بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة اليرموك

كلية الآداب

قسم اللغة العربية وآدابها

معايير القيمة الفنية للأدب في النقد العربي القديم من القرن الرابع حتى نهاية القرن السابع الهجري

"Criteria of the artistic value of literature in the ancient Arabian criticism from the fourth hijri century until the end of the seventh hijri century"

إعداد الطالب :

علي محمد علي غريب .

إشراف:

الأستاذ الدكتور قاسم محمد رجا المومني.

حقل التخصص – اللغة العربية (الأدب والنقد)

كلية الدراسات العليا

جامعة اليرموك

1433هـ/ 2012م

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة اليرموك

كلية الآداب ـ قسم اللغة العربية وآدابها

معايير القيمة الفنية للأدب في النقد العربي القديم

إعداد الطالب

علي محمد علي غريب

بكالوريوس لغة عربية/**جامعة الخليل**، عام 2005م.

ماجستير لغة عربية – أدب ونقد/ **جامعة الخليل**، عام 2008م.

قدمتْ هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في قسم الأدب والنقد. ونوقشت يوم الأربعاء بتاريخ 25 / 07 / 2012م.

أعضاء لجنة المناقشة

الأستاذ الدكتور:قاسم محمد رجا المومني..... مشرفاً ورئيساً

أستاذ النقد القديم في جامعة اليرموك/ الأردن

الأستاذ الدكتور:يونس خيرو الشنوان.....عضواً

أستاذ الأدب الأندلسي في جامعة اليرموك/ الأردن

الأستاذ الدكتور:محمود محمد درابسة.....عضواً

أستاذ النقد القديم في جامعة اليرموك/ الأردن

الأستاذة الدكتورة:أمل طاهر نصير..... عضواً

أستاذة الأدب الأموي في جامعة اليرموك/ الأردن

الأستاذ الدكتور:فايز عارف القرعان.....عضواً

أستاذ البلاغة العربية في جامعة الملك فيصل/ السعودية

الفصل الصيفي 2012م

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الإهداء

إلى من تملأ القلب والروح عشقا وجمالا . . .أمي الحبيبة

إلى من علمني أن الصبر ثماره النجاح . . . والدي الحبيب

إلى من امتزجت دماؤهم الطاهرة بأرض فلسطين . . . شهداء فلسطين

إلى من عزف على صوت الانفجار لحن الخلود . . . عمي الشهيد "جمال"

إلى من رافقني في مشواري الدراسي وكان نعم الصديق . . . أخي الحبيب "أشرف"

إلى من غمروني بحبهم وحنانهم . . . إخوتي

إلى أستاذيّ الحبيبين . . . أ.د حسن عبد الهادي

. . . أ.د عبد المنعم الرجبي

. . . أ. د ماجد ياسين جعافرة

إلى إخوتي الذين لم تلدهم أمي . . . فهد مرسي البقمي

. . . محمد غريب وخلف العيسى

. . . معاذ اشتيه وخميس ريان

. . .فواز الشمري وسليم السلمي

. . . إلى أصدقائي جميعا

إلى كل من وقف إلى جانبي

أهدي هذا العمل المتواضع شكرا وتقديرا

الباحث

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

شكر وتقدير

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : " من لا يشكر الناس , لا يشكر الله " .

فبعد هذه المرحلة الدراسية , كان لزاما عليّ أن أتقدم – بعد شكري لله عز وجل – إلى هذا البلد المعطاء , قيادة وحكومة وشعبا ؛ لسعة الصدر , وحسن الاستقبال والمعاملة طيلة فترة الدراسة , وإلى هذا الصرح التعليمي الشامخ برجاله والقائمين عليه .

كما وأتقدم بجزيل الشكر والعرفان ، وخالص المحبة والوفاء من أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور **قاسم محمد رجا المومني** الذي تكرم بالإشراف على هذه الرسالة فحباني بنصائحه وتوجيهاته ، فنهلت من نبع علمه حتى ارتويت ، وكلما قصدته شفيت ، كما أنه كان نبراسا لي ينير طريقي ويتحمل كثرة زلاتي وأخطائي ونعومة أظفاري في الكتابة .

كما لا يفوتني ان أشكر أساتذتي في قسم اللغة العربية في **جامعة الخليل** و**جامعة اليرموك** الذين لم يؤلوا جهدا في إكمال مسيرتي التعليمية .

والشكر موصول أيضا للأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة الذين جمّلوا هذه الدراسة بأسمائهم , وزيّنوها بملحوظاتهم , فالشكر كل الشكر لِـ :

الأستاذ الدكتور يونس خيرو الشنوان.....عضوا

الأستاذ الدكتور محمود محمد درابسة.....عضوا

الأستاذة الدكتورة أمل طاهر نصير.....عضوا

الأستاذ الدكتور فايز عارف القرعان.....عضوا

على قبولهم مناقشة هذا العمل المتواضع , وتوجيه الباحث .

وأسأل الله عز وجل أن يجعل ذلك في ميزان حسناتهم ويطيل في أعمارهم ليظلوا نبراساً للعلم ، كما وأسأله أن يغفر لي زلتي وتقصيري في عملي هذا لأن التقصير ملازم للإنسان أينما حل .

الباحث

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
لجنة المناقشة .	ب
الإهداء .	ت
شكر وتقدير.	ث
فهرس المحتويات.	ج- ح
الملخص باللغة العربية .	خ- د
المقدمة .	1- 5
التمهيد .	6- 31
أولا : مفهوم المعيار والقيمة .	7
ثانيا : معايير القيمة الفنية قبل القرن الرابع الهجري .	16
الفصل الأول : معايير القيمة الفنية للفظ :	32- 75
توطئة.	33
المبحث الأول : معيار الفصاحة .	34
المبحث الثاني : معيار السهولة .	44
المبحث الثالث : معيار الجزالة .	53
المبحث الرابع : معيار الرقة والسلاسة .	59
المبحث الخامس : معيار العذوبة والحلاوة .	65
المبحث السادس: معيار الرشاقة .	70
المبحث السابع: معيار السماحة .	73

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الثاني : معايير القيمة الفنية للمعنى :	145 -76
توطئة.	77
المبحث الأول : معيار صحة المقابلة .	79
المبحث الثاني : معيار صحة التقسيم .	92
المبحث الثالث : معيار صحة التفسير .	103
المبحث الرابع : معيار التتميم .	114
المبحث الخامس : معيار الالتفات .	124
المبحث السادس : معيار الإبداع والابتكار .	134
الفصل الثالث :معايير القيمة الفنية للأسلوب :	188 -146
توطئة.	147
المبحث الأول : معيار المساواة .	149
المبحث الثاني : معيار الإشارة .	158
المبحث الثالث : معيار الوضوح .	167
المبحث الرابع : معيار الرونق .	175
المبحث الخامس : معيار التثقيف .	184
الفصل الرابع : معايير القيمة الفنية للصورة :	238 -189
توطئة.	190
المبحث الأول : معيار حسن المجاز.	192
المبحث الثاني : معيار حسن التشبيه .	203
المبحث الثالث : معيار حسن الاستعارة .	221
الخاتمة .	240 -239
المصادر والمراجع .	260 -241
Abstract	262 -261

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الملخص

معايير القيمة الفنية للأدب في النقد العربي القديم من القرن الرابع حتى نهاية القرن السابع الهجري

إعداد

الطالب : علي محمد علي غريب

دكتوراه لغة عربية / أدب ونقد , جامعة اليرموك 2012م

إشراف

الأستاذ الدكتور : قاسم محمد رجا المومني

تناولت هذه الدراسة معايير القيمة الفنية في العمل الأدبي, والتي شغلت النقاد العرب القدامى وفكرهم , مما دفعهم إلى التمعن والتساؤل عن مكمن هذه القيمة في النص, وهل هي في اللفظ أم المعنى أم الأسلوب أم الصورة ؟ . ويأتي اهتمام الباحث بهذه القضية لما لها من أثر في ميدان النقد القديم , وقد ارتأى الباحث أن يتخذ من الكتب النقدية القديمة رافدا أساسيا للكشف عن هذه المعايير وتناول آراء النقاد فيها وطريقة معالجتهم لها.

وفيما يتعلق بهيكل الدراسة ، فقد قسمه الباحث إلى مقدمة وتمهيد وأربعة فصول وخاتمة .

وفي التمهيد حاول الباحث التعريف بمصطلحي المعيار والقيمة في أكثر من ميدان , وارتباط كل واحد منهما بالآخر , كما ارتأى التعرف على ملامح المعايير الفنية قبل القرن الرابع الهجري من خلال الوقوف – بشكل موجز – على طبيعة النقد آنذاك .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وجاء الفصل الأول بعنوان معايير القيمة الفنية للفظ , وفيه تناول الباحث عددا من هذه المعايير , وهي : معيار الفصاحة , ومعيار السهولة , ومعيار الجزالة , ومعيار الرقة والسلاسة , ومعيار العذوبة والحلاوة , ومعيار الرشاقة , ومعيار السماحة .

أما الفصل الثاني فاقتصر فيه الباحث على عدد من المعايير المعنوية , وهي: معيار صحة المقابلة , ومعيار صحة التقسيم , ومعيار صحة التفسير , ومعيار التتميم, ومعيار الالتفات , ومعيار الإبداع والابتكار.

وفي الفصل الثالث حاول الباحث تتبع عدد من المعايير التي تظهر من خلالها قيمة الأسلوب الفنية , وهذه المعايير هي : معيار المساواة , ومعيار الإشارة , ومعيار الوضوح, ومعيار الرونق , ومعيار التثقيف .

وجاء الفصل الأخير بعنوان معايير القيمة الفنية للصورة , واقتصرت الدارسة فيه على ثلاثة معايير, هي : معيار حسن المجاز , ومعيار حسن التشبيه , ومعيار حسن الاستعارة.

وقد أنهى الباحث دراسته بخاتمة ضمنها أهم النتائج التي توصل إليها عبر مرحلة الدراسة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المقدمة:

الحمد لله رب العالمين ، الذي بالأدب كمّل فضيلة الإنسان، أحمده علـــى مجمـــوع فضله ، وأشكره على جزيل نعمه، وأصلي وأسلم على فخر الرسل، وهادي السبل محمـــد – صلى الله عليه وسلم – وبعد:

يُعَدّ النقد من أهم المقولات الإنسانية الّتي انبنت عليها حضارة الإنسان، وهـــو فـــي مفهومه العام قيمة حضارية عليا، تزداد قيمته الثقافية والحضارية عندما يتعلّـــق بـــالأدب وبالنّصّ الأدبيّ ذلك المنجز الإنـــسانيّ الّـــذي يـــسعى إلـــى ارتقـــاء الإنـــسان وتقدّمـــه.

وإذا وسّعنا مجال الرُّؤية وجدنا أنّ قضيّة القيمة الشغل الشّاغل للبشرية منذ وجودها الأول، وقد أَوْجَد الإنسان الشّرائع والقوانين , وكانت له الأديان والعَقائد والمـــذاهب التـــي تحدّد موضوع القيمة، وتوجهه، وتهذّبه .

وقد استدعى ذلك اهتماماً شديداً بقضيّة المعيار ؛ لأنّه المحدّد الأوّل والأقوى للقيمة, وليس خافياً أنّ مصطلحي القيمة والمعيار هما مصطلحان فلسفيان أوّلاً، وكذلك مصطلحان رياضيّان , وفي النهاية مصطلحان نقديّان، وقد اهتمّ بهما النقّاد، والفلاســـفة، والمفكّـــرون عبر الزّمن، وبهما بنى الإنسان عالمه الفكريّ، والرّوحيّ، والعلميّ، وسعى بكل منجزاتـــه الحضارية إلى الاتكاء على هذين المصطلحين.

ويكتسب هذان المصطلحان الأهمية القصوى عندما نأتي إلى معالجتهما في حقل النّقد الأدبيّ الذي يعدّ إلى جانب النصّ الأدبيّ المجال الأرحب للدخول فيه، ولمعالجة مثل هذين المصطلحين ... ولا بدّ في البداية من الإشارة إلى النّسبية التي تخضع لها قـــضايا النقـــد الأدبيّ، وأخصّ بالذّكر قضيّتي المعيار والقيمة خاصّة في النقد الأدبي الّذي تراكمت فيـــه

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المعرفة الإنسانية، وتراكمت فيه المعرفة القيمية إلى درجة حدث فيها اختلاط كبير في القيم والمفاهيم، واختلال في نظام القيم الإنسانيّة التي حاول الإنسان بناءها.

و كان الاهتمام بالمعايير النقديّة والأدبيّة من أهم ما يدور في الصّراعات النقديّة والأدبيّة، والأمثلة على ذلك لا تحصى في تاريخ النقد العربي.

وقد ثمن النقاد العرب القدامى القيمة الفنية في النص الأدبي , وقد دفعهم ذلك إلى التمعن والتساؤل عن مكمن هذه القيمة في النص , وهل هي في اللفظ أم المعنى أم الأسلوب أم الصورة أم ... ,وهذه التساؤلات أثارت مجموعة من المسائل الأدبية المتعلقة بهذه الجوانب.

ويأتي اهتمام الباحث بهذه القضية لما لها من أثر في ميدان النقد القديم , لا سيما الجوانب الفنية الخاصة بأركانه من لفظ ومعنى وأسلوب وصورة؛ لذلك ارتأى أن يتخذ من الكتب النقدية القديمة رافدا أساسيا للكشف عن هذه المعايير، وتناول آراء النقاد فيها وطريقة معالجتهم لها.

وقد شجعني أستاذي الأستاذ الدكتور قاسم المومني على المضي قُدُماً في هذا الموضوع ، وزاد من ذلك تلك المعلومات التي تعرفت عليها بعد القراءة الأولية حول هذه المعايير.

من هنا ، وحتى تكون الدقةُ هي الأساسَ في موضوع الدراسة ، ولمّا كانت هذه المعايير متعددة ، ارتأى الباحث أن يقتصر بدراسته على أبرز هذه المعايير في اللفظ والمعنى والأسلوب والصورة ، ولا تفوت الباحث الإشارة هنا إلى أن مسألة اختيار هذه المعايير مرتبطة بما استطاع الباحث الوصول إليه بعد قراءته للكتب النقدية والبلاغية القديمة , وجاء ترتيبها حسب أهميتها من وجهة نظر الباحث.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد رافق الباحث في هذه الدراسة مجموعة من الصعوبات , كان من أبرزها عدم وضوح ملامح بعض المعايير التي تناولتها الدراسة خاصة المعايير اللفظية , إذ كان الناقد القديم يصف الكلام بأكثر من معيار , فيقول على سبيل المثال : كانت ألفاظه سهلة سلسة رقيقة عذبة رشيقة , دون أن يحدد ملامح كل معيار ومفهومه وجمالياته , يضاف إلى ذلك كثرة الدراسات التي تناولت النقد القديم وتشابكها , وطول الفترة الزمنية التي غطتها هذه الدراسة, الأمر الذي استدعى الباحث لاستقراء المصادر النقدية والدراسات الحديثة التي تناولها بالبحث والاستقصاء.

أما فيما يتصل بالمنهج الذي اتبعه الباحث في دراسته ، فكان المنهج الوصفي التحليلي في استقراء النصوص من أمهات الكتب النقدية والبلاغية وتحليلها وبيان آراء النقاد حولها؛ بغية التوصل إلى القيمة الفنية المنشودة ومكمنها ، دون أن يمنعه ذلك من الاستعانة بالمناهج الأخرى أحياناً , مثل المنهج التاريخي في تتبع كل معيار زمنيا عند النقاد القدماء.

وفيما يتعلق بهيكل البحث ، فقد قسمه الباحث إلى مقدمة وتمهيد وأربعة فصول وخاتمة.

وفي التمهيد حاول الباحث التعريف بمصطلحي المعيار والقيمة في أكثر من ميدان, وارتباط كل واحد منهما بالآخر , كما ارتأى التعرف على ملامح المعايير الفنية قبل القرن الرابع الهجري من خلال الوقوف على طبيعة النقد آنذاك .

وجاء الفصل الأول بعنوان معايير القيمة الفنية للفظ , وفيه تناول الباحث عددا من هذه المعايير , وهي : معيار الفصاحة , ومعيار السهولة , ومعيار الجزالة , ومعيار الرقة والسلاسة , ومعيار العذوبة والحلاوة , ومعيار الرشاقة , ومعيار السماحة .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أما الفصل الثاني فاقتصر فيه الباحث على عدد من المعايير المعنوية , وهي: معيار صحة المقابلة , ومعيار صحة التقسيم , ومعيار صحة التفسير , ومعيار التتميم, ومعيار الالتفات , ومعيار الإبداع والابتكار.

وفي الفصل الثالث حاول الباحث تتبع عدد من المعايير التي تظهر من خلالها قيمة الأسلوب الفنية , وهذه المعايير هي : معيار المساواة , ومعيار الإشارة , ومعيار الوضوح, ومعيار الرونق , ومعيار التثقيف .

وجاء الفصل الأخير بعنوان معايير القيمة الفنية للصورة , واقتصر الباحث فيه على ثلاثة معايير , هي : معيار حسن المجاز , ومعيار حسن التشبيه , ومعيار حسن الاستعارة.

وقد أنهى الباحث دراسته بخاتمة ضمنها أهم النتائج التي توصل إليها عبر مرحلة الدراسة.

أما المصادر والمراجع التي أفادت منها الدراسة , فكان من أبرزها أمهات الكتب النقدية والبلاغية القديمة التي حملت الملامح الأساسية لموضوع الدراسة , مثل كتب الجاحظ : "البيان والتبيين" , و"الحيوان" , و"الرسائل" , وكتابي عبد القاهر الجرجاني: "أسرار البلاغة" , و"دلائل الإعجاز" , وكتاب حازم القرطاجني "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، إضافة إلى مجموعة من الدراسات الحديثة التي ارتبطت بموضوع الدراسة, منها: كتاب "تاريخ النقد الأدبي عند العرب" لإحسان عباس , وكتاب "الصورة الفنية" لجابر عصفور , وغير ذلك من المصادر والمراجع التي أثبتها الباحث في نهاية دراسته.

ولا توجد أية دراسات سابقة لموضوع الدراسة، باستثناء بحث بعنوان: "معايير القيمة الفنية في النقد العربي القديم" للباحث تركي المغيض، وقد نُشِر البحث في المجلة

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

العربية للعلوم الإنسانية (في الكويت) سنة 2010 م، وجاء في خمس وعشرين صفحة، وفيه وقف الباحث – وبشكل موجز– عند أربعة من المعايير الأسلوبية، هي: الذوق، والرونق، والتثقيف، والطبع، كما تقاطعت هذه الدراسة مع أطروحة دكتوراه بعنوان: "معايير الجودة الشعرية في النقد العربي القديم" لمحمود العزام، نوقشت سنة 2006م، في جامعة اليرموك، وتطرقت الأطروحة إلى عدد من المعايير , وهي : المعيار الأخلاقي، والمعيار العروضي، ومعيار المتلقي، والمعيار الجمالي، أما هذه الدراسة فقد انطلقت من رؤية متباينة عن الدراستين السابقتين، فتجاوزت ما ذكر من حيث الشمول والوضوح، وإضافة معايير في مختلف جوانب القيمة الفنية.

هذا بإيجاز محتوى العمل الذي قام به الباحث، والذي استطاع أن يقوم بتقديمه في هذه الدراسة ، فحاول الإلمام بجوانبها ، ولا يسع الباحث قبل الانتقال إلى مضمونه إلا أن يستمطر كلمات الشكر المعطرة بالعرفان والجميل لكل من وقف إلى جانبه , وأمد له يد العون لإخراج هذه الدراسة الذي يرجو أن تنال رضا قارئها . كما لا يزعم الباحث أنه قد بلغ في ذلك الغاية ، ولا أتى بما فيه الكفاية ، وإنه لناظرٌ بعين التقدير والاحترام لكل من يسدي إليه ملاحظة يسدّدُ فيها خطاه ، أو إرشاداً يتلاشى فيه الخطأ ، فإن وفق في ذلك فمن الله عز وجل ، وإن قصر في عمله فمن نفسه , والله الموفق إنه نعم المولى ونعم النصير.

الباحث

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

التمهيد:

أولاً: مفهوم المعيار والقيمة.

ثانياً: معايير القيمة الفنية قبل القرن الرابع الهجري.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أولاُ : مفهوم المعيار والقيمة:

شاع استخدام مصطلحي المعيار والقيمة في ميادين العلوم المختلفة, وقد تفاوتت دلالتهما تبعا للميدان الذي وردا فيه, إضافة إلى الأطر الثقافية التي كان ينتمي إليها الباحث الواحد في كل ميدان. وقبل الدخول إلى محور الرسالة الأساسي آثر الباحث الوقوف عند مفهومي المعيار والقيمة عند أهل اللغة, وبعض النظرات التي دارت حولهما في بعض الميادين.

ففي تعريف المعيار لغة جاء في لسان العرب : " والمعيار من المكاييل : ما عُيِّر، قال الليث : العيار : ما عايرتَ به المكاييل ، فالعيار صحيح تام وافٍ ، تقول : عايرتُ به أي سوّيته ، وهو العيار والمعيار "[1].

والمعيار هو شارة خارجية تتيح التمييز بين الحقيقة والخطأ ، وتفسح المجال أمام الحكم[2] ، ويذكر جميل صليبا أن المعيار عند الأصوليين هو" الظرف المساوي للمظروف كالوقت للصلاة ويرادفه العيار والميزان ، ومعيار الصدق ميزانه ، وهو وسيلة للحكم على صدق القضية أو العبارة أو كذبها "[3] , أما عند المنطقيين فهو " مقياس مجرد لما ينبغي أن يكون عليه الشيء ,ويراد به العيار , وهو ما جعل قياسا ونظاما للشيء , والقاعدة هي القضية الكلية المنطقية على جميع جزئياتها , أو النموذج المثالي الذي تنسب إليه أحكام القيم "[4].

---

1 _ ابن منظور ، جمال الدين أبو الفضل ، **لسان العرب** ، دار إحياء التراث العربي ، ط3 ، بيروت، 1986م ، مادة (عير) .

2 _ شيخ الأرض ، تيسير ، **الفحص عن أساس الأخلاق** ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1989م، ص389 – 390 .

3 _ صليبا ، جميل ، **المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية**، دار الكتاب اللبناني، بيروت ، 1982م ، 399/2 .

4 _ نفسه، 399/2_400 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقد صارت المعيارية علماً يقرب في معناه من نظريـــة المعرفـــة ، وأن العلـــوم المعيارية هي العلوم التي تنحو إلى وضع القواعد والنماذج الـــضرورية لتحديـــد القـــيم، كالمنطق والأخلاق وعلم الجمال ، وهي مقابلة للعلـــوم المـــسماة بـــالعلوم التفـــسيرية أو التقريرية التي تقوم على ملاحظة الأشياء وتفسيرها كما هي في الطبيعة[1].

كما أصبحت المعايير الاجتماعية بمثابة قواعد ومبادئ سلوكية عامة تؤدي – مـــن خلال تقبل الأفراد لها – إلى الامتثال من الأفعال البسيطة إلى الأحكام الأخلاقية المعقـــدة, فتزيد بذلك من وحدة الجماعة . وعليه فإن المعيار في علم الاجتماع يصف الأفكار التـــي تحدد وتضبط ردود فعل سلوكية الأفراد في الجماعات الاجتماعية . [2] إضافة إلى ذلك فإن مجموعة الاتجاهات وأفعال الناس قد تعرف باسم المعيار[3].

ويعرف المعيار الأخلاقي بأنه " النموذج المثالي الذي تقاس به معاني الخير "[4], وفي علم النفس هو " نمط ممثل بجماعة " [5] , وفي علم الجمال هو " مقياس الحكم على الإنتاج الفني "[6] , وعند أصحاب القيم هو " مقياس الحكم على قيم الأشياء"[7].

ويرى رينيه ويليك وأوستن وارين أن المعيار نسبي ، فلا وجود لضابط جمـــالي ، لأن ماهية الضابط الجمالي هي الخروج عليه ، من هنا يمكن للأعمال الأدبيـــة أن تفقـــد

---

1 _ صليبا ، جميل ، **المعجم الفلسفي** ، 2/399 – 400 .

2 _ ميشيل , وينكن , **معجم علم الاجتماع** , ترجمة : إحسان محمد الحسن , دار الرشيد , بغـــداد , 1980م, ص 217 .

3 _ غيث , محمد عاطف , **قاموس علم الاجتماع** , الهيئة المـــصرية العامـــة , القـــاهرة , 1979 م , ص 304-305 .

4 _ صليبا ، جميل ، **المعجم الفلسفي** 2/400 .

5 _ عاقل , فاخر , **معجم علم النفس إنجليزي فرنسي عربي** , دار العلم للملايين , ط3 , بيروت, 1979م, ص75 .

6 _ صليبا ، جميل ، **المعجم الفلسفي** 2/400 .

7 _ نفسه 2/400 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وظيفتها الجمالية ثم ربما استعادتها فيما بعد ، بعد أن يغدو المألوف جداً ، مرة أخرى، غير مألوف[1].

مما سبق يتضح للباحث أن المعيار مقياس يتم من خلاله وضع قواعد للأشياء حتى تكون حسنة صالحة , أو هو ما ينبغي أن يكون عليه الشيء حتى يصبح مقبولا.

أما القيمة فتعرف لغة بأنها ثمن الشيء بالتقويم ، تقول : تقاوموه فيما بينهم ، وإذا انقاد الشيء واستمرت طريقته فقد استقام لوجهه ، ويقال : كم قامت ناقتك أي كم بلغت، والقيمة واحدة القيم ، وأصل يائها واو لأنه يقوم مقام الشيء[2].

وفي المعجم الفلسفي " قيمة الشيء في اللغة قدره ، وقيمة المتاع ثمنه ، يقال : قيمة المرء ما يحسنه ، والقيمة مرادفة الثمن ، إلا أن الثمن قد يكون مساوياً للقيمة أو زائداً عليها أو ناقصاً عنها ، وقيمة الشيء من الناحية الذاتية هي الصفة التي تجعل ذلك الشيء مطلوباً ومرغوباً فيه عند شخص واحد أو طائفة معينة من الأشخاص"[3].

ويرى مصطفى السعيد أن القيمة نموذج ذهني نسبي من المعتقدات والتصورات – الإيجابية أو السلبية – منسوجة حول شيء أو معنى أو نمط سلوكي يتحكم في نفوس الناس وطرائق تفكيرهم وأحكامهم واختياراتهم ومواقفهم وتصرفاتهم ، وذلك بصفة مستمرة نسبياً[4].

---

1 _ وارين ، أوستن ، ورينيه ويليك ، **نظرية الأدب** ، ترجمة : محيي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط2 ، بيروت , 1987م ، ص256 .

2 _ ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادة (قوم) .

3 _ صليبا ، جميل ، **المعجم الفلسفي** 212/2 .

4 _ السعيد ، مصطفى كامل ، **نظرية القيمة : نظرية الثمن** ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، 1979م، ص 21.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويمكن القول إن القيمة بوجه عام هي المعتقدات حول الأمور والغايات وأشكال السلوك المفضلة لدى الناس , توجه مشاعرهم وتفكيرهم ومواقفهم وتصرفهم واختياراتهم, وتنظم علاقاتهم بالواقع والمؤسسات والآخرين وأنفسهم والمكان والزمان, وتسوغ مواقعهم وتحدد هويتهم ومعنى وجودهم[1]. بمعنى أكثر بساطة , فإن القيمة طريقة في الوجود أو سلوك يعترف بها شخص أو جماعة على أنها مثال يحتذى, وتجعل هذه الطريقة من التصرفات أو من الأفراد الذين تنسب إليهم أمرا مرغوبا فيه أو شأنا مقدرا خير تقدير[2].

وقد جعل أفلاطون (ت – 347 ق.م) من القيم وقائع موضوعية ملازمة للأشياء، فالخير هو الواقع الأسمى الذي تصدر عنه كل قيمة أخرى.[3] ومع نيتشه بدأ الاستعمال الفلسفي لمصطلح القيمة، إذ أثار مسألة أساس القيم ، متسائلاً : هل الإنسان مقياس للأشياء كلها ، أم أن القيمة هي ذات علاقة معاشة لا تقبل انفصالاً عن الوجود؟[4].

وللباحثين في تصنيف القيم ثلاثة منظورات : يتعلق الأول بمنشأ القيم فردية، أو اجتماعية، أو ثقافية، والثاني من حيث الحقول التي تنتمي إليها أشكال القيم، وهي حسب شيلر القيم الشخصية، وقيم الأشياء، والقيم الذاتية، وقيم ردة الفعل، والقيم الوظيفية، وقيم النجاح والفعل والتفكير، وقيم الحالة الراهنة، والقيم القصدية، والمنظور الثالث من حيث وظائف القيم: أخلاقية ، أو جمالية ، أو نفعية[5].

---

1 _ بركات, حليم, **المجتمع العربي المعاصر**, مركز دراسات الوحدة العربية, بيروت, 1984م , ص 324.

2 _ روشيه , غي , **مدخل إلى علم الاجتماع العام** , ترجمة : مصطفى دندشلي, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت , 1983م , ص88 .

3 _ خليل، خليل أحمد ، **معجم المصطلحات الفلسفية** ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، 1995م، ص149–150.

4 _ نفسه، ص 150 .

5 _ السعيد ، مصطفى كامل ، **نظرية القيمة**، ص39 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتختلف القيم من جيل لآخر ، إضافة إلى ما يمكن تسميته بنسبية القيم ، وهذه النسبية ليست في القيمة –في حد ذاتها– ولكن في وجهة النظر حول هذه القيمة أو تلك، وهذا ما يترتب عليه – أحياناً – الإيهام بالقيم المتضادة أو المتناقضة ، فمثل هذا التناقض أو التضاد قد ينشأ إثر موقف بعينه في ظل بيئة معينة وزمان بعينه[1].

وللقيم أهمية في توليد المعرفة وتطورها، والتأثير على التواصل الثقافي بين الحضارات، إضافة إلى دورها في إصدار الأحكام؛ لأن عملية إصدار الأحكام تنبني على القدرة على وزن الأفضليات ، وعلى الموازنة بين المزايا والمساوئ[2].

وتبقى معرفتنا للقيمة ناقصة , وحتى نتغلب على هذا النقص – إلى حد ما – فلابد لنا من معرفة الحدود التي ترصدها , وهي حدود لا يقبل بعضها الانفصال عن بعض.

مما سبق، يمكن القول إن القيم والمعايير عموماً هي جملة من الأبعاد والمعالم، فالقيم خاصة بالذات والطبيعة الإنسانية وهي محددة ضمن مستويات تمثل قواعد وأساسيات المضمون الإنساني كالتمسك الأخلاقي ، والارتباط الجمالي ، والحيوية الإبداعية، والمعايير هي وسيلة للحكم ووضع القواعد المثالية التي تنسب إليها الأشياء وتحدد من خلالها القيم.

وهناك من ربط بين القيمة والمعيار في الأدب ، فجعلهما شيئاً واحداً، يقول زهير الخويلدي :" فالقيمة هي معيار يقاس به فنية الشعر وجماله، ولهذا منحها النقاد مكانة مرموقة في نقدهم وتذوقهم للشعر، وإن لم يصرحوا بلفظها لكنهم كانوا يدورون ويسبرون أغوارها"[3]، لكن الخويلدي يعود فيقول في موضع آخر " غير أن مفهوم القيمة يطلق على كل ما هو جدير بالاهتمام وكل ما يستحق التقدير والعناية ...، وينعت بها المعيار الذي

---

1 _ بو بعيو ، بو جمعة ، **جدلية القيم في الشعر الجاهلي : رؤية نقدية معاصرة** ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2001م ، ص25 .

2 _ المنجرة، المهدي، **قيمة القيم**، المركز الثقافي العربي، ط4، الدار البيضاء، (د.ت) ، ص40 و 94 .

3 _ الخويلدي، زهير، **الوجود القيمي وقيمة الوجود**، مجلة العرب الأسبوعي، ع71، لندن، 2009م ، ص8.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

نقيس به الأمور ونرتب به الأشياء ، وبالتالي تتدرج ضمن ما ينبغي أن يكـــون ، ولـــيس ضمن ما هو كائن، وتتجاوز الموجود نحو ما هو منشود "[1]، وعليه فقد تداخل المفهومان عند بعض الدارسين، وهذا يعود إلى اتجاهاتهم ومواقفهم في القـــضايا التـــي يطرحونهـــا للنقاش، ثم إن تحديد المعيار هو في حقيقته تحديد لمفهوم القيمة التي يرى الناقد النص من خلالها ؛ لأن مسألة المعيار ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالقيمة " فالعقل البشري معياري بطبعه أي بحكم ماهيته نفسها فهو لا يقبل من الأشياء إلا ما كان ذا قيمة وحسب ، ولا ريب فـــي أن نزعته المعيارية آية على حرارته وحيويته وخصوبة نشاطه "[2]. فمن خلال المعيـــار تقاس قيمة العمل الفني , ومن خلاله تتحدد القيمة ويتحدد نوعها.

وقبل الولوج إلى آراء النقاد في تحديد القيمة لا بد من الإشارة إلى أن " الفن أعظم من مفسريه ، فأعظم النقاد لم يستطيعوا أن يحرزوا كل ما فيه من معنى وقيمة ، وكل نقد فإنما هو نسبي قاصر موارب ، وهذا لا يعني بحال أنه ليست هناك مقاييس للقيمة ، وأننـــا يجب أن نحور إلى تحكيم الذوق الشخصي أو الانطباعية المبهمة أو محض الانفعال، وإنما يعني أن ليست هناك مقولة نقدية في أثر أدبي تعد كاملة تصوره على حقيقتـــه أو تـــصدع بالقول الفصل في أمر جودته أو عدمها "[3].

إن هذا القول يبين لنا أن مصطلح القيمة زئبقي واسع مهم في حياة الإنسان ، وهذا أيضاً ما أكده محمود درابسة عندما قال :" القيمة خاصية تجعل الأشـــياء مرغوبـــاً فيهـــا، فالقيمة لفظة مطاطة وواسعة المعنى ، وتشكل بالنسبة للإنسان موضوعاً هاماً مـــن حيـــث

---

1 _ الخويلدي، زهير، **الوجود القيمي وقيمة الوجود** ، مجلة العـــرب الأســـبوعي، ع71، لنـــدن، 2009م، ص8-9.

