يفعل ذلك حتى يصادف حكيماً أو فيلسوفاً عليماً، من قد تعود حذف فضول الكلام، وإسقاط مشتركات الألفاظ، وقد نظر في صناعة المنطق على جهة الصناعة والمبالغة"(٣).

وقد كان الجاحظ -بذلك- يعلم طبقة الكتاب سبل الفصاحة، وهي طبقة أسندت إليها مناصب رفيعة في هذا القرن.

ولما كانت هذه الطبقة تتشكل -في الأغلب الأعم- من طبقة المولدين من غير العرب وجب أن تكون اللغة التي تستخدمها وسطا بين اللغة الراقية الفصيحة التي كانت تمثل لغة الطبقة الحاكمة من الخلفاء العباسيين، وبين اللغة العامة البسيطة التي استساغت ألفاظ المولدين. ومن هنا نسمع الجاحظ يقول "ولكل ضرب من الحديث ضرب من اللفظ، ولكل نوع من المعاني نوعٌ من الأسماء، فالسخيف للسخيف، والخفيف للخفيف، والجزل للجزل"(٤).

---

(١) البيان والتبيين، جـ١: ١٣٩.

(٢) المصدر نفسه، جـ١: ١٣٩.

(٣) المصدر نفسه، جـ١: ١٣٩.

(٤) المصدر نفسه، جـ١: ٩٢.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويدعو الجاحظ هذه الطبقة -طبقة الكتاب- إلى أن يكون كلامها ليس متوعرا وحشياً، ولا ساقطاً سوقياً[1] لأن التوعر -فيما يورده بشر في صحيفته الهندية- "يسلمك إلى التعقيد، والتعقيد هو الذي يستهلك معانيك، ويشين ألفاظك"[2].

وإذا أورد الكاتب نادرة من النوادر فعليه أن يسوقها بلغتها التي وردت عليها، فإياك "أن تستعمل فيها الإغراب، أو تتخير لها لفظاً حسناً، أو تجعل لها من فيك مخرجاً سرياً، فإن ذلك يفسد الإمتاع بها"[3].

لقد أحس الجاحظ بالمتغيرات حوله، فتغيرت أذواق الناس، وتغير مفهوم الفصاحة، ولم تعد لغة الشعراء القدامى أمثال زهير وامرىء القيس وعنترة وغيرهم تستعبد عقول الناس في زمن الجاحظ، بل شهد هذا العصر محاولات شكلية للخروج على هذه اللغة، حمل لواءها الشاعر أبو نواس، ومن هذه الزاوية نفهم تقبل الجاحظ ورود ألفاظ المتكلمين في شعر أبي نواس على سبيل التظرف والتملح، يقول أبو نواس:

وذات خدّ مورد  قوهية المتجرد

تأمل العين منها  محاسنا ليس تنفذ

فبعضها قد تناهى  وبعضها يتولد [4]

ولا ضير عند الجاحظ أن ترد كلمات فارسية في الشعر ما دامت في حدود الاعتدال[5].

وخلاصة القول إن الجاحظ قد قدّم تصورا مكتملاً لاعتدال اللفظ من خلال تصوره للبيان والتبيين، وقد كانت فكرة البيان -عنده- ذات اتصال وثيق بدفاع

---

(١) البيان والتبيين، جـ١: ١٣٧.

(٢) المصدر نفسه، جـ١: ١٣٦.

(٣) المصدر نفسه، جـ١: ١٤٦.

(٤) المصدر نفسه، جـ١: ٧٩.

(٥) المصدر نفسه، نفس الصفحة.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المتكلمين من المعتزلة عن العقيدة الإسلامية أمام المذاهب الثنوية التي برزت بصورة واضحة في زمن الجاحظ.

ومن هنا جاء تسلح المتكلمين المعتزلة بسلاح المنطق والفلسفة ليدفعوا عن الفكر السني -والمعتزلة فريق منهم- خطر الأفكار الهدامة مما دفع الخليفة العباسي المأمون إلى تبني فكر المعتزلة، ومحاولة فرضه بالقوة على الدولة.

كما ولا يخفى أن مسألة اللفظ -كما قدمنا- ذات صلة بمسألة خلق القرآن، تلك المسألة التي شغلت المتكلمين بصورة حادة زمن الجاحظ، إذ رأى المعتزلة أن القرآن مخلوق صوتاً ومعنى، لأن القول بقدمه ينقض عليهم مبدأ التوحيد الاعتزالي، ولهذا تركزت جهود المعتزلة بعامة، والأشاعرة بخاصة على أصوات الكلمة في العربية باعتبارها موضع الإعجاز.

أمّا ابن قتيبة (-٢٧٦هـ) فقد خالف الجاحظ في ذلك، فالفصاحة عنده لا تطرد دائما في الألفاظ فقد تجد لفظا جيدا، ومعنى رديئا، أو معنى جيدا ولفظا رديئا، فاللفظ على درجات، مثلما أن المعنى على درجات، غير أن هذه الدرجات لا تتجاوز أربعا منها، قسمه منطقية احتكم إليها ابن قتيبة رغم كرهه لأهل المنطق.

يتوقف ابن قتيبة عند قول الشاعر:

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسّح بالأركان من هو ماسح

وشدت على دهم المهارى رحالنا ولم ينظر الغادي الذي هو رائح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطيّ الأباطح

ويعقب عليها قائلاً: "هذه الألفاظ، كما ترى، أحسن شيء مخارج، ومطالع، ومقاطع... ولكن إذا فتشت عن المعنى لم تجد هناك فائدة في المعنى"(١).

---

(١) الشعر والشعراء، جـ١: ٦٦.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وكأن ابن قتيبة بهذا الفهم يردّ على الجاحظ الذي جعل الفصاحة باللفظة المفردة، أو مكتسبة عبر نظمها، فهذه الأبيات -في نظر ابن قتيبة- حسنة الألفاظ، لكنها واهية المعنى.

ويرجع هذا الخلاف النقدي بينهما إلى خلاف مذهبي، فالجاحظ -كما أسلفنا- معتزلي المذهب، وابن قتيبة سلفي سني، وبينهما عداء مستحكم ينصرف إلى الجانب المذهبي بينهما، حتى إن ابن قتيبة يصف الجاحظ بأنه "أكذب الأمة، وأوضعهم لحديث، وأنصرهم لباطل"(١).

ومثلما أحس الجاحظ بالمتغيرات تحدث من حوله أحسّ ابن قتيبة -أيضاً- بمثلها، فقد بدأت بوادر الشعر المحدث تترسخ جذورها في هذا القرن، وراحت لغة الشعر تفارق اللغة القديمة، لغة الشعر الجاهلي والإسلامي، التي تميزت بالقوة، والجزالة، والفحولة، وبدأت لغة الشعر المحدث تتسامح مع المفردات المولدة. وتفسح صدرها للكلمات الفارسية أو الهندية، بل دخلت ألفاظ كلامية وفلسفية هذا الشعر، ومن هنا وقف ابن قتيبة موقفاً معتدلاً إزاءها، فلم يتعصب للشعر الحديث ولغته أيضاً، بل آمن أن البلاغة قدر مشترك بين العباد، لم يخص الله بها قوما دون قوم، ولا زمناً دون زمن، بل جعل ذلك شركا بين خلقه(٢).

غير أن جودة اللفظ تتباين من شاعر لآخر، فالشاعر المطبوع يتدفق الشعر منه بغزارة، وتأتي لغته الشعرية سهلة لا تكلف فيها، والشاعر المتكلفُ الذي ينقح شعره كل التنقيح، ويهذب شعره كل التهذيب، تجيء ألفاظه معدلة ملقحة ومهذبه، مثلما نجد ذلك في شعر زهير وابنه كعب، أمّا الشعر المتكلّف، ويسميه ابن قتيبة بالمصنوع، فهو ينبئ عن ضعف شاعرية الشاعر فتجئ الفاظه ركيكة سفسافة مثلما نجد ذلك في أشعار العلماء "ليس فيها شيء جاء عن اسماح وسهولة كشعر الأصمعي"(٣).

---

(١) تأويل مختلف الحديث: ابن قتيبة الدينوري: ٧١-٧٢.

(٢) الشعر والشعراء، جـ١: ٦٦.

(٣) المصدر نفسه، جـ١: ٦٣.



© Arabic Digital Library Yarmouk University

ومع أن ابن قتيبة قد تقبل لغة الشعر الحديث إلاّ أن من يتمعن كتابه "الشعر والشعراء" يحس بضيق ابن قتيبة بهذا الشعر ولغته، على عكس الجاحظ الذي تقبل -بوضوح- ألفاظ المتكلمين والفلاسفة في هذا الشعر.

ويزول هذا الاستغراب إذا علمنا أن ابن قتيبة عالم في اللغة، وله مصنفات في علوم الدين، مثل كتاب "غريب القرآن"، و "غريب الحديث"، و"مشكل القرآن"، و "مشكل الحديث".

وفي ضوء ذلك يمكننا فهم تناقض ابن قتيبة مع نفسه، ففي الوقت الذي جعل فيه البلاغة شركا بين العباد، عاد ليتحدث في كتابه "تأويل مشكل القرآن" أنه "ليس في جميع الأمم أمة أوتيت من العارضة والبيان، واتساع المجال ما أوتيته العرب"(١).

ومع أن ابن قتيبة قد تحدث في كتابه النقدي "الشعر والشعراء" عن غرائز الشعر، وأوقاته، ودوافعه، إلاّ أنه لم يتحدث عن الأداة اللغوية عبر لحظة الإبداع، ونحن لا نلوم ابن قتيبة على ذلك، ولا نسقط أحكاماً نقدية معاصرة عليه، وحسبنا أن نقول: إن ابن قتيبة قد بذر البذرة الأولى لهذه الفكرة، وتلقفها النقاد من بعده، ولا سيما حازم القرطاجني حيث بين في كتابه "المنهاج" تأثير الغرائز الشعرية في اختيار الألفاظ.

ومع هذا نحس ميل ابن قتيبة إلى الشعر السهل الألفاظ، المعتدل المعنى، فليس للشاعر المحدث "أن يتبع المتقدم في استعمال وحشي الكلام، الذي لم يكثر ككثير من أبيات سيبوية"(٢). وليس للشاعر استخدام اللغة القليلة عند العرب "كإبدالهم الجيم من الياء، أو الواو، أو الألف"(٣).

---

(١) تأويل مشكل القران: ابن قتيبة،: ١٠.

(٢) الشعر والشعراء، جـ١: ١٠٢.

(٣) المصدر نفسه،جـ١: ١٠٢.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن صور اضطراب الألفاظ عند ابن قتيبة أن يجيء فيها عيب نحـــوي، كأن يسكن الشاعر "ما كان ينبغي له أن يتحرك، ويمد المقصور، أو أن يصـــرف غير المنصرف"(١).

ولهذا لم يترجم في كتابه "الشعر والشعراء" إلا للشعراء المشهورين" الذين يقع الاحتجاج بأشعارهم في الغريب، وفي النحو، وفي كتاب الله عزوجل، وحديث رسول الله صلى الله عليه وسلم "(٢).

وما يقوله الجاحظ عن طبقة الكتاب ولغتهم المفضلة يردده ابن قتيبـــة فـــي قوله "الإعراب لا يقع منه شيء في الكتاب ولا يثقل وإنمـــا يكـــره فيـــه وحشـــي الغريب، وتقعيب الكلام"(٣)، ويستحب من الكاتب أن يـــدع مـــن كلامـــه التقعـــير والتقعيب، وأن يعدل عن اللحن وقباحة التعبير".

هذه هي صور اعتدال اللفظ عند ابن قتيبة وهي صور تشكـــل اســـتمرارا لحديث اللغويين والنحاة من قبل، ولا يخفى تأثر ابن قتيبة بمعاصره الجاحظ رغم الفوارق الحادة بينهما.

أما العالم اللغوي ثعلب (-٢٩١هـــ) فيتحدث عن اعتدال اللفظ بقوله "فأمـــا جزالة اللفظ فما لم يكن بالمعرب المستغلق البدوي، ولا السفساف العامي، ولكن ما اشتد أسره، وسهل لفظه، ونأى واستصعب على غير المطبوعين مرامه"(٤)، ومـــع أن "ثعلبا" قد جعل قواعد الشعر أربع: الأمر والنهي والاستخبار والخبر، وأن فنون الشعر من مدح ورثاء، واعتذار، ترجع إلى هذه القواعد إلا أن كتابه هذا لم يتناول بالتفصيل لغة الشعر المستخدمة، ولم يكن لديه تصور نظري حولها.

ويمكن القول إن الدوائر الاعتزالية قد ساهمت في بلـــورة مفـــهوم النقـــد، وساعدت في دفع عجلته، ومع أن هذه الجهود لم يكتمـــل البحـــث عنـــها، إلاّ أن

---

(١) الشعر والشعراء، جـــ١: ١٠١.

(٢) المصدر نفسه، جـــ١: ٥٩.

(٣) أدب الكاتب: ابن قتيبة: ١٧.

(٤) قواعد الشعر: ثعلب،: ٦٧.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المعروفين منهم أمثال: الجاحظ، وبشر بن المعتمر، والناشئ الأكبر قد ساهموا في بلورة مفهوم اللفظ في النقد.

يقول الناشئ الأكبر (-٣٩٣هـ)، الشعر ما كان "فحـــل المديـــح، جـــزل الإفتخار، شحي النسيب، فكه الغزل، سائر المثل"(١).

وواضح مما سبق أن الناشئ الأكبر قد تحدث عن لغة الشعر وتناسبها مـــع الموضوع مما يحقق اعتدالاً في نفس الشاعر من جهة، وفي نفس المتلقي من جهة أخرى، فألفاظ المديح تمتاز بالقوة والجزالة والفحولة، وهذه تذكرنا بفكرة الفحولة عند الأصمعي غير أنه يختلف عن الأصمعي في أنه جعل الفحولة تنصرف إلـــى لغة الشعر بصورة واضحة، في حين أنها عند الأصمعي انصرفت إلى الغـــزارة الشعرية.

أمّا جزالة الافتخار التي يرددها الناشئ الأكبر فهي استمرار لتأثير اللغويين والنحاة في الشعر، ذلك أنهم -كما أوضحنا- قد راموا جزالة اللفـــظ للاســتشهاد بالبيت الشعري، وتقنين قواعد اللغة، أمّا حديث الناشئ الأكبر عن اللغة الشجية في النسيب واللغة الفكهة في الغزل فيمكن رده إلى تأثير الجاحظ فيـــه، حيـــن جعـــل السخيف للسخيف، والخفيف للخفيف والجزل للجزل.

ومع أن الناشئ الأكبر يستخدم أسلوباً بيانياً في حديثه عن فصاحة الكلمة إلاّ أنه يمكننّا أن نقبض على تصورات مهمة في النقد، فخير الكلام عنده "ما قد هريق فيه ماء الفصاحة، ... فانهل في صادي الفهم، وأطفاء في بهيم الليل"(٢).

فالفصاحة -عنده- تسند إلى اللفظة مباشرة، مثلما تسند إلى تأثيرها في عقل المتلقي، وإذا علمنا أن كلمة "عقل" عند النقاد توازي كلمة "نفس" أمكننا التعـــرف على تأثير الفصاحة في نفس المتلقي.

غير أنه تأثير لا يتجاوز حدود العقل الذي يحدث توازناً واعتدالاً في نوازع النفس البشرية.

---

(١) زهر الأداب: الحصري، جـ٣: ٦٨٦.

(٢) المصدر نفسه، جـ٣: ٦٨٦.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وذا تجاوزنا الناشئ الأكبر إلى ابن طباطبا العلوي (-٣٢٢هـ) برز أمامنا شاعر ناقد[١] يؤصل نظرية شعرية، محللا، ومفسرا، وموضحاً دور اللغة في بنائها.

وليس من شك في أن ابن طباطبا قد أفاد من جهود رجال الاعتزال أمثال: الجاحظ، والناشئ الأكبر، وبشر بن المعتمر، غير أن الرجل بينهم في أنه انصرف في جهوده النقدية إلى وضع نظرية شعرية تعتمد صفاء ذوقه.

وإذا كانت جهود المعتزلة قد تناولت فصاحة اللفظة مفردة أو مكتسبة فإن ابن طباطبا قد جعل اعتدال اللفظ متحققاً عبر المعاني التي يستهدفها الشاعر واعيا، يبحث لها عن لفظ مناسب.

هذا التصور الذي يقدمه ابن طباطبا يجعل الإبداع الشعري صناعة واعية تماماً، ويجعل اللغة مجرد أثواب خارجية تزين المعنى، وبذلك تموت اللغة، وتفقد وظيفتها في استثارة وجدان الشاعر، وتستحيل مادة جامدة لا حياة فيها.

يتحدث ابن طباطبا عن انقياد الألفاظ للشاعر "وتكون الألفاظ منقادة لما تراد له، غير مستكرهة، ولا متعبة، لطيفة الموالج، سهلة المخارج"[٢].

والألفاظ عنده معارض للمعاني "كالجارية الحسناء التي تزداد حسنا في بعض المعارض دون بعض"[٣].

ويستخدم ابن طباطبا تعبيراً طريفاً هو أن "اللفظ جسد" وينسبه إلى بعض الحكماء[٤]، ويصبح اعتدال اللفظ شبيهاً باعتدال الجسم الذي تصح عافيته بصحة الروح التي تحل فيه، وفي ظل هذا الفهم يصبح التفاعل بين اللفظ والمعنى، أو بين الجسد والروح تفاعلاً ظاهرياً يقوم على مبدأ الانفصال بينهما، ولا يكشف هذا التفاعل عن وجوه التقابل، والنشوز، في الواقع النفسي لدى الشاعر.

---

(١) انظر: أشعار ابن طباطبا العلوي في "ديوان المعاني" للعسكري، جـ١: ٣٥٠، ٣٩٩، وجـ٢: ١١.

(٢) عيار الشعر: ابن طباطبا العلوي: ١٠.

(٣) المصدر نفسه: ١٤.

(٤) المصدر نفسه: ١٧.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هذا الفهم الذي يقدمه ابن طباطبا لدور اللغة في بناء القصيدة الشعرية مخالف تماماً لما يقوله الناقد المعاصر من أن تنظيم الكلمات في القصيدة يقوم على "الوعي بالتناظر والتناغم، والتناسب، والإيقاع، وعلى الوعي بوجوهها الأخرى من تنافر، ونشوز، وتناقض، ويفصح هذا التنظيم للكلمات في القصيدة عن مقابلات، وتناقضات، ووجوه تآلف، ووجوه نشوز في الواقع النفسي والروحي والاجتماعي والطبقي"(١).

ويمضي ابن طباطبا متحدثا عن اعتدال اللفظ مبيناً أنه لا بد للشاعر من أن يمتلك طاقة لغوية تمده بالكلمات وهذه الطاقة تتشكل لديه من ثقافته اللغوية التي تستند إلى الموروث الشعري الجاهلي، ولهذا ينص ابن طباطبا على ضرورة "التوسع في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب"(٢).

وفي ضوء هذا الفهم يوصي ابن طباطبا الشاعر بأن يتجنب "سفساف الكلام، وسخيف الألفاظ"(٣)، ويورد نماذج لأشعار غثة الألفاظ(٤).

ومن صور هذا الاضطراب استخدام لفظ في غير موضعه كقول المسيب بن علس:

وقد أتناسى الهمّ عند احتضاره  بناجٍ عليه الصيعرية مكدم(٥)

ولا يخفى أن هذا المثال قد ورد في ملاحظات اللغويين قبله.

واعتدال اللفظ عنده قرين خلوه من الجور والخطأ الباطل(٦)، وبذلك يصبح هذا الاعتدال نظيرا للصدق الذي يكسب الفهم اعتدالاً وارتياحاً.

وقد ظلت فكرة جزالة اللفظ واستقامته تغذي تصور النقاد بعد ابن طباطبا حتى أصبحت ركناً رئيسياً من أركان عمود الشعر عند الآمدي والمرزوقي.

---

(١) مدخل إلى علم الجمال: عبد المنعم تليمة: ١١١.

(٢) عيار الشعر: ٤.

(٣) المصدر نفسه: ١٠.

(٤) المصدر نفسه: أنظر الأمثلة: ٢٧١.

(٥) المصدر نفسه: ٩٩.

(٦) المصدر نفسه: ٥.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أمّا عذوبة اللفظ التي يوردها ابن طباطبا فهي تنصرف إلى أصوات الكلمة التي هي من قبيل المسموعات، فإذا جاءت هذه الأصوات خالية من النكير، مجردة من البشاعة والتنافر مالت إليها النفس، وتقبلتها "فالعين تألف المرأى الحسن، وتقذى بالمرأى القبيح الكريه، والأنف يقبل المشم الطيب، ويتأذى بالمنتن الخبيث، والفم يلتذ بالمذاق الحلو، ويمجّ البشع المر، والأذن تتشوق للصوت الخفيض الساكن"(١)، فأصوات الكلمة إذا تجانست حروفها واعتدلت وجدت ما يماثلها في النفس من التجانس والاعتدال.

وقد تركت هذه الفكرة -التي يلحّ عليها ابن طباطبا- تأثيرها في النقاد من بعده(٢).

ومن هذه الزاوية نسمع تصنيفات النقاد بعد ابن طباطبا للألفاظ، فهناك ألفاظ جهمة مثل قول الشنفري:

أو الخشرم المبعوث حثحثت دبره  مخابيط أرساهن سأم المغيبل(٣)

ونسمع اللغويين بعد ابن طباطبا يضعون ألفاظا للجمال فهناك "الصباحة، والوضاءة، والجمال، والملاحة، والظرف، والرشاقة، واللباقة، وكمال الحسن"(٤)، ونسمع -أيضا- ألفاظ القبح "الدمامة، عوراء، شنعاء"(٥).

وتتناسب ألفاظ الجمال هذه مع أجزاء الجسد، فالظرف "لنطق اللسان، والصباحة للوجه الجميل، والوضاءة للبشرة النقية، والجمال للانف المعتدل الجميل، والحلاوة للعينين الجميلتين، والملاحة للفم المعتدل الجميل، والرشاقة للقد الخفيف، واللباقة للشمائل"(٦).

---

(١) عيار الشعر: ١٤.

(٢) أوصى صاحب: نضرة الإغريض في نصرة القريض الشعراء بأن يلتزموا "اللفظ الرشيق الحلو اللطيف، السهل الآخذ بمجامع القلوب، المستولي على قوى النفوس": ٣٩٠.

(٣) البديع في نقد الشعر: أسامة بن منقذ: ١٦١.

(٤) فقه اللغة: الثعالبي: ٨١.

(٥) المصدر نفسه: ٨٢، وأنظر باب عيوب اللسان والكلام في نفس المصدر: ١٢٩.

(٦) صبح الأعشى، جـ٢: ٢١٠.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولاشك أن الصفات التي تسند إلى اللفظ قبحاً أو حسناً كالرشاقة، والرقة، والشناعة، والدناءة، والحقارة، هي كلمات "يصعب تخليصها أو تجريدها مما فيها من إيحاءات ذاتية عاطفية"(١).

غير أن ابن طباطبا لم يتحدث عن تأثير هذه المسموعات في النفس فحسب، بل تحدث -أيضا- عن تأثيرها في الفهم، وأداته العقل، والعقل يقبل الصواب، والصواب هو الصدق، وبهذا التصور تحقق المسموعات اعتدلا في العقل، وهو تصور يخالف ما ذهب إليه الناقد المعاصر من أن اللفظ ليس مجرد دال على الصورة السمعية بل يسعى اللفظ إلى إيقاع تأثير نفسي فينا"(٢).

ولا يخفى أن ابن طباطبا لم يتمكن من وضع نظرية خاصة به تفسر دور اللغة في الخلق الشعري، ورغم أن ابن طباطبا يمتاز بصفاء ذوقه الفني لكنه عجز عن دفع عجلة النقد بصورة أكثر تقدما من سابقيه.

لكن حسبه انه حاول تأصيل نظرية شعرية تنقذ شعراء عصره من محلتهم التي وقعوا فيها.

وإذا تجاوزنا ابن طباطبا إلى قدامة بن جعفر (-٣٣٨هـ) إزداد أملنا في أن نعثر على تصور جديد لأعتدال اللفظ، ولا سيما إذا علمنا أن قدامة كان "أحد البلغاء الفصحاء، والفلاسفة الفضلاء"(٣).

ومنذ البداية يضع قدامة حدا للشعر بقوله إنه "قول موزون مقفى يدل على معنى"(٤).

ويعرف القول بأنه "حروف خارجة بالصوت، متواطأ عليها"(٥). واعتدال اللفظ يتحقق حين يكون الكلام "سمحا سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة"(٦)، ويبدو -واضحا- تأثر قدامة باقوال

---

(١) دور الكلمة في اللغة: ٩٣.

(٢) المجاز العقلي في القرآن: نصر حامد أبو زيد: ٣٨.

(٣) الفهرست : ١٦٣.

(٤) نقد الشعر: قدامة بن جعفر: ٦٤.

(٥) المصدر نفسه: ٦٩.

(٦) المصدر نفسه: ٧٤.



© Arabic Digital Library Yarmouk University

البلغاء قبله وتوضيحه لاعتدال اللفظ شبيه بما ذهب إليه الجاحظ، والفارق بينهما أن الجاحظ قد تحدث عن فصاحة الكلمة عبر فكره الاعتزالي، أمّا قدامة فقد تحدث عنها عبر فكره الفلسفي وقد استهدف قدامة تأصيل نظرية شعرية تتجاوز مفهومات البلاغة واللغة تلك التي دار حولها البلاغيون والنحويون، ورأى أن تلك الجهود لا تتناول خصوصية الشعر الذاتية، ولأن "علم الغريب، والنحو، وأغراض المعاني محتاج إليه في أصل الكلام للشعر والنثر"(١).

ولذلك لا نجد عند قدامة حديثاً عن الفصاحة مثلما عهدناه عند اللغويين والنحويين قبله.

ومن هذا الجانب يعيب الجاحظ بأنه في كتابه "البيان" لم "يأت فيه بوصف البيان، ولا أتى على أقسامه، في هذا اللسان"(٢)، وكأن قدامة يومئ بطرف خفيّ إلى أن الجاحظ لم يتمكن من وضع نظرية نقدية تميز من حيث الجنس والنوع لغة الشعر عن لغة النثر.

لقد تقدم القول إن قدامة كان على صلة بالفكر الفلسفي، وفي العرف الفلسفي أن الصنائع تقوم على فكرة الهيولي والصورة، فإذا كان الخشب هو المادة التي يتكون منها الكرسي أو الطاولة فإن الأشكال المختلفة لمادة الخشب هي الصورة، وعلى هذا الأساس فإن المعاني هي الهيولي، والألفاظ هي الصور، واعتدال صورة الكرسي تكون بالتناظر، والتوازي، والتناسب، والانسجام، وكذا الأمر في الألفاظ فإن اعتدالها يتحقق من خلال خضوعها لعمليات الإجادة الفنية.

ولكن ما نوع هذه الإجادة التي يلح عليها قدامة في كتابه؟!، ويعود بنا قدامة إلى أقوال اللغويين والنحاة الذين نفاهم -كما أسلفنا- من دائرة النقد، فيقول إن عيوب الكلام "أن يكون ملحونا، وجارياً على غير سبيل الإعراب واللغة"(٣)، وأن يرتكب الشاعر فيه "ما ليس يستعمل ولا يتكلم به إلا شاذا"(٤).

---

(١) نقد النثر: ٦١.

(٢) المصدر نفسه: ٣.

(٣) نقد الشعر : ١٧٢.

(٤) المصدر نفسه: ١٧٢.



© Arabic Digital Library Yarmouk University

ويورد اعتذاراً للشعراء الجاهليين الذين مال شعرهم إلى العجرفة والحوشية بأنهم كانوا "أعراباً قد غلبت عليهم العجرفة، ومست الحاجة إلى الاستشهاد بأشعارهم في الغريب"(١).

والغريب أن حديث قدامة هذا مأخوذ بجملته عن الجاحظ وهو الذي سبق أن اتهمه بالتقصير في ميدان النقد.

ويؤمن قدامة بالمساواة بين اللفظ والمعنى، وتخلق هذه المساواة انسجاماً "بين القالب والمادة"(٢). حيث يكون "معنى كل بيت ولفظه متساويين حتى يتم المعنى بتمام اللفظ"(٣).

ويتحقق اعتدال اللفظ عند قدامة حين تجيء الألفاظ منسجمة ومتوافقة مع الموضع الذي وردت فيه.

"فلا يكسو المعاني الجدية ألفاظاً هزلية فيسخفها، ولا يكسو المعاني الهزلية ألفاظاً جدية فيستوخمها سامعها، ولكن يعطي كل شيء من ذلك صفة، ويضعه موضعه"(٤).

ومن السهل أن نجد سند هذه الأفكار عند الجاحظ والفارق بينهما أن الجاحظ قد جعل هذه النظرات تنسحب على النثر مثلما تنسحب على الشعر، في حين أن قدامة تحدث عنها في معرض حديثه عن النثر.

والحق أن قدامة قد ركز على غاية الإتقان والجودة في ميدان الشعر من غير نظر إلى طبيعة المعنى أو الموضوع، ومن هذا الجانب يعلن قدامة إعجابه بقول الشاعر(٥).

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح

وشدت على دهم المهاري رحالنا ولم ينظر الغادي الذي هو رائح

---

(١) نقد الشعر: ١٧٢.

(٢) انظر: العربية، يوهان فك: ١٥٢.

(٣) نقد النثر: ٨٨.

(٤) المصدر نفسه: ٩١

(٥) نقد الشعر: ٧٤ وقارن إعجاب ابن جني بهذه الأبيات في كتابه الخصائص، جـ٢: ٢١٩.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أخذنا بـــأطراف الأحـــاديث بيننـــا وســـالت بأعنـــاق المطـــي الأبـــاطح

لأن هذه الأبيات قد نالت من السهولة والسيولة، والتدفق الموسيقي الشـــيء الكثير.

ومما يقوي هذا الفهم أن قدامة يورد أبياتاً شعرية تصـــف نهيـــق حمـــار ويعتبرها غاية في الجودة(١).

ومهما تكن آراء قدامة في اللفظ واعتداله فإنها أصبحت من بعده قواعد مقررة، وشدّ المنطق -الذي احتكم إليه قدامة -الخناق حول هذه النظريات، ولم يتمكن من بسطها أو تحليلها أو شرحها.

*******

قضى النقد في القرنين الثاني والثالث الهجريين أن يدور في فلك اللغويـــين والنحويين، ورغم إحساس هذه الطبقة بالمتغيرات التي طرأت على أذواق النـــاس في هذين القرنين إلاّ أن هذه الطبقة كانت مشدودة إلـــى تقديـــس لغـــة الشـــعراء القدامى، والاستثناء الوحيد -فيما أعلم- هو الجاحظ الـــذي أدرك بذكائـــه الفـــذ، وبصيرته المتقدة- سنة التطور التي تفترض تطوراً مماثلاً في لغة الشعر.

ومع أن اللغويين والنحاة قد تقبلوا ظاهرة الشعر المحدث على استحياء، إلاّ أنهم -في الأغلب الأعم- كان ينفرون من هذا الشعر الذي لا تشبه لغته لغة الشعر القديم.

وحين ترسخت جذور الشعر المحدث بظهور شاعرين بارزين: أبي تمـــام والبحتري لم يجد النقاد مناصاً من التصدي لهذه الظاهرة الجديدة سلباً أو إيجاباً.

ولم تعد المقارنة بين شاعرين محدث وآخر قديم، بل أصبحت المقارنة بين شاعرين محدثين.

---

(١)نقد الشعر: ٧٦.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومع أن كتاب الصولي "أخبار أبي تمام" يمثل محاولة للدفاع عن شعر أبي تمام ولغته، إلاّ أن هذا الكتاب امتاز بالتعصب لأبي تمام، واتخاذ أحكام مسبقة ولم يتمكن صاحبه من تحليل لغة الشعر الجديدة أو تفسيرها، فجاء الكتاب أقرب إلى السيرة الذاتية.

غير أن كتاب الموازنة للآمدي (-٣٧٠هـ) يعد حلقة متممة للجهود النقدية التي سبقته، وتصدي -بوعي شديد- لهذه الظاهرة.

وفي معرض الموازنة بين الشاعرين يقول أنصار البحتري إن صاحبهم يمتاز بحلاوة اللفظ[١]، وأنصار البحتري هؤلاء هم "الكتاب والأعراب والشعراء المطبوعون"[٢].

ويذكر أهل البلاغة أن صاحبهم البحتري قد "تجنب التعقيد، ومستكره الألفاظ، ووحشي الكلام"[٣].

أمّا ما يوصف به البحتري بأنه قد لحن في شعره، فيدفع الآمدي عنه هذه التهمة بأن أبا تمام قد وقع في هذا العيب، وأن اللحن لا يكاد "يعرى منه أحد من الشعراء المحدثين، ولا سلم منه شاعر من شعراء الإسلاميين، وقد جاء في أشعار المتقدمين ما علمتم من الإقواء وغير الإقواء"[٤].

ولأول مرة في تاريخنا النقدي يطالعنا مصطلح "عمود الشعر"، الذي يقرنه الآمدي باحتذاء لغة الشعراء الأقدمين.

وعبارة عمود الشعر -على صيغتها البدوية- تعني الاحتكام إلى أقوال النقاد السابقين الذين تقدم ذكرهم.

وتمجيد هذا المنهج في التعامل مع الألفاظ يعني عودة مكرورة إلى ما قاله النقاد اللغويون أمثال ابن الأعرابي، وثعلب، وابن سلام.

---

(١) الموازنة بين أبي تمام والبحتري: الآمدي، جـ١: ٣.

(٢) المصدر نفسه، جـ١: ٤ [مقدمة المؤلف].

(٣) المصدر نفسه، جـ١: ٤.

(٤) المصدر نفسه، جـ١: ٢٩.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولست بحاجة إلى القول إن من يلزم نفسه طريق الشعر القديم في لغته يقتل حرية الإبداع عند الشاعر وفي ذلك تجميد للغة، وإيمان بفكرة الثبات اللغوي، وهي فكرة حاول الجاحظ وابن قتيبة الخروج منها بصبر وتؤدة. ورغم أن الآمـــدي لا يطوي في نفسه تحاملاً على أبي تمام[1] إلاّ أنه كان أميل إلى طريقة البحتري.

ويورد الأمدي عيوب أبي تمام على لسان خصومه بأنه "يســتكره الألفــاظ والمعاني، وشعره لا يشبه شعر الأوائل"[2].

وإذا سلمنا بما أدلى به خصوم أبي تمام فصلنا الشاعر عن ثقافته، وقيدنـــا حركة اللغة التي هي أداة التفكير الشعري.

ويخلط خصوم أبي تمام بين شعرية خصمهم أبي تمام وشاعرية الخليــل أو الأصمعي مثلاً "كان الخليل بن أحمد شاعرا، وكان الأصمعـــي شـــاعراً، وكـــان الكسائي كذلك..... ومابلغ بهم العلم طبقة من كان في زمانهم من الشعراء غـــير العلماء، فقد صار التجويد في الشعر ليس غلبة العلم"[3].

وأبو تمام "تعمد أن يدل في شعره على علمه باللغة، وبكلام العرب، فتعمـــد إلى إدخال ألفاظ غريبة في مواضع كثيرة متفرقة"[4].

اعتدال اللفظ عند أنصار البحتري -إذن- يعني السيولة والتدفق الموســيقي والالتزام بطريقة العرب الأقدمين، والخلو من لحن القول.

واضطراب اللفظ عندهم قرين الخروج على هذه الطريقة والإصرار علـــى إدخال ألفاظ المتكلمين والفلاسفة في الشعر.

وواضح أن الخلاف بين الفريقين هو خلاف بين من يؤمن بحرية التعبـــير او، استعباده.

ومن عيوب أبي تمام - في نظر خصومه- استخدامه ألفاظا غريبة لا تتكرر في كلام العرب كثيرا.

---

(١) الموازنة بين أبي تمام والبحتري: قاسم مومنى:٨٨.

(٢) المصدر نفسه، جـ١: ٤.

(٣) المصدر نفسه، جـ١: ٢٥.

(٤) المصدر نفسه، جـ١، نفس الصفحة.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فإذا ورد في الشعر ورد مستهجنا[1].

ومن الحوشي قول أبي تمام:

أهلس أليس لجاء إلى همم تغرق العيس في آذيها اللب

فهذه الألفاظ -والكلام للآمدي- كثيرة في أراجيز الأعراب[2].

وتستهجن الألفاظ الحوشية من "الأعرابي القح الذي لا يتعمل له، ولا يتطلبه، 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"[3].

والحقيقة أن الموازنة التي عقدها الآمدي بين الشاعرين لم تتمكن من تحليل لغة الشاعرين، أو تفسيرها، أو تعليلها، قد نجد إشارات هنا وهناك تفسر اختلاف اللغة كحديثه عن منهج البحتري في اللفظ بأنه "نشأ ببادية منبج، وكان يتعمد حذف الغريب والوحشي من شعره. ليقربه على فهم من يمدحه إلاّ أن يأتيه طبعه باللفظة بعد اللفظة في موضعها من غير طلب لها"[4].

غير أن هذه الإشارات لا تضيف شيئاً لما قاله النقاد اللغويون والنحويون قبله.

وما يقال بأنه تغاطى مذهب الجاحظ فيما عمله من الكتب"[5]، إلاّ أنه لم يفد منه الإفادة المرجوة ولم يتمكن من تطوير نظريات الجاحظ الموجزة في اللغة.

ومع ذلك تبقى الموازنة -على الصعيد النقدي- "وثبة في تاريخ النقد العربي لا بما حققته من نتائج ولكن بما اجتمع له من خصائص"[6].

وقبل أن نختم حديثنا عن الآمدي لا بدّ أن نسوق له رأيا متأثراً فيه بالفلسفة سبق أن وجدنا شبيهه عند قدامة.

---

(١) أنظر: الأمثلة في الموازنة جـ١: ٢٩٣ وهي لا تخرج عمّا تقدم به اللغويون قبله.

(٢) المصدر نفسه جـ١: ٣٠٠ ويورد أمثلة أخرى جـ١: ٣٠٠-٣٠٥.

(٣) المصدر نفسه، جـ١: ٣٠٤.

(٤) المصدر نفسه، جـ١: ٢٦.

(٥) الفهرست: ١٨٩.

(٦) تاريخ النقد الأدبي: إحسان عباس: ١٥٧.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يقول الآمدي: "زعموا أن صناعة الشعر وغيرها من سائر الصناعات لا تجود وتستحكم إلاّ بأربعة أشياء وهي جودة الآلة، وإصابة الغرض المقصود، وصحة التأليف، والانتهاء إلى تمام الصنعة من غير نقص فيها، ولا زيادة عليها"(١).

ويزيد الآمدي النص السابق توضيحاً بقوله: "ذكرت الأوائل أن كل محدث مصنوع يحتاج إلى أربعة أشياء، علة هيولانية وهي الأصل، وعلة صورية، وعلة فاعلة، وعلة تمامية"(٢).

فقد فهم الآمدي أن العلة الهيولانية هي الأصل وهي "ألفاظ الشاعر والخطيب"(٣)، ويعقب شكري عياد على هذا الفهم قائلاً: "وهذا وهم لأن العلة الصورية هي التي تقوم بها الصفة الذاتية للشيء"(٤).

وأيا كان الأمر فإن الآمدي لم يكن على قدر من المعرفة الفلسفية، وقد نعذره على ذلك، إلاّ أنه كان ينبغي أن يكون حذراً في هذا الجانب، ولو قدر له أن يتعمق بالتعليل والتحليل والتفسير لهذه الفكرة لخرج بتصور جديد للغة.

ومن الغريب أن الآمدي قد جعل صحة التأليف في الألفاظ، ومن هذه الزاوية يلتقي مع الجاحظ، وكلاهما -الجاحظ والآمدي- قد أرسيا حجر الزاوية لفكرة النظم التي بلور أبعادها عبدالقاهر الجرجاني.

لقد تقدم القول إن الشعر المحدث قد ضرب بجرانه في القرن الرابع الهجري، وأن معركة نقدية شديدة قد نشبت بين أنصار أبي تمام والبحتري، وكانت هذه المعركة في حقيقتها صراعاً بين لغة الشعر المطبوع ممثلاً ذلك في البحتري، ولغة الشعر المصنوع(٥) ممثلاً ذلك في أبي تمام.

---

(١) الموازنة، جـ٢: ٤٢٦.

(٢) المصدر نفسه جـ٢: ٤٢٦.

(٣) المصدر نفسه جـ٢: ٤٢٧.

(٤) كتاب أرسطو طاليس فى الشعر: نقل أبى بشر متى بن يونس القنائى، ترجمة شكري عياد: ٢٣٧.

(٥) قصدت بهذا التعبير الشعر المحكك الذي أضنى صاحبه، لا الشعر المتكلّف الذي يدل على ضعف الشاعرية لدى الشاعر.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وجاء كتاب الموازنة ليفصل بين المتخاصمين، وبعد أن هـدأت العاصفة النقدية بين الشاعرين برزت معركة جديدة أشد من الأولى حول شخصيته المتنبي وشعره، وكانت اللغة الشعرية التي استخدمها المتنبي لا تخالف أساليب العرب كثيراً حسبما وردت في مصطلح عمود الشعر، غير أن خصوم المتنبي كانوا يحاولون نفي الشاعر:جملة من مجال الشعر بدافع العصبية عليه، فجاء كتاب الوساطة للجرجاني (-٣٩٢هـ) ليفصل بين المتخاصمين.

أدرك الجرجاني بنفاذ بصيرته أن ممالك العرب قد اتسعت، وأنها شهدت تغيرات جمة في مظاهر الحياة، فتغيرت أذواقها، وتهذبت طباعها، بعد أن نأت بنفسها عن البداوة، ولهذا مالت إلى الليونة والرقة في لغتها، فنفت منها الكلمات المهجورة، والألفاظ البشعة، فاختصرت ألفاظ الطويل" فإنهم وجدوا للعرب فيه نحوا من ستين لفظة، وأكثرها بشع شنع كالعشنط والعنطنط.. فنبذوا جميع ذلك، وتركوه، واكتفوا بالطويل لخفته على اللسان، وقلة نبو السمع عنه، وتجاوزوا الحد في طلب التسهيل حتى تسمحوا ببعض اللحن، وحتى خالطتهم الركاكة والعجمة"(١).

إذا أنعمنا النظر في النص الذي قدمه الجرجاني أدركنا رؤية جديدة إلى اللغة تحتكم إلى منظور تاريخي واجتماعي، وتعتبر اللغة ظاهرة اجتماعية متغيرة، ويتحقق اعتدال اللغة -وفق هذا الفهم- من خلال قدرتها على نقل إشارات اجتماعية متغيرة، وهذا الفهم يلتقي مع ما يقوله الناقد المعاصر من أن اللغة تمثل "إبداعاً فردياً يتخذ صفة العموم بمحاكاة الجماعة، وتبنيها له، ويصبح خاضعاً للقوانين النفسية والاجتماعية التي تؤثر بدورها على الأفراد المبدعين للغة، والمتقبلين لها، فهي -إذن- خاضعة بشكل مباشر لهؤلاء الأفراد، ولظروف حياتهم، ومزاجهم، وثقافتهم، وعمرهم، وجنسهم، وغير ذلك من العوامل"(٢).

---

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه: علي بن عبد العزيز الجرجاني: ١٨.

(٢) علم الأسلوب: صلاح فضل: ١٢.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

سنة التطور في الحياة تفسر لنا ليونة شعر عـــدي لملازمتـه الحـاضرة "وإيطائه الريف، وبعده من جلافة البدو، وجفاء الأعراب"(١).

والحق أن هذه النظرية هي من تأثير مقولة الجاحظ "الزمـــان، والمكـــان، والجنس" وهو تفسير يمكن أن نجد جذوره -أيضاً- عند ابن سلام وابن قتيبة غير أن الجرجاني يعمق هذ النظرية بالشرح والتوضيح فاعتدال اللغـة عنـده قريـن اعتدال الطبع، واضطرابها قرين اضطرابه، فإذا كان الطبع سليماً خالياً من العكر والنشوز كانت اللغة سليمة، وإن كان مضطربا اضطربت اللغـة، وبـانت علـى صاحبها، ألا ترى أن "شعر أحدهم برق، ويصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم، ويتوعر منطق غيره، وإنما ذلك بحسب الطبائع، وتركـيب الخلق، فـإن سـلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة، وأنت تجد ذلك في أهل عصرك، وأبناء زمانك، وترى الجافي الجلف منهم كـز الألفاظ، معقـد الكـلام، وعر الخطاب حتى إنك ربما وجدت ألفاظه في صوته ونغمته وفي جرسه ولهجته ... ومن شأن البداوة أن تحدث بعض ذلك، ولأجله قال النبي صلى الله عليه وسلم "من بداجفا"(٢)."

غير أن ما يميز نظرية الجرجاني عن الجاحظ أن الجرجاني أدرك البعـد "النفسي" للكلمة، فليست الكلمة مجرد دال على معنى، بل هي تحمل ظلالاً نفسيه، وإيحاءات وجدانية.

ولهذا "ترى رقة الشعر أكثر ما تأتيك من قبل العاشـق المتيـم، والغـزل المتهالك، فإن اتفقت لك الدماثة والدمامة، وانضاف الطبع إلى الغزل فقد جمعـت لك الرقة من أطرافها"(٣).

ومن هذه الزاوية نفهم ضيق الجرجاني باللغويين والنحـاة، ممـن تعقبـوا سقطات الشعراء، وتمحلوا لهم المعاذير، وتغيير الرواية. يقول "ثم تصفحت مـع ذلك ما تكلفه النحويون لهم من الاحتجاج إذا أمكن، تارة بطلب التخفيف عند توالي

---

(١) الوساطة: ١٨.

(٢) المصدر نفسه: نفس الصفحة.

(٣) المصدر نفسه : نفس الصفحة.



© Arabic Digital Library Yarmouk University

الحركات، ومرة بالإتباع والمجاورة، وما شاكل ذلك، ... والباعث عليهـــا شـــدة إعظام المتقدم"[1].

ويلح الجرجاني على تأثير اللفظ الرشيق في القلب، يبين ذلك واضحاً فـــي شعر "جرير، وذي الرمة في القدماء، والبحتري في المتأخرين"[2].

ويتحقق اعتدال اللفظ عند الجرجاني حين تكـــون لغـــة الشـــعر مناسـبة للموضوع الذي جرت فيه، فموضوع الغزل يتطلب ألفاظاً غزلية، قد نجد بـــذور هذه الفكرة عند الجاحظ والناشئ الأكبر، وقدامة، غير أن الجرجاني يتميز عنهـــم ببسط الفكرة وإيضاحها وتفسيرها بنحو أشد.

ومع هذا فإن الجرجاني لا يفضل الشعر السهل الضعيف الركيك الذي يميل صاحبه إلى الخنث واللينة، ولا يميل إلى الوحشي من الكلام، بل يختار "النمـــط الأوسط ما ارتفع عن الساقط الوحشي، وانحط عن البدوي الوحشي، ومـــا جـــاوز سفسفة نصر ونظرائه، ولم يبلغ تعجرف همبان ابن قحافة وأضرابه[3].

وهو يرى أن تقسم الألفاظ على رتب المعاني فلا يكون "غزلك كافتخارك، ولا مديحك كوعيدك، ولا هجاؤك كاســـتبطائك، ولا هزلـــك بمنزلـــة جـــدّك، ولا تعريضك مثل تصريحك، بل ترتب كلا مرتبته، وتوفيه حظه، فتلطف إذا تغزلـــت وتفخم إذا افتخرت"[4].

وحين حاول الجرجاني التوسط في الصراع الذي نشب بين أنصار المتنبي وخصومه وجد نفسه مضطراً للحديث عن "عمود الشعر" وهو حديث سبق أن لمّح إليه الآمدي كما أسلفنا.

ولهذا تصبح "جزالة اللفظ واستقامته"[5] ركناً رئيساً فـــي عمـــود الشـــعر، ويصبح اعتدال اللفظ -عبر هذا التصور- قرين الجزالة والقوة والفحولة والخلـــو

---

(١) الوساطة: ١٠.

(٢) المصدر نفسه: ٢٥.

(٣) المصدر نفسه: ٢٤.

(٤) المصدر نفسه: نفس الصفحة.

(٥) المصدر نفسه: ٣٤ وقارن صورة عمود الشعر عند المرزوقي في كتابه "الحماسة" جـ١: ٩.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من البشاعة، والبعد عن السقط اللغوي، والنحوي، وقد قدمنا أن هذه الفكرة ترتد إلى قضية الفحولة التي سبق وأن أثارها الأصمعي وسار على هديها ابن سلام.

ويورد الجرجاني مآخذ العلماء اللغويين والنحويين على المتنبي. ويرد عليهم[1]. ويعتمد مبدأ المقايسة فإذا كان المتنبي قد لحن في شعره فإن غيره من الشعراء المتقدمين قد لحنوا، وإذا كانت المتنبي قد وقع في أخطاء لغوية ترتد إلى العرف العام، أو الاستعمال اللغوي، أو الحقيقة التاريخية فإن الشعراء المتقدمين قد وقعوا فيما وقع فيه.

والأمثلة التي يوردها الجرجاني على أغاليط الشعراء القدامى سبق أن ذكرها النقاد اللغويون قبله فمنها قول امرئ القيس في وصف فرسه:

وأركب في الروع خيفانة  كسا وجهها شعر منتشر[2]

قال الأصمعي "إذا غطت الناصية الوجه لم يكن الفرس كريما".

ويرى الجرجاني أن أبا تمام قد خالف لغة الشعراء الأقدمين لأنه تعمد توعير اللفظ" فقبح في غير موضع من شعره، ... فتعسف ما أمكن، وتغلغل في التصعب كيف قدر"[3].

*******

تتبع نظرة المتكلمين إلى اللغة من مواقفهم الفكرية اتجاه مسألة خلق القرآن، وتعريفهم الذي يقدمونه للكلام يشي بهذا التأثير، فحد الكلام عندهم "لفظ حامل، ومعنى به قائم، ورباط لهما ناظم"[4].

واللفظ "صوت مسموع، وحروف تتوالى في النطق"[5]. والكلام عند الأشعري "معنى قائم بالنفس، سوى العبارة، بل العبارة دالة عليه من الإنسان"[6].

---

(١) الوساطة: ٤٤١-٤٧٩.

(٢) المصدر نفسه: ١٠.

(٣) المصدر نفسه: ١٩.

(٤) بيان إعجاز القرآن: الخطابي: ٢٤.

(٥) دلائل الإعجاز: عبدالقاهر الجرجاني: ٤٨.

(٦) الملل والنحل، جـ١، ٨٣.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن الواضح أن تعريفهم للكلام ينصرف إلى الشكل الخارجي للكلمة، ويجعلون معنى الكلمة مستقلا تماما عن لفظها، ولهذا يمكن لنا أن نتصور كلاما بلا معنى، فقد"أشبهوه بالخط، وأشبهوه بالتصوير".(١)

وتصبح العلاقة بين اللفظ والمعنى علاقة توقيفية(٢) واذا وضعنا هذا التعريف في إطار الفكر الأشعري أمكننا أن نتصور معاني القرآن قديمه، وألفاظه مخلوقة، ومن هذا الجانب جاءت مقولة الأشاعرة بأن معاني القرآن كانت حديثا نفسيا في ذات الله، وانتقلت من القوة إلى الفعل بظهور الرسول الكريم، يقول الأشعري:"ان القرآن قديم وقال: لا يقال فيه هو الله، ولا غير الله، ولا هو هو، ولا غيره".(٣)

وحديث الأشعري يشبه ما نقوله المسيحية"في البدء كانت الكلمة، والكلمة هي الله".(٤)

وتصبح الكلمة-في ظل هذا التصور-شكلا من أشكال الإبانة، واعتدالها يتحقق من خلال قدرتها على الدلالة لما تشير إليه، غير أنها دلالة عقلية ماثلة في ذهن المتكلم مثلما هي ماثلة في ذات الله.

غير أن تصور المعتزلة لهذه المعضلة مباين تماما لما ذهب إليه الأشاعرة، وكلاهما-المعتزلة والأشاعرة-يقيسون الغائب على الشاهد، والغائب هو الله، والشاهد هو الإنسان، وكلام الله عز وجل من جنس كلام المعقول في الشاهد، وهو "حروف منظومة، وأصوات مقطعة، وهو عرض يخلقه الله سبحانه في الأجسام على وجه يسمع ويفهم معناه"(٥).

أما ابن تيمية-وهو شيخ أهل السنة ومنظرهم الأكبر-فقد هاجم أقوال المعتزلة والأشاعرة على السواء، يقول"ومن يقول إن القرآن حرف وصوت قائم

---

(١) إعجاز القران: ١٢٣ ثم لاحظ تأثر الباقلاني بمقولة الجاحظ بأن البيان يكون بالخط أو العقد أو اللفظ أو الاشارة.

(٢) المزهر: ج١، ٢٥، وقارن كتاب"الخطاب الأشعري" لمؤلفه بن سعيد العلوي: ٧٥.

(٣) المغني في أبواب العدل والتوحيد: عبد الجبار المعتزلي، ج٧: المقدمة.

(٤) دور الكلمة في اللغة: ٤٦.

(٥) المغني في أبواب العدل والتوحيد، ج٧: المقدمة.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

به بدعة، وقوله إنه معنى قائم به بدعة، لم يقل أحد من السلف لا هذا ولا هـــذا"[1] وعاب أهل السنة على المعتزلة أنهم لا يقدرون القرآن ،ولا يوقرونه".[2]

لقد قدمنا القول إن المعتزلة قد ذهبوا إلى أن القرآن مخلوق صوتا ومعنى، ولهذا تركزت جهود المعتزلة حول مسألة البيان الذي يحقق اعتـــدالا فـــي نفـــس المتكلم والمتلقي ،على السواء من خلال قدرة اللفظ في نقل المعاني التي يشهد العقل على صحتها ومن هذه الزاوية نفهم إعجاب المتكلمين بالعربية لغة القرآن الكريم.

فلغة العرب "جعلت حلية لنظم القرآن، وعلق بها الاعجاز، وصارت دلالة النبوة"[3]

وتحت وطأة الإعجاب بالعربية قدم الباقلاني تقسيما لحروف العربية، فهي إما مهموسة أو مجهورة، ولو تأملنا جملة الحروف المذكورة في أوائل الســـور- والكلام للباقلاني-"لبان لنا أن نصفها مجهور، ونصفها الآخر مهموس، لا زيـــادة ولا نقصان".[4]

ويعرف الباقلاني المجهور بأنه "حرف أشبع الاعتماد في موضعه، ومنع أن يجري معه حتى ينقضي الاعتماد، ويجري الصوت".[5]

وكذلك فإن حروف أوائل السور"نصفها حروف حلق، ونصفها الآخر غير حلقية"[6] وهي على قسمين: حروف شديدة، وأخرى غـــير شـــديدة، والحـــروف الشديدة هي "الهمزة، والقاف، والكاف، والجيم، والظاء، والذال، والطاء، والياء".

وينقل الباقلاني هذا التصور النظري إلى القرآن فكلمة "آلم" الألف مبـــدوء بها هي أقصاها مطلعا، واللام متوسطة، والميم منطرفة، لأنها تأخذ في الشـــفة"[7]

---

(١) فتاوى ابن تيمية، ج٦: ٤٦١.

(٢) الحضارة الاسلامية فى القرن الرابع الهجري، تأليف ادم متز ،نقله إلى العربية محمد عبد الهادي أبو ريدة المجلد الأول: ١٠٧.

(٣) إعجاز القران: ١٢٢.

(٤) المصدر نفسه: ٦٢ وقارن ما يقوله ابن خلدون حول تناسب هذه الحروف، وجمالها، المقدمة: ٤٢٥.

(٥) المصدر نفسه: ٦٢ وقد تحدث صاحب"الطراز" عن هذه الفكرة وأشبعها بحثا: ١٠٥.

(٦) المصدر نفسه: ٦٢.

(٧) المصدر نفسه: ٦٥.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وخير الحروف الوسائط التي تكون بين "أقصى الحلق، وأدنى الفم"[1] وهذا الاعتدال الصوتي ينجم عن التلاؤم في الحروف" من غير بعد شديد، أو قرب شديد"[2]. هذا التصور الذي يقدمه الأشاعرة للغة يلغي البعد الوجداني والنفسي للكلمة، وتصبح الكلمة مجرد إشارات أو أصوات أو حركات لشيء محدد سلفا.

ومهما يكن من أمر فإن اعتدال الكلمة-في نظر المتكلمين-قرين فصاحتها، ولذلك تجرد القرآن من الوحشي الغريب"[3] وإنما يكثر الوحشي والغريب في "كلام الأوحاش من الناس، والأجلاف من جفاة الأعراب الذين يذهبون مذاهب العنجهية"[4] وإنما المختار من النمط الأقصد" الذي جاء به القرآن، وهو الذي جمع البلاغة، والفخامة إلى العذوبة والسهولة".[5]

ولا يخفى تأثر الخطابي (-٣٨٨هـ) بحديث الجرجاني (-٣٩٢هـ) معاصره في كتابه "الوساطة" عن ارتباط الكلام بشخصية المتكلم، مما يؤكد أن النقاد على اختلافٌ بيناتهم يتبادلون التأثير فيما بينهم، وما يقوله الخطابي عن اعتدال اللفظ أو الكلمة نسمع صداه عند الباقلاني. يقول الباقلاني عن القرآن" إنه خارج عن الوحشي المستكرة، والغريب المستكرة، وعن الصنعة المتكلفة، وجعله قريبا من الإفهام، يبادر معناه لفظه إلى القلب".[6]

تقدم القول إن فكرة الإعجاز القرآني كانت منطلقا لدلالة مناحي فصاحة الكلمة، وقد أبان كل من الخطابي والرماني والباقلاني أن اعتدال الكلمة يتعلق باعتدال حروفها، وأن انتظام هذه الحروف، وسهولة مخرجها، ولطف ذلك كله يحقق التلاؤم فيها، وفي سبيل الوصول إلى هذه النتيجة قام علماء الكلام السابقون بدراسة إعجاز القرآن في ضوء هذه الفكرة غير أن عبد القاهر الجرجاني (-٤٧١هـ) باينهم في أنه جعل الفصاحة ليس في مطلق الكلمة، بل من خلال

---

(١) إعجاز القران: ٦٣.

(٢) النكت في إعجاز القران ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القران للرماني: ٨٩.

(٣) ثلاث رسائل في إعجاز القران للخطابي: ٣٣.

(٤) المصدر نفسه: ٣٤.

(٥) المصدر نفسه: ٣٤ وقارن ما يقوله صاحب الطراز في ذلك: ١١٦.

(٦) المصدر نفسه : ٦٣.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تعلقها بالمعنى، فحين تقول"أطال الله بقاءك، وأدام عزك" فليس في هـــذا الكـــلام حروف استكراه، ونماذجه كثيرة في أحاديث الناس، وهو أبعد من أن يكون فصيحا فالفصاحة لا تكون في الكلمة المفردة وانما في "ضم بعضها إلى بعض".(١)

وفي هذا السياق يستغرب الجرجاني أن تكون الأهمية للألفاظ، ويقول:" ليت شعري، هل كانت الألفاظ إلا من أجل المعاني وهل هي إلا خدم لهـــا، ومصرفـــة على حكمها".(٢)

ولا يقوم التفاضل بين الألفاظ من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا هي من حيث هي كلم مفردة، وإنما تثبت لها الفضيلة" في ملاءمة معنى اللفظـــة لمعنـــى التـــي تليها"(٣) ويضرب مثلا على ذلك كلمة "ابلعي" في قوله تعالى: (وقيـــل يـــا أرض ابلعي ماءك، ويا سماء أقلعي؛ وغيض الماء، وقضـــي الأمـــر، واســـتوت علـــى الجودي، وقيل بعدا للقوم الظالمين)، فكلمة ابلعي--في نظر الجرجاني- لو أفردت عن أخواتها، وانتزعت من سياقها لفقدت شيئا كثيرا مـــن فصاحتهـــا، ولا يســـأم الجرجاني من ترديد هذه الفكرة في غير موضع من كتابه، مؤكدا أن الفصاحـــة لا ترجع إلى اللفظة بذاتها، لأنك قد تجد رجلين يحسن أحدهما استخدام هذه الكلمـــة فيفرع السماك، وترى ذاك" قد لصق الحضيض، فلو كانت الكلمة إذا حسنت مـــن حيث هي لفظ، واذا استحقت المزية والشرف استحقت ذلك فـــي ذاتهـــا، وعلـــى انفرادها، دون أن يكون السبب في ذلك حال لها مع أخواتها المجاورة لهـــا فـــي النظم".(٤)

ومع هذا فإن عبد القاهر يتحدث عن شروط استحسان اللفظ حيـــن "تكـــون اللفظة مما يتعارفه الناس في استعمالهم، ويتداولونه في زمانهم، ولا يكون وحشيا غريبا، أو عاميا سخيفا، سخفه بإزالته عن موضوع اللغة".(٥)

---

(١) دلائل الاعجاز : ٢٩٧.

(٢) المصدر نفسه: ٢٦٨.

(٣) المصدر نفسه: ٤٩.

(٤) المصدر نفسه: ٥٠.

(٥) أسرار البلاغة: ٣.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والحق أن نظرية عبد القاهر في البيان هي نظرية خاصة به، ولا يجري فيها على شبه قريب أو بعيد، وقد نحس أن عبد القاهر قد مس روح المنطق في كتابيه دون أن يشير إشارة واضحة إلى هذا المنطق أو هذه الفلسفة.

قد يقول بعض الدارسين إن نظرية اللفظ والمعنى عبر فكرة النظم أثر من آثار المنطق والفلسفة، وأنها وليدة فكرة الهيولي والصورة، فتصبح المعاني هي الهيولي، والألفاظ هي الصور، ولا قيمة لهذه الصور أو الألفاظ ما لم تقدم هدفا غائيا يتحقق عبر تفاعلهما معا، ومن هذه الزاوية نسمع طه حسين يقول:"لم يكن عبد القاهر إلا فيلسوفا يجيد شرح أرسطو والتعليق عليه".(١)

ومع هذا فان اعتدال اللفظ عند عبد القاهر يتحقق من خلال فصاحة الكلمة، ودلالتها المعنوية التي يرتضيها العقل.

وليس من شك في أن هذا الفهم يغفل النواحي الوجدانية والنفسية التي تستثيرها الكلمة في المتلقي، وما كان لعبد القاهر الرجل الأشعري أن يفعل ذلك، وهو يضفي صفة قدسية على بناء الكلمة ومعناها، ذلك أن المعاني في ضوء مسألة خلق القرآن أزلية قديمة، والأصوات الدالة عليها مخلوقة، وبذلك اكتسبت قدسيتها.