2 _ اليوسف، يوسف سامي، **القيمة والمعيار: مساهمة في نظرية الشعر**، دار كنعان، ط2، دمشق، 2003م، ص6 .

3 _ دايتشيز ، دايفيد، **مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق** ، ترجمة : محمد يوسف نجم ، دار صادر، بيروت ، 1967م ، ص598 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قابليته ليكون مبدأ أو مقياساً من مقاييس الجمال الفني أو الأخلاق أو الدين أو المعرفة أو الفلسفة "[1].

ولعل اختلاف القيمة وتنوعها يعود إلى مجموعة من الأمور ، منها أن كل عمل أدبي يؤدي هدفاً مختلفاً عن عمل أدبي آخر نتيجة ارتباط كل عمل بأفكار دينية أو نفسية أو اجتماعية ، ومنها أيضاً اختلاف النقاد في حكمهم على العمل الإبداعي وتقييمه ، وقد يكون تنوع المعايير التي صاغها النقاد سبباً رئيساً في تنوع القيم ، لا سيما أن الحكم بالقيمة فيه جانب يعتمد على ذوق الناقد وثقافته.

والنقد في خلاصته " تقييم يعمل على أعداد ضخمة من الصفات ومصطلحات القيمة؛ كي يفسر ويبرر الخبرة الجمالية المعقدة عند قراءة العمل الأدبي ، بل أكثر من ذلك فعندما يتحدث النقاد عن القيم في الأعمال الأدبية ينسبون الموضوع إلى شيء أكثر اتساعاً من القيمة الجمالية، أي لا يحصرون قيمة العمل في مكان معين من السمات الجمالية التي كان من المفترض أنها مجموعة من المقاييس للأدب في نطاق معين "[2]، فالنقد لا يمكنه أن يكون أميناً لقيمة ما لأن القيمة نفسها تتغير ولا تثبت على معيار واضح . وعليه يرى تركي المغيض أنه من الممكن تعريف النقد الأدبي بأنه " علم القيمة أو الدراية بما تنطوي عليه النصوص من قيم فنية ، وكل نقد لا ينخرط في هذه التجربة لا موقع له إلا على حاشية النقد ، وليس في متنه الأصيل "[3].

---

1 _ درابسة ، محمود ، **رؤى نقدية دراسات في القديم والحديث** ، دار جرير ، ط2 ، عمان ، 2006م، ص81.

2 _ صابر ، نجوى محمود ، **الذوق الأدبي وتطوره عند النقاد العرب حتى نهاية القرن الخامس الهجري**، دار الوفاء ، ط1 ، القاهرة ، 2006م ، ص27 .

3 _ المغيض ، تركي ، **معايير القيمة الفنية في النقد العربي القديم** ، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع110، السنة 28 ، الكويت ، 2010م ، ص138.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والناقد الجيد هو راءٍ يمارس الكشف، والمقصود بالكشف هو كشف القيمة الفنيــة للنص الشعري التي تمثل حياته وخلوده.[1] إن من وظائف الناقد إصدار الحكم على العمل الأدبي ، وهذا الحكم إذا لم يستند إلى مجموعة من المعايير كان حكماً تأثرياً ذوقياً خارجــاً عن حدود هدفه ، فنحن لا ننكر أن " معيار القصيدة هو قدرتها على البلوغ إلــى ســويداء الفؤاد دون أي ريث أو إبطاء ، ولكن وصول الكلام أكان شعراً أم نثراً إلى مركز القلــب هو أمر ذوقي محض، واتخاذ التأثير منطلقاً لتأسيس حكم القيمة سوف يجر إلى القول بأنه ما من معيار سوى الذوق ، وما من ذوق ناضج إلا وهو في جوهره معيار أو أساس لكل معيار "[2] وهذا منافٍ لحقيقة أن القيمة بحاجة لمعايير تحكمها وإلا أصبح النقد مــن هــذا الفهم نقداً خالياً من القيمة.

فالناقد الحق يجب أن يهتم بالمعيار والقيمة ، والاهتمام بالقيمة لا بــد أن يوضــع ضمن أطر ثابتة هي المعايير؛ لأن المعيار يصل بالنقد إلى مرحلة الإدراك السليم والبعــد عن الميل الشخصي الذي يولد رؤية غير كافية لقيمة الإبداع الأدبي في النص.

ويرى شكري عياد أن " كل نقد جيد كتب أو يكتب إنما هو نقد مرتبط بالقيمــة"[3]، فنقد الأدب ما هو في نهاية المطاف إلا دراسة للقيم ، وليست القيم إلا معــاني نستحــسنها استحساناً مطلقاً إلى حدٍّ ما ، وليس ثمة في هذا الكلام ما يمنع أن تكون للقيم معايير ثابتة، وإن تدخلت ثقافة الناقد في إظهار بعضها وإخفاء بعضها الآخر أو تشويهه.

---

1 _ المغيض ، تركي ، **معايير القيمة الفنية في النقد العربي القديم** ، المجلة العربيــة للعلــوم الإنــسانية ، ع110 ، السنة 28 ، الكويت ، 2010م، ص138 .

2 _ اليوسف ، يوسف سامي ، **القيمة والمعيار** ، ص17، وللاستزادة أكثر حــول هــذا الجانــب، ينظــر: المومني، قاسم، **مهمة الناقد في الدراسات النقدية القديمــة بــين التطبيــق والتأصــيل**، (د.ن)، (د.م)، 1985م، ص15– 85، و **صاحب النص وناقده** "**إضاءات نقدية**، دار فضاءات، ط1، عمّان، 2009م.

3 _ عياد، شكري محمد، **دائرة الإبداع: مقدمة في أصول النقد**، دار إلياس العــصرية، القــاهرة، 1986م، ص50.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كما أن البحث في حكم القيمة بحث في قيمة مدركة, في قيمة نسبية بالنسبة إلـــى مدركها ومكتشفها, وبما أن موضوع الدراسة يدور حول نقد الأدب, فإن القيم المتوخاة هي بالضرورة قيم فنية جمالية, ولعل من أبرز التساؤلات التي ستطرح في هذه الدراسة هـــي: كيف يحدد المبدع والناقد هذه القيم ؟ وما هي المعايير التي يبني عليها تقديراته حتى يكون حكمه موضوعيا ومقبولا من قبل الآخرين؟.

وقد تنوعت القيم التي يتصف بها العمل الأدبي وتعددت ، من معرفية ، وأخلاقية، وفنية جمالية، و...، وستقف هذه الدراسة عند نوع من هذه القيم – وهـــي القـــيم الفنيـــة والجمالية– لرصد معاييرها من خلال تتبع آراء النقاد القدماء حتى تكون الصورة واضحة ومعبرة عن أثر الزمن في هذه القضية ، إذ بين جيروم ستولنيتز أن الزمن في تطوره دفع عجلة القيم الفنية والجمالية نحو التطور معه، موضحاً أنه لا بـــد للناقـــد أن يأخـــذ بعـــين الاعتبار أن المعايير الفنية الجمالية التي سادت قديماً لا تتناسب مع المعايير الـــسائدة فـــي عصرنا ، كقضية الوضوح والغموض حيث أصبح الغموض شـــرطاً جماليـــاً فـــي أدبنـــا المعاصر له خصوصيات واعتبارات تختلف من ناقد لآخر[1].

1 _ ستولنيتز ، جيروم ، **النقد الفني : دراسة جماليـــة** ، ترجمـــة : فـــؤاد زكريـــا ، دار الوفـــاء ، ط1 ، الإسكندرية ، 2007م ، ص 549 – 550 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ثانياً : معايير القيمة الفنية قبل القرن الرابع الهجري:

إذا كان الباحث سيعرض في الفصول اللاحقة من هذه الدراسة أبرز المعايير الفنية, ويتتبع نظرة النقاد إليها , فإنه سيحاول في هذا التمهيد أن يلقي الضوء على بعض اللمحات النقدية التي ظهرت حتى نهاية القرن الثالث الهجري دون تفصيل أو إطالة[1].

بدأ النقد العربي القديم بأحكام عامة موجزة بعيدة عن التعليل وذكر الأسباب، شأنها شأن الأحكام العامة التي يوحي إليها الذوق وترشد إليها الفطرة الأدبية، دون أن نلمح فيها النزعة العلمية أو الأسس الموضوعية.

أي أنه جاء نقداً ذاتياً تأثرياً انطباعياً يعتمد التجربة الشخصية مواكباً في الوقت نفسه روح العصر والشعر العربي نفسه، بعيداً عن المؤثرات الأجنبية التي أثرت على الحركة النقدية فيما بعد.

وفي هذا الإطار يقول إحسان عباس: " قضى النقد العربي مدة طويلة من الزمن، وهو يدور في مجال الانطباعية الخالصة ، والأحكام الجزئية التي تعتمد المفاضلة بين بيت وبيت، أو تمييز البيت المفرد، أو إرسال حكم عام في الترجيح بين شاعر وشاعر "[2].

ولما كانت أسواق العرب مسرحاً للشعر كانت بطبيعة الحال مسرحاً للنقد، فهي تقيّمه وتشجّعه وتعمل على إصلاحه وتجويده ، وقد كان الجاحظ (ت- 255 هـ) من أوائل من نصحوا الشاعر والكاتب باللجوء إلى صفوة الجمهور والاحتكام إلى ذوقهم، يقول:" فإن

---

1 _ للاستزادة حول النقد حتى نهاية القرن الثالث الهجري، انظر على سبيل المثال لا الحصر: الأسعد، محمد علي سعيد، **قضايا النقد الأدبي في القرن الثالث الهجري**، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، 1997م، وصابر, نجوى محمود , **النقد الأدبي حتى نهاية القرن الثالث الهجري**, دار المعرفة الجامعية, الإسكندرية , 2000م، والطاهر، علي جواد، **مقدمة في النقد الأدبي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 1988م.

2 _ عباس ، إحسان ، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري**، دار الشروق ، ط1 ، عمان ، 2006م ، ص33 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أردت أن تتكلف هذه الصناعة، وتُنسب إلى هذا الأدب، فقرضت قصيدة، أو حبّرت خطبة، أو ألّفت رسالة، فإياك أن تدعوك ثقتك بنفسك، أو يدعوك عجبك بثمرة عقلك إلى أن تنتحله وتدعيه، ولكن اعرضه على العلماء في عُرض رسائل أو أشعار أو خطب ، فإن رأيت الأسماع تصغي له، والعيون تحدج إليه، ورأيت من يطلبه ويستحسنه، فانتحله ... فإذا عاودت أمثال ذلك مراراً، فوجدت الأسماع عنه منصرفة، والقلوب لاهية، فخذ في غير هذه الصناعة ، واجعل رائدك الذي لا يكذبك حرصهم عليه ، أو زهدهم فيه "[1].

ومن الملاحظ أن جل الذين شاركوا في النقد تلك الفترة كانوا من الشعراء ، بل من فحولهم ، لا سيما أن الشاعر كان أكثر قدرة من غيره في معرفة مواقع الكلام ، والبراعة في اختيار الأسلوب ، والمواءمة بين التراكيب الشعرية ، أما فيما يتعلق بمعرفتهم للجوانب الفنية والجمالية فكانت أولية بسيطة تعتمد على ذوقهم وفهمهم ومدى إدراكهم إضافة إلى ما يوافق هواهم ، ولعل القيم الاجتماعية التي تربى عليها العربي ، والبيئة التي عاش فيها الشعراء ، قد ساعدت في اعتماد هذه الطريقة في النقد، فقد كانت بيئتهم بيئة عربية خالصة ذات ذوق سليم .

ولعل أبرز نقاد تلك الفترة من الشعراء النابغة الذبياني الذي كانت تضرب له قبة حمراء من أدم[2] بسوق عكاظ فتأتيه الشعراء، فتعرض عليه أشعارها، فقد أنشده حسان بن ثابت:

---

1 _ الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر ، **البيان والتبيين** ، تحقيق: عبد السلام هارون ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ، 2003م ، 203/1 ، وتحدج إليه: تلتفت إليه. ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (حدج).

2 _ الأديمُ: الجلد ما كان, وقيل: الأحمر ,وقيل : هو المدبوغ . ينظر : ابن منظور, **لسان العرب**, مادة (أدم) .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

(الطويل)

وَلَدْنا بَنــي العَنْقَــاء وَابْنَــي مُحَــرَّقٍ فَأَكْرِمْ بِنــا خــالاً وَأَكْــرِمْ بِنــا ابْنَمــا
لَنا الجَفَنَاتُ[1] الغُرُّ[2] يَلمَعْنَ بِالــضُّحى وَأَسيافُنا يَقْطُــرْنَ مِــنْ نَجْــدَةٍ دَمــا[3]

فقال النابغة : أنت شاعر ، ولكنك أقللت جفانك وأسيافك ، وفخرت بمن ولدت، ولم تفتخر بمن أنجبك[4].

والملاحظ هنا أن حكم النابغة كانت تتخلله إشارة نقدية تدل على إدراكــه لمــدلول المعنى وتخير اللفظ ، فهو أراد من حسان استعمال ألفاظ تدل على الكثرة وتوسعة المعنى لمناسبة الموضوع وهو الفخر ، كالجفان والسيوف ، كما بين أن الفخر بالأبناء دون الآباء أمر معيب لا سيما أن الفخر بالآباء من معاني الفخر الشائعة تلك الفترة ، وعلى الرغم من ذلك إلا أننا نلاحظ أن هذا الحكم جزئي سريع لا تعمق فيه.

ويذكر بدوي طبانة أن الناس كانوا يرضــون مــن هــؤلاء الــشعراء – يعنــي المشهورين بالنقد منهم – بأمثال تلك الأحكام السريعة بوصفهم أهل الدراية والخبرة الفنية، لذلك كانت كلمتهم القول الفصل الذي لا يمارى فيه ، ولا يرقى إليه الشك[5].

---

1 _ الجَفْن: جَفْن السيف وجَفْن العين، وقد فصل بينهما قومٌ من أهل اللغة فيما زعموا فقالوا: جِفْــن الــسيف وجَفْن العين، والجَفْنَة: معروفة. وجمع الجَفْنَة جِفان وجَفَنات. ينظر: ابن دريد، محمد بن الحسن، **جمهرة اللغة**، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005م، مادة (جفن).

2 _ الغُرَّة: بالضم بياض في الجبهة، وفي الصحاح في جبهة الفرس فرس أَغَرُّ وغَرّاء، وقيــل الأَغَــرُّ مــن الخيل الذي غُرّتُه أكبر من الدرهم. ينظر: الجوهري، أبو نصر إسماعيل بن حمّاد، **الصحاح: تاج اللغــة وصحاح العربية**، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1956م، مادة (غرر).

3 _ ابن ثابت، حسان، **الديوان**، تحقيق : سيد حنفي حسنين، دار المعارف، القــاهرة، 1983 م، ص 130 – 131.

4 _ المرزباني ، أبو عبيد الله محمد ، **الموشح في مآخذ العلماء على الــشعراء** ، تحقيــق: علــي محمــد البجاوي، دار نهضة مصر ، القاهرة ، 1965م ، ص60 .

5 _ طبانة ، بدوي ، **دراسات في نقد الأدب العربي** ، دار الثقافة ، ط6 ، بيروت ، 1974م ، ص76 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن خلال مثال النابغة السابق نلمح أولى القضايا النقدية تلك الفترة، وهي قضية اللفظ والمعنى. ومن صور هذا النقد أيضا نقد طرفة لبيت المسيب في قوله: (الطويل)

وَقَد أَتَناسى الهَمَّ عِندَ احتِضارِهِ بِناجٍ عَلَيهِ الصَّيْعَرِيَّةُ[1] مُكْدَمِ[2]

فقال طرفة في الحال – وهو صبي يلعب مع الغلمان – : استنوق الجمل[3].

فطرفة هنا خطّأ الشاعر في استعمال كلمة " الصيعرية " في غير ما وضعت لغوياً، لأن الصيعرية للإناث دون الذكور ،وهي علامة تكون في عنق الناقة لا الجمل.

وفي العصر الإسلامي استمرت الحركة النقدية على هذا النحو، ويجد الباحث فيه بعض ملامح النقد الموضوعي ، من ذلك أن كثيراً سئل : من أشعر العرب ؟ فقال : امرؤ القيس إذا ركب ، وزهير إذا رغب ، والنابغة إذا رهب ، والأعشى إذا شرب[4].

والملاحظ من كلام كُثيّر أنه ربط في حكمه على الشعراء بين الشاعر وغرضه الذي تفوق فيه , فقد وجد أن أجود شعر امرئ القيس ما يتصل بوصفه الخيل, وأن أجود شعر زهير ما قاله في المدح عن رغبة لا رهبة, وأن أجود شعر النابغة ما جاء في اعتذاره عند رهبته بطش الملوك, أما أجود شعر الأعشى، فهو ما كان في وصف الشراب والطرب والغناء.

---

[1] _ الصَّيْعَرِيَّةُ : (سِمَةٌ في عُنُقِ النَّاقَةِ) خاصّةً ،وقال أبو علي في التذكرة : الصَّيْعَرِيَّة وَسْمٌ لأَهْلِ اليَمَن لم يَكن يُوسَم به إِلاَّ النُّوق (لا البَعِير). ينظر: الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني، **تاج العروس من جواهر القاموس**، دار ليبيا للنشر والتوزيع، بنغازي، 1966م، مادة (صعر).

[2] _ أبو سويلم ، أنور ، **شعر المسيب بن علس**، منشورات جامعة مؤتة ، ط1، الكرك، 1994م، ص 136، كما ورد هذا البيت في: الضبعي ، المتلمس، **الديوان** " **رواية الأثرم وأبي عبيدة عن الأصمعي** "، تحقيق: محمد التونجي ، دار صادر ، ط1، بيروت ، 1998 م، ص148، و الأسدي، بشر بن أبي خازم ، **الديوان** ، تحقيق: مجيد طراد ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، 2004 م ، ص 137.

3 _ ابن قتيبة ، أبو محمد عبد الله بن مسلم ، **الشعر والشعراء** ، تحقيق : أحمد محمد شاكر ، دار الحديث ، ط1، القاهرة ، 2006م ، 1/180-181 .

4 _ ابن رشيق ، أبو علي الحسن القيرواني ، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الطلائع ، ط1 ، القاهرة ، 2006م ، 1/82 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقد تكلم النقاد في هذا العصر عن الألفاظ ، فاستحسنوا بعضها واستقبحوا بعضها الآخر ، ومدحوا شعراء لعذوبة ألفاظهم وسلامتها وجزالتها ، وعابوا آخرين ؛ لغرابة ألفاظهم وخشونتها ، من ذلك رفض الفرزدق الألفاظ الغريبة في قول مالك بن خارجة:

(الخفيف)

حَبَّذَا لَيْلَتِي بِتَلِّ بَوَنَّى[1]

فقد قال له: لقد أفسدت شعرك بذكر بَوَنَّى، قال له: ففي بَوَنَّى كان ذلك، قال: وإن كان.[2]

كما اهتم النقاد في هذا العصر باللغة وحرصوا على سلامتها وفصاحتها ، وهذا بدوره دفعهم إلى الاهتمام بالأسلوب والبحث عن الأخطاء فيه ، والتنبيه عليها حتى لا تتكرر. من ذلك أن الفرزدق قدم المدينة على الأحوص ، فقال الأحوص : ألا أسمعك غناء؟ قال : تغنّ، فغناه أكثر من مرة ، والفرزدق يطرب لما يسمع ، وبعد قول الأحوص:

(الكامل)

أَسَرَى لِخالِدَةَ الخَيالُ وَلا أَرَى ... طَلَلاً أَحَبَّ مِنَ الخَيالِ الطَّارِقِ

إِنَّ البَلِيَّةَ مَنْ يُمَلُّ حَدِيثُهُ ... فَانْشَحْ[3] **فُؤادَكَ مِنْ حَدِيْثِ الْوَامِقِ**[4]

---

[1] _ بوَنَّى : بفتحتين وتشديد النون من قرى الكوفة . ينظر: الحموي , ياقوت بن عبد الله الرومي, **معجم البلدان**, دار إحياء التراث العربي , بيروت , 1979م , 109/2 .

2 _ ابن سنان ، أبو محمد عبد الله الخفاجي ، **سر الفصاحة** ، تحقيق : داود الشوابكة ، دار الفكر ، ط1، عمان ، 2006م ، ص63 .

3 _ نشح الشارب إذا شرب حتى امتلأ , وسقاء نشاح : نضاح , والنشوح من قولك : نشح إذا شرب شربا دون الري. ينظر : الأزهري , أبو منصور محمد بن أحمد الهروي , **تهذيب اللغة** , تحقيق : عبد السلام محمد هارون , الدار المصرية للتأليف والترجمة , القاهرة , 1964م , مادة (نشح) .

[4] _ جرير، أبو حرزة اليربوعي التميمي، **الديوان**، دار صادر ، بيروت، (د.ت)، ص 314، والوامق بمعنى العاشق. ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (ومق).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قال الفرزدق : لمن هذا الشعر ؟ فقال : لجرير ، فقال : ما أحوجه مع عفافه إلى خنوثة شعري ، وما أحوجني مع فسوقي إلى رقة شعره[1].

فهنا نلاحظ إشادة الفرزدق بجرير وشعره من حيث الصياغة والأسلوب ، وتمنيه أن يكون أسلوبه رقيقاً سهلاً عذباً يتناسب مع طبعه وسلوكه ، كما تمنى أن يكون أسلوب جرير قوياً يتناسب مع طبعه وسلوكه.

فالنقد حتى نهاية العصر الإسلامي بقي يدور في مجال الانطباعية والأحكام الجزئية التي تعتمد المفاضلة بين بيت وبيت ، أو المفاضلة بين شاعر وشاعر ، أو إرسال حكم عام ، لكن هذه الحركة النقدية شكلت منارة اهتدى بها النقاد في أواخر القرن الثاني الهجري ، حيث أصبحت معالجة الشعر جزءاً من جهد علماء اللغة والنحو، فتبلورت لديهم قواعد أولية في النقد.

ويظهر للقارئ من خلال الأمثلة السابقة في العصرين الجاهلي والإسلامي, لاسيما عند تناول جوانب اللفظ أو المعنى أو الأسلوب, أن نقاد تلك الفترة اهتموا بمجموعة من المعايير الفنية التي تجعل العمل الأدبي مقبولا حسنا.

وفي القرن الثالث تطور النقد تطوراً كبيراً، فساير الحياة العقلية والفكرية المليئة بأنواع الثقافة الأمر الذي أدى إلى وضع الأصول الأدبية الأولى، حيث شهد هذا القرن عملية جمع العلوم وتدوينها وترجمة الآثار اليونانية ، كما شهد بداية التأليف في النقد وتدوينه، وبهذا اتجه النقد إلى الموضوعية، وأصبح الناقد أكثر ثقافة وميلاً إلى التدقيق والتعليل.

---

1 _ ابن عبد ربه ، أحمد بن محمد الأندلسي ، **العقد الفريد** ، تحقيق : مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، ط1، بيروت ، 1983م ، 27/7 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويظهر أن المعايير الفنية قد تأثرت بالتطور الذي طـرأ علـى الحيـاة العربيـة, فتطورت أذواق الناس ومواقفهم , وأخذت قيمة النص ترتبط بمؤثرات داخلية كامنـة فـي ألفاظه ومعانيه وصوره وأساليبه وموسيقاه ومؤثرات خارجية تتعلق بالمبدع وزمانه وبيئته ونفسيته.

ويعلق محمود عزام على التفاوت بين النقاد في نظراتهم النقدية قائلاً: "على الرغم من أن النقاد كانوا يسعون إلى تشكيل النص الأنموذج الذي تتكامل فيه العناصر على نحو مثالي، إلا أن رؤيتهم لهذا النص كانت تختلف من ناقد إلى آخر، بـسبب الاخـتلاف فـي المرجعيات الفكرية التي شكلت أذواق النقاد ورؤاهم النقدية"[1].

وقد كان بشر بن المعتمر (ت- 210 هـ) أول من رتب بعض موضوعات النقـد الأدبي، وأعطاها نوعاً من التبويب ، حيث تكلم في صـحيفته عـن الألفـاظ والمعـاني، والأنواع الأدبية وموضوعاتها وخصائصها ، وقسم النتاج الأدبي إلى نثر وشعر ، وقـسم النثر إلى نوعين هما الرسالة والخطابة ، كما تكلم عن التجربة الفنية ووقت معاناتها[2].

وقد دعا بشر الأدباء إلى اختيار أوقات النشاط كإطار زمني مساعد فـي وجـود الإبداع، وتقوية الاستعداد النفسي لعملية ولادة النص ، يقول :" خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك وإجابتها إياك ، فإن قليل تلك الساعة أكرم جوهراً و أشرف حسباً ... واعلـم أن ذلك أجدى مما يعطيك يومك الأطول بالكد والمطاولة ... وإياك والتوعر فإن التـوعر يسلمك إلى التعقيد، والتعقيد هو الذي يستهلك معانيك ، ويشين ألفاظك ".[3] ولاشك أن بشرا

---

1 _ عزام، محمود عيسى محمد، **معايير الجودة الشعرية في النقد العربي القديم**، رسالة دكتـوراه، جامعـة اليرموك، 2006م، ص 268.

2 _ طه ، هند حسين ، **النظرية النقدية عند العرب حتى نهاية القـرن الرابـع الهجـري** ، وزارة الثقافـة والإعلام ، بغداد ، 1981م ، ص 44 .

3 _ الجاحظ ، **البيان والتبيين** ، 135/1 – 136 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

دلل على أهمية معياري السهولة في اللفظ، والوضوح في الأسلوب؛ حتى يكــون العمــل رائقا مقبولا.

ويذكر إحسان عباس أن علماء المعتزلة في تلك الفترة كانت لديهم إشارات نقديــة واضحة لعبت دورا مهما في الساحة النقدية فيما بعد، يقول عن صحيفة بشر:" وقد قررت صحيفة بشر أشياء ستصبح مشتركة بين نقد الخطابة ونقد الشعر، منها اعتبار اللحظــات التي يسمح فيها القول والابتعاد عن الكد والاستكراه ، والملاءمة بــين اللفــظ والمعنــى، فالمعنى الكريم يحتاج لفظاً كريماً ، وليس ذلك بأن يكون المعنى من معاني الخاصة ، وإنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة ، والبليغ التام من استطاع أن يفهــم العامــة معاني الخاصة ، ثم لا بد من الملاءمة بين المعنى والمستمعين ، فلكل طبقة كلام ، ولكــل حالة مقام"[1].

أما الأصمعي (ت- 216 هــ) فقد ظهرت لديه ملامح النقد المنظم ، وإن كانــت نظرته ثابتة غير متطورة ، فقد نظر إلى الشاعر فوجده أحد اثنين ، فهو إما فحل أو غيــر فحل ، كما نظر إلى منبع الشعر فوجده أيضاً أحد اثنين إما الخير أو الشر.

وقد بين الأصمعي أن الفحولة كمعيار فني لا تتحقق بقصيدة أو عــدد قليــل مــن القصائد ، ولابد من اعتبار " الكم " في إلحاق الشاعر بالفحول[2].

ويمكن اعتبار ابن سلام (ت – 232 هــ) من أوائل النقاد الذين عنــوا بدراســة الشعراء المشهورين من الجاهليين والإسلاميين وتقسيمهم إلى طبقات معتمداً آراء سابقيه، وتقديم شاعر على آخر من خلال عدد من سمات الذوق العام كسهولة الألفــاظ ، وإيثــار الذوق العام أربعة أغراض للشعر: النسيب والفخر والمديح والهجاء ، والاعتداد بأن يكون

1 _ عباس ، إحسان ، **تاريخ النقد الأدبي** ، ص55 .

2 _ نفسه، ص69 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الشعر جيداً وغزيراً ومتنوعاً في أغراضه وفنونه ، وفكرة الابتكار في الصور والمعاني، إضافة إلى الجزالة والطبع والبعد عن التكلف ، هذه الأسس – التي يمكن اعتبارها أيضا مجموعة من المعايير الفنية – بشكل عام التي حاول ابن سلام تطبيقها في تقسيمه للشعراء في طبقات.

ومن أحكامه في هذا الإطار اهتمامه بمعيار الكم والجودة معاً في تقديم الشعراء وتأخيرهم ، وهو إما أن يصرح بهذا المعيار أو يشير إليه ضمناً ، من ذلك قوله :" وكان الأسود شاعراً فحلاً ... ، وله واحدة رائعة طويلة لاحقة بأجود الشعر، لو كان شفعها بمثلها قدمناه على مرتبته "[1].

ومن المعايير التي يتحقق بها التشابه بين شعراء الطبقة الواحدة الجزالة أو القوة ، وفي مقابل الجزالة اللين ، فكلما كان شعر الشاعر جزلاً قوياً بعيداً عن اللين كان حظه أوفر من غيره , فقد ذكر أن من احتج للنابغة قال :" كان أحسنهم ديباجة شعر، وأكثرهم رونق كلام، وأجزلهم بيتاً"[2].

كما اتخذ اللين أداة للتوقف في أخذ الشعر والاسترابة منه ، يقول :" وأشعار قريش فيها لين فتشكل بعض الإشكال"[3]. وقد سار ابن سلام على طريق الأصمعي عندما نظر إلى الشاعر فرآه فحلاً أو غير فحل ، ولكنه زاد عليه، فجعل الفحولة درجات[4].

---

1 _ ابن سلام ، محمد الجمحي ، **طبقات فحول الشعراء** ، تحقيق : محمود محمد شاكر ، دار المدني ، جدة ، (د.ت) ، 147/1 .

2 _ نفسه ، 56/1 .

3 _ نفسه ، 245/1 .

4 _ عباس، إحسان، **تاريخ النقد الأدبي**، 15.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما الجاحظ فقد عرف بأسلوبه المرن الواضح ، وذهنيته التي لا تقبل الأمـور دون تحليل أو تعليل ، فقوّم الأدب ، واهتم بالصورة الأدبية وجودة التصوير فيها ، ولم ينظـر إلى تقويمه من زاوية النظر إلى القديم ، واعتباره عنصراً أساسياً.

ومن أبرز القضايا التي عالجها الجاحظ قضية اللفظ والمعنى التـي شـغلت نقـاد العرب منذ وقت مبكر، إذ تحتل العناية بالألفاظ لديه مكانة بارزة متميزة ، لذلك فهو يهـتم بالشكل كثيراً، وهو في مواضع كثيرة يغلبه على المضمون ، ويرى فيه المزية والفـضل أكثر مما يرى ذلك في المعاني والأفكار، من ذلك رده على أبـي عمـرو الـشيباني فـي اهتمامه بمعاني بيتين:

(السريع)

لا تَحْـسَبَنَّ المـوتَ مـوتَ البِلَـى فإنَّمـا المـوتُ سُـؤالُ الرِّجـالِ
كِلاهُمَـا مَـوْتٌ ولكـنَّ ذا أَشَـدُّ مـن ذاكَ لِـذُلِّ الـسُّؤالِ [1]

يقول الجاحظ معلقاً وذاكراً لمجموعة من المعايير التي توقف عندها النقاد لاحقاً من سهولة وجودة وطبع وفصاحة:" وذهب الشيخ إلى استحسان المعاني ، والمعاني مطروحـة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني ، وإنما الشأن فـي إقامـة الوزن، وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع وجودة الـسبك، فإنما الشعر صناعة ، وضرب من النسج، وجنس من التصوير "[2].

---

[1] _ الوراق، محمود ، **الديوان** ، تحقيق : وليد قصاب ، مؤسسة الفنون ، ط1، الإمارات العربيـة المتَّحـدة، 1991م، ص 257. من الجدير ذكره أنَّ المحقق أورد هذين البيتين ضمن الأبيـات المنـسوبة لمحمـود الوراق التي لا يجزم بها في نسبتها .

2 _ الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر ، **الحيوان** ، تحقيق : عبد السلام محمـد هـارون ، دار الجيـل , بيروت ، 1996م ، 131/3 ، والشيخ هنا هو: أبو عمرو الشيباني.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقد تحدث الجاحظ عن خصائص الألفاظ ومميزاتها، ودعا إلى الاهتمام بشأنها وحسن انتقائها ، يقول:" ومتى كان اللفظ أيضاً كريماً في نفسه متخيراً من جنسه، وكان سليماً من الفضول، بريئاً من التعقيد، حبب إلى النفوس، واتصل بالأذهان، والتحم بالعقول، وهشّت إليه الأسماع، وارتاحت له القلوب، وخف على ألسن الرواة، وشاع في الآفاق ذكره، وعظم في الناس خطره "[1].

ويذكر إحسان عباس أسباب اهتمام الجاحظ باللفظ ، من غير أن يهمل قيمة المعنى، يقول :" ومن أحسّ بأن النظم حقيق برفع البيان إلى مستوى الإعجاز لم يعد قادراً على أن يتبين نظرية تقديم المعنى على اللفظ ، ومنها أن عصر الجاحظ كان يشهد بوادر حملة عنيفة يقوم بها النقاد لتبيان السرقة في المعاني بين الشعراء ، ولا يستبعد أن الجاحظ قد حاول الرد على هذا التيار مرتين : مرة بألا يشغل نفسه بموضوع السرقات كما فعل معاصروه ، ومرة بأن يقرر أن الأفضلية للشكل؛ لأن المعاني قدر مشترك بين الناس جميعاً ، وسبب ثالث قائم في طبيعة الجاحظ نفسه ، فقد كان رجلاً خصب القريحة لا يعيبه الموضوع ، ولا يثقل عليه المحتوى أياً كان لونه ، ولذا فإنه يحسّ أن المعنى موجود في كل مكان ، وما على الأديب إلا أن يتناوله ويصوغه صياغة مفردة "[2].

كما اهتم الجاحظ بالتوافق بين اللفظ والمعنى ، فبين أن الكلام لا يملك التأثير في القلب إلا إذا تشاكل لفظه مع معناه ، يقول :" إنما الألفاظ أقدار المعاني ، فكثيرها لكثيرها،

---

1 _ الجاحظ ، **البيان والتبيين** ، 8/2 .

2 _ عباس ، إحسان ، **تاريخ النقد الأدبي** ، ص 86 – 87 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وشريفها لشريفها ، وسخيفها لسخيفها "[1] ، ويقول أيضاً :" فإذا كان المعنى شريفاً واللفظ بليغاً ، وكان صحيح الطبع ... صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة "[2].

وفيما يتعلق بقضية الجودة في العمل الأدبي وصلتها بالقديم والحديث ، وقف الجاحظ إلى جانب الجودة في الشعر سواء كان قديماً أم محدثاً ، يقول :" وقد رأيت ناساً منه يبهرجون أشعار المولدين ، ويستسقطون من رواها ، ولم أر ذلك قط إلا في راويةٍ للشعر غير بصير بجوهر ما يروى ، ولو كان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان ، وفي أي زمان كان "[3].

كما رأى الجاحظ أن طائفة من الشعراء تهذب شعرها وتنقحه وتراجعه وتعيد النظر فيه حتى يظهر في أحسن صوره ، يقول :" ومن شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولاً كريتاً وزمناً طويلاً ، يردد فيها نظره ، ويجيل فيها عقله ، زماماً على رأيه، ورأيه عياراً على شعره ، إشفاقاً على أدبه"[4] ، وقد أطلق على هؤلاء الشعراء عبيد الشعر ، يقول الأصمعي :" زهير بن أبي سلمى ، والحطيئة ، وأشباههما ، عبيد الشعر "[5] ، ويعلق الجاحظ على قول الأصمعي قائلاً :" وكذلك كل من جوّد في جميع شعره ، ووقف عند كل بيت قاله ، وأعاد فيه النظر حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية في الجودة ، وكان يقال : لولا أن الشعر قد كان استعبدهم واستفرغ مجهودهم حتى أدخلهم في باب التكلف وأصحاب الصنعة، ومن يلتمس قهر الكلام، واغتصاب الألفاظ، لذهبوا مذهب المطبوعين الذين تأتيهم المعاني سهواً ورهواً ، وتتثال عليهم الألفاظ انثيالاً "[6].

---

1 _ الجاحظ ، **الحيوان** ، 8/6 .
2 _ نفسه ، **البيان والتبيين** ، 83/1 .
3 _ نفسه ، **الحيوان** ، 130/2 .
4 _ نفسه، 9/2 .
5 _ نفسه ، 13/2 .
6 _ نفسه ، **البيان والتبيين**، 13/2 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويذكر إحسان عباس أن الموجة الاعتزالية كانت أكبر قوة فاعلة في تطور النقد الأدبي في القرن الثالث، لا بأشخاص أصحابها وحسب، بل من خلال المتأثرين بها، فقد تناول ابن قتيبة (ت- 276هـ) مبادئ صحيفة بشر حول اللفظ والمعنى، والطبع والتكلف، وطبقها جميعاً على الشعر. وكذلك أخذ المبرد (ت- 286هـ) مفهوماته عن الاستعارة والتشبيه والإيماء من المدرسة الاعتزالية ومبادئها البلاغية، وأقبل ابن المعتز(ت- 296هـ) على بيان الجاحظ ، فاستخرج منه مبحثه في البديع واستعارة مصطلحه عن المذهب الكلامي، وهو نوع من البديع نشأ في جو اعتزالي ، فإذا أضفت إلى ذلك جهود الجاحظ والناشئ، استبانت لك حقيقة القوة الدافعة الكبرى في نقد القرن الثالث، في تقرير أبعاده ، وتثبيت مصطلحه[1].

وقسم ابن قتيبة الشعر إلى أربعة أضرب ، وذهب إلى أن البلاغة لا تقتصر على اللفظ فقط ، فهي قد تكون فيه، وقد تكون في المعنى، وقد تكون فيهما معاً ، وقد تنقصهما معاً، يقول: " تدبرت الشعر فوجدته أربعة أضرب: ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه، وضرب منه حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى، وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه ، وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه "[2].

وقد اهتم ابن قتيبة بقضية الطبع والتكلف في الشعر ، يقول :" ومن الشعراء المتكلف والمطبوع : فالمتكلف هو الذي قوم شعره بالثقاف ، ونقحه بطول التفتيش، وأعاد فيه النظر بعد النظر، كزهير والحطيئة ، وكان الأصمعي يقول : زهير والحطيئة وأشباههما من الشعراء عبيد الشعر لأنهم نقحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين، وكان

1 _ عباس ، إحسان ، **تاريخ النقد الأدبي** ، ص 57 .

2 _ ابن قتيبة ، **الشعر والشعراء** 65/1 - 69 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الحطيئة يقول : خير الشعر الحولي المنقح المحكك ، وكان زهير يسمي كبر قصائده الحوليات "[1].

في حين أن الشاعر المطبوع هو الشاعر ذو الطابع السهل الذي لا يلبث طويلاً في إعادة النظر في شعره، وتأتي أشعاره سهلة لا تعقيد فيها يدل بعضها على بعض، يقول: "والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافي، وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته، وتبينت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة، وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزحر "[2].

والملاحظ أن ابن قتيبة جعل الشاعر المطبوع من ينشد شعره على البديهة دون إعداد, أي يقوله ارتجالا , أما من أعد شعره وهذبه كان متكلفا . ويبدو أنه فات ابن قتيبة كون الشعر صناعة تحتاج إلى إعداد ومران , كما جانب الصواب في تفسير كلام الأصمعي , فلعله أراد أنهم يتأنون على غير عادة العرب لا أنهم متكلفون , فالطبع ملكة وموهبة , وليست الأناة منافية للطبع.

وقد نظر ابن قتيبة إلى الشعر من حيث جودته وقيمته الفنية ، ولم يتعصب لقديم أو حديث، يقول:" ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه ، وإلى المتأخر بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل على الفريقين ، وأعطيت كلاً حظه ، ووفرت عليه حقه...، ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا خصَّ به قوماً دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كل دهر ، وجعل كل قديم حديثاً في عصره ، فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه ، وأثنينا به عليه، ولم يضعه عندنا

1 _ ابن قتيبة ، **الشعر والشعراء** ، 1/ 78 .

2 _ نفسه ، 91/1 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تأخر قائله أو فاعله ولا حداثة سنه، كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لـم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه "[1].

أما المبرد ، فقد حاول انتقاء النصوص الأدبية من خلال وقوفه على مـا يعجبـه، وتنبيهه على ما لا يعجبه ، ومعالجته لهذه النصوص على طريقته العربية الخالـصة فـي ضوء ثقافته الأدبية والنحوية واللغوية ، من ذلك قوله : " ومن أقبح الـضرورة وأهجـن الألفاظ وأبعد المعاني قول الفرزدق يمدح إبراهيم بن هشام خال هشام بن عبد الملك:

(الطويل)

ومـا مثلُـهُ فـي النّـاسِ إلا مُمَلَّكَـاً أَبُـو أمِّـهِ حـيٌّ أبـوهُ يُقاربُـه[2]"[3]

ولم يتعصب المبرد لقديم أو حديث ، إنما كان ينظر إلى جودة العمل الأدبـي وقيمته الفنية ، يقول :" وليس لقدم العهد يفضل القائل ، ولا لحدثان عهد يهتضم المصيب، ولكن يعطى كل ما يستحق "[4].

وقد أشار إحسان عباس إلى موقف المبرد من قضية اللفظ والمعنى مبيناً أن الشعر لديه مستحسن أحياناً لصحة معناه وجزالة لفظه ، وكثرة ورود معناه بين الناس ، ولقـرب مأخذه ، ولسهولته وحسنه أو لغرابة معناه وجودة لفظه ، أو لخلوصه من التكلف وسلامته من التزيد ، أما الضرورات اللفظية والالتواء في المعاني واستعمال الكلمات الهجينة فذلك هو ما ينكره ويمقته[5].

---

1 _ ابن قتيبة ، **الشعر والشعراء**، 64/1 .

2 _ هذا البيت ليس موجودا في ديوان الفرزدق البتة رغم نسبته إياه في العديد من المصادر.

3 _ المبرد ، أبو العباس محمد بن يزيد ، **الكامل** ، دار الفكر ، ط1 ، بيروت ، 1998م ، 22/1 .

4 _ نفسه، 22/1 .

5 _ عباس ، إحسان ، **تاريخ النقد الأدبي** ، ص 82 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما ابن المعتز, فقد جاءت أحكامه تأثرية عامة لا تعليل فيها ، كما أنه بحث في أشعار القدماء والمحدثين مبتعداً فيها عن المتكلف مشيرا إليه ، وقد رأى أن مكمن الجودة في الشعر من خلال ما فيه من بديع ، وحصر البديع في خمسة فنون ، هي : الاستعارة, والتجنيس, والمطابقة , ورد أعجاز الكلام على ما تقدمها , والمذهب الكلامي ، إضافة إلى محاسن أخرى كالالتفات , وحسن الخروج , وتأكيد المدح بما يشبه الذم . فقد علق على بيت لأبي العيناء: (الخفيف)

سَعِدَتْ غُرْبَةُ النَّوَى بِسُعادِ فَهْيَ طَوْعُ الإِتْهامِ والإِنْجادِ[1]

فقال : " وهذا من الأبيات الملاح "[2].

وعليه , فقد شكل الذوق الفني عند النقاد في العصرين الجاهلي والإسلامي المعيار الأساس لتحديد قيمة العمل الفني والحكم عليه من حيث الجودة والرداءة , وهذا الذوق اكتفى بذكر الآراء النقدية بإيجاز وتلميح دون تبرير للأحكام , وقد اتسعت دائرة هذه الأحكام لتشمل النص من داخله و خارجه , فتطرقت للألفاظ والمعاني والأساليب إضافة إلى بيئة المبدع وزمانه . وفي القرن الثالث الهجري أخذت ملامح المعايير الفنية تتضح شيئا فشيئا , عندما اتخذ النقد لنفسه واقعا جديدا تمثل في موضوعيته ومنهجيته , وما رافق ذلك من ذوق لنقاد متخصصين متمرسين , وتلاقٍ لبيئة النقد مع علماء اللغة والنحو. وسنرى في الفصول اللاحقة كيف ساهمت هذه النظرات في وضوح المعايير الفنية وصولا إلى تصنيفها ضمن أربعة أقسام ,هي: أولا قسم يختص بمعايير القيمة الفنية للفظ , وآخر يختص بمعايير القيمة الفنية للمعنى , وثالث يختص بمعايير القيمة الفنية للأسلوب , أما الرابع فيختص بمعايير القيمة الفنية للصورة.

---

[1] _ الإتهام من تهامة ، والإنجاد من نجد. ينظر: ابن منظور، **لسان العرب** , مادة (تهم) ومادة (نجد).

2 _ ابن المعتز ، عبد الله ، **البديع** ، دار المسيرة ، ط2 ، بغداد ، 1979م ، ص48 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الأول: معايير القيمة الفنية للفظ:

المبحث الأول : معيار الفصاحة.

المبحث الثاني : معيار السهولة.

المبحث الثالث : معيار الجزالة.

المبحث الرابع : معيار الرقة والسلاسة.

المبحث الخامس : معيار العذوبة والحلاوة.

المبحث السادس : معيار الرشاقة.

المبحث السابع : معيار السماحة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

توطئة:

شكلت قضية اللفظ والمعنى أهم القضايا النقدية التي حظيت باهتمام النقاد القــدماء, وكانت عنايتهم البالغة باللفظة المفردة مرتبطة ارتباطا وثيقا بهذه القضية, ولا يخلو كتــاب نقدي أو بلاغي قديم من الحديث عن هذا الجانب , حيث تناولت مؤلفات القــدماء اللفظــة المفردة من حيث حروفها, وخصائصها, وهيئاتها, ومعاييرها, وارتباطها بالتركيب؛ لتحقيق الانسجام والتآلف , وتحقيق وحدة النص, ومن ثم التأثير في المتلقي . وسيركز الباحث في هذا الفصل على مجموعة من المعايير الفنية التي ارتبطت عند القدماء باللفظــة المفــردة وكانت أساسا في قبول العمل الأدبي , وهي : معيار الفصاحة , ومعيار السهولة , ومعيار الجزالة, ومعيار الرقة والسلاسة , ومعيار العذوبة والحلاوة , ومعيار الرشاقة , ومعيــار السماحة. تجدر الإشارة إلى أن هذه المعايير، هي المعايير التي استطاع الباحث الوصــول إليها في كتب القدماء، وجاء ترتيبها حسب أهميتها من وجهة نظره.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المبحث الأول : معيار الفصاحة:

جاء في اللسان: " الفصاحة البيان، فصح الرجل فصاحة، فهو فصيح من قوم فصحاء وفِصَاح وفُصُح، تقول: رجل فصيح، وكلام فصيح، أي بليغ، ولسان فصيح، أي طلق . وأفصح الرجل القوم، وأفصح كلامه إفصاحاً . وأفصح تكلم بالفصاحة، وكذلك الصبي، يقال: أفصح الصبي في منطقه إفصاحاً إذا فهمت ما يقول في أول ما يتكلم، وأفصح عن الشيء إفصاحاً إذا بينه وكشفه"[1].

" وفصح الرجل وتفصح إذا كان عربي اللسان فازداد فصاحة، والفصيح في اللغة: المنطلق اللسان في القول، الذي يعرف جيد الكلام من رديئه، ويوم مفصح: لا غيم فيه ولا قر[2]، وكل ما وضح فقد فصح... وأفصح لك فلان: بين ولم يجمجم"[3].

ولعل معيار الفصاحة من بين أكثر المعايير بروزاً عند النقاد القدماء، فهو في طليعة المعايير التي ظهرت عندهم، إلا أن معالمه لم تتحدد إلا متأخراً.

ويبدو أن اهتمام النقاد بهذا المعيار راجع بالدرجة الأولى لاهتمامهم بقضية اللفظ والمعنى , ومعرفة الملامح التي تجعل اللفظة فصيحة , وانعكاس ذلك على طبيعة استخدام الكلمة في النص الأدبي.

وقد ورد هذا المعيار عند الأصمعي في وصف الأدباء دون أن يذكر مفهومه، من ذلك قوله عن القحيف العامري: " ليس بفصيح ولا حجة"[4]، وعن عبد بني الحسحاس:" هو

---

1 _ ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (فصح) .

2 _ القُرُّ: البرد عامة, وقال بعضهم: القُرُّ في الشتاء, والبرد في الشتاء والصيف. ينظر: نفسه, مادة(قرر).

3 _ ابن منظور, **لسان العرب** ، مادة (فصح). ويقال: جمجم الرجل ويجمجم: إذا لم يبين كلامه. ينظر: نفسه، مادة (جمجم).

4 _ الأصمعي، أبو سعيد، **فحولة الشعراء**، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، ط1، بيروت، 2005م، ص33 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فصيح وهو زنجي أسود"[1]، وعن أبي دلامة: " هو صالح الفصاحة"[2]، وعن أبي العطاء السندي عندما سئل: " أَوَكَان في الأغراب؟ قال: لا، ولكنه فصيح " [3].

كما امتدح النقاد الكلام الفصيح وذمّوا غيره، يقول ابن سلام: " وفي البحرين شعر كثير جيد وفصاحة"[4]، ومما قيل عن أبي ذؤيب الهذلي: " كان فصيحاً، كثير الغريب، متمكناً في الشعر "[5].

وقد استعمل هذا المعيار للدلالة على مدى بلوغ الكلام الغاية في الإبانة، كما في قوله تعالى: ﴿ وَأَخِي هَـٰرُونُ هُوَ أَفْصَحُ مِنِّي لِسَانًا فَأَرْسِلْهُ مَعِيَ رِدْءًا يُصَدِّقُنِيٓ إِنِّيٓ أَخَافُ أَن يُكَذِّبُونِ ﴿٣٤﴾ ﴾[6]، فكلمة أفصح تدل على طلاقة اللسان، وقد عقب الجاحظ على هذه الآية بقوله: "رغبة منه في غاية الإفصاح بالحجة والمبالغة في وضوح الدلالة"[7].

من هنا نلاحظ أن النقاد القدماء حتى نهاية القرن الثالث رأوا أن الفصاحة ميزة مرتبطة بالكلام والإبانة عنه ، والابتعاد عن العجمة ، فالجاحظ لم يعط الفصاحة معنى واضحاً، وإن كان ربطها بالمعنى في بعض المواقع كما في قوله عن كلام رسول الله صلى الله عليه وسلم : " لم يسمع الناس بكلام قط أعم نفعاً، ولا أحسن موقعاً ، ولا أسهل مخرجاً، ولا أفصح معنى، ولا أبين فحوى من كلامه"[8]، وربطها بالكلام في مواقع أخرى، كما في قوله: " فإن كانوا إنما رووا هذا الكلام لأنه يدل على فصاحة, فقد باعده الله من

---

1 _ الأصمعي، **فحولة الشعراء**، ص33 .

2 _ نفسه، ص33-34 .

3 _ نفسه، ص34 .

4 _ ابن سلام، **طبقات فحول الشعراء** 271/1 .

5 _ نفسه 132/1 .

6 _ القصص: 34 ، والردء: العون. ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (ردء).

7 _ الجاحظ ، **البيان والتبيين** 7/1 .

8 _ نفسه، 17/2-18 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

صفة البلاغة والفصاحة "[1]، كما أنه جعلها صفة خاصة بمخارج الحروف ، كما في قوله: "ومن أجل الحاجة إلى حسن البيان، وإعطاء الحروف حقوقها من الفصاحة، رام أبو حذيفة إسقاط الراء من كلامه"[2].

ومع قضية اللفظ والمعنى أخذ هذا المعيار ينحو منحى آخر، إذ ارتبط باللفظ تارة، كما ارتبط باللفظ والمعنى معاً أو ما يعرف بالنظم تارة أخرى.

ونلمح الاتجاه الأول عند عدد من النقاد , كقدامة بن جعفر (ت- 337هـ)، وأبي هلال العسكري (ت – 395هـ) ، وابن سنان الخفاجي (ت- 466هـ). فقدامة بن جعفر اشترط لحسن اللفظ أن يكون عليه رونق الفصاحة، وذلك بأن يكون سمحاً سهل المخارج[3]، والعسكري ربط الفصاحة باللفظ ومخارج الحروف، يقول: " قال بعض علمائنا: الفصاحة تمام آلة البيان، فلهذا لا يجوز أن يسمى الله تعالى فصيحاً، إذ كانت الفصاحة تتضمن معنى الآلة، ولا يجوز على الله تعالى الوصف بالآلة ويوصف كلامه بالفصاحة لما يتضمن من تمام البيان، والدليل على ذلك أن الألثغ والتمتام لا يسميان فصيحين لنقصان آلتهما عن إقامة الحروف... فعلى هذا تكون الفصاحة والبلاغة مختلفتين، وذلك أن الفصاحة تمام آلة البيان، فهي مقصورة على اللفظ، لأن الآلة تتعلق باللفظ دون المعنى، والبلاغة إنما هي إنهاء المعنى إلى القلب، فكأنها مقصورة على المعنى"[4].

---

1 _ الجاحظ ، **البيان والتبيين** 378/1 .

2 _ نفسه 115/1 .

3 _ ابن جعفر، قدامة، **نقد الشعر**، تحقيق : كمال مصطفى , مكتبة الخانجي , ط3 , القاهرة , 1979م , ص65 .

4 _ العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل , **الصناعتين الكتابة والشعر**، تحقيق : مفيد قميحة , دار الكتب العلمية , ط2 , بيروت , 1984م , ص16-17 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فهو يرى أن حسن اللفظ مبني على فصاحته ، ومن خلالها يـؤدَّى المعنـى أداء بيانياً، ويدلل على ذلك بقوله: " ومن الدليل على أن الفصاحة تتـضمن اللفـظ، والبلاغـة تتناول المعنى، أن الببغاء يسمى فصيحاً ولا يسمى بليغاً، إذ هو مقيم الحروف ولـيس لـه قصد إلى المعنى الذي يؤديه، وقد يجوز مع هذا أن يسمى الكلام الواحد فصيحاً بليغـاً، إذا كان واضح المعنى سهل اللفظ، غير مستكره فج، ولا متكلف وخم، ولا يمنعه من الاسمين شيء، لما فيه من إيضاح المعنى وتقويم الحروف... قالوا: وإذا كان الكلام يجمع نعـوت الجودة ولم يكن فيه جزالة سمي بليغاً ولم يسمَّ فصيحاً "[1].

ودعم ابن سنان هذه الفكرة بقوله: " لا يقال في كلمة واحدة لا تدل علـى معنـى يفضل عن مثلها بليغة، وإن قيل فيها إنها فصيحة، وكل كلام بليغ فصيح، وليس كل فصيح بليغاً"[2]، فهو يبين أن الفصاحة خاصة بالألفاظ.

وقد رأى أحد الباحثين أن دراسة اللفظ عند ابن سنان تتجلى في مستويين: المستوى الأول ويهتم بدراسة اللفظة من جهة بنيتها الصوتية الداخلية , بينما يهتم المستوى الثـاني بدراسة اللفظة من حيث استعمالها في الأداء[3]. وتحقيق هذين المستويين يؤدي بدوره إلى تحقيق فصاحة اللفظ.

لذلك وضع ابن سنان مجموعة من الأسس للفصاحة، وهي: أن يكون تأليف اللفظة من حروف متباعدة المخارج، وأن تجد لتأليف اللفظة في السمع حسناً ومزية على غيرهـا وإن تساويا في التأليف من الحروف المتباعدة، وأن تكون الكلمة غير متوعرة وحشية، وأن

---

1 _ العسكري، **الصناعتين**، ص17 .

2 _ ابن سنان، **سر الفصاحة** ، ص53 .

3 _ عبابنة , سامي , **الأسلوب في مباحث النقاد والبلاغيين العرب من القرن الرابع حتـى نهايـة القـرن السابع الهجري** , رسالة ماجستير , جامعة اليرموك , إربد , 1997م , ص 79 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تكون كذلك غير ساقطة عامية، وأن تكون أيضاً جارية على العرف العربي الصحيح غير شاذة، وأن لا تكون قد عُبِّرَ بها عن أمر آخر يكره ذكره، وأن تكون الكلمة معتدلة غير كثيرة الحروف، وأن تكون مُصغرة في موضع عبر بها فيه عن شيء لطيف أو خفي أو قليل أو ما يجري مجرى ذلك[1].

وهذه الشروط تدخل في فصاحة الألفاظ، لذلك فإن الإخلال بها يؤدي إلى زيادة القبح، والتنافر في الكلام، وإزالة الفصاحة.

ومن الأمثلة على الشروط السابقة مثلا رفضه تكرار الحروف في الكلمات المتجاورة ؛ لأن مثل هذا التكرار يخل بسلامة التركيب , فعلى الشاعر " أن يتجنب تكرار الحروف المتقاربة في تأليف الكلام ، كما أمرناه بتجنب ذلك في اللفظة الواحدة ، بل هذا في التأليف أقبح ، وذلك أن اللفظة المفردة لا يستمر فيها من تكرار الحرف الواحد أو تقارب الحروف مثل ما يستمر في الكلام المؤلف إذا طال واتسع "[2]. ويستشهد عليه بقول الشاعر: (البسيط)

لوْ كُنْتُ كُنْتُ كَتَمْتُ الحُبَّ كُنْتُ كما كُنَّا نَكُون ولَكِنْ ذاكَ لَمْ يَكُنِ

فهذا التكرار كما يرى ابن سنان لا فائدة منه , ويمكن الاستغناء عن كثير منه, ومثله يذهب الفصاحة , ولا يعني هذا الكلام رفض ابن سنان للتكرار عموما , فقد استحسنه في مواطن أخرى[3].

ويضاف إلى جانب اهتمام ابن سنان بفصاحة اللفظة المفردة، من خلال خصائصها وجمالياتها، اهتمامه أيضا بأثرها الذي يقع في النفس موقع القبول والذي يرتبط بدلالتها,

1 _ ابن سنان , **سر الفصاحة** ، ص58-87 .
2 _ نفسه , ص 87 .
3 _ للاستزادة , ينظر : نفسه , ص 92-93 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فمن شروط الفصاحة أيضا " أن تجد لتأليف اللفظة في السمع حسنا ومزية على غيرهـا, وإن تساويا في التأليف من الحروف المتباعدة , كما أنك تجد لبعض النغم والألوان حـسنا ومزية يتصور في النفس ويدرك بالبصر والسمع دون غيره مما هـو مـن جنـسه "[1]. فاستيفاء المعنى وتحقيق المتعة شرطان أساسيان يعبران بصدق عـن أحاسـيس المبـدع وأفكاره، وحينما يراعي المبدع الحال، والمقام، والمتلقي، والدقة في الاستعمال؛ فإن كـل كلمة تبقى فصيحة في موضعها. فمعيار الفصاحة لا يقتصر على تحقيق الخصائص فـي اللفظة المفردة فقط , بل يتجاوز ذلك لموقعها في العبارة ومدى تأثيرها في نفس المتلقي .

وقد خالف ابن الأثير (ت- 637هـ) بعض هذه الشروط ؛ لأنه يرى أن اللفظـة توصف بالحسن أو ضده اتصافاً ذاتياً، يرجع إلى الكلمة نفسها، وليس خارجياً، يقول: "فإن استحسان الألفاظ واستقباحها لا يؤخذ بالتقليد من العرب؛ لأنه شيء ليس للتقليد فيه مجال، وإنما هو شيء له خصائص وهيئات وعلامات إذا وجدت عُلِمَ حسنُهُ من قبحه... وحـسن الألفاظ وقبحها ليس إضافياً إلى زيد دون عمرو، أو إلى عمرو دون زيد، لأنـه وصـف ذووي لا يتغير بالإضافة"[2].

كما ضرب ابن الأثير أمثلة تدعم رأيه، فمثلاً عندما اشترط ابن سنان في الكلمة أن تكون معتدلة غير كثيرة الحروف، ومثّل على ذلك بقول المتنبي: (الكامل)

إنَّ الكِـرامَ بِـلا كِـرامٍ مِـنهُمُ مِثلُ القُلـوبِ بِـلا سُـوَيْداوَاتِها [3]

---

1 _ ابن سنان , **سر الفصاحة** , ص 55 .

2 _ ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن أبي الكرم محمد بن محمد بن عبد الكريم الجزري , **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر** , تحقيق : كامل محمد محمد عويضة , دار الكتـب العلميـة , ط1 , بيـروت, 1998م , 154/1 .

3 _ العكبري، أبو البقاء، **شرح ديوان المتنبي** " **التبيان في شرح الديوان**"، تحقيق : مصطفى السقا وآخرَين، دار الفكر، بيروت، 2003 م ، 1/ 230، والسواد من القلب : حبّته . ينظر: الزبيدي، **تـاج العـروس**، مادة (سود).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ثم قال: إن لفظة " سويداواتها " طويلة ولهذا قبحت، فإن ابن الأثير يرى خلاف ما يراه ابن سنان ، مبيناً أن قبح هذه اللفظة لم يكن بسبب طولها، وإنما هو لأنها في نفسها قبيحة، وقد كانت وهي مفردة حسنة، فلما جمعت قبحت. ويدلل ابن الأثير على ذلك بقوله تعالى: " فسيكفيكهم الله " مبيناً أن هذه اللفظة تسعة أحرف، وقوله تعالى " ليستخلفنّهم في الأرض " مبيناً أن هذه اللفظة عشرة أحرف، ثم يقول: " وكلتاهما حسنة رائقة، ولو كان الطول يوجب قبحاً لقبحت هاتان اللفظتان، وليس كذلك"[1].

أما الاتجاه الثاني الذي يجعل الفصاحة خاصة بالنظم، فيلمح عند القاضي عبد الجبار (ت- 415 هـ) وعبد القاهر الجرجاني(ت- 471 هـ) خاصة , فهذان يريان أن الفصاحة مدارها النظم، لذلك يقول القاضي عبد الجبار: " اعلم أن الفصاحة لا تظهر في أفراد الكلام، وإنما تظهر في الكلام بالضم على طريقة مخصوصة، ولابد مع الضم أن يكون لكل كلمة صفة، وقد يجوز في هذه الصفة أن تكون بالمواضعة التي تتناول الضم، وقد تكون بالإعراب الذي له مدخل فيه، وقد تكون بالموقع، وليس لهذه الأقسام رابع؛ لأنه إما أن تعبر في الكلمة، أو حركاتها، أو موقعها، ولابد من هذا الاعتبار في كل كلمة، ثم لابد من اعتبار مثله في الكلمات، إذا انضم بعضها إلى بعض؛ لأنه قد يكون لها عند الانضمام صفة، وكذلك لكيفية إعرابها، وحركاتها، وموقعها، فعلى هذا الوجه الذي ذكرناه إنما تظهر مزية الفصاحة بهذه الوجوه دون ما عداها"[2].

فالفصاحة عند القاضي عبد الجبار لا تكون في اللفظة المفردة، وإنما تكون في نظم الكلام بعضه إلى بعض. ثم إن الكلمة قد تحسن في معنى ولا تحسن هي نفسها في

---

1 _ ابن الأثير، **المثل السائر**، 185/1 .

2 _ القاضي عبد الجبار، أبو الحسن الإسد ابادي، **المغني في أبواب التوحيد والعدل**، تقديم: أمين الخولي، دار الكتب، ط1، القاهرة، 1380هـ، 199/16 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

معنى آخر، يقول: " ولا يمتنع في اللفظة الواحدة أن تكون إذا استعملت في معنى، تكــون أفصح منها إذا استعملت في غيره، وكذلك فيها إذا تغيرت حركاتها"[1].

ويوضح عبد القاهر الجرجاني ما في كلام القاضي عبد الجبار من لبس ، فيقــول: "إنهم قالوا: إن الفصاحة لا تظهر في أفراد الكلمات وإنما تظهــر بالــضم علــى طريقــة مخصوصة، فقولهم: بالضم، لا يصح أن يراد به النطق باللفظة بعد اللفظــة، مــن غيــر اتصال يكون بين معنييهما، لأنه لو جاز أن يكون لمجرد ضم اللفــظ للفــظ تــأثير فــي الفصاحة، لكان ينبغي إذا قيل: " ضحك، خرج" أن يحدث في ضم خــرج إلــى ضــحك فصاحة، وإذا بطل ذلك، لم يبق إلا أن يكون المعنى في ضم الكلمة إلى الكلمة توخي معنى من معاني النحو فيما بينهما...وقولهم: " على طريقة مخصوصة " يوجب ذلك أيضاً، وذلك أنه لا يكون للطريقة – إذا أنت أردت مجرد اللفظ– المعنى"[2].

مؤدى ما يقوله الجرجاني أن الضم راجع للمعنى النحوي وليس للفظ، وهذا أساس نظرية النظم، ويلخص الجرجاني فكرته قائلاً: " وجملة الأمر أنا لا نوجب الفصاحة للفظة مقطوعة مرفوعة من الكلام الذي هي فيه، ولكننا نوجبها لها موصولة بغيرهــا، ومعلقــاً معناها بمعنى ما يليها، فإذا قلنا في لفظة " اشتعل" من قوله تعالى: " واشتعل الرأس شــيبا" أنها في أعلى رتبة من الفصاحة، لم توجب تلك الفصاحة لها وحدها، ولكن موصولاً بهــا الرأس معرفاً بأل واللام، ومقروناً إليهما "الشيب" منكراً منصوباً"[3].

فهو ركز اهتمامه على جانب تأليف الكلام, فهناك ألفاظ حلوة المعنى أو الجــرس في موضع غير مقبولة في موضع آخر على فَصاحتها في حال الإفراد؛ لأن المزية التــي

---

1 _ القاضي عبد الجبار، **المغني**، 200/16 .

2 _ الجرجاني، عبد القاهر أبو بكر بن عبد الرحمن بن محمد ، **دلائل الإعجاز**، تحقيق : محمد رضوان الداية وفايز الداية , مكتبة سعد الدين , ط2 , دمشق , 1987م , ص358–359 .

3 _ نفسه ، ص 364 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

من أجلها يوصف اللفظ بأنه فصيح, مزية تحدث بعد أن لا تكون في الإفراد, وإنما بعد أن يدخلها النظم.

وبهذا فإن الجرجاني لا يعد اللفظ فصيحاً في ذاته، بل إن فصاحته تأتي من تلاؤم معناه مع الألفاظ المجاورة، ومن ثم فالفصيح هو اللفظ الحسن المألوف في الاستعمال، والمتوافق معناه مع غيره في التركيب.

وثمة منهم من يجعل الفصاحة في اللفظ تارة، وفي المعنى تارة أخرى، معللاً كل جانب على حدة، ففصاحة اللفظ تكمن في أن تكون الكلمة عربية أصيلة متداولة على ألسنة الفصحاء من العرب الموثوق بعربيتهم بعيداً عن المولدين والعامة، بحيث تسير على قوانين اللغة , وتسلم من التنافر، أما الفصاحة في المعنى فتكمن في خلوص الكلام من التعقيد، بحيث يكون الفكر سليماً حسن التقسيم سهل المراد[1].

مما تقدم , لم يجر معيار الفصاحة عند النقاد على معنى واحد ومسار واحد ، بل تعددت مقاصدهم فيه ومراميهم نحوه, إلا أنه شكل أساسا من أسس النقد عند العرب, فاهتموا به , وتباينت آراؤهم فيه , وهو بشكل عام يدور حول الكلام الواضح البليغ المتناسق في لفظه ومعناه , وقد بدأ الحديث عنه بإشارات عامة , ثم تحدد شيئا فشيئا حتى استقام عوده على يد عبد القاهر الجرجاني.

ولا شك أن النظرات النقدية السابقة حول هذا المعيار توحي بوعي النقاد القدماء بجمالية الكلمة عند استعمالها ونطقها إضافة إلى تأثيرها , إذ قام هذا المعيار على أساس التلاؤم الدقيق والانسجام التام , مع مراعاة الحالة النفسية والمقام.