ومن هذه الزاوية نسمع الناقد المعاصر يقول إن عبد القاهر قد أسقط فاعلية اللغة بذاتها لأنه توهم أن اللغة تنافس القدرة الإلهية التي تحدث التأثير في الأشياء".(٢)

وقد تركت نظرية عبد القاهر في البيان تأثيرات حسنة أوضارة من بعده، فقد تلقفها ابن سنان الخفاجي حيث منحها البسط والشرح والتفسير، وكذلك أفاد منها حازم القرطاجني وأضفى تحليلا لغويا لا مثيل له لدى النقاد قبله، لكنها من

---

(١) نقد النثر، مقدمة طه حسين: ١٤.

(٢) التركيب اللغوي للأدب: لطفي عبد البديع: ١٦.



© Arabic Digital Library Yarmouk University

زاوية أخرى تحجرت على يد البلاغيين المدرسيين من بعد أمثال السكاكي والقزويني وغيرهما. (١)

إلى جانب جهود المتكلمين ساهمت نشاطات الفلاسفة في تأصيل نظرية شعرية كجزء متمم للعلوم الفلسفية التي يطلبونها.

والحقيقة أن جهود المتكلمين من النقاد قد وصلت إلى منطقة مسدودة حين دارت على نفسها باتخاذها مسألة الإعجاز القرآني محورا تدور حوله، وأوصلت النقد إلى منطقة اللاتعليل، وجمدت اللغة، حين أضفت عليها هالة قدسية لم تتمكن عبرها من تقدير الفعالية اللغوية في خلق أشكال لغوية، بحيث تتحول الكلمات- بقدرتها اللغوية- إلى رموز موازية تكشف النوازع البشرية، ذلك أن ربط اللغة بالخالق تعالى، والنظر اليها على أنها توقيفية شدكتاف اللغة، وأسقط فعاليتها.

غير أن جهود الفلاسفة كانت تملك من الحرية أكثر مما تملكه جهود المتكلمين، ذلك أن الفلاسفة كانوا يطلبون الحقيقة المطلقة حيثما كانت، دون أن يتخذوا مواقف مسبقة كما صنع المتكلمون، حيث إن المتكلمين قد استمدوا العون من الفلسفة والمنطق بصورة خاصة للدفاع عن العقيدة الإسلامية.

ولا نشك أن الفلاسفة المسلمين كانوا شراحا أوفياء لفلسفة أرسطو وأفلاطون، غير أن جهودهم اللغوية قد انحصرت في شروحات لكتاب "العبارة" لأرسطو، لا سيما إذا علمنا أن الكندي أقدم من قام بترجمة كتاب الخطابة لأرسطو، وكذلك فإن كتاب الشعر لأرسطو قد ترك تأثيره لدى النقاد من الفلاسفة، وكانت ترجمة متى بن يونس -أقدم ترجمة وصلت إلينا- ترجمة رديئة لا يكاد يبين صاحبها مما يدل عل أن النماذج الواردة في كتاب "فن الشعر" لأرسطو لم تكن واضحة في ذهن المترجم.

---

(١) جعل السكاكي الفصاحة في المعنى مثلما هي في اللفظ ورجوعها إلى المعنى يقترن بخلوص الكلام من التعقيد، ورجوعها إلى اللفظ يرتد إلى كون الكلمة عربية أصلية، جارية على ألسنة الفصحاء العرب الموثوق بعربيتهم، ولا يخفى أن السكاكي يقعد هذه القواعد بصورة مدرسية، واضحة، راجع: مفتاح العلوم: ١٩٦ فما بعدها.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومهما يكن فإن شروحاتهم لكتاب "الخطابة" أو لكتاب "فن الشعر" كانت جهودا متممة لجهودهم الفلسفية بصورة عامة.

ويدرج الفارابي (-٣٣٩هـ) في كتابه "إحصاء العلوم" علوم اللسان تحت باب العلوم والصناعات الإنسانية، وعنده أن علوم اللسان تنقسم إلى سبعة أجزاء "جزء منها يتناول علم الألفاظ المفردة، وهو العلم الذي " يحتوي على علم ما تدل عليه لفظة لفظة من الألفاظ المفردة الدالة على أجناس الأشياء وأنواعها، وحفظها، وروايتها كلها، الخاص بذلك اللسان، والدخيل فيه، والغريب عنه، والمشهور عند جميعهم".(١)

وجزء آخر يتناول علم الألفاظ المركبة، وهو علم "الأقاويل التي تصادف مركبة عند تلك الأمة وهي التي صنعها خطباؤهم، وشعراؤهم، ونطق بها بلغاؤهم وفصحاؤهم...موزونة كانت أو غير موزونة".(٢)

"وعلم قوانين الألفاظ المفردة يفحص أولا في الحروف المعجمة عن عددها، ومن أين يخرج كل واحد منها في آلات التصويت، وعن المصوت منها، وعما يتركب منها في ذلك اللسان، وعما لا يتركب".(٣)

يبدو -واضحا- أن الفارابي يتجه إلى تأصيل علوم اللسان، ويشتق منها وجوها نظرية، وحديثه عن علم الألفاظ المفردة شبيه بحديث اللغويين عن فصاحة اللفظة المفردة، ودلالتها على أجناس الأشياء، وسبل روايتها، وحفظها، وجلب الشاهد الشعري لها.

أما علم الألفاظ المركبة فيقصد به فنون القول المختلفة من شعر أو خطابة، أو -كما أسماها- الفارابي بأقوال موزونة وغير موزونة.

ويلحق بعلم الألفاظ المفردة طرائق اكتشاف الفصاحة فيها، والحديث عن مخارجها، وأصواتها ، ولا نستبعد اطلاع الفارابي على جهود اللغويين في زمنه أو قبله بقليل.

---

(١) إحصاء العلوم: الفارابي: ٥٩.

(٢) المصدر نفسه: ٦٠.

(٣) المصدر نفسه! ٦٠.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولا نشك أن الفارابي-وهو بؤصل علوم اللغة واللسان- كان على معرفة بجهود ابن فارس (-٣٩٥هـ) أو الجاحظ، أو ثعلب، أو ابن قتيبة، أو المبرد.

غير أن الفارابي كان منشغلا بجهوده الفلسفية العامة، ولم ينصرف -على الحقيقة- إلى وضع تصور مكتمل لوظيفة اللغة وفعاليتها.

أما جهود ابن سينا فهي جزء متمم لجهود الفارابي، وقد قدم ابن سينا شرحا وافيا لكتاب العبارة لآرسطو ضمن كتاب "الشفا" ومنذ البداية يقدم تعريفا للفظ بأنه "صوت يدل على ما في النفس، وهي التي تسمى آثارا"(١) وتصبح الألفاظ مجرد إشارات خارجية لما في النفس، غير أن عبارة "النفس" -وهي مصطلح جديد- تشي بتأثر ابن سينا بالدراسات النفسية عند اليونان، وهذا التصور لا يخرج عن تصور الفلاسفة اليونان الذين نظروا إلى العلاقة القائمة بين الكلمات والأشياء على أنها "علاقة تسمية متعارف عليها".(٢)

ودلالة الكلمة على مقاصد النفس تشكل حديثا يحوم حول اعتدال الكلمة، وهو حديث يباين ما ذهب إليه المتكلمون ممن تحدثوا في الاعجاز، والذين صرفوا كلمة "النفس" إلى الحديث النفسي في مسألة خلق القرآن، مما جعل المتكلمين يذهبون إلى أن اللغة ملهمة، وهو أمر مباين لما ذهب إليه الفلاسفة.

والكتابة عند ابن سينا تعادل اللفظ من حيث قدرتها في الدلالة على مقاصد النفس.

وهذه الدلالة من صنع الإنسان، وليست العلاقة بين الدال والمدلول علاقة سحرية، بحيث يوجب الدال الدلالة، أو توجب الدلالة الدال، لأن طبيعة العلاقة بينهما، إنما تنشأ "بالتواطؤ، أعني أنه ليس يلزم أحدا من الناس أن يجعل لفظا من الألفاظ موقوفا على معنى من المعاني، ولا طبيعة الناس تحملهم عليه، بل قد واطأ تاليهم أولهم على ذلك، وسالمه عليه". (٣)

---

(١) كتاب: الشفا لابن سينا، قسم المنطق-كتاب العبارة مراجعة ابراهيم مدكور، وتحقيق محمود الخضري، دار الكاتب العربي، القاهرة: ٣.

(٢) علم الدلالة: جون لاينز، ترجمة مجيد عبد الحليم الماشطة، وحليم حسين فالح، وكاظم حسين باقر: ١٤.

(٣) كتاب العبارة ضمن كتاب الشفا: ٣.



© Arabic Digital Library Yarmouk University

وتصبح الاقترانات القائمة بين المسموعات والمفهومات اقترانات عقلية اصطلاحية" ومعنى دلالة اللفظ أن يكون إذا ارتسم في الخيال مسموع اسم ارتسم في النفس معنى، فتعرف النفس أن هذا المسموع لهذا المفهوم، فكلما أورده الحس على النفس التفت إلى معناه".(١)

وتصبح الألفاظ من قبيل الحس، والمعاني المرتسمة من قبيل النفس، والنفس عند الفلاسفة قد تعني العقل، ويشبه حديث ابن سينا هذا حديث التوحيدي (-٤٠٠هـ) وهو ممن تأثروا بالفلسفة.

فحين سئل أبو بكر القومسي "ما معنى قول بعض الحكماء: الألفاظ تقع في السمع، فكلما اختلفت كانت أجلى، والمعاني تقع في النفس، فكلما اتفقت كانت أجلى"، أجاب بأن الألفاظ " يستمليها السمع، والسمع حس، ومن شأن الحس التبدد في نفسه، والتبدد بنفسه، والمعاني تستفيدها النفس، ومن شأنها التوحد بها، والتوحيد لها، ولهذا تبقى الصورة عند النفس قنية، وملكة، وتبطل عند الحس بطولا تماما، وتمحى محوا والحس تابع للطبيعة، والنفس متصلة بالعقل، وكانت الألفاظ على هذا التنسيق والتدرج من أمة الحس، والمعاني المعقولة فيها من أمة العقل".(٢)

وفي ظل هذا التصور يصبح اعتدال اللفظ قرين قدرته على نقل المعاني العقلية، أو ما أسماها ابن سينا"اقتران المسموعات بالمفهومات"، وتملك الألفاظ – في حدود هذا الفهم– قدرة عقلية، ويطرد استحسانها بقدر اقترابها من دائرة العقل.

وليس من شك في أن هذا الفهم يساوي بين اللغة الدلالية في العلوم البرهانية، واللغة الايحائية في الشعر، ويرجع هذا الفهم إلى أن الفلاسفة المسلمين قد نظروا إلى العلوم اللسانية والشعر فرع منها، على أنها نوع من المعارف الفلسفية، ولهذا تفقد اللغة الشعرية قدرتها الإيحائية، وتصبح دلالتها إشارية محضة.

---

(١) كتاب العبارة، ضمن كتاب اشفا: ٣-٤.

(٢) المقابسات: ٣٦-٣٧..



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويمضي ابن سينا في الحديث عن الألفاظ، ويرى أنها قد تكون مفـــردة أو مركبة، ولا يجوز أن نحكم عليها في الحالين بالصدق أو الكذب، "فالأسماء والكلم في الألفاظ نظير المعقولات المفردة التي لا تفصيل فيها، ولا تركيب، فلا صـــدق في إفرادها، ولا كذب".(١)

وما يقوله ابن سينا في هذا الصدد نسمع صداه لدى الفيلسوف ابن رشد (-٥٩٥هـ)فهو من فلاسفة القرن السادس، ومن شراح أرسطو أيضا، وعنده-أيضا- أن اللفظ يقصد به الإفهام، من غير أن يتصف بصدق أو كذب، لأنـــهما-الصـــدق والكذب- يلحقان بالمعقولات"(٢) ومع هذا يجمع الفيلسوفان على أن الألفـــاظ التـــي يتصف بها الناس ليست دالة بالطبع مثل كثير من الأصوات التـــي تنطـــق بـــها الحيوانات(٣) ولا يخفى أن حديث ابن سينا عن فصاحة اللفظ جاء مقتضبا، ذلك أنه كان منصرفا -في الحقيقة- إلى شرح كتاب العبارة بصـــورة لا تتجـــاوز الخـــط الفلسفي الذي رسمه لنفسه، وهو بذلك لا يختلف عن سابقه الفارابي.

أما ابن رشد فيتحدث بالتفصيل عن مظاهر اختلال اللفظ، ويسمي هذا النوع من الألفاظ "بالمغلظة"، وهي التي "يعسر النطق بها،وذلك يعرض لأسباب منها، أن تكون تلك الحروف حروفا يعسر النطق بها، وإن كانت قليلة، وقد يكـــون ســـبب العسر فيها كثرة حروفها، أو مخارج الحروف أنفسها، مثل كثـــير مـــن حـــروف الحلق".(٤)

ولست بحاجة إلى القول إن شروط الفصاحة -وهي شروط اعتدال اللفـــظ ذاتها تلك التي أوردها ابن رشد فيما سبق- هي نفسها التي تحدث عنها اللغويـــون قبله.

---

(١) كتاب الشفا، قسم المنطق، كتاب العبارة: ٦ وقارن ما يقوله ابن رشد في كتاب العبارة أيضا: ٥٨.

(٢) تلخيص كتاب العبارة، ابن رشد، مراجعة محمود قاسم، وتشارلس بتروورث، وعبد المجيد هربذي، ٥٨.

(٣) انظر: تلخيص كتاب العبارة لابن رشد: ٦٠، وقارن ما يقوله ابن سينا في ذلك، في كتاب الشفـــا، قســـم العبارة:١٠-١٧.

(٤) تلخيص الخطابة: ابن رشد: ٢٥٨.



© Arabic Digital Library Yarmouk University

ويمضي ابن رشد متحدثا عن أنواع الألفاظ المستخدمة في الشعر والخطابة، ويرى أنها نوعان: نوع يسميه بالألفاظ" المستولية"، وهي الألفاظ التي تدل على مسماها كما وضعت لها من أول الأمر من غير توسط[1] ويصفها ابن رشد بأنها مبتذلة، ولا يخفى أنه قصد بها الألفاظ التي كثر استعمالها لدرجة الابتذال، ويعني هذا الفهم أن اعتدال الكلمة قرين جدتها، وحيويتها، وبعدها عن الاستعمال الدارج اليومي.

ونوع آخر يسميه ألفاظا "غريبة" وهي التي تحدث طرافة في النفس بجدتها، ودهشتها وهكذا تتنوع الألفاظ تنوع تأثيرها في السلوك، فقد تكون حقيرة إذا كان "تخييلها" "يسيرا" أو التي تخيل في الشيء خسة ما، أو يكون تركيبها تركيبا فاسدا".[2]

وفكرة اعتدال اللفظ-التي نشرت ظلها على تفكير ابن رشد- هي من تأثير استاذه أرسطو الذي أكد عنصر الوضوح في القول، وجعله "الصفة الجوهرية فيه" غير أن الوضوح عند أرسطو لا يعني الابتذال، ولهذا نفى أرسطو أن يكون شعر "قلاوفون" شعرا لما فيه من ألفاظ دارجة، ساقطة، وطالب الشعراء أن يستخدموا ألفاظا غريبة تحدث غرابة في النفس، ولهذا يجب أن تكون اللغة مزيجا من الألفاظ الواضحة السهلة والغريبة. [3]

*********

أبو هلال العسكري (-٣٩٥هـ) ، والتوحيدي (-٤٠٠هـ)، وابن رشيق القيرواني (-٤٥٦هـ)، وابن سنان الخفاجي (-٤٦٦هـ) أربعةنقاد ينتمون إلى مستويات فكرية مختلفة، الأول لغوي شاعر[4]، والثاني متكلم فيلسوف[5]، والثالث

---

(١) تلخيص الخطابة: ابن رشد: ٢٥٩.

(٢) المصدر نفسه: ٢٦٠.

(٣) انظر: كتاب فن الشعر لأرسطو، ترجمة عبد الرحمن بدوي: ٦١ (نص أرسطو مباشرة).

(٤) يصفه ياقوت في كتابه "معجم الأدباء"، بأنه لغوي وأديب وشاعر وله كتاب في اللغة، وسماه التلخيص، انظر معجم الأدباء، ج٢: ٩١٩.

(٥) يقول فيه ياقوت، في معجمه، بأنه "فيلسوف الأدباء، وأديب الفلاسفة، ج٥/١٩٢٤.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

شاعر ناقد[1]، والرابع متكلم معتزلي[2]، والنقاد الأربعة ينتمون إلى أواخر القرن الرابع الهجري، ومنتصف القرن الخامس.

أما العسكري فهو يطلب الكلام السهل الجزل الذي "لا يشوبه شيء من كلام العامة وألفاظ الحشوية، وما لم يخالف به وجه الاستعمال"[3] أما التوحيدي فقد تناول هذه المسألة من زاوية فلسفية فاعتدال اللفظ وتوسطه بين الجزالة والرقة أمر يرتد إلى "نور النفس، وفيض العقل، وشهادة الحق، وبراعة النظم".[4]

ويرجع هذا الاعتدال الى اعتدال أمزجة النفس، فاذا اضطربت جنحت النفس إلى غرابة اللفظ أو سوقيته.

أما ابن رشيق فقد تعمد في كتابه "العمدة" تقديم نصائح للشعراء والنقاد على السواء، ولهذا أثنى ابن خلدون على كتابه في غير موضع من كتابه.

والحق أن كتاب "العمدة" قد أصبح عمدة للشعراء والنقاد المغاربة وكذا المشارقة.

وفي هذا الاطار يدعو ابن رشيق شعراء زمانه إلى أن "يرغبوا في الحلاوة والطلاوة رغبتهم في الجزالة والفخامة، وليتجنبوا السوقي الغريب والحوشي الغريب، حتى يكون شعرهم حالا بين حالين كما قال بعض الحكماء.

عليك بأوساط الأمور فإنها نجاة ولا تركب ذلولا ولا صعبا[5]

---

(١) انظر شعر ابن رشيق في مقدمة ابن خلدون: ٥٧٦.

(٢) ينقل ابن سنان كثيرا عن الجبائي وهو شيخ من شيوخ المعتزلة.

(٣) الصناعتين: العسكري: ١٦٧.

(٤) المقابسات: ٣٧.

(٥) العمدة في محاسن الشعر وادابه ونقده: ابن رشيق القيرواني، ج١: ١٥٩ وقارن ما يقوله ابن خلدون في المقدمة:٥٧٥ (وليتجنب الشاعر الحوشي من الألفاظ والمقصر وكذلك السوقي المبتذل بالتداول بالاستعمال فانه ينزل بالكلام عن طبقة البلاغة" وقارن ما يقوله أيضا: صاحب الطراز: ١١٦.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فاللغة المفضلة عنده هي الوسطى التي لا تنحني للسوقية، ولا تخضع للغرابة، بل تملك الحلاوة والطلاوة، والجزالة، والفخامة، ويسهل رد هذه الأفكار إلى الجاحظ، وقد أبنا عن ذلك في موضعه من الفصل.

أما ابن سنان فيرى أن من مظاهر اضطراب اللفظ التوعر والوحشية، كقول الشاعر:

لقد طلعت في وجه مصر بوجهه بلا طائر سعد ولا طائر كهل

"فان كهلا ها هنا من غريب اللغة"[1] ومنه قول أبي تمام:

بنداك يوسي كل جرح يعتلي رأب الأساة بدردبيس قنطر

ولهذا فإن ابن سنان ينتقد أستاذه أبا العلاء المعري لتوعره في كلامه، ويقول له" إن كانت الفصاحة عندك بالألفاظ التي يتعذر فهمها فقد عدلت عن الأصل أولا في المقصود بالفصاحة التي هي البيان والظهور".[2]

وقد تكون الغرابة في الكلمة –في نظر ابن سنان– مردها قلة الاستعمال، وأنها قد استعملت على ما هي عليه في زمنها كقول عنترة:

شربت بماء الدحرضين فأصبحت زوراء تنفر عن حياض الديلم[3]

وعلى هذا الأساس فإن ابن سنان يرتضي الكلمات الوحشية إن صدرت عن شاعر بدوي، لكنها إذا صدرت عن شاعر حضري كانت قبيحة، لأن صاحبها تعمد البحث لها، وتجشم الطلب عليها[4].

كتب "الصناعتين"، والمقابسات[5]، والعمدة، وسر الفصاحة، نماذج متشابهة

---

(١) سر الفصاحة: ابن سنان الخفاجي: ٥٧.

(٢) المصدر نفسه: ٦١.

(٣) المصدر نفسه: ٦٣.

(٤) المصدر نفسه: ٦٣.

(٥) ولا يخلو كتاب"الذخائر والبصائر" من هذه المقارنات المتشابهة والمختلفة في آن.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومختلفة في أن في تلقف أفكار النقاد السابقين، والإشارة إليها، فالعسكري[1] مثلا يأخذ عن الجاحظ دون الإشارة إليه، والتوحيدي ينقل عن الجاحظ ويثني عليه، وابن رشيق في كتابه "العمدة" يأخذ أفكار الجاحظ ويعيد صياغتها ويخلطها بغيرها من الأفكار بصورة تخفى على كثير من الدارسين، أما ابن سنان فهو معتزلي كالجاحظ يشير إليه في غير موضع من كتابه.

ألفاظ الطلاوة والحلاوة والجزالة والفصاحة والفخامة تنسب إلى اللفظ وحده عند العسكري يقول:"إن الخطب الرائعة، والأشعار الرايقة، ما عملت لإفهام المعاني فقط، لأن الردىء من الألفاظ يقوم مقام الجيدة منها في الإفهام، وإنما يدل حسن الكلام، وإحكام صنعته، ورونق ألفاظه، وجودة مطالعة...وأكثر هذه الأوصاف ترجع إلى الألفاظ دون المعاني".[2]

ولا يخفى تأثر العسكري بما قاله الجاحظ، أما التوحيدي فمدار الفصاحة عنده"على صحة التقسيم وتخير اللفظ، وترتيب النظم، وتقريب المراد".[3]

وصحة التقسيم عند التوحيدي يمكن ردها إلى تقسيمات قدامة للمعاني، وتخير اللفظ يمكن رده إلى الجاحظ، وترتيب النظم يمكن رده إلى المتكلمين الأشاعرة أمثال الرماني والخطابي والباقلاني.

أما ابن رشيق فيرجع مواصفات اللفظ السابقة من طلاوة وجزالة وفخامة إلى اللفظ من خلال صلته بالمعنى.

أما ابن سنان فهو يتفرد عن سابقيه، فهو لا يأخذ برأي المتكلمين في الفصاحة، ولا يأخذ برأي أصحاب النحو[4]، بل يأخذ بالتفسير الفلسفي رغم انتقاده للفلاسفة.

ينظر ابن سنان إلى الفصاحة من زاوية فلسفية، ويقرن مفهوم البلاغة بفكرة الهيولي والصورة، فكل صناعة من الصناعات لا تكتمل إلا بخمسة أشياء

---

(١) ويظهر هذا التأثر أيضا في كتابه "الأوائل": ٣٠٧، حيث تحدث عن فكرة المعاني المطروحة تلك التي أشار اليها الجاحظ.

(٢) الصناعتين: ٧٣.

(٣) المقابسات: ٣٧.

(٤) سر الفصاحة: ٥٠.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"الموضوع ويقابله الهيولي وهو الخشب للنجـــارة أو المعنـــى بالنســبة للفــظ، والصانع وهو النجار، ويقابله الشاعر أو الخطيب"، والصـــورة وهـــي "كـــالتربيع المخصوص إن كان المصنوع كرسيا"، والغرض وهو قصد الصناعة".(١)

وإتقان الصناعة يقترن بجودة المادة، وحسن الصناعة، ويقابله جودة المعنى وجودة اللفظ، وتصبح الفصاحة قرينة اتصال المعنى باللفظ، وهو رأي مخالف لما ذهب إليه قدامة، إذ إن قدامة لا يعيب معنى إن أحسن الشاعر إجادته، ويـــرد ابن سنان على قدامة قائلا "وهذا الذي ذكره القائل فاسد، وذلك النجار يعاب إذا كـــان قليل البصيرة بموضوع صناعته".(٢)

وقد تقدم القول إن العسكري من أنصار اللفظ، وهو بذلك يشبه الجاحظ، أما التوحيدي فالألفاظ عنده وسائط بين الناطق والسامع(٣)، ومادة اللفظ -فيما يـــورد السيرافي-طينية، وكل طيننى متهافت(٤)، ومن هذه الزاوية يصبح اللفظ من أمـــة الحس، والمعنى من أمة العقل.

أما ابن رشيق فاللفظ عنده جسم وروحه المعنى(٥)، يضعف بضعفه، ويقوى بقوته، وهذا الرأي مخالف لما يقوله ابن سنان من أن الصوت "ليس بجســـم، ولا صفة له، لكنه عرض"(٦) ويمكن فهم ما ذهب إليه ابن سنان إذا علمنا أنه معـــتزلي المذهب.

ومسألة أن الصوت ليس بجسم ذات اتصال بفكرة خلق القرآن، حيث ذهب المعتزلة إلى أن القرآن أصوات مخلوقة دالة على معنى، وإذا قلنا بالجسمية-فـــي رأي المعتزلة- وقعنا في التشبيه، وهو مما حاربه المعتزلة، وإذا قلنا إنه عـــرض نفينا التشبيه، وتقابل كلمة الأعراض الصفات التي هي ليست زائدة عـــن ذات الله

---

(١) سر الفصاحة: ٨٣.

(٢) المصدر نفسه: ٨٥.

(٣) المقابسات: ٣٧.

(٤) المصدر نفسه: ١١٥.

(٥) العمدة ج١: ١٢٤.

(٦) سر الفصاحة: ٦ وقارن ما يقوله الخطيب الرازي في كتابه "نهاية الايجاز" من أن الفصاحـــة هـــي مـــن عوارض الألفاظ : ١٣٠.



© Arabic Digital Library Yarmouk University

تأكيدا لمبدأ التوحيد الاعتزالي، ولهذا تصبح اللغة متواضعا عليها[1] وغايتها الظهور والبيان وهكذا فإن تنافر حروف الكلمة يأتي من تقاربها لا من تباعدها، ويضرب ابن سنان مثلا –وهو مثل سبق أن ذكره المتكلمون الأشاعرة قبله– في قوله تعالى"الم" فهي غير متنافرة رغم تباعد حروفها.

واعتدال اللفظ وجماله قرين تشكله من الحروف المتباعدة، ولهذا يحسن في النقوش" إذا مزجت من الألوان المتباعدة"[2]، ويورد ابن سنان أن لحروف الحلق مزية في القبح" إذا كان التأليف منها فقط"[3]. واللفظ من قبيل المسموعات، قد ترتاح له النفس، أو تنفر، شأنه في ذلك شأن الأنغام التي يطرب لها البعض، ويستقبحها آخرون، وعمدة ذلك الذوق الذي يحصل له "بالمخالطة، والمناشدة وتأمل الأشعار الكثيرة".[4]

ويضرب ابن سنان مثلا على اختلاف الأذواق في الحكم على اللفظ أو الصوت بالحسن أو القبح يقول "لو حضرك مغنيان وثوبان منقوشان مختلفان في المزاج، هل كان يجوز عليك الطرب على صوت أحد المغنين دون صاحبه".[5]

وما يقوله ابن سنان في هذا الموضع لا يختلف عما قاله التوحيدي قبله، فحين سئل أبو بكر القومسي ما معنى قول بعض الحكماء" الألفاظ تقع في السمع، فكلما اختلفت كانت أحلى؛ والمعاني تقع في النفس، فكلما اتفقت كانت أجلى" أجاب "ان الألفاظ يستميلها السمع، والسمع حس، ومن شأن الحس التبدد في نفسه، والتبدد بنفسه".[6]

ويتحدث ابن سنان –أيضا– عن التكرار في الألفاظ ويرى أن ذلك عيب كبير ولهذا يعيب المتنبي في قوله: [7]

---

(١) سر الفصاحة: ٣٩.

(٢) المصدر نفسه: ٥٤.

(٣) المصدر نفسه: ٥٥.

(٤) المصدر نفسه: ٨٦.

(٥) المصدر نفسه: ٥٥.

(٦) المقابسات: ٣٣.

(٧) سر الفصاحة: ٩٢ وقارن يتيمه الدهر للثعالبي، ج١: ١٦٥.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العارض الهتان ابن العارض الهتان ابن العارض الهتان ابن العارض الهتان

وقد عاب ابن رشيق من قبل التكرار، وعده من عيوب الالفاظ. (١)

ابن رشيق يقسم الألفاظ على رتب المعاني، فهناك ألفاظ خاصة بالمدح، وسبيلها أن تكون:" نقية غير مبتذلة"(٢) أما ابن سنان فقد تناول مسألة الألفاظ ورتبها، فهناك ألفاظ خاصة بالمدح، وأخرى للذم، ومنها ما يخص طرق الجد، ومنها ما يخص طرق الهزل.

ومن هذه الزاوية، فقد أخطأ أبو تمام في مدحه:

ما زال يهذي بالمكارم دائبا حتى ظننا أنه محموم

فقد استخدم كلمة يهذي في غير موضعها(٣) ويرى ابن سنان أن الألفاظ ينبغي أن تلزم العرف والعادة "ألا ترى أن الانسان إذا مدح ذكر الرأس والكاهل، والهامة، واذا هجا ذكر القفا، والأخادع، والقذال...وليس يحسن أن يخاطب الملوك فيقال لبعضهم وحق يا فوخك، أو قمحدودتك، أو أخادعك، أو قذالك، أو قفاك".(٤)

وقد تلقف حازم-كما سنبين ذلك في موضعه- هذه الفكرة، ومنحها الكثير من البسط، والشرح والتحليل، وأسمى ذلك طرق الجد، وطرق الهزل.

ويتحقق اعتدال الكلمة عند ابن سنان حين تكون معتدلة غير كثيرة الحروف، فإنها متى "زادت على الأمثلة المعروفة قبحت وخرجت عن وجه الفصاحة"(٥) ويضرب مثلا على ذلك كلمة" مغناطيسهن" في قول الشاعر:

فإياكم أن تكشفوا عن رؤوسكم ألا إن مغناطيسهن الذوائب(٦)

---

(١) العمدة، ج٢: ٧٣.

(٢) المصدر نفسه، ج٢: ١٢٨.

(٣) سر الفصاحة: ١٥٣ وقارن كتاب "المثل السائر" ج٣: ٣١٥.

(٤) المصدر نفسه: ١٥٥.

(٥) المصدر نفسه : ٧٨.

(٦) المصدر نفسه: ٧٨.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن صور اضطراب الكلمة -أيضا- أن تحتمل معنيـــن اثنيـن، كقـول الشاعر:

وكم من غائط من دون ســـلمى  قليـل الأنـس ليـس بـــه كتـــع

فالغائط "البطن من الأرض، إلا أنه يستعمل الآن في الحـدث علـى ذلـك الأصل".(١)

ومن صور اضطراب الكلمة عنده-أيضا- استخدام ألفاظ المتكلميـن فـي الشعر، كقول أبي تمام:(٢)

مودة ذهـب إثمارهـا شـبه  وهمـة جوهـر معروفهـا عـرض

ومن هذا الاضطراب استخدام ألفاظ النحويين في الشعر، مثل قول الشاعر:

خرقاء يلعب بـالعقول حبابهـا  كتلاعـب الأفعـال بالأسـماء(٣)

ومنه أيضا قول أبي الطيب:

إني على شغفي بما في خمرها  لأعـف عمـا فـي سـراويلاتها(٤)

ومن صور اضطراب الكلمة -أيضا- أن تجيء مخالفة للقاعدة النحويـة، كأن تجيء مصروفة وهي لا تنصرف، كقول الشاعر حسان بن ثابت:

وجـبريل أميـن اللـه فينـا  وروحُ القـدس ليـس لـه كفـاء(٥)

---

(١) سر الفصاحة: ٧٧

(٢) المصدر نفسه: ١٥٩.

(٣) المصدر نفسه: ١٥٩.

(٤) المصدر نفسه: ٦٤ وقارن الأمثلة المشابهة لها في اليتيمة، ج١: ١٦٢.

(٥) المصدر نفسه: ٧٣.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومنه تذكير المؤنث:

فـلا مزنـة ودقـت ودقهـا ولا أرض بقـل أبقـل أبقالهـا[1]

ومن هذا الاضطراب أن تجيء الكلمة على اللغات الشاذة المذمومة، كقول البحتري:

متحـيرين فيـاهت متعجـب ممـا يـرى أو نـاظر متـأمل[2]

********

وإذا انتهينا إلى حازم القرطاجني نكون قد وصلنا إلـى خلاصـة الجهـود النقدية التي أفادت من جهود الفلاسفة والمتكلمين واللغويين.

وكتابه كان خير منهاج للبلغاء، وأفضل سراج للأدباء، اذ تمكن -عـبره- من تأصيل تصور نظري مكتمل لمفهوم اللغة بعامة، واللفظ بصورة خاصة، ذكر ذلك في باب"تأليف الألفاظ واقترانات المعاني" وهو من موضوعات القسـم الأول المفقود، غير أن من يدرس كتاب"المنهاج" بعناية يتمكـن مـن الوقـوف علـى تصورات حازم العامة التي أوردها في الفصل المفقود.

يرى حازم أن الألفاظ المتوسطة الاستعمال أكـثر تـأثيرا فـي الأسـماع والنفوس، واذا سمح للشاعر أن يستخدم في شعره ألفاظا ساقطة حوشية فذلك مـن باب التسامح للشاعر.[3]

ويلحظ أن اقتران الألفاظ بالمسموعات والمفهومات أمر قد ورد ذكره عنـد الفلاسفة، واذا وسعنا فهـمنا لهذه العبارة-دون معرفتنا بالفصل المفقود- أمكننا أن نربط المسموعات بأصـوات الحروف، تقاربها أو تباعدها، والمفهومات بتـأثير تلك الحروف وتشاكلها مع نوازع النفس أو العقل معا، وهما موطن الفهم.

---

(١) سر الفصاحة: وقارن عيوب المتنبى -أيضا- عند الثعالبى في اليتيمة، ج١: ١٥٤.

(٢) المصدر نفسه: ٧١.

(٣) منهاج البلغاء: حازم القطاجني: ٨٢.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتتحقق عذوبة المسموعات أو الألفاظ حين تجيء معتدلة لا حوشية ولا عامية، وهي أجدر أن تعتمد في الشعر[1]، وأحسن الألفاظ والكلام لحازم "ما جاء عذب الحروف، ولم يبتذل في الاستعمال".

وتقوم الألفاظ مقام المقدمات في الشعر، فهي تخاطب الفهم مثلما تخاطب المقدمات العقل في علوم المنطق والفلسفة.

ويعلم حازم الشاعر في زمنه أن يتجنب في شعره "ما توغل في الحوشية، والغرابة ما استطاع حتى تكون دلالته على المعاني واضحة، وعبارته مستعذبة".[2]

ويتحقق اعتدال اللفظ عند حازم حين يتجنب الشاعر الألفاظ المشتركة، وهي التي تدل على معنيين أو أكثر في حال واحدة، مثل قول الحارث بن حلزة:

زعموا أن كل من ضرب العير مـــوال لنـــا وأنـــا الـــولاء

فقيل أراد بالعير الوتد، وأراد بالضاربين العرب لأنهم كانوا أصحاب عمد، وقيل أراد عير العين، وهو ما نتأ منها...وقيل أراد بالعير ما يطفو على الحوض من الأقذاء".[3]

ويتحقق اعتدال اللفظ حين يستخدم الشاعر في كلامه ألفاظا تناسب الطبقة التي يوجه اليها شعره، ومن هذه الزاوية نفهم إعجاب الصابىء بقصيدة أبي العتاهية، وتمثله بها أمام عز الدولة باعتبارها خير قصيدة تحدثت في الغزل:

قال لي أحمد ولم يدر مـــا بـــي أتحـــب الغـــداة عتبـــة حقـــا

فتنفســـت ثـــم قلـــت: نعـــم حبـــا جرى في العروق عرقـــا فعرقـــا

---

(١) منهاج البلغاء: حازم القطاجني: ٨٢.

(٢) المصدر نفسه: ١٨٥.

(٣) المصدر نفسه: ١٨٥.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فعقب بختيار على هذه الأبيات قائلا للصابىء "لا تخرج بنا يا بن الخطاب عن صناعة الطب التي لم نرثها كلالة".(١)

وقيل في قول المهلبي:

يا من له رتب ممكنة القواعد من فؤادي

"هذا يصلح أن يكون شعر بناء"(٢)

وليس من شك أن تقسيم الألفاظ على رتب الموضوعات على النحو الذي أورده حازم هو استمرار لحديث النقاد قبله، واذا نظرنا إلى هذه المسألة من زاوية النقد الحديث خرجنا بتصور مخالف لتلك النظرات، لأن النقد الحديث لا يؤمن بهذه التقسيمات الطبقية والاجتماعية للألفاظ، فليست هناك ألفاظ شعرية، وأخرى غير شعرية، بل إن شعرية الكلمة لدى الناقد الحديث تتحقق عبر قدرتها الخلاقة في إيجاد التشاكل، والتناظر، والتوازي في بنية القصيدة بشكل يكشف النوازع الوجدانية في نفس الشاعر.

ومهما يكن من أمر فإن حازما قد تمثل وصية أبي تمام للبحتري في قوله"...فإن أردت النسيب فاجعل اللفظ رقيقا رشيقا....واذا أخذت في مدح سيد ذي أياد فإياك أن تشين شعرك بالالفاظ الزرية. (٣)

ويتحقق اعتدال اللفظ عند حازم من خلال "التباعد عن الفحش وعن كل ما يتطرق به إليه، وصون الكلام من جميع ما يكون فيه، إذا كان بأمر من أمور الريب والرفث كقول المتنبي في أم سيف الدولة:

رواق العز فوقك مسبطر وملك علي ابنك في كمال

---

(١) منهاج البلغاء: ١٩١.

(٢) المصدر نفسه: نفس الصفحة.

(٣) المصدر نفسه: ٢٠٣.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فلفظة مسبطر بعد قوله للمرأة فوقك قبيحة ولا سيما بعد أن استعملها ابن حجاج"[1]

وكذلك استخدام كلمة قفاك في قول الشاعر حبيب: [2]

يا أبا جعفر جعلت فداك  بز حسن الوجوه حسن قفاك

وتصبح طرق الجد -عند حازم- مخالفة لطرق الهزل ويصبح اعتدال اللفظ قرين استعماله المناسب، فاذا كانت الطريقة جدية وجب أن يتجنب فيها الشاعر "الساقط من الألفاظ والمولد، ويقتصر فيها على العربي المحض، وعلى التصاريف الصريحة في الفصاحة المطردة في كلامهم".[3]

واذا كانت الطريقة هزلية فالأنسب لها"العبارات الساقطة،والالفاظ الخسيسة، ككثير من ألفاظ الشطار المتماجنين، وأهل المهن، والعوام، والنساء، والصبيان".[4]

ومن السهولة أن نرد هذه الأفكار إلى وصايا الجاحظ للشعراء والكتاب، أو نردها إلى حديث الجرجاني صاحب الوساطة عن تقسيمات الألفاظ وفق رتب المعاني أو نردها إلى ما قاله قدامة عن الألفاظ الشجية في النسيب.

والفارق بين حازم وأولئك النقاد أنه قد نظر إلى اللفظ من زاوية قدرته على إحداث التخييل في نفس المتلقي مما يدفعه إلى حركة سلوكية تتناسب مع ذلك المؤثر.

ومن هذه الزاوية تصبح هناك ألفاظ خلقية، وأخرى غير خلقية، ولا يخفى أن هذا الفهم مستمد من أفكار الفلاسفة المسلمين قبله، وقد بينا ذلك في موضعه.

غير أن ما يلفت الانتباه أن حازما قد فهم الألفاظ على أنها مادة الشعر تماما مثلما أن الألوان أو الصياغة مادة الرسم، يقول حازم إن"منزلة حسن اللفظ المحاكى به، وإحكام تأليفه من القول المحاكى به، ومن المحاكاة، بمنزلة عناقة

---

(١) منهاج البلغاء: ١٥١.

(٢) المصدر نفسه: ١٥٢.

(٣) المصدر نفسه: ٣٢٨.

(٤) المصدر نفسه: ٣٣١.



© Arabic Digital Library Yarmouk University

الأصباغ، وحسن تأليف بعضها إلى بعض، وتناسب أوضاعها من الصور التي يمثلها الصانع. (١)

وما يقوله حازم في هذا النص لا يختلف عمّا قاله الجاحظ حين ربط الشعر بالرسم والتصوير، وما قاله عبد القاهر الجرجاني حين جعل الشعر كنوع من الصنائع، أو جنس من التصوير، غير أن ما يباين حازما عنهما أنه ربط حسن اللفظ بالمحاكاة، وهو مصطلح فلسفي لم يرد عند الجاحظ أو الجرجاني.

---

(١) منهاج البلغاء: ١٢٩.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

# الفصل الثالث
# اعتدال المعنى

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مصطلح المعنى من المصطلحات البارزة في الدراسات النقدية الحديثة، وهو يتجاوز المعنى المفرد للكلمة الواحدة ليتناول مجمل العمل الفني الذي تتآزر أجزاؤه معا ليشكل معنى كليا، يحمل عناصر عاطفية "وعقلية كجزء من خبرة كلية"(١)، وهو -بهذا الفهم- يطلق على محتوى العمل الفني الذي يشكل انعكاسا للحقيقة الحياتية، باعتبار أن الفن هو "معرفة الحياة".(٢)

لكن المعنى-في هذه الدراسات- ليس شيئا ثابتا بل هو حركة تاريخية للنص، تتجاوز" قصدا" محددا، وعلى هذا الأساس فإن هناك طبقات متعددة للمعنى، فهناك المعنى الذي قصده المؤلف، لكنه معنى يتوارى وراء مجموعة من الرموز الصوتية المتعددة، وهو يخضع لمؤثرات عدة نفسية، وتاريخية، واجتماعية، يعيشها مؤلف النص، ولهذا يصعب معرفة مقاصد المؤلف بدقة.

وهناك المعنى الذي يتشكل عبر النص، وهو معنى يتشابك مع معان أخرى عديدة، في النص، ولا شك أن هذا المعنى هو لغوي محض، والمعنى المتكون- عبر النص- لا يتطابق بالضرورة مع مقاصد المؤلف الواعية.

والطبقة الثالثة للمعنى هو ما يفهمه القارىء من النص، وهذا الفهم يخضع لثقافة القارىء، ونفسيته ولحظته التاريخية(٣).

وهكذا يخضع المعنى لصنوف شتى من التأويل، ويصبح اعتدال المعنى ذا ثلاثة أبعاد: اعتدال المعنى عند المبدع الشاعر من خلال قدرته على نقل إيحاءاته وأحاسيسه، واعتدال المعنى عبر تشاكله مع النص بحيث يشكل مع النص عنصرا من العناصر المتوازنة فيه، واعتدال القارىء من خلال تأثيره فيه.

هذه الأبعاد الثلاثة هي التي يتحرك خلالها "المعنى الأدبي" ،وحين نعود إلى نقدنا القديم نلحظ أن هذه الأبعاد متفاوتة الظهور، فالبعد الأول "اعتدال المعنى عبر

---

(١) الصورة الأدبية: مصطفى ناصف: ١٦.

(٢) أسس علم الجمال الماركسي: تأليف جماعة من الأساتذة السوفيت ترجمة فؤاد مرعي، ج٢: ٢٨.

(٣) راجع طبقات المعنى وتفاصيلها في كتاب "المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية" للمؤلف وليم راي، ترجمة يوئيل يوسف عزيز: ١٢.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المبدع" يبرز بصورة واضحة في تفسيرات المتصوفة المسلمين-كما سنتبين ذلك في موضعه- لكنها كانت تتراجع خوفا من فقهاء السنة.

أما البعد الثاني، اعتدال المعنى عبر القصيدة، فقد اتجه اتجاها عقليا صرفا عند النقاد المتكلمين من الأشاعرة والمعتزلة.

وأما البعد الثالث، اعتدال المعنى عبر تأثيره في سلوك المتلقي، فنجده عند النقاد الفلاسفة، وحين نمعن النظر في معاجم اللغة تمثل أمامنا كلمة "معنى" دالة على مقاصد الإنسان" معنى كل كلام ومعناته: مقصدة، ومن الطريف-حقا- أن من معاني هذه الكلمة "التفسير والتأويل"، روى الأزهري عن أحمد بن يحيى قال: المعنى والتفسير والتأويل واحد.(١)

وهذا المعنى-كما أسلفنا-ينصرف إلى البعد الأول لكلمة "معنى".

تقدم القول إن كلمة معنى قد خضعت لمتغيرات كثيرة بحكم حركة التاريخ المتصاعدة.

يشهد على ذلك ما ذهب إليه العالم اللغوي الأصمعي حين فهم المعنى بأنه مجموعة المعارف التي يقدمها الشعر، فهو يقدم معرفة لمن يفسر غريب القرآن، أو غريب الحديث.

ورغم أن الأصمعي كان يتحرج من تفسير غريب القرآن إلا أنه قد فصل بين المعنى الخلقي وجودة الشعر، فالشاعر لبيد -في نظره- لم يكن شاعرا متفوقا بل "كان رجلا صالحا"(٢) كأنه يلفي عنه جودة الشعر.

وتصبح الفحولة مناقضة تماما للمعنى الصالح، بل إن الخير -عند الأصمعي- ليس مجالا صالحا للشعر، بل إن ديدنه الشر، من هذه الزاوية نسمع مقولة الأصمعي"الشعر نكد بابه الشر، فإذا دخل الخير لان".(٣)

---

(١) انظر : لسان العرب، ج١٥، مادة: عنى.

(٢) فحولة الشعراء: الأصمعي: ١٥.

(٣) انظر مقولة الأصمعي في كتاب "إحكام صنعة الكلام" للكلاعي: ٤٥.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومحتوى هذه المقولة أن معاني الشعر مشتقة من النشاطات الدنيوية للبشر التي يخالطها الشر، واعتدال المعنى -في ظلها- قرين الاجادة فيها، بعيدا عن أحكام الدين و للخلق.

فأجود المعاني عنده تلك التي تطرق أبواب القلب"مع وصول قلبه إلى القلب"(١) ويصبح اعتدال المعنى في الشعر قرين تأثيره في القلب، وهو تأثير ينبع من الشاعر وينتهي إلى المتلقي، ولا علاقة له بالدين أو الخلق، غير أن الأصمعي -وهو العالم اللغوي الورع- كان يتحرج من قبول الشعر الذي يكثر فيه صاحبه من هجاء الناس، لأن هذا الهجاء فيه ضرر على المسلمين.

ومن هذه الزاوية يقول في شعر الحطيئة: أفسد مثل هذا الشعر الحسن بهجاء الناس، وكثرة الطمع"(٢).

وما قاله الأصمعي في اعتدال المعنى لا يختلف كثيرا عمّا يقوله العالم اللغوي ثعلب، فهو ينفر من شعر التشبيب بالنساء، وشعر الهجاء، والمدح الكاذب، يقول معاوية لعبد الرحمن بن الحكم بن أبي العاص" قد رأيتك تعجب بالشعر، فإذا فعلت فإياك والتشبيب بالنساء، فتعر الشريفة، وترمى العفيفة...وإياك والهجاء فإنك تحنق به كريما، وتستثير لئيما، وإياك والمدح فإنه كسب الوقاح، وطعمة السؤال، ولكن أفخر بمفاخر قومك".(٣)

ولا يخفى أن نفور ثعلب من الغزل الذي يشبب بالنساء أو الهجاء المقذع، أو المدح الكاذب، أمر يرتد إلى نفور فقهاء المسلمين من الشعر.

وقد استند الفقهاء -في ذلك- إلى الآية الكريمة التي تهاجم الشعراء لأنهم يقولون ما لا يفعلون" والشعراء يتبعهم الغاوون، ألم تر أنهم في كل واد يهيمون وأنهم يقولون ما لا يفعلون، إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات".(٤)

---

(١) البديع في نقد الشعر: أسامة بن منقذ: ١٦٤.

(٢) الأغاني: أبو الفرج الأصفهاني، ج٢: ١٧٠.

(٣) مجالس ثعلب: ثعلب، ج٢: ٤١١.

(٤) سورة الشعراء: ٣٣٥، ٣٣٦.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

واستندوا -أيضا- إلى موقف الرسول الكريم من المادحين "احثوا التراب في وجوه المادحين"(١)

ومهما يكن فإن جهود اللغويين قد أعلت -أيضا- من قيمة المعاني في الشعر، لأنها تعينهم في تفسير غريب القرآن والحديث، وقد ظلت هذه الفكرة تغذي عقول اللغويين والمتكلمين في القرون اللاحقة.

وفي طليعة هؤلاء اللغويين ابن قتيبة الدينوري، فقد أكد في مؤلفاته أن في الشعر حكما وأخبارا نافعة تضارع حكم اليونان وفلسفتهم" وقد أودعت العرب هذا الشعر الأخبار النافعة، والأنساب الصحاح، والحكم المضارعة لحكم الفلاسفة، والعلوم في الخيل".(٢)

ويصبح اعتدال المعنى -في ظل هذا التصور- قرين الحكمة التي يتضمنها ذلك الشعر.

على أن المعاني ليست على درجة واحدة من الجودة، فقد تكون هناك معان جيدة، وأخرى رديئة.

ويبدو أن ابن قتيبة قد ربط جودة المعنى بالحكمة الخلقية التي يؤديها، ولهذا يثني على قول أبي ذؤيب الهذلي.

والنفس راغبة إذا رغبتها ... وإذا ترد إلى قليل تقنع(٣)

وهذه عودة إلى القاعدة الخلقية التي سبق أن نفاها الأصمعي من ميدان النقد.

والمعضلة الكبرى -لدى النقاد الأخلاقيين- هي التباين بين القاعدة والمثال، فأغلب النقاد العرب القدماء -ولا سيما الأصمعي وابن قتيبة والمبرد والآمدي والجرجاني "صاحب الوساطة" قد نفوا الحكم الخلقي عن الشعر، لكنهم عند التطبيق عابوا الشعراء الذين خرجوا عن الخلق.

---

(١) إحياء علوم الدين: الغزالي، ج٢: ١٦١، والمستظرف ج٢: ٤٩٠.

(٢) الشعر والشعراء، ج١: ٦٤.

(٣) المصدر نفسه، ج١: ٦٥.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مثال ذلك أن المبرد–وهو عالم لغوي معروف–ذكر أنه سيذكر أحاديث الجد والهزل رغم أنه لا يعتقده وأن أكثره من شعر المولدين" ممن ليس بعشر من قبله في علم، ولا دين، وما يفعله إلا كل خبيث القلب سقيم".(١)

قلنا إن اعتدال المعنى عند اللغويين كان قرين المعارف العامة التي يقدمها هذا الشعر كبديل عن الحكم المضارعة لحكم فلاسفة اليونان.

والحق أن هذه الظاهرة كانت ردا على الشعوبيين، وقد تجلت بصورة واضحة عند الجاحظ، غير أن نظرة الجاحظ إلى المعنى تتصل اتصالا وثيقا بفكره المعتزلي، فقد أسلفنا القول إن المعتزلة يرون أن القرآن مخلوق معنى ولفظا، وغاية البلاغة وضوح الدلالة، والقدرة على إظهار المعنى. (٢)

غير أن المعاني عند المعتزلة–والجاحظ أحدهم– تنقسم إلى قسمين: معان عامة موجودة في الحياة، يعرفها العربي والعجمي" والبدوي والقروي، والمدني(٣)، ولا تفاضل فيها بين الشعراء إلا في الصاغية، ومعان عقلية يرتضيها العقل، والعقل يقبل المعرفة، وعليه فإن المعنى الذي يقدم معرفة هو المفضل، ويمكن لهذه المعاني أن تقدم معرفة تضارع حكم اليونان، وتقدم معرفة في عالم الحيوان، ومعرفة عن فلزات الأرض.

والحق أن المعاني التي تقدم معرفة على النحو الذي ذكره الجاحظ ليست من الشعر في شيء، ولا تشكل نظرية مستقيمة عن "المعنى" في الشعر، وهو تصور مناقض تماما لما يذهب إليه الناقد المعاصر، يقول الناقد" كرناب" في كتابه "النحو المنطقي والفلسفي" "إن هدف القصيدة التي ترد بها كلمات مثل شعاع الشمس أو السحاب، ليس تزويدنا بقدر من المعلومات عن وقائع المناخ والجو، بل التعبير عن انفعالات معينة للشاعر، وإثارة مثلها فينا".(٤)

---

(١) كتاب ألف باء: الحجاج يوسف بن محمد البلوي، ج١: ٥٩.

(٢) انظر: البيان والتبين، ج١: ٧٥.

(٣) المصدر نفسه، ج٣: ١٣٢.

(٤) النظرية البنائية: صلاح فضل: ٣٧٨.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويمكن القول إن المعاني المطروحة التي ذكرها الجاحظ هي ميدان الشـــعر، ولعل الجاحظ قد أدرك هذا الأمر وهو يتحدث عن أهمية الصياغة في اللفظ، غير أنه لم ينصرف-حقيقة- إلى تأصيل نظرية شعرية حول المعنى.

ولعل خير من فهم هذه النظرية حازم القرطاجني حين أصبحـــت المعـــاني العامة عنده هي ماله "علقة" بالأغراض الإنسانية كما سنبينه في موضعه.

واللافت للانتباه أن ابن الأثير -وهو من نقاد القرن السابع- قد فهم مقـــاصد الجاحظ خلال حديثه عما يحتاجه المتعاطي صناعة الكتابة، إذ يحتاج إلى "ما تقوله النادبة في المأتم، وما تقوله الماشطة عند جلوة العروس، وما يقوله المنادي فـــي السوق على السلعة".(١)

ويمضي ابن الأثير-محتذيا مقولة الجاحظ- قائلا: "والمعاني المستخرجة من الخواطر كعدد الرمل إكثارا، والقطر إدرارا".(٢)

وهكذا فإن الجاحظ قد جعل المعاني شركا بين العباد، ولا تملك فـــي ذاتهـــا شرفا أوضعة، وإنما مدار الشرف" على الصواب، وإحراز المنفعة، مـــع موافقـــة الحال".(٣)

ومصطلح الإصابة في المعنى من المصطلحات التي يكثر دورانها في كتابات الجاحظ، وهي تعني "السداد في الأمر، والثابت الذي لا يسوغ إنكاره، وهو إصابة الحق"(٤)والصواب هو من دلائل العقل(٥)، والعقل لا يقبل إلا الحق(٦).

فالإصابة هي موافقة الواقع الذي يقبله العقل، ويصبح العقل-في ظـــل هـــذا التصور- يتسم بالاعتدال، والاعتدال ركن رئيسي في اتجاهات المعتزلة بصـــورة

---

(١) الوشي المرقوم: ابن الأثير: ٤٩.

(٢) المصدر نفسه: نفس الصفحة.

(٣) البيان والتبيين، ج١: ٧٦.

(٤) نهاية الإيجاز في دراية الاعجاز:٩١.

(٥) كتاب القلائد على هامش رسائل الثعالبي:٩٩.

(٦) فقه اللغة وأسرار العربية: الثعالبي: ٣٦.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عامة[1]، فإذا كان الحب يعمي عن المساوىء فـــإالبغض -أيضـــا- يعمـــي عـــن المحاسن".[2]

ويقول الجاحظ"....ثم تنظر في أقاويل الناس في عمره، وفي قـــول المقلـــل والمكثر، فتأخذ بأوسطها، وهو أعدلها وتطرح قول المقصر والغالي".[3]

أما مصطلح إحراز المنفعة الذي ذكره الجاحظ فهو يشـــير إلـــى المعـــارف العامة التي يمكن أن يقدمها الشعر، وأما موافقة الحال فهي تصرف الذهـــن إلـــى شعر المديح، ذلك أن الشعوبيين قد عابوا على العرب أنهم "قد يمدحـــون الشـــيء الذي قد يهجون به"[4]، ويرد الجاحظ عليهم بأن هذا باطل" فإنه ليس شيء إلا لـــه وجهان (وطرفان) وطريقان، فإذا مدحوا ذكروا أحسن الوجهين، وإذا دموا ذكروا أقبح الوجهين[5]، ويصبح اعتدال المدح قرين الإشباع[6] فيه، واعتدال الهجاء قرين الإشباع فيه أيضا، ومن هذه الزاوية لا تصبح المبالغة في المديح أو الهجاء نقيضا للاعتدال، بل يصبح الاعتدال -هنا- قرين الجودة الشعرية.

ومن الطبيعي أن يوصي الجاحظ بأن تكون المعاني على أقدار المســـتمعين" فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حال من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المســـتمعين على أقدار تلك الحالات".[7]

ولست بحاجة إلى القول إن هذا الكلام ينصرف إلـــى الخطبـــة أكـــثر مـــن انصرافه إلى الشعر، ذلك أن المتكلمين من المعتزلة قـــد اهتمـــوا بالخطابـــة، لأن فلاسفة اليونان-فيما يورد الجاحظ-كانوا خطباء، وفي هذا السياق فـــإن المعـــاني

---

(١) انظر: المقالة العثمانية في رسائل الجاحظ، ج٣: ٢١، حيث وقف الجاحظ موقفا معتدلا ازاء مسألة الخلافة وحق أبي بكر الصديق منها.

(٢) البيان والتبيين، ج١: ٩٠.

(٣) رسائل الجاحظ، ج٣: ٢١.

(٤) الحيوان، ج٥: ١٧٥.

(٥) المصدر نفسه: نفس الصفحة.

(٦) قصدت بالاشباع هنا السعي نحو غاية الجودة في الموضوع بحيث لا يبين تفاوت أو نقص في ذلك الموضوع.

(٧) البيان والتبيين، ج١: ١٣٩.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تترك تأثيرها في النفوس والعقول، ومن شأنها أن تعدل في الأخلاق أو تغيرها، ذلك أن الأهواء تكتسب "وتتعلم الألسن والأخلاق بالمنشأ" (١)، لأن الإنسان -من خلال تصور المعتزلة- يملك "الاستطاعة والتمكين"(٢)، فاعتدال المعنى -إذن- قرين قدرته في تعديل النفوس لإن الانسان يملك الفعل والاستطاعة والحرية والإرادة.

وليس من شك في أن هذه النظرة إلى المعاني هي نظرة عقلية صرفة، وهي لا تتجاوز السطح الخارجي للمعنى، ولم تتمكن هذه النظرة من النفاذ إلى الطبقات العميقة للمعاني(٣)ذلك أن الوضوح كان مطلب المعتزلة بعامة، والجاحظ بخاصة.

لقد تقدم القول إن كلمة "معنى" قد خضعت لمتغيرات عديدة تبعا لتغير الحياة، وقلنا إن المقاييس النقدية كانت مؤشرا حساسا للمتغيرات من حولها، فقد شهد القرن الثالث الهجري تغيرات شديدة في مجال الشعر، وتغيرت الأذواق، مما استلزم تغير المقاييس النقدية وقد كانت معضلة احتذاء الشعراء القدامى شاغلا كبيرا للشعراء المحدثين، وكانت مشكلة السرقات الشعرية تطارد الشعراء حيثما كانوا، وأصبح النقد يعيش في حالة فوضى شديدة، وصعد إلى النقد رجال لا معرفة لهم به، مما استوجب ظهور ناقد حق يضع عيارا للشعر، يحتكم إليه الشعراء، ويخلص الشعر من المتسورين إلى محرابه، ويضع حدا لفكرة السرقات التي طاردتهم، فكان كتاب "عيار الشعر" لابن طباطبا محاولة جادة لضبط مقاييس النقد، وتخليصه من الفوضى التي مزقته.

والحقيقة أن هذا الكتاب قد رسم حلا لا يخلو للخروج من المأزق الذي وقع فيه الشاعر، فهو يكرر نفسه، ويكرر غيره، مما يجعله عرضة لتهمة السرقة وقد كان الخلاص في نظر ابن طباطبا لا يتم إلا عبر مقاييس "المعنى".

(١) رسائل الجاحظ، ج٢: ١٧٦.

(٢) البيان والتبين، ج١: ٧٠.

(٣) قصدت بهذه المعاني العميقة ما يحتمل منها التأويل البعيد الذي يصل إلى ضرب من المحايثة الحلولية أو الاتحادية كما ذهب إلى ذلك المتصوفة المسلمون.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لقد أسس الشعراء المتقدمون شعرهم- فيما يرى ابن طباطبا- على مقاييس الصدق، مديحا كان أو هجاء أو رثاء[1]في حين أن الشعراء المحدثين في زمن ابن طباطبا قد وجدوا أنفسهم يكررون معاني غيرهم" والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على ما كان من قبلهم، لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع، ولفظ فصيح"[2] وكان الحل الذي ارتضاه ابن طباطبا هو أن يعلم الشاعر كيف يصوغ المعنى من جديد، وكيف يعد له ثوبا جديدا، فتصبح صياغة المعنى بديلا عن فكرة الصدق التي افتقدها الشعراء المحدثون، وبذلك يتخلص الشعراء من تهمة السرقة، ويصبح الإبداع الشعري عملا عقليا واعيا تماما ككتابة رسالة، بل لا فرق بين كتابة رسالة، وكتابة قصيدة، ولا يخفى أن الرسالة تخاطب العقل في أغلب الأحوال، وهي عمل عقلي صرف، واع تماما، تتضمن بداية، ووسطا، وخاتمة، ومن هذه الزاوية يصبح الشعر -أيضا- عملا عقليا صرفا، يخاطب عقل المتلقي ويحدث فيه تأثيرا عقليا أيضا.

وفي هذا السياق يرى ابن طباطبا أن خير الشعر ما انطوى على "حكمة خلقية يرتضيها العقل والفهم، أما الشعر الذي يقتصر على طيب اللحن منه دون ما سواه فناقص الطرب".[3]

فالأشعار "تتواجد فيها أشياء قائمة في النفوس والعقول، فيبتهج السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه، وقبله فهمه".[4] فاعتدال المعنى قرين الحكمة الخلقية، وهي حكمة يرتضيها العقل والفهم.

ويبدو أن ابن طباطبا يكثر من استخدام مصطلحي العقل والفهم كثيرا في كتابه، وهما مصطلحان فلسفيان مما يؤكد اطلاع ابن طباطبا على الفلسفة، فالعقل

---

(١) عيار الشعر: ابن طباطبا العلوي: ١٥.

(٢) المصدر نفسه: نفس الصفحة.

(٣) المصدر نفسه:٢١.