---

1 _ الرازي، فخر الدين أبو عبد الله محمد البكري، **نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز**، تحقيق: سعد سليمان حمودة ، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2003م، ص9، والسكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد , **مفتاح العلوم**، المكتبة العلمية الجديدة , بيروت, (د .ت), ص 416 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأخلص إلى القول بأن الكلمة لا تكتسب جمالها أولا إلا في حالة الإفــراد؛ لأننــا هكذا نتلقاها في بادئ الأمر , ثم يزداد هذا الجمال عندما نتلقاها في الكلام المؤلف , لاسيما إذا تكيفت مع ما حولها من ألفاظ ودلت على المعنى المناسب , فنحن لا نكتــشف القيمــة الفنية للفظة إلا من خلال التركيب ومناسبتها للمقام الذي وردت فيه , فتؤثر فينا وتحــصل المتعة الفنية المنشودة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المبحث الثاني : معيار السهولة:

ورد في اللسان: " السَّهْلُ نقيضُ الحَزْنِ، والسُّهُولةُ ضد الحُزُونة، وقد سَهُلَ الموضع بالضم، والتسهيل: التيسير"[1]. و" السَّهْلُ كلُّ شيء إلى اللين وقلة الخشونة، والنسب إليه سُهْليّ، وقد سَهُلَ سهولةً، وسَهَّلَه: صيره سهلاً "[2].

وقد اهتم النقاد القدماء بهذا المعيار وجعلوه أساساً في قبول اللفظ واستحسانه، إلا أن استخدامه بينهم كان متفاوتاً، فعندما قارن ابن سلام بين الشماخ ولبيد , قدّم لبيدا على الشماخ لسهولة شعره [3]، أما الجاحظ فجعل السهولة من شروط حسن ابتداء الكلام [4], كما أكد على أهمية السهولة في الألفاظ عندما أشار إلى ملاءمة اللفظ للمعنى " وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره , ومعناه في ظاهر لفظه"[5] , أي أن الكلام الحسن هو ما كان واضحا جليا, لا خفاء فيه ولا غموض , يفهم المعنى من ظاهر اللفظ بلا عناء, لسهولته ووضوحه.

ويشترط الجاحظ في اللفظ " أن لا يكون غريبا وحشيا إلا أن يكون المتكلم بدويا أعرابيا , فإن من الكلام يفهمه الوحشي من الناس"[6].

كما اهتم الجاحظ بالجانب الصوتي للفظة , إذ لابد من تناسب حروفها , وهنا يركز الجاحظ على ضرورة أن يكون مخرج الحروف سهلا[7]؛ لأن سهولة المخرج تجنب المبدع

---

1 _ ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (سهل) .

2 _ ابن سيده ، علي بن إسماعيل , **المحكم والمحيط الأعظم في اللغة** ، معهد المخطوطات , القاهرة, 1973م , مادة (سهل) .

3 _ ابن سلام، **طبقات فحول الشعراء**، 132/1 .

4 _ الجاحظ , **البيان والتبيين** 113/1 .

5 _ نفسه 83/1 .

6 _ نفسه 144/1 .

7 _ نفسه 111/1 , وانظر : **الحيوان** 131/3 , **رسائل الجاحظ** , تحقيق : عبد السلام هارون , مكتبة الخانجي , ط1 , القاهرة , 1979 م , 34/1.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التكلف أو التوقف أو الخطأ, وكلما كان اللفظ سهل المخرج كان أقرب إلى السمع من معناه إلى القلب , كما تسهم سهولة الألفاظ وخفتها على اللسان في أن يصبح " البيت كأنه كلمة واحدة وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد"[1]. من هنا اهتم الجاحظ بمعيار السهولة, لتحقيق التلاؤم والانسجام وحتى يشعر المتلقي بالارتياح.

وإذا تتبعنا آراء النقاد القدماء بعد الجاحظ, كالمبرد, وقدامة بن جعفر, وابن سنان, وأسامة بن منقذ (ت- 584 هـ), وغيرهم , في الحديث عن سهولة المخرج, لوجدناها متوافقة إلى حد كبير في التأكيد على ضرورتها كشرط من شروط جودة العمل الأدبي[2], وإذا كان ثمة من فرق بينهم في الحديث عن سهولة المخرج, فإنه يكاد ينحصر في طريقة التناول واختلاف الأمثلة ليس إلا. لقد اتفق هؤلاء على أن سهولة المخرج إنما تكون بتباعد في الحروف, وقلة عددها, وحسن سبكها, كما اتفق هؤلاء على أن الذي يثبت السهولة في المخرج أو ينفيها إنما هو السمع, أو كما يقول ابن الأثير: "فما استلذه السمع منها فهو حسن, وما كرهه ونبا عنه فهو القبيح"[3].

فنقادنا القدماء أدركوا من خلال ذوقهم وخبرتهم أن اجتماع الحروف المتنافرة أمر مجهد, يترتب عليه صعوبة في النطق, فلا تخرج الألفاظ سلسة. وقد ذهب إبراهيم أنيس إلى أنه من العسير الحكم بالسهولة أو الصعوبة الحقيقية في نطق مخارج الحروف, لاسيما أن مسألة الصعوبة في نطق بعض الألفاظ مسألة نسبية لا إطلاق فيها[4].

---

1 _ الجاحظ , **البيان والتبيين** 67/1 .

2 _ للاستزادة ينظر على سبيل المثال لا الحصر: المبرد, **الكامل** 388/2-389, ابن جعفر, قدامة, **نقد الشعر**, ص65, ابن سنان, **سر الفصاحة**, ص 95-96, ابن منقذ, أسامة, **البديع في البديع في نقد الشعر**, تحقيق: عبد.آ.علي مهنا, دار الكتب العلمية, ط1, بيروت, 1987م, ص34, ابن أبي الأصبع، أبو محمد عبد العظيم بن عبد الواحد بن ظافر المصري, **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**، تحقيق: حفني محمد شرف, لجنة إحياء التراث الإسلامي, القاهرة, 1963م، ص613.

3 _ ابن الأثير , **المثل السائر** 152/1 .

4 _ أنيس , إبراهيم , **موسيقا الشعر** , مكتبة الإنجلو المصرية , القاهرة , 1978م , ص31 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويؤكد ابن قتيبة على أهمية اختيار الروي السهل , والألفاظ السهلة , البعيدة عن التعقيد , القريبة من أفهام العامة [1], وهو يدعو الشاعر المحدث إلى عدم مشابهة الشعراء القدماء في استعمال وحشي الكلام[2]. وهذا ينم عن ذوقه في إيثار كل ما هو سهل. ولا يغفل الباحث هنا أن ابن قتيبة شكا من أهل زمانه، وابتعادهم عن الأدب واللغة, وانصراف علماء عصره إلى علم المنطق وأقيسته , حتى صارت الكتابة صناعة؛ لذلك حاول وضع منهج لمحبي الكتابة , وكان من أسسه إيثار السهل من الألفاظ , والعدول عن الوحشي الغريب , وكل ما يؤدي إلى التعقيد والغموض في الكلام.

وفي معرض حديث ابن قتيبة عن أبي العتاهية نجده يقول: " وكان لسرعته وسهولة الشعر عليه ربما قال شعراً موزوناً يخرج به عن أعاريض الشعر وأوزان العرب"[3]، وفي موضع آخر يقول : " وشعره في الزهد كثير، حسن، رقيق، سهل"[4]، ويبدو للباحث أن ابن قتيبة قد ألمح هنا إلى أن الموضوع الشعري والموقف الشعوري هما اللذان يفرضان أو يتطلبان سهولة اللفظ، فالزهد – مثلاً – يجعله أقرب إلى الهدوء والرقة والسهولة، لتحريك المشاعر وإثارة العواطف المناسبة.

وقد عد ثعلب (ت– 291 هـ) معيار السهولة أساسا في قبول اللفظ وقرنه بالجزالة ليبتعد اللفظ عن نوعين من الألفاظ هما: المستغلق البدوي, والعامي[5]، وترى نعمة العزاوي أن السهولة بمفهومها المزدوج تخلص اللفظ من غلظة البدوي وغموض دلالته[6].

---

1 _ ابن قتيبة، **الشعر والشعراء** 103/1 .

2 _ نفسه 101/1.

3 _ نفسه 779/2 .

4 _ نفسه، 782/2 .

5 _ ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى الشيباني، **قواعد الشعر**، شرح: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة مصطفى بابي الحلبي، القاهرة، 1948م، ص95 .

6 _ العزاوي , نعمة , **النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري** , دار الحرية , بغداد , 1978م , ص228 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويبدو للباحث أن طبيعة الطائفة التي كان ينتمي إليها ثعلب – وهي طائفة اللغويين والنحويين – كان لها عظيم الأثر في إيثاره السهولة في الألفاظ , فقد كانت هــذه الطائفــة معنية قبل أي شيء بتراكيب اللغة , والبحث في بنية الألفاظ , وتحديد مدلولاتها , وروايــة الشعر وشرح معانيه, وهذا الاهتمام بطبيعته جعلهم يحبون سهولة الألفاظ.

فاهتمام اللغويين والنحويين وإن كان منصباً على السلامة اللغوية والنحوية للألفاظ والتراكيب، فقد كان أيضاً ترسيخاً للاستعمال السليم للغة بما يحقق لها جماليتها، وانسجامها مع وعي المتلقي؛ لأن الخطأ اللغوي أو النحوي قد يؤثر في تماسك النص وتلاحم أجزائه.

ويذكر ابن المعتز أن السهولة كانت سبباً في شيوع شعر أبي نواس بين الناس، إذ يقول: " إنما نفق شعر أبي نواس على الناس لسهولته وحسن ألفاظه، وهو في ذلك كثيــر البدائع"[1]. وهذا يدلل على إيثار ابن المعتز للسهل من الألفاظ.

أما ابن طباطبا (ت– 322 هــ) فيرى أن على الشاعر الذي يبني قصيدته أن يبدل كل لفظة مستكرهة بلفظة نقية سهلة، وفي الوقت نفسه عليه أن يتبع منهجــاً واحــداً فــي كلامه، فإذا جاء بالكلام البدوي عليه أن لا يخلطه بالحضري المولد، وإذا أتى بلفظة غريبة أن يتبعها أخواتها، وكذلك إذا سهل ألفاظه لم يخلط بها الألفاظ الوحشية النــافرة الــصعبة القيادة[2]. ويتجلى من كلام ابن طباطبا أن عدم مجيء الألفاظ على النسق الذي حدده يؤدي إلى اضطراب في الفهم، وتفكك النص، وابتعاده عن الوحدة والانسجام والتلاؤم.

ويستهجن الآمدي (ت– 370 هــ) استخدام الشعراء المحدثين للألفاظ الغريبة التي لا تتناسب والبيئة الجديدة , بل إن الشاعر المحدث أخذ يجهد نفسه فــي طلــب الغريــب

---

1 _ ابن المعتز، عبد الله، **طبقات الشعراء**، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار المعــارف، ط2، القــاهرة، 1968م، ص204 .

2 _ ابن طباطبا، محمد بن أحمد العلوي , **عيار الشعر**، تحقيق : عباس عبد الساتر , دار الكتب العلمية, ط1, بيروت , 1982م، ص 11–12 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وتكلفه, لذلك فهو يرى– مثلا – أن الناس أنكروا على رؤبة " استعماله الغريب الوحشي وذلك لتأخره وقرب عهده , حتى زهد كثير من الرواة في رواية شعره إلا أصحاب اللغة والغريب"[1]. وبهذا جاءت السهولة عند الآمدي مقرونة بالطبع بعيدة عن التكلف، إذ يقول في معرض تعليقه على بعض شعر أبي تمام: " وهذا أسهل وأسلس نظمه، ومن أبعد قول من التكلف والتعسف، وأشبهه بكلام المطبوعين وأهل البلاغة"[2]. فهو أراد من الألفاظ ما توافق مع نهج القدماء وسننهم. ولا يفوت الباحث أن الآمدي هو واضع أسس عمود الشعر التي تتطلب السهولة في الألفاظ, والابتعاد عن الغموض, والابتعاد عن الغلو والإسراف.

والسهولة عند العسكري مقياس من مقاييس المفاضلة بين شاعر وآخر، فإذا كانت للشاعر القدرة على التصرف في المعاني، وكان في مقدوره أن يأتي بالجزل مرة , والسهل أخرى , قدم على غيره[3]، فالسهولة وجه آخر للكلام الجزل وليست نقيضه، ذلك أن السهولة والجزالة مقياسان يعرف بهما الكلام الجيد.

ويضيف العسكري أن الكلام السهل " أمنع جانباً، وأعزّ مطلباً، وأحسن موقعاً، وأعذب مستمعاً" لاسيما أن " أجود الكلام السهل الممتنع"[4].

لذلك فهو يرفض صعوبة اللفظ، ويعدها من رداءة الذوق، كما يرفض للسبب نفسه الغريب في الشعر، ويؤيد السهل الذي يعرفه الصغير والكبير. ونجده في موضع آخر يقول: "والمختار من الكلام ما كان سهلاً جزلاً لا يشوبه شيء من كلام العامة وألفاظ الحوشية، وما لم يخالف فيه وجه الاستعمال"[5].

---

1 _ الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى, **الموازنة بين أبي تمام والبحتري**, قدم له ووضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين , دار الكتب العلمية , ط1 , بيروت , 2006م , 304/1.

2 _ نفسه 451/1 .

3 _ العسكري، **الصناعتين**، ص75 .

4 _ نفسه، ص75 .

5 _ نفسه ، ص 167 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويلاحظ أن العسكري وقف عند هذا المعيار في غير موضع من كتابه، مـــا يـــدل على مدى اهتمامه به وتركيزه عليه، فكانت لديه نظرة دقيقة في بيـــان مفهـــوم الـــسهولة وأثرها على المتلقي، وهو أثر يتجلى في إيصال الفكرة إلى المتلقي دون صعوبة.

ويرى ابن رشيق (ت- 456 هـــ) أن على الأديب أن يلتمس من الكلام ما سهل، ومن القصد ما عدل، ومن المعنى ما كان واضحاً جلياً[1].

وإذا كان النقاد السابقون ربطوا السهولة بالألفاظ والكلام، فإن عبد القاهر الجرجاني قد ربطها بالمعنى ووضوحه، إن الألفاظ عنده لا تراد لأنفسها، وإنما تراد لتجعل أدلة على المعاني، فإذا عدم ذلك اختل أمرها، وهنا تصبح السهولة أو عدمها واحداً، يقول في سياق ربطه بين المحاكاة والنظم: " لا يخفى على عاقل أنه لا يكون بسهولة الألفاظ وسلامتها مما يثقل على اللسان اعتداد حتى يكون قد ألف منها كلام، ثم كان ذلك الكلام صحيحاً في نظمه والغرض الذي أريد به"[2]، ثم يؤكد هذا الكلام بقوله : " ولم يكن غرضنا من ذكرهما شرح أمرهما، ولكن توكيد ما انتهى بنا القول إليه من استحالة أن يكون الإعجـــاز فـــي مجـــرد السهولة وسلامة الألفاظ مما يثقل على اللسان"[3].

وقد بين ابن منقذ أن الظريف السهل جاء في أشعار العرب ، يقـــول: " اعلـــم أن أشعار العرب والمحدثين قد ورد فيهما الظريف السهل، كقول بعضهم:

---

1 _ ابن رشيق، **العمدة** 168/1 .

2 _ الجرجاني , عبد القاهر ، **دلائل الإعجاز** , ص456 .

3 _ نفسه، ص 457 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

(الطويل)

هَوَى صَاحِبي رِيْــحُ الــشَّمالِ إذا هَــوَتْ وَأَهْــوى لِقَلْبِــيْ أَنْ تَهُــبَّ جَنُــوبُ[1]

يَقولُونَ لَــوْ عَزَّيْــتَ قَلْبَــكَ لَــارْعَوَى[2] **فَقُلْــتُ وَهَــلْ لِلعاشِــقِيْنَ قُلُــوبُ**[3]"[4]

وابن منقذ هنا لم يحدد أسس السهولة، وإنما أطلق حكماً فنياً ذوقياً، وجاء بأبيات تتم عن ذوقه الخاص، دون أن يعلل حكمه أو رأيه.

ويجعل الباقلاني (ت- 403 هـ) السهولة أساسا من أسس التلاؤم، فيبين أن التلاؤم هو حسن الكلام في السمع، وسهولته في اللفظ، ووقع المعنى في القلب[5] . وهو يرى أن الكلام " موضوع للإبانة عن الأغراض التي في النفوس , وإذا كان كذلك وجب أن يتخير من اللفظ ما كان أقرب إلى الدلالة عن المراد , وأوضح في الإبانة عن المعنى المطلوب , ولم يكن مستكره المطلع على الأذن , ولا مستنكر المورد على النفس , حتى يتأبى بغرابته في اللفظ عن الأفهام , أو يمتنع بتعويص معناه عن الإبانة "[6]. فمهمة اللفظ هي إيصال الرسالة إلى المتلقي وتحقيق الفهم . ويبدو للباحث أن الباقلاني ربط اللفظ بقضية الإعجاز القرآني ؛ ليدلل على قدرة ألفاظ القرآن الكريم على تحقيق الغاية المنشودة منها، وتأثيرها في النفوس، من خلال موقعها في القرآن الكريم من جهة, ووقعها على النفس البشرية من جهة ثانية , وبيان مدى الإعجاز الذي لا يوجد في غير كتاب الله.

---

[1] _ ابن برد، بشار ، **الديوان**، تحقيق : محمد الطاهر بن عاشور ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ، 1966 م، 1/ 206. ومن الجدير ذكره أنَّ البيت الأول موجود في ديوان بشار في إحدى قصائده ، أما الثاني فهو من قصيدة أخرى .

[2] _ الارْعِواءُ: الندم على الشيء والانصراف عنه والترك له. ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (رعى).

[3] _ ابن برد، بشار ، **الديوان**، 213/1.

[4] _ ابن منقذ، أسامة، **البديع في نقد الشعر**، ص 193.

5 _ الباقلاني ، أبو بكر محمد بن الطيب , **إعجاز القرآن** ، علّق عليه : أبو عبد الرحمن صلاح بن محمد بن عويضة , دار الكتب العلمية , ط2 , بيروت , 2008م , ص171 .

6 _ نفسه , ص 117 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويربط ابن الأثير بين فصاحة الكلام ومعيار السهولة، إذ يرى أن أحسن الكلام ما عرف الخاصة فضله، وفهم العامة معناه، ويستشهد على ذلك بالقرآن الكريم، فيقول: " وإذا نظرنا إلى كتاب الله تعالى الذي هو أفصح الكلام وجدناه سهلاً، وما تضمنه من الكلمات الغريبة يسيرٌ جداً"[1]، لذلك يدعو ابن الأثير صراحة إلى استخدام الألفاظ السهلة قريبة المتناول؛ حتى يساعد ذلك في سرعة الفهم، ومن ثم الابتعاد عن الألفاظ الغريبة التي تجعل الفهم عسيراً، يقول: " وهكذا فلتكن الألفاظ المستعلمة في سهولة فهمها، وقرب متناولها، والمقتدي بألفاظ القرآن يكتفي بها عن غيرها من جميع الألفاظ المنثورة المختلفة"[2].

والمفروض عند حازم القرطاجني (ت- 684 هـ) أن يكون الأدب واضحاً ومفهوماً من قارئه، وإذا غمض فإن غموضه يكون لأسباب طارئة يرجع بعضها إلى المعاني ويرجع بعضها إلى الألفاظ، فما يرجع إلى المعاني فمن ذلك أن يكون المعنى في نفسه دقيقاً بعيد الغَوْر[3]، أو يكون مبنياً على مقدمة قد صرف الفهم عن التقاطها بعد حيزها، وأما ما يرجع إلى الألفاظ والعبارات فمن ذلك أن تكون الألفاظ الدالة على المعنى أو اللفظة الواحدة منها حوشية أو غريبة فيتوقف فهم المعنى عليها، والواجب على الشاعر أن يتجنب من هذا ما توغل في الحوشية والغرابة ما استطاع حتى تكون دلالته على المعاني واضحة وعبارته مستعذبة[4].

وبعد كلام مطول يأتي حازم لينص على طلب التسهيل وترك التكلف، إذ يقول: "والتسهل يكون بأن تكون الكلم غير متوعرة الملافظ والنقل من بعضها إلى بعض، وأن

---

1 _ ابن الأثير، **المثل السائر**، 160/1 .

2 _ نفسه، 161/1 .

3 _ غَوْرُ كل شيء : عمقه وبعده .ينظر : ابن منظور, **لسان العرب**, مادة (غور) .

4 _ القرطاجني، أبو الحسن حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** ، تحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة , دار الكتب الشرقية , تونس , 1966م , ص177-182 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يكون اللفظ طبقاً للمعنى تابعاً له جارية العبارة من جميع أنحائها على أوضح مناهج البيان والفصاحة "[1].

فالقرطاجني يدعو صراحة إلى ترك الألفاظ الحوشية الغريبة؛ حتى يكون المعنى واضحاً, فيسهل إيصال الرسالة إلى المتلقي, وتتحقق المتعة المقصودة.

في مجمل القول , فقد اهتم النقاد القدماء بهذا المعيار في أحكامهم النقدية، وأجمعوا على ضرورته في العمل الأدبي ،وإذا كان من اختلاف في ذلك فإنه يكاد يكون في درجة هذا الاهتمام ومستواه , لقد اكتفى بعضهم بذكره كمطلب في الكلام دون الوقوف على مفهومه وأثره على العمل الأدبي ومتلقيه، وأخذ بعضهم الآخر هذا المعيار فعرّفه واستشهد عليه، وبين أثره على المتلقي، وسلبيات تركه، وكان من النقاد القدماء من لم يربط هذا المعيار باللفظ، بل جعله ملاصقاً للمعنى، كما هو الحال عند عبد القاهر الجرجاني الذي ربط السهولة بمسألة النظم.

فمعيار السهولة عند النقاد القدماء ارتبط بجانبين : الأول سهولة المخرج , والثاني وضوح المعنى والابتعاد عن الغريب الغامض.

1 _ القرطاجني، **منهاج البلغاء**، ص 223 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المبحث الثالث : معيار الجزالة :

جاء في اللسان: " الجَزْل : الحطب اليابس، وقيل الغليظ، وقيل ما عظم من الحطب ويبس ثم كثر استعماله حتى صار كل ما كثر جَزْلاً, ورجل جزل الرأي وامرأة جزلة بيّنة الجزالة: جيدة الرأي، وما أبين الجزالة فيه أي جودة الرأي،وامرأة ذات كلام جزل أي قوي شديد، واللفظ الجزل: خلاف الركيك، والأنثى جزلة وجزلاء"[1].

ويجعل ابن سلام هذا المعيار من أسس المفاضلة بين الشعراء، فهو يذكر أن من احتج للنابغة قال: إنه كان "أجزلهم بيتاً "[2]، وفي تعليقه على بيت للأخطل يقول: " وبيت الأخطل أجزل "[3]، ويقول عن الحطيئة: " وكان الحطيئة متين الشعر شرود القافية"[4], وفي هذا إشارة إلى متانة شعر الحطيئة وجزالته، والتي تشكل سمة بارزة لديه.

أما الجاحظ فقد جعل الجزل نقيضاً للسخيف من الألفاظ، يقول: " فمن الكلام الجزل والسخيف، والمليح والحسن، والقبيح والسمح، والخفيف والثقيل"[5]، كما ربط بين الجزالة والفخامة، فقال: " وقد يحتاج إلى السخيف في بعض المواضع، وربما أمتع بأكثر من إمتاع الجزل الفخم من الألفاظ، والشريف الكريم من المعاني"[6]. فالجاحظ لم يقف على مفهوم الجزالة وحدّها , وإنما ألمح إلى الصورة الإيجابية للفظ الجزل , إذ جعل اللفظ السخيف نقيضا له.

---

1 _ ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (جزل) .

2 _ ابن سلام، **طبقات فحول الشعراء** 56/1 .

3 _ نفسه 494/2 .

4 _ نفسه 104/1 .

5 _ الجاحظ، **البيان والتبيين** 144/1 .

6 _ نفسه، 145/1 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ونحا ابن قتيبة منحى الجاحظ وابن سلام , إذ فاضل بين الشعراء على أساس الجزالة من غير أن يحدد مفهوم الجزالة أو طبيعتها وأثرها في الكلام , من ذلك ما قاله عن النابغة الذبياني: " كان النابغة أحسنهم ديباجة شعر...وأجزلهم بيتاً"[1].

ولعل أول من وقف عند هذا المعيار هو أبو العباس ثعلب، إذ يقول: " فأما جزالة اللفظ فما لم يكن بالمغرب البدوي، ولا السفساف العامي، ولكن ما اشتد أسره، وسهل لفظه، ونأى واستصعب على غير المطبوعين مرامه، وتوهم إمكانه"[2]. وبهذا فإن ثعلب يرى أن اللفظ الجزل ما توسط بين العامية المبتذلة والغرابة الحوشية، ولم يتطلب جهداً ومشقة. ويبدو أن هذا الكلام ساعد النقاد فيما بعد في رسم حدود هذا المعيار وملامحه, فثعلب ألمح إلى هيئة اللفظ في التركيب وبنيته الصوتية.

ويعتبر هذا المعيار عند ابن وهب مما يجعل الشعر فائقاً ومستحسناً رائقاً، ومن الشواهد عليه قول الأشجع السلمي: (الكامل)

وَعَلَى عَدُوِّكَ يَا ابْنَ عَمِّ مُحَمَّدٍ رَصَدانِ ضَوْءُ الصُّبحِ وَالإِظْلامُ

فَإِذَا تَنَبَّهَ رُعْتَهُ وَإِذا غَفَا سَلَّتْ عَلَيهِ سُيُوْفَكَ الأَحْلامُ [3]

ويشير ابن وهب إلى الفئة التي ينسب إليها الكلام الجزل، وطرق تعلمه، فيقول: "وأما الكلام الجزل فهو كلام الخاصة، والعلماء، والعرب، والفصحاء، والكتّاب، والأدباء، الذي تقدم وصفه في الشعر والخطابة، وليس شيء أعون على جزالة الكلام وخروجه عن تحريف الألفاظ العوام من مجالسة الأدباء، ومعاشرة الفصحاء، وحفظ أشعار العرب ومناقلاتهم والمختار من رسائل المولدين والأدباء ومكاتباتهم"[4].

---

1 _ ابن قتيبة، **الشعر والشعراء** 165/1 .

2 _ ثعلب، **قواعد الشعر**، ص59 .

3 _ ابن وهب، أبو الحسين إسحق بن إبراهيم ، **البرهان في وجوه البيان**، تحقيق: أحمد مطلوب ، (د.ن)، بغداد، 1967م، ص177.

4 _ نفسه، ص 248.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

واقترن معيار الجزالة عند ابن طباطبا بالمعاني تارة , وبالألفاظ تارة أخـرى[1]، ووصف الخطابي (ت- 388 هـ) ألفاظ القرآن بالجزالة [2], كما كانت جزالة اللفـظ فـي مقدمة أبواب عمود الشعر عند القاضي الجرجاني (ت- 392هـ)[3] والتي يجب أن تتوفر في الشعر حتى يكون جيدا مقبولا.

وقد ورد هذا المعيار عند أبي هلال العسكري، وتباينت آراؤه فيه , فتارة يجمع بين الجزالة والسهولة في وصف الكلام الجيد، فيقول: " وأجود الكلام ما كان جـزلاً سـهلاً لا ينغلق معناه، ولا يستبهم مغزاه"[4]، وتارة يجعل الجزل من الكلام بغيضا جلفا فاسد النسج, كما في قوله معلقا على شعر لتأبط شراً: " فهذا من الجزل البغيض الجلف، الفاسد النـسج، القبيح الرصف، الذي ينبغي أن يتجنب مثله"[5]. وبهذا يتضح أن الجزل عند العسكري يأتي على ضربين: الجزل السهل الذي لا ينغلق على الفهم، والجزل الوعر الذي يفسد النظم ولا يستفاد منه.

ويؤكد العسكري في أكثر من موطن فكرة ارتباط الجزالة بالسهولة , ويحدد الكلام الجزل بالذي تفهمه العامة من غير أن تستخدمها في كلامها, يقول :" وأما الجزل المختار من الكلام فهو الذي تعرفه العامة إذا سمعته ولا تستعمله في محاوراتها"[6].

---

1 _ ابن طباطبا, **عيار الشعر**، ص10- 13 .

2 _ الخطابي وآخران، **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني** ، تحقيـق: محمد زغلول سلام وآخر، دار المعارف، ط3، القاهرة، 1976م، ص27 .

3 _ الجرجاني، القاضي أبو الحسن علي بن عبد العزيز الجرجاني ، **الوساطة بـين المتنبـي وخـصومه** , المكتبة العصرية , بيروت , 1970م ، ص31 .

4 _ العسكري، **الصناعتين**، ص81 .

5 _ نفسه، ص83 .

6 _ نفسه ، ص71 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويبدو تأثر المرزوقي (ت- 421 هـ) بالقاضي الجرجاني واضحاً، لاسيما في حديثه عن قواعد عمود الشعر، إذ جعل جزالة اللفظ واستقامته عموداً من أعمدة الشعر[1]. حيث يقوم الشعر الجيد عند المرزوقي على مدى مراعاة هذه العناصر- عناصر عمود الشعر -، وبقدر مراعاتها وتمثلها تحصل الجودة، ويعود المرزوقي في موطن آخر فيصف لنا المعاني بالجزالة وهو يتحدث عن أصحاب الميل إلى المعنى، فيقول: " فطلبوا المعاني المعجبة من خواص أماكنها، وانتزعوها جزلة عذبة، حكيمة ظريفة "[2].

ويحدد الوطواط (ت- 573 هـ) معيار الجزالة تحديدا دقيقا، وهو عنده " بمعنى التمام والامتلاء، والشعراء يصفون الشعر بالجزالة إذا كانت ألفاظه قوية محكمة"[3].

أما ابن رشيق فيجعل الجزالة من صفات معاني المدح، فيقول: " وسبيل الشاعر إذا مدح ملكاً أن يسلك طريقة الإيضاح والإشادة بذكره للممدوح، وأن يجعل معانيه جزلة، وألفاظه نقية، غير مبتذلة سوقية"[4].

ويجعل ابن شيث (ت- 625 هـ) الجزالة والسهولة من محاسن الكتابة، إذ يقول: "وهذان النوعان – يقصد الجزالة والسهولة – من محاسن الكتابة، فإن الكاتب الكيّس يطلب أحدهما، فإن وجد فيه المقصود، وكان الكلام له فيه منقاداً، وإلا طلب الآخر... وكثيرا ما يقع الناس في هذين النوعين في الجهامة ويحسبونها من النوع الأول , وفي الركاكة ويحسبونها من النوع الثاني , فالأول في الشعر كثير لا يحصى , ومنه قول حبيب:

---

1 _ المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد , **شرح ديوان الحماسة** , تحقيق: عبد السلام هارون, لجنة التأليف, ط2 , القاهرة , 1967 , 9/1 .

2 _ نفسه، 7/1 .

3 _ الوطواط، رشيد الدين محمد بن إبراهيم الكتبي، **حدائق السحر في دقائق الشعر** , تحقيق: إبراهيم الشورابي، مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة، 1945م، ص193 .

4 _ ابن رشيق، **العمدة** 110/2 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(الوافر)

خُذي عَبَراتِ عَينِكِ عَـن زَمَـاعي[1] وَصُـونِي مـا أَزَلْـتِ مِـنَ القِنـاعِ

أَقِلِّـي قَـد أَضـاقَ بُكـاكِ ذَرْعِـي وَمـا ضـاقَتْ بِنازِلَـةٍ ذِراعـي [2]

والثاني قليل في الأشعار , إلا لدى المحسنين الكبار, وهو: (الوافر)

تَمَتَّـعْ مِـنْ شَـمِيْمِ عَـرارِ[3] نَجْـدٍ فَمـا بَعْـدَ العَـشِيَّةِ مِـنْ عَـرارِ" [4]

فابن شيث يدعو الكاتب الحاذق أن يأخذ من الكلام ما كان جزلاً سهلاً؛ لما يعـود عليه بالنفع، فينقاد الكلام له كيفما شاء , كما يشير إلى خلط الناس بين الجزالة والجهامـة التي تجعل الألفاظ غليظة مستكرهة , إضافة إلى كثرة الألفاظ الجزلة في الشعر , مما يدل على اهتمام الشعراء بمعيار الجزالة وأنه من المعايير التي يحرص عليها الأديب في عمله حتى يكون عمله حسنا مقبولا.

ويبين ابن الأثير المواقع التي يحسن فيها هذا المعيار " والجزل منها يستعمل فـي وصف مواقع الحروب، وفي قوارع التهديد والتخويف... ولست أعني بالجزل من الألفاظ أن يكون وحشياً متوعراً عليه عنجهية البداوة، بل أعني أن يكون متيناً على عذوبته في الفم ولذاذته في السمع"[5]، ويقول في موضع آخر: " فالألفاظ الجزلة تتخيل في السمع كأشخاص

---

[1]_ الزَّمَعُ محركة: مسايل صغيرة ضيقة، والزماع المضاء في الأمر والعزم عليه. ينظـر: الزبيـدي، **تـاج العروس**، مادة (زمع).

[2]_ أبو تمام ، حبيب بن أوس الطائي، **الديوان** " **بشرح الخطيب التبريزي** "، تحقيق : راجـي الأسـمر ، دار الكتاب العربي ، ط2، بيروت ، 1994 م ، 405/1.

[3]_ العرار : نبت طيب الرائحة . ينظر : ابن منظور , **لسان العرب** , مادة (عرر).

[4]_ ابن شيث، عبد الرحيم بن علي القرشي، **معالم الكتابة ومغانم الإصابة**، تحقيق: محمد حسين شمس الدين, دار الكتب العلمية ، ط1 , بيروت، 1988م، ص103-105، مجنون ليلى، قيس بن الملـوح العـامري، **الديوان**، تحقيق: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، ط2، بيروت، 2005 م ، ص 158.

5_ ابن الأثير، **المثل السائر**، 168/1 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

عليها مهابة وقار... ولهذا ترى ألفاظ أبي تمام كأنها رجال قد ركبوا خيولهم, واستلاموا سلاحهم , وتأهبوا للطراد"[1].

ويجعل ابن أبي الأصبع (ت- 654 هـ) الجزالة من أنواع ائتلاف اللفظ مع المعنى، فيقول:" ومن ائتلاف اللفظ بالمعنى أن يكون اللفظ جزلاً إذا كان المعنى جزلاً "[2]، وهو بهذا انفرد عن سابقيه من النقاد بأن جعل الجزالة سمة ترتبط باللفظ والمعنى معاً، بخلاف السابقين الذين جعلوه سمة مرتبطة باللفظ تارة، وبالمعنى تارة أخرى.

أما القرطاجني، فيقول: " وبقوة التهدي إلى العبارات الحسنة يجتمع في العبارات أن تكون جزلة ذات طلاوة، والجزالة تكون بشدة التطالب بين كلمة وما يجاورها، وبتقارب أنماط الكلم في الاستعمال "[3]. فالجزالة مرتبطة عنده بالألفاظ المفردة، وتناسق بعضها مع بعض في التركيب الواحد والعبارة الواحدة، ولعله يشير هنا إلى ما يجب أن يتفقده الناظم ويلتفت إليه وهو ينظم قصيدته.

مما تقدم يتضح أن نقادنا القدماء تباينوا في نسبة هذا المعيار لأقسام الكلام، فمنهم من ربطه باللفظة المفردة، ومنهم من ربطه بالمعنى، ونظر إليه بعضهم على أنه صفة خاصة باللفظ والمعنى معاً، واقترن هذا المعيار عند كثير منهم بمعيار آخر، هو معيار السهولة. وبشكل عام يمكن القول إن معيار الجزالة هو من معايير اللفظ الملاصقة له والتي تقوم على ارتباط اللفظ بما جرى استعماله في العرف الأدبي , ومراعاة بنيته الصوتية حتى تكون مألوفة في الأذن لا كراهة في نطقها وهذا الأمر يرتبط بالتركيب وما فيه من تناسق، وأن يطابق اللفظ الجزل الأغراض التي يعبر عنها ويتلاءم مع الموقف الذي يأتي لأجله.

---

1 _ ابن الأثير، **المثل السائر**، 176/1 .

2 _ ابن أبي الأصبع , **تحرير التحبير** ص211-212.

3 _ القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص225 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المبحث الرابع : معيار الرقة والسلاسة:

جاء في اللسان: " الرقيق: نقيض الغليظ والثخين، والرقة: ضد الغِلظْ ، رقّ يــرقّ رقةً فهو رقيقٌ ورقاقٌ وأرقّهُ ورقّقهُ , والأنثى رقيقة ورُقاقة "[1].

" وشيء سلس : لين سهلٌ ، ورجل سلس أي لين منقاد بين السَّلس والسلاسةِ "[2].

والرقة والسلاسة مما توصف بهما الألفاظ ، وقد استملح النقاد القدماء اللفظ الرقيق السلس وعدّوه من السمات البارزة في الكلام.

وأول من يطالعنا في هذا الجانب من النقاد ابن سلام الجمحي ، إذ نجده يقول عن عبد بني الحسحاس :" إنه حلو الشعر رقيق حواشي الكلام "[3]، كما قال عــن القطــامي: "وكان شاعراً فحلاً رقيق حواشي الكلام حلو الشعر "[4]. وعلى الرغم من أن ابن سلام لم يفسر معنى رقة حواشي الكلام هنا ، إلا أن ما يفهم منه أن هذين الشاعرين تميزا باستخدام الألفاظ الرقيقة البعيدة عن الخشونة.

وارتبطت الرقة عند ابن سلام بالأغراض الشعرية، فذكر أن من احــتج لامــرئ القيس قال: " ولكنه سبق العرب إلى أشياء ابتدعها واستحــسنها العــرب، واتبعتــه فيهــا الشعراء: استيقاف صحبه ، والتبكاء في الديار ، ورقة النسيب ، وقرب المأخذ "[5]. ورقــة النسيب هنا تشير إلى ما يطغى على ألفاظ النسيب من صفات عند الشاعر، فهي ألفاظ عذبة سلسة رقيقة بعيدة عن الخشونة تتناسب مع طبيعة الموضوع.

---

1 _ ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادة (رقق) .

2 _ نفسه ، مادة (سلس) .

3 _ ابن سلام ، **طبقات فحول الشعراء** 187/1 .

4 _ نفسه 535/2 .

5 _ نفسه 55/1 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقد علق محمود محمد شاكر محقق كتاب الطبقات على هذا الكلام قائلاً: " يريد أنه لطّف الكلام وليّنه حتى جعله قريب المتناول، وأزال عسره "[1].

ويجعل ابن طباطبا سلاسة الألفاظ من الأمور التي كان يميل إليها النقاد في القصائد الشعرية لا سيما تلك التي تخرج خروج النثر سهولة وانتظاماً , فيقول: " فمن الأشعار المحكمة المتقنة, المستوفاة المعاني، الحسنة الرصف، السلسة الألفاظ، التي قد خرجت خروج النثر سهولة وانتظاماً ... ، قول زهير:

(الطويل)

سَئِمْتُ تَكَالِيْفَ الحَيَاةِ وَمَنْ يَعِشْ ثَمَانِيْنَ حَوْلاً لا أَبَا لَكَ يَسْأَمِ
رَأَيْتُ المَنَايا خَبْطَ عَشْواءَ مَنْ تُصِبْ تُمِتْهُ وَمَنْ تُخْطِئ يُعَمَّرْ فَيَهْرَمِ[2]"[3]

والسلاسة عنده – كما نلاحظ – صفة للألفاظ ، تعني الانسياب التعبيري الذي لا يشوبه اضطراب في النطق أو اختلال في التأليف، ولذا نراه يعقب على وصفه الأشعار السلسة الألفاظ بأنها تلك التي خرجت خروج النثر سهولة وانتظاماً.

وفي مواضع أخرى يجعل ابن طباطبا السلاسة مرافقة للسهولة ومقرونة بها ، كما في قوله : " ومن التشبيهات البعيدة التي لم يلطف أصحابها فيها ، ولم يخرج كلامهم في العبارة عنها سلساً سهلاً، قول النابغة:

---

1 _ ابن سلام ، **طبقات فحول الشعراء** 55/1 ، الحاشية .

2 _ ابن أبي سلمى، زهير ، **الديوان** ، تحقيق : علي حسن فاعور ، دار الكتب العلمية ، ط1، بيروت ، 1988 م، ص 110.

3 _ ابن طباطبا ، **عيار الشعر** ، ص 54.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(الكامل)

تَمـــشي بِهِـــم أُدْمٌ[1] كَـــأَنَّ رِحالَهـــا عَلَقٌ[2] هُرِيقَ[3] عَلى مُتـــونِ صُـــوارِ[4]"[5]

ويلح قدامة على أن يناسب اللفظ الغرض الذي يقال فيه الشعر، فيكون اللفظ رقيقاً في موضع الرقة ، قوياً في موضع القوة ، ويتجلى هذا الأمر بشكل واضح في حديثه عن الغزل والبسطة في العيش والنجدة، حيث يطالب بأن يكون الانسجام بين اللفـظ والمعنـى انسجاماً كاملاً ، يتحدث عن الغزل، فيقول: "ولما كان المذهب في الغزل إنما هـو الرقـة واللطافة والشكل والدماثة، كان ما يحتاج فيه ، أن تكون الألفاظ لطيفة مـستعذبة مقبولـة، غير مستكرهة ، فإذا كانت جاسية مستوخمة[6] كان ذلك عيباً "[7]. فالرقة في الألفاظ عنده تعتبر شرطاً من شروط جودته وقبوله, لاسيما في إطار علاقته مع المعنى ، إذ يجـب أن يكون رقيقاً في موضع الرقة ، قوياً في موضع القوة.

ويتحدث القاضي الجرجاني في وساطته عن اختلاف طبائع النـاس، مبينـاً أنهـا السبب في تفاوت الشعر بين الرقة والخشونة ، فيقول: " وقد كان القوم يختلفون في ذلـك، وتتباين فيه أحوالهم فيرقّ شعر أحدهم ويصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم ، ويتوعر منطق غيره ، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع ، وتركيب الخلق ، فإن سلامة اللفظ تتبع

---

[1] _ الأُدْمَةُ ،بالضَّمِّ ،في الإِبِل، لَوْنٌ مُشْرَبٌ سَوادًا أو بَياضًا،أو هو البَياضُ الواضِحُ. ينظـر: الزبيـدي، **تـاج العروس**، مادة (أدم) .

[2] _ العلق: الدم الغليظ . ينظر: الجوهري، **الصحاح**، مادة (علق).

[3] _ هراق :أي أراق يريق إراقة. ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (هرق).

[4] _ النابغة الذبياني، زياد بن معاوية المضري ، **الديوان** ، تحقيق : حنا نصر الحتي ، دار الكتاب العربـي ، ط1، بيروت، 1991 م ، ص 105، والصوار: القطيع من البقر. ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (صور).

[5] _ ابن طباطبا ، **عيار الشعر** ، ص 93.

6 _ جاسية : يابسة ، ومستوخمة : ثقيلة. ينظر : ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادة (جسا) ومادة (وخم) .

7 _ ابن جعفر ، قدامة ، **نقد الشعر** ، ص 164 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

سلامة الطبع ، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلقة ، وأنت تجد ذلك ظاهراً في أهل عصرك وأبناء زمانك ، وترى الجافي الجلف منهم كزّ الألفاظ ، معقد الكلام , وعر الخطاب، حتى إنك ربما وجدت ألفاظه في صوته ونغمته، وفي جرسه ولهجته، ومن شأن البداوة أن تحدث بعض ذلك ، ولأجله قال – صلى الله عليه وسلم – : " من بدا جفا " ، ولذلك تجد شعر عديّ – وهو جاهلي – أسلس من شعر الفرزدق ورجز رؤبة ، وهما آهلان، لملازمة عديّ الحاضرة وإيطانه الريف ، وبعده عن جلافة البدو وجفاء الأعراب ، وترى رقة الشعر أكثر ما تأتيك من قبل العاشق المتيم ، والغزِل المتهالك ، فإن اتفقت لك الدماثة والصبابة ، وانضاف الطبع إلى الغزل ، فقد جمعت لك الرقة من أطرافها "[1].

وبهذا يكون القاضي الجرجاني قد أشار كسابقيه إلى مسألة اختلاف الألفاظ باختلاف طبائع الناس، ولكنه تميز عنهم بأن آراءهم كانت عبارة عن ملاحظات عابرة أو نظرات جزئية سريعة لا ينتظمها سياق منهجي، أما هو فقد أدرك بشكل واضح أثر البيئة الطبيعية والاجتماعية الفاعل المؤثر في العملية الإبداعية، لاسيما في انتقاء الأديب لألفاظه واستيحاء معانيه.

أما العسكري فيرى أن الكلام يدخل في جملة المفيد الجيد إذا كان لفظه سلساً سهلاً ومعناه وسطاً ، ويستشهد على ذلك بقول الشاعر: (الطويل)

وَلَمَّا قَضَيْنا مِنْ مِنَىً كُلَّ حَاجَةٍ وَمَسَّحَ بالأَركانِ مَنْ هُوَ مَاسِحُ
وَشَدَّتْ عَلى حَدْبِ الْمَهارِيْ رِحَالُنا ولا يَنْظُرُ الغادِي الَّذِي هُوَ رائِحُ
أَخَذْنا بِأَطْرافِ الأَحادِيْثِ بَيْنَنا وَسَالَتْ بِأَعْنَاقِ الْمَطِيِّ الأَبَاطِحُ[2]

---

1 _ الجرجاني ، القاضي ، **الوساطة** ، ص16 .

2 _ العسكري ، **الصناعتين** ، ص 73 . والمطي : جمع مطيّة، وهي الدابة التي تمطو في سيرها , أي تمد في سيرها , والأباطح : مفردة الأبطح , والبطيحة والبطحاء مثله , وهو التراب السهل مما قد جرته السيول في الوادي . ينظر: ابن منظور, **لسان العرب**, مادة (مطي), ومادة (بطح).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي موطن آخر، يقول: " والمنظوم الجيد ما خرج مخرج المنثور في سلاسته وسهولته واستوائه وقلة ضروراته "[1]. وهو بهذا يرى أن القصيدة الجيدة لا تختلف في أي جانب من جوانبها عن النثر الجيد، فالألفاظ واحدة إذا كانت سلسة سهلة.

وفي باب تهذيب الكلام وتأديبه يرى ابن أبي الأصبع أن الأديب إذا أراد إيصال معنى فعليه أن يختار من الألفاظ ما كان لائقاً، فيكون لفظه جزلاً إذا كان المعنى فخماً، ويكون لفظه رقيقاً إذا كان المعنى رشيقاً، ويكون لفظه غريباً إذا كان معناه غريباً بحتاً، ويكون لفظه مستعملاً إذا كان معناه مولداً محدثاً ، ويستشهد على حديثه بقول الشاعر:

(الخفيف)

انْتَخِبْ للقَرِيضِ لَفْظاً رَقِيْقَاً ... كَنَسِيمِ الرِّيَاضِ فِي الأَسْحَارِ
فَإذا اللَّفْظُ رَقَّ شَفَّ عَنِ الْمَعْـ ... ـنَى فَأَبْداهُ مِثْلَ ضَوْءِ النَّهارِ
مِثْلُ ما شَفَّتِ الزُّجَاجَةُ جِسْمَاً ... فَاخْتَفَى لَوْنُها بِلَوْنِ العُقَارِ[2]

فالشاعر في أبياته يدعو صراحة إلى ضرورة استخدام الألفاظ الرقيقة ؛ لما لها من دور بارز في كشف المعنى وجلاء أي شائبة عنه.

وقد سار بدر بن مالك (ت- 686 هـ) على خطى ابن أبي الأصبع ، فبين في حديثه عن ائتلاف اللفظ والمعنى أنه لا بد للألفاظ أن تكون لائقة بالمعنى المقصود ومناسبة له، فإذا كان المعنى فخماً كان اللفظ جزلاً ، وإذا كان المعنى رشيقاً كان اللفظ رقيقاً ، وإذا كان المعنى أعرابياً كان اللفظ غريباً[3].

---

1 _ العسكري ، **الصناعتين**، ص 183 .

2 _ ابن أبي الأصبع المصري ، **تحرير التحبير** 195/1 . والعُقَار: بالضم: الخمر , سميت بذلك لأنها عاقرت العقل , أو عاقرت الدنّ, أي لازمته. ينظر: الجوهري, **الصحاح**, مادة (عقر) .

3 _ ابن مالك ، بدر , **المصباح في المعاني والبيان والبديع**، تحقيق: حسني يوسف ، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، (د.ت)، ص 251 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

من هنا فإن معيار الرقة والسلاسة من المعايير التي شهدت تطوراً ملحوظـــاً فـــي التناول عند النقاد القدماء، حيث لقي اهتماماً واضحاً لديهم، وهم يعنون به استخدام اللفـــظ اللين السهل استخداماً مناسباً يتلاءم مع الغرض الذي ورد فيه، إذ تحسن الكلمة في مقـــام؛ بينما لا تحسن في آخر، وهناك مجموعة من العوامل التي تساعد في ذلك، أهمهـــا بيئـــة الأديب الطبيعية والاجتماعية. ومن الطبيعي أن يكون لهذه العوامل أثر مهم فـــي توجيـــه اللفظة نحو الرقة والليونة أو الخشونة , مما يساعد في الكشف عن المعنى دون عناء.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المبحث الخامس : معيار العذوبة والحلاوة:

جاء في اللسان: " العَذْبُ من الشراب والطعام : كل مستساغ، والعذب: الماء الطيب، وعَذُبَ الماء يعذُبُ عذوبةً فهو عَذِبٌ طيّبٌ, وفي كلام عليّ يذم الدنيا: اعذوذب جانب منها واحلولى؛ هما افعوعل من العذوبة والحلاوة "[1].

وتجتمع خصال البلاغة عند الجاحظ من خلال رقة الألفاظ وعذوبتها، وخفتها وسهولتها، إذ يقول :" أعجب الألفاظ عندك ما رق وعذب ، وخف وسهل... قد جمع خصال البلاغة، واستوفى خلال المعرفة، فإذا كان الكلام على هذه الصفة لم يكن اللفظ أسرع إلى السمع من المعنى إلى القلب، وصار السامع كالقائل "[2].

ويجعل ابن قتيبة أحد أقسام الشعر ما كان قائماً على حسن اللفظ وحلاوته من غير أن يبين المقصود بحلاوة اللفظ وحسنه[3].

وتتعدد آراء ابن المعتز في معيار العذوبة , فهو يربطه باللفظ تارة، كما في قوله: "وإنما يرزق البيت من الشعر ذلك إنه كان جيد المعنى، عذب اللفظ ، خفيفاً على اللسان"[4]، و كما في قوله :" كان العتابي مجيداً مقتدراً على الشعر عذب الكلام"[5]، وتارة أخرى يربطه بالموضوع الشعري يتضح ذلك من خلال حديثه عن ربيعة الرقي ، يقول: "كان ربيعة أشعر غزلاً من أبي نواس... وغزل هذا سليم عذب سهل"[6].

---

1 _ ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (عذب) .

2 _ الجاحظ، **البيان والتبيين** 113/1 .

3 _ ابن قتيبة، **الشعر والشعراء** 67/1 .

4 _ ابن المعتز، **طبقات الشعراء**، ص 130.

5 _ نفسه، ص 262 .

6 _ نفسه، ص 464 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أما ابن طباطبا فيجعل حلاوة اللفظ، ولطف المعنى، وقوة البيان، واعتدال الوزن، سمات للشعر المؤثر الذي يتقبله الفهم، ويجعل أثر الشعر بهذه الخلال أنفذ من نفث السحر[1].

كما يعد عذوبة اللفظ أساساً في قبول العمل الأدبي، تماما كغيره من الأسس التي يتوقف عليها نجاح العمل الأدبي وفاعليته " وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر، تمّ قبوله له واشتماله عليه"[2]. وهنا إشارة من ابن طباطبا إلى أن عذوبة اللفظ مرتبطة بعذوبة المخرج من خلال انتقاء الحروف المتآلفة فيما بينها, فيكون وصولها للأذن حسنا خاليا من أي عائق.

ويؤكد قدامة ضرورة ارتباط المعيار الفني بالحالة الشعورية والموضوع الذي يتناوله المبدع، ففي معرض حديثه عن الغزل، يقول:" ولما كان المذهب في الغزل إنما هو الرقة واللطافة والشكل والدماثة، كان ما يحتاج فيه أن تكون الألفاظ مستعذبة مقبولة غير مستكرهة "[3]. وهو هنا يقرر أن المذهب في الغزل قائم على اختيار الألفاظ اللينة العذبة البعيدة عن الخشونة الملائمة لأحاسيس الشاعر ومشاعره، إذ تميل مشاعره إلى الرقة لتلتقي مع مشاعر المرأة الرقيقة.

ويؤكد الآمدي, والمرزباني (ت- 384 هـ), أن معيار العذوبة والحلاوة من المعايير التي يختص بها اللفظ، جاعلين منه مظهرا من مظاهر قدرة الشاعر على قول الشعر[4].

---

1 _ ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص 22.

2 _ نفسه، ص 21 .

3 _ ابن جعفر، قدامة، **نقد الشعر**، ص 164 .

4 _ الآمدي، **الموازنة**، ص 28، والمرزباني، أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى، **معجم الشعراء**، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار إحياء الكتب العربية، (د.م)، 1960م، ص140 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويقرن العسكري بين الحلاوة والعذوبة في غير موضع من كتابه، إذ يرى أن من أراد التماس منازل البلاغة فعليه أن يكون في ثلاث منازل، أولاها أن يكون اللفظ شـــريفاً عذباً[1]، والشرف أعلى مراتب اللفظ، فكأنه يجعل العذوبة من أهم الصفات التـــي ترتفـــع باللفظ إلى منزلة الشرف.

فالكلام الجيد لديه قوامه اللفظ الحلو العذب والسلس السهل والمعنـــى الوســـط " إن الكلام إذا كان لفظه حلواً عذباً وسلساً سهلاً، ومعناه وسطاً، دخل في جملة الجيد، وجـــرى مع الرائع النادر "[2].

ويتابع الثعالبي (ت- 429 هـــ) من سبقه من النقاد في التأكيد على أثر البيئة التي يعيش فيها المبدع بعمله الأدبي وكلامه ولفظه، وتباين العمل الأدبي من منطقة إلى أخرى، فيقول: " منبج بالشام كالجزيرة بالعراق، في طيب الهواء، وعذوبة الماء، ورقـــة النـــسيم، وصحة التربة، وهي بلدة البحتري وأبي فراس الحمداني، وقد ظهرت آثارها عليهما فـــي اعتدال الطبع، وعذوبة اللفظ، واختلاط أشعارهما بأجزاء النفس" [3].

ويأخذ المعري (ت- 449 هـــ) على رؤبة خلوّ رجزه من العذوبة ، حيث يقول له في رسالة الغفران: " ولم تكن صاحب مثل مذكور، ولا لفظ يستحسن عذب "[4].

ومما يؤثره ابن سنان في الكلمات عذوبتها في السمع، وذلك بأن تجد لتأليفها فيـــه حسناً ومزية على غيرها، وإن تساويا في التأليف من الحروف المتباعدة[5].

---

1 _ العسكري، **الصناعتين**، ص 152 .

2 _ نفسه، ص 73 .

3 _ الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد النيسابوري، **ثمار القلوب في المضاف والمنـــسوب**، تحقيـــق: إبراهيم صالح، دار البشائر، ط1، دمشق، 1994م، 908/2 .

4 _ المعري، أبو العلاء، **رسالة الغفران**، تحقيق: عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، ط6، القاهرة، 1977م، ص 375 .

5 _ ابن سنان، **سر الفصاحة**، ص 59 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويحدد الصنعاني (ت- 576 هـ) مفهوم العذوبة، فيقول: " فأما العذوبة فهي أمكن، لأنها تكون بالتلاؤم، وأن لا تكون مؤلفة من حروف متنافرة، وذلك أمكن من الجزالة، وقد يكون ذلك بتلاؤم الحركات والسكنات كما يكون بتلاؤم الحروف "[1].

ويتناول ابن أبي الأصبع هذا المعيار، فيربطه تارة بالألفاظ جاعلاً منه شرطاً من شروط انسجام الكلام بعضه مع بعض[2]، وتارة أخرى يجعله من صفات القافية التي تطرب لها الأذن وتجعل الكلام عند تلقيه مستساغاً مقبولاً لا نفور فيه[3]. ولا شك أن القافية مرتبطة بالدرجة الأولى باللفظة وما يقع داخلها من تلاؤم بين حروفها، حتى تكون مستساغة مقبولة.

ونختم حديثنا عن هذا المعيار بحازم القرطاجني صاحب النظرة الشاملة للعذوبة، إذ يبين علاقتها باللفظ، وسبب مجيئها في الكلام، فيقول: " كما أن اللفظ المستعذب، وإن كان لا يعرفه جميع الجمهور، مستحسن إيراده في الشعر؛ لأنه مع استعذابه قد يفسر معناه لمن لا يفهمه، ما يتصل به من سائر العبارة، وإن لم يكن في الكلام ما يفسره لم يعوز أيضاً وجدان مفسره لكونه مما يعرفه خاصة الجمهور أو أكثر منهم، والإتيان بما يعرف أحسن"[4].

ولعل هذا الكلام يعكس لنا نظرة حازم الفلسفية، التي يبين من خلالها مدى التأثر والتأثير بين النص والمتلقي، كما حاول أيضاً وضع قانون دائم، فالألفاظ العذبة يسهل فهمها إلى جانب كونها عذبة، وحتى وإن لم تفهم، فإنه يدعو للتوجه إلى الخاصة؛ لأنهم أهل الاختصاص، وهم أعلم بمثل هذه الألفاظ.

---

1 _ الصنعاني، عباس بن علي، **الرسالة العسجدية في المعاني المؤيدية**، تحقيق: عبد المجيد الشرفي، الدار العربية للكتاب ، ليبيا، 1976م، ص 85 .

2 _ ابن أبي الأصبع، **تحرير التحبير**، ص 429 .

3 _ نفسه ، ص 475 .

4 _ القرطاجني، حازم، **منهاج البلغاء**، ص 29 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولكن حازما، وفي موقع آخر من كتابه، لا يجعل العذوبة مسألة إلزامية للشاعر، فهو صاحب الموقف، يتحكم به وفق حاجته والغاية التي يقصد إليها، ومما يدلل على ذلك أنه عندما رفض الألفاظ المبتذلة، قال: " وأحسن الألفاظ ما عذب ولم يبتذل في الاستعمال، وكلامنا ليس واجباً على الشاعر لزومه، بل مؤثراً حيث يمكن ذلك"[1].

ويذكر حازم أن تحقيق التلاؤم بين أركان العبارة يؤدي إلى الاستعذاب وتحقيق جمالية النص" فالاستعذاب فيها يكون بحسن المواد، والصيغ، والائتلاف، والاستعمال الأوسط" [2]. وهذا الكلام يشير إلى أن الاستعذاب يرتبط بالأصوات، وتناسقها، وتآلفها، وانسيابية نطقها، وما يتشكل عنها من كلمات متآلفة منسجمة فيما بينها , فتجاور الألفاظ في العبارة الواحدة بطريقة حسنة يؤدي إلى فهم النص, خاصة إذا ابتعدت عن الغرابة والوعورة, أو كما يذكر حازم " الاستعمال الأوسط ".

وخلاصة القول، فقد شكل هذا المعيار نقطة ارتكاز في بناء العمل الأدبي عند معظم النقاد القدماء، فأجمعوا على ما فيه من جودة وتأثير، لاسيما أن الألفاظ العذبة تساعد القارئ على الوصول إلى الفكرة والمعنى، وتسهم في إحداث اللذة المطلوبة التي يحدثها النص لدى المتلقي. ومن البديهي أن يكون للبيئة أبلغ الأثر في تحقيق هذا المعيار، فكلما مالت البيئة إلى الرقة واللين، مال لفظ الشاعر لهذا المعيار، والعكس صحيح، ثم إن من يحدد كيفية استخدام هذا المعيار وأوانه هو المبدع لا غيره.

---

1 _ القرطاجني، حازم، **منهاج البلغاء**، ص 82 .

2 _ نفسه , ص 225 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المبحث السادس: معيار الرشاقة:

ورد في اللسان :" الرَّشْقُ : الرَّمي، مصدر رَشَقَهُ يرشُقُهُ رشقاً إذا رماه بالسهام, والرَّشْقُ والرِّشقُ : صوت القلم إذا كتب به, والمُرشِقُ والرَّشيقُ من الغلمان والجواري: الخفيف الحسن القدّ اللطيف ، وقد رَشُقَ، بالضم رشاقة. التهذيب: يقال للغلام والجارية إذا كانا في اعتدال رشيقٌ ورشيقةٌ، وقد رَشُقا رشاقة، وناقة رشيقة: خفيفة سريعة "[1].

وقد ظهر هذا المعيار منذ فترة مبكرة في تراثنا النقدي ، وأول من استخدمه هو بشر بن المعتمر عندما قسم الناس في صحيفته، من حيث قدرتهم على الكلام ومواهبهم الأدبية، إلى ثلاث مراتب، موضحاً أن المرتبة الأولى هي للأديب الحاذق المطبوع الذي يمتلك الموهبة الأدبية، فيقدم أدباً جيداً وقولاً سامياً رفيعاً، وفي هذا الإطار يتحدث بشر عن صفات العمل الفني الجيد جاعلا الرشاقة في اللفظ صفة من هذه الصفات [2]، فالرشاقة شرط من شروط اللفظ الجيد التي يجب توافرها في عمل المبدع الحاذق.

وحذا الجاحظ حذو بشر، إذ أشار في معرض حديثه عن شبيب بن شيبة، إلى ما يتميز به اللفظ الجيد من رشاقة ، وما لهذا من أثر في حسن الابتداء[3]؛ لأنه أول ما يصطدم به المتلقي فيحبب له العمل الأدبي ويقربه منه.

ويبين القاضي الجرجاني أثر اللفظ الرشيق في النص وموقعه من المتلقي , أما على الصعيد الأول فإن اللفظ الرشيق يزين النص , وعلى الصعيد الثاني فإن استجابة المتلقي للفظ الرشيق تتضاعف لرشاقته وحسنه , أو كما يقول القاضي الجرجاني :" وإذا أردت أن تعرف موضع اللفظ الرشيق من القلب، وعظم غنائه في تحسين الشعر، فتصفح

1 _ ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (رشق) .

2 _ الجاحظ، **البيان والتبيين** 136/1 .

3 _ نفسه 1/ 113 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

شعر جرير وذي الرمة في القدماء، والبحتري في المتأخرين، وتتبع نسيب متيمي العرب، ومتغزلي أهل الحجاز، كعمر، وكثير، وجميل، ونصيب، وأضرابهم، وقسهم بمن هو أجود منهم شعراً، وأفصح لفظاً وسبكاً، ثم انظر واحكم وأنصف ، ودعني من قولك :" هل زاد على كذا " ، و" هل قال إلا ما قاله فلان! " ، فإن روعة اللفظ تسبق بك إلى الحكم "[1].

وقد تنوع استخدام هذا المعيار عند ابن رشيق، فتارة يربطه باللفظ جاعلاً منه شرطاً من شروط الكلام، متأثراً في ذلك بشكل مباشر أو غير مباشر بكلام بشر بن المعتمر آنف الذكر[2]، وتارة يربطه بالمعنى، لا سيما عندما يتحدث عن أفضل أوقات الإبداع الفني ، فأفضل التأليف ما كان وقت السحر، لأنه ينتج اللفظ الرقيق والمعنى الرشيق، خاصة إذا كان الموضوع في النسيب[3].

أما عبد القاهر الجرجاني فيذهب إلى أن الرشاقة صفة للفظ لا تكون له خارج النظم , أي أن النظم هو الذي يحدث الرشاقة في اللفظ بعد أن لم تكن[4].

وعقد أسامة بن منقذ باباً في كتابه أسماه " باب الرشاقة والجهامة "، فبين أن الجهامة هي الكلمات القبيحة الثقيلة في السمع، وهي بخلاف الرشاقة التي تتصف بها الألفاظ الحلوة العذبة والتي تطرب لسماعها الأذن، واستشهد على ذلك بقول تأبط شراً:

(البسيط)

لَتَقْرَعَنَّ عَلَيَّ السِّنَّ مِنْ نَدَمٍ إِذا تَذَكَّرْتِ يَوْماً بَعْضَ أَخْلاقِي[5]

---

1 _ الجرجاني، القاضي، **الوساطة** ، ص 23 .

2 _ ابن رشيق، **العمدة** 178/1 .

3 _ نفسه 98/2 .

4 _ الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، ص 338.

5 _ ابن منقذ، أسامة، **البديع في نقد الشعر**، ص233 ، تأبَّط شرًّا ، أبو زهير ثابت بن جابر الفهمي، **الديوان**، تحقيق : عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة ، ط1، بيروت ، 2003 م ، ص 43.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أما ابن أبي الأصبع المصري فقد اهتم بهذا المعيار، لا سيما في كتابة الخاتمة، لأنها آخر ما يتبقى في الأسماع، لذلك يجب أن تكون ألفاظها ناضجة ورشيقة تقرع الأذن بسهولة ويسر بعيداً عن الغرابة والجفاف[1].

ولكنه في موضع آخر من كتابه يؤكد على ضرورة استخدام المعاني الرشيقة مع الموضوعات الرقيقة، لاسيما النسيب[2]، ويبدو أن ابن أبي الأصبع في هذا الجانب قد تأثر بالسابقين من النقاد الذين أكدوا على ضرورة المناسبة بين الموضوعات الرقيقة ومعانيها وألفاظها.

مما تقدم يتضح اهتمام النقاد القدماء بهذا المعيار , فهو من صفات اللفظ الجيد الذي يزين النص وتطرب الأذن لسماعه , وتتضاعف استجابة المتلقي لوجوده , وقد أشاد النقاد بوجوده في مقدمة العمل الأدبي أو خاتمته أو كليهما ؛ مما يدل على حجم الأثر الذي يتركه في المتلقي.

1 _ ابن أبي الأصبع، **تحرير التحبير**، ص 616 .

2 _ نفسه، ص 410 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المبحث السابع: معيار السماحة:

جاء في اللسان : " السَّماحُ والسَّمَاحَةُ : الجود، سَمُحَ سماحةً وسموحةً وسماحاً: جاد, والمسامحة: المساهلة، وسَمَحَ وتَسمَّحَ : فعل شيئاً فسهّلَ عليه، وعودٌ سمحٌ : بيّنُ السماحة والسموحة لا عقدة فيه, ورمحٌ مُسَمَّحٌ: ثُقِّفَ حتى لان"[1].

ولم أقف على رأي أو ذكر لهذا المعيار عند نقادنا القدماء حتى نهاية القرن الثالث الهجري.

ولعل أول ناقد أشار لهذا المعيار هو قدامة بن جعفر، إذ جعله من نعوت اللفظ الجيد[2]، وعلى الرغم من أن قدامة لم يحدد مراده باللفظ السمح ,وكذا غيره من النقاد في تناديهم له , فإن له شرف السبق في الإشارة إليه والتنبيه على أهميته.