(٤) المصدر نفسه: ١٢٥.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عند الفلاسفة "جوهر لا يقبل الزيادة ولا النقصان"(١)، والعقل في الأساطير" هو الله الذي يؤمن بالجمال والانسجام في الطبيعة"(٢)ولهذا فهو "نهاية الشرف والكمال".(٣)

وعلاقة العقل بالفهم هي علاقة السبب بالنتيجة، فالفهم"مقدمة العقل"(٤)، ويصبح اعتدال المعنى قرين اقترابه من دائرة العقل والفهم، والعقل لا يقبل إلا المعنى(٥)، وبذلك تصبح المعاني "صورا ذهنية" تتلبس ألفاظا ، ومن ثم تصبح "مفهوما"(٦).

والحق أن هذا النظر إلى المعنى باعتباره عملا عقليا يغفل جانبا هاما في العمل الفني وهو "العناصر العاطفية فيه"(٧).

على أن ابن طباطبا لا يغفل تأثير المعاني في النفوس" وليست تخلو الأشعار من أن يقتنص فيها أشياء وهي قائمة في النفوس والعقول، فتحسن العبارة عنها، وإظهار ما يكمن في الضمائر منها، فيبتهج السامع لما يرد عليه مما قد عرفه طبعه، وقبله فهمه"(٨).

ولا ينبغي أن يضللنا مصطلح "النفس"، فعملها لا يختلف كثيرا عن عمل العقل عند الفلاسفة، فالنفس هي "جوهر عقلي متحرك بذاته بعدد مؤتلف"(٩)، وهي "معدن الفكر والفهم، وهما بابا التمييز والذهن والفهم"(١٠).

وفي ظل هذا الفهم يبقى المعنى في حدود العقل، ويصبح العمل الفني عملا عقليا، والعقل لا يقبل إلا الصدق، والصدق ماثل في الشعر القديم، وغائب في الشعر المحدث، والصياغة بديل منه.

---

(١) المقابسات: ١٥٧.

(٢) الميثولوجيا السورية، أساطير ارام: وديع بشور : ٥٤٢.

(٣) المقابسات: ١٤٠.

(٤) الذريعة إلى مكارم الشريعة: ١٠٢ وقد يسمى الفهم عقلا.

(٥) رسائل ابن حزم: ابن حزم الاندلسي، ج٤: ٣٦٥.

(٦) التعريفات: الجرجاني: ١٥٠.

(٧) الصورة الأدبية: مصطفى ناصف: ١٦.

(٨) عيار الشعر: ١٢٥.

(٩) المقابسات: ٢٠٩.

(١٠) المصدر نفسه: ١٤٠.



© Arabic Digital Library Yarmouk University

واذا أنعمنا النظر فيما يقوله ابن طباطبا بان لنا وجه الخطأ فيه، فليس صحيحا أن الشعر القديم نابع عن الصدق، ولا عيب في ذلك، إذ ثمة فرق بين الصدق الواقعي، والصدق الفني، فالصدق الفني هو "الشعور الفني المنبعث في نفوسنا بأن الأثر الفني قد ولد ولادة طبيعية، ولا يمكن بالطبع أن تكون الولادة طبيعية إلاّ إذا خرج الأثر الأدبي أو الفني متناسق الأجزاء"(١).

ويتحقق صدق المعنى عند ابن طباطبا من خلال الصدق التاريخي فيه "أو تودع حكمة تألفها النفوس وترتاح لصدق القول فيها، وما أتت به التجارب منها"(٢).

ومنه صدق التجربة لدى الشاعر، وصدقها في إثارة الآخرين "فيثار بذلك ما كان دفينا، ويبرز به ما كان مكنونا، فينكشف للفهم غطاؤه، فيتمكن من وجدانه بعد العناء في نشدانه"(٣).

ومنه الصدق الأخلاقي وهو أن يقتصد الشاعر في مدحه، فلا يصف الجبان بالشجاعة أو الكريم بالبخل. ولا يخفى أن مستويات الصدق التي ذكرها ابن طباطبا تقوم -أيضا- على "أساس منطقي لا يمكن تجاهله"(٤).

ويمكن القول إن اعتدال المعنى -عبر الصدق بمستوياته المختلفة- يتخذ صورا مختلفة، فقد يكون اعتدالا من خلال المعنى الخلقي الذي يحققه الشعر، أو اعتدالا نفسيا لدى المتلقي من خلال انفعاله بالتجربة الشعرية التي ينقلها الشاعر، أو اعتدالا منطقيا عقليا لا يقلب طبائع الأمور، فلا يصف الجبان بالشجاعة، أو الشجاع بالجبن.

ولما كانت أشعار العرب تدور حول المدح أو الفخر أو الهجاء أو الرثاء أو الوصف فإن هذه الأغراض ترجع إلى موضوعي: المدح والهجاء، والمدح هو ذكر للفضائل المعتمدة عند العرب، والهجاء سلب لها، والمدح المعتدل ذلك الذي

---

(١) التعادلية: توفيق الحكيم: ١٣٩.

(٢) عيار الشعر: ١٢٥.

(٣) المصدر نفسه: نفس الصفحة.

(٤) مفهوم الشعر: جابر عصفور: ٦٥.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يدور حول معاني "السخاء، والشجاعة، والحلم، والعزم، والوفاء، والعفاف، والبر ، والعقل، والأمانة، والقناعة، والعزة، والصدق، والصبر"(١).

أما الهجاء المعتدل فذلك الذي يركز على الخصال الذميمة من "البخل، والطيش، والجهل، والغدر، والاغتراب، والفشل، والفجور، والعقوق والخيانة"(٢).

ومن الواضح أن ابن طباطبا لم يذكر الصفات الجسمية التي يمدح بها العرب.

غير أن ابن طباطبا قد جعل هذه الفضائل أو الرذائل سنة ثابتة ينبغي على الشاعر أن يتبعها وهي فضائل ثابته، وهو -بذلك- لا يؤمن بسنة التغير لهذه الفضائل.

ويمضي ابن طباطبا في تأكيد المعنى الصادق المعتدل في النفوس إذ به "تسل السخائم، ويحلل العقد ، ويسخى الشحيح، ويشجع الجبان"(٣). اعتدال المعنى -إذن- قرين تأثيره في المتلقي، فبه تسل الأحقاد، ولا يخفى أن حديث ابن طباطبا هذا استمرار لحديث العرب عن أهمية الشعر.

وصف عبد الملك بن مروان الشعراء للحجاج حين أقصاهم، عنه "أو ما علمت يا أخا ثقيف أن الشعر بقاء الذكر، ونماء الفخر، وأن الشعراء طرز المملكة، وحلى الدولة، وعناوين النعمة، وأنهم يحضون على الأفعال الجميلة، وينهون عن الأخلاق الذميمة"(٤)، وقال الرسول صلى الله عليه وسلم الله عليه وسلم " إن من البيان لسحرا"(٥).

---

(١) عيار الشعر: ١٨.

(٢) المصدر نفسه: ١٩ ويجب ألا يخفى أن اعتدال هذه الصفات لا يعني "التوسط فيها" بل يعني نهاية الجودة، ويصبح الاعتدال -عبر هذا الفهم- عيارا جماليا.

(٣) المصدر نفسه: ٢٢.

(٤) نضرة الإغريض: ٣٥٨.

(٥) عيار الشعر: ٢٢.



© Arabic Digital Library Yarmouk University

ونقول إن ابن طباطبا لم يتمكن من تقديم تصور جديد لنظرية المعنى، واعتدال المعنى- عنده- لا يخرج عن تصور المعتزلة له[1]، وقد رأينا ذلك عند الجاحظ، ويغدو اعتدال المعنى قرين الحكمة التي يحملها، أو الصواب الذي يرتضيه العقل أو الفهم، وقد نعذر ابن طباطبا على ذلك إذا علمنا أنه كان يسعى إلى وضع حل لمعضلة الشعر المحدث في زمنه، وهو حل -إذا عرضناه على مقاييسنا النقدية الحديثة- غير سليم، لأنه يحول الإبداع الشعري بعامة، والمعنى بصورة خاصة إلى إدراك واع خطوة خطوة، وبذلك تسقط الجوانب اللاوعية في العملية الشعرية.

*******

ابن طباطبا وقدامة ناقدان متعاصران، لكن ليس في كتابيهما "عيار الشعر"، و"نقد الشعر" -ما يشير إلى معرفة أحدهما بالآخر، نظرية المعنى عند ابن طباطبا كانت حلا لمعضلة الشعر المحدث في زمنه، ونظرية المعنى عند قدامة تأصيل لنقد الشعر.

الأول- وهو شاعر -مشغول بالظاهرة الشعرية، والثاني - وهو فيلسوف[2]- مشغول بالظاهرة النقدية وبينهما شركة، فابن طباطبا يمس الفلسفة من بعيد وقدامة قريب منها، قدامة ينظر إلى المعنى على أنه مادة الشعر، والمعاني كلها معرضة للشاعر، فالمعنى -عنده- نظير الهيولي، والهيولي مادة مطلقة من الزمان أو المكان، أما المعاني عند ابن طباطبا فقد حصرها بالسنة الموروثة عند العرب تلك التي نظمها العرب صدقا في شعرهم.

والمعاني عند قدامة لا يحكم عليها بالجودة أو الرداءة، ولا توصف بالصدق أو الكذب، ولكن ينظر إليها من خلال بلوغ الغاية فيها "وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى -كان- من الرفعة والضعة والرفث والنزاهة، والبذخ والقناعة، والمدح

---

(١) يرى إحسان عباس أن ابن طباطبا لديه :أثارة من ثقافة فلسفية أو اعتزالية افادته في تعميق نظرته عامة: تاريخ النقد الأدبي: ١٣٣.

(٢) ذكر صاحب الفهرست أن قدامة كان "أحد البلغاء الفصحاء، والفلاسفة الفضلاء ": ١٦٣، ومن كتبه "كتاب صناعة الجدل، وكتاب "نزهة القلوب وزاد المسافر".



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة"(١)

ويرتضي قدامة فكرة الغلو في الشعر، ويرى أن الغلو ليس مناقضا للصدق، وليس مرادفا للكذب، أما قول الخليفة عمر رضي الله عنه في زهير بأنه "لم يكن يمدح الرجل إلا بما يكون للرجال"(٢) فيقصد به الإصابة في الوصف من خلال بلوغ الغاية في المدح، وإذا كان بعض فلاسفة اليونان-فيما يورد قدامة- قد ارتضوا الكذب في الشعر، فإن قدامة يذهب مذهبهم "وقد بلغني عن بعضهم أنه قال "وأحسن الشعر أكذبه، وكذا نرى فلاسفة اليونانيين في الشعر على مذهب لغتهم"(٣).

ويتوقف قدامة عند قول الشاعر:

فلولا الريح أسمع من بحجر صليل البيض تقرع بالذكور

ويرى أن هذا المعنى فيه مبالغة، غير أنها مبالغة مقبولة، إذ إن "الغلو عندي أجود المذهبين، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديما"(٤).

أما قول الشاعر أبي نواس:

يا أمين الله عش أبدا دم على الأيام والزمن

فلس غلوا ولا إفراطا -في نظر قدامة- بل "خروجا عن حد الممتنع الذي لا يجوز أن يقع، لأن الغلو إنما هو تجاوز في نعت ما للشيء أن يكون عليه وليس خارجا عن طباعه إلى ما لا يجوز أن يقع له"(٥).

ويصبح الغلو ضربا من المبالغة، والمبالغة ليست نفيا للحقيقة، فهي موجودة في القرآن.

---

(١) نقد الشعر: ٦٦.

(٢) المصدر نفسه: ٩٥.

(٣) المصدر نفسه: ٩٤.

(٤) المصدر نفسه: نفس الصفحة.

(٥) المصدر نفسه: ٢٠٢.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولهذا فإن بيت أبي نواس -عند قدامة- يدخل في باب الممتنع الذي لا يجوز وقوعه.

وهذا الفهم مباين تماما لما ذهب إليه أرسطو في قوله" وينبغي أن يؤثر الشاعر استعمال المستحيل المعقول على استعمال الممكن غير المعقول"(١).

فما ذهب إليه أبو نواس يمكن أن ندرجه تحت باب "المستحيل المعقول" وليس تحت باب "الممتنع الذي لا يجوز وقوعه"، فمن الاستحالة -من جهة العقل والمنطق- أن يعيش الأمين طول الدهر، أما الامتناع فهو أقل درجة من الاستحالة.

والحق أن تقييد المعنى على النحو الذي فهمه قدامة يقتل الإبداع الشعري، ويقيد حركة الشاعر، ويحكم المنطق في شيء لا يقبل المنطق، ذلك أن منطق الشعر مباين تماما لمنطق الأشياء الأخرى.

ويمضي قدامة في الحديث عن المعاني الجيدة وهي التي يتوفر فيها"صحة التقسيم، وصحة المقابلات، وصحة التفسير، والتتميم، والمبالغة، والتكافؤ، والالتفات، وعيوب المعاني أضدادها فهي فساد التقسيم، وفساد المقابلات "إما على جهة الموافقة أو المخالفة فيكون أحد المعنيين لا يخالف الآخر أو يوافقه، كقول أبي علي القرشي:

يا ابن خير الأخيار من عبد شمس  أنت زين الدنا وغيث الجنود

فليس قوله وغيث الجنود موافقا لقوله زين الدينا"(٢)ومنه فساد التفسير، كقول الشاعر:

فيا أيها الحيران في ظلم الدجى  ومن خاف أن يلقاه بغي من العدى
تعال إليه تلق من نور وجهه  ضياء ومن كفيه بحرا من الندى(٣)

---

(١) أرسطو طاليس في الشعر: ترجمة شكري عياد: ١٤٠.

(٢) نقد الشعر: ١٩٢.

(٣) المصدر نفسه: ١٩٥.



© Arabic Digital Library Yarmouk University

ووجه العيب أنه لم" يضع مقابل العدى ما يناسبها كأن يأتي بالنصرة أو بالعصمة أو بالوزر أو بما جانس ذلك".

ومنه الاستحالة والتناقض، وهو أن "يذكر في الشعر شيء فيجمع بينه وبين المقابل له من جهة واحدة"[1] ولا يخفى أن هذه التصنيفات للمعاني لا تحقق – بالضرورة– جودة الشعر، ولأن المادة الأدبية –لدى الناقد المعاصر– هي "منطقة تطغى حدودها من جهة على العلم، ومن جهة أخرى على الفن"[2].

على أن اعتدال المعنى عند قدامة لا يخرج عن حدود المنطق والعقل، وتصبح المعاني الصحيحة التي ذكرها قدامة نظيرة للاعتدال، أما عيوب المعاني فهي نقيض للاعتدال بمعناه الجمالي.

ويمضي قدامة في الحديث عن اعتدال المعنى في أغراض الشعر، وهو يرى أن أغراض الشعر قد تكون مدحا أو هجاء، أو رثاء، أو وصفا، وأغراض الشعر هذه لا تخرج عن المدح والهجاء، والمدح ذكر للفضائل، والهجاء سلب لها.

ويتحقق اعتدال المعنى عبر فن المديح من خلال الفضائل التي يعتمدها الشاعر في مدحه وهي "العقل والشجاعة، والعدل والعفة"[3]، وهذه الفضائل أمهات ذات فروع، فعن العقل يكون الحياء، والبيان والسياسة، والكفاية، وغيرها، وعن الشجاعة يكون الحماية، والدفاع والأخذ بالثأر، وما إليها، وعن العدل يكون السماحة والانظلام، والتبرع وما إليها، ولا يخفى تأثر قدامة بأفلاطون في هذا الجانب. [4]

ولا ريب أن قدامة قد تأثر بأرسطو حين قسم الشعر إلى هجاء ومدح كما جاء في ترجمة "متى" لكتاب أرسطو في الشعر، يقول متى بن يونس في ترجمته

---

(١) نقد الشعر: ١٩٥-١٩٦.

(٢) من الذي سرق النار: إحسان عباس: ٢٣.

(٣) نقد الشعر: ٩٦.

(٤) راجع: جمهورية افلاطون: ١٢٣، وقارن: جابر عصفور: مفهوم الشعر: ١٤١، وقارن إحسان عباس: تاريخ النقد الادبي: ١٩٦.



© Arabic Digital Library Yarmouk University

كتاب أرسطو "الشعر ينحى به مديحا أو هجاء"(١)، ويرى "متى" أن المديح يقترن بالفضائل والهجاء بالرذائل(٢).

ومن هذه الزاوية فإن قدامة يصدر حكمه على القصيدة بالجودة أوالرداءة من خلال توفر هذه الفضائل فيها فقد أثنى قدامة على قصيدة كعب بن سعد الغنوي لأنها جمعت الفضائل الأربعة "العقل والشجاعة والعفة والحلم"(٣).

والإغراق في المدح بهذه الفضائل لا يعد عيبا، "لإصابته في مدح الإنسان ببعض فضائله"(٤)والإفراط في هذه الفضائل ليس مذموما، لأن غاية الشعر" المبالغة والتمثيل لا حقيقة الشيء(٥)، ويصبح اعتدال المعنى عيارا جماليا يتحقق من خلال الإشباع في المدح أو الهجاء.

ومن صور اعتدال المعنى عند قدامة أن يجيء الكلام بحسب الممدوحين "في الارتفاع، والارتضاع، وضروب الصناعات، والتبدي، والتحضر"(٦).

وتتنوع سبل المدح، ويصبح مدح الأمير غير مدح القائد، والقائد غير مدح الكاتب، فلكل طبقة ما يشكلها من المدح، فمدح الوزير والكتاب يكون "بالفكرة والروية، وحسن التنفيذ والسياسة"(٧).

ومدح القائد يكون بالبأس والنجدة، وقد يكون بالجود والسماحة، والتخرق، والبذل، والعطية، ولست بحاجة إلى القول إن تحديد المعاني على النحو الذي أورده قدامة، فيه تقييد لحرية الشاعر، وليست هذه المعاني -أيضا- معيارا على الشعر والشعراء، ولا يحقق وجودها أو عدمه اعتدالا في المعنى، أو اضطرابا فيه.

---

(١) أرسطو طاليس في الشعر: ترجمة شكري عياد: ٨٥.

(٢) المصدر نفسه: ٨٩.

(٣) نقد الشعر: ١٢٠.

(٤) المصدر نفسه: ٩٦.

(٥) المصدر نفسه: ٩٩.

(٦) المصدر نفسه: ١٠٧.

(٧) المصدر نفسه: ١٠٨.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويبدو -واضحا- أن هذه الفضائل التي يمدح بها هي فضائل نفسية، أما الفضائل الجسمية فهي "عرضية"[1] لا يمدح بها.

ويضرب مثلا على ذلك، أبيات عبدالله بن قيس الرقيات في مدح مصعب بن الزبير، حيث نالت إعجاب عبد الملك بن مروان، يقول في مدح مصعب بن الزبير:

إنما مصعب شهاب من الله تجلت عن وجهه الظلماء[2]

فهو مدح بالفضائل النفسية، وهو يفوق ما مدح به عبد الملك بن مروان:

يأتلق التاج فوق مفرقه على جبين كأنه الذهب

ويرى قدامة أن المدح بالأفعال الذاتية خير من المدح بالآباء والأجداد، وذلك أن كثيرا من الناس لا يكونون كآبائهم[3].

وفي ظل هذا الفهم فإن قدامة يسقط التبعية الوراثية التي تحتمي بالآباء، والأجداد، ويدعم المحاولات الاصلاحية التي تحاول "أن تعدل من فساد المجتمع الاقطاعي، وتقترب به من الصلاح[4].

وهكذا يمكن للمعاني المعتدلة التي تركز على الفضائل النفسية أن تحدث تغييرا في الحياة والمجتمع، غير أن معضلة الشعر الفاحش تشكل قضية مقلقة لقدامة، فكيف يكون اعتدال المعنى عبرها؟

وحتى نفهم هذا الأمر لا بد أن نتذكر أن قدامة قد جعل المعاني مادة الشعر، ولا تملك في ذاتها صفة القبح أو الحسن، وإنما يحكم عليها من خلال الإجادة فيها، ولهذا فإن "فحاشة المعنى لا تزيل جودة الشعر"[5]

---

(١) نقد الشعر: ١٨٤.

(٢) المصدر نفسه: ١٨٤.

(٣) المصدر نفسه: ١٨٥.

(٤) مفهوم الشعر: ١٥٤.

(٥) نقد الشعر: ٦٦.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويتحدث قدامة عن الإصابة في النسيب، فهو "ما كثرت فيه الأدلة على التهالك في الصبابة، وتظاهرت فيه الشواهد على إفراط الوجد واللوعة، ..وكان فيه من التصابي والرقة أكثر مما يكون من الخشن والحلاوة"(١)، وخير النسيب ما جاءت معانيه "مضادة للتحافظ والعزيمة، ووافقت الانحلال والرخاوة.

ولا ضير على الشاعر أن يصطنع عواطف المحب، ويتكلف سجايا مكتسبه، ولا يطعن ذلك في صحة اعتقاده، ما دام الشاعر "قد أجاد فيه"(٢)

ويصبح اعتدال المعنى في شعر النسيب قرين الإجادة فيه، وتكون الإجادة بديلا عن فكرة الصدق التي قد يصطنعها الشاعر.

ويترتب على هذا القول أننا لا نطالب الشاعر بصحة الاعتقاد، ولا نطلب منه أن يبقى على مستوى نفسي واحد، فليس من العيب أن يناقض الشاعر نفسه في قصيدتين أو كلمتين بأن "يصف شيئا وصفا حسنا ثم يذمه بعد ذلك ذما حسنا"(٣) إذا أحسن المدح أو الذم.

وليس هذا الفهم الذي يقدمه قدامة اعترافا بالتفاوت النفسي لدى الشاعر، وأن الشاعر بحكم طبيعته الفنية لا يبقى على حال واحدة، ولكنه فهم منطقي لنوازع النفس يحتكم إلى عنصر الإجادة الفنية.

ومهما تكن آراء قدامة في المعنى فإنه قد كبل المعنى بقيود منطقية صارمة، وربطه -بقوة- إلى الفضائل الفلسفية ، وآمن بأن هذه الفضائل ثابتة رغم تغير صورها، على اعتبار أن وراء الكثرة وحدة، وبهذا التصور جرد المعنى من التأثيرات الوجدانية والنفسية، وأصبحت "السنة الفلسفية" قانونا يحتكم إليه المعنى، وما كان لقدامة أن يخرج عن هذا التصور "للمعنى" لا سيما إذا علمنا أنه لم يفد من كتابات ابن طباطبا النقدية، ولو قدر له أن يفعل ذلك لجمع ذوق ابن طباطبا وعقلانيته إلى جانب أفكاره الفلسفية والمنطقية، ولخرج بتصور جديد للمعنى.

**********

---

(١) نقد الشعر: ١٣٤.

(٢) المصدر نفسه: ١٣٨.

(٣) المصدر نفسه: ٦٦.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الآمدي والجرجاني والمرزوقي نماذج متشابهة فيما بينها في تصديها لمسألة الشعر المحدث.

الآمدي تصدى لظاهرة الشعر المحدث من خلال الموازنة بين أبي تمام والبحتري، والجرجاني تصدى لهذه الظاهرة عبر توسطه بين خصوم المتنبي وأنصاره، والمرزوقي قد تجاوز حدة هذه الظواهر، وحاول أن يستخلص رأيا نقديا من خلال تقصيه المضني للأفكار النقدية قبله، واعتقد-ظنا منه- أنها تشكل "عمودا" يحتكم إليه النقاد في حكمهم على الشعر.

ولا شك أن النقاد الثلاثة قد أدركوا المتغيرات التي جرت حولهم، وقد انعكست هذه المتغيرات -بالضرورة- على الشعر، مما استلزم تطورا في المقاييس النقدية.

ويمكننا الافتراض أن تطورا ما قد حصل في نظرة النقاد إلى "المعنى".

على أننا حين نقرأ "الموازنة" نلحظ اهتماما متزايدا "بوضوح المعنى" و"قرب المأتى"[1]، ونفورا متزايدا من "غموض المعنى"، ومن هذه الزاوية يوصف شعر أبي تمام بأنه يحتاج إلى "استنباط وشرح واستخراج"[2]، وأنصاره هم أهل المعاني ممن يجدون في طلب المعاني البعيدة، وأما أنصار البحتري فهم من أهل السيولة اللفظية ممن يطلبون المعاني القريبة الواضحة.

يقول دعبل في شعر أبي تمام" إن ثلث شعره محال"[3] وإن شعره "بالخطب وبالكلام المنثور أشبه منه بالشعر وإنه "يريد البديع فيخرج إلى المحال".

وقد كان ابن الأعرابي من أشد المتعصبين على أبي تمام" لغرابة مذهبه، ولأنه كان يرد عليه من معانيه ما لا يفهمه ولا يعلمه"[4].

---

(١) الموازنة، ج١: ٤.

(٢) المصدر نفسه، ج١: ٤.

(٣) المصدر نفسه، ج١: ١٩.

(٤) المصدر نفسه، ج١: ٢٢.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويقع التفاضل بين الشعراء -في نظر الآمدي- بالإلمام "بالمعاني، وأخذ العفو منها، كما كانت الأوائل تفعل، مع جودة السبك، وقرب المأتى، والقول في هذا قولهم وإليه أذهب"(١).

وهكذا يصبح اعتدال المعنى-عند الآمدي- قرين الوضوح وقرب المأتى.

ويبدو -واضحا- أن الآمدي قد حام حول عمود الشعر حين أكد أهمية الوضوح في المعنى، وبطبيعة الحال فإن البحتري -في نظره- مثال لهذا العمود الشعري لما في شعره من وضوح وانكشاف.

وليس صحيحا أن وضوح المعنى قرين الجودة في الشعر، وليس تعسر المعنى -أيضا- قرين الجودة، بل الأكثر أهمية أن ينظر إلى المعنى عبر تفاعله مع النص باعتباره كيانا لغويا، ومع هذا فإن فكرة الوضوح في الشعر قد تكون أثرا من آثار الجاحظ، لاسيما إذا علمنا أن الآمدي قد تعاطى أسلوب الجاحظ في كتاباته، وكذلك فإن مقياس الوضوح في المعنى من شأنه قتل الجانب الثقافي لدى الشاعر، وإلغاء لسنة "التغير" في الأفكار والحياة.

أمّا كتاب "الوساطة" فهو توسط بين خصوم المتنبي وأنصاره، ولا شك أن المعركة النقدية التي نشبت حول أبي تمام والبحتري قد هدأت زمن الجرجاني، لكن ظهرت بوادر معركة نقدية جديدة دارت حول المتنبي، وإذا قارنا بين شعر أبي تمام والمتنبي -في نظر الجرجاني- بأن لنا أن أبا تمام قد "اجتلب المعاني الغامضة، وقصد الأغراض الخفية، فاحتمل فيها كل غث، وأرصد لها الأفكار"(٢).

ويرفض الجرجاني المعاني الفلسفية في الشعر إن جاءت زائدة عن حدّها، ويستغرب الجرجاني كيف أن أبا تمام يستعطف قلب عبدوس بمعان فلسفية "وأي حبيب يستعطف بالفلسفة"(٣).

---

(١) الموازنة، ج٢: ٢٩٦.

(٢) الوساطة: ١٩.

(٣) المصدر نفسه: ٦٨.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وشعر أبي تمام –في نظر الجرجاني– لا تسلم منه قصيدة إلا وفيها تعقيد أو فساد لفظ(١).

وسبب هذا أنه قد طلب البديع، وبحث عنه في كل وجه، وأفرط فيه أيما إفراط، والإفراط عام في المحدثين "وموجود في كثير من الأوائل، والناس فيه مختلفون، فمستحسن قابل، ومستقبح راد، وله رسوم متى وقف الشاعر عندها، ولم يتجاوز الوصف حدها جمع بين القصد والاستيفاء"(٢).

ولهذا يعيب الجرجاني الإغراق في المعنى، مثل قول أبي الصلت(٣).

ولو قلم ألقيت في شق رأسه  من السقم ما غيرت من خط كاتب

واعتدال المعنى عند الجرجاني قرين بعده عن السخف ولهذا يعيب أبا نواس في قوله:

يحشر الناس في القيا  مة مردا بلا لحى

أنا مالي وللربا  ط وللغزو والفدا

أركب المرد في الديا  ر وفي المدن والقرى(٤)

ويكون المعنى فاسدا إذا خرج إلى الإحالة، كقول الشاعر:

وأخفت أهل الشرك حتى إنه  لتخافك النطف التي لم تخلق(٥)

ولكن ما موقع شعر المتنبي من هذه المعاني؟ يرى الجرجاني أن المتنبي قد وقع في مثل هذه الحالات أو الخروج عن الخلق أو الدين أو المبالغة، ولكنه يغتفر

---

(١) الوساطة: ٤١٧.

(٢) المصدر نفسه: ٤٢٠.

(٣) المصدر نفسه: نفس الصفحة.

(٤) المصدر نفسه: ٥٩.

(٥) المصدر نفسه: ٦٢.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

له هذه "السقطات" من مبدأ المقايسة بغيره من الشعراء السابقين، فإذا سقط في مثلها فقد سقط غيره فيها.

والحق أن الجرجاني قد عمّق فكرة "عمود الشعر، تلك التي لمّح إليها الآمدي، يقول الجرجاني "وكانت العرب تتفاضل بجزالة اللفظ واستقامته، وفي الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته"(١).

ولا يخفى أن مصطلح "شرف المعنى وصحته" قد ورد في آراء الجاحظ النقدية على لسان بشر بن المعتمر في صحيفته الهندية، وإذا وضعنا أبا تمام إزاء هذا القانون بان لنا ابتعاده عنه، لأنه رام الإغراب في شعره، أمّا المتنبي -في ظل هذا التصور- فهو لم يلتزم بهذا العمود كلياً، ولم يخرج عليه كلياً أيضاً.

أمّا صاحب الحماسة (-٤٢١هـ) فقد تجاوز مرحلة الصراع النقدي السابق، وأصبح الوضع أكثر ميلا إلى الهدوء والاستقرار، فقد وجد المرزوقي نفسه بين طائفتين من النقاد: طائفة تمجد البديع في الشعر "من الترصيع والتسجيع والتطبيق والتجنيس وعكس البناء في النظم، وتوشيح العبارة بألفاظ مستعارة"(٢)، وطائفة طلبت المعاني المعجبة من "خواص أماكنها، وانتزعوها جزلة عذبة، حكيمة ظريفة أو رائقة بارعة، فاضلة كاملة، لطيفة شريفة، زاهرة فاخرة"(٣).

ومن السهل أن نجعل أبا تمام في دائرة الطائفة الأولى، والمتنبي في دائرة الطائفة الثانية.

والحق أن المرزوقي لا يفضل طائفة على أخرى، ودليلنا أنه قد كتب مقدمته على حماسة أبي تمام، وهي قصائد مختارة، اختارها أبو تمام، وهي تخالف -في طبيعتها- منهج أبي تمام الشعري، فهي قصائد بسيطة، لشعراء عاديين، وهي اختيار يشكل تقابلا بين أبي تمام الشاعر وأبي تمام الناقد.

---

(١) الوساطة: ٣٤.

(٢) حماسة أبي تمام: المرزوقي، جـ١: ٦.

(٣) المصدر نفسه، جـ١: ٧.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وحين وضع المرزوقي صيغة "عمود الشعر" كان في نظره أن أبا تمام قد خرج على هذا العمود بصورة متعمدة واعية، وليس عن ضعف شعري، أو فساد في الذوق، بدليل أنه قد اختار أشعاراً تخالف منهجه الشعري.

وما قاله الآمدي في شرف المعنى وصحته نجده -أيضاً- عند المرزوقي، غير أن المرزوقي زاد عليه حين جعل لهذا المعنى عياراً يحتكم إليه، وعيار المعنى "أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب، فإذا انعطف عليه جنبتا القبول والاصطفاء مستأنساً بقرائنه خرج وافياً"(١).

ولا يخفى أن "عيار" العقل الصحيح والفهم الثاقب قد ورد عند ابن طباطبا. وإذا نظرنا إلى المتنبي من زاوية هذا العيار بان لنا إقترابه منه، فمعانيه الشعرية تتضمن حكماً يرتضيها العقل ويقبلها الفهم الثاقب، لكنها ليست معانٍ غامضة كمعاني أبي تمام، ولكن لا نعدم أن نجد معاني غامضة عند المتنبي، ومن هذه الزاوية يحكم على الشعراء من خلال درجة قربهم من "عمود الشعر"، أو بعدهم عنه. وليس يسلم شاعر متقدم أو متأخر من هذه المعايير التي وضعها المرزوقي.

وأخيراً فإن النقاد الثلاثة لم يتمكنوا من وضع تصور جديد "لنظرية المعنى"، بل كان تصورهم صدى للآراء النقدية السابقة، فقد ركز النقاد الثلاثة على اعتدال المعنى عبر الوضوح فيه، وجعلوه عياراً نقدياً للشعراء، وأصدروا -من خلاله- أحكاماً نقدية بالاستحسان أو الاستهجان، غير أن هذه النظرات النقدية عجزت عن تفسير "سرّ المعاني"، ولم تتمكن من تحليل الظاهرة الشعرية، باعتبارها إبداعاً فردياً متميزاً، وحسبنا إن نقول إن النقاد الثلاثة قد بلوروا الآراء النظرية السابقة في صيغة "عمود الشعر"، وأصبحت -بعدهم- قوانين ثابتة يحتكم إليها النقاد.

لقد قدمنا القول إن النقاد المتكلمين من الأشاعرة أمثال الخطابي والرماني والباقلاني وعبد القاهر الجرجاني قد ذهبوا إلى أن معاني القرآن أزلية، وأنها حديث أزلي في ذات الله، أما حروف القرآن فهي مخلوقة، ومن هذه الزاوية انصرف اهتمامهم إلى الشكل الخارجي للقرآن، أي ألفاظ القرآن، وصياغتها، وفصاحتها، أمّا معاني القرآن فهي في نظرهم ليست موضع إعجاز، لأن حكم

(١) حماسة أبي تمام، جـ١: ٩.



© Arabic Digital Library Yarmouk University

القرآن ومواعظه قد نجد لها نظيراً في كتب زردشت أو ماني، بل إن ابن المقفع قد نسب إليه أنه قد عارض القرآن(١).

غير أن موضع الإعجاز هو في صياغة هذه المعاني بصورة لا تفاوت فيها مثلما نجده في صنع الآدميين من البشر.

وعلى هذا الأساس فإن هناك فرقاً كبيراً بين الدلالة والمدلول، فالعبارات والألفاظ المنزلة على لسان الملائكة إلى الأنبياء هي من قبيل الدلالات، وأمّا المعاني التي يتضمنها القرآن فهي المدلول، وهو فرق كالفرق بين الذكر والمذكور"(٢).

وحين نمعن النظر فيما يقوله الأشاعرة في المعنى تثور تساؤلات عديدة في نفوسنا: ما طبيعة العلاقة القائمة بين ذات الله والمعاني؟، وكيف تتلبس هذه المعاني الأزلية الأصوات والحروف؟، وإلى أي حدّ تصدق الحروف في التعبير عن تلك المعاني؟

ومن الطبيعي ألاّ تثار مثل هذه التساؤلات زمن الأشاعرة، لأنها تدخل في باب المحذور الديني ومع أن الأشاعرة هم فئة من أهل السنة إلاّ أن ابن تيمية – وهو المنظر الأكبر لأهل السنة– كان يضيق ذرعاً –أحياناً– بالأشاعرة لأن التسليم بما يقوله الأشاعرة على ظاهره يعني أن المعاني هي الله، وفي ذلك خروج على مبدأ التوحيد الإسلامي، ولهذا السبب لم يشعر الأشاعرة بأنهم قد ناقضوا أنفسهم بذلك، ومع هذا فإن ابن تيمية يلتمس لهم العذر فيما يقولونه، حيث يقول: "بل هم أعظم الناس تكفيراً ومحاربة لمن هو أمثل من هؤلاء"(٣).

وفي ظل الفكر الأشعري تملك المعاني قداسة متميزة لارتباطها بذات الله، ولكن كيف تلبست هذه المعاني الحروف؟، المعاني شيء أزلي، عقلي، والحروف أصوات حسية من "العوارض" كما يحلو للمتكلمين تسميتها، كيف تتفعل معانٍ قدسية هي من قبيل الجواهر بألفاظ هي من قبيل الحس؟

---

(١) إعجاز القرآن: الباقلاني: ٤٨.

(٢) الملل والنحل، جـ١: ٨٣.

(٣) الفتاوى الكبرى: ابن تيمية، جـ٦: ٥٣٩.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لم يتمكن الأشاعرة من حل هذه المعضلة لأنها تدخلهم في متاهات عديدة، قد تنتهي بهم إلى فكرة "التجسد"، أو "الحلول" تلك الفكرة التي انتهى إليها المتصوفة المسلمون.

أمّا السؤال الثالث -وهو ما يعنينا "نقدياً"- ما طبيعة العلاقة القائمة بين الدال والمدلول؟، هل هناك طبقة واحدة للمعنى أم أن هناك طبقات متعددة؟، وتقودنا هذه المسألة إلى قضية "التأويل"(١).

وهي قضية "فرّ" منها الأشاعرة، لأنهم -في الأغلب الأعم- كانوا أميل للتفسير الظاهري للآيات، وقد كانت فكرة "النظم" حلاً بديلاً لهم عمّا تثيره مسألة "التأويل" حول قضية المعنى عند الأشاعرة.

ومن هذه الزاوية فقد ترك الأشاعرة مسألة "المعنى" معلقة بلا حل، وحين نقلوا فكرة المعنى القرآني إلى المعنى الشعري وجدوا انفصالاً تاما بين الأمرين لم يتمكنوا من حله، ففي الوقت الذي تبرز معاني الشعر -أحيانا- واضحة تبرز في القرآن معانٍ مختلفة أسماها المفسرون "بالآيات المتشابهة".

ومن هذه الزاوية مال المتكلمون الأشاعرة إلى الوضوح في المعنى، وعدم التفاوت فيه، ولهذا السبب هاجم الباقلاني قصيدة امرئ القيس لتفاوت معانيها، مع ما تتضمنه تلك المعاني من السخف، ويورد أبيات امرئ القيس:

إذا ما بكى من خلفها انصرفت لـــه  بشـق وتحتـي شـقها لـم يحـول

ويوما على ظهر الكثيب تعـززت  علـيّ وآلـت حلفـة لـم تحلـل

ويقول الباقلاني معقبا على ذلك "فالبيت الأول غاية في الفحش، ونهاية في السخف، وأي فائدة لذكرة عشيقته كيف كان يركب هذه القبائح ويذهب هذه

---

(١) ذهب الحارث بن أسد المحاسبي في كتابه "العقل وفهم القرآن"، إلى أن ظاهر الآيات تلاوتها، وباطنها التأويل: ٣٢٨.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المذاهب، ويرد هذه الموارد، إن هذا ليبغضه إلى كل من سمع كلامه، ويوجب له المقت، وهو -لو صدق- لكان قبيحاً، وكيف ويجوز أن يكون كاذباً"(١).

ويبدو -واضحاً- أن الباقلاني قد عاب هذا المعنى من زاوية خلقية، وهو أمر قد وجدناه لدى النقاد السابقين أيضاً.

لقد قدمنا القول إن الأشاعرة قد جعلوا المعاني أزلية، فهي -بذلك- تنتمي إلى عالم الملكوت، غير أنهم -خوفاً من التشبيه- فروا من متابعة فكرتهم، فتلقفها منهم المتصوفة، رغم أنهم لم يمارسوا النقد على الحقيقة.

وهذه المعاني الأزلية لا سبيل إلى معرفتها عبر وسائل العلم المعروفة، بل لابد لها من الذوق "كالعلم بحلاوة العسل ومرارة الصبر، فهذه العلوم من المحال أن يعلمها أحد إلاّ بأن يتصف بها ويذوقها"(٢).

ولهذا فإن إدراك المعاني أمر يصعب الوصول إليه، ولا سبيل لهذا الادراك إلاّ عبر الذوق وسبيل الذوق أن يتجرد المرء من عوارض المادة لأن الإنسان في حقيقته، وفي "إنيته" مجرد من عوارض المادة، فهب نفسك أنك "كنت صحيحاً، مطرحاً عنك الآفات، مجنباً عنك صدمات الهوى، وغيرها من الطوارق والآفات، فلا تتلامس أعضاؤك، ولا تتماس أجزاؤك، وكنت في هواء طلق [أي معتدل]، ففي هذه الحالة أنت لا تغفل عن إنيتك وحقيقتك. بل وفي النوم أيضاً، فكل من له فطانة ولطف وكياسة يعلم أنه جوهر وأنه مجرد عن المادة"(٣).

وفي هذه الحالة تتنزل عليه المعاني، ويفك مغلاقها، ويقف على أسرارها، ويخترق ملكوتها، ويحايثها، ويصبح اعتدال المعاني المتنزلة على المبدع أو المتصوف ضرباً من الاتحاد أو الحلول، فتتلبس رموزاً عرضية، ويصبح الظاهر غير الباطن، وعالم الغيب غير عالم الشهادة، اسمع إلى الحلاج وهو يقول:

مزجت روحك في روحي كما  تمزج الخمرة بالماء الزلال

---

(١) إعجاز القرآن: ١٦٢.

(٢) الفتوحات المكية، جـ١: ٦٣٩.

(٣) معارج القدس: الغزالي، : ٣٠.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويقول في موضع آخر:

سبحان من أظهرنا سوته  سرّسنا لا هوته الثاقب

ثم بدا لخلقه ظاهرا  في صورة الآكل والشارب

حتى لقد عاينه خلقه  كلحظة الحاجب بالحاجب(١)

ومن هذه الزاوية يصبح المعنى على طبقات متدرجة، تدرج مراتب الأولياء من المتصوفة، ويكون معنى كل واحد منهم مبايناً لما قصده الآخر، وتصبح "محايثة" المعنى هي السبيل للوصول إلى سر المعنى.

ولا يخفى أن اعتدال المعنى -عبر هذا الفهم- يصبح على مراتب مختلفة تتراوح بين الظاهر والباطن، وذروة هذا الاعتدال حين يتوحد المبدع مع لحظته الآنية.

ولو قدر لنا أن ننقل هذا الفهم من دائرة التصوف إلى دائرة الإبداع الإنساني لأصبح المعنى الأدبي على طبقات، يتدرج وفقا لمبدأ المحايثة فحين يبصر الناقد أبعاد النص، ويحايثه محايثة حلولية أو اتحادية(٢) بالمعنى الصوفي يدرك جوانب متعددة للمعنى.

والحق أن المتصوفة قد كفّر أصحابها تسليما بالمعنى الظاهري للكلمات، يقول الحلاج: إني أنا الله لا إله إلا أنا فاعبدون"، وقد شنّ ابن تيمية حرباً ضروساً عليهم، واتهمهم بالكفر والإلحاد(٣).

(١) راجع: مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد (٥٤)، ١٩٨٨ "بحث: في تأويل المصطلح: محايثة أم محالة، تأليف عبد الرحمن حسن: ٨٦.

(٢) الحلول الصوفي غير الاتحاد، فالحلول يعني أن يصبح الإثنان شيئاً واحداً، يعني أن يصبح الله هو العالم الذي حلّ فيه، أما الاتحاد. فيقوم على مبدأ الإنفصال بين الله والعالم، لكن ثمة محايثة بينهما.

(٣) فتاوى ابن تيمية، جـ٦: ٥٣٩.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بل إن الحلاج -وهو من كبار المتصوفة- قد أفتى ابن أبي داود الظـــاهري بكفره، حيث استجوب، وحكم عليه بالإعدام، والتمثيل به، وإحراقه[1].

وحسبنا أن نقول إن أهل التصوف -لو مارسوا النقد حقاً- لكان بإمكانهم أن يؤسسوا نظرية متكاملة للمعنى، انطلاقاً من مبدأ المحايثـــة، وهـــو مبـــدأ نقـــدي معاصر، ويعد جزءاً من النقد البنيوي الحديث[2].

والحق أن دائرة المعنى قد بقيت سراً مغلقاً وقف دون أسواره الكثـــير مـــن النقاد، وكان التحريم الديني حاجزاً قوياً أمامهم.

**********

إذا كان النقاد المتكلمون -والأشاعرة منهم بصورة خاصة- قد جعلوا فكـــرة الإعجاز القرآني هي الغاية التي يسعون إلى تفسيرها وتأكيدها فإن عبـــد القـــاهر الجرجاني -وهو أشعري المذهب- قد عكس الأمر تماماً، إذ انطلـــق مـــن فكـــرة الإعجاز القرآني إلى دراسة فكرة الإبداع البشري[3].

وإذا كان النقاد المتكلمون قد أعلوا من شأن اللفظ في القرآن باعتباره محوراً للفصاحة فإن عبد القاهر قد أعلى من شأن المعـــاني، وقلنـــا -فيمـــا تقـــدم- إن الأشاعرة قد هربوا من مناقشة "مسألة المعاني" واتجهوا إلـــى الصياغـــة اللفظيـــة باعتبار أن المعاني أزلية، وتملك قدسية ذاتية، والخوض فيها قد يوقع في التشبيه.

أمّا عبد القاهر فقد بنى نظريته في المعنى على أفكار الجاحظ، وهـــي تلـــك الفكرة التي أسيء فهمها لدى النقاد السابقين.

فحين قال الجاحظ إن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والعجمي ظن النقاد أن الجاحظ من أنصار اللفظ.

والحق أن هذه الفكرة لا تسيء الظن بالمعنى، لكنها تؤكد حقيقة مقـــررة أن هذه المعاني هي مادة الشعر أو الخطابة، ويقع التفاضل فيها من خلال النظم.

---

(١) راجع تفاصيل المحاكمة في كتاب "ظهر الإسلام: أحمد أمين"، جـ٣: ٧٠.

(٢) انظر: فكرة المحايثة في كتاب عبد السلام المسدي: قصة البنيوية، نشر وزارة الثقافة: ٢٥٢.

(٣) من هذه الزاوية نذهب إلى أن كتابه "دلائل الإعجاز" أسبق في الظهور من كتابه الثاني "أسرار البلاغـــة" لأن الكتاب الأول يحوم حول فكرة الإعجاز القرآني، والثاني دراسات جمالية، في ميدان الشعر.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أمّا المعاني العقلية فهي تنتسب إلى العقل، وإلى كل ماله صلة بالعقل، ومن هذه الزاوية تصبح حكم الفلاسفة وعلوم الحيوان، وأخبار النوء، والأمطار، علوما عقلية خارجة عن ميدان الشعر.

وعلى هذا الأساس فهم الجرجاني نظرية الجاحظ السابقة وقسم المعاني -في ظلها- إلى معانٍ عقلية، وأخرى تخييلية، وأمّا المعاني العقلية فمجراها "عقلي صحيح مجراه في الشعر، والكتابة، والبيان، والخطابة مجرى الأدلة التي يستنبطها العقلاء"(١)، وهذا الجنس موجود في أحاديث رسول الله، وأقوال الصحابة والتابعين.

أمّا المعاني التخييلية فهي تقع في المعاني العامة التي يعرفها البدوي، والعجمي، لكن التفاضل فيها يقع عبر "التخييل" فيها، وهو تخييل لا يوصف بالصدق أو الكذب، فليس فيه إثبات شيء أو نفي له"وهو مفتن المذاهب، كثير المسالك، لا يكاد يحصر إلاّ تقريبا..... ويأتي على درجات،فمنه مايجيء مصنوعاً قد تلطف فيه، واستعين عليه بالرفق والحذق، حتى أعطي شبهاً من الحق"(٢).

لكن المعنى يصبح على طبقات، فهناك المعنى، وهناك "معنى المعنى"، أمّا النوع الأول فهو ينصرف إلى العلوم العقلية، ودلالاتها، وليس فيه تخييل، بل هو يحتكم إلى الروية، والاستنباط، والقياس، والحق أن هذا النوع من المعنى كان حلاً مرضياً للنقاد المتكلمين من الأشاعرة حول مسألة "أزلية المعاني"، لأن القول إن معاني القرآن أزلية ينبغي ألاّ يبعدنا عن فهمنا للعلوم العقلية التي تستند إلى العقل، وهذه المعاني كريمة بأنفسها لقرب "منصبها من العقل"(٣).

وهذه المعاني لا تخييل فيها، بمعنى أنها لا تخضع للتأويل والتفسير، وقد أسلفنا القول إن الأشاعرة قد ضيقوا من دائرة التأويل، وهربوا من مواجهة هذه المشكلة إلى اللفظ، غير أن هروب عبد القاهر كان بإتجاه المعاني "التخييلية"، وهو

---

(١) أسرار البلاغة: ٢٢٩.

(٢) المصدر نفسه: ٢٣١.

(٣) المصدر نفسه: ١٩.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هروب نقل رحى النقد من دائرة الإعجاز القرآني إلى دائرة الإبـــداع البشـــري، باعتبار أن القسم التخييلي يقع في النشاطات البشرية، لا في التصورات الإلهية.

وقد كانت مسألة "المبالغة" من جهة، ومسألة الاستعارة مـــن جهـــة أخـــرى محيرتين لعبد القاهر، إذ إنهما قد وردتا في القرآن، وهما تتصلان اتصالا وثيقـــا بالمعاني، وتقودان المعنى إلى تأويله في صورة "معنى جديد"، ومن هذه الزاويـــة فأحسن صنوف المبالغة ما كان له "استناد إلى الحقيقة"[١]، ويوصي عبـــد القـــاهر بترك الإغراق والمبالغة، والاتجاه إلى التحقيق والتصحيح "واعتماد ما يجري مـــن العقل على أصل صحيح"[٢]، أما التخييل أو ما يسمى "بمعـــى المعنـــى" فخـــيره التخييل الحقيقي وهو "النمط العدل، والنمرقة الوســـطى"[٣]، والتخييـــل المقـــارب للحقيقة هو المطلوب لاعتدال أمره[٤]، وفي ضوء ذلك يعيب المبالغة فـــي شعـــر المتنبي في قوله:

لـــم يحـــك نـــائلك الســـحاب وإنمـــا  حمـــت بـــه فصبيبـــها الرحضـــاء[٥]

أما مسألة "معنى المعنى" فتثير عند عبد القاهر معضلة "التعمية والتعقيـــد"، فـــإن المضي في مسألة معنى المعنى يوقع المستمع في تعمية مقصودة، ويكد خاطره في فهمه، ويتعب المرء دون جدوى "ويؤرقك ثم لا يروق لك"[٦].

ويضرب مثلا على ذلك، شعر أبي تمام "من تعسفه في اللفظ، وذهابه في نحو من التركيب لا يهتدي النحو إلى إصلاحه، وإغراب في الترتيب يعمي الإعراب فـــي طريقه"[٧].

---

(١) أسرار البلاغة: ٢٠٥

(٢) المصدر نفسه: ٢٣٦.

(٣) المصدر نفسه: ٢٤٠.

(٤) المصدر نفسه: ٢٤١.

(٥) المصدر نفسه: ٢٤٢.

(٦) المصدر نفسه: ١٢٠.

(٧) المصدر نفسه: ١٢١.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويعني هذا الفهم أن تعقيد أبي تمام مرده فساد في النظم، وسوء في التأليف، وتعسف في اللفظ، وليس تعمية "فنية مرغوبة".

ومن هذه الزاوية يدعو إلى وضوح الفكرة، واستقامة المعنى، واعتدال أمره "وهل شيء أحلى من الفكرة إذا استمرت وصادفت نهجاً مستقيماً، ومذهباً قويما وطريقة تتقاد، وتبينت لها الغاية فيما ترتاد"(١).

ويستشهد -على ذلك- بنص يورده الجاحظ يقول فيه "فرهان العقول التي تستبق، ونضالها الذي يمتحن قواها في تعاطيه هو الفكر والروية والقياس والإستنباط"(٢)

وخير من يمثل الوضوح عند الجرجاني البحتري فإنك "لا تكاد تجد شاعرا يعطيك في المعاني الدقيقة من التسهيل والتقريب، وردّ البعيد الغريب إلى المألوف القريب ما يعطي البحتري، ويبلغ في هذا مبلغه"(٣).

ويشبه حديث الجرجاني هذا ما يقوله الناقد الحديث "هوجارت" في التعقيد من أنه إن زاد عن "حد القصد انقلب إلى شيء منفر للعين، باعث إلى النفور، وعدم الارتياح"(٤).

واعتدال المعنى عند الجرجاني قرين جودته الخلقية، ولهذا يستنكر قول المتنبي:

يترشفن من فمي رشفات  هن فيه أحلى من التوحيد(٥)

**********

وإذا تجاوزنا بيئة المتكلمين إلى الفلاسفة برزت لنا اتجاهات نقدية حول "المعنى" مباينة لاتجاهات المتكلمين، فقد كانت صورة "المعنى" في النقد عند المتكلمين لصيقة بفكرة الإعجاز، ولا تكاد تتجاوزها، أما الفلاسفة من النقاد فقد كانوا شراحا للفلسفة اليونانية عبر ترجمات عديدة حسنة كانت أم سيئة، وكانت نظرتهم إلى "المعنى" جزءا لا يتجزأ من نظرتهم إلى العلوم اللسانية، وهي علوم

(١) اسرار البلاغة: ١٢٦.

(٢) المصدر نفسه: ١٢٧.

(٣) المصدر نفسه: ١٢٤

(٤) فلسفة الجمال: محمد علي أبو الريان: ٣٥.

(٥) أسرار البلاغة: ٢٠٣.



© Arabic Digital Library Yarmouk University

أدرجها الفلاسفة تحت طائفة العلوم النظرية، وهي تحتكم -بالتالي- إلى القياس والمنطق.

أمّا شروحات الفلاسفة لكتاب "فن الشعر" فلم تكن تستهدف غاية عملية، وهي أن يفيد منه منظرو النقد إذ ذاك، بل كانت غايتهم استكمال شروح أغلب العلوم المترجمة عن اليونانية.

ومع أن كتاب "فن الشعر" لم يفهمه شراح أرسطو على وجه الحقيقة، بل ذهبوا في تفسيره مذاهب بعيدة شطت عن مقاصد الكتاب الرئيسية -كما يبين ذلك واضحاً في تطبيقات ابن رشد- إلاّ أن هذه التطبيقات- في بعض الآحايين- كانت صحيحة، أماّ نظرية المعنى عند الفلاسفة فهي ذات اتصال بفكرة التحسين والتقبيح الفلسفيين، وهما -التحسين والتقبيح- مباينان لصورتهما عند المعتزلة.

فكرة التحسين والتقبيح عند المعتزلة ذات صلة بفكر المعتزلة عامة، ذلك أن المعتزلة قد ذهبوا إلى أن الإنسان يملك حرية كاملة في اختيار فعله، من خلال امتلاكه العقل، والعقل قادر -وحده- إن شاء على تمييز الحسن من القبيح في الأفعال، فهو يقوم بعمل موازٍ لعمل الشرائع الإلهية[1]، أمّا التحسين والتقبيح الفلسفيان فهما يرتدان إلى فهم الفلاسفة لفعل التخييل في النفس من حيث الحض على فعل الفضيلة أو الرذيلة. والتخييل عند الفلاسفة ليس عملاً عقلياً صرفاً، بل يمتزج فيه فعل الحواس، ومن هذه الزاوية فإن كان التخييل حسناً اندفع صاحبه إلى الفضيلة، وإن كان قبيحاً اندفع صاحبه إلى الرذيلة.

ولكي نفهم دور المعنى واعتداله في تحريك المتلقي لابد أن نتطرق إلى فهم شراح كتاب "فن الشعر" لأرسطو.

وفي طليعة هؤلاء الفلاسفة يقف الفارابي محتفظاً بمصطلحي "طراغوديا" و "قوموذيا" كمقابل لمصطلحي "التراجيديا" و "الكوميديا"، ويفهم الطراغوديا على أنها لون من ألوان المديح "يذكر فيه الخير والأمور المحمودة المحروص عليها، ويمدح بها مدبرو المدن"[2].

---

(١) راجع فكرة التحسين والتقبيح العقليين في كتاب "المحصول في علم أصول الفقه، جـ١: ١٢٤.

(٢) رسالة في قوانين صناعة الشعراء من كتاب "فن الشعر" ترجمة عبد الرحمن بدوي: ١٥٣.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أماّ القوموذيا فهي لون من ألوان الهجاء يذكر فيه الشرور، وأهاجي الناس، وأخلاقهم المذمومة، وسيرهم غير المرضية"(١).

ويصبح المعنى مرتبطاً بالفضيلة أو الرذيلة، فالمعاني التي تدور فيها الطراغوديا معان خيرة، ومحمودة ، وبها تتحقق السعادة، أمّا المعاني التي تدور فيها القوموذيا فيه غير خلقية، وهي مذمومة، ولا تسعى إلى بناء مجتمع فاضل.

ويصبح الاعتدال قرين المعاني الفاضلة التي تحدث لذات، وهي لذات عقلية، فمنها لذة العقل، والأخلاق الجميلة، والشجاعة، والعفة(٢).

ويسعى المعنى المعتدل إلى تحقيق اللذات المعنوية حين يحوم حول الأخلاق الفاضلة التي يقبلها العقل.

ويذهب الفارابي إلى أن اللذات المعنوية مكتسبة ويمكن تغييرها بطريق "الاعتياد والعادة"(٣).

فالمعنى -إذن- قادر على تعديل المسلك البشري، واعتداله قرين هذه المهمة.

والمعنى -في ظل هذا التصور- قادر على ترسيخ الفضائل في نفس من يرأس المدينة الفاضلة، وهي الجهة التي ينبغي أن يمدح بها الرئيس، وليس له أن يمدح بآبائه وأجداده(٤).

ولقد كان الفارابي شاعراً أيضا، ضمن شعره شكواه من الزمن، وآثر العزلة احتفاظا بعرضه وكرامته، يقول:

لما رأيت الزمان نكسا ... وليس في الصحبة انتفاع

كل رئيس به ملال ... وكل رأس له صداع

---

(١) رسالة في قوانين صناعة الشعراء من كتاب فن الشعر ، ترجمة عبد الرحمن بدوي: ١٥٣.

(٢) كتاب التنبيه على السعادة ضمن رسائل الفارابي: ٤٠.

(٣) المصدر نفسه: ٤٠.

(٤) مقالة في أغراض ما بعد الطبيعة ضمن رسائل الفارابي: ٤٠.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لزمـت بيتـي وصنـت عرضـي بـه مـن العـزة امتنـاع[1]

أما ابن سينا فقد احتفظ -كسابقه الفارابي- بمصطلحي "طراغوديا" و "قوموذيا" في مقابل كلمتي "تراجيديا" و "كوميديا"، وقد عرف الطراغوديا بأنها "محاكاة فعل كامل الفضيلة، عالي المرتبة، بقول ملائم جدًا، لا يختص بفضيلة جزئية تؤثر في الجزيئات لا من جهة الملكة بل من جهة الفعل"[2]، أما القوموذيا فهي "نوع تذكر فيه الشرور، والرذائل، والأهاجي وربما زاد فيه نغمات ليذكروا القبائح"[3].

وهكذا فإن المعاني المعتدلة في الطراغوذيا تدفع إلى فعل الفضيلة، لكن المعاني "المتطرفة" في القوموذيا قد تدفع إلى فعل الرذيلة. ويصبح المعنى -في ظل هذا الفهم- قرين الإثارة الأخلاقية.

ويمضي ابن سينا متحدثًا عن هذه المعاني، ويرى أنها "قياسية"، مثلها -في ذلك- مثل المعاني الخطابية فهي تفيد في "الأمور المدنية من المنع والتحريض والشكاية، والاعتذار، والمدح، والذم، وتكبير الأمور وتصغيرها"[4].

وكذلك فإن المعاني المعتدلة قادرة على المساهمة في تحقيق السعادة، لكنها سعادة معنوية، وهي لا تقل أهمية عن السعادة المادية، بل هي "مستعلية على اللذات الحسية"[5].

والحق أن ابن سينا قد فهم "اعتدال المعنى" على أنه قرين الحكمة، وأنه قادر على تعديل البنية الخلقية وقد كان ابن سينا شاعرا، تحدث في شعره عن الشيب ، والحكمة، والزهد، وله قصيدة تتحدث عن جرائم التتار، وقتلهم الخلق، وخرابهم للقلاع[6].

---

(١) عيون الأنباء في طبقات الأدباء: ابن أبي أصيبعة: ٦٠٧.

(٢) كتاب أرسطو طاليس في الشعر: ترجمة شكري عياد: ٢١.

(٣) المصدر نفسه: ١٩٩.

(٤) عيون الحكمة: ابن سينا: ١٣.

(٥) الإشارات والتنبيهات: ابن سينا، جـ٢: ٨.

(٦) انظر: عيون الأنباء في طبقات الأدباء: ٤٥٤.



© Arabic Digital Library Yarmouk University

أمّا ابن رشد فقد كان أكثر جرأة من سابقيه -الفارابي وابن سينا- في ترجمته مصطلحي "الطراغوذيا والقوموذيا، فقد فهمهما على أنهما "المدح والهجاء" وفهم كتاب "فن الشعر" على أنه حديث عن الشعر الغنائي.

وما يهمنا -بالطبع- هو البعد الأخلاقي للمعنى، فعنده أن العادات الفاضلة التي تذكرها الأقاويل الشعرية ينبغي أن تكون "معتدلة متوسطة بين الأطراف، وإنما كان ذلك كذلك لأن العوائد الرذلة ليس مما يمدح بها، وكذلك العوائد التي لا تليق بالممدوح، وإن كانت جيادا"(١).

اعتدال المعنى -إذن- قرين مناسبته للممدوح، والمدح -عند ابن رشد- يكون بالأفعال الحسنة، والاعتقادات السعيدة، وهي تشمل "الأفعال والخلق"(٢) على أن من يمدح قد يستكثر من فضائل الممدوح أو مذاهبه "بالأشياء التي يتوقع حدوثها منه، أو يرجى حدوثها منه"(٣).

ويرى ابن رشد أن اعتدال المعنى في المدح يتحقق حين يمدح كل انسان "بما هو عند قومه، وأهل مدينته"(٤).

ومثلما أكد الفارابي وابن سينا -قبله- على أن المدح ينبغي أن يكون بالأفعال لا بالملكات، ذهب ابن رشد إلى مثل ذلك مستشهدا بقول الشاعر:

لسنا وإن كرمت أوائلنا  يوما على الأحساب نتكل

نبني كما كانت أوائلنا  تبني، ونفعل مثلما فعلوا(٥)

فالمدح ينبغي أن يكون بالأفعال، لا بالخبرات التي "تكون بالاتفاق"(٦).

---

(١) فن الشعر: ترجمة عبد الرحمن بدوي: ٢٢١.

(٢) المصدر نفسه: ٢١٠.

(٣) كتاب الخطابة: ابن رشد: ٢٩.

(٤) المصدر نفسه: ٧٧.