وقد عد القاضي الجرجاني السمح مقابلا للضعيف الركيك من الألفاظ , كما عد السمح من علامات الطبع , واقترن عنده السمح بالسهولة والانقياد , يشي بذلك قوله: " فلا تظنن أن أريد بالسمح السهل الضعيف الركيك... بل أريد النمط الأوسط"[3]، وقوله أيضا: "ومتى أردت أن تعرف ذلك عياناً، وتستثبته مواجهة، فتعرف فضل ما بين السمح المنقاد والعصي المستكره فاعمد إلى شعر البحتري...كقوله:

(الوافر)

أُلامُ عَلى هَواكِ وَلَيسَ عَدلاً إِذا أَحْبَبْتُ مِثلَكِ أَن أُلاما

تَرى كَبِداً مُحَرَّقَةً وَعَيناً مُؤَرَّقَةً وَقَلباً مُستَهاما

وَرُبَّتَ لَيلَةٍ قَد بِتُّ أُسْقَى بِعَيْنَيْهَا وَكَفَّيْهَا المُداما

---

1 _ ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (سمح) .

2 _ ابن جعفر، قدامة، **نقد الشعر**، ص65 .

3 _ الجرجاني، القاضي، **الوساطة**، ص22 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

قَطَعْنَـــا اللَّيْـــلَ لَثْمَـــاً وَاعْتِناقـــاً وَأَفْنَيْنَـــاهُ ضَـــمّاً وَالْتِزَامـــا[1]"[2]

ويلاحظ أن الجرجاني في تمثله للفظ السمح كان أكثر دقة منه في التنظير لـــه, إذ ربط – في التنظير للسماحة – السماحة بالسهولة وجعلها نقيضاً لكل ما هو ضعيف ركيك، وعندما جاء إلى عملية التطبيق كان أكثر دقة، لاسيما عندما جعل السماحة تقابـــل اللفـــظ المستكره العصي.

ونختم الحديث عن المعايير الفنية للألفاظ بمجموعة من النتائج:

أولاً : أظهرت دراسة هذه المعايير اهتمام النقاد القدماء باللفظة المفردة , إذ يكـــاد الباحث يجزم أن معظم هؤلاء النقـــاد أشـــاروا إلـــى اللفظـــة وأصـــواتها وخصائـــصها واستخداماتها وعلاقتها بالمبدع والبيئة والمتلقي , ثم مدى تلاؤم اللفظة الواحدة وانـــسجامها مع مثيلاتها في العبارة لتحقيق الانسجام والغاية الجمالية المنشودة.

ثانياً : يكاد يجمع معظم النقاد القدماء على ضرورة وجود المعايير الفنية للفظ آنفة الذكر, وإن اختلفت نظراتهم في الحكم عليها، إضافة إلى طريقة العرض، والتناول، وطرح الأمثلة.

ثالثاً : لم يكن إيثار النقاد القدماء للمعايير اللفظية السابقة عبثيا , بل ارتبط بطبيعة النقد القديم عموما, والجهة التي كان ينتمي إليها كل ناقد خصوصا , فقد اهتم النقاد بسهولة الألفاظ وعذوبتها وسلاستها وفصاحتها إيمانا منهم بالنهج الذي سار عليه القـــدماء , ومـــع تطور النقد ظهرت طوائف للنقاد منها طائفة اللغويين والنحويين الذين جنحوا لمثـــل هـــذه

---

[1] _ البحتري، أبو عبادة الوليد بن عبيد الطائي، **الديوان** ، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، ط3، القاهرة، 2009م، 2/ 116.

[2] _ الجرجاني، القاضي، **الوساطة**، ص 23– 24.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

المعايير حفاظا منهم على اللغة نفسها , كما اشتدت موجة النقد المعتزلي التي ركزت على فصاحة اللفظة وسهولتها واهتمت بالنظم لإثبات إعجاز القرآن الكريم ومحاربة من حـــاول النيل من العرب.

رابعاً : هدفت المعايير اللفظية آنفة الذكر إلى تحقيق جمالية النص , والتي بينت أن نقادنا القدماء سعوا للوصول إلى المثل الأعلى , فلم تعد أحكامهم مجرد إشارات سريعة لا تعليل لها , بل تجاوزت ذلك لتبحث في أدق تفاصيل اللفظة باعتبارها عنصرا مهما مـــن عناصر تشكيل العمل الأدبي.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الثاني: معايير القيمة الفنية للمعنى:

المبحث الأول : معيار صحة المقابلة.

المبحث الثاني : معيار صحة التقسيم.

المبحث الثالث : معيار صحة التفسير.

المبحث الرابع : معيار التتميم.

المبحث الخامس : معيار الالتفات.

المبحث السادس : معيار الإبداع والابتكار.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

توطئة:

ورد في اللسان: " مَعْنى كلِّ شيء: مِحْنَتُه وحالُه التي يصير إليهـــا أَمْـــرُه. وروى الأَزهري عن أَحمد بن يحيى قال: المَعْنَى والتفسيرُ والتَّأْوِيل واحدٌ. وعَنَيْتُ بـــالقول كـــذا: أَردت. ومَعْنَى كلّ كلامٍ ومَعْناتُه ومَعْنِيَّتُه: مَقْصِدُه، والاسم العَناء. يقال: عَرَفْتُ ذلـــك فـــي مَعْنَى كلامِه ومَعْناةِ كلامه وفي مَعْنِيِّ كلامِه"[1].

أما اصطلاحا فنجد هناك إشكالية في تحديد مفهوم المعنى , وسأقتصر هنا على ما قاله ناقدان محدثان حول هذا المفهوم , فالمعنى عندهما " هو ما يمثله النص , وهو ما يمثله المؤلف حين يستخدم مجموعة معينة من العلامات , وما تمثله هذه العلامات "[2].

وقد حظي المعنى باهتمام النقاد والبلاغيين, إذ يشير المصطلح لديهم إلـــى دلالات مختلفة, " فتارة يعني الدلالة الجزئية للعبارة أو البيت الـــشعري, وتـــارة يعنـــي الغـــرض الشعري أو المقصد الكلي أو المحتوى العام للقصيدة, ويقترن مصطلح المعنى في مباحثهم بمصطلح اللفظ ليشكلا ثنائية اللفظ والمعنى التي أدت ببعضهم إلى الفصل بين شكل العمل الأدبي ومضمونه, واختصام النقاد والبلاغيين حول هذه الثنائية وانقسامهم إلى فريق مؤيـــد لقيمة اللفظ, وفريق مؤيد لقيمة المعنى , وفريق يربط بينهما ويؤكد على قيمة الصياغة"[3], ويرى فايز القرعان أن النص الأدبي تحكمه طاقة دلالية جامعة لكـــل مكوناتـــه اللغويـــة والبلاغية والإيقاعية، بحيث يبدو كل عنصر من هذه المكونات منسجماً مع العنصر الآخر بفعل هذه الطاقة[4].

---

[1] _ ابن منظور , **لسان العرب** , مادة (عنا).

[2] _ الجوبعي , يحيى , **إشكالية المعنى** , مكتبة الدراسات الفكرية والنقديـــة , ط1 , صـــنعاء , 2006م , ص 33, عناني , محمد , **المصطلحات الأدبية الحديثة** , مكتبة لبنان , ط1 , بيروت , 1996م , ص52 .

[3] _ ثابت , زيد قاسم , **المصطلح النقدي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحـــازم القرطـــاجني** , رســـالة ماجستير , جامعة الموصل , الموصل , 1998م , ص201 .

[4] _ القرعان، فايز ، **سلطة النص على دالات الشكل البلاغي**، عالم الكتب الحديث، إربد، 2010م، ص 45.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وسيحاول الباحث في هذا الفصل الوقوف عند عدد من المعايير المعنويـــة التـــي حاول نقادنا القدماء أن يدلوا بدلوهم في أتونها وانعكاسها على قيمة النص الأدبي . وهـــذه المعايير, هي: معيار صحة المقابلة, و معيار صحة التقسيم , و معيار صحة التفـــسير , و معيار التتميم, ومعيار الالتفات , و معيار الإبداع والابتكار.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المبحث الأول : معيار صحة المقابلة:

ورد في اللسان" الصُّحُّ والصّحّةُ والصحاحُ: خلاف السقم، وذهاب المرض ، وقد صّح فلان من علته واستصحّ، وهو أيضاً البراءة من كل عيب وريب, وصححتُ الكتاب والحساب تصحيحاً إذا كان سقيماً فأصلحت خطأه"[1].

ويبدو للباحث أن دلالة هذا المصطلح الفنية لا تختلف عن دلالته المعجمية؛ لأنه يدل في ميدان النقد والبلاغة على السلامة من العيب أو النقص، وقد كان استعمالهم لهذا المصطلح متنوعاً، فقالوا: صحة التقسيم ، وصحة المقابلة، وصحة التفسير.

وقبل الولوج في أشكال الصحة في النقد والبلاغة لابد للباحث أن يميز بين مدلولي الصحة والصواب، فالصحة خلاف العيب، والصواب خلاف الخطأ، ولابد أن نقادنا القدماء كانوا على وعي ومعرفة بهذا الجانب ، فالعسكري – مثلاً– عقد في كتابه الصناعتين فصلاً سماه:" في التنبيه على خطأ المعاني وصوابها".

وعليه يمكن القول إن معيار الصحة من المعايير التي كانت تدور– في إطار عام– للتعبير عن المعنى الجيد، لذلك بين النقاد أن الإخلال به يوقع الأديب في العيب. ويبدو أن تصورهم هذا مستمد بطبيعة الحال من تصورهم للنص الأدبي على أنه كائن حي ينطبق عليه ما ينطبق على سائر الكائنات من الصحة والاعتلال، أو من السلامة والعيب. ولعل أوضح ما يدل على ذلك قول ابن رشيق: "اللفظ جسم، وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه، ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهجنة عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من الشلل والعور وما أشبه ذلك، من غير أن تذهب الروح، وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك

1 _ ابن منظور، **لسان العرب** ، مادة (صحح).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أوفر حظ، كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح، ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ، وجريه فيه على غير واجب، قياساً على ما قدمت من أدواء الجسوم والأرواح"[1].

فالنقاد والبلاغيون وإن اختلفت آراؤهم في قضية اللفظ والمعنى، إلا أن نظرتهم لا تخرج عن هذه الرؤية للعمل الأدبي، فقد تمثلوا هذا العمل على أنه كائن حي له مكوناته ومقومات تمامه التي لا يكون جميلاً ومقبولاً إلا إذا توافرت له ، وبقدر ما يعتورها من الضعف والعيب بقدر ما ينعكس ذلك على قيمته من النقص.

وبناء على ذلك فإن على كل أديب أن يتحرى السلامة في عمله الأدبي، بحيث يبتعد فيه عن كل ما يؤدي إلى الإنقاص من قدره ، فيخرج عملاً ذا قيمة وجمال.

وقد أورد ابن منظور في مادة (قبل):" الاستقبال: ضد الاستدبار، واستدبر الشيء وقابله: حاذاه بوجهه, والإقبال نقيض الإدبار, والقبل الاسم، والإقبال: المصدر" [2].

ويعتبر معيار صحة المقابلة من المعايير التي حظيت باهتمام النقاد والبلاغيين القدماء، وهو كما يقول قدامة: "أن يصنع الشاعر معاني يريد التوفيق بين بعضها وبعض، أو المخالفة، فيأتي في الموافق بما يوافق، وفي المخالف بما يخالف على الصحة، أو يشرط شروطاً ويعدد أحوالا في أحد المعنيين، فيجب أن يأتي فيما يوافقه بمثل الذي شرطه وعدده، وفيما يخالف بأضداد ذلك ، كما قال بعضهم:

(الطويل)

فَوا عَجَباً كَيْفَ اتَّفَقْنَا فَنَاصِحٌ وَفِيٌّ، وَمَطْوِيٌّ على الغِلّ غَادِرُ

1 _ ابن رشيق ، **العمدة** 124/1.

2 _ ابن منظور، **لسان العرب** ، مادة (قبل).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

فقد أتى بإزاء كل ما وصفه من نفسه بما يضاده على الحقيقة ممن عاتبه ، حيث قالوا بإزاء"ناصح":"مطوي على الغل"، وبإزاء" وفي":"غادر"[1].

وقد رأى بعض الدارسين أن قدامة استمد هذا المصطلح من أرسطو (ت-323.ق.م) في كتابه الخطابة، وذلك في حديثه عن تأليف العبارة، وخصوصاً قوله" الكلام الموصول ربما كان اتصاله أقساماً ويسمى المقسَّم، كقولهم: إني تعجبت من فلان الذي قال كذا وكذا، أو من فلان الذي عمل كذا وكذا، فهؤلاء أقسام المتعجب منهم، وربما كانت الأقسام إلى التقابل كقولهم: منهم من اشتاق إلى الثروة، ومنهم من اشتاق إلى اللهو، وكقولهم: أما العقلاء فأخفقوا، وأما الحمقى فأنجحوا، والمتقابلات إذا توافقت، أحدثت رونقاً لظهور بعضها ببعض"[2].

ويظهر في كلام أرسطو أن المتقابلات بعضها أضداد، وبعضها لا يحمل معنى الضدية بشكل دقيق، في حين نجد أن قدامة أراد من المقابلة أن تضم الأضداد، وقد جاءت أمثلته شهادة واضحة على ذلك، ومن هذه الشواهد قول الشاعر: (الكامل)

وإذَا حَدِيْثٌ سَاءَنِي لَم أَكْتَئِبْ وإذَا حَدِيْثٌ سَرَّنِي لَم آشِرِ[3]

فقد جعل بإزاء "ساءني": "سرني"، وبإزاء " لم أكتئب" , " لم آشر"، وهذه المعاني متقابلة بشكل واضح ، أو هي على حدّ قوله:" في غاية صحة التقابل"[4].

---

1 _ ابن جعفر، قدامة، **نقد الشعر**، ص 133.

2 _ أرسطو طاليس، **فن الشعر**، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973م، ص 76، وينظر أيضاً: زايد، عبد الرزاق أبو زيد ، **كتاب سر الفصاحة لابن سنان الخفاجي : دراسة وتحليل** ، مكتبة الشباب , القاهرة , 1986م , ص128-129، وضيف , شوقي، **البلاغة تطور وتاريخ** ، دار المعارف, ط5 , القاهرة , 1981م , ص 87 .

3 _ أشِرَ كفَرِحَ فهو أشِرٌ وأَشُرٌ وأَشْرٌ بالفتح: مَرِحَ . ينظر: الفيروزابادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، **القاموس المحيط** ، مؤسسة الرسالة، ط4، بيروت، 1994م، مادة (أشر) .

4 _ ابن جعفر، قدامة ، **نقد الشعر** ، ص134.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويؤكد قدامة في غير واحد من شواهده، على التضاد الكامل في مقابلاته، ومن هذه الشواهد قول عقيل بن حجاج:

(البسيط)

تَسْتَنُّ فِي حَيْثُ لـم تُبْعِـدْ مُـصَعِّدَةً وَلَـمْ تُـصَوِّبْ إِلَـى أَدْنَـى مَهَاوِيْهَـا

فجعل بإزاء قوله " تبعد مصعدة " : " أدنى مهاويها "، ولو جعل بإزاء "الإبعاد في الصعود": " الهوى"، من غير أن يقول " أدنى المهاوي " لكانت المقابلة ناقصة، لكن لما قال: "تبعد" قال: " أدنى "، ولو لم يقل "تبعد" لقنع منه بأن يقول: " تهوى" فقط، من غير أن يأتي بالدنو"[1].

والمدقق في كلام قدامة يجده قد وضع يده على ناحية مهمة في النقد ، وهي التوازن الإيقاعي، وهذا الإيقاع يكون في الأصوات كما يكون في المعاني ، فيخلق التوازن فيها، وهو من مقاييس الجمال التي يعتدّ بها في العمل الأدبي.

وقد ذكر عز الدين إسماعيل أن النقاد تنبهوا إلى هذه القضية، ورأوا أن الصورة العملية تبين لنا كيف كان النقاد يحاسبون الشعراء وفقاً لقوانين الإيقاع، فالكلام قد يكون جيداً، ولكن هذه الجودة، تزداد إذا توافر قانون الإيقاع[2].

وفي فصل فساد المقابلات عدّ قدامة كل ما خالف هذا التوازن من عيوب المقابلات، وبين أن من هذه العيوب أن يضع الشاعر معنى يريد أن يقابله بآخر، إما على جهة الموافقة أو المخالفة، فيكون أحد المعنيين لا يخالف الآخر ولا يوافقه، كقول أبي عدي القرشي:

---

1 _ ابن جعفر، قدامة ، **نقد الشعر** ، ص134.

2 _ إسماعيل ، عز الدين ، **الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة** , دار الفكر العربي , القاهرة ، 1992م , ص234.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(الخفيف)

يَا ابْنَ خَيْرِ الْأَخْيَــارِ مِــنْ عَبْــدِ شَــمْسٍ أَنْــتَ زَيْــنُ الــدُّنْيَا وَغَيْــثُ الْجُنُــوْدِ

يقول معلقاً على هذا البيت:" فليس قوله:" وغيث الجنود"، موافقاً لقوله:" زين الدنيا" ولامضاداً، وذلك عيب" [1]، وفي هذا القول إشارة واضحة إلى تركيز قدامة علــى جانــب التوازن الذي يخلق نوعاً من الانسجام في النص فيحقق المطلوب.

وبهذا حاول قدامة بلوغ الغاية القصوى في المعاني من خلال هذا المعيار لاســيما أن التقابل يقيم نوعاً من التوازن هو أجمل إيقاعاً، لذلك لابد على الشاعر أن يأتي به حيث يحتاج ذلك، ويتخلى عنه عندما يجد أن مجيئه بلا فائدة.

أما العسكري فيرى أن المقابلة تعني إيراد الكلام، ثم مقابلته مثله في المعنى واللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة، فأما ما كان منها في المعنى فهو مقابلة الفعل بالفعل، ومثاله قول الله تعالى: ﴿ فَتِلْكَ بُيُوتُهُمْ خَاوِيَةً بِمَا ظَلَمُوٓاْ ﴾[2]، إذ إن فحواء بيــوتهم وخرابهــا بالعذاب مقابلة لظلمهم.[3]ومن أمثلة مقابلة المعاني بعضها لبعض عنده قول الشاعر:

(الوافر)

أَسَــــرْنَاهُمْ وَأَنْعَمْنَــــا عَلَــــيْهِمْ وَأَسْــــــقَيْنَا دِمَــــــاءَهُمُ التُّرَابَــــا

فَمَــا صَــبَرُوا لِبَــأْسٍ عِنْــدَ حَــرْبٍ وَلَــــا أَدَّوا لِحُــــسْنِ يَــــدٍ ثَوَابــــا

فجعل بإزاء"الحرب: أن لم يصبروا "، وبإزاء" النعمة: أن لم يثيبوا "، فقابل علــى وجه المخالفة.[4]وقد عد العسكري هذا المثال من صحة المقابلة. أما سوء المقابلة عنــده، فمنها قول امرئ القيس:

---

1 _ ابن جعفر، قدامة ، **نقد الشعر**، ص202.

2 _ النمل : 52.

3 _ العسكري ، **الصناعتين** ، ص 47 .

4 _ نفسه ، ص 140 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

(الطويل)

فَلَــو أَنَّهــا نَفــسٌ تَمــوتُ جَميعَــةً وَلَكِنَّهـــا نَفـــسٌ تُـــساقَطُ أَنفُـــسا [1]

يقول :" ليس "سوية" بموافق" لتساقط" ولا مخالف له، ولهذا غيره أهــل المعرفــة فجعلوه" جميعة" لأنه بمقابلة تساقط" أليق"[2].

ففساد المقابلة عنده أن تذكر معنى تقتضي الحال ذكرها بموافقة أو مخالفة، فيؤتى بما لا يوافق ولا يخالف ، مثل قولك:" ما صاحبت خيّراً ولا فاسقاً، ووجه الكلام أن تقول: ما صاحبت خيّراً ولا شريراً "[3].

مما سبق ، يتضح أن العسكري لم يساير قدامة في تعريفه لصحة المقابلة، بل جاء بتعريف لهذا المعيار خاص به، فهو لم يقصره على المعنى وحده، بل ربطه باللفظ أيضاً، ولكنه وإن جاء بمفهوم مختلف عن قدامة، إلا أنهما اتفقا في جعل صحة المقابلة من الأدلة على جودة الكلام، وفي المقابل جعلا فسادها فساداً لهذه الجودة.

والمقابلة في مفهوم الباقلاني أن يوفق بين معان وضدها، والمتضاد بضده، كما في قوله تعــالى:﴿ ثُمَّ إِذَا مَسَّكُمُ ٱلضُّرُّ فَإِلَيۡهِ تَجۡـَٔرُونَ ﴿٥٣﴾ ثُمَّ إِذَا كَشَفَ ٱلضُّرَّ عَنكُمۡ إِذَا فَرِيقٞ مِّنكُم بِرَبِّهِمۡ يُشۡرِكُونَ ﴿٥٤﴾ ﴾[4]، وقد اعتبر الباقلاني المقابلة من قبيل الطباق، واستشهد على ذلك بقــول جرير:

---

1 _ امرؤ القيس بن حجر بن الحارث الكندي، **الديوان**، تحقيق: مصطفى عبد الشافي، دار الكتــب العلميــة، ط5، بيروت، 2004 م، ص 87.

2 _ العسكري ، **الصناعتين**، ص 141 .

3 _ نفسه ، ص141 .

4 _ النحل : 53-54، وجأرت إلى الله ليسمع دعائي: تضرعتُ بالدعاءِ إليه. ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (جأر).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(الطويل)

وَباسِـــطَ خَيـــرٍ فـــيكُمُ بِيَمينِـــهِ وَقَـــابِضَ شَـــرٍّ عَـــنكُمُ بِـــشَمالِيا[1]

ويبدو أن الباقلاني بحديثه عن المقابلة، قد فاته أن المقابلة أعـم مـن المطابقـة، فالمقابلة قد تكون بالأضداد وغير الأضداد، لكنه هنا حصرها بالأضداد، ولعله بذلك جانب الصواب.

ولم يلتزم المرزوقي باستخدام لفظة المقابلة، بل تارة يذكر المقابلة، وتارة أخـرى يذكر المطابقة، من ذلك ما جاء من حديث للمرزوقي على قول الشاعر: (البسيط)

لَكِـــنَّ قَـــوْمِي وَإِنْ كَـــانُوا ذَوِيْ عَـــدَدٍ لَيْسُوا مِن الـــشَّرِّ فِـــي شَـــيْءٍ وَلا الْخَيْـــرِ

فهو يذكر أن الشاعر وصف قومه، فقال:" لكن قومي وإن كان فيهم كثـرة عـدد وعدة، ليسوا من دفع الشر وإنكاره وقصده وارتكابه في شيء، وإن كان فيه خفة وقلة"[2]. والمدقق في هذا القول يلاحظ إشارة المرزوقي إلى ما بين شطري البيت من مطابقة، ففي الصدر عدد فيه كثرة، وفي العجز شر فيه قلة.

وهو يعلق على البيت ذاكراً المقابلة والمطابقة معاً، فيقول: "وقـد قابـل الـشرط بالشرط في الصدر، وطابق العدد والكثرة والخفة من الكلام، ويريـد أن يـصفهم بـأنهم يؤثرون السلامة والعفو عن الجناة ما أمكن، ولو أرادوا الانتقام لقدروا بعـددهم وعـدتهم، ولكن المراقبة والتقوى تدعوهم إلى إيثار الحسنى"[3]، فالمقابلة لدى المرزوقي كمـا هـو واضح في تحليله تقتصر على المعنـى دون اللفـظ، فقـول الـشاعر:" وإن كـانوا ذوي عدد"بمعنى الكثرة، و"الهوان" بمعنى القلة، ولكنه كما قلت يجمع بين المطابقة والمقابلة دون

1 _ الباقلاني ، **إعجاز القرآن**، ص 46، جرير، **الديوان**، ص 501.

2 _ المرزوقي ، **شرح ديوان الحماسة** 30/1 .

3 _ نفسه 30/1 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أن يضع حداً فاصلاً بينهما، مقابلة الشرط"وإن كانوا" في الصدر، مع الشرط"وإن هانا" في العجز، ومطابقة العدد بين الكثرة والقلة.

أما ابن رشيق فقد تميز عن سابقيه في تعريف المقابلة، فقال:" المقابلة هي ترتيب الكلام على ما يجب، فيعطى أول الكلام ما يليق به أولا، وآخره ما يليق به آخراً، ويؤتى في الموافق بما يوافقه، وفي المخالف بما يخالفه".[1] وواضح أن مراد ابن رشيق بصحة المقابلة تلك المقابلة الجيدة المقتضية للترتيب.

لذلك فإن ابن رشيق يجعل المقابلة بين التقسيم والطباق، مبيناً أنها أكثر ما تجيء في الأضداد، فإذا جاوز الطباق ضدين كان مقابلة، وقد استشهد عليها بقول الشاعر:

(الطويل)

فَوا عَجَباً كَيْفَ اتَّفَقْنَا فَنَاصِحٌ وَفِيٌّ، وَمَطْوِيٌّ على الغِلّ غَادِرُ

وقال:" فقابل بين النصح والوفاء بالغل والغدر، وهكذا يجب أن تكون المقابلة الصحيحة"[2]، والظاهر أنّه جعل الصحة في هذا المعيار مرتبطة بالأضداد وترتيبها، لذلك أخذ على قدامة أنه لم يول مسألة التقديم والتأخير في باب المقابلة اهتماماً[3].

ومن الواضح أن ابن رشيق وقف عند الفرق بين المقابلة والمطابقة، فبين أن الكلام إذا جاوز الضدين أصبح مقابلة ، في حين تنحصر المطابقة في الضدين، كما ألمح ابن رشيق إلى فارق آخر, عندما بين أن المقابلة أكثر ما تجيء في الأضداد، وفي هذا دلالة على أن المقابلة قد تكون أيضاً في غير الأضداد، أما المطابقة فتكون في الأضداد فقط.

---

1 _ ابن رشيق ، **العمدة** 15/2 .

2 _ نفسه 16/2.

3 _ نفسه 16/2.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن جيد المقابلة في المنثور عنده قول بعض الكتاب:" فإن أهل الرأي والنصح لا يساويهم ذوو الأفن[1] والغش، وليس من يجمع إلى الكفاية الأمانة كمن أضاف إلى العجز الخيانة"[2]. فهنا نلاحظ أنه جعل بإزاء" أهل الرأي والنصح": "ذوي الأفن والغش"، وجعل بإزاء" الكفاية"، "العجز"، وبإزاء"الأمانة"،"الخيانة" ، على سبيل المخالفة.

ومن معيب المقابلة عنده قول الكميت يخاطب قضاعة: (الطويل)

رَأَيْتُكُمْ مِنْ مَالِكٍ وَادِّعَائِهِ كَرَائِمَةِ الْأَوْلادِ مِنْ عَدَمِ النَّسْلِ[3]

يقول معلقاً على هذا البيت: "فوقع تشبيهه على الادعاء والرثمان خاصة، لا على صحة المقابلة في الشبهين، لأن هؤلاء فيما زعم يدعون أباً، والرائمة تدعي ولداً، وهما ضدان"[4].

وابن رشيق ، وإن كان يهتم بالمقابلة وحسنها، فإنه لا يعتبر كسابقيه – مثل قدامة– نقص الأقسام أو زيادتها من الأمور المزيلة لصحتها، فهذه من عيوب المقابلة التي لا تخل بصحتها، وقد استشهد على حديثه هذا بقول أبي نواس:

(الطويل)

أَرى الفَضْلَ لِلدُّنْيا وَلِلدِّيْنِ جامِعاً كَما السَّهْمُ فِيْهِ الرِّيْشُ وَالفَوْقُ[5]**وَالنَّصْلُ**[6]

---

1 _ الأفن, بالتحريك: ضعف الرأي . ينظر: ابن منظور , **لسان العرب** , مادة (أفن) .

2 _ ابن رشيق ، **العمدة** 18/2.

3 _ ابن زيد الأسدي، أبو المستهل الكميت بن خنيس، **الديوان** ، تحقيق : محمد نبيل الطريفي ، دار صادر، ط1، بيروت، 2000 م ، ص 306.

4 _ابن رشيق ، **العمدة** 21/2، والرثمة من الخبر: أي أنه خبر غير مستيقن. ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (رثم).

5 _ الفوق : موضع الوتر من السهم . ينظر: الجوهري ، **الصحاح** ، مادة (فوق).

6 _ هذا البيت ليس موجودا في الديوان .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فقابل اثنين بثلاثة، وتستقيم المقابلة– كما يرى ابن رشيق – بما اتفق، ويسقط ما زاد أو نقص،إلا أنه معيب[1].

ويبدي ابن سيده (ت– 458 هـ) في " شرح مشكل شعر المتنبي " إعجابه بصحة المقابلة في اللفظ والمعنى معاً، دون أن يفسر رأيه، أو يوضح مفهوم المقابلة، ففي تعليقه على قول المتنبي: (البسيط)

عَبَرْتَ تَقَدُمُهُمْ فيهِ وَفي بَلَدٍ سُكّانُهُ رِمَمٌ مَسكونُها حُمَمُ[2]

قال:" وما أحسن ما قابل بين الرمم والحمم لفظاً ومعنى" [3]، وفي موقع آخر من كتابه المذكور، يقول:" ومقابلة الشيء بنقيضه أذهب في الصناعة "[4].

ومن الواضح تأثر ابن سيدة بأبي هلال العسكري، فالعسكري رأى أن المقابلة تكون في اللفظ والمعنى ، واستشهد على ذلك بالأمثلة، وابن سيدة مثله، ومن الملاحظ أن ابن سيدة يرى في المقابلة عنصراً من عناصر الإبداع وتجويد العمل الأدبي.

ويظهر تأثر ابن سنان بقدامة بن جعفر بشكل واضح في حديثه عن صحة المقابلة، إذ يقول:" ومن الصحة: صحة المقابلة في المعاني، وهو أن يضع مؤلف الكلام معاني يريد التوفيق بين بعضها وبعض والمخالفة، فيأتي في الموافق بما يوافق، وفي المخالف بما يخالف، على الصحة، والأصل في هذه المناسبة، فإن لها تأثيراً قوياً في الحسن"[5] .

---

1 _ابن رشيق ، **العمدة** 21/2.

2 _ العكبري ، " **التبيان في شرح الديوان** " 21/4 .

3 _ ابن سيده ، علي بن إسماعيل، **شرح المشكل من شعر المتنبي** ، تحقيق : حامد عبد المجيد , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة , 1976م , ص267.

4 _ نفسه ، ص 232.

5 _ ابن سنان، **سر الفصاحة** ، ص234.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالأصل في صحة المقابلة هو مدى تحقق المناسبة بين المقابِل والمقابَل، فإذا قامت المناسبة وظهرت، كانت المقابلة صحيحة، كما في قول الشاعر: (الطويل)

جَزَى اللهَ خَيْرَاً ذَاتَ بَعْـلٍ تَـصَدَّقَتْ عَلَـى عَـزَبٍ حتَّـى يَكُـوْنَ لَـهُ أَهْـلُ

فَإِنَّـا سَـنَجْزِيْهَا بِمِثْـلِ فِعَالِهـا إِذَا مَـا تَزَوَّجْنَـا وَلَـيْسَ لهـا بَعْـلُ

يقول ابن سنان:" هذه مقابلة صحيحة؛ لأنه جعل في مقابلة أن تكون المـرأة ذات بعل وهو لا زوج له، أن يكون هو ذا زوج وهي لا بعل لها، وقابل حاجته وهـو عـزب بحاجتها وهي عزبة"[1].

أما إذا لم تكن هناك مناسبة على جهة الموافقة أو المخالفة، فإن المقابلة لا تـصح، كما في قول أبي عدي القرشي: (الخفيف)

يَا ابْنَ خَيْرِ الْأَخْيَارِ مِـنْ عَبْـدِ شَـمْسٍ أَنْـتَ زَيْـنُ الـدُّنْيَا وَغَيْـثُ الْجُنُـوْدِ

يقول ابن سنان:" فليس غيث الجنود مقابلاً لزين الدنيا ولا موافقاً".[2]

وتأتي المقابلة عند الرازي (ت- 606 هـ) والسكاكي (ت- 626 هـ) من خلال الجمع بين شيئين متوافقين، وبين ضديهما[3].

ويخرج مفهوم ابن شيث للمقابلة وصحتها عن مفاهيم السابقين، إذ بين أن المقابلـة تكون في المساواة في اللفظ والاختلاف في المعنى ، يقول: " المقابلة أن يتساوى اللفظـان في الكلام المضبوط بالسجعتين، ويكون الثاني ضد الأول مع التكافؤ في اللفظ كقولنا: أتيت إليه منبسطاً بالأمل، وانثنيت منقبضاً باليأس، وكقول الشاعر:

---

1 _ ابن سنان، **سر الفصاحة**، ص259.

2 _ نفسه، ص259.

3 _ الرازي ، **نهاية الإيجاز** , ص150 ، السكاكي ، **مفتاح العلوم** ، ص424.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

(البسيط)

أَزورُهُم وَسَوادُ اللَّيــلِ يَــشفَعُ لــي وَأَنثَني وَبَياضُ الــصُّبحِ يُغــري بــي[1]"[2]

فالسابقون رأوا أن المقابلة تكون بتقابل المعنيين على سبيل الموافقة أو المخالفــة، في حين حصرها هو بالمخالفة، لكنه أشار إلى ما تحدثه عملية التقابل من توازن، وما ينتج عن ذلك من إيقاع يعد مقياساً من مقاييس الجمال التي يعتدّ بها في العمل الأدبي .

ويتابع ابن أبي الأصبع كلام ابن رشيق عندما يشترط لصحة المقابلة الترتيب بين الألفاظ المتقابلة في الصدر والعجز، سواء أكانت في الموافق من الألفاظ أو المخالف، وما لهذا الترتيب من أثر في تحقيق التلاؤم والانسجام والتوازن الموسيقي، ممــا يــؤدي إلــى إحداث عنصر المتعة[3].

ويؤكد بدر بن مالك ما جاء عند ابن رشيق وابن أبي الأصبع، فيقول في تعريــف المقابلة:" أن تأتي في الكلام بجزأين فصاعداً، ثم تعطف عليه متضمنَ أضــدادها أو شــبه أضدادها على الترتيب، فإذا اختل كانت مقابلة فاسدة"[4]، وهو لا يكتفي بذلك، بــل يقــسم المقابلة إلى مقابلة اثنين باثنين، وثلاثة بثلاثة، وأربعة بأربعة، وخمــسة بخمــسة، كقــول المتنبي:

(البسيط)

أَزورُهُم وَسَوادُ اللَّيــلِ يَــشفَعُ لــي وَأَنثَني وَبَياضُ الصُّبحِ يُغــري بــي[5]

1 _ العكبري ، " **التبيان في شرح الديوان** " 161/1 .

2 – ابن شيث ، **معالم الكتابة** ، ص112.

3 _ ابن أبي الأصبع ، **تحرير التحبير** 179/1.

4 _ ابن مالك ، بدر، **المصباح** ، ص192.

5 _ العكبري ، " **التبيان في شرح الديوان** " 161/1.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فقابل بين أزور وأنثني، وسواد و بياض ، والليل والصبح، ويشفع ويغري، ولي وبي، من غير حشو، مع سهولة النظم، وتمكين القافية، ولذلك عدّ أفضل بيت في المقابلة[1].

والمدقق في كلام بدر بن مالك يلحظ أنه جعل كثرة المقابلات مقياساً من مقاييس الحكم على جودة البيت الشعري.

من هنا كان على الأديب إذا أراد أن يسلك مسلك المقابلة في التعبير أن يتوخى الصحة، بأن يضع إزاء كل معنى ما يناسبه؛ لما لذلك من أثر في إبراز المعنى وتقويته، ولما له من تأثير في المتلقي.

مما تقدم يمكن القول إن صحة المقابلة من المعايير التي حظيت باهتمام النقاد والبلاغيين القدماء، فوقفوا عندها، وبينوا ملامحها، وأثرها في بلاغة الكلام، فهي تضفي على القول رونقاً وبهجة، وتقوي الصلة بين اللفظ والمعنى – على الرغم من اختلاف القدماء في نسبتها للمعنى تارة، والمعنى واللفظ معاً تارة أخرى–، وتجلو الأفكار وتوضح المعاني ، وتخلق نوعاً من التوازن الإيقاعي، فيبرز المعنى بشكل جذاب ، وتتلاحم أجزاء العمل الأدبي وتزداد جمالاً.

1 _ ابن مالك ، بدر، **المصباح**، ص 194–195.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المبحث الثاني : معيار صحة التقسيم:

ورد في اللسان: "القسم: مصدر قسم الشيء يقسمه قسما فانقسم، وقسمه: جزأه، وهي القسمة، وتقسموا الشيء وأقسموه وتقاسموه: قسموه بينهم، وفي حديث قراءة الفاتحة: قسمت الصلاة بيني وبين عبدي نصفين، أراد بالصلاة هنا القراءة تسمية للشيء ببعضه، وهذه القسمة في المعنى لا اللفظ؛ لأن نصف الفاتحة ثناء ونصفها مسألة ودعاء "[1].

ولا شك أن هذا المعيار هو من المعايير الفنية البديعية التي عدت عند النقاد والبلاغيين القدماء من وجوه الحسن المعنوي ، لاسيما إذا جاء عن سماح وطبع.

وقد أشاد الجاحظ بالتقسيم وجودته ، وعلل به استحسان عمر بن الخطاب لبعض شعر زهير بن أبي سلمى وعبدة بن الطبيب ، فعندما سمع عمر– رضي الله عنه– قول زهير وكان من الذين قدموه: (الوافر)

فَإِنَّ الحَقَّ مَقْطَعُهُ ثَلاثٌ يَمِيْنٌ أَو نِفارٌ أَو جِلاءُ [2]

قال كالمتعجب:" من علمه بالحقوق وتفصيله بينها ، وإقامته أقسامها؟"[3]، ثم أخذ يردد هذا البيت من شدة التعجب.

ولما أنشدوه قصيدة عبدة بن الطبيب اللامية، ووصل المنشد إلى قوله :

(البسيط)

وَالْمَرْءُ ساعٍ لِأَمْرٍ لَيْسَ يُدْرِكُهُ وَالْعَيْشُ شُحٌّ وَإِشْفاقٌ وَتَأْمِيْلُ[4]

قال عمر متعجبا :" والعيش شح وإشفاق وتأميل! "، يعجبهم ما قسم وفصل[5].

---

1 _ ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادة (قسم) .

2 _ ابن أبي سلمى، زهير، **الديوان**، ص 18.

3 _ الجاحظ ، **البيان والتبيين** 240/1.

4 _ جبوري ، يحيى ، **شعر عبدة بن الطبيب** ، دار التربية ، بغداد ، 1971 م ، ص 75.

5 _ الجاحظ ، **البيان والتبيين** 241/1.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والمدقق في كلام عمر بن الخطاب – رضي الله عنه – يلحظ أنه كان ذواقة للشعر، يستجيد ما كان منه حسنا، كما هو في البيتين السابقين، إذ أعجب بجودة المعنى وحسن التقسيم فيهما.

وقد ذكر قدامة بن جعفر هذا المعيار ، وبين أنه مقصود لذاته، لا لإقامة حجة، واستحسن من الشاعر: "أن يبتدئ فيضع أقساما، فيستوفيها، ولا يغادر قسما منها "، مثال ذلك قول نصيب: (الطويل)

فقالَ فَرِيْقُ الْقَوْمِ: لمَّا نشدتُهمْ نَعَم ، وَفَرِيقٌ قَال : وَيْحَكَ ما نَدْرِي [1]

ومرد إعجاب قدامة بهذا البيت ، أن الإجابة استوفت جميع المطلوب ، إذ ليس في أقسام الإجابة، إذا سئل عنه، غير هذه الأقسام " [2].

وفي بيان المقصود بهذا المعيار ، يقول قدامة :" وصحة التقسيم أن توضع معان يحتاج إلى تبيين أحوالها، فإذا شرحت أتى بتلك المعاني من غير عدول عنها، ولا زيادة عليها، ولا نقصان منها "[3].

وقد احتار بعض النقاد في رد مذهب قدامة في صحة التقسيم إلى أصوله، فمنهم من أشار إلى تأثره بالجاحظ في ذلك [4] ، ومنهم من رد أصول تقسيمه إلى أرسطو ومنطقه[5].

---

1 _ سلوم ، داود ، **شعر نصيب بن رباح** ، مطبعة الإرشاد ، بغداد ، 1967 م ، ص 94.

2 _ ابن جعفر ، قدامة ، **نقد الشعر** ، ص131 .

3 _ نفسه، **جواهر الألفاظ** ، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد , دار الكتب العلمية , بيروت, 1985, ص5.

4 _ ضيف ، شوقي ، **البلاغة : تطور و تاريخ**، ص 86–87.

5 _ نفسه ، ص86 ، وطبانة ، بدوي ، **قدامة بن جعفر والنقد الأدبي** ، مكتبة الإنجلو المصرية ، ط3، القاهرة ، 1969م ، ص214–215 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تجدر الإشارة إلى أن أول مبحث في مباحث المنطق هو مبحث التقسيم ، وفيه أن القسمة المنطقية أو تقسيم الكلي إلى جزئياته هو جعل الشيء أقساما ، أو هو العملية التي بها تتميز الأنواع التي يتألف منها الجنس بعضها من بعض ، أما القسمة الطبيعية أو المادية فهي التي يعتبر الشيء الواحد فيها كلا مركبا من أجزاء، ثم يحل إلى أجزائه التي يتركب منها ، والقسمة النفسية أو الفلسفية أو الذهنية , وهي التي يعتبر فيها الشيء مجموعة أعراض ثم يحل في الذهن إلى أعراضه التي يتألف منها[1].

ويذكر جابر عصفور أن التقسيم عند قدامة انسجم بشكل واضح مع مذهبه في الغلو والمبالغة، والذهاب في تصوير الأمور إلى غايتها القصوى[2].

وانطلاقاً من نظرته المحبذة للمبالغة، وذهابا مع طبيعة الموضوع، حاول قدامة أن يتناول عيوب التقسيم، فرأى أن التقسيم إنما يفسد بتكرير الشاعر المعنى، أو إدخال قسم منه في قسم، أو إدخال أحدهما تحت الآخر في المستأنف، أو أن يدع بعضها فلا يأتي به[3]، وقد ضرب قدامة على هذه العيوب عددا من النماذج، من ذلك أنه أورد على التكرير المعيب قول هذيل الأشجعي: (الطويل)

فَمَا بَرَحَتْ تُومِي إِلَيه بِطَرْفِها وَتُومِضُ أحيانا إذا خَصْمُهَا غَفَلْ

لأن " تومض " و" تومي " بطرفها – كما ذكر قدامة – متساويان في المعنى[4].

والمدقق في هذا البيت يجد أن قدامة قد فاته ما فيه من استعارة جميلة وتفاوت في المعنى بين تومض وتومي.

---

1 _ طبانة ، بدوي ، **قدامة بن جعفر والنقد الأدبي**، ص215.

2 _ عصفور ، جابر ، **مفهوم الشعر : دراسة في التراث النقدي** ، دار التنوير ، ط 2، بيروت ، 1982 م ، ص62.

3 _ ابن جعفر ، قدامة ، **نقد الشعر** ، ص197– 199 .

4 _ نفسه ، ص199 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالإيماء هو الإشارة مطلقا، بينما الإيماض يعني مسارقة النظر وحدوثــه بــشكل خاطف كما يحصل البرق، وهي تفعل ذلك نتيجة المراقبة من حولها.

ويبدو أن قدامة قد أعجب بالتقسيم منطلقا من إعجابه بالمنطق والتوازن ، لــذلك استشهد عليه غير مرة في كتابه " نقد الشعر ".

وقد تأثر المرزباني في حديثه عن هذا المعيار بقدامة ، فسار على دربه ، وبــين أن فساد التقسيم من عيوب المعاني ، وذلك يكون بتكرار المعنى، أو أن يؤتى منها ما يكون بعضه داخلا تحت بعض،أو بأن يخل بما يقتضي المتكلم فيه استيفاؤه، وقد مثل المرزباني على ذلك بنموذج وجد عند قدامة ، وهو قول جرير: (البسيط)

صــــارَتْ حَنيفَـــةُ أَثلاثـــاً فَثُلْـــثُهُمُ مِنَ العَبيــدِ وَثُلْــثٌ مِــنْ مَوالِيْهــا[1]

فالمرزباني – وقدامة قبله – رفض هذا النوع من التقسيم؛ لأن فيــه ثلثــا غيــر موجود, فلم يستوف التقسيم أجزاءه.

أما القاضي الجرجاني ، فقد بين أن التقسيم يكمن في تقسيم البيت ، وإلحــاق كــل قسم بما يليه في المعنى الذي قصده فيتصل به ، ومن أمثلته عنده قول زهير:

(البسيط)

يَطعَنُهُم ما ارْتَمَوا حَتّى إِذا اطَّعَنــوا ضارَبَ حَتّى إِذا مــا ضــارَبوا اعْتَنَقــا[2]

يقول :" فقسم البيت على أحوال الحرب ، ومراتب اللقاء ، ثم ألحق بكل قسم مــا يليه في المعنى الذي قصده من تفضيل الممدوح ، فصار موصولا به ، مقرونا إليه"[3].

---

[1] _ المرزباني، **الموشح** ، ص 367، جرير ، **الديوان** ، ص 498 .

[2] _ ابن أبي سلمى ، زهير، **الديوان**، ص 77 .

3 _ الجرجاني ، القاضي ، **الوساطة** ، ص46– 47 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويرى العسكري أن التقسيم الصحيح يكون بتقسيم الكلام قسمة مستوية تحتوي على جميع أنواعه، ولا يخرج منها جنس من أجناسه[1]، ويضرب مثالا على ذلك من القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿هُوَ ٱلَّذِى يُرِيكُمُ ٱلْبَرْقَ خَوْفًا وَطَمَعًا﴾[2]، ثم يعلق عليها قائلا :" وهذا أحسن تقسيم؛ لأن الناس عند رؤية البرق بين خائف وطامع ، ليس فيهم ثالث"[3].

ومن شرط التقسيم عنده ألا تتداخل أقسامه بعضها ببعض ، وإلا أصبح التقسيم فاسدا، كما في قول أمية بن أبي الصلت: (الكامل)

لِلَّـــهِ نِعمَتُنـــا تَبـــارَكَ رَبُّنـــا رَبُّ الأَنَـــامِ وَرَبُّ مَـــن يتَأَبَّـــدُ[4]

إذ علق عليه قائلا :" داخل في الأنام من يتأبد "[5].

وانفرد الثعالبي – في هذا الميدان – عن سابقيه بأنه أول من تنبه إلى صحة التقسيم في شعر المتنبي ، فشهد فيه بفضله، وأكد أنه الأولى بأن يوصف بحسن التقسيمات ، مبينا أن الآمدي أشار إلى أشعار الآخرين ، وكان الأولى به أن يشير إلى المتنبي ، وقد استشهد على حسن التقسيم في شعر المتنبي بأمثلة كثيرة ، منها قوله : (البسيط)

ضاقَ الزَمانُ وَوَجهُ الأَرضِ عَـن مَلِـكٍ مِـلءِ الزَّمـانِ وَمِـلءِ الـسَّهلِ وَالجَبَـلِ
فَنَحنُ فـي جَـذَلٍ وَالـرومُ فـي وَجَـلٍ وَالبَرُّ في شُـغُلٍ وَالبَحـرُ فـي خَجَـلِ[6]

---

1 _ العسكري ، **الصناعتين** ، ص375.

2 _ الرعد : 12 .

3 _ العسكري ، **الصناعتين** ، ص375.

4 _ ابن أبي الصلت، أمية، **الديوان**، تحقيق: سجيع جميل الجبيلي، دار صادر، ط1، بيروت ، 1998م، ص 57. ويتأبد: يتوحش. ينظر: الزمخشري، أبو القاسم جاد الله محمود بن عمر ، **أساس البلاغة**، دار صادر، بيروت، 1979م، مادة (أبد).

5 _ العسكري ، **الصناعتين**، ص378 .

6 _ الثعالبي، أبو منصور، عبد الملك بن محمد النيسابوري، **يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر**، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983، 241/1 ، العكبري، "**التبيان في شرح الديوان**" 79/3 – 80.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد علق أحد الدارسين على التقسيم في هذه الأبيات ، فقال :" لقد كان التقسيم لديه إلى جانب ما يضيفه من موسيقا لفظية جميلة ، يعبر أحيانا عن عاطفة تتفجر في صدره ويهتز لها كيانه ، فتتدافع لديه في نغمات جميلة معبرة ، وهي أشبه بالغناء المكون من وصلات، كل وصلة منها تحكي قصة ، فتترك أثرها في الأذن والنفس معا"[1].

أما ابن رشيق ، فقد أفرد لحسن التقسيم بابا مستقلا ، افتتحه بالإبانة عن حده ومعناه، فأشار إلى اختلاف السابقين في تفسيره ، وصنفهم في ذلك صنفين : الأول يرى أن حسن التقسيم يكمن في استقصاء الشاعر جميع أقسام ما ابتدأ به ، ويبدو أن ابن رشيق عنى بذلك الجاحظ وقدامة من قبله ، والثاني ذهب بالتقسيم مذهبا آخر – كما يرى ابن رشيق– فالحديث عن الشيء ليس عنده على أساس أن له أقساما محددة يجب استيفاؤها وردها إليه حتى يستقيم التقسيم تاما صحيحا ، وإنما على أنه له صفات وأحوال تتعلق به ، فيذكرها متعاقبة ، وعلى قدر ما يذكر من صفات هذا الموصوف (المقسم)، ويقدر أهميتها، تكون درجة إحاطة الشاعر والناثر، لا على أن تقسيمه فاسدٌ أو معيب إذا أخل بشيء منها على جهة النقص[2]. ويظهر للباحث أن القاضي الجرجاني من أصحاب هذا المذهب ، فهو يقصد بالتقسيم إلحاق كل قسم بما يليه في المعنى دون أن يجعل في القسمة أقساما محددة يجب استيفاؤها بشكل تام.

كما آثر ابن رشيق إطلاق مصطلح " التعقيب " بدلا من التقسيم ، مبينا أن التعقيب أوجز، وهو ذو دلالة دقيقة على صفة التتابع والتعاقب في الصفات ، وأن دلالة التقسيم الفنية ليست إلا أقساما أو صفات على وجه مخصوص ، ثم يستشهد على كلامه بمثال من شعر عمر بن أبي ربيعة :

---

1 _ نافع ، عبد الفتاح صالح ، **لغة الحب في شعر المتنبي** ، دار الفكر ، عمان ، 1983، ص319.

2 _ ابن رشيق ، **العمدة** 2/ 21–24.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

(الطويل)

تَهـيمُ إِلـى نُعـمٍ فَـلا الـشَّمْلُ جـامِعٌ وَلا الحَبْـلُ مَوصُـولٌ وَلا القَلْـبُ مُقْـصِرُ

وَلا قُـرْبُ نُعـمٍ إِن دَنَـتْ لـك نـافِعٌ وَلا نَأيُهـا يُـسلي وَلا أَنـتَ تَـصْبِرُ[1]

ويشير ابن رشيق إلى أن التقسيم عند أصحاب المذهب الأول أفضل ، لاسيما ما وقع منه في بيت واحد، وعد دونه في الفضل والجودة ما يقع في بيتين أو أكثر[2].

وفي نهاية مبحث التقسيم ، يذكر ابن رشيق موقف المولدين الذين آل إليهم هذا الفن، فولعوا فيه أشد ولوع ، وتكلفوه حتى مقتوه ، إذ أدخلوا فيه أشياء عدوها من التقطيع والتقسيم ، وهي من البلاغة والبديع براء ، وقد ضرب لذلك عدة شواهد [3]،كما في قول أبي الطيب :

(البسيط)

أَقِلْ أَنِلْ أَقطِعِ احْمِلْ عَلِّ سَلِّ أَعِدْ زِدْ هَشَّ بَشَّ تَفَضَّلْ أَدنِ سُرَّ صِلِ [4]

وقال :" ثم زاد في هذا وتباغض حتى صنع :

(الطويل)

عِشِ ، ابْقَ ، اسْمُ ، سُدْ ، قُدْ ، جُدْ ، مُرِ ، انْهَ ، رِ ، فِ ، اسْرِ ، نَلْ

غِظِ ، ارْمِ ، صِبِ ، احْمِ ، اغْزُ ، اسْبِ ، رُعْ ، زَعْ ، دِلِ ، اثْنِ ، نُلْ [5]

ثم أخذ يشرح هذا القول ، حتى قال :" وهذه غاية في المقت والبغاضة" [6].

---

[1] _ ابن رشيق ، **العمدة** 22/2 ، ابن أبي ربيعة ، عمر، **الديوان** ، تحقيق : علي مهنا ، دار الكتب العلمية ، بيروت، (د.ت) ، ص 119.

2 _ ابن رشيق ، **العمدة** 23/2.

3 _ نفسه 30/2 .

[4] _ العكبري ، " **التبيان في شرح الديوان** " 85/3 .

[5] _ نفسه 89/3 .

6 _ ابن رشيق ، **العمدة** 30/2 ، وانظر ذلك عند : الشنتريني ، ابن بسام ، **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة**، تحقيق : إحسان عباس ، دار الثقافة ، ط1 ، بيروت، 1979م ، 320/1.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والقارئ لهذين البيتين يلاحظ بداية ما يحمله كل بيت من معان متعـــددة متـــشعبة الغايات ، يضاف إلى ذلك صعوبة قراءتهما وفهمهما وتكلفهما ، الأمر الذي يربك القارئ، ويؤدي في النهاية إلى النفور من هذا الشعر وعدم قبوله .

وهي عند ابن سنان تتمثل في تمام القسمة، وعدم الإخلال بقسم منها، والابتعـــاد عن التكرار, لذلك يستشهد عليها بأمثلة من الشعر والنثر، ومن الأمثلة النثرية قول بعضهم في كتاب له:" فإنك لم تخل فيما بدأتني به من مجد أثلته[1]، أو شـــكر تعلجتـــه[2] أو أجـــر ادخرته، أو متجر اتجرته ، أو أن تكون جمعت ذلك كله، فلم يبق في هذا المعنى قسم لـــم يأت به ولا من الأقسام شيء تكرر"[3]. وهو ينظر إلى هذا المثال على أنه مثال تـــام فـــي تقسيمه لا خلل فيه ولا تكرار.

كما تطرق ابن سنان إلى فساد التقسيم ، مبينا أسبابه ، فمنها فاســـد مـــن طريـــق الإخلال، ومنها فاسد من طريق التكرار ، ومنها فاسد لدخول أحد القسمين في الآخر, وهو في هذه الأقسام يأتي بالأدلة الموضحة المبينة للغرض المقصود[4].

ومن يتتبع مفهوم النقاد والبلاغيين القدماء السابق ذكرهم ، يلاحظ أن صحة التقسيم مبدأ نقدي وبلاغي يحافظ على المعنى من الإخلال الذي يوقع المتلقي في لبس ويتركه في حيرة ، كما يلاحظ ما يحدثه التقسيم الحسن من جرس موسيقي له دور في جذب المتلقـــي وإطراب الأذن.

وقد عد عبد القاهر الجرجاني التقسيم وجها من وجوه التنظيم الجيد ، لاســـيما إذا تبع هذا التقسيم جمع ، كقول حسان: (البسيط)

قَـــومٌ إِذا حـــارَبوا ضَـــرُّوا عَـــدُوَّهُمُ أَو حاوَلوا النَّفْـــعَ فـــي أَشـــياعِهِم نَفَعُـــوا

1 _ أثلته : اكتسبته . ينظر : ابن منظور , **لسان العرب** , مادة (أثل) .

2 _ تعلجته : جمعته . ينظر : ابن منظور , **لسان العرب** , مادة (علج) .

3 _ ابن سنان , **سر الفصاحة** ، ص277-278.

4 _ نفسه ، ص279-281 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

سَـــجِيَّةٌ تِلـــكَ مِـــنهُم غَيْـــرُ مُحدَثَـــةٍ إنَّ الخَلائِـــقَ فَـــاعْلَمْ شَـــرُّها البِـــدَعُ[1]"[2]

وقد التفت الزمخشري (ت- 538 هـ) في كشافه إلى صحة التقسيم ، وذلك في تفسيره للآية الكريمة:﴿ ثُمَّ أَوْرَثْنَا ٱلْكِتَٰبَ ٱلَّذِينَ ٱصْطَفَيْنَا مِنْ عِبَادِنَا ۖ فَمِنْهُمْ ظَالِمٌ لِّنَفْسِهِۦ وَمِنْهُم مُّقْتَصِدٌ وَمِنْهُمْ سَابِقٌۢ بِٱلْخَيْرَٰتِ بِإِذْنِ ٱللَّهِ ۚ ذَٰلِكَ هُوَ ٱلْفَضْلُ ٱلْكَبِيرُ ﴿٣٢﴾ ﴾[3]، ومثل هذا الالتفات يدل على أن صحة التقسيم عند الزمخشري من محاسن الكلام التي تتعلق بالمعنى.

وتابع الصنعاني وابن منقذ من سبقهم من النقاد ، عندما بيّنا أن حسن التقسيم من المعايير الثابتة المتعلقة بالمعنى ، التي ينبغي على الأديب أن لا يخل بها؛ لما تحققه من جودة في التعبير عن المعنى[4].

كما أدخل السكاكي التقسيم في المحسنات المعنوية ، فقال : "هو أن تذكر شيئا ذا جزئين أو أكثر ، ثم تضيف إلى كل واحد من أجزائه ما هو له عندك , كقول بعضهم:

(المتقارب)

أَدِيْبَـــانِ فِـــي بَلْـــخَ لا يَـــأْكُلانِ إذا صَـــحِبَا الْمَـــرْءَ غَيْـــرَ الْكَبَـــدْ

فَهَـــذا طَوِيْـــلٌ كَظِـــلِّ القَنَـــاةِ وهَـــذَا قَـــصِيْرٌ كَظِـــلِّ الْوَتَـــدْ"[5]

أما ابن الأثير فرفض ما تقتضيه القسمة العقلية التي يبحث عنها المتكلمون؛ لما في ذلك من أمور يستحيل القيام بها ، لذلك وضع تعريفا خاصا ، فقال :"وإنما نريد بالتقسيم

---

1 _ ابن ثابت ، حسان، **الديوان**، ص 238.

2 _ الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، ص 94.

3 _ فاطر : 32، وانظر : الزمخشري ، أبو القاسم جاد الله محمود بن عمر , **الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل** , دار الكتب العلمية , ط1 , بيروت , 1995م , 612/3 .

4 _ الصنعاني ، **الرسالة العسجدية** , ص144 ، وابن منقذ ، أسامة ، **البديع في نقد الشعر** ، ص61.

5 _ السكاكي ، **مفتاح العلوم** ، ص 210.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ههنا ما يقتضيه المعنى مما يمكن وجوده من غير أن يترك منها قسم واحد ، وإذا ذكـرت قام كل قسم منها بنفسه ، ولم يشارك غيره"[1].

وقد علق ابن الأثير على قول أعرابي :"إن النعم ثلاث : نعمة في حـال كونهـا، ونعمة ترتجى مستقبلة، ونعمة تأتي غير محتسبة , فقال :" وهذا القول فاسد ، فإن في أقسام النعم التي قسمها نقصا لا بد منه ، وزيادة لا حاجة إليها ، فقد أغفـل الأعرابـي النعمـة الماضية ، وفاته أن النعمة غير المحتسبة داخلة في قسم النعمة المستقبلة" ، ثم جـاء ابـن الأثير بشاهد من شعر أبي تمام يثبت فيه براعة الشاعر في هذا الفن ، فقال :" وقد استوفى أبو تمام هذا المعنى في قوله:

(الكامل)

جُمِعَـتْ لَنَـا فِـرَقُ الأَمَـاني مِـنْكُمُ بِـأَبَرَّ مِـن روحِ الحَيَـاةِ وَأَوصَـلِ
فَـصَنيعَةٌ فِـي يَومِهـا وَصَـنيعَةٌ قَـد أَحولَـتْ[2] وَصَـنيعَةٌ لَـم تُحْـوِلِ
كَالمُزْنِ مِن ماضِي الرَّبـابِ[3] وَمُقْبِـلٍ مُتَنَظَّـرٍ وَمُخَـيِّمٍ مُتَهَلِّـلِ[4]

فأبو تمام – كما يرى ابن الأثير – أجاد في وصف الممدوح بحسن التقسيم الـذي جمع فيه العطايا التي تشبه المطر ، فتكون كالسحاب الذي مـضى ، والمنتظـر المبـشر بالخير, وبالعطاء الدائم في اليوم والسنة وفي كل الأوقات ، ومثل هذا التقسيم فيه جانب من روح النكتة والفكاهة والتظرف الذي يمتع الممدوح ويدفعه إلى جزل العطايا.

وقد سار القرطاجني على نهج السابقين ، فبين أن التقسيم نوعان : حسن وفاسـد، أما التقسيم الحسن فيكمن في كل ما استوفى الأقسام وتممها ، في حين يخالف التقسيم الفاسد

---

1 _ ابن الأثير ، **المثل السائر** 287/2 .

2 _ أحولت : أي مضى عليها سنة . ينظر: الجوهري، **الصحاح** ، مادة (حول).

3 _ الرباب : سحاب أبيض ، واحدته ربابة . ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (ربب).

4 _ ابن الأثير ، **المثل السائر** 288/2–289، أبو تمام ، **الديوان** 26/2 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ذلك، وقد يعمد الأديب لذكر الأقسام اللازمة الشيء تاركا سواها ، كما قد يذكر أقساما لا تصلح أن تنسب للشيء المراد تقسيمه ، وقد يعمد آخرون إلى تقسيم أجزاء الأجزاء المقسمة [1]، لذلك يرى القرطاجني أن الكمال في المعاني يكون باستيفاء أقسامها واستقصاء متمماتها.

وعليه ، يمكن القول إن معيار صحة التقسيم هو معيار معنوي ذوقي أصيل، لاسيما أن الذوق السليم لا يقبل من الكلام إلا ما استقام معناه وبعد عن النقص.

وإذا بين بعض النقاد المحدثين أن قدامة تأثر بالفلسفة اليونانية في هذا المعيار، فإن هذا لا ينفي أصالته عند العرب ، والقرآن الكريم هو خير شاهد على ذلك ، كما أن الجاحظ قبل قدامة ذكر إعجاب عمر بن الخطاب – رضي الله عنه – بحسن التقسيم وما يحدثه في المتلقي , وهذا لا يدع مجالا للشك في أن هذا المعيار عربي أصيل اتخذه الناقد العربي أساسا في فن القول ومراعاة صحة المعاني عند صياغتها.

1 _ القرطاجني ، **منهاج البلغاء** ، ص55.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المبحث الثالث : معيار صحة التفسير:

ورد في اللسان :" الفسر : البيان ، فسر الشيء يفسره ، بالكسر، وتفسره ، بالضم، فسرا، وفسره : أبانه ، والتفسير مثله . ابن الأعرابي : التفسير والتأويل و المعنى واحد وقوله عز وجل :"وأحسن تفسيرا" ؛ المفسر : كشف المغطى ، والتفسير : كشف المراد عن اللفظ المشكل ، والتأويل : رد أحد المحتملين إلى ما يطابق الظاهر ، واستفسرته كذا أي سألته أن يفسره لي "[1].

وكما عني القدماء بصحة المقابلة وصحة التقسيم ، فقد عنوا أيضا بمعيار صحة التفسير وعدوه عنصرا مهما من عناصر مقياس الصحة.

ويعتبر قدامة بن جعفر من النقاد القدماء البارزين الذين أولوا قضية المعنى اهتمامهم، فهو يمضي في توضيح نعوت المعاني وعيوبها ، ويذكر من هذه النعوت معيار صحة التفسير ، فيعرفه بقوله : هو " أن يضع الشاعر معاني يريد أن يذكر أحوالها في شعره الذي يضعه ، فإذا ذكرها أتى بها من غير أن يخالف معنى ما أتى به منها ، ولا يزيد أو ينقص مثل قول الفرزدق: (الطويل)

لَقَد خُنْتَ قَوْماً لَوْ لَجَأْتَ إِلَيْهِمُ طَرِيْدَ دَمٍ أَو حَامِلاً ثَقْلَ مَغْرَمِ

فلما كان هذا البيت محتاجا إلى تفسير، قال:

لَأَلفَيْتَ فِيْهِمْ مُطْعِماً وَمُطَاعِناً وَرَاءَكَ شَزْرَاً بِالوَشِيْجِ[2]المُقَوَّمِ[3]

ففسر قوله :" حاملا ثقل مغرم ": بأنه يلقى فيهم من يعطيه ، وفسر قوله :" طريد دم" بقوله : إنه يلقى فيهم من يطاعن دونه ويحميه "[4].

---

1 _ ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادة (فسر).

2_ الوشيج: ما نبت من القنى والقصب ملتفاً، واحدته وشيجة. ينظر: الزبيدي، **تاج العروس**، مادة (وشج).

3_ الفرزدق ، أبو فراس همام بن غالب التميمي، **الديوان** ، تحقيق : علي فاعور ، دار الكتب العلمية ، ط1، بيروت ، 1987 م ، ص 519.

4 _ ابن جعفر ، قدامة ، **نقد الشعر** ، ص135.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقد عاب دارسون محدثون على قدامة هذا الكلام معتبرين أن هذا الجانب يتداخل بوضوح مع كلامه عن صحة المقابلات وصحة التقسيم و" كأن قدامة فرع منهما هذا الفرع الجديد "[1]، ورأى آخرون أن " هذا الكلام لا يبعد كثيرا عن كلامه في التقسيم"[2].

كما علق ابن رشيق على كلام قدامة في صحة التفسير بقوله : " هذا جيد في معناه، إلا أنه غريب مريب ،لأنه فسر الآخر أولا ، والأول آخرا ، فجاء فيه بعض التقصير والإشكال "[3].

ويبدو للباحث أن ابن رشيق جانب الصواب في تعليقه على كلام قدامة ، لأنه نظر إلى النص نظرة شكلية – من خلال الاهتمام بالتقديم والتأخير – دون تعمق ، ودون الاهتمام بعناصر النص الأدبي نفسه، وامتزاج بعضها ببعض، للتعبير عن المشاعر والتفاعل معها ، إضافة إلى أنه لم يركز على التجربة الإنسانية وظروفها وخصوصياتها، وفي هذا الأمر إخضاع للشعر ومعاييره، ومحاولة لوضعه في قوالب جاهزة مصطنعة تحرم الشاعر من الإبداع.

وقد حاول ابن رشيق أن يستدرك على كلامه السابق بقوله :" من العلماء من يرى أن رد الأقرب على الأقرب ، والأبعد على الأبعد ، أصح في الكلام ، ألا ترى إلى قوله تعالى:﴿ يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ ۚ فَأَمَّا ٱلَّذِينَ ٱسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ ﴾ ... ثم قال سبحانه بعد ذلك: ﴿ وَأَمَّا ٱلَّذِينَ ٱبْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِى رَحْمَةِ ٱللَّهِ هُمْ فِيهَا خَٰلِدُونَ ﴿١٠٧﴾ ﴾"[4].

---

1 _ ضيف ، شوقي ، **البلاغة تطور وتاريخ** ، ص88.

2 _ طبانة ، بدوي ، **قدامة بن جعفر والنقد الأدبي** ، ص215.

3 _ ابن رشيق ، **العمدة** 35/2.

4 _ نفسه 35/2، والسورة : آل عمران : 106–107.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والملاحظ في كلام ابن رشيق أنه عاب على قدامة تفسير الآخر أولا والأول آخرا، ثم وقع هو في استدراكه بالشيء نفسه ، وكما ذكر سابقاً ، فإن محاولة وضع الشعر في قوالب جاهزة تفقده قيمته الفنية التي يحاول الباحث رصدها عند هؤلاء النقاد.