(٥) المصدر نفسه: ٧٨.

(٦) المصدر نفسه: ٨٠.



© Arabic Digital Library Yarmouk University

وينبغي على المادح -في نظر ابن رشد- أن يعظم الشيء وينميه "حتى يتخيل في الشيء أنه بالقوة أشياء كثيرة"(١).

والحق أن هذه الفكرة هي من مؤثرات الجاحظ حين تحدث عن إشباع المدح أو الهجاء.

ومع هذا فإن ابن رشد يؤثر المعاني الواضحة "وليس ينبغي أن يكون المعنى أيضا مما إذا قيل لم يفهم أو عسر تفهمه، كما أنه ليس ينبغي أن يكون إذا قيل معروفا عن ساعته، ولكن يكون مما يضلل الفكر القليل"(٢).

ولا يخفى أن هذه الفكرة شبيهة بفكرة الجرجاني حول وضوح المعنى الذي لا يخلو من كدّ العقل، وعناء الخاطر.

غير أن ابن رشد يرفض الغلو الكاذب الذي يفسد المعنى، كقول أبي الطيب:

عدوك مذموم بكل لسان ... ولو كان من أعدائك القمران

ويضيف ابن رشد "وهذا موجود كثير في أشعار العرب، وليس موجودا منه في الكتاب العزيز"(٣).

واعتدال المعنى عند ابن رشد -أيضا- قرين الالتزام الخلقي، ولهذا يعيب شعر النسيب لأنه "حث على الفسوق ولذلك ينبغي أن يتجنبه الولدان، ويؤدبون من أشعارهم بما يحث فيه على الشجاعة والكرم"(٤).

ولست بحاجة إلى القول إن ابن رشد لم يتمكن من أن يضيف شيئا إلى نظرية المعنى عند النقاد قبله، ذلك أن انصرافه إلى البحث عن مماثلات شبيهة بما جاء في كتاب "فن الشعر" لأرسطو قد ورطه في شبكة معقدة من التفسيرات، وهي

---

(١) كتاب الخطابة : ابن رشد : ٨٠.

(٢) فن الشعر :ترجمة عبد الرحمن بدوي: ٢٩٢.

(٣) المصدر نفسه: ٢٢٨.

(٤) المصدر نفسه: ٢٠٥ وقارن ما يقوله مسكويه في أن الشعر ينبغي أن يقوم على الفضائل الخلقية كالحكمة والعفة والشجاعة والعدل، وينبغي أن يتوجه بهذا الشعر إلى تربية الأبناء، "تهذيب الأخلاق: ٣٨، ٦٥.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تفسيرات لا تؤكد إلمام ابن رشد بالجهود النقدية قبله. ولهذا كانت تطبيقاته فجة تفتقر إلى العمق والتحليل.

**********

وحين نصل إلى حازم القرطاجي نكون قد وصلنا إلى خلاصة الجهود النقدية، ذلك أن حازماً قد تمكن بذكائه الفذ، وشمول نظرته من أن يستوعب الآراء النقدية السابقة، ويتمثلها جيداً، ولم يتمكن أحد بعده أن يضيف شيئاً جديداً إلى هذه الآراء، ونظرية المعنى عند حازم نظرية جديدة، نفذ -من خلالها- إلى أسرار المعنى، وتخطى -عبرها- "ظواهر الصنعة"(١).

نظرية المعنى عند حازم ذات أبعاد ثلاثة، بعد يتعلق بالدوافع المحركة إلى المعنى، وبعد يتعلق بأحوال المتحركين، وبعد يتعلق بأحوال المتحركين والمحركات(٢).

فاعتدال المعنى في ظل هذا الفهم قرين اعتدال النواحي الوجدانية لدى الشاعر تلك التي تبعث على القول، واعتدال المتحركين قرين القدرة في توجيه المتحركين واستثارتهم، واعتدال المحركات والمتحركين فهو ينصرف إلى ذات القول.

إن حازماً -بهذا التصور- قد تمكن من أن يلم بأطراف نظرية المعنى من جميع وجوهها.

يبدأ حازم بتعريف المعاني بأنها "الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه"(٣).

ولا يخفى أن هذا التعريف مأخوذ من تعريفات الفلاسفة للمعاني. ويرى حازم أن منبع المعاني الشعرية هو انفعالات الشاعر، فإذا ارتاح لأمر سار تحرك إلى المدح، وإذا حركه أمر ضار تحرك للذم والهجاء.

---

(١) منهاج البلغاء: ١٨.

(٢) المصدر نفسه: ١٣.

(٣) المصدر نفسه: ١٩.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويصبح اختلاف المعاني أو الأغراض الشعرية اختلافاً في المثيرات الخارجية التي تدفع إلى قول الشعر "لكون تلك الأمور ما يناسبها ويبسطها، أو ينافرها، ويقبضها أو لاجتماع القبض والبسط، والمناسبة، والمنافرة"(١).

وعلى هذا الأساس فإن المعاني الشعرية ترجع إلى الأقوال التي لها علقة "بأغراض النفوس"(٢).

والحق أن فكرة أغراض الإنسان هي تطوير لتلك الفكرة التي جاء بها الأصمعي حين ذكر أن مجال الشعر هو الشر، وهو أمر قصد به الأمور الدنيوية أو النشاطات الإنسانية، وكذلك فإن فكرة حازم -هذه- تطوير لفكرة المعاني المطروحة في الحياة، إذ أن حازماً قد فهم مقولة الجاحظ على أنها حديث عن المعاني العامة التي لها "علقة" بشؤون الحياة.

غير أن حازماً قد نظر إلى هذه المسألة من زاوية فلسفية مفيداً من الجهود الفلسفية قبله، وهو أمر لم يتحقق -بصورة واضحة- لدى الأصمعي أو الجاحظ.

ويمضي حازم متجذباً عن المعاني الذهنية، ويرى أنها خارجه عن مقاصد الشعر(٣)، فلا يستحسن إيراد المعاني العلمية في الشعر، والذي يقصد ذلك يريد "التمويه بأنه شاعر عالم"(٤)، وإذا وجد الشاعر نفسه مضطراً إلى استخدام بعض هذه الوسائل فعليه أن يقتصد فيها، وأن "يناسب بينها وبين بعض مقاصد نظمه"(٥).

ولا يخفى أن حازماً -في هذه المسألة- قد اقتفى أثار "صاحب الوساطة، حين تحدث عن إيراد المعاني العلمية في الشعر، ويرى حازم أن المعاني المعروفة عند الجمهور لا يحسن "إيرادها في الشعر"(٦)، وخير المعاني "مما فطرت النفوس

---

(١) منهاج البلغاء: ١١.
(٢) المصدر نفسه: ١٢.
(٣) المصدر نفسه: ٢٩.
(٤) المصدر نفسه: ٣٠.
(٥) المصدر نفسه: ٣١.
(٦) المصدر نفسه: ٢٨.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

على الحنين إليه، أو التألم منه، وبالجملة على ما تتأثر له النفس تأثر ارتياح أو اكتراث"[1].

ويمضي حازم متحدثاً عن عيوب المعاني، فمنها "الكذب الأخلاقي، وهو "يعاب من جهة الدين، وقد رفع الحرج عن مثل هذا الكذب أيضاً في الدين، فإن الرسول صلى الله عليه وسلم كان ينشد النسيب أمام المدح فيصغي إليه، ويثيب عليه"[2].

وقد قلنا فيما سبق إن النقاد العرب القدماء -في الأغلب الأعم- قد فصلوا الشعر عن الدين والخلق، ولم يأخذوا بالمعيار الخلقي -أحيانا- إلاّ عند التطبيق.

ويمضي حازم متحدثاً عن صور اعتدال المعنى، ويرى أن الصدق يحقق هذا الاعتدال، ويعرف القول الصادق بأنه القول "المطابق للمعنى على ما وقع في الوجود"[3].

وحين يجيء المعنى ناقصاً عمّا هو عليه في الواقع يكون معيباً، ويعيب حازم الكذب الإفراطي في الشعر [4]، إذا خرج من حد الإمكان إلى حدّ الامتناع أو الاستحالة.

والحق أن حازماً قد تلقف هذه الفكرة من النقاد السابقين أمثال قدامة، وابن سنان[5]، والعسكري، والفارق أن حازماً يضفي تقسيمات منطقية عديدة لعيوب المعاني.

---

(١) منهاج البلغاء:٢٨

(٢) المصدر نفسه:٧٩.

(٣) المصدر نفسه: ٧٩.

(٤) المصدر نفسه: نفس الصفحة.

(٥) تلقف ابن سنان هذه الفكرة أيضاً من قدامة، يقول ابن سنان "... وذلك أن يجمع بين المتقابلين من جهة واحدة، والتقابل ..." سر الفصاحة: ٢٣٠، وقارن ما يقوله العسكري في الاستحالة والتناقض في كتاب "الفروق اللغوية": ٣١.



© Arabic Digital Library Yarmouk University

ومن أنواع الكذب في المعاني عند حازم "الاختلاق الإمكاني"، والكذب فيه لا يرتد إلى ذات القول، بل إلى القائل الشاعر" أن يدعي الإنسان أنه محب ويذكر محبوباً تيمه، ومنزلاً شجاه، من غير أن يكون كذلك"(١).

وواضح أن حازماً قد تلقف هذه الفكرة -أيضاً- من قدامة.

ثم يمضي حازم متحدثاً عن الإفراط، ويعرفه بأنه "هو أن يغلو في الصفة، فيخرج بها عن حدّ الإمكان إلى الامتناع أو الاستحالة"(٢).

والإفراط عند حازم غير المبالغة، لأن المبالغة لا تبعد كثيرا عن الحقيقة، لكنها إذا تجاوزت الحقيقة أصبحت مستحيلة، ومن ثمّ تصبح عيباً، كقول حسان بن ثابت(٣):

لنا الجفنات الغرّ يلمعن بالضحى  وأسيافنا يقطرن من نجدة دما

وتستساغ الإحالة إذا خرجت على جهة الزراية والإضحاك(٤)، مثل قول الطرماح:

ولو أن برغوثاً على ظهر قملة  يكرّ على صفي تميمٍ لولّت

ويعيب حازم المتنبي في وصفه الأسد:

سبق النقاء كه بوثبة هاجم  لو لم تصادمه لجازك ميلا

"... فقبيح إذ لا يمكن في جرم الأسد وقوته من الزيادة ما أمكن في الجيوش والدماء"(٥).

---

(١) منهاج البلغاء: ٧٦.

(٢) المصدر نفسه: نفس الصفحة.

(٣) المصدر نفسه: ١٣٥.

(٤) المصدر نفسه: ١٣٥.

(٥) المصدر نفسه: ١٣٦.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والحق أن حازماً بهذا التصور يكبل حرية الشاعر، ويحدّ من فاعلية الخيال، وهي نظرة منطقية إلى المعاني بصورة عامة، واللافت للانتباه أن عيوب المعاني عند حازم أكثر من محاسنها.

ثم إن الاهتمام بمحاسن المعاني أو عيوبها قاد حازماً إلى الحديث عن "غموض المعاني"، ويرى أن هذا الغموض قد يرجع إلى "مواد المعنى"، أو "مواد العبارة"، أو "التقديم والتأخير"(١).

ومن هذه الزاوية فإن غموض المعنى ليس معيباً في ذاته، بل يقع العيب فيه حين يكون ناتجاً عن خلل في بناء الجملة. وما يقوله حازم في هذا الجانب شبيه بما قاله الجرجاني عبد القاهر حين تحدث عن "التعمية الفنية".

ويمضي حازم متحدثاً عن اعتدال المعنى عبر غرض المديح، إذ يرى حازم أن المدح ينبغي أن يكون "بالفضائل الفكرية"، وذلك أن الصفات الجسمية التي ترجع إلى خلقة الإنسان فليس في قدرته نقل شيء منها مما وجد عليه"(٢).

ولا يخفى أن المدح بالفضائل النفسية دون الجسمية هي من تأثيرات قدامة النقدية.

ويرى حازم أن أفضل المدح ما كان بهذه الفضائل، وما تفرع عنها، فيمدح الخلفاء "بنصرة الدين، وإفاضة العدل، وحسن السيرة"(٣)، ويمدح الأمراء "بالكرم والشجاعة، ويمن النقيبة، وسداد الرأي"(٤).

وأخيراً فإن حازماً قد رسم صورة لا تختل لاعتدال المعنى، وهي صورة – في مجملها– تتوافق مع نظرة الناقد الحديث، ذلك أن حازماً قد تناول هذه المسألة من ثلاث زوايا: زاوية المبدع وهو الشاعر، وزاوية المتلقي وهو "المنفعل"، وزاوية النص، وقد كان اعتدال المعنى من زاوية المبدع مرتبطاً بالمثيرات النفسية لدى الشاعر، وهي مثيرات نابعة من الأغراض الإنسانية، وفي ضوئها تتنوع صور المعاني، وضروب الأغراض الشعرية.

---

(١) منهاج البلغاء: ١٨٠.

(٢) المصدر نفسه: ١٦٩ والمقصود بالفضائل الفكرية الفضائل النفسية التي تحتكم إلى منطق العقل.

(٣) المصدر نفسه: ١٦٩.

(٤) المصدر نفسه: ١٧٠.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أمّا اعتدال المعنى من زاوية المتلقي فقد تحدث عنه حازم عبر التأثير السلوكي للمعنى، وقد ينحو هذا السلوك نحو الفضيلة أو الرذيلة.

وأما زاوية النص فقد تحدث حازم عن اعتدال المعنى عبر وضوح النص بصورة لا تنفي التعقيد الفني، صحيح أن حازماً قد أثقل "المعنى" بتصورات منطقية عديدة لكنه -في الحقيقة- رسم صورة لا تختل لنظرية المعنى، وهي صورة متكاملة، متفاعلة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

# الفصل الرابع
# اعتدال الصورة

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مبحث الصورة من المباحث البارزة في الدراسات النقدية الحديثة، فهي "إعادة إنتاج عقلية، ذكرى، لتجربة عاطفية، أو إدراكية غابرة، ليست بالضرورة بصرية"(١).

وتشكل الصورة ضرباً من الممارسة العقلية التي تحتكم إلى مدركات عامة، بصرية أو غير بصرية، وتحمل في ظلها إيحاءات عاطفية، وبذلك قد تكون الصورة "سيكولوجية"(٢)، ولا يخفى أن الصورة تولد أمزجة وانفعالات، وأحاسيس معينة، تبين -عند الشاعر أو الفنان- من خلال طريقة خاصة في عكس "الحياة من مواقع المثل الجمالي للفنان، وتعميمها في شكل حي مشخص، وحسي، يدرك مباشرة"(٣).

فالصورة -وفقاً لذلك الفهم- فن إدراكي، يحتكم إلى العقل، ويستمد مادته من معطيات الحياة الحسية، أو السيكولوجية لدى الإنسان، والصورة ليست عملاً عقلياً صرفاً، بل هي ضرب من الفن الجمالي.

ومن هذه الزاوية فإن الصورة تركيبة عقلية متخيلة، لذكرى ماضية، لكنها تعيد صياغتها بضرب من الدهشة والابتكار.

والصورة -في ظل هذا الفهم- من ابتكار الخيال، والخيال -فيما يرى الناقدان "كوليردج ووردز وورث" خيالان، خيال أولي، وهو "قوة خلاقة"(٤)، يبدع فيها الإنسان ما يبدعه من غير وعي منه، وهناك خيال ثانوي، وهو خيال يرتد إلى الجانب الواعي في الإنسان.

والفارق بينهما -أيضاً- أن الأول ذو قوة جوهرية "يذيب وينشر، ويفرق لكي يعيد الخلق من جديد"(٥)، أمّا الثاني فهو يعيد الذكريات والملاحظات، وقد سمى كوليردج هذا الخيال بالخيال الثانوي.

---

(١) نظرية الأدب: رينيه ويليك : ٢٤٠.

(٢) المرجع نفسه: ٢٤٣.

(٣) علم الجمال الماركسي: جـ٢: ٩.

(٤) مناهج النقد الأدبي: ديفيد ديتش: ١٦٨.

(٥) المرجع نفسه: ١٧١.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن هذا الفهم يؤكد أن الخيال يملك قوة مبدعة، تقوم بتشكيل الواقع، وإعادة صياغته، أمّا التوهم فهو قوة تجميعية، لا يعدو أن يكون زينة خارجية للعمل الفني.

وعملية الخلق التي يقوم بها الخيال الأول الرئيسي شبيهة بعملية النمو العضوي في الكائنات الحية، فالفكرة تولد، وتنمو، بفعل عمل الخيال، وتتخذ هذه الفكرة -عبر الخيال- "أشكالاً عضوية مختلفة"(١)، تكون على هيئة صور نابعة من تجارب حسية، وقد تكون صوراً بصرية أو صوتيه، أو قد تكون "صادرة عن الشكل والذوق والشم واللمس"(٢)، فهي تشمل مختلف المدركات الحسية، وهذه الصورة الحسية تحقق صفة عليا هي "التوازن والاعتدال"(٣)، حيث يشيع الرضا بالانطلاق وتهدأ النفس بالانطلاق والتحرر.

والصورة فيما يمكن للدارس أن يقوله إنها ضرب من الإدراك الفني للمعطيات الحياة بأبعادها الحسية والوجدانية، تتشكل وفق تنوع المدركات الحسية: بصرية كانت أو سمعية أو شمية أو ذوقية، والصورة -أيضاً- من صنع الخيال الأول المبدع المبتكر الذي يبدع صورة موازية للحياة لا مماثلة لها تحقق في النفس اعتدالاً وانشراحاً وسروراً.

وحين نمضي إلى تراثنا العربي القديم تطالعنا المعاني المختلفة لكلمة "صور"، فهي صفة لله الذي صور جميع الموجودات ورتبها فأعطى كل شي منها صورة خاصة، وهيئة مفردة، تتميز بها على اختلافها، وكثرتها(٤)، وهو فهم نابع مما جاء في القرآن الكريم "هو الذي يصوركم في الأرحام كيف يشاء"(٥).

فالصورة تطلق على الهيئة الخارجية التي يتشكل بها الكائن الحي، وهي صورة جميلة، مستقيمة، معتدلة، لا زيادة فيها ولا نقصان، وهي مثال على قدرة

---

(١) مناهج النقد الأدبي: ١٧١.

(٢) النظرية البنائية: صلاح فضل: ٤٦٧.

(٣) الصورة الأدبية: مصطفى ناصف: ١٤.

(٤) لسان العرب، مادة صور

(٥) سورة "ال عمران"، اية (٦)، وأنظر المعجم المفهرس لألفاظ القران الكريم، محمد فؤاد عبد الباقي، دار الجيل، بيروت، مادة: صور.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الله وإبداعه، وهي قادرة -عبر هذا الجمال- على تحقيق التوازن والرضا والاطمئنان والإيمان في النفوس.

غير أن تلك الصورة التي تسند إلى الله هي إبداع إلهي، لا يقوم على مثال، فليس لها شبيه أو نظير، وعلى هذا الأساس فإن الصورة التي يصنعها المرء في الحياة ليست "إبداعاً بل ابتداعاً"(١)، وهذه الصورة التي يصنعها المرء قد يشوبها شيء من التوهم، ومن هنا نفهم حملة الفقهاء على التصوير، ويفسر -ذلك- أيضاً غياب فن "النحت" من الفنون الإسلامية، لأنه احتذاء بخلق الله، ويقود إلى الشرك، وفيه تشخيص يمجه ذوق المسلم، وترفضه العقيدة.

وانسحبت تلك النظرة الفقهية للخيال، مبدع الصورة، إلى تصور النقاد العرب القدماء، وحين نمضي إلى معاجم اللغة نستطلع فيها معاني كلمة "خيل" تبرز أمامنا معانٍ مختلفة، لكنها في مجموعها تؤكد معنى "التوهم" و "الخيلان"، و"تخيلته فتخيل لي، تصورته فتصور لي"(٢)، والخيال و "الخيالة" ما تشبه لك في اليقظة والحلم.

ومن هذه الزاوية يساء الظن بالخيال، والتخيل يعني الوهم، والاختلاط، وهو نقيض الاعتدال في العقل والمزاج.

وأول ما يطالعنا فهم الجاحظ للخيال، وهو فهم لا يفارق "التوهم والاختلاط"، فالتخييل "ضرب من المرار، مزاج من أمزجة البدن، إذا قوي اختل معه التفكير، وتخييل من الشيطان"(٣)، مثل أن يتخيل المرء "الغول"، وهي توقد ناراً في الليل" وهو من العبث والتخييل الذي يورده الأعراب"(٤).

وقد تصور العرب القدماء أن لكل شاعرٍ جنيّا يوحي له بالشعر، ومن هنا اقترن الشعر بالجنون، وهروباً من هذا الاتهام جعل النقاد العرب القدماء الشعر صناعة واعية -كغيرها من الصناعات، عمادها الطبع أو الموهبة.

---

(١) انظر الفرق بين الإبداع والابتداع في كتاب معاني القرآن للزجاج: ١٩٩.

(٢) لسان العرب، مادة خيل.

(٣) الحيوان، جـ٣، ٣٧٩.

(٤) المصدر نفسه، جـ٢: ١٢٣ وقارن: معارج القدس للغزالي: ١٥٧.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لقد فهم النقاد العرب القدماء -على اختلاف بيئاتهم- الطبع على أنه الميل أو الموهبة، لكنهم لم يحللوا هذه الموهبة، كيف تولد؟، وهو أمر له صلة بالخيال.

لكنهم تحدثوا من طرف آخر عن الأمور المساعدة لهذا الطبع، ويصبح حديثهم هذا حديثاً عن اعتدال الطبع أو الموهبة، يتحدث الجاحظ على لسان بشر ابن المعتمر في صحيفته الهندية عن ذلك قائلاً: "... خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك، وإجابتها إياك، فإن قليل تلك الساعة أكرم جوهراً، وأشرف حسباً، وأحسن في الأسماع"(١).

ويمضي الجاحظ على لسان بشر قائلاً: "وإذا لم تسمح لك الطباع في أول وهلة، وتعاصى عليك بعد إجالة الفكرة، فلا تعجل ولا تضجر، ودعه بياض يومك، وسواد ليلتك، وعاوده عند نشاطك، وفراغ بالك"(٢).

والحق أن حديث بشر هذا لا يتناول مفهوم الخيال، لكنه يتحدث عن الظروف العامة المواكبة له، وهي تتناول الصورة الواعية لهذا الخيال، لأن الشاعر في حالة الإبداع الأولى لا يكون واعياً، لكنه حين ينتقل إلى الدائرة الثانية يستخدم قوة الخيال الثانوي الواعي.

وماقاله الجاحظ على لسان بشر حول الظروف المواكبة لولادة العمل الفني بصورة معتدلة نطالعه -أيضاً- لدى ابن رشيق حيث يورد وصية أبي تمام للبحتري "تخيرْ الأوقات وأنت قليل الهموم، صفر من الغموم، وأعلم أن العادة في الأوقات أن يقصد الإنسان لتأليف شيء أو حفظه في وقت السحر"(٣).

وما يقوله ابن رشيق في هذا الصدد نجد له أصولاً ترتد إلى ما أورده ابن قتيبه على لسان الشاعر كثّير حين سأل الفرزدق: "يا أبا صخر، كيف تصنع إذا عسر عليك قول الشعر؟، قال: أطوف في الرباع المخلية والرياض المعشبة، فيسهل علي أرصنة، ويسرع إليّ أحسنه"(٤).

---

(١) البيان والتبيين، جـ١: ١٣٥، وانظر ما يقوله الدكتور محمود السمرة في كتابه "القاضي الجرجاني، الأديب الناقد: ١٣٢.

(٢) المصدر نفسه، جـ١: ١٣٨.

(٣) العمدة، جـ١: ١١٤، وقارن كفاية الطالب لابن الأثير: ٤٥.

(٤) الشعر والشعراء، جـ١: ٧٩.



© Arabic Digital Library Yarmouk University

وقد تحدث الفلاسفة المسلمون شراح أرسطو بصورة خاصة عن "الكيفيات"[1] النفسانية التي تفسر قول الشعر وهي تفسيرات ترتد إلى كتب "الأخلاق" التي تسند إلى أرسطو.

ومهما يكن من أمر فإن النقاد العرب القدماء -ولا سيما الفلاسفة منهم- ممن توفروا على شروح كتب أرسطو لم يتمكنوا من تحليل هذه "الكيفيات" النفسانية، لأن تحليلها قد يقود بالضرورة إلى أن "يحوم" النقاد حول الخيال، إذ اعتدال هذه الكيفيات كفيل أن يحقق اعتدال الخيال، واضطرابها يؤدي إلى اضطرابه.

لكن الفلاسفة المسلمين -شراح أرسطو- قدموا تحليلاً وافياً لمفهوم "المتخيلة"، وهو تحليل شديد الصلة بنظرية المعرفة عندهم.

المعرفة عند الفلاسفة المسلمين تبدأ بالمدركات الحسية، وهي مدركات تتم عبر أعضاء الحس المعروفة[2]، حيث تقوم أعضاء الحس المعروفة بنقل المعرفة المتكونة -عبرها- إلى قوة المتخيلة، وهي معرفة مجردة عن المادة "نوعاً من التجريد".

وتكون الصورة المعرفية المتشكلة عبر الحواس مخلوطة "بزوائد وغواش من كم، وكيف، وأين، ووضع، فإذا حاول أن تمثل فيه الإنسانية من حيث هي إنسانية بلا زيادة أخرى، لم يكن ذلك، إنما يمكنه أن يستثبت الصورة المخلوطة المأخوذة من الحس وإن فارق المحسوس"[3].

وحين تكون أعضاء الحس أميل إلى الاعتدال تكون الصورة كذلك، وإن كانت أميل إلى الاضطراب فسدت الصورة، وفسدت المعرفة التي تؤديها.

وأقوى الصور المعرفية تلك التي تسند إلى البصر، والدليل أن هذه القوة قد خلقت في "المنتصب القامة في الوسط، فإن ذلك أحرز وأوفق"[4].

---

(١) رسالة في قوانين صناعة الشعر، ضمن كتاب "فن الشعر"، ترجمة عبد الرحمن بدوي: ١٥٥.

(٢) انظر كتاب: الشفا لابن سينا ٣-١٩ وقارن: نظرية المعرفة عند الرواقيين، تاريخ الفلسفة اليونانية، يوسف كرم، دار العلم، بيروت، ط(١)، ١٩٧٧: ٢٢٤ وانظر "الفروق اللغوية" لأبي هلال العسكري: ٧١.

(٣) كتاب الشفا، جـ٢: ٢٩.

(٤) رسائل الفارابي: ٢١٣ وقارن "الشفا"، جـ٢: ٥٠



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي النقد الحديث أن قوة السمع والبصر "هما أقوى من الحواس الأخرى"[1]، وعليه فإن الصور البصرية هي أقوى الصور، وكلما كانت متابعها أقرب إلى الاعتدال كانت جميلة.

وتنتقل تلك الصور المعرفية النابعة من الحواس إلى الحس المشترك في الإنسان، ويسمى "بالفنطاسيا"[2] حيث تتجمع تلك الصور، ثم تنقل شيئا فشيئا إلى "قوة التخيل" في الإنسان، ليعمل فيها "تهذيبا، وتمييزا، وتنقيحا ثم تؤديها المتخيلة مهذبة إلى العقل فيحصلها العقل عنده"[3].

إن القوة المتخيلة تملك القدرة على الجمع، والتهذيب، والتنقيح، بصورة يقبلها العقل، ومن هذه الزاوية فإن المتخيلة لا تملك قوة ابتكارية. بل تملك قوة تجميعية وتهذيبية، وبهذا فهي تنتسب إلى "الخيال الثانوي" في نظرية كولريدج، وتصبح ضربا من التوهم، وهي تحتكم بالتالي إلى العقل.

وليس من شك في أن ربط المتخيلة بالعقل عند الشاعر هو قتل لقوة الابتكار لديه، لأن العقل -في ظل هذا الفهم- لايبتدع شيئا، بل يصبح حاكما أوحد، وعيارا تحتكم إليه الصور، فما وافقه قبله، وما خالفه رفضه، ويصبح الاعتدال الجمالي -هنا- اعتدالا عقليا، لا اعتدالا وجدانيا. أو ذوقيا.

والصورة الحسية تنتسب إلى "عالم الكون والفساد"[4] لأن مدارها الحس، والحس متغير، وهي صورة متغيرة.

أما الصور التي تنتسب إلى "الحاكم العقلي"[5] فهي شريفة، لأنها "ماهيات كلية"[6].

وأقول إن الفلاسفة المسلمين قد عدوا الخيال جزءا من عمل المتخيلة، وهو يطلب الصور الحسية، ثم يوردها إلى العقل، وكلما كانت تلك الصور الحسية

---

(١) علاقات الفن الجمالية: ن، غ، تشرنيشفيسكي: ترجمة يوسف حلاق: ٦٨.

(٢) مصطلحات فلسفية: عبد الأمير الأعسم: ٩١.

(٣) رسائل الفارابي: ١٧.

(٤) رسائل الكندي ضمن رسائل فلسفية: ١٥.

(٥) الشفا، جـ٢: ٥٧.

(٦) أفلاطون: عبد الرحمن بدوي: ١٥٢.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أقرب إلى الاعتدال والسلامة كانت أقرب من دائرة العقل، ويصبح الجمال -في ظل هذا الفهم- جمالاً عقلياً، والاعتدال اعتدالاً عقلياً -أيضاً-، وهو فهم مخالف تماماً لما يذهب إليه الناقد الحديث، يتحدث وليم جيمس عن وظيفة المتخيلة بأنها "القوة التي تستعيد نماذج أو صور الإحساسات الماضية، وهي بين وظيفتين للتخييل، إحداهما مجرد الاستعادة للإحساسات كما كانت في الأصل، وهو ما نسميه بالتخييل المستعيد، والثانية جمع عناصر متباينة من إحساسات مختلفة لتأليف مجموعة جديدة، وهي الإبداع والابتكار"(١).

لقد قدمنا القول إن المتخيلة ترتبط بالعقل، واعتدالها قرين موافقتها للعقل، والعقل لا يقبل إلاّ الصدق، ولهذا فإن الأقاويل البرهانية هي صادقة بالكل، وأمّا الأقاويل الجدلية فهي صادقة بالبعض، والأقاويل الخطبية فهي صادقة بالمساواة، أمّا الأقاويل الشعرية فهي "الكاذبة بالكل"(٢).

غير أن ابن سينا ينفي تهمة الكذب عن القول الشعري ويقول: إن المخيلات الشعرية هي "مقدمات ليست تقال ليصدق بها، بل ليخيل شيئا على أنه شيء آخر على سبيل المحاكاة"(٣).

ويرى ابن سينا أن النفس تصدق بالقول الشعري سواء كان صادقا أم غير صادق، بل إن النفس قد تنفعل بالشيء المخيل أكثر من انفعالها بالشيء المصدق رغم علمها أن ذلك الشيء كاذب "...وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري، سواء كان القول مصدقا به أو غير مصدق به، فإن كونه مصدقا به غير كونه مخيلا، أو غير مخيل، فإنه قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل به، فإن قيل مرة أخرى، على هيئة أخرى، وكثيرا ما يؤثر الانفعال، ولا يحدث تصديقا وربما كان المتيقن كذبه مخيلا"(٤).

---

(١) الإدراك الحسي عند ابن سينا: محمد عثمان نجاتي: ١٩٨.

(٢) رسالة في قوانين صناعة الشعر، من كتاب فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي: ١٥١.

(٣) النجاة: ابن سينا، جـ١: ٨١، وقارن: الملل والنحل للشهرستاني، جـ٣: ٤٤٥.

(٤) ارسطو طاليس في الشعر ، ترجمة شكري عياد ، ١٩٨.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويمضي ابن سينا قائلاً: ".. والقول الصادق إذا حرّف عن العادة، أو ألحق به شيء تستأنس به النفس، فربما أفاد التصديق والتخييل معاً، وربما شغل التخييل عن الالتفات إلى التصديق، والشعور به، والتخييل إذعان، والتصديق إذعان، ولكن التخييل إذعان للتعجب، والالتذاذ ببعض القول، والتصديق إذعان لقبول أن الشيء على ما قيل فيه"(١).

وهكذا فإن التخييل نظير للتصديق، بل إن التخييل ليؤثر في النفس أكثر مما يفعله الصدق، والتخييل يرتبط بالمتلقي، أو يتعلق "بسيكولوجيته"(٢).

وتصبح "المخيلات الشعرية" قياساً شعرياً، يتكون من مقدمات "مخيلة، وإن كانت مع ذلك لا يصدق بها، لكنها تبسط الطبع نحو أمر أو تقبضه عنه مع العلم بكونها كاذبة"(٣)، وتصبح الأقاويل الشعرية "أقاويل انفعالية"(٤)، تترك أثرها في المخاطب، فيتخيل الشيء على حالة أفضل أو أحسن ذلك إما جمالاً أو قبحاً أو جلالة أو هوانا"(٥).

وما من شك في أن هذه النظرات للمتخيلة تجعل من الشعر قولاً قياسياً حيث يصبح خيال الشيء بمثابة "المقدمة، والشيء الذي قصد تخييله وتوهيمه منزل منزلة النتيجة"(٦).

إن اعتدال القياس الشعري قرين قدرته في إحداث التخييل المعتدل في نفس المتلقي، مما يدفعه إلى قبول الشيء أو رفضه، وهو -بهذا- يحتكم إلى قانون العقل، والعقل يقبل الخلق المعتدل، والخلق المعتدل هو "الحق والجمال والخير"(٧).

---

(١) أرسطو طاليس في الشعر، ترجمة شكري عياد، ١٩٨.

(٢) المصدر نفسه: ١٩٨.

(٣) انظر: جابر عصفور: الصورة الفنية: ٥٣ وقارن نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: ألفت محمد كمال عبد العزيز: ٦٧.

(٤) عيون الحكمة: ابن سينا: ١٣، وقارن النجاة، جـ١: ١٠.

(٥) تدبير المتوحد، ابن باجة: ٥٨.

(٦) إحصاء العلوم: الفارابي: ٦٧.

(٧) أفلاطون: عبد الرحمن بدوي: ٢٣٨.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويتم التخييل عند الشاعر عبر وسائل عدة أهمها اثنتان: التشبيه والتمثيل، وهما من "اسطقسات المحاكاة"(١)، وقد أسمى الفلاسفة المسلمون التشبيه "بالتغيير"، وعرفوه بأنه "لفظ ما فيستعمل بدل ذلك اللفظ لفظا آخر، وهذا التغيير يكون على ضربين: أحدهما أن يستعمل لفظ شبيه الشيء على لفظ الشيء نفسه، ويضاف إليه الحرف الدال في ذلك اللسان على التشبيه.. ويسمى بالتمثيل والتشبيه"(٢)، والضرب الثاني أسموه الإبدال، ويقصدون به الاستعارة، وهو أن "يؤتي بذلك اللفظ بلفظ الشبيه به، أو بلفظ المتصل به، من غير أن يؤتى معه بلفظ الشيء نفسه"(٣).

والاستعارة هي من العارية، فالذي يعار شيئا من آخر لا بد له أن يعيد عاريته إليه، والمعير له أن يتناول ما أعار ويرتجعه على يد من أحب"(٤)، ويتحقق اعتدال الإستعارة حين يكون تقارب بين المستعير والمعير، وإذا أنكر طرف منهما الآخر اضطربت العلاقة، وانتفى الاعتدال، فليس من باب الشكر -والكلام للكندي- أن يستعير المرء شيئا فيظن "أنه ملكة"(٥)، ويصبح الاعتدال -أيضا- اعتدالا أخلاقيا بين طرفين. فكل يعترف للآخر بحقه، والاحترام بينهما متبادل، وإذا انخرق هذا القانون فسدت العلاقة، وانتفى الاعتدال.

وعليه فإن وجه الاتصال بين المشبه والمشبه به، والمستعير والمعير ينبغي أن يكون واضحا، بينا، مشهورا ومعروفا عند الجميع، مثل كثير من "التمثيلات التي جرت عادة العرب أن يستعملوها، مثل قول امرئ القيس يصف حمار الوحش:

يهيل ويزري تربه ويثيره ... إثارة انبات الهواجر مخمس

---

(١) تلخيص الخطابة: ابن رشد: ٢٠٩.

(٢) المصدر نفسه: ٢٥٤.

(٣) المصدر نفسه: ٢٥٤.

(٤) رسالة الكندي، ضمن رسائل فلسفية: ١٨.

(٥) المصدر نفسه: ١٨.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فإن نبات الهواجر إنما تعرفه، ومن هو مثلهم من يسكن الصحراء"[1]، فاعتدال التشبيه عند ابن رشد قرين موافقته لأساليب العرب في التشبيه ومناسبته لطرائقهم، وإذا شذ عن ذلك كان معيبا، ولايخفى أن هذا الرأي -لدى ابن رشد- من تأثير آراء النقاد السابقين أمثال الآمدي وصاحب الوساطة كما سنتبينه في موضعه.

ويقرن الفلاسفة مصطلح المحاكاة بالتخييل، وتكون المحاكاة معتدلة إن جاءت صادقة، حين يورد مثل الشيء "وليس هو هو "[2].

ومن عيوب المحاكاة الكذب فيها "كمن يحاكي بأيل أنثى ويجعل لها قروناً عظيمة، أو أن يقصر بمحاكاته للفاضل والرذل مع فاعله أو بعلمه"[3].

ويتحقق اعتدال المحاكاة -أيضا- حين يتجنب الشاعر محاكاة الخسائس"[4].

وإذا تجاوزنا بيئة الفلاسفة إلى بيئة المتصوفة طالعتنا صورة مميزة تماما للخيال، هذه الصورة قرينة الحدس الإشراقي، وحتى نفهم هذه العبارة لابدّ أن نتعرف على مكانة العقل عند المتصوفة.

يذهب المتصوفة إلى أن هناك عالمين: عالم الغيب وعالم الشهادة، عالم الشهادة هو عالم الحس، وهو عالم متغير، لا وجود له حقيقة، ونحن -إذ نعيش فيه- فهو "نوم لنا"، وإذ نموت فيه فهو "يقظة لنا"[5]، وفي المثل الصوفي "نحن إذا متنا انتبهنا وإذا انتبهنا متنا".

يرى الغزالي أن القيمة الكبرى هي للعقول، وفي الحديث القدسي "أول ما خلق الله العقل، وقال له: اقبل، فأقبل، ثم قال له: أدبر فأدبر... وعزتي وجلالي ما خلقت خلقا أعز ولا أفضل منك، آخذ وبك أعطي"[6]، غير أن العقل عند المتصوفة مختلف تماما عن العقل عند الفلاسفة المسلمين شراح أرسطو، فالعقل

---

(١) تلخيص الخطابة: ٢٥٥.

(٢) فن الشعر: ترجمة عبد الرحمن بدوي، فصل ابن سينا: ١٦٨.

(٣) المصدر نفسه: ١٩٦.

(٤) المصدر نفسه: ١٨٩، وقارن: تلخيص الخطابة لابن رشد: ٢٢٤.

(٥) انظر: المقابسات: ٧٢.

(٦) معارج القدس: ٢٥.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عند المتصوفة لا يملك قدرة ذاتية بل يستمد قدرته من نور الله، وهو نور يقذف بالقلب، فترتسم فيه صور العلوم، يقول الغزالي: "أما أنا فسراج ما اشتعلت بنفسي، ولكني أشعلت، وقال القلب: أمّا أنا فلوح ما انبسطت بنفسي ولكني بسطت، وقال العلم: أمّا أنا فنقش نقشت في بياض لوح القلب لما أشرف سراج العقل"(١).

وبهذا يصبح العقل "نوراً يقذف في القلب، فيستعد لإدراك الأشياء"(٢)، ويصبح الإدراك -عبر هذا الفهم- إدراكا قلبياً يستند إلى قوة الذوق المتميزة، وقوة الحدس المشتعلة، ويملك القلب إدراكا ثاقبا في النفاذ من ظواهر الأشياء إلى باطنها، من عالم الشهادة إلى عالم الغيب، فيصبح الظاهر هو الباطن، والباطن هو الظاهر، وترتدي الصور المتولدة -عبر ذلك كله- قدرة صافية معتدلة، تصبح فيها الحسيات معابر للعقليات، والعقليات معابر للحسيات، يقول ابن عربي في كتابه "الفتوحات المكية": "إن الله أوجد العالم على صورته، فمن أحب العالم لجماله فإنما أحب الله، وليس للحق منزه، ولا مجلى إلا العالم... فأوجد الله العالم في غاية الجمال والكمال خلقاً وإبداعاً، فإنه تعالى يحب الجمال، وما ثم جميل إلا هو، فأحب نفسه، ثم أحب أن يرى نفسه في غيره، فخلق العالم على صورة جماله"(٣).

وفي الأثر القدسي قال رسول الله صلى الله عليه وسلم "رأيت ربي ليلة المعراج في أحسن صورة أي أحسن صورة رأيتها تلك الليلة، فلم تشغلني عن ذاته تعالى، بل رأيت المصور في الصورة، والمنشئ في الإنشاء"(٤).

وتصبح ذات الله محايثة للعالم محايثة حلولية حيث يصبح المبدع هو الإبداع، والإبداع هو المبدع، ومن هذه الزاوية فإن الصور التي ترتسم في ذهن الإنسان صاحب القلب المتذوق تحمل دلالتين صادقتين: دلالة الظاهر ودلالة الباطن، وتكون الصورة في كلتا الحالتين معتدلة تماماً بحيث يتعانق فيها صدق

---

(١) رسائل الغزالي: ٧٣.

(٢) انظر كلام الحارث المحاسبي في كتاب "ذم الهوى لابن الجوزي: ٥.

(٣) الفتوحات المكية، جـ٢: ٢٦٩.

(٤) الرسالة القشيرية: ٤٤.



© Arabic Digital Library Yarmouk University

التخيل مع عذوبة الجمال، ولا فرق في هذه الحالة بين الصورة المدركة بالبصر وبين الصورة المدركة بالبصيرة"(١).

ويصبح الجمال عبر هذا التصور "شعوراً إيمانياً مقدساً"(٢)، لكن هذا الشعور على مراتب يتفق ومراتب أولياء المتصوفة، فإذا كان المرء يملك ذوقاً إيمانياً رفيعاً كان الإلهام إليه عبر ملك وقد يكون فيضاً مقدساً نابعاً من القوة الخيالية الصادقة التي تستمد صدقها من العقل الفعال الذي يفيض على النفس "غير مفصل، ولا منظم دفعة واحدة ... إلى القوة الخيالية متخيلة، مفصلاً، منظماً بعبارة مسموعة منظمة"(٣).

لهذا فإن الصورة المتشكلة عبر ذلك الفيض صورة صادقة معتدلة، وهي ترتد في منبعها إلى جانب اللاوعي في الإنسان، حيث يكون صاحب الذوق المعتدل السليم مستغرقاً في لذة إلهية جميلة، ينعدم -عبرها- الانفصال بين الظاهر والباطن، وتصبح لحظة إشراقية مبدعة تفيض على المخيلة، وحين تفيئ إلى وعيها تقوم بتهذيب تلك الصورة، وتنقيحها، حتى تكون مفهومة لمن يشهدها.

والحق أن هذا النظر إلى الخيال لا يختلف عن نظرية كولريدج ووردز وورث للخيال، والفارق أن نظرية الخيال عند هذين الناقدين تنصرف إلى الإبداع البشري الدنيوي في حين أن نظرية المتصوفة تنصرف إلى عالم الملكوت، السامي بحايث عالم الظاهر محايثة حلولية أو اتحادية، وقد كان فلاسفة التصوف -حقاً- أكثر جرأة من غيرهم من الفلاسفة المسلمين في حديثهم عن الخيال، ولو قدّر لهم أن يمارسوا النقد الأدبي ممارسة فعليه لكان لهم شأن يذكر، غير أن جهودهم كانت مستغرقة في لذة غيبوبة يعيشونها.

**********

قد رأينا فيما سبق أن اعتدال المتخيلة قرين احتكامها إلى العقل أو إلى الذوق والوجد، وتبين لنا أن المحاكاة هي ممارسة فعلية للمتخيلة، وتكون المحاكاة

---

(١) انظر: رسائل الغزالي: ٧٥.

(٢) فلسفة الجمال: محمد علي أبو الريان: ١٢٦.

(٣) التعليقات: ابن سينا: ٨٢ وقارن: الإشارات والتنبيهات، جـ١٤٣.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عبر وسيلتين: التشبيه والاستعارة ولهذا لا بد أن نتطرق إلى هذين اللونين اللذين يقوم عليهما -في الأغلب- مفهوم الصورة.

أما التشبيه فهو الركن الأول من أركان الصورة، وتقدم لنا معاجم اللغة معاني متقاربة له، "فالشبيه هو المثل"، و "المتشابهات المتماثلات، وهو التمثيل بالتشبيه"(١)، وقد يفضي هذا التماثل إلى الاختلاط، شبه عليه الأمر أي خلط فيه، والمشتبهات "المشكلات".

ويصبح التشبيه -في ظل هذه المعاني- ضربا من التماثل أو المساواة، ولا يؤدي هذا التشابه إلى التطابق، بل يبقى ثمة تمايز وانفصال بين المشبهين، ويصبح اعتدال هذا التشبيه قرين التماثل، وينتفي هذا الاعتدال حين يتوحد الطرفان فيما بينهما، أو تنقص مقادير التشابه فيهما.

وعلى هذا الأساس يصبح التشبيه ضربا من "العقد" على أن أحد الشيئين يسد مسد الآخر(٢)، أو ضربا من "الإنابة" على أن أحد الموضوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه ناب منابه أم لم ينب"(٣).

ويصبح التشبيه ضربا من "الفطنة"(٤)، يتمكن الشاعر خلالها من الاهتداء إلى أوجه التشابه بين المتشابهات في الحياة، وهي متشابهات خلقها الله في صورة منظمة، غاية في الجمال، وينحصر ذكاء الشاعر وفطنته في إيقاع نوع من الائتلاف بين المتشابهات أو المختلفات على أن لا تتعدم جسور التواصل بين هذه الأشياء، ولا يجوز للشاعر أن يوحد بين هذه المتشابهات، بل ينبغي أن يكون كل مشبه له كينونة مستقلة بذاتها، ولذلك ألح كثير من النقاد على إبراز أداة التشبيه(٥)، لأن وجود الأداة يعني وجود كيانين اثنين متشابهين ومستقلين، وحين تغيب الأداة

---

(١) لسان العرب، مادة "شبه".

(٢) تحرير التحبير، جـ٢: ١٥٨، والنكت في إعجاز القران للرماني: ٧٤.

(٣) الصناعتين: ٧٤.

(٤) الفطنة دلالة على القدرة الشعرية عند الشاعر، لأنه يفطن إلى ما لا يفطن له غيره من معاني الكلام وأوزانه انظر كتاب: الزينة، جـ١: ٨٣، والبرهان في وجوه البيان ١٦٥، وسر الفصاحة: ٢٧٨، والعمدة ١: ٢٠.

(٥) انظر: سر الفصاحة: ١٠٩، والصناعتين: ٢٦١.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من الجملة يصبح ثمة تداخل بين المتشابهات، وتفقد المتشابهات استقلالها الذاتي، ويصبح الاعتدال قرين الوضوح في التشبيه، وتكون غاية التشبيه "إخراج الأغمض إلى الأوضح"(١) ويصبح التشبيه ضرباً من الزينة الخارجية يهدف إلى توضيح معنى(٢).

والحق أن نظرة النقاد إلى التشبيه على النحو الذي أوردناه، فيه إغفال للجوانب النفسية المرافقة للتشبيه، فليس الغرض من التشبيه توضيح المعنى، أو تلمس جوانب المشابهة في الحياة، وإنما يخلق التشبيه حركة نفسية موازية لما يعادلها في الحياة.

ومهما يكن من أمر فقد أعلا النقاد من شأن التشبيه فهو "من أشرف كلام العرب"(٣)، وبه تكون الفطنة، ويرى غير واحد من النقاد أن امرأ القيس هو أول من طرق باب التشبيه، إذ قد شبه "الحمار بمقلاة الوليد"(٤).

وقد أعجب الأصمعي بتشبيهات امرئ القيس، فحين طلب هارون الرشيد من الأصمعي أن يعين له بيتا من الشعر أجاد صاحبه التشبيه فيه، اعتذر الأصمعي عن ذلك قائلا: "إن التعيين على بيت واحد في نوع قد توسعت فيه، ونصبته معلماً لأفكارها، ومسرحا لخواطرها لبعيد أن يقع النص عليه"(٥)، لكنه يعود ويذكر له قول امرئ القيس:

كأن قلوب الطير رطباً ويابساً لدى وكرها العناب والحشف البالي

لأن فيه مشبهين بمشبهين(٦).

---

(١) الإيضاح: القزويني: ٢١٣، والعمدة ١: ٢٨٧، وتحرير التحبير ٢: ١٥٩.

(٢) سر الفصاحة: ٣٤، وحلية المحاضرة ١: ٢٠، والصناعتين: ٢٩٣.

(٣) البرهان في وجوه البيان: ١٣٠، والإتقان في علوم القران ٢: ٤٢.

(٤) الأوائل: العسكري: ٣٤٥، وقارن: حلية المحاضرة، جـ٢: ٤١.

(٥) حلية المحاضرة، ١: ٦٧.

(٦) المصدر نفسه، ١: ٦٤، ونضرة الإغريض: ١٥٠.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد أعجب بشار بهذا البيت حتى قال بيتاً يتضمن -أيضاً- مشبهين اثنين:

كأن مثـــار النقـــع فـــوق رؤوســـنا  وأســـيافنا ليـــل تهـــاوى كواكبـــه[1]

ويعيب الأصمعي تشبيه النابغة في قوله:

نظرت إليك بحاجـــة لـــم تقضهـــا  نظـــر الســـقيم فـــي وجـــوه العـــود[2]

لأن قد هجن هذا التشبيه بذكر العلة.

والحق أن الأصمعي قد نظر إلى السطح الخارجي للتشبيه ولم ينفـــذ إلـــى الظلال النفسية المرافقة له، ولعل انشغاله بالموروث الشعري قد صرفه عن النفاذ إلى بواطن التشبيه.

ويورد الأصمعي أن أبا عمرو بن العلاء وخلفاً الأحمر ويونس قد ذكـــروا أن هناك تشبيهات عقماً انفرد بها أصحابها[3]، كقول امرئ القيس:

إذا ما استحمت كأن فضـــل جميمهـــا  على متنتيها كالجمـــان علـــى الحـــالي

ومن الواضح أن الأصمعي لم يكن له تصور محدد للتشبيه، وكان إعجابـــه بالتشبيهات لونا من ألوان إعجابه بالموروث الشعري، ولهذا لم يكن للتشـــبيه دور في مقياس الفحولة عند الشعراء، بل عده ضرباً من الفطنة اللغوية، غير أن ابـــن سلام الجمحي قد تلقف منه هذه الفكرة، وجعل للتشبيه مكانة في المفاضلـــة بيـــن الشعراء، فقد جعل امرأ القيس في الطبقة الأولى من الشعراء لأنه "سبق العـــرب إلى أشياء ابتدعتها، استحسنتها العرب، واتبعته فيه الشعراء، منه استيقاف صحبه والبكاء في الديار، ورقة النسيب، وقرب المأخذ، وشبه النساء بالظباء، والبيـــض، والخيل، والعقبان والعصي، وقيّد الأوابد، وأجاد في التشبيه"[4].

---

(١) حلية المحاضرة ١: ٦٥.

(٢) المصدر نفسه ١: ٦٨.

(٣) المصدر نفسه ١: ٧٧.

(٤) طبقات الشعراء: ابن سلام الجمحي: ٤٢.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

غير أن ابن سلام لم يوضح لنا مقياس الجودة في التشبيه، فهل كثرة التشبيهات تعد مقياساً للجودة؟

أم هل السبق في التشبيه يصلح أن يكون مقياساً للتفاضل في التشبيه؟ ومن السهل أن نفهم أبعاد هذا المقياس، إذا علمنا أن الأصمعي وابن سلام عالمان لغويان، يتعصبان للقديم، ولا يفسحان مجالاً للشعراء المحدثين في زمنهما.

وحين نتجاوز ابن سلام إلى الجاحظ لا نجد حديثاً مفصلاً عن التشبيه، بل يحذو حذو الأصمعي في إعجابه بالبيتين، لأن فيهما تشبيه الشيء بالشيء:

بدا البرق من نحو الحجاز فشاقني وكل حجازي له البرق شائق

سرى مثل نبض العرق والليل دونه وأعلام أبلى كلها والأسالق[1]

والحق أن الجاحظ كان مشغولا -كسابقيه أيضاً- بالموروث الشعري، هذا الموروث الذي يقدم له معرفة في عالم الحيوان، أو النبات، أو المطر، أو البرق، بصورة موازية لحكم فارس واليونان.

أمّا المبرد فقد جعل التشبيه على أربعة أضرب: مفرط ومصيب، ومقارب وبعيد[2]، ويمكننا أن نفهم مقياس الإصابة على أنه قرب التشبيه، فحين يكون المشبه قريباً من المشبه به، وتكون أطراف المشابهة ماثلة فذلك تشبيه مصيب، فالإصابة تعني قدراً من التماثل بين المشبه والمشبه به، وتتحقق الإصابة عبر فطنة الشاعر إلى الاهتداء لجوانب التماثل فيهما، فالشاعر لا يخلق عناصر مشابهة، بل يفطن إلى وجودها، وتصبح الإصابة -في ظل هذا التصور- صورة من صور الاعتدال، لأن الاعتدال يعني الوقوف في نقطة الوسط دون الجنوح إلى الطرف الأيسر أو الأيمن.

---

(١) البيان والتبين جـ١: ٢٥ وأنظر إعجاب الجاحظ ببيت عنترة في وصف الذباب: حلية المحاضرة جـ١: ٨١.

(٢) الكامل: ٥٩.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والحق أن اعتدال التشبيه -عبر فكرة الإصابة- قد شدت الخناق على خيال الشاعر، وكبلت حريته وطلبت من الشاعر أن يعزل نوازعه النفسية عن التشبيه، وهو أمر يرفضه الناقد الحديث، لأن التشبيهات -في ظل النقد المعاصر- هي رموز نفسية موازية لحركة الأشياء في العالم، ولم يكن الناقد القديم يدرك هذا الأمر لأنه كان مشغولاً بقانون اللياقة الاجتماعية الذي يفترض بالشاعر أن يكون صدى لقيم مجتمعه، أو صورة منسوخة لما قبله، وليس فرداً متميزاً مبدعاً.

قد نجد في تصنيفات النقاد للتشبيه شيئاً من الأثر النفسي، لكنها -في مجملها- لا تخرج عن التأثر الانطباعي السريع بها، فهناك مثلاً تشبيه رشيق[1]، وآخر قبيح[2]، وآخر ركيك، وآخر سخيف، وآخر كاذب.

ولا يخفى أن هذه المقاييس النقدية للتشبيه لا تعدو انطباعاً عاماً سريعاً يمكن رده إلى الحكم الأخلاقي، أو قانون الموروث الشعري، أو قانون اللياقة الاجتماعية.

هذه هي الصورة التي رسمها النقاد اللغويون للتشبيه، وكانت فكرة "الإصابة" عندهم محوراً يدورون حوله، وقد تلقف ابن طباطبا هذه الفكرة غير أنه وسع من دائرتها، ومنحها التحليل والتفسير، فقد رأى أن الشعراء المتقدمين قد أسسوا شعرهم على الصدق في التشبيه، فقد جاءت تشبيهاتهم صورة لحياتهم التي عاشوها، بما فيها من فرح، وغم، وأمن، وخوف[3].

وقد أودعت العرب أشعارها من "الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها"[4]، ويكون لزاماً على الشاعر المحدث -في نظر ابن طباطبا- أن يلتزم السنة الموروثة في التشبيه، ويصبح اعتدال التشبيه قرين التزام الشاعر بهذه السنة، ولا يخفى وجه الخطاء في هذا المقياس الذي يكبل حرية الشاعر، ويقتل نزعة الإبداع لديه.

---

(١) الطراز: ٢٩٦.

(٢) المصدر نفسه: ٢٩٦.

(٣) عيار الشعر: ١٧.

(٤) المصدر نفسه: ١٦.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لكن محاولة ابن طباطبا للخروج من هذا المأزق الذي وقع فيه الشعر المحدث قد دفعته إلى أن يأخذ بهذا المقياس، لأنه -في نظره- يحدّ من تهمة السرقات الشعرية التي أهدرت جهود نقدية كبيرة بسببها.

ويمضي ابن طباطبا متحدثاً عن أنواع التشابه، فقد يكون بالصورة، أو الهيئة، أو في المعنى، أو الحركة.

فمن التشبيه بالصورة قول امرئ القيس:

كأن قلوب الطير رطباً ويابساً  لدى وكرها العناب والحشف البالي[1]

ولا يخفى أن هذا البيت كان مدار إعجاب النقاد اللغويين قبله.

ولو أنعمنا النظر في هذا التشبيه لتبين لنا أن هناك صورتين بصريتين اثنتين متقابلتين، قلوب الطير رطبة ويابسة يقابلها العناب والحشف البالي، وهما صورتان بصريتان لا تداخل بينهما، ويصبح الاعتدال -عبرهما- اعتدالاً جمالياً عقلياً، يقوم الشاعر بإدراك عناصر المشابهة، وهو إدراك عقلي، لا أثر للنواحي الوجدانية فيه، وتمثل أمامنا صورتان ساكنتان لا تفاعل بينهما إطلاقاً، ولا يعدو هذا التشابه صوراً شكلية خارجية، تتبادل المواقع فيما بينهما، حيث يغدو المشبه هو المشبه به، والمشبه به هو المشبه، ولكن هذا التبادل في المواقع لا يعني حلول أحدهما في الطرف الآخر، بل يبقى الثبات الهندسي قائماً بينهما.

يرى ابن طباطبا أن أحسن التشبيهات "ما إذا عكس لم ينتقض، بل يكون كل مشبه بصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مثله مشبهاً به صورة ومعنى أو ربما أشبه الشيء الشيء صورة وخالفه معنى .. وربما داناه، وقاربه، وشامه"[2].

وعلى هذا الأساس فإن التشبيه لا يعدو كونه نوعاً من العقد والاتفاق، وإذا أخلّ طرف بهذا العقد انفرط أمره، ويصبح الاعتدال -في ظل هذا الأمر- قرين الاحتفاظ بشروط العقد، وهي شروط تستمد شرعيتها من ثبات الأشياء في الحياة واستقلالها، وهي شروط تحتكم إلى قانون العقل والمنطق، أو الشرعية الاجتماعية،

---

(١) عيار الشعر: ٢٣.

(٢) المصدر نفسه: ١٧.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهذه النظرة مخالفة تماما لما يقوله الناقد الحديث من أن الصورة تهدف إلى "عملية استثارة لحالة وجدانية"(١).

إن اعتدال التشبيه -عند ابن طباطبا- قرين قبول الفهم له، والفهم لا يقبل إلا الصواب والصدق وتكون التشبيهات صادقة حين "تصاب حقائقها، ويلطف في تقريب القريب منها، فيؤنس النافر الوحشي حتى يعود مألوفا، ويبعد المألوف المأنوس به حتى يصير وحشيا"(٢)،ولهذا فخير التشبيهات ما جاءت فيها أدوات التشبيه مثل"كأنه أو قلت ككذا وما قارب الصدق قلت فيه تراه أو تخاله أو يكاد"(٣).

وجود الأداة -إذن- يجعل أطراف التشبيه متقاربة، وتحقق مبدأ الاعتدال في التشبيه، لأن الأداة تشكل مانعا قويا من أن يطغى طرف على طرف، وتحتفظ -أيضا- بمبدأ الانفصال بينهما، ولا تسمح لأحدهما أن يحل بالآخر.

وفي هذا المجال أقول إن ابن طباطبا قد فهم الاعتدال على أنه الإصابة في التشبيه، وهي إصابة تحتفظ بالتوازن بين جانبي المشبه والمشبه به، فلا يطغى أحدهما على الآخر، وهذه الإصابة تستمد مرجعيتها من السنة الشعرية الموروثة، أو قانون اللياقة الاجتماعية، أو مبدأ الحياة التي خلقها الخالق تعالى في صورة منظمة مستقلة.

*******

ابن طباطبا وقدامه -كما أسلفنا- ناقدان متعاصران، الأول تحدث عن الإصابة في التشبيه وقرنها بالتزام الموروث الشعري القديم، والثاني تحدث عن الإجادة في التشبيه وقرنها بالقدرة على إيجاد الائتلاف بين أشياء مختلفة، ويصبح الاعتدال عند قدامة قرين الإجادة فيه، تحدث ابن طباطبا عن اعتدال التشبيه -أيضا- عبر قانون الصدق فيه، وهو صدق يحتكم -كما أسفلنا- للموروث الشعري، أما قدامة فقد أسقط من حسابه فكرة الصدق، وجعل الإجادة الفنية بديلا لها، وتتحقق هذه الإجادة حين يتمكن الشاعر من إدراك عناصر متشابهة عديدة، ثم

---

(١) النظرية البنائية: صلاح فضل: ٣٥٩.

(٢) عيار الشعر: ١٢٥.

(٣) المصدر نفسه: ٢٧.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يبرزها في شعره، في صورة مؤتلفة بارعة، فالتشبيه عنده "يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معانٍ تعمهما، ويوصفان بها، وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما بصفتها، وإذ كان الأمر كذلك، فأحسن التشبيه هو ما أوقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد[1].

التشبيه عند ابن طباطبا قد يقع في الصور، فيكون صدقاً تصويرياً، أمّا التشبيه عند قدامه فيقع في المعاني، ولا ضرر -عند قدامة- في إيقاع المبالغة فيها، ما دامت تطلب الإجادة، ومن هذه الزاوية نفهم إعجاب قدامة بتشبيه أوس بن حجر حين شبه ارتفاع أصوات القوم في الحرب وانخفاضها بصوت المرأة تجاهد للولادة[2]، لأن التشبيه قد وقع في المعنى.

ومثله قول الشاعر:

فغب دجالا جرعه متواتر كوقع السحاب بالطراف الممدد

حيث شبه صوت الجرع بصوت المطر على الخباء، ويفسر قدامة جودة التشبيه في هذا البيت "أنه لما كانت الأصوات تختلف، وكان اختلافها إنما هو بحسب الأجسام التي تحدث الأصوات اصطكاكها وليس يدفع أن اللبن وعصب المري اللذين حدث عن اصطكاكهما صوت الجرع قريب الشبه من الأديم الموتن، والماء الذي حدث عن اصطكاكهما صوت المطر"[3].

والحق أن قدامة قد وسع من دائرة اعتدال التشبيه، ليصبح اعتدالا فنيا جماليا، لكنه جمال فني تجريدي، إذ تصبح الصورة -في نظر قدامة- مجموعة من الصور المتقابلة أو المتوازية، تبدو ساكنة، هادئة، ولا تحمل في طياتها آثاراً نفسية، ومن هذه الزاوية نفهم إعجاب قدامة ببيت امرئ القيس:

له أيطلا ظبي وساقا نعامة وإرخاء سرحان وتقريب تتفل

---

(١) نقد الشعر: ١٢٤.

(٢) المصدر نفسه: ١٢٥.

(٣) المصدر نفسه: ١٢٤.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إذ شبه فيه أربعة أشياء بأربعة أخرى[1].

ولا يخفى أن هذه الصورة التي قدمها قدامة صورة مجردة، تقوم على التناسب العقلي الخارجي، وليس ثمة تفاعل فيها، ويمكن القول إن قدامة ناقد "شكلي يرد علة الجمال في الشعر إلى ما ينطوي عليه الشعر من تجانس بين العناصر والأجزاء"[2].

وليس من شك في أن قدامة قد تأثر بالمنطق الأرسطي، هذا التأثير يبدو واضحاً في نظرته إلى الصورة فهي نظرة تقوم على التناسب المنطقي، غير أن الصورة الشعرية ينبغي أن ينظر إليها من زاوية خاصة بها، لأن الجمال "لا يخضع لبرهان منطقي استدلالي، ولكنه يقاس بمعايير تحدد قيمته"[3].

ومن هذه الزاوية نفهم رفض قدامة للاستعارة لأنها تخرق المعايير المنطقية التي رسمها، ولهذا سماها "المعاظلة"، ويخرجها مخرج التشبيه يقول طفيل الغنوي:

وحملت كوري خلف ناجية  يقتات شحم سنامها الرحل[4]

يقول قدامة "فما جرى هذا المجرى مما له مجاز كان أخفّ وأسهل مما فحش، ولم يعرف له مجاز، وكان منافراً للعادة بعيداً مما يستعمله الناس مثله"[5].

******

الآمدي والجرجاني صاحب الوساطة والمرزوقي ثلاثة نقاد قد أكدوا اعتدال التشبيه عبر الإصابة فيه، يبين ذلك واضحاً في شعر البحتري، إذ يرى الآمدي أن البحتري مثال للشاعر الذي أصاب حقيقة التشبيه، ويورد قول البحتري في العناق:

ولم أنس ليلتنا في العناق  لف الصبا بقضيب قضيبا

---

(١) نقد الشعر: ١٢٧.

(٢) مفهوم الشعر: جابر عصفور: ١٢٨.

(٣) الأخلاق: عادل العوا: ٣٦.

(٤) نقد الشعر: ١٧٦.

(٥) المصدر نفسه: ١٧٧.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويعقب على هذا البيت بقوله "ومازلت أسمع أهل العلم بالشعر يقولـــون إن هذا البيت أجود ما قيل في العناق لأنه أصاب حقيقة التشبيه بأجود لفظ"(١).

وفكرة الإصابة -كما ذكرنا- ترتد جذورها إلى المبرد وابن قتيبة.

وقد يتخذ الاعتدال عند الآمدي صورة اللطف في التشبيه، إذ يفسر إعجابه بشعر امرئ القيس بأنه "دقيق المعاني، بديع الوصـــف، لطيـف التشـبيه، بديـع الحكمة"(٢).

وما قاله الآمدي عن الإصابة في التشبيه، نسمع صـــداه لـــدى الجرجـــاني أيضاً، فالإصابة عنده -أيضاً- ركن من أركان عمود الشعر، فقد كـــانت العـــرب "تسلم السبق لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب"(٣).

أمّا صاحب الحماسة فقد تلقف هذه الفكرة من سابقيه، غير أنه أضاف لهـــا عياراً تحتكم إليه، فعيار الإصابة في الوصف "هو الذكاء وحُســـن التميـــيز، فمـــا وجدناه صادقاً في العلوق، ممازجاً في اللصوق... فذاك سيما الإصابة فيه"(٤).

وكلمات الذكاء والفطنة، وحسن التمييز روافد لإصابة التشبيه، أمّـــا عيـــار المقاربة في التشبيه فهو الفطنة وحسن التقدير "فأصدقه مالا ينتقض عند العكـــس، وأحسنه ما وقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما، ليبين وجـــه الشبه بلا كلفة"(٥)، ولا يخفى أن هذا العيار مأخوذ عن قدامة.

وجملة القول إنّ إعتدال التشبيه عند النقاد الثلاثة هو قرين الإصابـــة فـــي الوصف، والمقاربة في التشبيه، وعماد ذلك كله الفطنة والذكاء وحسن التقدير.

أمّا الإستعارة فهي الركن الثاني من أركان الصورة ولم تكن معروفة بهـــذا الإسم لدى النقاد اللغويين، لكنهم عدّوا الاستعارة ضرباً من المجاز، وقـــد تبـــاينت

---

(١) الموازنة جـــ٢: ١٣٩.

(٢) المصدر نفسه جـــ٢: ٤٢٠.

(٣) الوساطة: ٣٤.

(٤) الحماسة، جـــ١: ٩.

(٥) المصدر نفسه ١: ٩.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مواقف النقاد القدامى منه، فهو "مفخر العرب في لغتهم، وبه اتسعت"(١)، وهو "أحلى في أسماع السامعين، وأشبه بلغة المخاطبين"(٢).

والحق أن طبقة المتكلمين من المعتزلة والأشاعرة هي التي مجدت المجاز، واعترفت بوجوده في القرآن، وعدته "أحسن من الحقائق معرضاً"(٣).

غير أن علماء السنة كانوا أكثر حذرا في ذلك، لأن التسليم بوجود المجاز في القرآن قد يذهب بالظنون إلى مطاعن في ذات الله، ولهذا السبب فقد وسع المتكلمون من المعتزلة دائرة التأويل، في حين ضيقها أهل السنة، وتكاد تجمع تعريفات النقاد القدامى للمجاز على أنه تجاوز للمعنى الحقيقي إلى معنى آخر مجازي، بحيث تبقى الصلة بين المعنيين ولهذا ألح المتكلمون على الاعتدال في المجاز من خلال إبقاء الصلة قائمة بين المعنى الأصلي والمعنى المجازي، وتؤكد تعريفات النقاد للمجاز على هذا الاعتدال، فالمجاز عند العسكري هو "استخراج معنى الكلام لا على ظاهره، بل على وجه يحتمل مجازا أو حقيقة"(٤) أو "هو اللفظ الذي أريد به مالم يوضع للإفادة"(٥) أو "هو ما سلكت عليه من مكان إلى آخر"(٦)، أو هو "مشتق من الجواز وهو التعدي"(٧).

ولا تختلف هذه التعريفات التي يقدمها النقاد مع ما جاء في معاجم اللغة" فجاز الطريق قطعة وسلكه" والمجاز "الطريق والمسلك"، و "جاوزت الشيء وتجاوزته إذا أجزته"(٨).

ومن الواضح أن هذه التعريفات تؤكد معنى التجاوز والابتعاد، غير أن هذا التجاوز يبقى على علاقة معتدلة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، ولهذا

---

(١) الحيوان، جـ٣: ٤٢٦.

(٢) تلخيص البيان: الشريف الرضي، مقدمة المؤلف.

(٣) المصدر نفسه: المقدمة.

(٤) الفروق اللغوية: ٤٣.

(٥) سر الفصاحة: ٣٤.

(٦) رسائل ابن حزم جـ٤: ٤١.

(٧) الطراز: ٦٣.

(٨) لسان العرب، مادة "جوز".



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فليس المجاز كذباً، لكنه يتضمن معنى المبالغة، فحين تقول "حملت الجبل، وشربت ماء البحر" فذلك "كلام مستقيم"(١)، ولا ينطوي على كذب، ولكن حين تقول "سوف أشرب ماء البحر أمس" تكون قد ناقضت نفسك، وأتيت بكلام محال.

ومهما يكن من أمر فإن أغلب النقاد القدماء قد اعترفوا بوجود المجاز في القرآن، ونفوا عنه صفة الكذب، ومن هذا الجانب نفهم تفسير الجاحظ للآية الكريمة "إنها شجرة تخرج في أصل الجحيم طلعها كأنه رؤوس الشياطين"، بأن المقصود منها ليس رؤوس الشياطين المتعارف عليهم، بل المقصود "التخويف بتلك الصورة والتفزيع منها"(٢)، إذ استقر في نفوس الناس قبح الشياطين والفزع منهم.

وليس من شك في أن الجاحظ يفترض علاقة عقلية واضحة بين الدلالة والمدلول في المجاز، لأن العقل المعتزلي يرفض قبول شيء ينكره العقل، فلم ير أحد من الناس الشياطين على وجه الحقيقة، بل استقر في نفوسهم الخوف منها.

ويصبح اعتدال المجاز -في ظل هذا الفهم- قرين الوضوح، وتكون العلاقة بين الدلالة الظاهرة والدلالة المجازية منطقية يقبلها العقل، والعقل لا يقبل إلا الصدق، ولهذا فإن المجاز ليس نقيضاً للصدق، بل هو رديف له.

وما يقوله الجاحظ في المجاز نسمع صداه عند ابن قتيبه، ورغم أن الرجلين يختلفان في منطلقاتهما الفكرية، إذ الأول معتزلي المذهب، والثاني سني، إلا أنهما يسلمان بوجود المجاز في القرآن.

يعد المجاز عند ابن قتيبه ضربا من التوسع في اللغة، وهو موجود في التراث الشعري عند العرب مثلما هو موجود في القرآن، بل إنه -والكلام لابن قتيبة- موجود في أحاديث الناس، ولا يجوز أن ننعته بالكذب، فلو كان "المجاز كذبا -كان أكثر كلامنا فاسداً"(٣).

---

(١) الكتاب: سيبويه: ٢٦.

(٢) الحيوان، جـ٥، ٢١٢ وقارن: سر الفصاحة: ٢٤٦.

(٣) تأويل مشكل القرآن: ابن قتيبة الدينوري: ٩٩.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن هذه الزاوية يخرج كثيراً من الآيات التي يوحي ظاهرها بالتشبيه كقوله تعالى "على العرش استوى"، ويستند في تأويلها إلى ماقاله أبو عبيدة بأن المقصود بها العلو والارتفاع، فنحن نقول "استويت فوق الدابة، واستويت فوق البيت"(١).

ويمضي ابن قتيبه في تأويله الآية "يوم يكشف عن ساق"، أي عن شدة من الأمر"(٢).

ويورد ابن قتيبة أن بعضا من أهل اللغة قد عاب هذا اللون في الشعر، ونسبوه إلى الإفراط، وتجاوز المقدار، غير أن ابن قتيبة يقول: "وما أرى ذلك إلا جائزاً حسناً على ما أثبتناه من مذاهبهم"(٣).

إذن مسألة المجاز عند ابن قتيبة مرتبطة بقضية التأويل، والفارق بين الجاحظ وابن قتيبة أن الأول وسع دائرة التأويل إلى أبعد الحدود، ونظر إلى المجاز نظرة عقلانية صارمة، أمّا الثاني -ابن قتيبة- فهو يضيق هذه الدائرة، ويحتكم فيها إلى التراث الشعري عند العرب، لكنهما يلتقيان في الإقرار بوجود آيات متشابهة في القرآن، حتى يقع التفاضل بين الناس، فلا يستوي في معرفتها الجاهل والعالم.

ومع أن ابن قتيبة من أشد خصوم الجاحظ مذهبياً إلا أنه وقع تحت تأثيره، فهو ينفي صفة القول عن ذات الله تعالى، ويحتكم -أيضاً- إلى منطق العقل، في قوله تعالى: "أئتيا طوعا أو كرها، قالتا أتينا طائعين"، ثم يعقب ابن قتيبة على هذه الآية قائلاً: "لم يقل الله، ولم يقولا، وكيف يخاطب معدوماً، وإنما هذه عبارة "لكوناهما فكانتا"، ويستدل على ذلك بحكاية الشاعر عن ناقته:

تقول إذا درأت لها وضيني أهذا دينه أبدا وديني

---

(١) تفسير غريب القران: ابن قتيبة: ٢٧٧.

(٢) تأويل مشكل القران: ١٠٣.

(٣) المصدر نفسه: ١٣١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

... وهي لم تقل شيئاً من هذا"[1].

غير أن موضوع المجاز أصبح فيما بعد ساحة معركة بين مختلف العقائد والمذاهب، فقد مضى المعتزلة يستخدمون سلاح التأويل بصورة طاغية في تفسيرهم للقرآن الكريم.

ويعد تفسير الزمخشري "الكشاف" مثالاً على هذا الاتجاه، وأول جميع الآيات التي يشير ظاهرها إلى التجسيم والتشبيه، ليستقيم مع مبدأ التوحيد الاعتزالي، ففي قوله تعالى "قال يا إبليس ما منعك أن تسجد لما خلقت بيدي" يفسرها الزمخشري" أي ما منعك من السجود لشيء هو كما تقول خلقته ببدي، لا شك في كونه مخلوقاً امتثالاً لأمري، وإعظاماً لخطابي"[2]، وكذلك في قوله تعالى "وسع كرسيه السموات والأرض"، يقول الزمخشري "لا كرسي ثمة ولا قعود ولا قاعد" و "ما هو إلا تصوير لعظمته وتخييل فقط"[3].

ويرد الزمخشري على المجسمة بأن الإيمان لا يكون بالمشاهدة والمعاينة، وإنما يكون "بالنظر والاستدلال"[4]، وعلى هذا الأساس ينبغي أن تكون العلاقة بين الدال والمدلول علاقة عقلية، تحتكم إلى الوضوح والاعتدال، والنظر والاستدلال، وحين تخرج الدلالة إلى الغلو[5]، ويذهب التأويل إلى ضروب شتى من التفسير فينبغي الوقوف عند ذلك الحد.

ومهما يكن من أمر فإن المعتزلة قد تعرضوا لهجوم حاد من مفكري أهل السنة، إذ نعتوا بأنهم قد عطلوا الصفات، ويعتبر ابن القيم الجوزية من كبار منظري الفكر السلي، فقد فرق بين الصفات التي تسند إلى الله والات الإدراك، ففي قوله تعالى "ولتصنع على عيني" حقيقة لا مجاز، لأنه "صفة في معنى الرؤية والإدراك"[6]، فلله صفة السمع والبصر والعلم، وهي -كما قال الأشعري- صفات

---

(١) تأويل مشكل القران: ٧٩.

(٢) الكشاف: الزمخشري، جـ٣: ٣٨٣.

(٣) المصدر نفسه، جـ١: ٣٨٥.

(٤) المصدر نفسه: جـ٣: ٤١٦.

(٥) يقصد الزمخشري بذلك تأويل أهل الأهواء والبدع جـ١: ٦٣٥.

(٦) بدائع الفوائد: ابن قيم الجوزيه: جـ٢: ٣.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"ورد بها الشرع، ولم يقل إنها في معنى القدرة"[1]، غير أن هذه الصفات لا تتطابق بالضرورة مع صفات البشر، فالله عليم ليس كعلم البشر، وسميع ليس كسمع البشر، أما التأويل فينبغي أن ينصرف إلى آلات الإدراك التي تسند إلى الله، ومن هذه الزاوية يلتقي المعتزلة والسنة في رفض الصفات الجسمية[2]، التي تنسب إلى الله لأنها مناقضة لمبدأ التوحيد الإسلامي.

وختاما أقول إن العلاقة بين الدال والمدلول كانت مطاطة تتسع أحيانا، وتضيق أحيانا أخرى، وتعتدل أحيانا، وتتطرف أحيانا أخرى، غير أن المتكلمين لم ينقلوا بحوثهم هذه إلى ميدان النقد بصورة واضحة، بل بقيت محصورة في دائرة التأويل القرآني.

******

قدمنا القول إن الاستعارة ضرب من المجاز، غير أنها لم تعرف بهذه التسمية لدى النقاد اللغويين المتقدمين أمثال أبي عبيدة وابن الأعرابي والأصمعي غير أن بعضهم لقبها "بالأمثال"[3] وعاملها بعضهم الآخر على أنها ضرب من التشبيه البعيد، فقد أنكر الأصمعي إسناد "الأظلاف" إلى الملك، في قول الشاعر:

سأمنعها أو سوف أجعل أمرها إلى ملك أظلافه لم تشقق[4]

وعدها قدامة من المعاظلة الفاحشة، ويعرفها ابن سنان بأنها "تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل والإبانة"[5].

---

(١) بدائع الفوائد، جـ٢: ٤.

(٢) ترى طائفة المشبهة وهم جماعة من الشيعة الغالية بأن معبودهم صورة ذات أعضاء وأبعاض إما روحانية أو جسمانية يجوز عليه الانتقال والنزول والصعود والاستقرار والتمكن، انظر: الملل والنحل للشهرستاني جـ١: ٩٣ وقارن تفسير الشيعة لكلمة "النبأ العظيم" في قوله تعالى "عم يتساءلون عن النبأ العظيم" بأن المقصود بها علي كرم الله وجهه. انظر صحيفة الابرار: ميرزا محمد تقي ج ١ : ١٧٩.

(٣) انظر: نضرة الإغريض: ١٣٤.

(٤) كتاب الحالي والعاطل من كتاب حلية المحاضرة: ٤.

(٥) سر الفصاحة: ١٠٨ وقارن تعريف الرماني لها في كتاب "النكت": ٧٩.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويقول فيها العسكري بأنها "تفيد شرح المعنى وفضل الإنابة عنه"[1]، ويقول فيها ابن أبي الأصبع بأنها "تسميه المرجوح الخفي باسم الراجح الجلي للمبالغة في التشبيه"[2]، وفائدتها عند ابن رشيق "إخراج الأغمض إلى الأوضح"[3].

هذه التعريفات تؤكد في مجموعها انتقال الدلالة من المعنى الأصلي إلى معنى آخر جديد، وهذه النقلة الجديدة تعني تبدلاً في المواقع لغاية التوضيح، ومن هذه الزاوية فإن تعريف الاستعارة لدى النقاد العرب القدماء يحتفظ بعنصر التواصل بين المعنى الأصلي والمعنى المجازي المتولد، وهي نظرة مخالفة لنظرة الناقد المعاصر، فالاستعارة ليست توضيحاً للمعنى، بل هي "تحول الشيء المعتاد إلى أمر غريب عندما تقدمه تحت ضوء جديد، وتضعه في سياق غير متوقع"[4].

وقد نظر إليها الناقدان كولريدج ووردز وورث على أنها " من معالم الشعر الحقيقي"[5]، لأنها تملك الجدة والدهشة في التعبير.

والحق أن تعريف النقاد العرب القدماء للاستعارة على هذا النحو ينسجم وتعريفها في معاجم اللغة، فالاستعارة من العارية، والعارية عار على من طلبها، والمستعير إذا جحد العارية فإنه خائن[6]، ولهذا فإن المعنى المستعار ليس منقطعاً تماماً عما سبقه، بل تبقى جسور التواصل قائمة بين المعنيين، ويكون ذلك التواصل صورة من صور الاعتدال، وهو اعتدال يحتكم إلى قانون اللياقة الأخلاقية، فمن العار أن تجحد العارية، ولهذا السبب شدد كثير من النقاد على أن الاستعارة ضرب من التشبيه العارض[7]، وهي تفيد المبالغة[8] وذهب بعض النقاد

---

(١) الصناعتين: ٢٩٥.

(٢) تحرير التحبير: ٩٧.

(٣) العمدة، جـ١: ٢٨٧.

(٤) النظرية البنائية: صلاح فضل: ٨٢.

(٥) المرجع نفسه: ٨٣.

(٦) لسان العرب، مادة "عير".

(٧) سر الفصاحة: ١٠٨.

(٨) نهاية الإيجاز: ١١٥.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إلى أن الحقيقة أصل والاستعارة فرع[1]، أو أنها ضرب من "التوسع"[2] بل عدّها كثير من النقاد القدماء ضرباً من البديع[3]. يضفي زينة على المعنى، هذه النظرة إلى الاستعارة ينفر منها الناقد الحديث، فالإستعارة ليست توضيحاً للمعنى وزينة له، بل هي "سخط لمعالمه"[4].

لقد قدمنا القول إن النقاد القدماء قد اعتبروا الاستعارة ضرباً من التشبيه البعيد، أو المجاز المباعد عن الحقيقة. يستوي في ذلك الأصمعي والمبرد وثعلب وابن طباطبا وقدامة، ولكن حين برزت ظاهرة الشعر المحدث ازداد الاهتمام بالاستعارة، ذلك أن أبا تمام أربى على ذلك كله، وافترع لنفسه فناً جديداً لا مثيل له، فمال باستعارته إلى "الخطأ والإحالة"[5]. وتجنب جادة الاعتدال، ولهذا وصفه خصومه بأنه "لم يجر في استعارته على مذاهب العرب المعروفة". وأنه "قد جنى على نفسه بالإكثار من هذه الاستعارات، وبهذا فإن أبا تمام -في نظر الآمدي- قد خرق قانون الاعتدال في الاستعارة، إذ بالغ في استخدامها، وخالف فيها منطق العقل والذوق ولهذا يهاجم الآمدي عنصر التشخيص في الاستعارة، فحين يقول أبو تمام:

تحمل عنه الصبر في يوم تحملوا  وعادت صباه في الصبا وهي شمأل

بيوم كطول الدهر في عرض مثله  ووجدي من هذا وهذاك أطول

يعقب الآمدي على ذلك بقوله: "ثم انظر إلى هذا السخف كيف جعل للدهر عرضاً على هذا اللفظ الذي كأنه به يمسح أرضاً، أو يذرع ثوباً"[6].

---

(١) انظر: سر الفصاحة: ١٠٨ وقارن: النكت للرماني: ٧٩.

(٢) نهاية الإيجاز: ١٩٧.

(٣) انظر: الصناعتين: ٢٩٣ وقارن: حلبة المحاضرة: ٢٠ وكتاب البديع لابن المعتز: ٤١، وإعجاز القرآن: ٨٩.

(٤) النظرية البنائية: ٣٦.

(٥) الموازنة، جـ١: ٢٣.

(٦) المصدر نفسه، جـ٢: ٤٢٣.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويجري الآمدي مقابلة بين شعر أبي تمام والبحتري، فحين يقول البحتري:

غـدت قضبـان أسـحلة عليـها  لفـرط الجـدل أوشحـة تجـول

يقـوم مـن تثنيـها اعتـدال  تكـاد تقـول مـن هيـف لحـول

يعقب الآمدي قائلا: "وهذا والله هو الشعر لا تعليلات أبي تمـام بطباقـه، وتجليسه، وفرط تقعره، وكثرة إحالاته"(١)، وقد كان البحتري -في نظر الآمـدي- مثالا للنموذج الشعري الذي ينبغي أن يحتذى، فهو لم يخرج على عمود الشعر كما فعل أبو تمام، ولم يدرك الآمدي أنه قد أوقع نفسه في تناقض، فهو -مـن جهـة- يدفع استعارات أبي تمام التي خرقت قانون الاعتدال في نظره، وبالمقابل يعتـذر عن استعارات امرئ القيس بقوله:

وقلـت لـه لمـا تمطـى بصلبـه  وأردف إعجـازا ونـاء بكلكـل

"وقد غاب امرأ القيس بهذا البيت من لم يعـرف موضوعـات المعـاني الاستعارات والمجازات، وهو غاية الحسن والجودة والصحة، لأنه قصد وصـف أحوال الليل الطويل، فذكر امتداد وسطه... وهذا عندي منتظم لجميع نعوت الليـل الطويل على هيئته، وهذه أقرب الاستعارات من الحقيقة"(٢).

ويبدو أن هذا الاعتذار لم يرض ابن سنان إذ يقول "وهذا الذي قالـه أبـو القاسم لا أرضى به غاية الرضى... وبيت امرئ القيس عندي ليـس مـن جيـد الاستعارة ولا رديئها، بل هو من الوسط بينهما"(٣)، والسـبب -عنـده- أن هـذه الاستعارات في هذا البيت "مبنية على غيرها"(٤).

---

(١) الموازنة، جـ٢: ١١٨.

(٢) المصدر نفسه، جـ٣: ٢٦٦.

(٣) سر الفصاحة: ١١٢.

(٤) المصدر نفسه: ١١٣.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولا يخفى تجني ابن سنان على استعارة امرئ القيس، فالبيت لا ينطوي على استعارات متراكبة فوق بعضها من غير فائدة، بل هي استعارات يمكن فهمها إذا عرفنا الجو النفسي للشاعر.

يرى الناقد الحديث أن الاستعارات المتراكبة فوق بعضها تفسح "فسحة عريضة للمخيلة"(١)، بما تثيره من مشاعر موازية، ودلالات رامزة، بل إن الصورة التي رسمها امرؤ القيس تملك اعتدالاً فنياً جميلاً حيث تضعنا في جو أسطوري، تشيع من حوله ظلال نفسيه، تتلبس رموزاً مادية، تعكس ما يمور في النفس من حركة الحياة واضطرابها.

والحق أن نقادنا العرب القدماء -باستثناء عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني- قد نفروا من الصور المشخصة، لأنها تبعث -في نظرهم- الحياة في الجماد الميت، وهو خرق لقانون الاعتدال العقلي.

فالعقل المعتدل -عندهم- يرفض إضفاء صفات إنسانية على الأشياء الجامدة الميتة، وكذلك فإن الشعور الديني -في نظرهم- يرفض مثل هذه التصورات الجامحة، ومن هذه الزاوية نفهم نفور ابن سنان من تشخيص ذي الرمة في قوله(٢):

تيممن يافوخ الدجى فصدعنه ... وجوز الفلا صدع السيوف القواطع

حيث جعل للدجى يافوخا

ومن هذه الاستعارات المشخصة أيضاً قول تأبط شراً:

نحز رقابهم حتى صدعنا ... وأنف الموت منخره رئيم

حيث جعل للموت أنفاً(٣).

---

(١) نظرية الأدب: ٢٦٣.

(٢) سر الفصاحة: ١٣٠.

(٣) المصدر نفسه: ١٢٨-١٢٩.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولهذا فرّ النقاد القدماء من هذه الاستعارات التي نعتوها "بالبعد"، وآثروا عليها الاستعارات القريبة، "وعلى ذلك مضى جلة العلماء، وبه أتت النصوص عنهم"(١).

ويصبح اعتدال الاستعارة قرين قربها من دائرة العقل أو المنطق أو الدين، وبذلك تكون "لائقة بما استعيرت له"(٢).

وينجم عن ذلك ضرب من المغرفة والمعاملة بين المستعير والمعار، لكن هذه المعرفة لا تطغى على شخصية كل منهما، بل يبقى الانفصال قائماً بينهما، فلا "تكون الذاتان واحدة"(٣).

واعتدال الاستعارة -في ظل هذا التصور- قرين التناسب(٤) أيضا، هذا التناسب يرتضيه العقل، وهو -أيضا- لا يسمح بتوحيد طرفي الاستعارة، بل يبقى كل منهما مستقلاً بنفسه.

والحق أن فكرة التناسب العقلي عند النقاد العرب القدماء هي من تأثير فهمهم الخاطئ لكلام أرسطو، يعرف أرسطو الاستعارة بأنها "نقل اسم شيء إلى شيء آخر، فإمّا أن ينقل من الجنس إلى النوع، أو من النوع إلى الجنس، أو من نوع إلى نوع، أو ينقل بطريق المناسبة"(٥).

ومن المهم أن نؤكد أن أرسطو قد مجد الاستعارة وجعلها آية الموهبة عند الشاعر، ونظر إلى الشعر على أنه فن متميز. له معايير خاصة تحدد قيمته، وتلك المعايير مختلفة تماما عن مثيلتها "التي تطبق في السياسة أو الصنائع الأخرى"(٦).

ومهما يكن من أمر فإنه يمكن القول إن أغلب النقاد المتكلمين -ولا سيما الأشاعرة منهم قد نفروا من التشخيص في الاستعارة، لأنها -في نظرهم- تخلط

---

(١) العمدة جـ١: ٢٦٩، وانظر: سر الفصاحة: ١١٠، وتلخيص الخطابة لابن رشد: ٢٩٢.

(٢) نضرة الإغريض: ٤٥٣.

(٣) نهاية الإيجاز: ٢٠٥.

(٤) انظر: الطراز: ٢٤١، وسر الفصاحة: ١١١.

(٥) أرسطو طاليس في الشعر: ترجمة شكري عياد: ١١٦.

(٦) المصدر نفسه: ١٤٢.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العوالم، عالم الإنسان بعالم الحيوان، وعالم الحيوان بعالم النبات أو الجماد، وفي ذلك نقض لكمال العالم الذي خلقه الله في أحسن صورة.

ولهذا تهربوا من الاستعارة مع إدراكهم بوجودها في القرآن، وفسروها على أنها ضرب من المبالغة في تأدية الحقيقة، ففي قوله تعالى "وآية لهم الليل نسلخ منه النهار، فإذا هم مظلمون" فإن كلمة نسلخ منه النهار مستعار، وحقيقته "يخرج منه النهار، والاستعارة أبلغ، لأن السلخ إخراج الشيء مما لابسه وعسر انتزاعه منه لالتحامه به"(١).

وقوله تعالى "والصبح إذا تنفس" فهاهنا "مستعار وحقيقته إذا بدأ انتشاره"(٢)، وتصبح الاستعارة تعليقاً للعبارة "على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل والإبانة"(٣)، وعيار الاستعارة الحسنة المعتدلة تلك التي توجب بلاغة بيان لا تنوب منابه الحقيقة(٤)، وكل استعارة لا بد لها من الحقيقة.

فالاستعارة -في ظل ذلك الفهم- ضرب من البلاغة، يتوسل بها الشاعر لتوضيح معانيه، وهي -بذلك- لا تختلف عن التشبيه.

وترتد جذور هذا الفهم إلى ماقاله المرزوقي في حماسته، فقد جعل التناسب بين المستعار منه والمستعار له ركناً من أركان عمود الشعر(٥)، وعيارها - الاستعارة- أن تقع في المعاني "وأن تكون لائقة صادقة الأوصاف لائحة الأوضاح"(٦).

اعتدال الاستعارة -إذن- قرين الوضوح فيها، وأن تكون لائقة لما استعيرت له.

ومصطلح "اللياقة" يفترض درجة من التناسب بين المستعار منه والمستعار له، وهو تناسب عقلي يفترض بالشاعر إدراك المتشابهات في الحياة، وهو إدراك

---

(١) النكت: الرماني: ٨٢، وقارن الخطابي: ثلاث رسائل في إعجاز القران: ٤٠.

(٢) المصدر نفسه: ٨٣.

(٣) المصدر نفسه: ٧٩.

(٤) المصدر نفسه: ٧٩.

(٥) الحماسة، جـ١: ٩.

(٦) المصدر نفسه، جـ١: ٧.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يقوم على الاعتدال في استخدام مقادير الأشياء، فإذا اختلت هذه المقادير اضطربت الاستعارة، ومن هذه الزاوية نسمع الجرجاني صاحب الوساطة يدعو إلى الاقتصاد والتوسط[1] في استخدام الاستعارة، والاستعارة -عنده- إنما تصح "على وجه من المناسبة وطرف من الشبه والمقاربة"[2]،.ولهذا يعيب قول المتنبي:

مسرة في قلوب البيض مفرقها وحسرة في قلوب البيض واليلب

إذ جعل "للطيب والبيض واليلب قلوباً، وللزمان فؤاداً"[3].

لكن الجرجاني يعتذر عن وجود هذه الاستعارات في شعر المتنبي بأن لها مثيلاً في شعر الأقدمين، ويبدو أن منهج الاعتذار هذا لم يرض ناقداً مثل ابن سنان إذ يقول: ".. إن كان القصد بذلك إقامة العذر للمتنبي، وترك الإنكار عليه، إذ كان النهج الذي سلك فيه مطروقاً، فليس هذا الرأي من معتقده بصواب، لأن القول في استعارة أبي الطيب إذا كانت بعيدة غير مرضية كالقول في كل استعارة كذلك"[4].

*******

وإذا تجاوزنا النقاد السابقين إلى عبد القاهر الجرجاني برز لنا تصور مكتمل للصورة، وهو تصور يتجاوز السطح الخارجي للتشبيه والاستعارة، وينفذ -عبرهما- إلى تصور فني مكتمل، ولهذا كله آثرت دراسة عبد القاهر الجرجاني بصورة متميزة مستقلة.

تتبع الصورة في نظر عبد القاهر من تشابهات قائمة في الحياة،.يتم إدراكها عبر وسائل الحس المعروفة، ثم يقوم الشاعر بتشكيل تلك الصورة الحسية لتكون رموزاً حسية لظلال عقلية قائمة في ذهن الشاعر، أوقد تكون هذه المدركات الحسية المتشابهة مناظرة لأشياء حسية أخرى مشابهة، وتفيء هذه الصورة المتشكلة إلى حكم العقل، لكنه ليس حكماً عقلياً صارماً مستبداً، بل هو إدراك عقلي

---

(١) الوساطة: ٤٣٣.

(٢) المصدر نفسه: ٤٢٩.

(٣) المصدر نفسه: ٤٢٩.

(٤) سر الفصاحة: ١٢٠.



© Arabic Digital Library Yarmouk University

جمالي فني، يقول عبد القاهر إن التشبيه أنواع "أن يؤخذ الشبه من الأشياء المشاهدة والمدركة بالحواس على الجملة، للمعاني المعقولة، والثاني أن يؤخذ الشبه من الأشياء المحسوسة لمثلها، إلا أن الشبه مع ذلك عقلي، والأصل الثالث أن يؤخذ الشبه من المعقول للمعقول"(١).

قد يقول القارئ إنّ هذه الأنواع للتشبيه ترجع إلى ما قاله ابن طباطبا، لكن الجرجاني منحها من التفسير والتحليل والبسط بصورة فاقت ماجاءت عليه عند ابن طباطبا.

والصورة المتكونة من المدركات الحسية -كما رسمها عبد القاهر- ليست مجردة عن الظلال النفسية الموحية، يقول الجرجاني معقباً على قول الشاعر:

هو عسل إذا يسرته فإذا عاسرت ذقت البلغما

"إذ ليس الغرض الحلاوة والمرارة اللتين تصفهما لك المذاقة، ويحسهما الفم واللسان، وإنما المعنى أنك تجد منه في حالة الرضى والموافقة ما يملؤك سروراً، وبهجة حسب ما يجد ذائق العسل من لذة الحلاوة، ويهجم عليك في حالة السخط والإباء ما يشدد كراهتك ويكسبك كرباً، ويجعلك في حال من يذوق المر الشديد المرارة"(٢).

ولا يخفى أن اعتدال التشبيه -في هذه الحال- قرين الاستثارة النفسية المعتدلة عند المتلقي، وهو اعتدال يكسب النفس مزيداً من الرضا والانشراح والاتزان، وحال الاستعارة عند عبد القاهر كحال التشبيه أيضاً، يعرف الاستعارة بأنها لفظ قد عرف معناه الأصلي، كما حدد في الوضع اللغوي وتدل "الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل"(٣).

---

(١) أسرار البلاغة: ٥٠.

(٢) المصدر نفسه: ٥٢.

(٣) المصدر نفسه: ٢٢.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتهدف الاستعارة إلى إيقاع المبالغة في التشبيه مما يترك أثراً كبيراً في نفس السامع، فحين تقول: رأيت أسداً، فأنت تعني رجلاً شجاعاً، "ومعلوم أنك أفدت بهذه الاستعارة ما لولاها لم يحصل لك وهو المبالغة في وصف المقصود بالشجاعة، وإيقاعك منه في نفس السامع صورة الأسد في بطشه وإقدامه وبأسه"(١). ولذلك فإن اعتدال الاستعارة رهين قدرتها على إثارة هذا الإيهام في النفس، حتى ليمثل فيها على أنه حقيقة.

ثم يمضي الجرجاني متحدثاً عن القسم التخييلي في الاستعارة، ويرى أن هذا التخييل هو قدرة يتمرس بها الشاعر في إعطاء شبه من الحق يكون بمثابة الصدق الذي يحدثه القياس المنطقي، يقول "فمنه ما يجيء مصنوعاً قد تلطف فيه واستعين عليه بالرفق والحذق، حتى أعطى شبها من الحق، وغشي رونقاً من الصدق، باحتجاج تخييل، وقياس يصنع فيه، ويعمل، ومثاله قول أبي تمام:

لا تنكري عطل الكريم من الغنى ... فالسيل حرب للمكان العالي

ففي هذا البيت "قياس تخييل وإيهام، لا تحصيل وإحكام"(٢).

ومامن شك في أن عبد القاهر قد أفاد من الفلاسفة شراح أرسطو في ذلك، بل يجزم طه حسين بأن عبد القاهر قد قرأ الفصل الذي عقده ابن سينا للعبارة في كتاب الشفا(٣).

والحق أن عبد القاهر لا يميل إلى هذا النوع من التخييل ويذهب إلى ما ذهب إليه البحتري في قوله:

كلفتمونا حدود منطقكم ... في الشعر يكفي عن صدقه كذبه

---

(١) أسرار البلاغة: ٢٤.

(٢) المصدر نفسه: ٢٣١.

(٣) انظر: نقد النثر، مقدمة طه حسين: ٢٩.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"أراد كلفتمونا أن نجري مقاييس الشعر على حدود المنطق، ونأخذ نفوسنا بالقول المحقق؛ حتى لا ندعي إلا ما يقوم عليه برهان يقطع به، ويلجئ إلى موجبه مع أن الشعر يكفي فيه التخييل"(١).

ويمضي عبد القاهر مفرقاً بين الاستعارة والتخييل فأمّا الإستعارة فسبيلها سبيل الكلام المحذوف ففيها يثبت الشاعر "أمراً عقلياً صحيحاً، ويدعي دعوى لها شبح من العقل"(٢)، أمّا التخييل فهو "ما يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها ويقول قولاً يخدع فيه نفسه، ويريها ما لاترى"(٣) والغاية من هذه التفرقة -عند عبد القاهر- نفي وقوع التخييل في القرآن، لأن الاستعارة كثيرة الورود فيه.

من هذه الزاوية يصبح للاعتدال صورتان اثنتان: صورة تحتكم إلى العقل والمنطق، وصورة تحتكم إلى التخييل والإيهام، لكن هذا التخييل ليس نظيراً للكذب، ويورد مثلاً على ذلك قول لبيد:

وغداة ريح قد كشفت وقرة  إذا أصبحت بيد الشمال زمامها

فقد جعل للشمال يدا، فليس لك أكثر "من أن تخيل إلى نفسك أن الشمال في تصريف الغداة على حكم طبيعتها كالمدبر المصرف لما زمامه بيده، ومقادته في كفه، وذلك كله لا يتعدى التخييل والوهم، والتقدير في نفس من غير أن يكون هناك شيء يحس"(٤).

واعتدال التخييل -عبر هذه الاستعارة- يثير في النفس صوراً روحانية لا يبصرها إلا ذوو الأذهان الصافية، والعقول النافذة"(٥).

---

(١) أسرار البلاغة: ٢٣٥.

(٢) المصدر نفسه: ٢٣٩.

(٣) المصدر نفسه: ٢٣٩.

(٤) المصدر نفسه: ٣٥.

(٥) المصدر نفسه: ٥٠.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويرى عبد القاهر أن الاستعارة نوعان: مفيدة وغير مفيدة، فالمفيدة تلك التي تعطيك "الكثير من المعاني باليسير من اللفظ"(١)، وغير المفيدة ما ليست كذلك.

ويتحدث الجرجاني عن اعتدال الاستعارة عبر التشخيص، فهي التي تريك "الجماد الحي ناطقا والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية واضحة"(٢).

والصورة الحية -أيضا- تجسم لك المعاني العقلية اللطيفة، وتبرزها لك في هيئة جسمية لطيفة وإن شئت "لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون"(٣).

لقد أدرك عبد القاهر -بذكائه الفذ- قدرة الاستعارة في تشخيص الأشياء، وإثارة الحياة فيها، وتقبل هذا التشخيص -رغم ذوقه الأشعري- إدراكا منه أن التشخيص الذي تؤديه الاستعارة هو العنصر المميز للأدب، وكلمة التشخيص توازي كلمة الاختراع -نسبيا-، والاختراع أو التخييل لدى الناقد الحديث "هو السمة المميزة للأدب"(٤)، ويحدث هذا التشخيص في النفس اعتدال وانشراحا، حيث تتحول الرموز المشخصة إلى معادل موضوعي لانفعالات النفس وأحاسيسها، ويورد الجرجاني قول مزرد:

فما رقد الولدان حتى رأيته  على البكر يمريه بساق وحافر

ويعقب على البيت قائلا: "قصده أن يصفه بسوء الحال في مسيرة، وتقاذف نواحي الأرض به، وأن يبالغ في ذكره بشدة الحرص على تحريك ذكره"(٥).

---

(١) أسرار البلاغة: ٣٣.

(٢) المصدر نفسه: ٣٣.

(٣) المصدر نفسه: ٣٣.

(٤) نظرية الأدب : ٢٧.

(٥) أسرار البلاغة : ٢٨.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولا يخفى أن عبد القاهر قد أدرك أهمية التخييل في إحداث موجات من الأحاسيس والانفعالات لدى المتلقي، وفي النقد الماركسي أن إثارة هذه الانفعالات هي "غاية الصورة"(١).

ولذلك كله فإن الاستعارة والتشبيه والتمثيل -عند عبد القاهر- تمثل جل محاسن الكلام، وهي "أقطاب تدور عليها المعاني في متصرفاتها"(٢).

غير أن الصورة عند عبد القاهر تتشكل من بعد خارجي وآخر داخلي، أما البعد الخارجي -كما أسلفنا- فيتشكل من المدركات الحسية، وكلما كانت هذه المدركات شديدة الاختلاف فيما بينها كان حذق الشاعر فيها أوجب"(٣)، ومن هذه الزاوية يصبح التلاؤم صورة من صور اعتدالها، ويتحقق هذا الاعتدال عبر قدرة الشاعر في تلمس العناصر المتشابهة في الأمور المختلفة، أو خلق قدر من المتشابهات فيما بينها، بحيث تبدو على صورة متلائمة فيما بينها، لكن هذا التلاؤم يحتكم إلى قانون العقل، حيث يتلمس جوانب متشابهة يرتضيها العقل، ويقبلها المنطق، يقول عبد القاهر "... وهو أن تصيب بين المختلفين في الجنس وفي ظاهر الأمر شبها صحيحا معقولا، وتجد للملاءمة والتأليف السوي بينها مذهبا، وإليهما سبيلا، وحتى يكون إئتلافهما الذي يوجب تشبيهك من حيث العقل والحدس في وضوح اختلافهما من حيث العين والحس"(٤).

ويصبح اعتدال الصورة -في ظل هذا الفهم- ضربا من التناسق العقلي، يقوم العقل خلالها بتحقيق عناصر الموازاة في المتشابهات، فلا يخلط ما بينها، ولا يدعها تتقاطع، ويشبه الجرجاني صانع "الصورة" بالرسام الحاذق الذي يوقع الائتلاف بين الألوان، فيستخدمها باعتدال حذر، فلا يطغى لون على لون، ولا يزيد

---

(١) علم الجمال الماركسي، جـ٢: ١٠.

(٢) اسرار البلاغة: ٢٠.

(٣) المصدر نفسه : ١٢٧.

(٤) المصدر نفسه: ١٣٠.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

جزء على جزء، أمّا الصائغ الأخرق فيصنع "في تأليفه وصوغه الشكل بين شكلين لا يلائمانه ولا يقبلانه، حتى تخرج الصورة مضطربة، وتجيء فيها نتوء، ويكون للعين عنها من تفاوتها نبو"(١).

وليس من شك في أن هذا التصور للجمال تصور عقلاني، لكنه ليس تصوراً عقلانياً مجرداً كعقلانية قدامة(٢)، بل إن عقلانيته نوع من الحدس والذكاء والنفاذ إلى بواطن الأمور، ويشبه عبد القاهر الباحث عن المتشابهات الجميلة في الصورة بالباحث عن الدرر في البحر "فإذا تغلغل فكرك فأدركها فقد استحققت الفضل"(٣).

ويقدم الجرجاني تحليلاً جمالياً، شكلياً، للصورة، وهو تحليل ينفذ إلى تموج الصورة، وتحركها، ولونها، بل يبرز لك صورة بصرية، وسمعيه، وحركية، ولمسيه عبر هذا التحليل، استمع إليه وهو يحلل قول الشاعر "والشمس كالمرآة في كف الأشل" يقول: "أراد أن يريك مع الشكل الذي هو الاستدارة ومع الإشراق والتلألؤ على الجملة والحركة التي تراها للشمس إذا أنعمت التأمل، ثمّ ما يحصل في نورها من أجل تلك الحركة، وذلك أن للشمس حركة متصلة دائمة في غاية السرعة، ولنورها بسبب تلك الحركة تموج واضطراب عجيب، ولا يتحصل هذا الشبه إلا بأن تكون المرآة في يد الأشل لأن حركته تدور، وتتصل، ويكون فيها سرعة وقلق شديد، حتى ترى المرآة لا تقر في العين وبداوم الحركة، وشدة القلق فيها، يتموج نور المرآة، ويقع الاضطراب الذي كأنه يسحر الطرف"(٤).

والحق أن هذه الصورة التي رسمها عبد القاهر للمرآة في كف الأشل هي صورة مجردة، تنفذ -بذكاء- إلى المتشابهات فيها، وترسم صوراً من المقارنات، والمتماثلات، المتوازية فيما بينها، وهي صورة لا تخلو من الحركة، أو التموج، لكنها صورة تجريدية تغفل -تماماً- الظلال النفسية المرافقة لها، وقد يكون عيب

---

(١) اسرار البلاغة: ١٣٠.

(٢) انظر: تاريخ النقد الأدبي: إحسان عباس: ٤٣٤.

(٣) أسرار البلاغة: ١٣١.

(٤) المصدر نفسه: ١٥٧.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عبد القاهر في هذا التحليل للصورة أنه قد ساوى بين الصورة الشعرية والصورة الفنية المتكونة عبر فن الرسم مثلاً، لأن الصورة الشعرية هي خلق لغوي، أمّا الصورة في الرسم فهي من مادة صماء، الأولى تحمل ظلالاً نفسية لا سبيل لإنكارها، والثانية قد لا تحمل مثل هذه الآثار.

والحق أن الفن الإسلامي[1] -فيما يورد الأوروبيون- هو فن تجريدي، يعتمد على الزخرف الخارجي، وتكون الألوان فيه متناسبة، ومتلائمة، ويكون الاعتدال فيها اعتدالاً عقلياً، مجرداً، وتصبح الصورة -عبر هذا الفهم- صورة جامدة، مسلوخة عن الزمان، بل تصبح امتداداً صرفاً.

ومهما يكن من أمر فقد تمكن عبد القاهر من تقديم تصور جديد لاعتدال الصورة، وهو اعتدال يرتد إلى تلمس المقارنات، والمتماثلات، والمتشابهات في المدركات الحسية، حيث يوجد بينها الشاعر قدراً من التلاؤم، والتناسب، والتناسق العقلي.

وكذلك فإن اعتدال الصورة قرين قدرتها في إحداث الإيهام والتخييل في النفوس، وهو إيهام يناظر الصدق المنطقي.

وحين نصل إلى حازم القرطاجني نصادف صورة مكتملة لنظرية اعتدال الصورة عنده، وهي نظرية استمد جذورها من خلاصة الجهود النقدية القديمة سواء كانت جهود اللغويين أو المتكلمين أو الفلاسفة.

واعتدال الصورة عند حازم يقوم على ثلاثة أبعاد: اعتدال مخيلة الشاعر، واعتدال الصورة ذاتها، واعتدال المتلقي المنفعل بهذه الصورة.

أمّا البعد الأول، اعتدال مخيلة الشاعر، فهي ترجع عند حازم إلى ثلاثة أشياء: المهيئات، والأدوات، والبواعث، أمّا المهيئات فهي البيئة المعتدلة التي يعيش فيها الشاعر، فهي تحفزه إلى قول الشعر وتكون هذه البيئة معتدلة حين تكون طيبة الهواء "حسنة الوضع، طيبة المطاعم، أنيقة المناظر"[2].

---

(١) انظر كتاب: القيم الجمالية في العمارة الإسلامية، تأليف ثروت عكاشة، دار الشروق الأدنى، ١٩٩٤: ٤٢ وقارن نظرية الأدب: ٢٦٥.

(٢) منهاج البلغاء: ٤٠.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولا نشك أن حازماً قد تلقف هذه الفكرة من الجاحظ، لكنه عمّق النظر إليها، فهي حديث عن نظرية "البيئة والجنس والزمان" عند الجاحظ،والمهيء الثاني عند حازم التزعرع بين فصحاء الألسنة المستعملين للأناشيد، المقيمين للأوزان، بحيث يصبح للشاعر ثقافة معتدلة:سليمة، تزوده باللغة الفصيحة والوزن السليم، ولا يخفى أن هذه الفكرة هي تفسير وتوضيح لكلمة "الرواية" عند ابن قتيبة أو الجرجاني صاحب الوساطة.

ولا ريب أن هذه المهيئات لا تخلق القدرة الخيالية عند الشاعر، ولكنها تغذيها وتقويها.

وتحدث حازم -أيضاً- عن اعتدال البواعث وقسمها إلى أطراب وآمال "وكان كثير من الإطراب إنما يعتري أهل الرحل بالحنين إلى ما عهدوه ومن فارقوه، والآمال إنما تعلق بخدام الدول النافعة، وجب ألا تكتمل تلك المهيئات للشاعر إلا بتطيب البقعة، وفصاحة الأمة، وكرم الدول، ومعاهدة التنقل والرحلة"(١).

والحق أن الآمال والإطراب هي مثيرات نفسية تدفع إلى قول الشعر، وتكون القصيدة المتولدة منها تفريغا لشحنات عاطفية تموج في نفس الشاعر مما يكسب ذاته نوعاً من الإستقرار والهدوء والاعتدال.

والاهتمام بالمثيرات والمهيئات هو اهتمام بعنصر الخيال عند الشاعر، لكن اهتمام حازم هذا لم ينفذ إلى تفسير وشرح ولادة العمل الفني، ومن السهل رد فكرة الآمال والأطراب إلى ما ذكره ابن قتيبه في حديثه عن بواعث الشعر، ثم يمضي حازم متحدثاً عن القوى التي تصنع الشعر، فهناك القوة الحافظة، ووظيفتها حفظ "خيالات الفكر منتظمة ممتازا بضعها عن بعض، محفوظاً كلها في نصابه"(٢).

فإذا امتلك الشاعر خيالاً لائقاً "معتدلاً" خالياً من الاعتكارات، امتاح من تلك القوة الصور المرتسمة فيها على حدّ ما وقعت عليه في الوجود، وإن كان الشاعر

---

(١) منهاج البلغاء: ٤٢.

(٢) المصدر نفسه: ٤٢.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

معتكر الخيالات، مضطرب الفكر جاءت صوره مضطربة معتكرة "وكثير من خواطر الشعراء تكون معتكرة الخيالات غير منتظمة التصور، فإذا أجال خاطره في أوصاف الأشياء وخيالاتها اشتبهت عليه، واختلطت، وأخذ منها غير ما يليق بمقصده"(١).

وحين نضع "القوة الحافظة" في إطار نظرية "كوليردج" فإننا ننسبها إلى الخيال الثانوي، ويتحقق اعتدال هذه القوة وفق اعتدال الصور الماثلة فيها من خلال قدرتها على التماثل مع حقيقتها في الوجود، وتصبح القوة الحافظة قوة استذكارية، يستمد منها الشاعر صوره ومعانيه على حد وجودها في الواقع، ولا تملك هذه القوة -أيضا- فعلا ابتكاريا جديدا.

ويشبه حازم المعتكر الخيالات "كناظم تكون جواهره مختلطة، فإذا أراد حجرا على صفة ما تعب في تفتيشه، وربما لم يقع على البغية، فنظم في الموضع غير ما يليق به"(٢).

والقوة الثانية هي القوة المائزة، ثم القوة الصانعة، وحديث حازم عن هذه القوى هو إستمرار لحديث النقاد الفلاسفة قبله، بل هي تعميق وتفسير وتوضيح لمعنى كلمة الطبع الجيد تلك التي وردت في كتابات النقاد السابقين.

أما اعتدال الصورة ذاتها فيتحقق عبر اعتدال المحاكاة ذاتها والمحاكاة الشعرية -وهي من قبيل المسموعات- شبيهة بمحاكاة المتلونات من البصر، ولما كانت النفوس المعتدلة تبهج حين ترى الصورة المرسومة منتظمة، معتدلة، الأطراف، يقع كل جزء منها موقعه، فلا تتبدل مواقع الأجزاء للجسم عن موقعها فإن ذلك يحدث انشراحا في النفس واعتدالا فيها، لأن النفوس قد اعتادت "أن تصور لها تماثيل الأشباح المحسوسة ونحوها على ما عليه ترتيبها، فلا يوضع النحر في صدر الحيوان، إلا تاليا للعنق، وكذلك سائر الأعضاء"(٣).

---

(١) منهاج البلغاء: ٤٣.

(٢) المصدر نفسه: ٤٣.

(٣) المصدر نفسه: ١٠٤.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويصبح اعتدال الصورة -وفقاً لهذا الفهم- اعتدالاً جمالياً عقلياً، يقوم على التناسق العقلي الذي يرتضي تصوير الأشياء على حدّ وجودها في الواقع.

ولا يخفى تأثير أرسطو في هذا الجانب، بل إن مقارنة الشعر بالرسم أمر وجدناه لدى كثير من النقاد السابقين أمثال الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني والفلاسفة، والفارق بينهم وبين حازم أن حازماً قد بسط هذه النظرية، وعمق زوايا النظر إليها، ومنحها تحليلاً جمالياً متكاملاً لا نكاد نجده عند غيره من النقاد.

ولما كانت المحاكاة عند حازم تصوير الأشياء على حد وجودها في الواقع وجب أن تؤخذ أوصاف الشيء "المتناهية في الشهرة والحسن، إن قصد التحسين وفي الشهرة والقبح إن قصد التقبيح"(١).

ويصبح اعتدال الصورة اعتدالاً جمالياً يطلب "الكمال الفني"، فالاعتدال - هنا- غاية الجمال.

والحق أن هذه النظرية هي تعميق لنظرية الجاحظ التي تستند إلى فكرة "إشباع المدح والهجاء" تلك التي تبلورت على صيغة" الإجادة الفنية" عند قدامة.

وتتنوع سبل المحاكاة عند حازم، فقد تكون محاكاة "موجود بموجود أو بمفروض الوجود"(٢).

ولا نشك أن هذا الفهم هو تحوير مبتور لقول أرسطو إن المحاكاة تكون بتصوير الأشياء "إما كما كانت، أو كما هي في الواقع، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون"(٣).

ويمضي حازم متحدثا عن أنواع المحاكاة، فقد تكون "محاكاة محسوس بمحسوس، أو محسوس بغير محسوس، أو غير محسوس بمحسوس، أو مدرك بغير الحس بمثله في الإدراك"(٤).

---

(١) منهاج البلغاء: ١٠١.

(٢) المصدر نفسه: ٩١.

(٣) فن الشعر: ترجمة عبد الرحمن بدوي: ٧١-٧٢.

(٤) منهاج البلغاء: ٩١.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وما يقوله حازم عن أنواع المحاكاة يذكرنا بما قاله ابن طباطبا وعبد القاهر الجرجاني أيضاً.

وكلما قربت المحاكاة -عند حازم- كانت "أوضح شبها وكلما اقترنت الغرابة والتعجيب بالتخييل كان أبدع.

وتحقق المحاكاة -وفق ذلك- نوعين من الاعتدال اعتدالاً مقروناً بالوضوح والتشابه الصادق، واعتدالاً أخر مقرونا بالإبداع والتعجيب.

وتتم المحاكاة عند حازم بوسيلتين اثنتين: المجاز والتشبيه، أمّا المجاز "فهو اقتران الشيء بما يشبهه، ويستعار اسم أحدهما للآخر فيكون هذا من تشافع الحقيقة والمجاز"(١).

من هذه الزاوية فإن المجاز يقوم على اعتدال العلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي بحيث يتشافع المعنيان، أماّ التشبيه فيكون بتشبيه الشيء بالشيء "في صفة تكون في أحدهما على حدّها في الآخر، أو بنسبة منها، أو في أكثر من صفة"(٢).

فالتشبيه -أيضا- يقوم على اعتدال العلاقة ما بين المشبه والمشبه به، وينحصر دور الشاعر في تلمس المتشابهات بنسبة قريبة أو بعيدة، ولا يقود هذا التشابه إلى التطابق الكامل بين المشبهين، وإلاّ "فكان يلزم لو اتفق معه في جميع ذلك أن يكون حقيقة هذا حقيقة ذلك من جميع الجهات، وذلك غير ممكن"(٣).

ولهذا يوصي حازم بالاقتصاد في الأوصاف، والاقتصار "على الوقوف عند حدودها"(٤).

فلا ينبغي أن يتمادى الشاعر في أوصافه، ويطمح إلى غاية المشابهة حتى يقول في الشيء إنه "هو هو"(٥)، والفارق بين قولك: إنه الشيء أو إنه مثله هو وجود الحرف الدال على التشبيه فحذفه يعني أن يصير الإثنان شيئاً متحدا.

---

(١) منهاج البلغاء: ١٥.

(٢) المصدر نفسه: ٢٢٠.

(٣) المصدر نفسه: ٢٢٠.

(٤) المصدر نفسه: ٧٤.

(٥) المصدر نفسه: ٧٤.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويمضي حازم متحدثاً عن أنواع التشابه مستنداً إلى أقوال ابن سينا فيقول: "إن التشابه قد يكون مجانسة في الجنس، أو مشاكلة أي اتحاداً في النوع، أو مشابهة أي اتحاداً في الكيف أو مساواة أي اتحاداً في الكم "والموازاة اتحاد في الوضع، والمطابقة إتحاد في الأطراف، والهو هو اتحاد في شيء من اثنين"(١).

ويبدو -أيضاً- أن تقسيمات حازم لأنواع المشابهة هي تقسيمات منطقية، وهو يعني كذلك إن للخيال منطقاً لا يختلف عن منطق التصورات البرهانية، أو الجدلية، ولا يخفى بطلان هذا التصور، لأن منطق الشعر - إن جاز هذا التعبير- غير منطق الأشياء الأخرى، وهذا التصور المنطقي الذي فرضه حازم على خيال الشاعر يلجم قدرة الشاعر الخيالية.

وتصبح الصورة الشعرية موازية تماماً للصورة المرسومة، وتفقد -بذلك- تأثيرها النفسي، ويصبح تأثيرها في البصر مماثلاً لتأثير المرسومات.

والحق أن ربط الشعر بالرسم هو من تأثير أرسطو أيضاً، يقول أرسطو إن الشاعر محاك "شأنه شأن الرسام وعمل فنان يصنع الصور"(٢).

ومن صور اعتدال المحاكاة عند حازم أن يكون "المثال المحاكى معروفاً عند جميع العقلاء أو أكثرهم بالسجية ولا يحسن أن يكون مما ينكر ويجهل"(٣).

ولا يخفى أن حازماً يتحدث في هذا الجانب عن قانون اللياقة الاجتماعية.

ومن صور اضطراب المحاكاة عند حازم أن يحاكي الشاعر "ذا مقدار كبير بذي مقدار صغير، ولا محاكاة ذي مقدار صغير بذي مقدار كبير"(٤).

ويصبح اعتدال المحاكاة -في ضوء هذا الفهم- قرين التناسب بين المحاكي والمحاكى به، وقد يكون الاعتدال -أيضاً- بالتناسب في اللون، فلا "تحسن محاكاة ذي لون بذي لون مخالف له"(٥).

---

(١) منهاج البلغاء: ٧٤.

(٢) فن الشعر: ترجمة عبد الرحمن بدوي: ٧١.

(٣) منهاج البلغاء: ١١٢.

(٤) المصدر نفسه: ١١٥.

(٥) المصدر نفسه: ١١٤.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد يتحقق هذا الاعتدال الجمالي من خلال صورة قبيحة، مستبشعة، حين تكون قد "بلغت الغاية القصوى من الشبه بما هي أمثلة له"(١).

ويعني هذا الفهم أن الشيء القبيح قد يكون جميلاً إذا كانت محاكاته جميلة، وهي فكرة استقاها حازم من الفلاسفة المسلمين شراح أرسطو.

يقول أرسطو في كتابه "الشعر" "إننا نلتذ بالنظر إلى الصور الدقيقة البالغة للأشياء التي نتألم لرؤيتها كأشكال الحيوانات الدنيئة، والخبيثة المنتنة"(٢).

وفكرة الجمال في الشيء القبيح لم ترض الناقد الفني الأوروبي "لسنج" الذي يرى أن "مهارة المحاكاة لا تمنع من قبح الصورة التي تحكي القبيح"(٣)، أمّا الفيلسوف الألماني هيجل فقد رأى أن حيوية الكائن الحي بديل عن قبحه أو حسنه، فالحركة الحية في الكائن الحي هي المنبع للجمال، ومن هذه الزاوية فإن الجمال في الجمادات أقل منه في النبات، والنبات أقل منه في الحيوان، والحيوان أقل منه في الإنسان.

ويصبح اعتدال الجمال قرين المهارة في تصويره، وقد تتولد لذة التعجيب من المحاكاة حين يحدث فيها اقترانات عديدة، حيث تتولد صور متداخلة فيما بينها بصورة معتدلة متناسبة، فتحدث تعجيباً ولذة في النفس، يقول حازم: إن من أحسن ما يرى من ذلك تصور أشعة الكواكب والشمع والمصابيح المسرجة أفانين شجر الدوح بما يضم من ثمر وزهر في صفحات الماء الصفو إذا كان الدوح مطلا عليه، فإن "اقتران" طرتي الغدير الدوحية بما يبدو من مثالها في صفاء الماء من أعجب الأشياء وأبهجها منظراً"(٤).

ويضرب مثلا على ذلك قول الشاعر حبيب الطائي:

دمن طالما التقت أدمع الـ ... مزن عليها وأدمع العشاق

---

(١) منهاج البلغاء: ١١٦.

(٢) أرسطو طاليس فى الشعر: ترجمة شكري عياد: ٣٦.

(٣) نقلا عن كتاب: الأسس الجمالية في النقد العربي: عز الدين إسماعيل: ٥٧.

(٤) منهاج البلغاء: ١٢٨.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"فحسن اقتران أدمع العشاق وهي حقيقة بأدمع المزن وهي غير حقيقة، فإن المسموعات تجري من السمع مجرى المتلونات من العين"(١).

والحق أن فكرة التشبيهات المتراكبة قد وردت عند عبد القاهر الجرجاني، والفارق بين الرجلين أن الأول قد حللها تحليلاً فنياً يحتكم إلى خصوصية الظاهرة الشعرية، أمّا الثاني -وهو حازم- فقد نظر إليها من زاوية أعم تقرن الشعر بالفن عامة ولا سيما الرسم.

أمّا الركن الثالث من أركان الصورة فهو تأثيرها في النفوس بما تحدثه فيها من اعتدال وانشراح.

يرى حازم أن هناك ثلاثة أنواع للمحاكاة: محاكاة تحسين، ومحاكاة، تقبيح، ومحاكاة مطابقة.

أمّا محاكاة التحسين فتحدث تأثيراً إيجابيا في النفوس تدفع المتلقي إلى قبول الصورة، والتحرك نحوها، لا سيما إذا جاءت هذه المحاكاة موافقة للدين، أو محاذية للعقل، أو دالة على المروءات والكرم، أو تحقق للمتلقي قدراً من الحظ العاجل، وبصورة عامة تحقق له المحاكاة ما يرتضيه "الدين، والعقل، والمروءة، والشهوة"(٢).

ولايخفى أن الاعتدال الذي تحدثه المحاكاة في نفس المتلقي هو اعتدال أخلاقي، يحدث توازناً عاما في النفس بصورة يقبلها الدين والعقل.

وبين -أيضاً- أن الاعتدال -هنا- اعتدال عقلاني، وبذلك يلتقي مع عبد القاهر في هذا الجانب.

أماً محاكاة التقبيح فتدفع المتلقي إلى التجافي عن السلوك الذي يهجنه "الدين، أو العقل، أو المروءة، أو الشهوة"(٣).

ويصبح اعتدال السلوك لدى المتلقي قرين قدرته في كبح أهواء نفسه بصورة تستقيم مع الدين والعقل والمروءة.

---

(١) منهاج البلغاء: ١٢٨.

(٢) المصدر نفسه : ١٠٧.

(٣) المصدر نفسه: ١٠٧.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والحق أن هذا الفهم هو تجذير نظري فلسفي لوظيفة الشعر، وحازم -بهذا التصور- تجاوز ما قاله ابن طباطبا في قدرة الشعر على سل السخائم، وتشجيع الجبان.

أما محاكاة المطابقة التي ذكرها حازم فقد يمال بها إلى التحسين أو التقبيح، وقد تفيد لذة التعجيب، وختاما أقول إن حازما قد قدم تصورا مكتملا لاعتدال الصورة، يبدأ باعتدال مخيلة الشاعر، ويمر باعتدال الصورة ذاتها، وينتهي باعتدال سلوك المتلقي، وقد كانت تصورات حازم النقدية غاية في الاكتمال، صحيح أن جذور هذه التصورات تمتد إلى آراء النقاد السابقين من لغويين أو متكلمين أو فلاسفة لكن حازما منح هذه الآراء المزيد من البسط، والشرح، والتفسير، والتعليل، حيث كونت لديه منهجا نقديا لا يختل، يعتمد على صفاء ذوقه، ويحتكم إلى تصورات أشمل، تقود فيها الخطوة الخطوة، وبذلك يكون حازم قد حقق نبوءة أستاذه الشيخ ابن سينا في ظهور ذلك الناقد الفذ الذي يكمل ما قد بدأه الفيلسوف أرسطو، ويبدع نظرية شعرية تخص الشعر العربي تكون موازية لنظرية أرسطو في شعر يونان، يقول حازم: "... فإن أبا علي ابن سينا قد قال عند فراغه من تلخيص كتابه في الشعر ... هذا هو تلخيص القدر الذي وجد في هذه البلاد من كتاب الشعر للمعلم الأول، وقد بقي منه شطر صالح، ولا يبعد أن نجتهد نحن فنبتدع في علم الشعر المطلق، وفي علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان كلاما شديد التحصيل، والتفصيل"[1]، ويمضي حازم قائلا: "وقد ذكرت في هذا الكتاب من تفاصيل هذه الصنعة ما أرجو أنه من جملة ما أشار إليه أبو علي ابن سينا"[2].

---

(١) منهاج البلغاء: ٦٩.

(٢) المصدر نفسه: ٧٠.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

# الفصل الخامس
# اعتدال الأسلوب

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مصطلح الأسلوب من المصطلحات البارزة في الدراسات النقدية الحديثة، يعرفه "جوته" بأنه "مبدأ التركيب النشط الرفيع الذي يتمكن به الكاتب من النفاذ إلى الشكل الداخلي لمادته والكشف عنه، [1] فهو -الأسلوب- قدرة متميزة يتمكن الشاعر عبرها من تجاوز السطح الخارجي للنص الشعري والنفاذ إلى أعماقه الموارة بأحاسيسه ومشاعره، فليس الأسلوب زينة خارجية مبهرجة، وليس شكلا تقنيا يلوذ به الشاعر بل هو "مثل اللون في الرسم، إنه خاصية الرؤية، تكشف عن العالم الخاص الذي يراه كل منا دون سواه"[2]،ولهذا فإن الأسلوب يوحد بين الفكرة والصورة.

ومنبع هذه الأفكار تجارب الشاعر الذاتية، فتتقاذف هذه الأفكار حاملة موجات من الأحاسيس والمشاعر الذاتية فتحل حلا حلوليا عبر عناصر النص مما يحقق اعتدالا وتوازنا بين "الحدث الفردي والشعور الجماعي"[3]ويعني هذا الفهم أن الأسلوب هو انعكاس لمجمل الخصائص الثقافية وتأثيراتها النفسية.

وعلى هذا الأساس تتنوع الأساليب تنوع الخصائص الثقافية، وتصبح مؤشرا للمتغيرات الاجتماعية التي تفترض تغييرات مماثلة في أساليب الفن بعامة، والشعر بخاصة.

صحيح أن الأسلوب يمثل قدرة على اكتشاف "العلاقات بين المدركات والعناصر"[4]لكن هذه النظرة تحصر زاوية الرؤية في النص الأدبي باعتباره مجموعة من العناصر المتآلفة، غير أن الأسلوب-كما أوضحنا-ليس زينة خارجية، أو مجرد آلية تنتظم -عبرها-عناصر النص، بل هو يمثل صورة الحرية التي يمارسها الأديب عبر النص، فيشكل عناصر النص من خلال هذه الرؤية المتحررة، حيث تحمل "انفعالاً ذا لون خاص"[5]ويصبح الأسلوب خلاصة تفاعل

---

(١) علم الأسلوب: صلاح فضل: ٨٥.

(٢) المرجع السابق: ٨٥.

(٣) الأسلوبية والاسلوب : عبد السلام المسدي: ٧٠.

(٤) مفهوم الشعر: جابر عصفور: ٤٣٤.

(٥) علم الجمال: محمد علي أبو الريان: ٢١٧. وقارن ما يقوله الدكتور محمود السمرة في كتابه "مقالات في النقد الأدبي" من أن العمل الفني يحدث فينا إحساسا بالانسجام والوحدة والنغم: ٧٥.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ثلاثة عناصر: المخاطِب والمخاطَب والخطاب[1]، أو بمعنى آخر الشاعر والمتلقي والقصيدة، تتفاعل هذه الأطراف فيما بينها، فتنتج نمطا خاصا من التعبير هو الأسلوب ويصبح الأسلوب ظاهرة ثقافية منتجة، أو معطى قائما، ساهمت نفسية الأديب، وموقع المتلقي في تشكيل زاوية النظر الفنية عنده، وهو ما نسميه بالأسلوب.

هذه النظرة إلى الأسلوب في النقد الحديث تعضدها المعاني اللغوية لكلمة الأسلوب، فالسطر من النخيل يسمى:أسلوب ، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب الطريق والوجه والمذهب، والأسلوب بالضم الفن[2]، وحين نمضي إلى تراثنا النقدي القديم تبرز لنا صورة الناقد الجاهلي ربيعة بن حذار الأسدي، فحين استمع إلى قصائد الشعراء: الزبرقان بن بدر، وعمرو بن الأهتم، وعلقمة الفحل عقب على قصائدهم قائلا" أما أنت يا زبرقان فإن شعرك كلحم لا أنضج فيؤكل، ولا ترك نيئا فينتفع به، وأما أنت يا عمرو فإن شعرك كبرد حبر يتلألأ في البصر فكلما أعدته فيه نقص، وأما أنت يا علقمة، فإن شعرك كمزداة قد أحكم حرزها، فليس يقطر منها شيء"[3].

ولعل هذا أول تصور شفوي لاعتدال الأسلوب نطالعه في نقدنا القديم، فأسلوب الشاعر الزبرقان-في نظر ربيعة الناقد-ليس محكما تماما، بل تسرع فيه صاحبه فجاء مضطربا، لم يصل إلى درجة الجودة، ولم يبق على حاله، أما قصيدة عمرو بن الأهتم فهي تنهج أسلوبا مبهرجا خارجيا يخفي عيوبا كثيرة في داخله.

ويعني هذا التصور أن أسلوبه لم يتجاوز السطح الخارجي، ولم ينفذ إلى التفاعلات الداخلية القائمة في بنية النص، فجاءت صورة الأسلوب مضطربة لا اعتدال فيها، أما قصيدة علقمة-في نظر ربيعة الناقد- فهي مثال لاعتدال الأسلوب، وانسجامه، وتفاعل أجزائه.

---

(١) الأسلوبية والاسلوب: عبد السلام المسدي: ٥٧.

(٢) راجع مادة سلب في لسان العرب.

(٣) الأغاني، ج٢١: ٢٠٣.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والحق أن هذه النظرات إلي الأسلوب تشكل تصورات انطباعيـــة، شـــفوية، متسرعة، تفتقر إلى التحليل، والتفسير، والتعليل، وهي خطوات متلازمة لا بد منها للكشف عن الأسلوب ودراسته.

وما كان لنا أن نطلب من ربيعة الناقد أكثر من هذه النظرات إذا علمنـــا أن تراث الأمة-في هذه الحقبة من الزمن- ما زال تراثا شفويا، لم يعتمد على الكتابة والتدوين.

وحين نتجاوز هذه الفترة إلى القرن الثاني الهجري تـــبرز صـــورة العـــالم اللغوي الأصمعي، ونسمع لديه تصورات عامة، متسرعة عن الأسلوب، يقول في شعر لبيد "كأنه طيلسان طبري، أي هو محكم الأصل، ولا رونق له"(١)، ولا يخفى أن هذا النظر إلى الأسلوب مشابه تماما لما قاله ربيعة الناقد في شعر عمرو بـــن الأهتم، وقد كان الأصمعي يدرك أن هناك أسلوبين في قول الشعر: أسلوب الطبع وأسلوب التكلف، فقد كان بشار -في نظر الأصمعي- "مطبوعا لا يكلـــف طبعـــه شيئا متعذرا، لا كمن يقول البيت ويحككه أياما"(٢)، ويشـــبهه بالأعشـــى والنابغـــة الذبياني، أما الشاعر مروان بن أبي حفصة فقد شبهه الأصمعي: بزهير والحطيئة، ويقول "هو متكلف"(٣) ولا نظن أن الأصمعي قد قصد بالتكلف أسلوب الرداءة في التأليف، بل يعني التكلف عنده مهارة في الصنعة، وقدرة في تقليب أبيات القصيدة وتنقيحها.

ويصبح هناك أسلوبان في الشعر: أسلوب الطبع وأسلوب التكلف، أي المهارة العقلية الواعية.

ويتحقق اعتدال الأسلوب -في الضرب الأول- حين تجيء القصيدة منهمرة، عفوية، صادرة عن طبع سليم، لا تزحر فيه أو ضعف، فتبدو كالقـــالب الواحـــد. ويتحقق اعتدال الأسلوب -في الضرب الثاني- حين تجيء القصيدة محكمة البناء، قوية النسج، تفقدها عقل الشاعر لفظة بعد لفظة، وبيتا وراء بيت.

---

(١) الصناعتين: ١٨٧.

(٢) الأغاني، ج٣: ١٤٣.

(٣) المصدر نفسه، ج٣: ١٤٣.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

غير أن هذه الأحكام حول الأسلوب تفتقر إلى التعليل والتفسير والتحليل فجاءت أحكاماً انطباعية تشكلت له من الموروث الشعري القديم الذي يقدم له فائدة لغوية، أو معرفة عامة.

ولذلك ينحصر الأسلوب في مدى رؤية محصورة هي طريق الشعراء الفحول سواء كانوا مطبوعين أو متكلفين، منقحين ومحككين، ويصبح اعتدال الأسلوب -في ظل هذا الفهم- قرين السير على طريق الشعراء الأقدمين الذين سماهم الأصمعي بالشعراء الفحول.

وعيب الأصمعي أنه لم يتمكن من إدراك التمايز بين أساليب الشعراء، صحيح أن زهيرا والحطيئة وكعب بن زهير ينتمون إلى مدرسة التحكيك والتنقيح في الشعر لكن ثمة فوارق أسلوبية قائمة بينهم، وهي فوارق ترجع إلى الخصائص الثقافية من جهة، والمميزات الشخصية من جهة ثانية، أما الإطار الثقافي العام أو الموروث الشعري فليس سمة مميزة للشعراء، بل هي شرك بين مختلف الشعراء، في مختلف العصور والأمكنة، ولهذا فإن من يقرأ كتاب "الفحولة" للأصمعي لا يخرج بتصورات أسلوبية عن الشعراء، ولا تقدم فكرة الفحولة -أيضا- سمات أسلوبية لهم.

مثل هذه النظرة إلى الأسلوب نجدها أيضا لدى العالم اللغوي أبي عمرو بن العلاء، يصف شعر ذي الرمة بأنه مثل" نقط عروس يضمحل عمن قليل، وأبعار لها مشم في أول مشمة، ثم تعود إلى أرواح البحر"(١)، ولو سألنا أبا عمرو بن العلاء عن فساد ذلك الأسلوب لما وجدنا عنده تفسيرا.

ونسمع مثل هذه النظرات الانطباعية إلى الأسلوب -أيضا- في وصف شعر الأحوص بأنه "أسمح طبعا، وأسهل كلاما، وأصح معنى، ولشعره رونق وديباجة صافية"(٢).

---

(١) الأغاني، ج١٨: ١٤.

(٢) المصدر نفسه، ج٤: ٢٣٦.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما الفرزدق فيميل "إلى جزالة الشعر وفخامته، وشدة أسره" [1]، وأما جرير فشعره سمح، سهل، وهو من المطبوعين من الشعراء.

لا شك أن هذه الأحكام تشكل تصورات انطباعية عامة عن الأسلوب، وهي -أيضا- أحكام تدرك الفوارق الأسلوبية بين الشعراء، غير أنها فوارق مستمدة من الموروث الشعري القديم، وهي أحكام لم تتمكن من تقديم تحليل أو تفسير للظاهرة الأسلوبية، ولعل انشغال هؤلاء اللغويين بتقعيد اللغة وتنقيتها قد صرفهم عن هذا الأمر، غير أن هذه الإشارات كانت دعائم أولى ارتكز عليها النقاد فيما بعد.

وحين نصل إلى ابن سلام الجمحي يبرز لنا تصور واضح لاعتدال الأسلوب، وهو اعتدال يمكن الناقد البصير من تمييز الشعر المنحول من الشعر الصحيح، ذلك أن لكل شاعر أسلوبا معتدلا مستقيما لا يحيد عنه في شعره، وإذا جاء شيء مخالف لذلك دخل الشك في نفوسنا، ومن هذه الزاوية نفهم استرابة ابن سلام بشعر قريش لأن فيه "لينا يشكل بعض الأشكال"[2].

على أن ابن سلام لم يحدثنا عن الخصائص الأسلوبية لهؤلاء الشعراء، وهو -كما يبين في كتابه- يدرك أن هناك أساليب عديدة للشعراء تتأثر بالزمان والمكان والجنس، لكنه لم يقدم توضيحا لها، لقد جمع شعراء مكة[3] في باب واحد، وكأنه يدرك -بصورة غامضة- أن المكان يترك تأثيرا في أسلوب الشاعر، غير أن الشعراء الذين أدرجهم في طبقات أيضا تتباين أساليبهم فما الذي يجمع بين الشاعر أبي الصلت بن أبي ربيعة مثلا وأمية بن أبي الصلت؟!، أو ما الذي يجمع بين امرىء القيس -مثلا- وزهير بن أبي سلمى وقد جعلهما في الطبقة الأولى[4]؟.

ونعلم أن امرأ القيس يختلف أسلوبه الشعري عن زهير بن أبي سلمى مثلا، على أية حال لم يكن الأسلوب الشعري طرفا في الفحولة سواء كان ذلك عند الأصمعي أو ابن سلام، غير أن إدراجه شعراء المدن مثلا في طبقه، وشعراء

---

(١) الأغاني، ج٢١: ٣٩٤.

(٢) طبقات الشعراء: ابن سلام الجمحي: ٩٦.

(٣) المصدر نفسه: ٩٢.

(٤) المصدر نفسه: ٤١.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

القرى في طبقة أيضا، والشعراء الاسلاميين في طبقة، والشعراء اليهود في طبقة[1] يشير -بصورة غامضة- إلى أن ابن سلام يدرك تأثير الجنس أو الزمان أو المكان في الأسلوب، وسوف نجد أن هذه البذرة سوف تنمو وتترعرع لدى نقاد معاصرين له مثل الجاحظ.

وهناك تصورات متناثرة لابن سلام-في تضاعيف كتابه- حول اعتدال الأسلوب وانسجامه، فالنابغة "كان أحسنهم ديباجة شعر، وأكثرهم رونق كلام، وأجزلهم بيتا، وكأن شعره كلام ليس فيه تكلف"[2].

ولا يخفى أن اعتدال الأسلوب في هذا الجانب قرين الإنسجام في أبيات القصيدة، فلا يبدو فيها نبو أو اضطراب، بل تبدو سهلة، منسجمة، صادرة عن طبع سليم معتدل.

ويمضي ابن سلام متحدثا عن شعر الجعدي فيصفه بأنه "مختلف الشعر مغلب"[3]، ويورد رأيا للفرزدق في ذلك، فيقول" مثله مثل صاحب الخلقان، ترى عنده ثوب عصا، وثوب خز، إلى جانبه سمل كساء"[4] بمعنى أن شعره متفاوت، يحسن في مواضع، ويسوء في مواضع أخرى، فأسلوبه مضطرب لا اعتدال فيه، ولا يجري على نسق واحد، وستظل فكرة" التفاوت" في الأسلوب الشعري، تغذي منهج النقاد من بعد، ولا سيما المتكلمون منهم ممن تحدثوا في الإعجاز القرآني.

واذا تجاوزنا ابن سلام إلى الجاحظ برز لنا تصور جديد لاعتدال أسلوب القصيدة، هذا الاعتدال يتحقق عبر التلاؤم بين ألفاظ البيت في الشعر، فإذا جاءت الألفاظ واقعة في أماكنها المناسبة، متلائمة فيما بينها برزت القصيدة متعاضدة الأطراف، متآلفة الجوانب، وإن جاءت الألفاظ نابية عن مواضعها، نافرة من أماكنها كان بينها"ما بين أولاد العلات"[5].

---

(١)طبقات الشعراء: ابن سلام الجمحي: ١٠٦.

(٢) المصدر نفسه: ٥٣.

(٣) المصدر نفسه: ٥٣.

(٤) المصدر نفسه:٥٣.

(٥) البيان والتبيين، ج١: ٦٧.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

واعتدال الأسلوب عند الجاحظ يتحقق عبر الوحدة المتلاحمة في بنية القصيدة، يقول "وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان"(١).

فهي أشبه ما تكون بالوحدة الصناعية المفرغة، إفراغا واحدا، أو مسبوكة سبكا واحدا، والأسلوب الصناعي لا يفارق ذهن الجاحظ، واعتدال هذا الأسلوب قرين المهارة الصناعية التي تقوم على تأليف الأشياء المتباينة، والمتنافرة، حتى تبدو ناعمة الملمس، لينة المجس يقول الجاحظ، وكذلك "حروف الكلام، وأجزاء البيت من الشعر، تراها متفقة ملسا، ولينة المعاطف سهلة، وتراها مختلفة متباينة، ومتنافرة، ومستكرهة"(٢)ثم يؤلف الشاعر بين أجزاء القصيدة، وينظمها تنظيما دقيقا، حتى يبدو فيها البيت بأسره" كلمة واحدة وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد".

ولا يخفى أن هذه الوحدة التي يتحدث عنها الجاحظ ليست وحدة عضوية نامية، بل هي وحدة صناعية تقوم على إدراك العناصر والأجزاء والتأليف ما بينها.

ويصبح الأسلوب-في ظل هذا الفهم- مرتبطا بالدرجة الأولى بالنص، وليس في حديث الجاحظ إشارة إلى تأثير المتلقي في تشكيل هذا الأسلوب، وكنا نأمل من الجاحظ-وهو ممن تحدثوا في تأثير الزمان والمكان والعرق في الإنسان(٣)- أن يتحدث عن تأثير ذلك كله في تشكيل الأسلوب واعتداله، غير أن تلك النظرية- بصورة عامة- كانت تمد الجاحظ بتصورات يدفع من خلالها هجمات الشعوبيين على العرب؛ ومن هذه الزاوية نفهم نفور الجاحظ من أسلوب التصنع والتكلف، إذ كان العرب "يكرهون السلاطة والهذر، والتكلف، والإسهاب، والإكثار"(٤).

(١) البيان والتبيين، ج١: ٦٧.

(٢) المصدر نفسه، ج١: ٦٧.

(٣) يتحدث الجاحظ على لسان الصنف الآخر من الناس عن تأثير فساد الهواء، وفساد الماء، والتربة في طباع الناس على مر الأيام، انظر كتاب "الحيوان"، ج٤: ٧٠.

(٤) البيان والتبيين، ج١: ١٩١.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وإذا تجاوزنا الجاحظ إلى ابن قتيبة برز لنا تصور أخر لاعتدال الأسلوب ، وهو تصور مستمد من قراءات متشعبة الجوانب لقصائد الشعراء.

لقد توقف ابن قتيبة عند ظاهرة المقدمة الطللية في القصيدة العربية، فالشاعر يستهل قصيدته بالبكاء على الديار، ثم ينتقل إلى وصف الرحلة والنسيب.

وحاول ابن قتيبة أن يجد تفسيرا لذلك، فوجد أن الشاعر يفعل ذلك" ليميل إليه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي أصغاء الأسماع، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء"[1]فابن قتيبة يرى أن التفسير النفسي كفيل بتعليل تلك الظاهرة، ويطلب من الشاعر أن تنحو القصيدة هذا النحو وأن يعدل بين أجزاء القصيدة، فلا يجعل واحدا منها أغلب على القصيدة، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ، يقول"....والشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد"[2].

ولا يخفى أن هذه الوحدة التي يحوم حولها ابن قتيبة هي وحدة تسلسلية، منطقية، قائمة على التناسب، ويفضي هذا التناسب بين أجزاء القصيدة إلى اعتدال في أطرافها، فتبدو في هيئة معتدلة ومنسجمة، لكنه اعتدال منطقي لوحدة القصيدة. ولا ريب أن هذا الفهم لاعتدال الأسلوب -لدى ابن قتيبة- لا يتجاوز الموروث الشعري القديم، وتصبح عناصر الأسلوب محددة سلفا، ولا يحقق الأسلوب -عبر هذا الفهم- قدرة إبداعية في ضم أجزاء القصيدة، بل يصبح الاعتدال فيها اعتدالا تقليديا مكرورا، وهو فهم مخالف لما يقوله الناقد الحديث في الأسلوب بأنه "مسبار القانون المنظم للعالم الداخلي في النص الأدبي"[3]، في حين أن الأسلوب الذي يتحدث عنه ابن قتيبة هو الأسلوب الخارجي للقصيدة، وليس البنية الداخلية للنص، فالوحدة الداخلية للنص تتشكل عبر "تنظيم الكل في أجزاء وتعاون بين أجزاء الكل

---

(١) الشعر والشعراء، ج١: ٢٠.

(٢) المصدر نفسه، ج١: ٧٦.

(٣) الأسلوب والأسلوبية: عبد السلام المسدي: ٨٩.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التي توافق فيما بينها وتتكيف"[1]، وابن قتيبة -في حديثه عن الوحدة التسلسلية في القصيدة- متأثر بتصوره لذات الوحدة في الكتابات النثرية، فيستحب في الكتابة أن تكون فصولها متناسبة، ومعتدلة، لا تطول فتحدث الملل، ولا تقصر فتمنع الفهم.

وستظل هذه الوحدة التي تحدث عنها ابن قتيبة نسمع صداها لدى النقاد اللاحقين بعده، ولا يخفى أن مقياس الوحدة هذا مقياس باطل، لأن "مسار النثر طولي والشعر دوري"[2]، بمعنى أن الوحدة في النثر هي تسلسلية تفضي كل حلقة إلى ما بعدها، اما الوحدة في الشعر فهي عضوية نامية تتحرك حركة دائمة مستديمة، تصبح فيها البداية نهاية، والنهاية بداية.

ورغم أن ابن قتيبة تحدث عن تأثير الغرائز النفسية في الشعر إلا أنه لم يتحدث عن تأثير تلك الغرائز في الأساليب الشعرية.

والحق أن ابن قتيبة قد استقى فكرة" الغرائز" هذه من الجاحظ في حديثه عن نظرية "الجنس والبيئة والزمان"، وهي فكرة ترتد أيضا إلى فهم غامض لاح لابن سلام-كما أوضحنا- لكنه لم يتمكن من حل هذه المعضلة.

وبصورة عامة فقد كان ابن قتيبة يطلب الوضوح في القصيدة، والتناسب بين أجزائها يحقق مثل هذا المطلب، وقد أثنى ابن قتيبة على الشعراء المطبوعين لتوفر عنصر الوضوح في شعرهم، وهاجم الشعر المتكلف الذي يخلو من الوضوح والسهولة.

ويحقق هذا الوضوح اعتدالا وانشراحا في نفس المتلقي، اما التكلف في القصيدة فيفضي إلى النفرة منها.

وحين تحدث ابن قتيبة عن الوحدة العامة في القصيدة لم يكن يهدف إلى إلغاء الوحدة القائمة في البيت.

---

(١) مداخل إلى علم الجمال: عبد المنعم تليمة: ١١٨.

(٢) النظرية البنائية: صلاح فضل: ٣٧.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مثل هذا التصور نجده-أيضا- عند ثعلب، فالبيت -عنده- إما معدل أو محجل، أو أغر، أو مرجل، والمعدل "ما اعتدل شطراه، وتكافأت حاشيتاه"(١)ومنه قول الشاعر:

أرى الدهر كنزا ناقصا كل ليلة وما تنقص الأيام والدهر ينفد

فقد استخدم الشاعر فيه أسلوبا خاصا، إذ جعل كل شطرة تتضمن حكمة مستقلة بذاتها.

وثعلب -بهذا الفهم- يؤكد وحدة البيت في القصيدة، وأما الأغر فهو الشطر الذي يتم معناه دون حاجته إلى عجز البيت، وأما المحجل فهو البيت الذي يستقل بعجزه عن صدره.

وأما المرجل فهو البيت الذي لا ينفصل صدره عن عجزه، مثل قول الشاعر:

فإن الحق مقطعه ثلاث يمين أو نفار أو جلاء

وهناك أبيات "موضحة" وهي "ما استقلت أجزاؤها، وتعاضدت فصولها، وكثرت فقرها، واعتدلت فصولها"(٢).

والحق أن هذه الأنواع المختلفة للأبيات تؤكد استقلالية الأبيات، أو استقلالية أجزاء منها.

ومن يتمعن عنوان الكتاب "قواعد الشعر" تقفز إلى ذهنه صورة البيت من الشعر ذي القواعد الأربعة الذي يعيش فيه البدوي في الصحراء، واللافت للنظر أن هذه التسميات المختلفة للأبيات السابقة هي تسميات تتعلق بالفرس تلك التي يستخدمها البدوي في الصحراء، فالفرس المعتدل الغرة" إذا توسطت غرته جبهته، فلم تصب واحدة من العينين"(٣)، والبيت المحجل نسبة إلى الفرس التي يكون

---

(١) قواعد الشعر: ثعلب: ٧٠.

(٢) المصدر نفسه: ٨٥.

(٣) لسان العرب مادة: غرر.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

البياض" في قوائم الفرس كلها"[1]، والمرجل بياض في إحدى رجلي الفرس[2] فهذه المصطلحات جميعها التي تنسب إلى أبيات القصيدة هي مصطلحات بدوية تنسب إلى حيوان الصحراء.

وليس من شك في أن "ثعلبا" عالم لغوي، وهو من المتعصبين لهذا القديم، وتعبيرا عن هذا الإعجاب والإكبار للقديم استخدم مصطلحا بدويا ينسب إلى عالم الحيوان، وهو -بذلك- يشبه أستاذه الأصمعي حين استخدم مصطلح الفحولة، وهي صفة تطلق على الذكور من الحيوانات.

وكذلك فإن أفكار ثعلب حول وحدة البيت في القصيدة، وتعاضد أجزائها، واعتدال فصولها، هي أفكار يمكن إرجاعها إلى ما قاله ابن قتيبة من قبل.

وإذا انتهينا إلى ابن طباطبا العلوي برز لنا تصور جديد للأسلوب، وهو تصور يرتد إلى قوة العقل التي تمارس دورها الواعي المحدد في اختيار الألفاظ المناسبة للمعاني الماثلة في الذهن، ثم يأتي بالقوافي الملائمة، والوزن المناسب، يقول ابن طباطبا:"فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه، والوزن الذي يسلس له القول فيه"[3].

ويصبح الشعر -في ظل هذا التصور- صناعة واعية تماما عمادها العقل المنظم، الذي يتفقد اللفظة بعد اللفظة والمعنى بعد المعنى، والقافية تلو القافية، يغير فيها ويبدل، حتى تستقيم بصورة يقبلها العقل، ويقرها المنطق، وبذلك يتحقق اعتدال الأسلوب ،وهو اعتدال تستقيم فيه جوانب القصيدة، وتتضام أجزاؤها بصورة يحركها العقل، ويمنهجها المنطق، وبهذا الفهم فإن ابن طباطبا يقضي على ما يسمى بشعر الطبع، إذ يصبح الشعر عنده صناعة واعية تماما.

إن هذه الصياغة الأسلوبية التي افترضها ابن طباطبا تحد من قدرة الخيال، وتلغي الظلال النفسية المرافقة للعملية الشعرية، وتصبح العملية الشعرية عملية

---

(١) لسان العرب مادة: عدل.

(٢) المصدر نفسه، مادة: حجل.

(٣) عيار الشعر: ١١.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عقلية صرفة، تغفل الانفعالات النفسية التي تتلبس رموزا لفظية موازية لحركتها في نفس الشاعر.

وهذا المنهج العقلاني في الأسلوب جعله يشبه العملية الشعرية بصناعة النسيج، أو بصناعة النقش، وكلتا الصناعتين تقومان على منهج عملي واضح، يحتكم إلى قدرة العقل المنظمة، التي تفرغ منطقها وصورتها التناسبية على الصناعة، فيكون عمل الشاعر "كالنساج الحاذق الذي يفوف وشيه بأحسن التفويق، ويسديه، وينيره، ولا يهلهل شيئا منه، فيشينه، وكالنقاش الرفيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان"(١) إن إلحاح ابن طباطبا على هذه الوحدة الصناعية يدفعنا إلى تقدير هذا الفهم، وهو إلحاح يؤكد الجمال الأسلوبي في هذه الصياغة، لكنه جمال صناعي واع تماما، يقوم على ضرورة إتقان الصنعة، وإيقاع التناسب بين أجزائها، وتحقيق التعادل بين أطرافها، فلا يبدو فيها نتو أو زيادة، بل تبدو صنعة معتدلة مستقيمة.

والحق أن هذا التصور الذي لا يخلو للصنعة الشعرية أمر يمكن فهمه إذا علمنا محنة الشعر المحدث زمن ابن طباطبا، وهي محنة أوقعت هذا الشعر في مأزق ضيق، حيث ضاقت السبل أمام الشاعر، واتهم بالسرقة حيث توجه، وكان لا بد لابن طباطبا-وهو شاعر أيضا- أن يعلم الشعراء صنعة الشعر، وبذلك تضيق اتهامات الشعراء بالسرقة.

ويوصي ابن طباطبا الشاعر بأن يتجنب في شعره "العبارات الغثة، حتى لا يكون متفاوتا مرقوعا، بل يكون كالسبيكة المفرغة، والوشي المنمنم، والعقد المنظم، واللباس الرائق"(٢) وجماع هذه الأدوات "كمال العقل الذي تتميز به الأضداد، ولزوم العدل، وإيثار الحسن"(٣) وتصبح الوحدة -في ظل هذا الفهم للأسلوب-وحدة بناء فحسب، حيث ينسق الشاعر أبياته تنسيقا ويلائم بينها ملاءمة" ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه، وبين تمامه فضلا من حشو ليس من جنس ما هو

---

(١) عيار الشعر: ١١.

(٢) المصدر نفسه: ١١.

(٣) المصدر نفسه: ١١.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فيه"[1]،فلا يباعد بين كلمة وأختها، وتخرج القصيدة منتظمة متناسقة "إن قدم بيت دخله خلل"[2]، وبذلك تشبه القصيدة الرسالة، بل يصبح الشعر رسائل معقودة، والرسائل شعرا محلولا.

ويمضي ابن طباطبا متحدثا عن هذه الوحدة الأسلوبية حيث تبدو القصيدة كلها "ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة ألفاظ"[3].

وغير خاف أن هذا التشبيه قد تلقفه ابن طباطبا من الجاحظ، وقد ظلت فكرة "الصناعة الشعرية" تغذي عقول النقاد بعد ابن طباطبا.

فقد شبه صاحب "الطراز" العملية الشعرية بتركيب العقد ونظمه"[4]، وشبه صاحب الحماسة العملية الشعرية بمن يتفقد "جواهر العقود ودررها، فاذا وسم أغفالها بتحسين نظومها، وحلي أعطالها بتركيب شذورها قبله الفهم، والتذبه السمع"[5].

وشبه الثعالبي -أيضا- في كتابه "القلائد" العملية الشعرية" بنظم العقد" [6]. وشبهت العملية الشعرية "بالحياكة"، "فلان يحوك الكلام على حسب الأماني، ويفصل الألفاظ على قدود المعاني"[7]، وشبهت العملية الشعرية -أيضا- بالخياطة، فقيل هو -أي الشعر- قميص "جربانه التبيان، وجيبه المعرفة، وكمامه الوجازه ودخاريصه الأفهام، ودروزه الحلاوة، ولابسه جسد اللفظ، وروحه المعنى"[8].

وشبهت العملية الشعرية -أيضا- بصنعة "البناء"[9] وشبهت أيضا بصناعة الوشي" في إتقان رقومه، واتساق رسومه، وتسطير كفوفه، وتحبير فوفه"[10].

---

(١) عيار الشعر: ١٢٩.

(٢) المصدر نفسه: ١٣١.

(٣) المصدر نفسه: ١٣١.

(٤) الطراز: ١٢٠.

(٥) الحماسة، ج١: ٦.

(٦) كتاب القلائد للثعالبي ضمن رسائله: ١٣٨.

(٧) المصدر نفسه: ١٣٩.

(٨) المصدر نفسه: ١٥٩.

(٩) مقدمة ابن خلدون: ٥٧٢.

(١٠) زهر الآداب، ج٣: ٣٨٦.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لقد نظر النقاد العرب القدماء إلى الصياغة الشعرية على أنها صنعة فنية، لا تختلف كثيرا عن وسائل الفنون الأخرى، وتكون أساليب الصنعة فيها قدرا مشتركا بينها، تقوم على التناسب، والترتيب والنظام، وهي نظرة لا تختلف عن نظرة الناقد المعاصر للجمال بعامة" إن الجمال لا ينحصر إلا في النظام أيْ في الترتيب والنسب، وهكذا فهو ينتمي الى العقل أي القدرة على الفهم والحكم على الجمال"(١).

هذه هي نظرة ابن طباطبا إلى اعتدال الأسلوب ، وهي نظرة عقلانية جمالية، تحتكم إلى العقل الذي يضفي خصائص التناسب والتعادل والتلاؤم على الصنعة الشعرية.

وحين نصل إلى ناقد عقلاني آخر -وهو قدامة- يبرز لنا تصور مخالف تماما لاعتدال الأسلوب ، وهو تصور منطقي فلسفي، أما تصور ابن طباطبا فقد كان تصورا عقلانيا جماليا يحتكم إلى صفاء ذوقه، لقد نظر قدامة إلى الأسلوب من خلال فكرة الهيولي والصورة، وهي فكرة -كما نعلم- فلسفية، إذ يسعى الصانع سواء كان نجارا، أو حدادا، أو بناء، أو شاعرا، إلى نهاية الجودة في صناعته، أو ما أسماها قدامة "بغاية التجويد والكمال"(٢)ويصبح اعتدال الأسلوب -في ظل هذا الفهم- قرين المهارة والإجادة، لكن مستويات الإجادة متفاوتة، فقد تكون إجادة فنية غاية في الكمال، أو قد تجيء الصناعة رديئة، أو صالحة أو متوسطة لا جيدة ولا رديئة" فإن سبيل الأوساط في كل ماله ذلك أن تحد بسلب الطرفين"(٣)، وبهذا تصبح ثمة ثلاثة أساليب، أسلوب متقن غاية في الإتقان، وأسلوب ردىء مضطرب غاية في الرداءة، وأسلوب يمكن أن يقال فيه "صالح أو متوسط، أو لا جيد ولا ردىء"(٤)، ومع أن قدامة لم يفسر لنا هذه الطاقة الفعالة التي تقوم بهذه الأساليب إلا أننا يمكن أن نردها إلى قوة العقل العملية التي توجه الصناعات في الحياة، وهو عقل منطقي صرف، تمرس بالأساليب، ومهر بالصنعة.

---

(١)بحث في علم الجمال: ٣٨٢.

(٢) نقد الشعر: ٦٤.

(٣) المصدر نفسه: ٦٥.

(٤) المصدر نفسه:٦٥.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولا شك أن إدراج الشعر في دائرة العقل الصرف يغفل كثيرا من الظلال النفسية التي يستثيرها الشعر، فليست صنعة الشعر كغيرها من الصناعات، فالأسلوب الشعري يتعامل مع ظاهرة لغوية تعكس كثيرا من الانفعالات النفسية، أما الأسلوب في الصناعات الأخرى فقد تتوارى فيها المشاعر النفسية، ومرد هذا الفهم عند قدامة أنه يسعى إلى "علمنة" الشعر، وضبط اتجاهاته، وصياغة نظريات نقدية تفسر هذه الصناعة العملية.

ومفهوم الأسلوب عند قدامة ليس مفهوما كليا، ولا يقوم على تصور شامل مكتمل، بل هو فهم عام ينطلق من تصوره النظري لحد الشعر، بأنه يقوم على أربعة أركان "اللفظ، والمعنى، والوزن، والتقفية"[1] وينحصر دور الأسلوب في إيجاد علاقات جانبية بينها بصورة ثنائية، وهي علاقات قائمة على الائتلاف، وبهذا يصبح اعتدال الأسلوب ضربا من الائتلاف القائم بين اللفظ والمعنى، أو بين اللفظ والوزن، أو بين المعنى والوزن، أو بين المعنى والقافية[2].

وبذلك تصبح أجناس الشعر ثمانية "وهي الأربعة المفردات البسائط التي يدل عليها حده، والأربعة المؤلفات منها"[3].

ولو سألنا قدامة: أين تصوره للوحدة؟ لأجاب إنها وحدة صناعية، تقوم على التآلف الخارجي القائم بين العناصر الأربعة.

ولا يخفى بطلان هذه النظرية، حتى الوحدة في الصناعات العملية ليست وحدة خارجية، بل هي وحدة غاية في التعقيد، تقوم على التناظر، والتوازي، والتماثل، والتقاطع.

وهكذا فإن صنعة الشعر عند قدامة غيرها عند ابن طباطبا، الأول صناعته عقلية مجردة، تقوم على الائتلاف الخارجي، والثاني صنعته عقلية ذوقية، تقوم على ترديد النظر، وتقليب المواضع للألفاظ، والحذق والزيادة فيها، إنها صنعة بناء حاذق ماهر، ومن هذه الزاوية يصبح مفهوم الأسلوب عند قدامة مفهوما

---

(١) نقد الشعر: ٦٩.

(٢) المصدر نفسه: ٧٠.

(٣) المصدر نفسه: ٧٠.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

منطقيا عقليا جافا، ومفهومه عند ابن طباطبا مفهوما عقليا قائما على الذوق المتمعن المتمرس، لكن بينهما شركة أن كليهما يسعى إلى وضع عيار محدد للأسلوب، يضفي عليه استقامة واعتدالا، ومهما يكن من أمر فإن فكرة تفاوت الأساليب في الصناعات سوف نجد تأثيرها لدى النقاد ممن بحثوا في الإعجاز القرآني، لأن هذا الإعجاز كما سنتبينه في موضعه- يمثل نهاية الجودة في الأساليب.

لقد قدمنا القول إن الأساليب الشعرية تمثل ظاهرة ثقافية جديدة، وهي تؤكد وجود متغيرات قائمة في الحياة، وأنها تمثل تغييرات واسعة في أذواق الناس، ومن هذه الزاوية تصبح الأساليب مقاييس صادقة لهذه المتغيرات، تعكس مدها مثلما تعكس جزرها، وتوضح تموجها مثلما توضح هدوءها واستقرارها .

لقد أحدث ظهور أبي تمام الشاعر ثورة عميقة في التيار الشعري زمنه، بما أحدث في الشعر من اهتمام كبير ومتزايد بالصورة الشعرية، وقد افترضت هذه الظاهرة الأسلوبية الجديدة تبدلا في المقاييس النقدية، لكنها تراوحت بين الهجوم عليه، والانتصار له، ولم يعد الصراع قائما بين الشعر القديم والشعر المحدث، أو بين أسلوب القدماء وأسلوب المحدثين، بل أصبح الصراع بين شاعرين محدثين: أبي تمام والبحتري، الأول أسلوبه الشعري يميل إلى الغموض الفني "يتعب نفسه، ويكد طبعه، ويطيل فكره، ويعمل المعاني ويستنبطها"(١)، والثاني أسلوبه الشعري يميل إلى الوضوح، والتدفق ، والعفوية، والسيولة الموسيقية، يجتهد في تحصيل البديع على "سبيل(٢)السلامة والرغبة في السلاسة فلذلك يخرج سليما من العيب في الأكثر"، أما أبو تمام "فنازع في الإبداع إلى كل غاية، حامل في الاستعارات كل مشقة، متوصل إلى الظفر بمطلوبه من الصنعة أين اعتسف، وبماذا عثر، متغلغل إلى توعير اللفظ، وتغميض المعنى أنى تأتى له وقدر"(٣).

---

(١) أخبار أبي تمام: الصولي: ١١٨.

(٢) إعجاز القرآن: الباقلاني: ١١٦.

(٣) الحماسة: المرزوقي، ج١: ٤.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وشعر أبي تمام "شديد الاختلاف"[1]، وأما شعر البحتري فشديد الاستواء ولهذا فإن أسلوب أبي تمام يعلو "علوا حسنا وينحط انحطاطا قبيحا، وأن البحتري يعلو ويتوسط ولا يسقط، ومن لا يسقط ولا يسفسف أفضل ممن يسقط ويسفسف"[2]، وأسلوب البحتري على "مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف"[3]، وأسلوب أبي تمام "لا يشبه أشعار الأوائل، ولا على طريقتهم"[4].

وفي ظل هذه الأجواء تصبح المقارنة بين أسلوبين: أسلوب أبي تمام الذي قيل فيه إنه فارق عمود الشعر، وأسلوب البحتري الذي قيل فيه إنه التزم بهذا العمود.

ولا يخفى أن منهج "عمود الشعر" يطلب الوضوح عند الشاعر، ويصبح الاعتدال قرين هذا الوضوح، وينتفي هذا الاعتدال حين يقصد الشاعر الغموض والتعمية.

وبين بطلان هذا التصور أيضا، فليس الالتزام بعمود الشعر -عبر منطق الوضوح الذي افترضه الآمدي- قرين الجودة الشعرية دائما، وليس الغموض الفني -أيضا- دليلا على اعتدال العمل الفني وجودته.

بل إن الاعتدال الجمالي في الأسلوب أمر يرتد إلى تفاعلات ذاتية في النص، تشكل رؤية أسلوبية محددة عند الشاعر.

ومهما يكن من أمر فقد أتعب الآمدي نفسه في عقد هذه الموازنة[5] رغم أنه اتخذ موقفا مسبقا في الانتصار للبحتري، وبذلك أعرض الآمدي عن إدراك سنة التطور، وتبدل الأذواق الشعرية في الحياة، وزعم لنفسه أنه عرف طريقة الشعراء الأقدمين، ولكن ما حدود هذه الطريقة؟ ومن هم هؤلاء الشعراء الأقدمون؟ وهل

---

(١) الموازنة، ج١: ١١.

(٢) المصدر نفسه، ج١: ١١.

(٣) المصدر نفسه، ج١: ٤.

(٤) المصدر نفسه، ج١: ٤.

(٥) ذهب إدريس نقوري في كتابه "نظرية الوساطة في الفكر والفن" إلى أن الموازنة تفيد مدلولا قريبا من الوساطة: ١٢٠.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تمكن الآمدي من إدراك الفوارق الأسلوبية بين هؤلاء الشعراء؟ وهل يستطيع أحد أن يزعم أنه قد عرف النماذج الأسلوبية المختلفة لشعراء العربية الأسبقين؟

لقد كانت فكرة "عمود الشعر" التي حوم حولها الآمدي فكرة غامضة، تفتقر إلى التعليل والتحليل والتفسير، ولم تتمكن الموازنة التي عقدها بين الشاعرين من تغذية تصوره العام لأساليب العرب الشعرية عند القدماء، لأنها فكرة يصعب تحقيقها عمليا.

وهكذا تبقى فكرة "عمود الشعر" فكرة غامضة، غائمة، وغير عملية، يستحيل الوصول إلى تصور مكتمل تماما لأساليب العرب الشعرية.

لقد قدمنا القول إن الصراع النقدي الذي دار حول الشاعرين أبي تمام والبحتري كان في حقيقته صراعا بين أسلوبين شعريين، وهو صراع يمكن تفسيره في ضوء تبدل الأذواق الشعرية.

وقد شهد القرن الرابع الهجري متغيرات اجتماعية شديدة، أحدثت تغيرات مشابهة في لغة الناس، كانت هناك اللغة المتحضرة، الرقيقة التي تنتشر في المدن في ذلك العصر، في حين كانت اللغة البدوية تنتشر في البوادي والقفار، مما استوجب نمطين شعريين: شعر متحضر مدني، وشعر بدوي صرف، ولم تعد المعارك النقدية تدور حول شاعرين محدثين كما حدث في شعر أبي تمام والبحتري، بل أصبحت المعارك تدور حول شخصية واحدة، هي شخصية المتنبي المتعالية، ومن هذه الزاوية حاول الجرجاني صاحب الوساطة[1] التوسط بين أنصار المتنبي وخصومه وقد كانت فكرة عمود الشعر التي حوم حولها الآمدي محورا ارتكز عليه الجرجاني في نظرته إلى شعر المتنبي، فالمتنبي -من جهة- لم يلتزم- حرفيا- بعمود الشعر العربي، وهو من جهة أخرى- لم يخرج عليه كليا، بل كانت له طريقة شعرية خاصة به، وبها تفوق على أقرانه من الشعراء، والحق أن شعر المتنبي يمتاز بالوضوح الذي لا يصل إلى درجة الإسفاف، وبالغموض الذي لا يصل إلى درجة التعمية.

---

(١) يرى إدريس نقوري في كتابه "نظرية الوساطة في الفكر والفن" أن الجرجاني هو المؤلف الوحيد الذي نص صراحة على "الوساطة" ١٢٠.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولا نشك أن صاحب الوساطة يؤثر طريق الوضوح الشعري، وهي الطريق التي سلكها البحتري، ولهذا فإن أسلوب البحتري مثال على أسلوب "الشعر السمح المنقاد"(١).

ويصبح اعتدال الأسلوب قرين الوضوح في التعبير، يتجلى ذلك واضحا -في نظر الجرجاني- لدى الشاعر البحتري، وبعد أن يورد صاحب الوساطة أبياتا للبحتري يعقب عليها قائلا"ثم انظر هل تجد معنى مبتذلا، ولفظا مشتهرا، مستعملا، وهل ترى صنعة وإبداعا، أو تدقيقا أو إغرابا"(٢) وكذلك فإن شعر جرير -في نظر صاحب الوساطة- مثال على الشعر المطبوع السهل.

وبعد أن يورد قصيدة لجرير يعقب عليها قائلا:"وإنما أثبت لك القصيدة بكمالها، ونسختها على هيئتها لترى تناسب أبياتها، وازدواجها، واستواء أطرافها، واشتباهها، وملائمة بعضها لبعض"(٣).

ولا يخفى أن الوحدة التي يتحدث عنها الجرجاني هي وحدة منطقية قائمة بين أبيات القصيدة تقوم على التناسب بين أجزائها وهو -بذلك -لا يختلف في تصوره للوحدة عن تصور النقاد السابقين أمثال: ثعلب، والجاحظ، وابن طباطبا.

والحق أن الجرجاني قد أتى بتصورات جديدة في حديثه عن الأسلوب ، إذ أدرك تأثير البيئة في أسلوب الشاعر "ولذلك تجد شعر عدي-وهو جاهلي- أسلس من شعر الفرزدق ورجز رؤبة وهما أهلان، لملازمة عدي الحاضرة، وإيطانه الريف، وبعده عن جلافة البدو، وجفاء الأعراب"(٤).

ويدرك الجرجاني -أيضا- تأثير الطبائع في الأسلوب ولهذا"....يسهل لفظ أحدهم، ويتوعر منطق غيره وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع، وتركيب الخلق"(٥)ويضرب مثلا على ذلك" وأنت تجد ذلك ظاهرا في أهل عصرك، وأبناء

---

(١) الوساطة: ٢٥.

(٢) المصدر نفسه: ٢٧.

(٣) المصدر نفسه: ٣١.

(٤) المصدر نفسه: ١٨.

(٥) المصدر نفسه: ١٨.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

زمانك، وترى الجافي الجلف منهم كز الألفاظ، معقد الكلام، وعر الخطاب، حتى إنك ربما وجدت ألفاظه في صوته ونغمته، وفي جرسه ولهجته"(١).

ويعني هذا التصور أن أسلوب الرجل صورة لشخصه، وهو تصور مطابق لما يذهب إليه "الكونت بوفون من أن الأسلوب "هو الإنسان نفسه، فالأسلوب إذن لا يمكن أن يزول أو ينتقل أو يتغير"(٢)وفي النقد الحديث -أيضا- أن الأسلوب هو "قوام الكشف لنمط التفكير عند صاحبه"(٣).

ويقول الناقد بن جونسون" تكلم لكي أراك"(٤)، والحق أن نظرية تأثير الطبائع والبيئة في تشكيل الأسلوب هي من تأثير الجاحظ كما قدمنا، يقول الجاحظ"هناك اختلاف ما بين المكي والمدني، والبدوي والحضري والسهلي والجبلي، وكاختلاف ما بين الطائي الجبلي، والطائي السهلي"(٥)، والفارق بين الجرجاني والجاحظ أن الجرجاني قد بسط هذه القضية، ومنحها شيئا من التفسير والتحليل والتوضيح، وأما الجاحظ فقد جاء بهذه الأحكام متناثرة في تضاعيف كتبه.

ومع أن الجرجاني قد أدرك تأثير البيئة والطبائع في اعتدال الأسلوب الا أنه -عند التطبيق- لم يستحضر ما قاله، ولم يفطن إلى سنة التغير في الحياة، وتبدل الأذواق فيها، ولهذا فإنه يلوم أبا تمام على طريقته الشعرية، يقول :"ومن جنايات هذا الاختيار على أبي تمام وأتباعه أن أحدهم بينما هو مسترسل في طريقته، وجار على عادته، يختلجه الطبع الحضري، فيعدل به متسهلا، ويرمي بالبيت الخنث، فإذا أنشد في خلال القصيدة وجد قلقا بينها نافرا عنها، وإذا أضيف إلى ما وراءه وأمامه تضاعفت سهولته، فصارت ركاكة"(٦).

---

(١) الوساطة: ١٨.

(٢) نقلا عن كتاب: علم الأسلوب: صلاح فضل: ٨٤.

(٣) الأسلوب والأسلوبية: عبد السلام المسدي: ٦٠.

(٤) صناعة الأدب: وليم جيمس: ١١٠.

(٥) رسائل الجاحظ/ ج١: ١٠.

(٦) الوساطة: ٢٢. وقارن ما يقوله الدكتور محمود السمرة عن تأثير البيئة فى الفن عامة في كتابه "القاضي الجرجاني الأديب الناقد: ١٤١.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهروبا من هذا التناقض الذي يستشعره الجرجاني في قرارة نفسه عاد ليتخذ موقفا متوسطا من الأسلوب "فلا تظنن أني أريد بالسمح السهل الضعيف الركيك، ولا باللطيف الرشيق الخنث المؤنث، بل أريد النمط الأوسط، ما ارتفع عن الساقط السوقي، وانحط عن البدوي الوحشي"(١).

من هذه الزاوية يصبح اعتدال الأسلوب قرين الوضوح والسهولة والبعد عن الركاكة في التعبير، وهو منهج قد رأيناه -أيضا- عند سابقه الآمدي.

لقد قدمنا القول إن الآمدي والجرجاني قد تحدثا عن "عمود الشعر" العربي، وقد كانت نظرية "عمود الشعر" هذه تمثل الأسلوب الأمثل للشعراء، وأصبحت هذه النظرية "معيارا" للتفاضل بين الشعراء، غير أن المرزوقي صاحب الحماسة قد وضع معايير محددة لهذا الأسلوب الشعري، ومن بينها عيار التحام أجزاء النظم، وهو "ما لم يتعثر الطبع بأبنيته وعقوده، وما لم يتحبس اللسان في فصوله ووصوله، بل استمرا فيه واستسهلاه بلا ملال أو كلال، تسالما لأجزائه، وتقارنا"(٢).

هذا النص الذي نقدمه للمرزوقي يطرح قضيتين اثنتين متصلتين بعضهما ببعض، الأولى قضية الوحدة في القصيدة، والثانية قضية الشعر المطبوع الواضح، أما مسألة الوحدة في القصيدة فهي وحدة قائمة على التناسب بين فصول القصيدة، والتعادل بين أجزائها، وهي وحدة تبدأ من البيت وتنتهي إليه، وهي ليست وحدة نامية عضوية، بل هي وحدة صناعية واعية، ولا يخفى أن تصور المرزوقي لهذه الوحدة لا يختلف عن تصور النقاد السابقين، بل نجد تشابها بين ما يقوله المرزوقي في هذا الصدد وما قاله الجاحظ من قبل.

وقادت هذه المسألة -مسألة الوحدة الصناعية- المرزوقي إلى تفضيل الشعر المطبوع السهل الذي يجري على أساليب العرب المعروفة، ومن هنا نسمع ثناء المرزوقي على الشعر المطبوع" المهذب بالرواية، المدرب في الدراسة لاختياره، فاسترسل غير محمول عليه، ولا ممنوع مما يميل إليه، أدى من لطافة المعنى،

---

(١)الوساطة:٢٤.

(٢) الحماسة، ج١: ١٠.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وحلاوة اللفظ ما يكون صفوا بلا كدر، وعفوا بلا جهد، وذلك هو الـــذي يســمى المطبوع"[1].

وفي ضوء هذا الموقف هاجم المرزوقي الأسلوب المتكلف المتعمـــل حيـث يصبح الطبع مستخدما متملكا" وأقبلت الأفكارتستحمله أثقالها، وتزوده في قبول ما يؤديه إليها ، مطالبة له بالإغراب في الصنعة، وتجاوز المألوف إلى البدعة"[2].

ولو وضعنا هذين الأسلوبين: أسلوب الطبع وأسلوب التكلـف أمـام معيـار عمود الشعر الذي حدده المرزوقي لأصبح شعر الطبع منسجما مع ذلك العمـود، وشعر التكلف مخالفا له.

وعلى هذا الأساس فإن شعر الطبع -عنـد المرزوقـي- قرين التزامـه بالموروث الشعري القديم.

ولا يخفى أن المرزوقي لم يضف شيئا إلى مسألة الوحدة في القصيدة، بـل ظلت هذه الوحدة -عنده- لا تفارق صورة التناسب، والتعادل بين أجزاء القصيدة، ولم تتطور -عنده- إلى ما يسمى بالوحدة العضوية النامية.

قد يكون المصطلح نفسه" مصطلح عمود الشعر" هو الذي ضلل هؤلاء النقاد، فبقيت الوحدة عندهم لا تفارق وحدة أجزاء بيت الشعر، وتعاضد أوتاده، وتسـالم حباله، وقد ظل هذا التصور للوحدة ماثلا في أذهان النقاد بعد المرزوقي.

وقد يقال في هذا الصدد إن الحاتمي قد أشار إلى هذه الوحدة بصورة تقرب من الوحدة العضوية حين قال:" القصيدة مثل الإنسان في اتصال بعض أعضائـه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب غادر الجسـم ذا عاهة تتخون محاسنه، وتعفي معالمه"[3].

غير أن ما يقوله الحاتمي لا يختلف كثيرا عمّا قاله النقاد قبله، فالوحدة -هنا- وحدة بنائية فحسب، وتشبيهه أجزاء القصيدة بأعضاء الجسم هو تشبيه يقع علـى وظائف الأعضاء، وليس تفاعلها فيما بينها، فتصبح أجزاء القصيدة -في ظل هـذا

---

(١) الحماسة، ج١٢:١.

(٢) المصدر نفسه، ج١: ١٢.

(٣) زهر الآداب: الحصري، ج٣: ٦٥١.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفهم- ذات وظائف عضوية تقوم بها، وكل عضو منها مستقل بذاته، له كينونة خاصة به، وليس ثمة تفاعل متبادل بين الأعضاء.

ثم تصبح أجزاء القصيدة كفصول الرسالة تلتحم أجزاؤها، وتتبتر أجزاؤها الفاضلة، وتنقسم فصولها، يقول الحاتمي: فإذا كانت "الفصول ملتحمة والفصول مجذوذة، والفصول مقسومة، وموارد الكلام عذبة، ومصادره رحبة، خارجة عن الشركة، سليمة من تكلف الصنعة، فتلك هي البلاغة"(١).

وتصبح هذه الوحدة -أيضا- ضربا من التناسب، وشكلا من التعادل، يقول الحاتمي، واذا كان الشعر "غير معتدل النظم، ولا متناسب القسمة، ولا مقبول العبارة،....." (٢)فإنه لا يوصف بالبلاغة.

وهكذا تتعثر مسألة الوحدة، وتبقى وحدة قائمة على التناسب بين الأبيات، والتعادل في أجزاء القصيدة، حتى استقرت هذه الوحدة في صورة تعليمية واضحة عند ابن رشيق في كتابه "العمدة"، إذ يقول:" ومن الناس من يستحسن الشعر مبنيا بعضه على بعض وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائما بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله، ولا إلى ما بعده"(٣).

بل تدخل صورة الوحدة في البيت المفرد تعريف ابن خلدون للشعر إذ يقول :"الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده، عما قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به"(٤).

لقد قدمنا القول إن قدامة قد تحدث عن نهاية الجودة في الشعر، وأسمى ذلك "بكمال الشعر"، غير أن هذا الكمال يفترض مستويات متفاوتة في الجودة، بحيث تقود هذه المستويات إلى التوقف عند لون معين منها يمثل نهاية الجودة.

---

(١) حلية المحاضرة: ٢٠.

(٢) المصدر نفسه: ٢٤.

(٣) العمدة، ج١: ٢١٦.

(٤) مقدمة ابن خلدون: ٥٧٣.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ونهاية الجودة في الإبداعات البشرية أمر افتراضي إذ تبقى الأساليب الشعرية تتحرك حركة أفقية صاعدة إلى الأمام بغية الوصول إلى شكل أسمى منها.

وقد نقل النقاد المتكلمون هذه النظرة إلى مباحثهم البلاغية، وتبين لهم أن حقيقة الإعجاز تمثل "انبهارا" لا سبيل لتعليله بهذه الحقيقة، فالقرآن يمثل نهاية الجودة، وأساليبه تمثل أسمى الأساليب، وهو "بديع النظم، عجيب التأليف، متناه في البلاغة إلى الحد الذي يعلم عجز الخلق عنه"(١).

وأسلوب القرآن مباين لأساليب العرب في خطبهم وكلامهم، فهو يتراوح بين "الفصاحة والغرابة، والتصرف بالبديع والمعاني اللطيفة والفوائد الغزيرة، والحكم الكثيرة، والتناسب في البلاغة"(٢)، وهذا الأسلوب الأسمى يقع في الآيات القصيرة مثلما يقع في الطويلة والمتوسطة(٣). ويعقد الباقلاني مقارنة بين قصيدة امرىء القيس ونظم القرآن الكريم، وينتهي إلى نتيجة حسمها منذ البداية أن أسلوب القرآن لا مثيل له، فليس فيه تفاوت، وأمّا قصيدة امرىء القيس فأسلوبها "يتفاوت بين اللين والشراسة، وبين اللطف والشكاسة، وبين التوحش والاستئناس، والتقارب والتباعد"(٤).

ويصبح الاعتدال في القرآن نظير الانسجام في أسلوبه، أمّا قصيدة امرىء القيس فيختفي فيها الانسجام، ويبرز فيها التفاوت والاضطراب ولهذا فإن أسلوبها" يتصرف بين وحشي غريب مستنكر، وعربية كالمهل مستنكرة، وبين كلام سليم متوسط، وبين عامي سوقي في اللفظ والمعنى، وبين حكمة حسنة، وبين سخيف مستشنع"(٥)، وأما نهج القرآن "ونظمه، وتأليفه، ورصفه، فإن العقول تتيه في جهته، وتحار في بحره"(٦)، ويعني هذا الفهم أن القرآن يدخلنا أمام ظاهرة جمالية

---

(١) إعجاز القرآن: الباقلاني: ٥٢.

(٢) المصدر نفسه: ٥٤.

(٣) المصدر نفسه: ١٨٣.

(٤) المصدر نفسه: ٢٠٣.

(٥) المصدر نفسه: ١٦٥.

(٦) المصدر نفسه: ١٧٥.



© Arabic Digital Library Yarmouk University

يعسر تحليلها، ونقف أمامها مشدوهين، محتارين، كوقوفنا أمام ظـــاهرة جماليـــة ضخمة نحس إزاءها" بالروعة، ونوع من الرهبة، وسرعان ما يتحول هذا الشعور إلى إعجاب مقرون باللذة"(١)، وتشبه وقفتنا أمام القران -أيضا- وقفة إنسان أمـــام شيء جليل، عظيم، وجميل، يثير ذلك الشيء العظيم في نفوسنا قوة غامضة" تثير القلق في نفوسنا، وتشعرنا بالضياع في غماره، لأنه يفرض ذاتـــه علينـــا، كـــأمر لامتناه، لا نستطيع الإمساك به، أو الإحاطة بكل جوانبه"(٢).

فنحن نحس "بالجلال" في وقفتنا أمام القرآن، وهـــي وقفـــة تثـــير انبهارنـــا ودهشتنا، لأننا نقف عاجزين عن إدراك سر ذلك الجلال، يقول كانت إن الشـــيء "اذا تجاوز حدود قدراتنا الإدراكية فإنه لا يلبث أن يدرج في مجـــال اللامتنـــاهي، فيولد في نفوسنا شعورا من مرتبة أخرى يسميه بالجلال"(٣).

وليس من شك في أن هذه الوقفة النقدية عند الباقلاني تذكرنا بصورة النـــاقد عند ابن سلام، أو صورة الناقد عند الآمدي، فالناقد -عندهما- لا يملك تعليـــلا أو تفسيرا لإعجابه بالصورة أو قصيدة الشعر.

ومهما يكن من أمر فإن سر الإعجاز القرآني -في نظـــر البـــاقلاني- هـــو النظم، وهو نظم يقوم على التلاؤم، "والمتلائم في الطبقة العليا القرآن كله"(٤).

والقرآن على تصرفه" يجعل المختلف كـــالمؤتلف والمتبـــاين كالمتناســـب، والمتنافر في الأفراد إلى حد الآحاد"(٥)، وأسلوب القـــرآن يجمـــع بيـــن "البســـط والاقتصاد، والجمع والتفريق، والاستعارة والتصريـــح، والتجـــوز والتحقيـــق"(٦)، واعتدال الوحدة الأسلوبية في القرآن قرين التناسب فيه" بحيث لا يمكن أن يـــزاد

---

(١) فلسفة الجمال: محمد علي أبو الريان: ٣٥.

(٢) المرجع نفسه: ٣٧.

(٣) فلسفة الجمال: محمد علي أبو الريان: ٤٧.

(٤) إعجاز القران: ٢٤٣ وقارن الرماني في كتاب "ثلاث رسائل في إعجاز القران ٨٩ وقارن الخطابي في نفس الكتاب: ٢٣.

(٥) إعجاز القران: ٥٦.

(٦) المصدر نفسه: ٥٩.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عليه"[1]، وهذا النظم الذي يقع في القرآن هو" في الطبقة العليا من الحسن والإعجاب"[2] وهو المعجز.

ويبدو أن فكرة "التلاؤم" التي أكدها النقاد المتكلمون السابقون لم ترض ابن سنان، إذ يقول "ومتى رجع الإنسان إلى نفسه، وكان معه أدنى معرفة بالتأليف المختار وجد في كلام العرب ما يضاهي القرآن في تأليفه"[3]، ويرى أن سبب الإعجاب هو "الصرفة عن معارضته"[4].

ومهما يكن من أمر فإن فكرة التلاؤم التي ألح عليها النقاد المتكلمون ممن تحدثوا في الإعجاز القرآني كانت البذرة الأولى التي تعهدها عبد القاهر الجرجاني بالتهذيب والتشذيب، حتى خرجت بصورة مكتملة لا تختل عبر نظرية النظم.

لقد قدمنا القول إن فكرة النظم ذات اتصال بفكر الأشاعرة، وقد كانت هذه النظرية حلا نظريا لمسألة اللفظ والمعنى من جهة، ولمسألة الإعجاز من جهة ثانية.

وفي ظل هذه النظرية تختفي مسألة التفاضل بين الألفاظ والمعاني، ويصبح مدار الاهتمام على العلاقة القائمة بينهما في إطار الجملة المفردة أو المركبة، والمعلوم أن النص -عموما- سلسلة من الجمل المترابطة فيما بينها ترابطا نحويا محكما، ولا يكون المعنى المتولد -عبر هذه العلائق إلا " وجها من الوجوه التي يقتضيها علم النحو"[5]، ويفضي هذا التصور إلى منح الجملة عددا كبيرا من المعاني، ويكون تنوع هذه المعاني نابعا من التراكيب المختلفة لهذه الجملة، وتصبح عمليات "التقديم، والتأخير، والحذف، والإضمار"[6] تشكيلات متنوعة للمعاني، ويمنح هذا الفهم الجملة عددا غير متناه من الأساليب، لأن الأسلوب ليس

---

(١) نهاية الايجاز: الرازي: ٤٢.

(٢) الطراز: ١٢٧.

(٣) سر الفصاحة: ٨٩.

(٤) المصدر نفسه: ٨٩.

(٥) دلائل الإعجاز: ٧٣.

(٦) المصدر نفسه: ٧٢.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إلا توخيا للمعاني النحوية في تركيب الجملة، أو توخيا للمعاني المترابطة في بناء النص بصورة عامة.

يقول عبد القاهر "ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه، وأصوله، وتعرف مناهجه"(١)، ويقول في موضع آخر" ومعلوم أن ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض"(٢).

هناك -إذن- سلسلة من الأساليب غير المتناهية لبناء الجملة، مثلما أن هناك سلسلة غير متناهية لأشكال النظم، وهي -في مجموعها- تطلب الأسمى في ذلك، أو تسعى إلى غاية الجودة، والقرآن هو المطلق في هذه الجودة، ونظمه لا مثيل له.

ولا يخفى أن قدامة قد تعرض في كتابه "نقد الشعر" إلى غاية الجودة، ولكنه تحدث عنها من زاوية فلسفية بمعنى أن هناك أشكالا متعددة للهيولي، والشعر هو الصورة فيها، ولهذا تتباين الصور الشعرية، وتتفاوت، ولكن هذه الصبور عند قدامة -كما أسلفنا- تتضح من خلال علاقات ثنائية متبادلة بين عناصر الشعر الأربعة، أمّا عبد القاهر فقد تجاوز هذه التقسيمات المنطقية المضللة من خلال حديثه عن "النظم"، وبذلك تخلى عن الصورة المنطقية الجافة التي اتضحت في نظرية قدامة، واتجه اتجاها جماليا عقلانيا عبر نظرية النظم.

والحق أن مصطلح النظم لم يأت من فراغ، بل إن جذوره ترتد إلى فكرة الصناعة عند ابن طباطبا، فالنظم في اللغة "جمع اللؤلؤ في السلك، وفي الاصطلاح تأليف الكلمات والجمل مترتبة المعاني متناسبة الدلالات على حسب ما يقتضيه العقل"(٣).

وما يهمنا -بالطبع- فكرة جمع اللؤلؤ في السلك، وهي فكرة ذات صلة -أيضا- بالسبك، أو النسج أو الحياكة، أو الخياطة، أو الصبغ، غير أن عبد القاهر

---

(١) دلائل الإعجاز: ٧٠.

(٢) المصدر نفسه: ١٥.

(٣) التعريفات: الجرجاني: ١٦٦.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

منح هذا المصطح شيئا كثيرا من البسط، والتوضيح، والتكرار في غير موضع من كتابه.

ويصبح النظم قدرة فائقة لدى الناظم يتمكن -عبرها- من صياغة أشكال راقية للجملة، ويصبح النظم -أيضا- مهارة أسلوبية واعية تماما تقوم على تفقد أجزاء الصنعة، وتقليب صورها المتعددة، وفق أبنية متعددة، وتراكيب مختلفة لبناء الجملة، وهذا الفهم يتطابق تماما مع ما يقوله الناقد الحديث في علم الأسلوب بأنه "علم يدرس الأبنية اللغوية ووظائفها داخل النظام اللغوي أي أنه وصفي بحت"(١).

ويمكن القول إن نظرية النظم التي جاء بها عبد القاهر تفسر الصورة المعتدلة المنسجمة في آيات القرآن، وتمنح هذا الاعتدال أيضا صورا عديدة تسعى نحو الأمثل والأرقى، ونظم القرآن غاية الاعتدال والانسجام.

وبهذا الفهم -أيضا- يتجاوز عبد القاهر الصور البلاغية المعيارية لعلم البلاغة بصورة عامة، فقد قيل إن البلاغة" إيراد المعنى الواحد بطرق أي تراكيب مختلفة"(٢)، وقيل "تقليل الكلام من غير إخلال"(٣)، وقيل: أسوأ الكلام" ما دعا إلى الملال، وجاوز المقدار، واشتمل على الإكثار"(٤).

أمّا البلاغة عند عبد القاهر فهي علم وصفي، يقوم على التحليل، والشرح، والتفسير، والتعليل، وبذلك تصبح علما للأسلوب، وكذلك فإن نظرية النظم- باعتبارها صورا متعددة للأبنية النحوية- تتجاوز الصبغة المعيارية لعلم النحو ليصبح النحو -في ظل هذه النظرية -علما وصفيا يقوم على الشرح والتوضيح والتفسير.

---

(١) علم الاسلوب: صلاح فضل: ١٤.

(٢) كتاب القلائد ضمن رسائل الثعالبي: ١٤٤.

(٣) البصائر والذخائر: التوحيدي، ج١: ١٧.

(٤) رسائل الجاحظ، ج٤: ١٥٢.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لقد قيل في علم النحو" هو انتحاء سمت كلام العرب في تصرفه من إعراب وغيره"(١)، وقيل في علم الإعراب هو "العلم بالمعاني الإعرابية الحاصلة عند العقد والتركيب"(٢).

ولا يخفى أن هذه التصورات لعلم النحو هي معيارية استخدمها النقاد اللغويون -كما أسلفنا- في الحكم على الشعر بالجودة أو الرداءة، أمّا عبد القاهر فهو ينهج نهجا تحليليا في قراءته للجملة، وهي تحليلات أسلوبية أقرب ما تكون إلى المنهج البنائي في النقد المعاصر.

وبهذا الفهم يصبح للكلمة الواحدة معان متعددة تحددها السياقات المختلفة في الجملة، وبذلك تنزاح عن معناها الأصلي إلى معنى اخر جديد، ويتحقق اعتدال الأسلوب من خلال قدرة الشاعر على إضفاء معان جديدة لهذه الكلمة، ويصبح هذا الاعتدال -أيضا- قرين المهارة الأسلوبية في وضع الكلمة في إطارها المناسب "وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها"(٣).

ومن هذه الزاوية فإن التركيب الواحد لبناء الجملة يعطي معنى واحدا محددا، وإذا غيرنا من صيغة هذا التركيب تولد لدينا معنى جديد، وهكذا إلى ما لا نهاية، يقول عبد القاهر "واعلم أن مثل واضع الكلام مثل من يأخذ قطعا من الذهب أو الفضة، فيذيب بعضها في بعض حتى تصير قطعة واحدة، وذلك أنك إذا قلت: ضرب زيد عمرا يوم الجمعة ضربا شديدا تأديبا له، فإنك تحصل من مجموع هذه الكلم كلها على مفهوم هو معنى واحد لا عدة معان كما يتوهمه الناس"(٤)، ويضرب مثلا على ذلك بيت بشار:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

---

(١) الخصائص، ج١: ٣٤.

(٢) الطراز: ٢١.

(٣) دلائل الإعجاز: ٤٧.

(٤) المصدر نفسه: ٢٦٥.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويعقب على هذا البيت قائلا" فبيت بشار إذا تأملته وجدته كالحلقة المفرغة التي لا تقبل التقسيم، ورأيته قد صنع في الكلم التي فيه ما يُصنعه الصانع حين يأخذ كسرا من الذهب فيذيبها، ثم يصبها في قالب، ويخرجها لك سوارا أو خلخالا، وإن أنت حاولت قطع بعض ألفاظ البيت عن بعض كنت كمن يكسر الحلقة، ويقصم السوار"(١).

ويعني هذا الفهم أن الكلمة المفردة يتحدد معناها عبر علاقتها مع ما جاورها، وكذلك فإن العلاقات المنتظمة داخل الجملة، أو البيت من الشعر تحدد معنى واحدا أيضا، ولا يتعارض هذا الفهم مع قولنا إن عبد القاهر قد جعل لبناء الجملة أساليب متعددة لإن كل شكل نحوي مفرد يعطي معنى محددا، ولو غيرنا هذا الشكل لأصبح لدينا معنى جديد.

ونظرية النظم-عبر هذا الفهم- تبطل قسمة اللغة إلى معان أول، ومعان أخر، بمعنى أن الكلمة المفردة لها معنى واحد مفرد تحدد من خلال السياق، ويقود هذا الفهم -أيضا- إلى الحد من فكرة التأويل وهي فكرة حاول الأشاعرة التقليل من استخدامها نسبيا، وهذا هو الفرق -كما أسلفنا- بين المعتزلة والأشاعرة، فالمعتزلة وسعوا من دائرة التأويل، والأشاعرة ضيقوا هذه الدائرة، لأنهم قد وجدوا أن قسمة المعنى إلى معنى أول ومعنى اخر تنقض عليهم فكرة أن المعاني القرانية أزلية، ولأن الإقرار بهذا التقسيم يفضي إلى سلسلة غير متناهية للتأويل، تبعد المرء عن الوقوف على المقاصد الأولى التي قصدها الحق تعالى في آيات القرآن.

ومن هذه الزاوية نسمع عبد القاهر إلحاحه على أولية المعاني، وسبقها للألفاظ، يقول."وشبيه بهذا التوهم منهم أنك قد ترى أحدهم يعتبر حال السامع فإذا رأى المعاني لا تترتب في نفسه إلا بترتيب الألفاظ في سمعه ظن عند ذلك أن المعاني تبع للألفاظ، وأن الترتيب فيها مكتسب من الألفاظ، ومن ترتبها في نطق المتكلم، وهذا ظن فاسد ممن يظنه، فإن الاعتبار ينبغي أن يكون بحال الواضع

---

(١) دلائل الإعجاز : ٢٦٥.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

للكلام، والمؤلف له، والواجب أن ينظر إلى حال المعاني معه لامع السامع، وإذا نظرنا علمنا ضرورة أنه محال أن يكون الترتب فيها تبعا لترتب الألفاظ"(١).

واخيرا لا بد أن نكبر عند عبد القاهر هذا الفهم المتميز لاعتدال الأسلوب ، وهو فهم تجاوز فيه النظرات المعيارية لعلوم النحو والبلاغة، وأقام تصورات نحوية جديدة في بناء الجملة أقرب ما تكون إلى الهياكل البنيوية في النقد المعاصر، ومنح الجملة صورا لا متناهية لأساليب تركيبها، وأصبح الاعتدال الأسلوبي- خلال هذا الفهم- اعتدالا جماليا لا نهاية له أيضا، وعيب عبد القاهر في هذه النظرية أنه ألغى الانفعالات النفسية التي ترافق الصياغة الأسلوبية، بل أصبحت الصياغة الأسلوبية عنده أقرب إلى التشكيلات الزخرفية المجردة، إذ بدت الهياكل النحوية التي رسمها أشبه ما تكون بزركشات وحيدة الجانب، ذات صورة نمطية واحدة، تتكرر في غير موضع من كتابه، وهي صورة أشبه ما تكون بالزخارف العربية في الفنون الاسلامية، وقد انعكست هذه التصورات النمطية المجردة في كتابه "أسرار البلاغة" خلال تحليلاته للصور الشعرية المبنية أصلا على التركيبات النحوية، إذ جاءت هذه التحليلات -كما أسلفنا - أشبه ما تكون بقطعة فسيفساء عربية ذات أشكال زخرفية متشابهة لا أثر للحياة فيها.

******

وإذا تجاوزنا بيئة النقاد الأشاعرة إلى بيئة النقاد الفلاسفة طالعتنا صورة أخرى لاعتدال الأسلوب ،وهي صورة ترتد إلى فهم الفلاسفة، شراح أرسطو، لكتاب فن الشعر، وقد أسلفنا القول إن كتاب فن الشعر لأرسطو قد تحدث عن فني التراجيديا والكوميديا، غير أن الفلاسفة المسلمين قد فهموا هذين اللونين على أنهما شعر المديح وشعر الهجاء.

ولا ريب أن أرسطو قد تحدث -في كتابه المذكور- عن الوحدة القائمة في هذين اللونين إذ يقول إن الخرافة هي "محاكاة فعل يجب أن يكون الفعل واحدا

---

(١) دلائل الإعجاز: ٢٦٨.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتاما، وأن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بتر جزء انفرط العقد الكل وتزعزع"(١).

ومن الواضح أن الوحدة -عند أرسطو- هي وحدة عضوية نامية تكسب العمل الفني اعتدالا وانسجاما، وتشيع فيه حركة وحياة، بحيث يبدو العمل الفني متكاملا، فلا يصح استبدال جزء بجزء، أو نقل جزء من مكانه إلى مكان آخر.

أما ابن سينا -وهو من شراح أرسطو فقد فهم هذه الوحدة على أنها شكل من النظام والترتيب، ويصبح الاعتدال عبر هذا الفهم اعتدالا هندسيا خارجيا فالوحدة عنده تكون"....بحيث لو نزع منه جزء واحد فسد وانتقص، فإن الشيء الذي حقيقته الترتيب إذا زال عنه الترتيب لم يفعل فعله"(٢).

وما يقوله ابن سينا في هذا الصدد لا يختلف عمّا يقوله -أيضا- ابن رشد، فالجودة عنده في المركب "تكون من قبل شيئين أحدهما الترتيب والثاني المقدار"(٣)ويقول في موضع آخر إن الموجودات "التي وجودها في الترتيب وحسن النظم إذا عدمت ترتيبها لم يوجد لها الفعل الخاص بها"(٤).

والسبب في اختلاف النظرة بين أرسطو وشراح كتابه من الفلاسفة العرب أن أرسطو قد تحدث عن الوحدة عبر نظرته إلى المسرحية، ولا شك أن الوحدة القائمة فيها وحدة عضوية نامية حيث تتشابك الأحداث فيها وتتآزم لتشكل ذروة التأزم، وهو ما يطلق عليه "بالعقدة".

أمّا الفلاسفة العرب فقد نظروا إلى الوحدة عبر نظرتهم إلى قصيدة المديح والهجاء، وهي قصيدة تتضمن موضوعات شعرية متعددة، والوحدة القائمة فيها مباينة تماما للوحدة في المسرحية، فهي وحدة قائمة على التناسب بين أجزاء القصيدة ليصبح الاعتدال -عبرها- صورة من صور التناسب الخارجي في أجزاء القصيدة، يقول ابن رشد "وكذلك الأقاويل الشعرية أعني أنه إن كانت القصيدة

---

(١) فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي: ٢٦.

(٢) المصدر نفسه: ١٨٣.

(٣) المصدر نفسه: ٢١٢.

(٤) المصدر نفسه: ٢١٣.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قصيرة، لم تستوف أجزاء المديح، وإن كانت القصيدة طويلة لم يمكن أن تحفظ في ذكر السامعين أجزاؤها فيعرض لهم إذا سمعوا الأجزاء الأخيرة أن يكونوا قد نسوا الأول"[١].

فالاعتدال قرين التوسط بين طول القصيدة وقصرها، ويشبه هذا ما قاله ابن سينا قبله من أن "الطراغوذيا هي المتوسطة في العظم"[٢] وينبغي أن يكون لها "طول وتقدير معتدل كالطبيعي"[٣]، وقد تحدث أرسطو عن هذا الاعتدال في الطول الطبيعي للقصائد إذ يقول "...ولهذا يبدو هوميروس كما قلنا من قبل معجزا من هذه الناحية، إذا قورن بغيره، فهو لم يحاول أن يروي قصة الحرب بأكملها، وإن كانت ذات بدء ونهاية، لأنها مفرطة في العظم، بحيث يصعب النظر إليها مجتمعة ولو رد أبعادها إلى شيء من الاعتدال لاشتد تعقدها بفضل تشعب حوادثها"[٤].

ولا يخفى أن الاعتدال الذي يتحدث عنه ارسطو هو اعتدال صناعي يسعى الشاعر -كاتب التراجيديا أو الكوميديا- إلى نيل رضى المشاهد الذي يتابع سير المسرحية بصورة لا تولد الملل في نفسيته لطولها، بل ينبغي أن يحتفظ بقدر من الاعتدال في ذلك، وقد كانت قصيدة المديح ماثلة في أذهان النقاد من الفلاسفة خلال حديثهم عن التراجيديا، ولهذا السبب ألح النقاد الفلاسفة على ضرورة الاعتدال في بناء قصيدة المديح.

وخلاصة القول إن اعتدال الأسلوب لدى الفلاسفة المسلمين لا يتجاوز صورة التناسب الخارجي بين أجزاء القصيدة، والتعادل في مقادير أجزائها، وهي صورة تلتقي مع مفهوم التناسب عند أرسطو، لكنها تختلف عنه من حيث أن أرسطو تحدث عن الوحدة الاسلوبية بصورتها العضوية النامية، وشبهها بالحيوان الواحد التام[٥].

---

(١) فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي: ٢١٢.

(٢)المصدر نفسه: ١٨١.

(٣) المصدر نفسه: ١٨٢.

(٤) أرسطو طاليس فى الشعر: ترجمة شكري عياد: ١٢٤.

(٥) المصدر نفسه: ١٣٠.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وحين نصل إلى حازم القرطاجني يبرز لنا تصور مكتمل لنظرية "النظم" وقد قلنا -فيما تقدم- إن النظم معناه الأسلوب ،واعتدال النظم معناه اعتدال الأسلوب ، والفارق بين عبد القاهر وحازم في مسألة النظم أن الأول قد نظر إلى النظم من خلال الجملة النحوية، وأما الثاني فقد نظر إليه من خلال النص الشعري.

والفارق الثاني أن عبد القاهر لم يتحدث عن الطاقة التي تنظم سياق القول، لأن الحديث فيها يعني الخوض في مسألة القوى النفسية عند الشاعر، وهي مسألة يتحرج الأشاعرة في الحديث عنها، لأنها قد تفضي بالقول إلى الحديث عن ذات الله خالق الكون، وهي مسألة شديدة الحساسية في علم الكلام، أمّا حازم فلم يجد حرجا في ذلك، لأنه من طائفة الفلاسفة أو المتأثرين بهم.

والفارق الثالث أن عبد القاهر لم يتحدث عن دور المتلقي في تشكيل الأسلوب الشعري، بل انصرف همه-بصورة مركزة- إلى الجملة النحوية أو النص الشعري في كتابه "أسرار البلاغة"، وأمّا حازم فقد تحدث عن دور المتلقي في تشكيل الأسلوب.

إن اعتدال الأسلوب عند حازم يقتضي منا البحث في ثلاثة جوانب: جانب القوى النفسية الصانعة للأسلوب ، وجانب النص الشعري وتشكيله، وجانب المتلقي ودوره في تشكيل الأسلوب.

يرى حازم أن القوة التي تنظم طاقة السياق الشعري أو الأسلوب هي القوة المائزة، وهي قوة تولد في نفس الشاعر ملكة القدرة على التمييز في تحديد "ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب والغرض مما لا يلائم ذلك"(١)، ثم تأتي بعد ذلك القوة الصانعة لدى الشاعر، وهي القوة التي "تتولى العمل في ضم بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتركيبات النظمية، والمذاهب الأسلوبية إلى بعض، والتدرج من بعضها إلى بعض، وبالجملة التي تتولى جميع ما تلتئم به كليات هذه الصناعة"(٢)، وترتد هاتان القوتان -القوة المائزة والقوة الصانعة-إلى "الطبع الجيد"(٣)، ولو

---

(١) منهاج البلغاء: ٤٣.

(٢) المصدر نفسه: ٤٣.

(٣) المصدر نفسه: ٤٣.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نظرنا إلى هاتين القوتين من منظور النقد الحديث لتبين أنهما من صنع الخيال الثانوي عند كوليردج، هذا الخيال الذي يمتلك "القوة التركيبية السحرية" (١)، هذه القوة التي تستخرج" النظام من الفوضى وإزالة الفوضى"(٢).

وهذا الفهم عند حازم يحقق الصفة "الشعرية" في الشعر، لأن شعرية الشعر ليست نظما كيفما اتفق، بل هي إدراك واع تماما لعناصر النظم اشعري من خلال إيقاع التلاؤم اللفظي، والتأخي في الكلم، والتماثل في مواد اللفظ، حيث يوضع "اللفظ إزاء اللفظ الذي بين معنييهما تقارب، وتناظر من جهة ما لأحدهما إلى الآخر انتساب وله به علقة، وحمله عليه في الترتيب"(٣)، وليس الأسلوب مجرد تنظيم للألفاظ المفردة بل هو"حسن التأليف والهيئة"(٤)، وهي قدرة ترتد إلى ملكة المحاكاة والتخييل التي ترتد بدورها إلى القوى الصانعة للشعر، وقوة التخييل هذه ليست قوة ساذجة، ولا ينحصر عملها في تنظيمات أسلوبية جوفاء، أو سطحية خارجية، بل هي طاقة شعرية تتقاذف بالكلام في كل الجهات، وتوجد فيه تركيبات مستحسنة، متشافعة، وترتيبات واقترانات ونسب واقعة بين المعاني "فإن ذلك مما يشد أزر المحاكاة".

إن القدرة الأسلوبية –عند حازم– غاية في التعقيد، فهي توجد تناظرات في أجزاء القصيدة، وتوازيات في عناصرها، وتماثلات في أطرافها، وتقارنات بين أجزائها، وتشافعات في أنحائها، وتصبح هذه الصور ضروبا متنوعة خصبة لاعتدال الأسلوب ،وبذلك ينفذ الأسلوب من السطح الخارجي للنص إلى أعماقه الداخلية الموارة، فلا يغدو مجرد زينة خارجية، بل هو شكل جمالي داخلي غاية في التعقيد، وبهذا الفهم فإن القدرة الأسلوبية الجمالية المعتدلة تمر في مرحلتين: مرحلة التصور الأولى للأسلوب، وهو تصور عام لا يتجاوز السطح الخارجي، وهو يجري "مجرى تخطيط الصور وتشكيلها"(٥)، ومرحلة التصور الثانية

---

(١) مناهج النقد الأدبي: ١٦٥.

(٢) المرجع نفسه: ١٦٨.

(٣) منهاج البلغاء: ٢٢٤.

(٤) المصدر نفسه: ٨١.

(٥) المصدر نفسه: ٩١-٩٣.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

للأسلوب وهو تصور تقني صناعي "يجري مجرى النقوش في الصور والتوشية في الأثواب، والتفصيل في فرائد العقود وأحجارها"(١).

ويسمي حازم هذه الصيغ والهيئات"بالتخاييل الثواني" وهي تجري من الأسماع مجرى الوشي في البرود، والتفصيل في العقود من الأبصار.

إن حديث حازم هذا لا يختلف عن حديث ابن طباطبا حين تحدث عن الوحدة الصناعية في القصيدة، والفارق بين الرجلين أن الأول -وهو حازم- قد تحدث عن وحدة هندسية في القصيدة غاية في التعقيد، وهي وحدة قائمة على التناظر الهندسي، والتوازي، والتشافع، بصورة لا تلغي دور المتلقي في تشكيل هذه الصناعة، أما ابن طباطبا فقد تحدث عن وحدة بناء عملي فحسب، وهي وحدة تركيبية، تراكمية، يقوم بعضها فوق بعض بصورة تغفل عن التركيبات الهندسية في بناء القصيدة، ومن هذه الزاوية تصبح النسب والاقترانات عند ابن طباطبا خارجية، شكلية، وعند حازم عمليات داخلية تقوم على التناظر، والترديد، والتماثل والتشافع.

ويدرك حازم تمام الإدراك خصوصية الظاهرة الشعرية، فهي ظاهرة لغوية بحتة تختلف عن ظواهر الفنون الأخرى من تصوير أو نحت، ويمكن في الظاهرة الشعرية أن يخضع الكلام للتقديم والتأخير، أو "يتخالف وضع الإسناد فيصير الكلام مقلوبا، أو يقع بين بعض العبارة وما يرجع إليها فصل بقافية، أو سجع، فتخفى جهة التطالب بين الكلامين"(٢)، أو قد يضطرب اعتدال الأسلوب وذلك "بالإخلال بوضع الكلام وإزالة ألفاظه عن مراتبها، حتى يصير المتأخر متقدما، والمتقدم متأخرا، فتتداخل الألفاظ بعضها على بعض، فتشكل العبارة، ولا يتحقق نظامها وهذا المذهب ردىء جدا في الكلام كقول الفرزدق:

وما مثله في الناس إلا مملكا  أبو أمه حي أبوه يقاربه(٣)

---

(١) منهاج البلغاء: ٩٣.

(٢) المصدر نفسه: ١٧٤.

(٣) المصدر نفسه: ١٨٧.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولا ريب أن عبد القاهر قد تحدث عن النظم عبر حديثه عن التقديم والتأخير في الجملة، غير أن حديث حازم يختلف عنه في أنه حديث عن النظم في العبارة الشعرية، وليس في الجملة النحوية، وقد يقال إن العسكري قد تحدث عن حسن التأليف أيضا في قوله" وحسن الرصف أن توضع الألفاظ في مواضعها، وتمكن في أماكنها، ولا يستعمل فيها التقديم والتأخير، والحذف والزيادة، إلا حذفا لا يفسد الكلام، ولا يعمي المعنى"(١)وقد يقال أيضا إن ابن سنان قد تحدث عن هذه الظاهرة أيضا في قوله "ومن وضع الألفاظ موضعها ألا يكون في الكلام تقديم وتأخير حتى يؤدي ذلك إلى فساد معناه، وإعرابه في بعض المواضع كقول الفرزدق:

وما مثله في الناس إلا مملكا أبو أمه حي أبوه يقاربه

"ففي هذا البيت من التقديم والتأخير ما قد أحال معناه وأفسد إعرابه"(٢).

غير أن هذه الأقوال في مجملها لا تصدر عن نظرة تحليلية وتفسيرية واضحة كما هو الحال عند حازم، ويمضي حازم متحدثا عن التركيبات النحوية في العبارة الشعرية، ويرى أن هذه التركيبات ينبغي لها أن تستند إلى عادة القوم، وهو ما يسمى "بالإعراب عند نحويي العرب، والاستقامة عند نحويي اليونان"(٣).

ويتضح اضطراب الأسلوب -في نظر حازم- حين يأتي كثير "الرباطات"(٤)، ويقول حازم إن "استعمال الرباطات في الكلام ينبغي أن يكون به مقدار محدد، فإن عدمها في الكلام جملة يوجب عدم فهم اتصاله، كما أن كثرتها توجب عدم فهم الانفصال"(٥).

---

(١) الصناعتين: ١٧٩.

(٢) سر الفصاحة: ١٠١.

(٣) منهاج البلغاء: ٢٧٥.

(٤) المصدر نفسه: ٢٧٦.

(٥) المصدر نفسه: ٢٧٦.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويصبح اعتدال الأسلوب قرين التزامه بقانون العرب في كلامهم بأن "تكون مجاري أواخر الكلم وتصاريفها، وإسناداتها، على حد ما وقعت عليه في كلام العرب بحسب موضع، موضع"[1].

ويربط حازم بين أسلوب الشاعر وطبعه، فهناك شعراء يميل طبعهم إلى الأسلوب الجزل المتين، وهناك شعراء تميل طباعهم إلى الأسلوب اللطيف الرقيق يقول حازم"...الشعر يختلف بحسب اختلاف أنماطه وطرقه، نجد شاعرا يحسن في النمط الذي يقصد فيه الجزالة والمتانة من الشعر، ولا يحسن في النمط الذي به اللطافة والرقة"[2].

ولا يخفى أن صاحب الوساطة قد أشار إلى تأثير الطبائع في الأساليب، غير أن حديث الجرجاني كان نظريا فحسب إذ لم يتمكن من تطبيقه عمليا في دراسته الوساطة، بل أوقع نفسه في تناقض-كما أبنا في موضعه- أمّا حازم فقد تلقف هذه الفكرة ومنحها البسط والتحليل وجعل منها ردا ضمنيا غير مباشر على فكرة الوساطة ذاتها، فكيف تجوز الوساطة بين خصوم المنتبي وأنصاره، وكل فرد منهم له ذوق خاص، وطريقة خاصة في التعامل مع الظاهرة الشعرية؟

بل أنكر حازم فكرة "الموازنة" أيضا، فكيف تجوز الموازنة بين شاعرين متباعدي الأسلوب؟

يقول حازم" ولذلك فإن المفاضلة لا يمكن تحقيقها لكن التفاضل يقع على سبيل التقريب، وترجيح الظنون"[3]، ويكون "حكم كل إنسان في ذلك بحسب ما يلائمه، ويميل إليه طبعه".

ويمضي حازم متحدثا عن ضرورة توافق الأساليب مع الأغراض الشعرية، ففي الفخر يستحسن أن يستخدم الشاعر أسلوب الجزالة، وفي النسيب أسلوب

---

(١) منهاج البلغاء: ٢٧٦.

(٢) المصدر نفسه: ٣٧٤ وقد سمى حازم هذه الظاهرة" بالمنزع ،٣٦٦.

(٣) المصدر نفسه: ٣٧٤.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العذوبة، وينبغي أن تكون مقادير هذه الفصول معتدلة"بين الطول والقصر"[1]، ولا بأس عند حازم من تطويل بعض القصائد إذا جاءت بقصد التهويل والتفخيم.

ومن صور اعتدال الأسلوب أيضا عند حازم ألا يستخدم أسلوب الإقناع كثيرا في الشعر، أو أسلوب "التخييل" كثيرا في الخطبة، وقد كان أبو الطيب "يعتمد هذا كثيرا"[2].

ومن صور اعتدال الأسلوب عند حازم أن يلتزم الشاعر أسلوب الجد في غرض الجد، وأسلوب الهزل في غرض الهزل، ومن هذه الزاوية يصبح ثمة طريقان للشعر: طريق الجد، وطريق الهزل.

أمّا طريقة الجد فينبغي أن يتجنب الشاعر فيها" الساقط من الألفاظ والمولد، ويقتصر فيها على العربي المحض، وعلى التصاريف الصريحة في الفصاحة المطردة في كلامهم"[3]، وأن تكون "النفس فيها طامحة إلى ذكر ما لا يشين ذكره، ولا يسقط من مروءة المتكلم، وأن تكون واقفة دون أدنى ما يحتشم من ذكره ذو المروءة"[4]، وأن "يتحرى فيها المتانة والرصانة".

وأما طريقة الهزل فينبغي أن تكون "النفس في كلامها مسفة إلى ذكر ما يقبح أن يؤثر، ولا تقف دون أقصى ما يوقع الحشمة، ألا تكبر عن صغير، ولا ترتفع عن نازل، وألا تطرح ماله باطن هزلي"[5].

ومن الحق أن نقول إن طريقة الهزل أو طريقة الجد هما طريقتان تسعيان إلى إرضاء المتلقي، ومن هذه الزاوية يساهم المتلقي في تشكيل الأسلوب الشعري الذي يناسبه، وهذا التصور يخفف من حدة المقارنات الهندسية التي رسمها حازم للأسلوب، إذ تضفي على الأسلوب الشعري تأثيرات نفسية وانفعالات وجدانية منفعلة وفاعلة في آن، وهكذا تمكن حازم -بذكائه الفذ وعبقريته النادرة-من تقديم تصور متكامل لا يخل لاعتدال الأسلوب ، وهو تصور يربط-بصورة جدلية

---

(١) منهاج البلغاء: ٢٨٨.

(٢) المصدر نفسه: ٢٩٣.

(٣) المصدر نفسه: ٣٢٨.

(٤) المصدر نفسه: ٣٢٩.

(٥) المصدر نفسه: ٣٣١.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

محكمة- بين القوة التي تنظم الطاقة الشعرية، والنص الشعري بعلاقاته الداخلية المعقدة، والمتلقي الذي ساهم بصورة غير مباشرة في تشكيل الأسلوب الشعري المناسب.

وإذا انتهينا إلى ابن خلدون برزت أمامنا صورة متعثرة للأسلوب، فبعد أن قدم حازم صورة تحليلية وافية للأسلوب وأشكال اعتداله عاد ابن خلدون ليحصر الأسلوب في قوالب صناعية جافة، وهي قوالب تنتظم جزئياتها ضمن إطار "قالب كلي مطلق يحذو حذوه في التأليف، كما يحذو البناء على القالب، والنساج على المنوال"(١)، وبهذا الاعتبار تنتفي خصوصيات الأساليب الشعرية ويصبح هناك أسلوب واحد مطلق مسلط على رقاب الشعراء، ولا يخفى بطلان هذا الفهم، لأن الشعر في حقيقته تعبير عن تجربة خاصة فردية، ويصبح الأسلوب في ظلها أداة حركية، فعالة، نشطة للتعبير عن هذه التجربة الفردية.

ويمضي ابن خلدون متحدثا عن كيفية حصول هذا القالب العام إذ يقول "إنما هي هيئة ترسخ 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 كما قدمْنا ذلك في الكلام بإطلاق، وإن القوانين العلمية من العربية والبيان لا يفيد تعليمه بوجه"(٢).

وفي ظل هذا الفهم يصبح اعتدال الأسلوب -عند ابن خلدون قرين احتذائه بأساليب الشعراء الأقدمين، وقد يقال إن ابن طباطبا قد تحدث عن ضرورة الالتزام بالسنة العربية الموروثة، لكن الفارق بين الرجلين أن ابن خلدون قد صير هذه السنة الموروثة قوالب ذهنية جافة منتزعة من "أعيان التراكيب وأشخاصها، ويصيرها في الخيال كالقالب أوالمنوال ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصها فيه رصا كما يفعله البناء في القالب، أو النساج في المنوال حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام"(٣)وهذا

---

(١) مقدمة ابن خلدون: ٥٧٣.

(٢) المصدر نفسه: ٥٧٢.

(٣) المصدر نفسه: ٥٧١.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عكس ما قاله ابن طباطبا تماما، إذ إن ابن طباطبا لم يحول تلك السنة قوالب جافة في الذهن، بل منح عقل الشاعر حرية مطلقة في الاغتراف من هذا البحر العربي الزاخر بصنوف المعاني والألفاظ والتراكيب والصور والأساليب والأوزان، أمّا ابن خلدون فقد حصر هذه الأساليب وقيدها بأشكال زاعما أنها وردت -كذلك- عند العرب "فسؤال الطلول في الشعر يكون بخطاب الطلول كقوله يا دار مية بالعلياء فالسند، ويكون باستدعاء الصحب للوقوف والسؤال"(١).

وحين حصر ابن خلدون زاوية الرؤية إلى الأساليب، وحشرها في مجموعة من القوالب الذهنية الجافة زاعما أنها مستقاة من أساليب العرب المعروفة أخرج الشاعرين المتنبي والمعري من دائرة الشعر، زاعما أنهما "لم يجريا على أساليب العرب من الأمم"(٢).

وهكذا نصب ابن خلدون نفسه حاميا لهذا التراث، وزاعما أنه الناقد الفذ، وحيد زمانه يحق له أن يبقي في دائرة الشعر من يشاء، وأن يخرج منها من يشاء.

ولا يخفى أن هذا الموقف مخالف تماما لموقف حازم القرطاجني من شعر المتنبي، إذ إن حازما قد نظر إلى شعره على أنه المثال الذي ينبغي أن يحتذى بل إنه وضع نظرياته النقدية وفي ذهنه شعر المتنبي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(١) مقدمة ابن خلدون: ٥٧١.

(٢) المصدر نفسه: ٥٧٣.

# الفصل السادس
# اعتدال الوزن

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مبحث الوزن في الشعر من المباحث المتشعبة في الدراسات النقدية الحديثة، إذ دخلت دراسات علم الأصوات ميدان الوزن، ولم تعد الدراسات الوزنية القديمة كافية في وقتنا الراهن، ذلك أن تلك الدراسات كانت ذات طابع معياري[1]، تقوم على محاكمة الشعر وزنيا من خلال معايير وضعها العرضيون فيما سبق، في حين أن الدراسات الحديثة للوزن أصبحت ذات طابع وصفي، تقوم على وصف الظاهرة الوزنية كما هي في واقعها من غير زيادة أو نقصان ثم تقوم تلك الدراسات بالتحليل والشرح والربط والموازنة بين أجزاء الظاهرة مفيدة من الدراسات الصوتية المتقدمة بفضل التقدم التقني في ذلك.

ومن هذه الزاوية يصبح البيت من الشعر "أصواتا موسيقية منتظمة تنفعل لها النفوس"[2]، وتصبح القصيدة في مجملها أصواتا منتظمة تتجاوب اطرادا أو انتكاسا مع حركات النفس.

ويتحقق اعتدال الوزن-عبر ذلك كله- من خلال انسجام تلك الأوزان مع حركاتنا النفسية بما يحدثه فيها من استقرار واتزان.

وكذلك فإن هذا الفهم لاعتدال الوزن يمنح المتلقي المنفعل بهذه الأوزان قدرة على تشكيل الوزن وضبطه بصورة تنسجم مع أحاسيسه ومشاعره.

وتتحول القصيدة -أيضا- إلى مجموعة من الأصوات المنتظمة التي تعلو أحيانا، وتنخفض أحيانا أخرى بصورة موازية لما يمور في النفس من أحاسيس ومشاعر، وتتحول القصيدة إلى مجموعة من "الإيقاعات المنتظمة"[3]، هذه الإيقاعات المنتظمة تتخلل مشاعرنا النفسية، وتجيء متناسبة مع أوزاننا الحيوية من حيث "الشهيق والزفير، وضربات القلب، ووقع الأقدام عند السير، والمعجزة الشعرية من وجهة النظر هذه هي الاتحاد بين الروح والجسد، أو بين الفيزيولوجيا والتصوف"[4]

---

(١) يوصف علم العروض العربي بأنه معياري الطابع، انظر مقدمة شكري عياد: موسيقى الشعر: ٥.

(٢) موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس: ١٧.

(٣) النظرية البنائية: ٣٩.

(٤) بحث في علم الجمال: جان برتلمي: ٢٨٧.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتصبح القصيدة تعبيرا نفسيا، تعكس حركات النفس وتموجاتها، وتكسبها شعورا روحانيا محلقا قريبا من تلك الروح التي يحوم حولها الصوفي، وبمعنى آخر يصبح الوزن الشعري جزءا من موسيقى سماوية تنتسب إلى عالم الملكوت، وبذلك تقترب دائرة الشعر من دائرة التصوف.

ويؤكد النقد الحديث أن الموسيقى المتجسدة في البيت من الشعر تخلق "حالة من السهولة والسعادة...ومن التناسق الهرموني في نفس القارىء"(١)

ولا يغفل الناقد الحديث دور الموسيقى الشعرية في الخلق الشعري، بل يصبح الوزن الشعري محركا قويا لقول الشعر، فقبل أن تتخلق القصيدة -عبر ألفاظ وتراكيب- تسيطر على الشاعر حالة من "الفزع" الموسيقي تسيطر على كيانه كله، ثم تبدأ بالهدوء والاستقرار، حتى تتخذ صورة وزنية تنتظم وفقها القصيدة، يقول ما يكوفسكي في وصف هذه الحالة"إني أسير وذراعاي مرفوعتان وأنا أتمتم في هدوء، لا أكاد أنطق بشيء، وأحيانا أقصر من خطواتي لكيلا أقلق التمتمة، وأحيانا أخرى أشرع في الزمجرة بسرعة أكبر، وبنفس نسبة وقع أقدامي، هكذا يتضح الوزن، ويتخذ لنفسه شكلا على أن هذا الوزن أساس لكل عمل شعري"(٢)هذه الصورة للوزن في النقد الحديث، صورة ثلاثية الأبعاد تتناول مهمة الوزن في خلق الكيان الشعري، وتتناول النص الشعري باعتباره سلسلةمن المقاطع الصوتية المنتظمة، بصورة "توازي بين الأفكار والكلمات"(٣)، وتتناول -أيضا- جانب المتلقي فيما تحدثه الأوزان في نفسه من السهولة" والاتساق الهرموني"(٤)

وحين نمضي إلى تراثنا النقدي تبرز أمامنا صورة العالم العروضي المعروف الخليل الفراهيدي الذي يعد "أول من تكلم في العروض"(٥)، غير أن جهوده كانت عروضية لا نقدية، بل هي جزء من جهود عامة قام بها اللغويون في

(١) بحث في علم الجمال: ٢٩٩.

(٢) المرجع نفسه: ٣٠٤.

(٣) النظرية البنائية: ٣١٩.

(٤) بحث في علم الجمال: ٢٩٩.

(٥) الصاحبي في فقه اللغة: ٤١.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عصره من أجل تقعيد اللغة وتنقيتها وليس من شك في أن الخليل قد استنبط أوزانه الشعرية من خلال تقصيه المضني للقصائد الشعرية، وتثور تساؤلات عديدة في النفوس: هل -حقا- تمكن الخليل من السيطرة على معظم التراث الشعري القديم؟، وهل -حقا- أن هذا التراث يندرج تحت البحور الشعرية التي رسمها الخليل؟، ولم سميت بعض البحور بالبحور المستعملة، وبعضها الآخر بالمهملة؟ يبدو أن منهج القياس اللغوي كان وراء هذا التصنيف للبحور، فما جاء مطابقا للقاعدة المطردة يقاس عليه، وما جاء مخالفا لها عد مهملا أو شاذا، وقد ظلت هذه الفكرة "القياسية" تغذي النقاد اللاحقين في تصورهم لإعتدال الوزن.

من هذا الجانب نسمع صاحب العمدة يقول"وينبغي للشاعر أن يركب مستعمل الأعاريض وأن يستجلب الضروب، ويأتي بألطفها موقعا، وأخفها مسمعا، وأن يتجنب عويصها، ومستكرهها"(١)

لقد عد الفراهيدي التزحيف عيبا من عيوب الوزن، ويصبح اعتدال الوزن قرين تجرده من هذا التزحيف ولا ضير -عند الخليل- أن يقع التزحيف في الشعر، إذا كان في حدود الاعتدال، وشبهه "بالقبل، والحول، واللثغ في الجارية، قد يشتهى القليل منه الخفيف، وهو وإن كثر عند رجل في جوار، أو اشتد في جارية هجن وسمج"(٢)وقد تلقف النقاد بعد الخليل هذه الفكرة ووسعوا من إطارها، وقد عد الجاحظ "التزحيف" من عيوب الشعر(٣)، أمّا قدامة فقد تناول التزحيف الذي يشتمل القصيدة كلها أو جزءا منها عيبا كبيرا(٤)، وخير التزحيف--عنده- ما "كان غير مفرط، وكان في بيت أو بيتين من القصيدة من غير توال ولا اتساق ولا إفراط"(٥).

ومن أشكال التزحيف عند قدامة "التخلع" وهو "أن يكون قبيح الوزن، قد أفرط تزحيفه، وجعل ذلك بنية للشعر كله حتى ميله إلى الانكسار، وأخرجه من باب الشعر، ومنه قصيدة عبيد بن الأبرص:

(١) العمدة، ج١: ١٤والموشح: المرزباني: ١٥.

(٢) طبقات الشعراء: ابن سلام الجمحي: ٤٥ وقارن: نقد الشعر لقدامة بن جعفر: ١٨٠.

(٣) البيان والتبيين، ج١: ٦٨.

(٤) نقد الشعر: ١٧٩ وقارن: سر الفصاحة: ١٥٥.

(٥) المصدر نفسه: ١٧٩ وقارن: الموشح: ١٠٤.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أقفر من أهله ملحوب فالقطبيات فالذنوب[1]

ولا يخفى ضيق هذا التصور عند قدامة، فلما وجد أن هذه القصيدة لا يطرد وزنها مع الأوزان القياسية التي اشتقها العرضيون من القصائد الشعرية الموروثة قال إنها قصيدة "مزاحفة".

ومن عيوب الوزن -عند قدامة- أن يؤدي بعض التزحيف فيه إلى "عقبة تمنع الوصول إلى الغرض المقصود"[2]ولما كان الشعر عند قدامة يتشكل من لفظ ومعنى ووزن وقافية ذهب إلى ضرورة ائتلاف الوزن مع اللفظ" وهو أن تكون الأسماء والأفعال في الشعر تامة مستقيمة كما بنيت لم يضطر الأمر في الوزن إلى نقضها عن البنية بالزيادة عليها، والنقصان منها"[3]،وذهب -أيضا- إلى ضرورة ائتلاف المعنى مع الوزن "وهو أن تكون المعاني تامة مستوفاة لم تضطر بإقامة الوزن إلى نقضها من الواجب ولا إلى الزيادة فيها عليها"[4]وأن تكون المعاني"مواجهة للغرض لم تمنع من ذلك وتعدل عنه، من أجل إقامة الوزن، والطلب لضحته"[5]، ومن هذه الزاوية يصبح اعتدال الوزن ضربا من الإئتلاف القائم بين الأوزان والألفاظ، أو بين الأوزان والمعاني، ولا يخفى أن هذا التصور للوزن تصور منطقي، يخضع الوزن لمنطق العقل، ويصبح الرنين الصوتي رنينا عقلانيا، وفي العرف الفلسفي أن العقل "يأنس بوزن دون وزن"[6].

وليس من شك في أن هذه النظرة العقلانية للوزن نظرة غير صحيحة، لأن التذوق النغمي أو الموسيقي في البيت من الشعر أمر يرتد إلى قوة "الذوق" لا إلى

---

(١) نقد الشعر: ١٧٩ وقارن: سر الفصاحة: ١٨٤.

(٢) المصدر نفسه: ١٦٥.

(٣) نقد الشعر: ١٦٥ وقارن: تحرير التحبير: ٢٢١.

(٤) المصدر نفسه: ١٦٦.

(٥) المصدر نفسه: ١٦٦.

(٦) المقابسات: ١٣٧.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"قوة العقل والنطق"، ومن هذه الزاوية نسمع الناقد الحديث يقول"إن الرنين في القصيدة يطغى على السببية والمنطقية"(١).

ونسمع فلوبير يقول"إن النغم والدفق الشعري والقياس لدى الأديب الفنان تسبق كلها الجملة اللغوية والمنطقية وتؤدي لها"(٢).

ومهما يكن من أمر فإن قدامة قد أرسى دعائم الوزن وعيوبه للنقاد من بعده، ووضع لهم مصطلحات نقدية جديدة في ذلك، أفاد منها العروضيون بصورة خاصة، ومنحوها شيئا من الإضافة والبسط والتوضيح، ويمكن القول -بعد ذلك كله- إن الوزن العام في القصيدة يمنحها "إيقاعا" خاصا بها، لكن الإيقاع ليس محصورا بالشعر، فهناك "إيقاع للموسيقى،وإشارات الأضواء، والعمل وهو وثيق الصلة بالنغم"(٣)من هذا الجانب تحدث أهل العروض أن لا "فرق بين صناعة العروض، وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف"(٤)ويقول أبو العتاهية لمخارق "أنت بنغم ألفاظك دون نغم ألحانك، تطرب إذا تكلمت، فكيف إذا ترنمت"(٥) وزعمت الفلاسفة أن النغم" فضل بقي من النطق لم يقدر اللسان على استخراجه، فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيع لا على التقطيع"(٦).

هذه التصورات في مجملها تؤكد صلة الوزن الشعري بالغناء والموسيقى، وهي تصورات تعضدها أيضا تصورات نقدية حديثه، يرى جويار أن الإيقاع في الشعر مماثل للإيقاع في الموسيقى"(٧)وكذلك فإن الوزن "أنجح ما يكون في الشعر القابل للغناء"(٨).

---

(١) بحث في علم الجمال: ٣٠٠.

(٢) المرجع نفسه: ٣٠٣.

(٣) نظرية الأدب: ٢١٢.

(٤) الصاحبي في فقه اللغة: ٢٦٦.

(٥) زهر الآداب: الحصري، ج٣: ٦٤٦.

(٦) المستطرف، ج٢: ١٧٧.

(٧)موسيقى الشعر : شكري عياد: ٤١.

(٨) نظرية الأدب: ٢١٧.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد أدرك اليونان-من قبل- هذه الصلة فذهب أرسطو إلى أن الإيقاع والوزن"يستعملان وحدهما في الصفر في الناي وصنعة الضرب على القيثار"[١]بل إن الشعر اليوناني كان ينشد "مصحوبا بأنغام المزمار والقيثارة وسواهما"[٢].

على أن بعضا من النقاد المحدثين فرقوا بين الإيقاع الوزني في الشعر والإيقاع الموسيقي، يرى شكري عياد أن الموسيقى"تتمتع داخل المجموعة ذات النظام التي ينتج من تكرارها الوزن بمزيد من الانضباط والمرونة في نفس الوقت إذا قورنت بنظيرتها في الشعر، وهي التفعيلة"[٣].

وكذلك يذهب صاحبا نظرية الأدب إلى أن قدرة الشعر على بلوغ التأثير الموسيقي "أمر يبدو أن الشك يرقى إليه"[٤]، إذ لا علاقة للشعر العظيم بالموسيقى، بل إن الصلة بينهما "واهية"[٥]ومن هذه الزاوية فإن الموسيقى في الشعر تقترن بالمعنى، وهو الذي يساعد الرنين الموسيقي[٦].

ويرى هؤلاء النقاد أن النظم لا يمكن أن يوجد بدون معنى، وهم -بذلك- يردون على المدرسة الشكلية الروسية التي ترى أنه يمكننا تصور شكل موسيقي للقصيدة بلا معنى، وتصبح القصيدة -وفقا لهذا الفهم- مجموعة أصوات موسيقية موزعة توزيعا منتظما، متناسبا معتدلا ، مستقلا تماما عن المعنى، وهذه الأصوات تتأرجح بين الحدة، والعلو، والانخفاض، والطول والقصر، والشدة ، والضعف، هذا التمييز المعتدل للعناصر هام يسميه الروس "بالتوزيع الموسيقي"[٧]، والحق أن موسيقى الشعر تباين التوزيع الموسيقي في الموسيقى لأن الأولى منبعها نفس الشاعر، وهي موسيقى تتلبس رموزا لفظية موازية لحركتها في النفس، ومن هذه الزاوية فإن التناسب والاعتدال في القصيدة أمران يرتدان إلى نفس الشاعر من

---

(١) أرسطو طاليس في الشعر : ترجمة شكري عياد: ٣٠.

(٢) الجمالية عبر العصور : إيتان سوريو ، ترجمة ميشال عاصي: ٩٣.

(٣) موسقى الشعر : ٥٣.

(٤) نظرية الأدب: ١٦٣.

(٥) المرجع نفسه: ١٦٤.

(٦) علم الجمال: جان برتلمي: ٣٠٩.

(٧) نظرية الأدب: ٢٠٦.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

جهة، وإلى الظاهرة اللغوية من جهة أخرى، أما التوزيع الموسيقي في الموسيقى فيقوم على التناسب الخارجي بصورة أكثر وضوحا رغم أنها لا تغفل الانفعالات النفسية تماما.

ومهما يكن من أمر فلا سبيل لإنكار صلة الوزن الشعري بالموسيقى والغناء، فالشواهد القائمة في الحياة-قديما وحديثا- تؤكد هذه الصلة، وقد تجلت الصلة - بصورة واضحة- في جهود الفلاسفة المسلمين، وبحكم اتصالهم بالفلسفة اليونانية أفادوا من الدراسات الموسيقية والنفسية عند اليونان مما أكسب بحوثهم في الوزن الشعري عمقا وتشعبا كبيرا.

يعرف الفلاسفة العروض بأنه "ميزان الشعر وقوانينه إذ كانت قوانين الموسيقى مماثلة لقوانين العروض"(١)،ويتشكل الوزن في الشعر من "النبرات والوقفات التي تكون بين المقاطع والأرجل وبالعدد، أعني أن تكون حروف المصرع الأول في البيت مساوية لحروف المصرع الثاني"(٢).

وهذا التشكيل الموسيقي للعروض لا يختلف كثيرا عن التشكيل الصوتي في الموسيقى، ولهذا يلتقي "صاحب الموسيقي والعروضي"(٣)، والفارق بينهما في الدرجة وليس النوع، إذ إن عالم الموسقى ينظر إلى الوزن نظرة كلية، أمّا عالم العروض فينظر إليه نظرة "جزئية"(٤).

ومنبع التلذذ الموسيقي في الشعر هو الاعتدال في أزمان السكونات التي تتوزع بين "النقرات والإيقاعات على هذا المقدار من الطول"(٥)، وعيار ذلك التلذذ " القوة الذائقة السمعية".

---

(١) رسائل إخوان الصفا، ج١: ٢٠٥.

(٢) تلخيص الخطابة: ابن رشد: ٢٨٤.

(٣) انظر: فن الشعر: ترجمة عبد الرحمن بدوي، مقالة الفارابي، ١٥٢.

(٤) فن الشعر: ترجمة عبد الحمن بدوي، مقالة ابن سينا: ١٦١.

(٥) رسائل إخوان الصفا، ج١: ٢٠٨.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويدرك الفلاسفة أن الأشعار "مركبة من المصاريع، والمصاريع مركبة من المفاعيل، والمفاعيل مركبة من الأسباب والأوتاد والفواصل، وأصلها كلها حروف متحركات وسواكن"(١).

والأصوات التي تتشكل عبر المتحركات والسواكن في القصيدة لا تختلف كثيرا عن أصوات الموسيقي فقد تكون هذه الأصوات معتدلة "بين الحادة والغليظة، تحفظ مزاج أخلاق"الكيموس" المعتدل على حالته كي لا يخرج عن الاعتدال"(٢)، وقد تكون غليظة هائلة غير متناسبة "إذا وردت على المسامع دفعة واحدة مفاجأة أفسدت المزاج وأخرجته عن الاعتدال"(٣).

هذه النظرة إلى الموسيقى -اذا نقلناها إلى الوزن الشعري -تكسب القصيدة إيقاعا داخليا معتدلا، وإيقاعا خارجيا معتدلا أيضا، الإيقاع الخارجي هو المتحركات والسكنات التي يتشكل منها الوزن الشعري، ــ والإيقاع الداخلي هو أصوات الحروف ذاتها في بنية الكلمة التي تتوازى أصواتها أحيانا، أو تتقاطع، وقد تعلو أحيانا، أو تنخفض بصورة تحقق الاعتدال في أمزجة النفس التي تسعى إلى الهدوء والاستقرار.

ويمكن القول إن علم العروض عند العرب هو معياري -حقا- لدى النقاد من غير الفلاسفة، لكنه وصفي لدى النقاد الفلاسفة أو المتأثرين بهم.

ولا نزعم أن النقاد الفلاسفة قد أتوا على كل ما في هذا الموضوع، لكن حسبهم أنهم أدركوا هذه العلاقات القائمة بين علم العروض وصناعة الموسيقى والغناء. بل لمحوا -كما أوضحنا- إلى أن هناك إيقاعا داخليا للقصيدة مثلما أن هناك إيقاعا خارجيا.

ويمضي الفلاسفة في تعليل إعجاب النفس بالنغمات الموسيقية عموما، فيرون أن النفس تتشكل من أعداد تأليفية منتظمة، وهي تبحث عمّا يجانسها ويشاكلها في النغمات، فإذا جاءت أزمان حركات النقرات والسكونات متناسبة فيما بينها"استلذت

---

(١) رسائل إخوان الصفا: ج١: ٢٠٥ وقارن: كتاب الموسيقى للفارابي: ٨٦.

(٢) المصدر نفسه، ج١: ٢٠٤.

(٣) المصدر نفسه، ج١: ٢٠٤.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بها الطباع، وفرحت بها الأرواح، وسرت بها النفوس لما بينهـا مـن المشـاكلة، والتناسب، والمجانسة"(١).

وفي ضوء هذا الفهم فإن هناك تناسبا بين الألحان ونـوازع النفـس، وهـذا التناسب يحقق الاعتدال والتـوازن فيهـا، ففـي مجـالس الدعـوات والولائـم والشرب"تكون النفس منبسطة، ولذا ينبغي أن تكون الألحان مشاكلة لها مثل الهزج والرمل"(٢).

ويرى جماعة إخوان الصفا أن الموسيقى الرقيقة والشجية، والألحان الهادئة الوقورة كانت تنشد في هياكل وبيوت العبادات لأنها "تنبه النفوس الساهية من نومة الغفلة"(٣).

وإذا كانت الألحان قد قيلت في معاني المجد، والجود والكرم فينبغي أن تكون مشاكلة لها"مثل النقيل الأول والثاني"(٤).

ويورد الفلاسفة أن القدماء كانوا يستخدمون "اللحن المشجع"(٥)في الحـروب للتشجيع على القتال، ولهذا فإن الموسيقى قادرة على "بسـط الأرواح وتعديلهـا، وتقويتها، وقبضها أيضا"(٦).

وتصبح الألحان الموسيقية رمـوزا صوتيـة موازيـة لحركـات النفـس، وتموجاتها، وهناك ثلاثة أنواع للألحان "منها الألحان المقوبـة، ومنهـا الألحـان الملينة، ومنها الألحان المعدلة، وبعض القدماء كان يسمي الألحان المعدلة الألحان الاستقرارية كأنها تكسب النفس استقرارا وهدوءا"(٧).

ولا يخفى أن هذه الأنواع المختلفة للألحان تطلب الاعتـدال فـي حركـات النفس، وتوجد فيها انسجاما متعددة الضروب تعدد الحوافز والأسباب.

---

(١)رسائل إخوان الصفا: ج١: ٢٣٣.

(٢) المصدر نفسه: ج١: ٢٣١.

(٣) المصدر نفسه، ج١: ٢١٤.

(٤) المصدر نفسه، ج١: ٢٣١.

(٥) المصدر نفسه، ج١: ١٩٨ وقارن ما يقوله ابن خلدون في مقدمته: ٤٢٧.

(٦) مفتاح السعادة، ج١: ٣٧٤.

(٧) كتاب الموسيقى الكبير: الفارابي: ١١٨١.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويرى الفارابي أن الألحان المقوية تحدث في النفس قوة، والملينة تكسب النفس لينا ورخاوة، والمعدلة تعدل انفعالات النفس، غير أن هذه الألحان في الشعر تحدث "تخييلا" للنفس، حيث توقع هذه الألحان "تصورات أشياء، وتحاكي أمورا ترسمها في النفس، وحالها في ذلك كالحال في التزاويق والتماثيل المحسوسة بالبصر، فإن منها ما يحصل عنها في البصر منظر أنيق فقط، ومنها ما يحاكي مع ذلك هيئات أشياء، وانفعالاتها، وأفعالها، وأخلاقها"(١).

ويرى الفارابي أن الألحان المخيلة تزيد بعض الانفعالات، وتدفع المتلقي إلى الإصغاء، وتدفع عنه الملل والضجر، وتحثه على العطاء والكرم، كما يحكى عن علقمة بن عبدة الشاعر حيث "صار إلى الحارث بن أبي شمر ملك غسان في حاجته، فلم يصغ -لقوله حتى لحن شعره، وغنى به بين يديه"(٢)، ولا يخفى أن الفارابي قد أكد قدرة الألحان المخيلة على تعديل سلوك المتلقي بما تحدثه في نفسه من انفعالات معتدلة ومتزنة.

ويرى الفاربي أن الألحان تتنوع تنوع الموضوعات فإذا أراد الشاعر أن يخيل الرحمة رقق صوته،وإذا أراد أن يخيل الغضب عظم صوته.

والتخييل الذي تحدثه الألحان الشعرية -عند الفارابي- قد يمال به إلى الجد أو اللعب، وأمور الجد هي "جميع الأشياء النافعة في الوصول إلى أكمل المقصودات الإنسانية، وذلك هو السعادة القصوى"(٣)، وأما أمور اللعب فيقصد بها تحقيق الراحة" وبها تنحفز النفس نحو أفعال الجد"(٤)، فأصناف اللعب لا تطلب لذاتها، بل هي تستعمل لتحقيق أفعال الجد التي توصل إلى السعادة القصوى.

ويصبح اعتدال الألحان قرين تحقيق هذه المهمة، وهي مهمة أخلاقية رفيعة، ولهذا يرى الفلاسفة أنه ينبغي تجنب الألحان التي تدفع إلى الشرور، لأنها لا تعين

---

(١) كتاب الموسيقى الكبير: الفارابي: ٦٣.

(٢) المصدر نفسه: ٧٣.

(٣) المصدر نفسه: ١١٨٤.

(٤) المصدر نفسه: ١١٨٥.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

على تحقيق السعادة القصوى، وكذلك ينبغي تجنب الألحان الي تثير "شهوات النفس البهيمية"[1]، ولهذا فقد حرمت شرائع الانبياء هذا اللون من الألحان[2].

من هذه الزاوية تباينت مواقف الفقهاء من الشعر، فالشافعي -مثلا- أباح الاستماع إلى "الصوت الطيب الموزون"[3]، وقد استند الشافعي إلى ما ورد عن رسول الله من أنه أباح الاستماع إلى الحداء وراء الجمال، وقد كان الحداء "من عادة العرب في زمان سيدنا رسول الله صلى الله عليه وسلم وزمان الصحابة، وما هو إلا أشعار تؤدى بأصوات طيبة، وألحان موزونة، ولم ينقل عن أحد من أصحابه إنكاره"[4]، وأما إذا ورد في الشعر شيء من "الخنى والفحش والهجاء، أو هو كذب على الله عز وجل أو على رسوله، أو على الصحابة..فسماع ذلك حرام بألحان وغير ألحان"[5]، أمّا مالك بن أنس فقد استراب بالشعر الذي يغنى بل رفض شهادة "النائحة والمغنية والمغني"[6].

هذه هي الصورة التي قدمها الفلاسفة المسلمون لاعتدال الوزن الشعري، وهي صورة وثيقة الصلة بمباحث الموسيقى والغناء عندهم، ولا شك أن هذه الصلة نابعة من تأثرهم بالفلسفة اليونانية ومن بينها علوم الموسيقى والنفس، وقد نفذ الفلاسفة المسلمون من السطح الخارجي للوزن الشعري إلى أعماقه الداخلية، وبهذا وقفوا على الإيقاع الداخلي للقصيدة، وهو إيقاع موسيقي تتجاوب أصداؤه مع حركات النفس ونوازعها.

وتصبح هذه الحركات ذات تأثير كبير في تشكيل الوزن الشعري بجانبيه: الإيقاع الداخلي والخارجي.

ويمكن القول إن هذه التصورات -بمجملها- لا تقل أهمية عن التصورات الحديثة للوزن الشعري.

---

(١) رسائل إخوان الصفا، ج١: ٢٣٢.

(٢) المصدر نفسه، ج١: ٢١٤.

(٣) نهاية الإرب، ج٣: ١٦٥.

(٤) المصدر نفسه، ج٣: ١٦٥ وقارن: المستطرف، ج٢: ١٧٧.

(٥) نهاية الإرب، ج٣: ١٧٢.

(٦) المدونة الكبرى: مالك بن أنس، ج٤: ٧٩.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقدمت هذه التصورات فائدة كبرى لحازم القرطاجني إذ بنى عليها تصوراته في الوزن، وهي تصورات أفادت من جهود أولئك الفلاسفة، لكنها تميزت -عنهم- بطابع ذوقي خاص في نظرته إلى الوزن الشعري وتحليلاته الخاصة.

يرى حازم أن الوزن الشعري صفة جوهرية قائمة في القصيدة، وصورته أن تكون "المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"(١).

ويصبح الاعتدال -عبر هذا التعريف- قرين التوزيع والتعادل في مقادير الأزمان القائمة في البيت، وقد يأخذ الاعتدال صورة التقابل والتضاعف في الأوزان، وقد يكون التقابل هذا بالمماثلة "فالطويل والبسيط"(٢)بحران قائمان على التقابل والتماثل في وزنيهما، فالطويل مثلا يتشكل من صورتين وزنيتين اثنتين متقابلتين متوازيتين :فعولن مفاعيلن، والبسيط -أيضا- يتشكل من صورتين وزنيتين متقابلتين متوازيتين: مستفعلن فاعلن، ويصبح الاعتدال -عبر هذا الفهم- قرين التناسب، والتماثل، والتوازي، والتقابل، يقول حازم" فإن تمام التناسب هو كون الأجزاء التي لها مقابلات أربعة، وتركب التناسب هو كون ذلك في جزئين متنوعين كفعولن ومفاعيلن في الطويل، وتقابل التناسب هو كون كل جزء موضوعا من مقابله في المرتبة التي توازيه، فإن كان الواحد في صدر الشطر الأول كان الآخر في صدر الشطر الثاني، وإن ثالثا فثالث، والأعاريض التي بهذه الصفة هي الكاملة الفاضلة"(٣).

والحق أن قدامة قد أشار إلى أن هذين البحرين الطويل والبسيط أكثر البحور الشعرية استعمالا في التراث الشعري عند العرب، والفارق بين الرجلين أن قدامة لم يحلل هذه الظاهرة العروضية، أما حازم فقد حلل هذه الظاهرة تحليلا داخليا فنيا أقرب ما يكون إلى الإيقاع الداخلي في القصيدة.

---

(١) منهاج البلغاء: ٢٦٣.

(٢) المصدر نفسه: ٢٥٩.

(٣) المصدر نفسه: ٢٥٩.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويمضي حازم متحدثا عن الأوزان الشعرية وخصائصها الصوتية بصورة"ذوقية" خالصة فيقول : إن أوزان الشعر منها" سبط، ومنها جعد، ومنها لين، ومنها شديد، ومنها متوسطات بين السباطة والجعودة، وبين الشدة واللين وهي أحسنها"(١).

ولا يخفى أن هذا التصور هو تصور موسيقي محض للأوزان الشعرية، فصفات "السباطة، والجعودة واللين والشدة" هي صفات موسيقية سبق أن وجدنا لها شبيها عند الفارابي حين تحدث عن ضروب الألحان.

ولا شك أن هذه النظرة تتجاوز السطح الخارجي للوزن، وتنفذ -عبره- إلى الأعماق الداخلية للوزن الشعري، ليصبح للقصيدة إيقاعان: إيقاع داخلي وآخر خارجي.

وهذا الفهم الذي وجدناه عند حازم يشي بأنه ينبغي على الشاعر أن يكون متذوقا للموسيقى، لأن علم اللسان الكلي" منشأ على أصول منطقية، وآراء فلسفية موسيقية"(٢).

وفي تقدير الباحث أن حازما قد لمس -بذكائه الفذ- الخصائص الصوتية للحروف بصورة لا تختلف عن نظرة الشكليين الروس إلى التوزيع الموسيقي للأصوات فهناك" الحدة في الصوت، قد تعلو أو تنخفض، والمدة قد تقصر، أو تطول ، والشدة قد تقوى أو تضعف، وتفاوت التكرار قد يعظم أو يطول"(٣).

ولا بد لنا أن نكبر في حازم هذا الاتجاه لا سيما إذا علمنا أن الدراسات الموسيقية السابقة لم تكن تخضع لمعامل فحص الأصوات التي تطورت في عصرنا الراهن بفضل التقدم التكنولوجي، بل خضعت تلك الأصوات- بصورة عامة- لتصورات ذوقية، تعتمد رهافة السمع، وحلاوة المسموع.

من هذه الزاوية يمضي حازم متحدثا عن تصوراته الذوقية الخالصة للبحور الشعرية "فالمديد والرمل فيهما لين وضعف، والمنسرح فيه اضطراب وتقلقل

---

(١) منهاج البلغاء: ٢٦٠.

(٢) المصدر نفسه: ٢٤٤.

(٣) نظرية الأدب: ١٦٣.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والسريع والرجز فيهما كزازة وسذاجة نابعتان من التكرير في أجزائهما، والهزج فيه حدة وسذاجة، وأما المجتث والمقتضب فالحلاوة فيهما قليلة على طيش منهما، فأما المضارع ففيه كل قبيح"(١).

ويصبح اعتدال الوزن الشعري قرين إدراك الشاعر لهذه المواصفات الذوقية الخالصة، ويمضي حازم متحدثا عن بقية البحور، فالبسيط فيه"سباطة وطلاوة، والكامل فيه جزالة وحسن اطراد، والخفيف فيه جزالة ورشاقة، والمتقارب فيه سباطة وسهولة، والمديد فيه رقة ولين ورشاقة، والرمل فيه لين وسهولة"(٢).

ويتحدث حازم -أيضا- عن عيوب الوزن، فمنها "التزحيف"، ويعرف حازم التزحيف بأنه جملة من التغيرات" اللاحقة بالأوزان بنقص أو زيادة"(٣)وقانون الاعتبار في المزاحف" أن توجد الأوزان جارية من جميع ذلك على ما يحسن في السمع، ويلائم الفطرة السليمة الذوق، ويكون موافقا لمجاري كلام العرب الصحيحة مع كونه وفقا للنفوس والأسماع"(٤).

يتحقق اعتدال الوزن -وفق ذلك الفهم- من خلال جريانه على أساليب العرب المعروفة في الوزن، ومدى موافقته للأذواق، ونوازع النفس، وتلذذ الأسماع ويؤكد حازم شدة ارتباط الوزن بالموسيقى من جهة، وبالنفوس من جهة ثانية، وبالذوق من جهة ثالثة، وتصبح المفهومات قرائن النفس، والمسموعات قرائن السمع، ولا يتم التناسب إلا بالتواصل بين المفهومات والمسموعات، ولمعرفة الطرق المؤدية إليها لا بد من الاستعانة" بالعلم الكلي في ذلك وهو علم البلاغة الذي تندرج تحته ضروب التناسب والوضع"(٥).

وقد تتحول ضروب التناسب في الأوزان إلى أشكال متلائمة فيها، فقد تكون"بعض هذه الأوزان متلائمة حقيقية، وبعضها متنافرة ثقيلة، والتنافر والثقل يكون فيها لوجوه منها أن تقع الأسباب الثقيلة والأوتاد المفروقة في نهايات الأجزاء

---

(١) منهاج البلغاء: ٢٦٨.

(٢) المصدر نفسه: ٢٦٩.

(٣) المصدر نفسه: ٢٦٠.

(٤) المصدر نفسه: ٢٦٤.

(٥) المصدر نفسه: ٢٢٦.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التي هي مظان اعتمادات وتوقرات ومقاطع أنفاس، فيكون وقوع الحركات هنـــالك غير ملائم للنفوس وثقيلا عليها"[1].

وتصبح السكنات والحركات أصواتا متجاوبة ومتناسبة ومتلائمة مع حركات النفس، وتموجاتها، ويتشكل -عبرها- إيقاع موسيقي داخلي، يكون موازيا تمامـــا لإيقاع النفس وتموجاتها.

وينحي حازم باللائمة على العروضيين الذين أباحوا لأنفسهم تغيـير ترتيـب الأبيات جهلا منهم بمعرفة مدارج النفس واضطراباتها، ومن هذا التغيـــير قـــول القائل:

جانـــــــــا مبشرنـــــــــا بالبيـــــــــان والنـــــــــذر

فصيروه بتحريفهم وجهلهم...الى هذا التغيير الفاسد:

أتانـــــــــا مبشرنـــــــــا بالبيـــــــــان والنـــــــــذر[2]

وينفذ حازم أيضا إلى تعليل العيوب الوزنية في الشعر، ويرجعها إلـــى قـــوة الطاقة الشعرية عند الشاعر أو ضعفها، ويرجع هذا الفهم إلى تصور حازم للقوى التي تخرج العملية الشعرية من القوة إلى الفعل.

فهناك القوة المتخيلة التي يستخدمها الشاعر قبل الشروع في النظم، وهنـــاك القوة الناظمة في حال الشروع بالنظم،وهناك القوة الملاحظة بعد الفراغ من النظم، وهناك القوة المستقصية التي تستقصي أجزاء النظم، حيث تأتي عمليـــة مراجعـــة القصيدة في ألفاظها، ومعانيها، ونحوها، وصرفها وما خفي فيها مـــن "إلحاقـــات وإبدالات، وتغييرات وحذف"[3].

لكن هذه القوى مختلفة من شاعر لآخر، فقد تكـــون قويـــة فـــي البعـــض، ومتوسطة في البعض الآخر، وضعيفة لدى آخرين.

---

(١) منهاج البلغاء: ٢٣٠.

(٢) المصدر نفسه: ٢٤٣.

(٣) المصدر نفسه: ٢١٥.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وعلى هذا الأساس يصبح ضعف الوزن أمرا راجعا إلى ضعف القوة الناظمة التي لا تقوى على إحضار "العبارة متزنة على البديهة إلا في القليل من المواضع، بل تحضر العبارات بحيث تقبل التغيير والتصيير إلى الوزن المقصود بأدنى سعة"(١).

وبحكم اتصال حازم بالفلسفة اليونانية أدرك أن أشعار اليونان تدور في أغراض محددة"في أوزان مخصوصة"(٢).

ولا يخفى أن الفلاسفة المسلمين -كما أشرت في موضعه. قد تبينوا صلة الأوزان بالأغراض الشعرية، تأثرا منهم بكتاب الشعر لأرسطو، غير أن حازما منح هذه الفكرة مزيدا من البسط والتوضيح والجرأة، والتذوق الموسيقي بصورة تميزه عن غيره من الفلاسفة النقاد.

ثم يمضي حازم متحدثا عن أغراض الشعر عند العرب، ويرى أنها قد يقصد بها "الجد والرصانة، أو يقصد بها الهزل والرشاقة، أو يقصد بها البهاء والتفخيم، أو يقصد بها الصغار والتحقير".

ولهذا وجب أن تحكى تلك المقاصد بما "يناسبها من الأوزان، ويخيلها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة، البهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد، وكانت شعراء اليونانيين تلزم لكل غرض وزنا يليق به، ولا تتعداه إلى غيره"(٣).

ويعني هذا الفهم أن الوزن الشعري هو وعاء لتجربة الشاعر الذاتية، وهو وعاء تتجاوب فيه أصداء الوزن الشعري مع أصداء النفس البشرية، فيحدث ذلك الالتقاء خلخلة نفسية تضطرب أحيانا، وتهدأ أحيانا أخرى، لكن عيب حازم في هذه النظرية أنه قد جعل مبدأ الوزن الشعري حركة نفسية واعية، يختارها الشاعر عن وعي.

---

(١) منهاج البلغاء: ٢١١.

(٢) المصدر نفسه: ٦٨.

(٣) المصدر نفسه: ٢٦٦.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والحق أن الوزن الشعري هو المحرك الأول للقول الشعري، وهو يرتد إلى الجانب اللاوعي في ذات الشاعر؛ ولا يصبح الوزن مجرد قالب سالب للتجربة الشعرية، بل يتمازج الوزن الشعري بهذه التجربة، ويمنح هذه التجربة رنينا صوتيا عذبا وموسيقى معتدلة، تعتدل لها النفوس.

وقد يتخذ الاعتدال صورة التناسب بين الأوزان والمعاني، فلا تزيد المعاني على الأوزان ، ولا تزيد الأوزان على المعاني، وتصبح المساواة ما بين المعاني والأوزان صورة من صور الاعتدال، يرى حازم أن عروض الشعر قد يكون طويلا، أو قصيرا، أو متوسطا" فأما الطويل فكثير ما يفضل مقداره عن المعاني، ويقصر عنها، فيحتاج إلى الاختصار والحذق، وأما المتوسط فكثير ما تقع فيه العبارات والمعاني مساوية لمقادير الأوزان، فلا يفضل عنها، ولا تفضل عنه"(١).

ولا يخفى أن هذا الفهم الذي يقدمه حازم للوزن الشعري لا يغادر مفهوم الوعاء لمعنى القصيدة، وهو فهم يخالف التصور الحديث للوزن، إذ إن التوازن القائم بين المعاني والأوزان ليس توازنا منطقيا أو عقليا، بل هو يقع في صميم التجربة الشعرية، وهناك رأي نقدي يورده حازم يعلل فيه سبب قسمة البيت من الشعر إلى أسباب وأوتاد، يقول حازم:" ولما قصدوا أن يجعلوا هيئات ترتيب الأقاويل الشعرية ونظام أوزانها متنزلة في إدراك السمع متنزلة وضع البيوت وترتيباتها في إدراك البصر، تأملوا البيوت، فوجدوا لها كسورا، وأركانا، وأقطارا وأعمدة، وأسبابا، وأوتادا"(٢).

وحازم –في النص السابق– يربط بين التسميات العروضية من وتد وسبب وبين الشعر الذي يسكنه البدوي في الصحراء، وتصبح السواكن التي يعتمد عليها الشاعر في شعره، والتي تحفظ له نظام الوزن عبر انبثاثها في المتحركات خلال البيت الشعري فتحفظه من الاختلال والسقوط بمنزلة"الأوتاد التي تحفظ وضع الخباء، وتمسك جوانبه، فإذا تلوفي ذلك في مظان تلافيه طاب الكلام، واعتدل"(٣).

---

(١) منهاج البلغاء: ٢٠٥.

(٢) المصدر نفسه: ٢٥٠.

(٣) المصدر نفسه: ٢٥١.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتكون الأجزاء التي يتقوم منها البيوت بمثابة "الكسور لبيوت الشعر"(١)، وتصبح الحركات المطردة المتزنة في البيت من الشعر اعتدالا واستواء بمثابة" أقطار البيوت التي تمتد في استواء"(٢).

ولا يخفى أن حازما قد قدم تصورا لا يختل لاعتدال الوزن، وهو تصور يربط بين القوة الناظمة عند الشاعر والنص الشعري الذي هو مدار العملية الشعرية، والمتلقي الذي ساهم في تشكيل الوزن الشعري.

أمّا القافية فقد تحدث عنها النقاد العرب القدماء، وأول تصور لاعتدال القافية نصادفه لدى الخليل الفراهيدي، إذ تحدث عن عيوب القافية لكنه حديث عروضي محض(٣)، لم يتحدث -خلاله- عن دور القافية في مجمل القصيدة.

وليس من شك في أن اعتدال القافية رهين بعدها عن هذه العيوب، لكن النقاد الذين تلقفوا هذه الفكرة من الخليل جعلوها عيوبا ترجع إلى "اللفظ دون المعنى"(٤).

ومن الحق أن نقول إن هذه العيوب المتعلقة بالقافية هي عيوب شكلية خارجية تنظر إلى القافية من زاوية وحيدة الجانب، باعتبار أن القافية تملك صفة "التطريب" لدى المتلقي، غير أن هذه النظرة تغفل علاقة القافية بمجمل العمل الفني في القصيدة، فالنظرة الحديثة إلى القافية ترى أنها "عميقة التشابك مع السمة العامة للعمل الشعري"(٥)، ومن هذه الزاوية فهي "شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر"(٦).

ويمكن القول إن أول حديث مكتمل -نسبيا- عن القافية نصادفه عند الجاحظ، وهو حديث يتناول اعتدالها من خلال انسجامها مع العمل الفني بمجمله.

يقول الجاحظ على لسان بشر في صحيفته الهندية "....والقافية لم تحل في مركزها، وفي نصابها، ولم تتصل بشكلها، وكانت قلقة في مكانها، نافرة من

---

(١)منهاج البلغاء: ٢٥٠.

(٢) المصدر نفسه: ٢٥٠.

(٣) من هذه العيوب: الإقواء، والإسناد، والإكفاء.

(٤) انظر: الموازنة، ج١: ٥١.

(٥) نظرية الأدب: رينيه وويليك: ٢٠٨.

(٦) نقد الشعر: قاسم مؤمني: ٢٠٥.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

موضعها، فلا تكرهها على اغتصاب الأماكن والنزول في غير أوطانها"[1]، ويصبح اعتدال القافية -عبر هذا الفهم- قرين مناسبتها لما جاورها، وهو تناسب لا يقتصر على الشكل الخارجي المنضبط الذي تحدثه القافية، بل ينفذ منه إلى المعنى العام للقصيدة، وتحدث القافية -وفق هذا التصور- تقابلا في المعنى، أو توازيا فيه، أو تقارنا، بل تصبح هي المحرك لقول الشعر، وهو تحرك يضبطه العقل، وبذلك تصبح القافية حركة عقلانية واضحة، وتوجد انسجاما عقلانيا في بناء القصيدة، هذه الصورة المشرقة التي قدمها الجاحظ لوظيفة القافية تعود لتتعثر على يد قدامة.

يرى قدامة أن القافية أمر موجود في طبائع الناس" من غير تعلم"[2]، لكنها ضرورية في الشعر، وهي أحد أركانه الأربعة، وتصبح القافية-أيضا- حدا فاصلا بين القول المنظوم والمنثور.

غير أن قدامة ينظر إلى القافية على أنها "لفظة مثل لفظ سائر البيت من الشعر، ولها دلالة على معنى لذلك اللفظ أيضا"[3]، وهي "مقطع البيت وآخره وهي لا تأتلف إلا مع المعنى"[4].

هذا الفهم الذي يقدمه قدامة للقافية يلغي دورها الحيوي في بناء القصيدة، وتصبح القافية خادمة للمعنى، ثم يمضي قدامة متحدثا عن عيوب القافية بصورة لا تختلف كثيرا عما قاله الخليل من قبل.

ومن صور اضطراب القافية عند قدامة "أن تكون مستدعاة قد تكلف في طلبها، فاستعمل معنى سائر البيت ، كقول أبي تمام:

كالظبية الأدماء صافت فارتعت  زهر القرار الغض والجثجاثا

---

(١) البيان والتبيين، ج١: ١٣٨.

(٢) نقد الشعر: ٦٢.

(٣) المصدر نفسه: ٦٩.

(٤) المصدر نفسه: ٧٠.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"فجميع هذا البيت مبني على طلب هذه القافية، وإلا فليس في وصف الظبية بأنها ترعى الجثجاثا كبير فائدة"(١).

ومن صور اعتدال القافية عند قدامة أن تجيء عذبة الحرف "سلسلة المخرج"(٢)، ولا يخفى بطلان هذا الرأي، لأن عذوبة الحرف في القافية وسلاسته صفتان ترتدان إلى مدركات النفس عامة، وهذه المدركات لا تثبت على حال واحدة، فهي تضطرب بين الفرح والحزن، والغضب والرضى، ومن هذه الزاوية تصبح القافية تفريغا نفسيا لموجدان الشاعر، وهو تفريغ غير واع نسبيا.

والحق أن قدامة قد نظر إلى القافية نظرة عقلية منطقية تنسجم مع فكرة "الإجادة الفنية" عنده، وهي إجادة عقلية صارمة، ولم يتمكن قدامة -رغم كونه من المتأثرين بالفلسفة-من الإفادة من الدراسات النفسية عند الفلاسفة اليونان في هذا الصدد.

أما ابن طباطبا معاصره فقد فهم القافية على أنها القالب للمعنى، وأنها "قواعد للبناء يتركب عليها، ويعلو فوقها، فيكون ما قبلها مسوقا إليها، ولا تكون مسوقة إليه، فتقلق في مواضعها، ولا توافق ما يتصل بها"(٣).

ولا يخفى تأثر ابن طباطبا بالجاحظ في هذا الأمر، والفارق بينهما أن الجاحظ-على لسان بشر- قد جعل القافية متداخلة مع مجمل القصيدة، ومتشابكة مع أطرافها، أما ابن طباطبا فقد جعل منها قالبا للمعنى الواحد، لكن يلتقي الإثنان في منهجهما العقلاني الواضح اتجاه القافية.

ويختلف ابن طباطبا عن قدامة في أن الأول قد جعل للقافية وظيفة بنائية في مجمل القصيدة، أما الثاني فقد جعل منها مجرد لفظة ذات معنى، وليس لها دور في بناء القصيدة، فهي - عند قدامة- تأتلف مع المعنى فقط، لكنها لا تأتلف مع أجزاء القصيدة الأخرى، ولا يخفى أن قدامة قد استشعر أن القافية تنقض عليه تصوره المنطقي للعلاقات القائمة بين اللفظ والمعنى والوزن فتصور أنها مجرد

---

(١)نقد الشعر: ٤٧.

(٢) المصدر نفسه: ٨٦.

(٣) عيار الشعر: ١٠.



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لفظة، وهكذا قتل -بتصوره المنطقي- حركة القافية، أمّا ابن طباطبا فقد آمن بوظيفتها في القصيدة، لكنها وظيفة لا تخرج عن العلاقة المنطقية القائمة بين المعنى والقافية، وتخفيفا لحدة هذا الفهم آل ابن طباطبا إلى عيار الذوق في اختيار القافية.

وأدرك النقاد قدرة القافية على تحقيق صفة "التطريب" لدى المتلقي، فالمرزوقي -مثلا- نظر إليها من هذه الزاوية، وأوصى أن تكون "كالموعود به، المنتظر، يتشوفها المعنى بحقه، واللفظ بقسطه، وإلا كانت قلقة في مقرها، مجتلبة لمستغن عنها"[1] لكنه تطريب ليس منفصلا عن المعنى، بل إن المعنى ينتظر مجيء القافية، ويصبح الاعتدال قرين تحقيق هذه المهمة.

على أن هذه النظرة للقافية تحصر دورها في تأكيد المعنى المفرد، وتغفل تجربة الشاعر بصورة عامة.

ولا يخفى أن هذه النظرة -أيضا- لا ترضي الناقد الحديث الذي ينظر إلى القافية على أنها قادرة على تحقيق التقابل والتواصل بين كلمات القصيدة ومعانيها[2].

وإذا تجاوزنا النقاد السابقين إلى حازم القرطاجني برز لنا تصور آخر، للقافية فهي "بمنزلة تحصين منتهى الخباء والبيت من آخرهما، وتحسينه من ظاهر وباطن"[3]، أو هي "جعلت بمنزلة ما يعالي به عمود البيت من شعبة الخباء الوسطى التي هي ملتقى أعالي كسور البيت، وبها مناطها"[4] هذا الفهم الذي يقدمه حازم. يعطي القافية أهمية كبيرة في القصيدة، إذ تصبح ركنا حصينا تتحصن به القصيدة، ويمنعها من الإفلات، ولهذا السبب يرى حازم أن القافية مما اختصت به العرب وحدها دون سائر الأمم[5]، وقد جارى -في ذلك- ما قاله الفارابي قبله من

---

(١) الحماسة، ج١: ١١.

(٢) نظرية الأدب: رينيه ووليك: ٢٠٨.

(٣) منهاج البلغاء: ٥.

(٤) المصدر نفسه: ٢٥١.

(٥) المصدر نفسه ١٢٢..



© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أن "الألسن العجمية متى وجد فيها شعر مقفى فإنما يرومون أن يحتذوا فيه حـــذو العرب"(١).

ولا يخفى ضيق هذه النظرة المتعصبة التي لا تقوم على دليل علمي، ومهما يكن من أمر فقد أكد حازم أهمية القافية.

وقد جعل معرفة القافية واعتدالها من اختصاص علماء القوافي الذين وضعوا فيها علما خاصا أسموه"بعلم القوافي"(٢)، وقد جعل حازم عيـــار القافيـــة الطبـــع والذوق الذي يتشكل في النفس فيحكم على القافية بالحسن أو القبح.

ومن صور اعتدال القافية عند حازم أن "يتباعد بها عن المعاني المشنـــوءة، والألفاظ الكريهة، ولا سيما ما يقبح من جهة ما يتفاعل به"(٣).

وأحسن القوافي ما جاءت "غير مفتقرة إلى ما بعدها ولا مفتقر مـــا بعدهـــا إليها"(٤)، وعندما تجيء القافية مفتقرة إلى ما بعدها وما قبلها تكون مكروهة.

ويعني هذا التصور أن القافية تشكل ختام البيت وهـــي التـــي تمنعـــه مـــن الإفلات، وتمنع القصيدة -أيضا- من التبدد، وتحقق قدرا من الانسجام والتلاحـــم والتمازج.

هذه الصورة المشرقة -نسبيا- لاعتدال القافية تتعثر عند ابـــن خلـــدون، إذ تصبح القافية عنده مجرد صوت يتكرر على مدار القصيدة، وتحقق وظيفة وحيدة الجانب وهي صفة التطريب لدى المتلقي وتصبح بذلك حلية موســـيقية خارجيـــة، ومن هذه الزاوية يطلب ابن خلدون من الشاعر أن يحدد قافيته قبل الشروع فـــي نظم القصيدة(٥)، ولا يخفى بطلان هذه الفكرة، إذ إن القافية تشكل وعاء لتجربـــة الشاعر، هذه التجربة هي التي تختار القافية المناسبة، وقد يكون الاختيـــار -فـــي مراحله الأولى- غير واع.

---

(١)منهاج البلغاء: ١٢٣.

(٢)المصدر نفسه: ٢٧١.

(٣) المصدر نفسه:٢٧٦.

(٤) المصدر نفسه:٢٧٦.

(٥) مقدمة ابن خلدون: ٥٧٤.



© Arabic Digital Library Yarmouk University

# الخاتمة

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

## الخاتمة

لقد توصل الباحث -في نهاية هذا البحث- إلى أن فكرة الاعتدال في الشعر كانت فكرة بارزة واضحة في أذهان النقاد العرب القدماء، وقد كانت غاية جمالية تتضافر جوانب العمل الفني على تحقيقها.

غير أن هذه الفكرة قد اتخذت ضروبا متنوعة من التآلف والانسجام، والوحدة والتوسط، وهي ضروب نابعة من قدرة الخيال الخلاقة، وقد خضعت هذه الفكرة -فكرة الاعتدال في الشعر- إلى مجموعة من التأثيرات الفكرية والفلسفية والاجتماعية آنذاك، فقد غذت الفلسفة الأرسطية تصور الفلاسفة المسلمين لهذه الفكرة، مثلما غذت أفكار المتكلمين من الأشاعرة والمعتزلة تصورات النقاد القدماء لها.

وقد جاء هذا البحث في ستة فصول، تحدثت في **الفصل الأول** عن مفهوم الاعتدال، وتبين للباحث أن الاعتدال متعدد الضروب والأشكال، وهو غاية تسعى جوانب عدة إلى تحقيقها، وتصبح الوسطية -وهي ضرب من ضروب الاعتدال- سبيلا لتحقيق تلك الغاية.

وفي ضوء هذا الفهم تمكن الجاحظ من تقديم تصور جمالي مميز لهذه الفكرة، إذ فسر الجمال على أنه ضرب من التمام والاعتدال.

على أن هذه الصورة الجمالية التي قدمها الجاحظ -خلال حديثه عن مقاييس جمال المرأة- هي صورة جامدة تفتقر إلى الحركة والحياة، إذ بدت صورة المرأة الجميلة أقرب ما تكون إلى صورة تمثال حجري توخى صانعه التمام والاعتدال فيه.

وتحدثت في **الفصل الثاني** عن اعتدال اللفظ، وقد اتخذ هذا الاعتدال صورا متنوعة، فأصبح تجرد اللفظ من الأخطاء اللغوية والنحوية ضربا من الاعتدال، وأصبحت فصاحة اللفظ سبيلا لتحقيق هذا الاعتدال، وقد كان مطلب المعتزلة والأشاعرة من اللفظ الوضوح والإبانة من خلال قدرته على إبراز المعنى.

أما النقاد الفلاسفة فلم يتمكنوا من إرساء نظرية خاصة بهم عن اللفظ بل جاءت مباحثهم استمرارا لمباحث النقاد اللغويين والأدباء، وأما حازم القرطاجني

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فقد جعل اعتدال اللفظ قرين قدرته على إثارة التخييل لدى المتلقي، وتناول حازم مسألة الاعتدال في استخدام الفاظ الجد والهزل في الشعر.

وتناولت في **الفصل الثالث** اعتدال المعنى وتبين لي أن هذا الاعتدال عند المعتزلة والأشاعرة قد اتخذ صورة الوضوح والانكشاف، وقد تأثرت نظرية المعنى بأفكار المعتزلة والأشاعرة، وخاصة ماتعلق منها بمسألة خلق القرآن، فقد ذهب المعتزلة إلى أن معاني القرآن مخلوقة وكذا الألفاظ، واعتدال المعنى قرين الوضوح والانكشاف، أما الأشاعرة فقد تهربوا من هذه المسألة حين قالوا بأزلية المعاني، وأوقعوا أنفسهم في مأزق تاريخي وفكري لم يتمكنوا من الخروج منه.

والحق أن المتصوفة وحدهم قد حلوا هذا اللغز، حين قالوا بفكرة المحايثة للمعنى، وهي فكرة انتهت بهم إلى الحلول والتجسد.

واتخذ اعتدال المعنى صورة أخلاقية أيضا، وأصبح الصدق عيارا للاعتدال، غير أن قدامة قد فهم الاعتدال على أنه ضرب من الإجادة الفنية، وهي فكرة مكنت قدامة من حل معضلة الصدق والكذب في الشعر.

وقد كانت تصورات حازم النقدية لاعتدال المعنى تصورات جامعة وشاملة، ربطت -بقوة- بين اعتدال المعنى عند المبدع الشاعر، واعتداله في النص الشعري، واعتداله لدى المتلقي، ولهذا تحدث حازم عن اعتدال المعنى عبر الإثارة السلوكية المعتدلة التي يحدثها المعنى في نفس المتلقي.

من هذه الزاوية تحدث حازم عن العيوب التي تفسد اعتدال المعنى مثل: الإحالة والتناقض والامتناع وغيرها.

وتناولت في **الفصل الرابع** اعتدال الصورة، وهو اعتدال يضفي على الصورة تصورات منطقية وعقلية، من هذه الزاوية نظر النقاد إلى اعتدال التشبيه من خلال العلاقة المنطقية القائمة بين المشبه والمشبه به، وأصبح النقاد ينظرون إلى التشبيه على أنه يسعى إلى التوضيح والتقريب، ونظر النقاد القدماء إلى الاستعارة على أنها نوع من التشبيه، وعدوا الاستعارات البعيدة نوعا من المعاظلة، وقد كانت تصوراتهم النقدية خاضعة للتصورات الفلسفية والكلامية أيضا، إذ ألح النقاد الأشاعرة والمعتزلة على اعتدال المجاز بمعنى التوسط فيه،

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد كان هدفهم من ذلك جلّ مسألة الآيات المتشابهة في القرآن بصورة تستقيم مع أفكارهم الكلامية، فقد أول المعتزلة الآيات الدالة على التجسيم حتى يستقيم تفسيرهم مع مبدأهم في نفي الصفات الإلهية، أمّا الأشاعرة فقد ضيقوا دائرة التأويل، ولهذا قتل الأشاعرة والمعتزلة الظلال الحسية التي يثيرها المجاز، وألحّ أغلبهم على المجاز العقلي الذي يرتضيه العقل والمنطق.

والحق أن الصورة لم يتوضح اعتدالها -بصورة بارزة- إلاّ لدى ناقدين اثنين: هما عبد القاهر الجرجاني، وحازم القرطاجي، وقد كانت الصورة عند الأول غاية في الوضوح، وشديدة الحضور في كتابه الثاني "أسرارُ البلاغة"، وعرض -بذكاء فذ منقطع النظير- إلى أشكال اعتدال الصورة، وتمكن من النفاذ إلى جوهرها، وأصبح اعتدال الصورة -عنده- يقوم على مجموعة من المعايير الجمالية، من تناسب، وتألف، وانسجام، وترابط، ووحدة، وتوازن، وتساوٍ، غير أن هذا الفهم لاعتدال الصورة لا يخرج عن حدود العقل والمنطق، وبهذا أصبحت الصورة عملاً عقلياً واعياً، وليست عملاً خيالياً مبدعاً، فهي ضرب من الرسم والتصوير، أمّا حازم فقد تناول الصورة بأبعادها الثلاثية: اعتدال مخيلة الشاعر المبدع، واعتدال النص ذاته، واعتدال المتلقي، والفارق بين حازم وعبد القاهر أن الأول أضفى تقسيمات منطقية عديدة على الصورة من خلال فني التشبيه والاستعارة، وكانت آراؤه في الصورة -بصورة عامة- صدى لآراء النقاد السابقين أمثال الجاحظ وابن طباطبا وغيرهما، وأمّا عبد القاهر فكان تصوره جمالياً محضاً، وتناولت في **الفصل الخامس** اعتدال الأسلوب، وقد اتخذ هذا الاعتدال صوراً متعددة، فقد اتخذ صورة المهارة في الصنعة والإجادة فيها، يبين هذا -واضحاً- فيما ذهب إليه قدامة، أمّا ابن طباطبا -معاصرة- فقد اتخذ الاعتدال عنده ضرباً من التأليف المنتظم الذي يتفقد اللفظة بعد اللفظة، بصورة واعية تماماً، أمّا صاحب الحماسة فقد أكد فكرة التحام أجزاء النظم، وهي فكرة تشير إلى الوحدة التسلسلية في بناء القصيدة وليست الوحدة العضوية التي قال بها أرسطو وغيره من النقاد.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتحدث الفلاسفة المسلمون -شراح أرسطو- عن الوحدة الأسلوبية في القصيدة من خلال التناسب بين أجزائها من بداية ووسط وخاتمة وحسن التخلص.

أمّا عبد القاهر الجرجاني فقد كانت فكرة النظم بديلاً عن مصطلح الأسلوب، واعتدال النظم -عنده- قرين الترابط النحوي في الجملة المفردة.

وأماّ حازم القرطاجنيّ فقد فهم اعتدال الأسلوب على أنه ضرب من النظم في القصيدة المفردة، فحين تتعاضد أطرافها، وتتشافع أجزاؤها، ويتحقق فيها قدر من التناسب والتآلف والترابط تكون قصيدة معتدلة الأسلوب، تحتكم إلى معايير التناسب، والتوازن، والترابط، والتآلف.

وعالجت في **الفصل السادس** اعتدال الوزن من خلال تجرده من العيوب الوزنية المعروفة كالزحاف مثلاً، أو من خلال تجرد القافية -باعتبارها شريكة الوزن الشعري- من العيوب المعروفة من إقواء وسناد وغيرهما.

والحق أن حازما القرطاجني قد تحدث بصورة -مشرقة- عن اعتدال الوزن الشعري، وهو حديث ذوقي خالص، نظر إلى فاعلية الوزن الشعري في النفوس، وانتهى إلى نتيجة مؤداها أن هناك بحوراً سهلة، أو لينة، أو رخوة، أو فيها كزازة، ويصبح اعتدال الوزن -عبرها- قرين قدرة الشاعر على اختيار الوزن المناسب الذي يصب فيه تجربته الشعرية.

على أن حديثه عن القافية واعتدالها لم يتجاوز كثيراً ما قاله النقاد قبله فيها، فهي مجرد وعاء خارجي، أو قالب للمعنى، أو تحقق صفة التوقع لدى المتلقي. وهي نظرة مخالفة لنظرة الناقد الحديث الذي نظر إلى القافية على أنها المحرك لقول الشعر من جهة، وأنها إطار يحتوي تجربة الشاعر وانفعالاته واحاسيسه من جهة أخرى. وخلاصة القول إن تصورات النقاد العرب القدماء للاعتدال قد خضعت بصورة واضحة لتأثيرات أرسطو، أو آراء المتكلمين حول مسألة خلق القرآن، أو تعبيراً عن قانون اللياقة الإجتماعية.

ولا يخفى أن هذه التصورات ليست مطابقة للتصورات الحديثة للاعتدال، ولكن حسب النقاد القدماء أنهم تمكنوا من صياغة نظريات نقدية حول معايير الاعتدال وهي صياغة تنسجم تماما مع ظروف عصرهم.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

# مصادر البحث ومراجعه

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

# مصادر البحث ومراجعه

## أولاً: المصادر


- الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، طبعة ثانية، دار المعارف بمصر، ١٩٧٢.
- الأبشيهي، شهاب الدين محمد بن أحمد: المستظرف في كل فن مستطرف، تحقيق مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، طبعة أولى، ١٩٨٢.
- ابن أبي أصيبعة، موفق الدين أحمد بن القاسم: عيون الأنباء في طبقات الأدباء، شرح نزار رضا، مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٥.
- ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن محمد:
- **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة دار الرفاعي بالرياض، طبعة ثانية، ١٩٨٤.**
- **الوشي المرقوم في حل المنظوم: حققه جميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٩.**
- ابن باحة، محمد بن يحيى الأندلسي:
- **رسائل ابن باجة الإلهية، حققها ماجد فخري، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٦٨.**
- **تدبير المتوحد ، تحقيق معن زيادة، دار الفكر الأندلسي، بيروت، طبعة أولى، ١٩٧٨.**
- ابن تيمية، تقي الدين ابن تيمية: الفتاوى الكبرى، تحقيق محمد عبد القادر عطا، ومصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، طبعة أولى، ١٩٨٧.
- ابن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٥٢.
- ابن الجوزي، أبو الفرج عبد الرحمن: ذم الهوى، تحقيق مصطفى عبد الواحد ومراجعة محمد الغزالي، طبعة أولى، ١٩٦٢.
- ابن حزم الأندلسي: رسائل ابن حزم، تحقيق إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، طبعة أولى، ١٩٨٣.


© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، دار العلم للجميع، بيروت.
- ابن رشد:
- **تلخيص الخطابة، تحقيق محمد سليم سالم، القاهرة، ١٩٦٧.**
- **تلخيص كتاب العبارة، تحقيق محمود قاسم، ومراجعة تشارلس بترورت وعبد المجيد هريذي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩.**
- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل، طبعة رابعة، ١٩٧٢.
- ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، حققه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة.
- ابن سنان الخفاجي، أبو محمد عبد الله بن محمد سعيد: سر الفصاحة، شرح عبد المتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده، ١٩٦٩.
- ابن سينا:
- **عيون الحكمة، حققه عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، دار القلم، بيروت، ١٩٨٠.**
- **الإشارات والتنبيهات، شرح نصير الدين الطوسي، تحقيق سليمان دنيا، دار المعارف، مصر، طبعة ثانية، ١٩٦٨.**
- **التعليقات، تحقيق عبد الرحمن بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣.**
- **النجاة في المنطق والإلهيات، تحقيق عبد الرحمن عميرة، دار الجيل، بيروت، طبعة أولى، ١٩٩٢.**
- **كتاب الشفا، مراجعة إبراهيم مدكور، تحقيق سعيد زايد، مركز تحقيق التراث.**
- ابن طباطبا العلوي، محمد بن أحمد: عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الستار، ومراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، طبعة أولى، ١٩٨٢.
- ابن عبد ربه، شهاب الدين أحمد بن محمد: العقد الفريد، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ١٩٣٥.
- ابن عربي، محي الدين ابن عربي:

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- الفتوحات المكية، تحقيق عثمان يحيى ومراجعة ابرهيم مدكور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة ثانية، ١٩٨٥.
- رسائل ابن عربي، دار إحياء التراث العربي، بيروت.
- ابن فارس: الصاحبي في فقه اللغة، حققه عمر فاروق الطباع، مكتبة المعارف، - بيروت، طبعة أولى، ١٩٩٣.
- ابن قتيبه الدينوري، أبو محمد عبدالله بن مسلم:
- أدب الكاتب، حققه محمد الدالي، مؤسسة الرسالة طبعة أولى، ١٩٨٢.
- الشعر والشعراء، حققه مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، طبعة أولى، ١٩٨١.
- تفسير غريب القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٩٥٨.
- تأويل مشكل القرآن، شرح السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي.
- ابن قيم الجوزيه:
- بدائع الفوائد، تصحيح إدارة الطباعة المنيرية دار الكتاب العربي، بيروت.
- الصواعق المرسلة، حققه علي بن محمد الدخيل الله، دار العاصمة بالرياض، طبعة أولى، ١٤٠٨هـ.
- ابن النديم: الفهرست، علق عليه إبراهيم رمضان، دار المعرفة، بيروت، طبعة أولى، ١٩٩٤.
- ابن وهب: البرهان في وجوه البيان، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، جامعة بغداد، طبعة أولى، ١٩٦٧.
- إخوان الصفا: رسائل إخوان الصفا وخلان الوفاء، تحقيق عارف تامر، منشورات عويدات، بيروت، باريس، طبعة أولى، ١٩٩٢.
- أسامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر، تحقيق أحمد أحمد بدوي، حامد عبد المجيد، ومراجعة إبراهيم مصطفى وزارة الثقافة والإرشاد القومي.
- الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين: الأغاني، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- الأصفهاني، الراغب الأصفهاني: الذريعة إلى مكارم الشريعة، دار الكتب العلمية، بيروت، طبعة أولى، ١٩٨٠.
- الأصمعي: كتاب فحولة الشعراء، تحقيق المستشرق توري، قدم لها صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد بيروت، طبعة ثانية، ١٩٨٠.
- الأنباري، أبو البركات كمال الدين عبد الرحمن بن محمد: نزهة الألباء في طبقات الأدباء، تحقيق إبراهيم السامرائي، مكتبة الأندلس، بغداد، طبعة ثانية، ١٩٧١.
- الباقلاني: إعجاز القرآن، عالم الكتب، طبعة أولى، ١٩٨٨.
- البلوي، الحجاج يوسف بن محمد البلوي: كتاب ألف باء، عالم الكتب، طبعة ثانية، ١٩٨٥.
- التوحيدي: علي بن محمد
- **البصائر والذخائر، تحقيق إبراهيم الكيالي، مكتبة أطلس، دمشق.**
- **الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين، وأحمد الزين، منشورات المكتبة المصرية، بيروت.**
- **المقابسات، تحقيق حسن السندوبي، تونس، طبعة أولى، ١٩٩١.**
- الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل:
- **يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، دار الكتاب، طبعة أولى، ١٩٧٩.**
- **خاص الخاص، قدم له حسن الأمين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٦.**
- **مجموعة رسائل الثعالبي، الكناية والتعريض، دار صعب، بيروت.**
- **فقه اللغة وأسرار العربية، حققه إبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، طبعة أخيرة، ١٩٧٢.**
- ثعلب، أحمد بن يحيى: قواعد الشعر، تحقيق رمضان عبد التواب، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦٦.
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر:
- **كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، طبعة ثالثة، ١٩٦٩.**
- **البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر.**
- **رسائل الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، طبعة أولى، ١٩٩١.**

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- الجرجاني، عبد القاهر:
- **دلائل الإعجاز، علق عليه محمد رشيد رضا، تصحيح الشيخ محمد عبده، ومحمد محمود الشنقيطي، دار المعرفة، بيروت، طبعة أولى، ١٩٩٤.**
- **أسرار البلاغة تحقيق محمد رشيد رضا، دار الفكر.**
- الجرجاني، علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، طبعة رابعة، ١٩٦٦.
- الجرجاني، علي بن محمد الشريف: التعريفات، المطبعة الحميدية المصرية، ١٣٢١هـ.
- الحاتمي، محمد بن الحسن: حلية المحاضرة، تحقيق هلال ناجي، بغداد، ١٩٧٧.
- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن خوجه، دار المغرب الأندلسي، بيروت، طبعة ثانية، ١٩٨٦.
- الحصري، أبو إسحق إبراهيم بن علي: زهر الآداب، حققه زكي مبارك، دار الجيل، بيروت، طبعة رابعة، ١٩٧٢.
- الخطابي: بيان في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله، وزغلول سلام، طبعة دار المعارف/ القاهرة.
- الرازي، فخر الدين محمد بن عمر:
- **نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق إبراهيم السامرائي، ومحمد بركات حمدي أبو علي، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٥.**
- **المحصول في علم أصول الفقه، تحقيق طه جابر فياض العلواني، مؤسسة الرسالة، طبعة ثانية، ١٩٩٢.**
- الرماني: النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله، وزغلول سلام، دار المعارف، القاهرة.
- الزجاج، أبو إسحق إبراهيم بن السدي: معاني القرآن وإعرابه، تحقيق عبد الجليل عبده شلبي، عالم الكتب، طبعة أولى، ١٩٨٨.
- الزركشي، بدر الدين محمد بن عبدالله، البرهان في علوم القرآن، علق عليه مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، طبعة أولى، ١٩٨٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- الزمخشري، جار الله: القسطاس في علم العروض، تحقيق فخر الدين قبـــاوة، المكتبة العربية، حلب، طبعة أولى، ١٩٧٧.
- الكشاف، دار الفكر، طبعة أولى، ١٩٧٧.
- السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي: مفتاح العلوم، مطبعـــة مصطفى البابي الحلبي، مصر، طبعة أولى، ١٩٦٥.
- سيبويه: الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، عالم الكتب.
- السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن:
- **بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، طبعة أولـــى، ١٩٦٥.**
- **المزهر في علوم اللغة وأنواعها، علق عليه محمد أحمد جاد المولى بـــك، ومحمـــد أبـــو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٦.**
- الشريف الرضي: تلخيص البيان في مجازات القرآن، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٥٥.
- الشهرستاني: الملل والنحل، حققه أحمد فهمـــي محمـــد، دار الكتـــب العلميـــة، بيروت، ١٩٩٢.
- الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى: أخبار أبي تمام، حققه خليل محمود عساكر، ومحمد عبده عزام، ونظير الإسلام الهندي، قدم له أحمد أمين، بيروت.
- طاش كبرى زادة: مفتاح السعادة ومصباح السيادة، تحقيق كامل كامل دكـــري، وعبد الوهاب أبو النور، دار الكتب الحديثة.
- عبد الجبار المعتزلي: المغني في أبواب التوحيد والعـــدل، قـــدم لـــه إبراهيـــم الأبياري، إشراف طه حسين، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مصر، طبعة أولى، ١٩٦١.
- العسكري، أبو هلال العسكري:
- **ديوان المعاني، نسخة الإمامين محمد عبده، ومحمد محمود الشنقيطي، مكتبة المقدسي.**
- **كتاب الصناعتين، حققه مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، طبعة ثانية، ١٩٨٤.**
- **الفورق اللغوية، حققه حسام الدين القدسي، دار الكتب العلمية، بيروت.**
- **الأوائل، نشر أسعد طرابزوني الحسيني، المدينة المنورة، ١٩٦٦.**

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- العلوي، المظفر بن الفضل، نضرة الإغريض في نصرة القريض، تحقيق نهى عارف الحسن، دمشق، ١٩٧٦.
- العلوي، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم: كتاب الطراز، مطبعة المقتطف، مصر، ١٩١٤.
- الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد:
- إحياء علوم الدين، مؤسسة التاريخ العربي، دار إحياء التراث العربي، بيروت.
- معارج القدس في مدارج معرفة النفس، حققه الشيخ محمد مصطفى أبو العلا، مكتبة الجندي، مصر.
- رسائل الغزالي، تحقيق مصطفى العبدالله، طبعة الرياض.
- الفارابي، أبو نصر محمد بن محمد بن أوزلغ بن طرخان:
- إحصاء العلوم، تحقيق عثمان أمين، دار الكتب العربي، مطبعة الإعتماد بمصر، ١٩٤٨.
- كتاب تحصيل السعادة، تحقيق جعفر آل ياسين، دار الأندلس بيروت، طبعة أولى، ١٩٨١.
- رسائل الفارابي، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية بحيدر آباد الركن، طبعة أولى، ١٩٢٦.
- كتاب السياسات المدنية، حيدر آباد الركن، الهند، ١٣٤٦هـ.
- آراء أهل المدنية الفاضلة، تحقيق ألبير نصري نادر، دار المشرق، شرم م بيروت، طبعة سادسة، ١٩٩١.
- كتاب الملة، حققه محمد مهدي، بيروت، طبعة ثانية.
- كتاب الموسيقى الكبير، تحقيق غطاس خشبة، وعبد الملك خشبة، مراجعة محمود أحمد الحفني، دار الكاتب العربي، القاهرة.
- قدامة بن جعفر:
- كتاب نقد النثر، المكتبة العلمية، بيروت، ١٩٨٠.
- نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت.
- القزاز القيرواني، أبو عبد الله محمد بن جعفر:
- ما يجوز للشاعر في الضرورة، تحقيق المنجي الكعبي، الدار التونسية للنشر، ١٩٧١.
- القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، صححه بهيج غزاوي، دار إحياء العلوم، بيروت، طبعة أولى، ١٩٨٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- القشيري، أبو القاسم عبد الكريم بن هوزان، الرسالة القشيرية في علم التصوف، دار الكتاب العربي، بيروت.
- القلقشندي، أبو العباس أحمد بن علي: صبح الأعشى في صناعة الإنشا، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة.
- الكلاعي، أبو القاسم محمد بن عبد الغفور: إحكام صنعة الكلام، حققه رضوان التايه، عالم الكتب، طبعة ثانية، ١٩٨٥.
- مالك بن أنس، المدونة الكبرى، رواية الإمام سحنون بن سعيد التنوخي عن الإمام عبد الرحمن قاسم ومعهما مقدمات ابن رشد، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٨.
- المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد:
- **البلاغة، تحقيق رمضان عبد التواب، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، طبعة ثانية، ١٩٨٥.**
- **الكامل في اللغة والأدب، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، والسيد شحاته، دار نهضة مصر.**
- المحاسبي، الحارث بن أسد: العقل وفهم القرآن، قدم له حسين القوتلي، دار الكندي، طبعة ثانية، ١٩٧٨.
- المرزباني، أبو عبدالله محمد بن عمران بن موسى: الموشح، تحقيق علي محمد البجاوي، مطبعة نهضة مصر.
- المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن: شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد أمين، وعبدالسلام هارون، القاهرة، طبعة أولى، ١٩٥١.
- مسكوية، أبو علي أحمد بن محمد بن يعقوب الرازي:
- **تهذيب الأخلاق وتطهير الأعراق، قدم له الشيخ حسن تميم، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، طبعة ثانية.**
- **الفوز الأصغر، دار مكتبة الحياة، بيروت.**
- النويري، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب: نهاية الأرب في فنون الأدب، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، طبعة ثانية، ١٩٢٨.
- ياقوت الحموي: معجم الأدباء، تحقيق إحسان عباس، دار العرب الإسلامي، طبعة أولى، بيروت، ١٩٩٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

## ثانياً: المراجع العربية:


- ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الإنجلو مصرية، طبعة سادسة، ١٩٨٨.
- إحسان عباس:
- **من الذي سرق النار، جمعها وقدمها وداد القاضي، طبعة أولى، ١٩٨٠.**
- **تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، طبعة رابعة، ١٩٨٣.**
- أحمد أمين: ظهر الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، طبعة رابعة، ١٩٦٦.
- إدريس نقوري: نظرية الوساطة في الفكر والفن، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية الجديدة، طبعة أولى، ١٩٩٢.
- ألفت محمد كمال: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، النهضة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.
- توفيق الحكيم: التعادلية، المطبعة النموذجية، مكتبة الأداب، مصر.
- ثروة عكاشة: القيم الجمالية في العمارة الإسلامية، دار الشرق الأدنى، ١٩٩٤.
- جابر عصفور:
- **مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٨.**
- **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي.**
- سعيد بن سعيد العلوي: الخطاب الأشعري، دار المنتخب العربي، طبعة أولى، ١٩٩٢.
- شكري محمد عياد: موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، طبعة أولى، ١٩٦٨.
- صلاح فضل:
- **علم الأسلوب مبادئة وإجراءاته، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، طبعة أولى، ١٩٨٥.**
- **النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٧.**
- عادل العوا: الأخلاق، جامعة دمشق، المطبعة الجديدة، ١٩٧٨.
- عبد الأمير الأعسم: المصطلح الفلسفي عند العرب، بغداد، مكتبة الفكر العربي، ١٩٨٥.


© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- عبد الرحمن بدوي: أفلاطون، مكتبة النهضة المصرية، بيروت، طبعة رابعة، ١٩٦٤.

عبد السلام المسدي:

- الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ١٩٧٧.
- عبد المنعم تليمة: مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨.
- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، طبعة ثانية، ١٩٦٨.

قاسم المومني:

- **نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة.**
- **الموازنة بين أبي تمام والبحتري، دار النشر المغربية، ١٩٨٥.**
- لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب، مكتبة النهضة المصرية، طبعة أولى، ١٩٧٠.
- محمد عثمان نجاتي: الإدارك الحسي عند ابن سينا، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
- محمد علي أبو الريان: فلسفة الجمال، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٤.
- محمد فؤاد عبد الباقي: المعجم المفهرس لألفاظ الحديث الشريف، نظمه ونشره [أ، ى، ونسنك، و، ي]، مطبعة بريل، لندن، ١٩٦٢.

- محمود السمرة:

- **القاضي الجرجاني الأديب الناقد، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع، بيروت، طبعة أولى، ١٩٦٦.**
- **مقالات في النقد الأدبي، دار الثقافة، بيروت.**
- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٥٨.
- ميرزا محمد تقي: صحيفة الأبرار، صححه وقدم عليه حجة الإسلام عبد الرسول حقاني الحائري، دار الجيل، بيروت، طبعة رابعة، ١٩٨٦.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

- نصر حامد أبو زيد: الاتجاه العقلي في التفسير، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، طبعة ثالثة، ١٩٩٣.
- يوسف كرم: تاريخ الفلسفة اليونانية، دار القلم، بيروت، طبعة أولى، ١٩٧٧.

## ثالثا: المراجع الأجنبية:

- آدم متز: الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريدة، مكتبة الخانجي، القاهرة، دار الكتاب العربي، بيروت، طبعة رابعة، ١٩٦٧.
- أرسطو طاليس في الشعر: ترجمة شكري محمد عياد، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧.
- أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، طبعة أولى، ١٩٧٣.
- إيتان سوريو: الجمالية عبر العصور، ترجمة ميشال عاصي، منشورات عويدات، بيروت، باريس، طبعة ثانية، ١٩٨٢.
- ن، غ، تشرنيشفسكي: علاقات الفن الجمالية بالواقع، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٣.
- جان برتملي: بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز ونظمي لوقا، دار نهضة مصر، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، نيويورك، ١٩٧٠.
- جون لاينز: علم الدلالة، ترجمة مجيد عبد الحليم الماشطة وحليم حسين فالح وكاظم حسين باقر.
- ديفيد ديتش: مناهج النقد الأدبي، ترجمة محمد يوسف نجم، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧.
- رينيه ويليك، وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، طبعة ثانية، ١٩٨١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة، ترجمة كمال محمد بشر، مكتبة الشباب.
د، أ، سكوت جيمس: صناعة الأدب ترجمة هاشم هنداوي، طبعة أولى.
- تأليف جماعة من الأساتذة السوفيات: أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، تعريب فؤاد مرعي، دار الفارابي، دار الجماهير، ١٩٧٨.
- إ، ج، كراتشكوفسكي: علم البديع والبلاغة عند العرب، ترجمة محمد الحجيري، دار الكلمة للنشر، طبعة ثانية، ١٩٨٣.
- وليم راي: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، طبعة أولى، ١٩٨٧.
- يوهان فك: العربية، ترجمة رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، مصر، ١٩٨٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

# الفهرس


| الموضوع | الصفحة |
|---|---|
| ملخص الدراسة باللغة العربية. | أ |
| مقدمة البحث | د |
| الفصل الأول: مفهوم الاعتدال. | ١-١٢ |
| الفصل الثاني: اعتدال اللفظ. | ١٣-٧٣ |
| الفصل الثالث: اعتدال المعنى. | ٧٤-١١٧ |
| الفصل الرابع: اعتدال الصورة. | ١١٨-١٦٧ |
| الفصل الخامس: اعتدال الأسلوب. | ١٦٨-٢٠٩ |
| الفصل السادس: اعتدال الوزن. | ٢١٠-٢٣٢ |
| الخاتمة | ٢٣٣-٢٣٧ |
| المصادر والمراجع | ٢٣٨-٢٥٠ |
| الملخص باللغة الانجليزية | ٢٥٢-٢٥٣ |


© Arabic Digital Library-Yarmouk University

# ABSTRACT

This study dealt with the idea if moderation in poetry which is an eisthetic idea that appeared in the ancient artical studies and the critics dealt with it many times in their works. I sought to devide this study in six chapters. In the first chapter I talked about the concept of moderation and the researcher found that moderation may mean being in the middle, straight forward or the beautiful artistic work. It may serve the meaning of equality, parallelism and propartionality. These aspects appeared in different forms in the analyses of Abdul Qahir Al-Jorjani.

The second chapter was devoted to the moderation of diction. It took many forms such as the correctness of speech, The absence of grammatical errors, the reality of speech in referring to the meaning or its ability to create the balanced imagination in the audience.

The third chapter dealt with the moderate meaning It appeared that this term may indicate the truthfulness of meaning, clarity and apperance.This is clear in what was said by the Mu'tazila and Asha'ra writers.

But the moderation of meaning for Al- Mutasawifa took the form of the revelacne that avoids discrimination between the viewer and the viewed. Meanings, with their various stages may appear configurationaly or in a unitary way inside Al-Mutasawif.

The fourth chapter was devoted to the moderation of images. It appeared that moderation is the signal of the proportionality between the subject concerned and the subject from which similie is taken. Ancient critics called this concept of simile Al- Isabah, but Hazim Al- Kurtajani understood moderation as a strict eishetic form that achieves in the image the aspects of closeness and remoteness with approximate

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

percentages, This does not differ from the understanding of the modern critic.

The research in the fifth chapter talked about the moderation of style. It appeared that moderation took different forms such as the artistic skill, avoiding concetedness, editive expression, or compiling of grammatical statements for Abdul Quhir Al- Jorjani or the grammatical statement through the poetical text as for Hazim Al- Kurtajani.

In the sixth chapter, the researcher dealt with the moderation of rhyme, He concluded that this moderation is related to the absence of rhyme errors from poetry.

The study concluded that Hazim Al- Kurtajani presented an integrated image between the poetical rhyme and the taste of the audience.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University