وقد ظل قدامة حريصا على منهجه، وتحقيق منطقه، وهو يتناول فساد التفسير،إذ يستشهد عليه بقول الشاعر: (الطويل)

فَيَا أيُّها الحَيْرَانُ في ظُلَمِ الدُّجَى ومَنْ خَافَ أنْ يَلْقَاه بَغْيٌ مِنَ العِدَى

تَعالَ إليهِ تَلْقَ مِنْ نُورِ وَجْهِهِ ضِيَاءً وَمِنْ كَفَّيْهِ بَحْرا مِنَ النَّدَى[1]

فهو رأى أن الشاعر لما قدم في البيت الأول الظلم وبغي العدى، كان الجيد أن يفسر هذين المعنيين في البيت الثاني بما يليق بهما، فأتى بإزاء الظلام بالضياء، وذلك صواب, وكان الواجب أن يأتي بإزاء بغي العدى بالنصرة، أو بالعصمة أو بالوزر –والوزر هنا الملجأ– أو بما جانس ذلك مما يحتمي به الإنسان من أعدائه، فلم يأت بذلك، وجعل مكانه ذكر الندى ، ولو كان ذكر الفقر أو العدم ، لكان ما أتى به صوابا[2].

كما رأى قدامة أن هذا الشاعر " لو لم يأت بخلاف القسم الثاني ، بل تركه ، لدخل في باب الخلل ، ولو لم يتركه ، بل أتى به وزاد عليه، لدخل في باب الحشو"[3].

فالتفسير إذا جاء صحيحا أضفى على الكلام بعداً فنياً جمالياً، فمجيء الكلام في بدايته مجملا يثير ذهن المتلقي واهتمامه ، وما أن يأتي بعده تفسير له حتى تنجلي الصورة عنه بشكل واضح، فيثبت لدى المتلقي ويصبح متمكنا منه، لذلك كان على الأديب أن يعمد إلى هذا المعيار؛ لتلافي ما قد يقع بسبب فقدانه من الغموض والإبهام وعسر الفهم.

---

1 _ النَّدَى: ما أَصابَك من البَلَل، ونَدَى الخَيْر هو المعرُوف. ويقال أَنْدَى فلان علينا نَدًى كثيراً وإنَّ يده لَنَدِيَّةٌ بالمعروف. ينظر: ابن منظور، **لسان العرب** ، مادة (ندي).

2 _ ابن جعفر ، قدامة ، **نقد الشعر** ، ص203–204.

3 _ نفسه ، ص204.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ولا يجعل بدوي طبانة صحة التفسير واستقامته من نعوت المعاني أو من محاسن الشعر، بل يجعلها أصلا أسلوبيا يطالب به الشاعر ، ويقصد بـــه الوضـــوح ، لاســـيما إذا استدعت الحاجة إليه ، يقول :" ولا نجد لها – يعني صحة التفسير – محلا بـــين محاســـن الشعر، وإن كان فقدها عيباً من عيوبه ... وذلك أن أهم صـــفات الأســـلوب الـــشعري أو الأدبي الوضوح ، والنص الأدبي تتحدد بعد قراءته درجة وضوحه أو غموضه، والشاعر هو المطالب بهذا الوضوح، فإذا أحس أن في معانيه شيئا من الخفاء، كان عليه أن يزيـــل هذا الخفاء بتفصيل المجمل ، وتوضيح المبهم، وإلا كان معيبا , وإذا فليس التفسير حـــسنة من الحسنات التي تحسب للشاعر، ويقوم بها الشعر، وإنما هو أصل واجـــب الرعايـــة إذا مست الحاجة إليه "[1].

والمدقق في كلام بدوي طبانة يلمس نوعا من التناقض والاضطراب ، فهـــو فـــي بداية كلامه لا يعد صحة التفسير من محاسن الشعر، لكنه يتبع هذا الكلام بقولـــه إن فقـــده عيب، وكذلك أنه أصل واجب الرعاية إذا استدعت الحاجة إليه ، وهذا مناف لما بدأ به، ثم إن جعله لهذا الجانب من صفات الأسلوب وتسميته بالوضوح، يعني إنكار ســـمة خاصـــة بالمعنى وهذا مرفوض أيضاً.

ويأتي العسكري في تعريفه لصحة التفسير بكلام أوضح من كلام قدامة , فيقـــول: "هو أن يورد معاني فيحتاج إلى شرح أحوالها ، فإذا شرحت تأتي في الشرح بتلك المعاني من غير عدول عنها أو زيادة فيها ، كقـــول الله تعـــالى﴿ وَمِن رَّحْمَتِهِۦ جَعَلَ لَكُمُ ٱلَّيْلَ وَٱلنَّهَارَ لِتَسْكُنُوا۟ فِيهِ وَلِتَبْتَغُوا۟ مِن فَضْلِهِۦ ﴾"[2]فجعل السكون لليل ، وابتغاء الفضل للنهار ، فهو في غاية الحسن ، ونهاية التمام "[3].

---

1 _ طبانة ، بدوي ، **قدامة بن جعفر والنقد الأدبي** ، ص265.

2 _ القصص :73.

3 _ العسكري ، **الصناعتين** ، ص114.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويضرب العسكري على صحة التفسير أمثلة من الشعر والنثر ، من ذلك أنه قال : "ومن النثر ما كتب بعضهم: إن الله عز وجل نعما لو تعاون خلقه على شكر واحدة منها لأفنوا أعمارهم قبل قضاء الحق فيها ، ولي ذنوب لو فرقت بين خلقه جميعا لكان كل واحد منهم عظيم الثقل منها ، ولكنه يستر بكرمه ، ويعود بفضله ، ويؤخر العقوبة انتظاراً لمراجعة من عبده ، ولا يخلى المطيع والعاصي من إحسانه وبره "[1].

ويعلق العسكري على هذا المثال، فيبين أن القائل ذكر جملتين ، وهما نعم الله تعالى وذنوب عبده ، ثم فسر كل واحدة منهما مرتين تفسيرا صحيحا ، فقوله "يستر بكرمه" راجع إلى الذنوب ، وقوله "يعود بفضله" راجع إلى النعم ، فاستوفى ، ثم قال : ويؤخر العقوبة ، فهذا أيضاً راجع إلى الذنوب ، وقوله : ولا يخلى المطيع والعاصي من إحسانه وبره ، راجع إلى النعم ، فهو كما يقول العسكري :" تفسير صحيح في تفسير صحيح "[2].

وقد نقل العسكري عن قدامة حديثه عن عيوب التفسير وفساده، فبين أن من هذه العيوب أن يترك تفسير المعنى بما يستحقه ويستبدل تفسيره بشرح لا يصح له ، وقد مثل العسكري لذلك ببيتين استشهد بهما قدامة من قبل[3].

من هنا اهتم العسكري بهذا المعيار ، فبين أهميته خاصة في المعاني الجيدة الحسنة؛ حتى تكون واضحة مقبولة لدى المتلقي، فينجذب نحوها بقوة، وترسخ في ذهنه بشكل جيد، وهو وإن تأثر بقدامة في هذا الجانب، إلا أنه كان أكثر وضوحا وبساطة في تناول هذه القضية ، كما أنه لم يقف على مسألة التقديم والتأخير.

---

1 _ العسكري ، **الصناعتين**، ص115.

2 _ نفسه ، ص120 .

3 _ نفسه ، ص132 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أما ابن رشيق فقد عقد للتفسير مبحثا مستقلا، أبان فيه عن حده ، وبين قلة وقوعه دون البيتين لاقتضائه التوسع والشرح بتفسير ما أجمل أو العكس ، لـــذلك فهـــو يبـــين أن الصحة لا تتحقق في التفسير حتى " يستوفي الشاعر شرح ما ابتدأ به مجمـــلاً، وقـــل أن يجيء هذا إلا في أكثر من بيت واحد"[1].

كما أن المختار والمفضل لديه في التفسير ما كان مراعى فيه الترتيـــب ، وذلـــك بتفسير ما تقدم منه أولا فأول ، لا ما اختاره قدامة للفرزدق في صحة التفسير – وقد أشار الباحث لهذا الجانب سابقاً– [2] فهو عاب على قدامة مسألة الترتيب.

ومن أمثلة ابن رشيق على جيد التفسير ، قول المتنبي: (البسيط)

إن كوتِبوا أَو لُقوا أَو حوربِـــوا وُجِـــدوا في الخَـــطِّ وَاللَّفـــظِ وَالهَيجـــاءِ فُرســـانا[3]

وهو يعلق عليه ، قائلا :" ففسر وقابل كل نوع بما يليق به ، من غير تقـــديم ولا تأخير، كالذي وقع أولا في بيتي الفرزدق ".[4]

فابن رشيق اهتم بهذا المعيار، وعده من ضرورات المعنى الجيد ، ولكنه اختلـــف عن سابقيه في تركيزه على قضية الترتيب، والتي لا تستدعي من وجهة نظر الباحث مـــا قام به ابن رشيق من هجوم على قدامة ، فهي مسألة شكلية ليست ضـــرورية كمـــضمون العمل الأدبي وجوهره ، فالاهتمام بالنص وعناصره وتفاعل المتلقي مع ذلك، إضافة إلـــى التجربة الإنسانية هو ما يسترعي الانتباه بالدرجة الأولى ، ثم إن ابن رشيق – كما أشـــار الباحث سابقا – وقع في هذا الأمر عندما استشهد بآية قرآنية، حيث لم يطابق كلامه المثال الذي جاء به.

---

1 _ ابن رشيق ، **العمدة** 35/2 .

2 _ انظر هذا المبحث، ص 103.

3 _ العكبري ، " **التبيان في شرح الديوان** " 227/4 .

4 _ ابن رشيق ، **العمدة** 38/2.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد عرف ابن سنان صحة التفسير ، قائلا :" أن يذكر مؤلف الكلام معنى يحتاج إلى تفسيره ، فيأتي به على الصحة من غير زيادة ولا نقص "[1] وقد استشهد ابن سنان على هذا المعيار بأمثلة وجدت عند السابقين لاسيما قدامة ، من ذلك قول الشاعر:

(الطويل)

فَيَا أيُّها الحَيْرَانُ في ظُلَمِ الدُّجَى ومَنْ خَافَ أنْ يَلْقَاه بَغْيٌ مِنَ العِدَى

تَعالَ إليهِ تَلْقَ مِنْ نُورِ وَجْهِهِ ضِيَاءً وَمِنْ كَفَّيْهِ بَحْرا مِنَ النَّدَى

فابن سنان يرى أن الشاعر لما قدم في البيت الأول الظلم وبغي العدى كان الوجه في التفسير أن يأتي في البيت الثاني بما يليق به ، فأتى بالضياء بإزاء الظلم ، وذلك – كما يرى ابن سنان – صواب، وكان يجب أن يأتي بإزاء بغي العدى بالنصرة أو العصمة أو ما جرى مجرى ذلك، فلما جعل مكانه ذكر الندى كان التفسير فاسدا [2]. فالشاعر هنا لم يتم المعنى على الوجه الذي كان منتظراً منه، وإنما اتجه في التفسير إلى شيء آخر، فجاء كلامه معيباً مختل الصحة.

ويركز ابن الأثير في تناوله لصحة التفسير على مسألة الترتيب ، فيقول :" اعلم أن صحة الترتيب في ذلك أن يذكر في الكلام معانٍ مختلفة ، فإذا عيد إليها بالذكر لتفسر قدم المقدم وأخر المؤخر ، وهو الأحسن "[3]، لكنه يذكر أن في القرآن الكريم آيات خالفت الترتيب وآيات أخريات وافقت الترتيب، لذلك فهو لا يجعل فساد الترتيب فسادا لصحة التفسير ، وإن كان يرى أن الأولى هو الترتيب.

وفي موطن آخر يدافع ابن الأثير عن الناظم ، مبينا أن الناظم يجبر نتيجة الوزن والقافية على ترتيب معين قد لا يوافق ما كان أولى في التفسير – يعني هنا بالأولى صحة

---

1 _ ابن سنان ، **سر الفصاحة** ، ص262.

2 _ نفسه ، ص262.

3 _ ابن الأثير ، **المثل السائر** 109/1 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الترتيب – بينما يستطيع الناثر أن يضبط أموره في هذه المسألة ، لذلك يقول :" اعلـــم أن الناظم لا ينكر عليه مثل هذا ما ينكر على الناثر؛ لأن الناظم يضطره الوزن والقافية إلى ترك الأولى"[1].

والعجيب في كلام ابن الأثير أنه يركز على أهمية الترتيب، لكنه لا يعتبرها فسادا للتفسير ، ثم يعود مرة أخرى فيحاول إيجاد الحجج والتبريرات للشاعر الذي يقع في هـــذا الجانب، وكأنه بهذا يحصر هذه القضية في الكلام المنثور، مع أنه في البداية بين أن آيات القرآن فيها الترتيب وفيها عدمه، وبهذا يكون كلامه أيضا مضطرباً في أكثر من ناحية .

ويبين ابن الأثير أن فساد التفسير أقبح من فساد ترتيبه ، وذلك أن يؤتى بكلام ثـــم يفسر تفسيرا لا يناسبه، وهو يرى أن هذا الفساد عيب لا تسامح فيه [2]، وقد استشهد على هذا الفساد ببيتي قدامة اللذين أوردتهما سابقاً .

وتتنوع أقسام التفسير عند ابن الأثير ، فمنها التفسير بعد الإبهام ، وهذا القـــسم لا يأتي إلا لضرب من المبالغة، وذلك لتضخيم أمر المبهم وإعظامه؛ لأنه هو الـــذي يطـــرق السمع أولا فيذهب بالسامع كل مذهب، كقول تعالى:﴿ وَقَضَيْنَآ إِلَيْهِ ذَٰلِكَ ٱلْأَمْرَ أَنَّ دَابِرَ هَٰٓؤُلَآءِ مَقْطُوعٌ مُّصْبِحِينَ ﴿٦٦﴾ ﴾[3]، ففسر الأمر بقوله:" أن دابر هؤلاء مقطوع"، وفـــي إبهامـــه أولا وتفسيره بعد ذلك تفخيم للأمر وتعظيم لشأنه ، ومن أقسام التفسير عنده أيضا تفسير التبرع، وتفسير العدد[4].

ويفصل ابن أبي الأصبع المصري في حديثه عن صحة التفسير، ويـــسميه أيـــضا "التبيين "، وهو متأثر بشكل واضح بمن سبقه ، يقول في تعريفه :" وهو أن يأتي المتكلم في

---

1 _ ابن الأثير ، **المثل السائر** 119/1.

2 _ نفسه 120/1 .

3 _ الحجر : 66.

4 _ ابن الأثير ، **المثل السائر** 143/1 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أول الكلام ، أو الشاعر في بيت من الشعر ، بمعنى لا يستقل الفهم بمعرفة فحواه دون أن يفسر ، إما في البيت الآخر ، أو في بقية البيت الذي يحتاج إلى التفسير في أوله"[1].

وقد انفرد ابن أبي الأصبع عن السابقين في بيانه أن وقوع التفسير من الكلام يكون على أنحاء ، وهي : بعد الشرط وما هو في معناه ، وبعد الجار والمجرور ، وبعد المبتدأ الذي التفسير خبره ، وهو في هذا الحديث يستشهد على كل نوع بمثال [2]، ولكن ابن أبي الأصبع لا يرى في الإخلال بالترتيب عيبا ، فهذا الإخلال لا ينقص به حسن الكلام البليغ، بل إن هذا النوع من الإخلال لديه يعد من صحة التفسير ، لأن فيه تقديم الأبلغ على ما دونه، ثم إن توخي الملاءمة وحسن الجوار أولى لديه من حسن الترتيب.

وهو يدلل على هذا الجانب بقوله تعالى " بسم الله الرحمن الرحيم " ، فيذكر أن اسم الله تعالى يختص به دون بقية أسمائه، وأن الرحمن وصف يختص به دون بقية صفاته، فأتبع الأخص بالأخص ،ولتوخي الملاءمة ومراعاة حسن الجوار عدل عن الإيضاح، وتعمد التقديم والتأخير ، وهذا أبلغ[3].

ويذكر ابن أبي الأصبع أن من التفسير نوعا لا تعرف صحته ، لأنه يأتي مفسراً لشيء مقدر في النفس لم يجر له ذكر في الكلام الذي تقدم ، لكنه يكون ملزوم الكلام المتقدم من ظاهر اللفظ ، ولأن المفسر لا تنحصر تفاصيله .وهو يستشهد على هذا النوع بقول المتنبي: (الكامل)

وَجَلا الوَدَاعُ مِنَ الحَبيبِ مَحاسِناً حُسنُ العزاءِ وَقَد جُلينَ قَبيحُ

1 _ ابن أبي الأصبع ، **تحرير التحبير** ، ص185.

2 _ نفسه، ص185-195.

3 _ نفسه ، ص189.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فَيَـــدٌ مُـــسَلِّمَةٌ وَطَـــرفٌ شـــاخِصٌ وَحَشًى[1] يَـذوبُ وَمَـدمَعٌ مَـسفوحُ[2]

يقول معلقا :" وذلك أن البيت الثاني لا يصلح أن يكون تفسيرا للبيـت الأول ، لأن البيت الأول أشار إلى صفات الحبيب ، والبيت الثاني يشير إلى أحوال المحب ، وإنما لمـا قال في البيت الأول : إن الوداع جلا من الحبيب محاسنا ، قبح عند رؤيتها ، كان كأنه قدر في نفسه أنه عندما تحقق مقارنة تلك المحاسن بقيت حاله على ما شرحه وفسره في البيت الثاني"[3].

وبهذا يكون ابن أبي الأصبع من أكثر النقاد القدماء – حتى وقته – إلماماً بهـذا المعيار، ويبدو أنه اطلع على آراء النقاد الذين سبقوه واستفاد منها كثيراً، فهو أدرك الخطأ الذي وقعوا به ، وشعر أن القيمة تكمن في عناصر العمل الأدبي وجوهره بالدرجة الأولى، فجاء برأي مبرر ومعلل ومخالف لمن رأى ضرورة الترتيب في صحة التفسير.

وتتعدد أشكال التفسير عند حازم القرطاجني ، فمنها تفسير الإيضاح الذي عنى به "إرداف معنى فيه إيهام ما بمعنى مماثل له إلا أنه أوضح منه "[4] ، ومنها تفسير التعليل، وتفسير السبب ، وتفسير التضمين ، وتفسير الغاية ، وقد ذكر القرطاجني مثالا واحدا على كل نوع ، ما عدا تفسير الغاية الذي ذكره دون الاستشهاد عليه [5] ، وإن كان القرطـاجني لم يقف على مفهوم التفسير عموما قبل الدخول إلى أنواعه ، فإنه رأى أن على الأديب أن يتحرى في التفسير مطابقة المفسِّر المفسَّر ، وأن يتحرز في ذلك من نقص المفـسِّر عمـا يحتاج إليه في إيضاح المعنى المفسَّر ، أو أن تكون في ذلك زيادة لا تليق بـالغرض ،أو

---

1 _ الحَشَى: ما دُونَ الحِجابِ ممَّا في البَطْنِ كلّه من كَبِدٍ وطِحالٍ وكَرِشٍ وما تَبِعَهُ. ينظـر: الزبيـدي، **تـاج العروس**، مادة (حشي).

2 _ العكبري ، " **التبيان في شرح الديوان** " 246/1 – 247 .

3 _ ابن أبي الأصبع ، **تحرير التحبير** ، ص186.

4 _ القرطاجني ، حازم ، **منهاج البلغاء** ، ص57.

5 _ نفسه ، ص57.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أن يكون في المفسِّر زيغ عن سنن المعنى المفسَّر وعدول عن طريقه حتى يكــون غيــر مناسب له ولو من بعض أنحائه ، بل عليه أن يجهد في أن يكون وفقه من جميع الأنحاء.

وقد سار ابن مالك على خطى ابن أبي الأصــبع عنــدما أطلــق علــى صــحة التفسير"التبيين" ، وعنى به التصريح بعد الإبهام ، يقول : " ويسمى تفسير الخفي، وهو أن يكون في مفردات كلامك لفظ مبهم لكونه مطلقا أو غير تام التقييد مراداً بــه بعــض مــا تناوله، فتتبعه ما يفسره ويشرح معناه من وصف فيه تفصيل"[1].

من هنا اهتم القدماء بصحة التفسير ، وعدوه معيارا فنيا ومقياسا من مقاييس جودة الكلام، فصحة التفسير من محاسن الكلام الأدبي؛ لأن فقدها عيــب ، ومــن هنــا كانــت مراعاتها واجبا بلاغيا ، فإذا اهتم بها الأديب حسب له ذلك ، وإن فرط فيها حسبت عليــه، والمعايير الفنية لم توجد إلا لتحافظ على جمال الأداء الأدبي في شتى جوانبه.

1 _ ابن مالك ، بدر ، **المصباح** ، ص208.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المبحث الرابع : معيار التتميم:

ورد في اللسان:" تمّ الشيء يتمُّ تمّاً وتمَامةً وتَماماً وتِمامةً وتُماماً وتِمامـــاً وتُمّـــةً، وأتمّهُ غيره، وتمّمهُ واستتمهُ بمعنى واحد, وتمامُ الشيء وتِمامته وتتمّتهُ: ما تم به, وتتمّـــةُ كل شيء: ما يكون تمام غايته , والتّمُّ الشيء التام"[1].

وقد اهتم القدماء بهذا المعيار وعدوه من نعوت المعاني ، وكان الجاحظ قد عقد باباً قال في أوله :"ويذكرون الكلام الموزون، ويمدحون به، ويفـضلون إصـــابة المقـــادير، ويذمون الخروج من التعديل ... وقال طرفة في المقدار وإصابته: (الكامل)

فَـــسَقى بِـــلادَكَ غَيـــرَ مُفـــسِدِها صَـــوْبُ الغَمـــامِ وَديمَـــةٌ تَهْمـــي [2]

طلب الغيث على قدر الحاجة؛ لأن الفاضل ضار".[3] فالجاحظ لم يستخدم التتمـــيم كمصطلح له مفهومه وحده ، ولكنه وقف عند المفهوم، وعبر عنه، وأتى بأمثلة تدل عليه، بطريقة وجدت عند اللاحقين.

ويتابع قدامة بن جعفر وضعه لمعايير الجودة الفنية في المعاني الـــشعرية ، مـــن خلال استفادته من إشارات السابقين ، ليرى مصطلح التتميم النور على يده ، فيقـــول فـــي تعريفه: "وهو أن يذكر الشاعر المعنى ، فلا يدع من الأحوال التي تـــتم بهـــا صـــحته، وتكمل معها جودته شيئاً إلا أتى به، مثل قول طرفة: (الكامل)

فَـــسَقى بِـــلادَكَ غَيـــرَ مُفـــسِدِها صَـــوْبُ الغَمـــامِ وَديمَـــةٌ تَهْمـــي [4]

فقوله : غير مفسدها ، إتمام لجودة ما قاله".[5]

---

1 _ ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادة (تمم).

2 _ ابن العبد ، طرفة، **الديوان** ، تحقيق : عبد الرحمن المصطاوي ، دار المعرفة ، ط1، بيروت ، 2003م، ص 82.

3 _ الجاحظ ، **البيان والتبيين** 277/1.

4 _ ابن العبد ، طرفة، **الديوان**، ص 82 .

5 _ ابن جعفر ، قدامة ، **نقد الشعر** ، ص 138.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

©Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويذكر شوقي ضيف أن قدامة بن جعفر أخذ التسمية من تعريف ابن المعتز السابق[1]،ومع ذلك ، يعد قدامة أول من أطلق معيار " التتميم" جاعلاً منه نعتاً من نعوت المعاني ودليلاً على صحته وجودته.

وقد عاب قدامة ذا الرمة على قوله : (الطويل)

أَلَا يَا اسْلَمِي يا دَارَ مَيٍّ عَلَى البِلَى وَلا زالَ مُنْهَلًّا بِجَرعائِكِ القَطْرُ[2]

وعلل ذلك بقوله: " فإن الذي عابه في هذا القول ، إنما هو بأن نسب قوله هذا إلى أن فيه إفساداً للدار التي دعا لها ، وهو أن تغرق بكثرة المطر"[3].

والمدقق في هذا البيت يجد أن قدامة قد فاته في نقده لهذا الجانب أن الشاعر قال في أول البيت : اسلمي ، وهذا فيه دعاء بأن تسلم ديار المحبوب من السوء ، ثم إن الدعاء بالسقيا لا يكون من باب الضرر، إنما مرده والقصد منه، أن يعم الخير هذه الديار؛ لأنه بطبيعة الحال سيعم المحبوب نفسه.

وقد توقف ابن رشيق عند تعليق قدامة على البيت ، فقال :" الشاعر قدم الدعاء بالسلامة للدار في أول البيت ، وهذا هو الصواب"[4]، كما يذكر أحمد بدوي أن طرفة إذا كان قد تمّ المعنى بذكره :" غير مفسدها" فإن ذا الرمة فضلاً عن تقديم الدعاء للدار بالسلامة ، قد اعتمد على ذكاء القارئ الذي يرى أن الدعاء للديار بانهلال المطر معناه أن تظل الأرض حية عامرة بالنبات البهيج ، وأن تكون ذات منظر ساحر ، ولا يجول بفكره أن يظل المطر منهمراً حتى تغرق وتنمحي كل آثارها[5].

---

1 _ ضيف ، شوقي، **البلاغة تطور وتاريخ** ، ص148.

2 _ ذو الرمة، غيلان بن عقبة العدوي المضري، **الديوان**، تحقيق : عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، ط1، بيروت ، 2006 م ، ص 103.

3 _ ابن جعفر ، قدامة ، **نقد الشعر** ، ص139.

4 _ ابن رشيق ، **العمدة** 51/2.

5 _ بدوي ، أحمد ، **أسس النقد الأدبي عند العرب** ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، 1996م، ص387.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويحمد لقدامة بن جعفر في هذا الجانب أنه حاول الإحاطة بـــالمعنى ، وصـــياغته على أكمل وجه ، بحيث يأتي هذا المعنى واضحاً مفهوماً لا غموض فيه.

وقد جاء الحاتمي (ت- 388 هـــ) بتعريف قدامة للتتميم[1]، ولم يكتف بـــذلك بـــل استشهد بأمثلته أيضاً ، وبين أنها أحسن ما قيل في التتميم.

ويجعل العسكري التتميم والتكميل مترادفين، إذ عقد في كتابه فصلاً سماه" التتمـــيم والتكميل" ، وقال في تعريفه:" هو أن توفي المعنى حظه من الجودة ، وتعطيه نصيبه مـــن الصحة، ثم لا تغادر معنى يكون فيه تمامه إلا تورده، أو لفظاً فيه توكيده إلا تذكره، كقوله تعالى: ﴿ مَنْ عَمِلَ صَٰلِحًا مِّن ذَكَرٍ أَوْ أُنثَىٰ وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَلَنُحْيِيَنَّهُۥ حَيَوٰةً طَيِّبَةً ﴾[2]، فبقوله تعالى (وهو مؤمن) تم المعنى. ومن النثر قول أعرابية لرجل : كبت الله كل عدو لك إلا نفسك، فبقولها (نفسك) تم الدعاء ؛ لأن نفس الإنسان تجري مجرى العدو له، يعني أنها تورطـــه وتدعوه إلى ما يوبقه"[3].

والمدقق في كلام العسكري يلاحظ حرصه على أمرين في التتميم ، هما: الـــصحة والجودة ، إضافة إلى تأكيده نسبة هذا المعيار للمعنى ، وجعله مقياساً من مقاييس صـــحته وجودته.

أما ابن رشيق ، فقد بين أن التتميم يسميه بعضهم: التمام ، ويسميه بعضهم الآخر أو يسمي ضرباً منه احتراساً واحتياطاً ، لذلك نجده يقول في التعريف بهذا المعيار :" هـــو

---

1 _ الحاتمي ، أبو علي محمد بن الحسن بن المظفر , **حلية المحاضرة في صناعة الـــشعر** , دار الرشـــيد , بغداد, 1979م , 153/1.

2 _ النحل : 97.

3 _ العسكري ، **الصناعتين** ، ص434- 435.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أن يحاول الشاعر معنى ، فلا يدع شيئاً يتم به حسنه إلا أورده وأتى به إما مبالغة ،وإما احتياطاً واحتراساً من التقصير".[1]

ومن شواهده في التتميم على وجه المبالغة ، قول زهير: (البسيط)

إنْ تَلْقَ يَوْماً عَلى عِلّاتِهِ هَرِماً تَلْقَ السَّماحَةَ مِنْهُ وَالنَّدى خُلُقا[2]

فوقع قوله "على علاته" تتميماً حسناً على سبيل المبالغة.[3]

ومن شواهده في التتميم على وجه الاحتراس ، قول جرير: (الكامل)

فَسَقاكِ حَيْثُ حَلَلْتِ غَيرَ فَقيدَةٍ هَزِجُ الرَّواحِ وَديمَةٌ لا تُقلِعُ [4]

فقوله "غير فقيدة" تتميم لما أراد من دنوها وسقياها غير راحلة ولا ميتة ، إذ كانت العادة، أن يدعي للغائب الميت بالسقيا، فاحترس من ذلك[5].

وقد تتبع الباحث شواهد ابن رشيق في باب التتميم ، فوجد أكثرها على وجه الاحتراس، والمدقق بين دلالة التتميم عند ابن رشيق ودلالته عند قدامة ، يجد أنها متوافقة نوعاً ما في دخول الاحتراس فيها.

والتحرز والاحتراس مفهومان متداخلان بشكل واضح ، وقد سمى ابن سنان التتميم في كتابه تحرزاً ، فقال :" وأما التحرز مما يوجب الطعن فأن يأتي بكلام لو استمر عليه لكان فيه طعن ، فيأتي بما يتحرز به من ذلك الطعن ، كقول طرفة: (الكامل)

فَسَقى بِلادَكَ غَيرَ مُفسِدِها صَوْبُ الغَمامِ وَديمَةٌ تَهْمي[6]

فلو لم يقل :"غير مفسدها" لظن به أنه يريد توالي المطر عليها ، وفي ذلك فساد للديار ومحو لرسومها".[7]

---

1 _ ابن رشيق ، **العمدة** 50/2.

2 _ ابن أبي سلمى ، زهير، **الديوان**، ص 77 .

3 _ ابن رشيق ، **العمدة** 51/2.

4 _ جرير ، **الديوان**، ص 268 .

5 _ ابن رشيق ، **العمدة** 50/2.

6 _ ابن العبد ، طرفة، **الديوان**، ص 82 .

7 _ ابن سنان ، **سر الفصاحة** ، ص264.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

والملاحظ أن ابن سنان استشهد على التحرز بالمثال نفسه الذي استخدمه السابقون للتدليل على التتميم ، كما أنه علق عليه تعليق السابقين نفسه، وأتبعه بقول ذي الرمة وذكر رؤية قدامة فيه ، ثم رأى أن الشاعر بقوله (اسلمي) على سبيل الاحتراز والدعاء ، أخرج نفسه من دائرة العيب . أي أن ابن سنان كان مطلعاً على آراء من سبقه ، فأراد التجديد من خلال إطلاق كلمة التحرز بدلاً من الاحتراس .

وإن كان هؤلاء النقاد قد نوعوا في إطلاق مسميات متداخلة على التتميم إلا أنه استخدم عندهم ليكون أساساً في الحفاظ على صحة المعنى وجودته وتمامه.

وفي شرح ابن الإفليلي (ت– 441 هـ) لشعر المتنبي، يقف عند قول الشاعر:

(المتقارب)

فَلَمّا نَشفْنَ[1] لَقِيْنَ السِّياطَ بِمِثْلِ صَفا البَلَدِ الْمَاحِلِ[2]

فيقول :" فلما نشف عرق هذا الخيل على ما التبس به من الغبار ، لقيتْ سياط الفرسان من جلودها ، بمثل الحجر الأملس، الذي يكون في البلد الممحل، وهو البعيد العهد بالمطر ، وذلك أبلغ في يبسه وجفوفه، وهذه الزيادة التي تطلب بها الغاية ، وقد كان يتم الكلام دونها "[3].

ولا شك أن هذا الكلام يدل على أن مسألة الاهتمام بهذا المعيار لم تقف عند النقاد فقط ، بل تجاوزتهم لتصبح محط اهتمام الشراح أيضاً، الأمر الذي يدل على أهمية التتميم في الحفاظ على جودة المعنى وصحته وإبعاده عن اللبس والغموض.

---

[1] _ نشفن: يقال للناقة التي تدُر قبل نِتاجها ثم تذهب درَّتُها: نَشُوْف. ينظر: الصاغاني ، رضي الدين حسن بن محمد العدوي، **العباب الزاخر واللباب الفاخر**، دار الرشيد، بغداد، 1980م، مادة (نشف).

[2] _ العكبري ، " **التبيان في شرح الديوان** " 25/3 .

3 _ ابن الإفليلي، أبو القاسم إبراهيم بن محمد الأندلسي، **شرح شعر المتنبي** ، تحقيق : مصطفى عليان ، مؤسسة الرسالة ، ط1 ، بيروت ، 1992م ، السفر الأول ، 204/1.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويلاحظ أن التتميم عند ابن الناظم (ت- 517 هـ) جاء بمفهومين مختلفين ، فهو يرى في موطن من الكتاب أن التتميم من نعوت المعاني ، فيقول " ومن نعوت المعاني التتميم، وهو أن توجد في المعنى كتابة أو خطابة ، فيوفي بجميع المعاني المتممة لصحته المكملة لجودته من غير أن يخل ببعضها ولا أن يغادر شيئا منها ، كقول القائل : فحلّقت فيه أسباب الجلالة غير مشعور فيها لنخوة، وترامت به أحوال الصرامة غير مستعمل فيها لسطوة ، هذا مع زماتة في غير حصر، ولين جانب من غير خور , فقد أتى هذا المتكلم بتسميات المعاني التي جاء بها من غير أن يخل بشيء منها"[1]، وفي موطن آخر يرى ابن الناظم أن التتميم هو أن يأخذ الشاعر في معنى فيورده غير مشروح ، فيقع له أن السامع لا يتصوره بحقيقته، فيعود راجعاً إلى ما قدمه، فإما أن يؤكده ، وإما أن يزيل اللبس عنه[2].

ويلاحظ القارئ مدى التقاطع بين كلام ابن الناظم في الموطن الأول وكلامه في الموطن الثاني ، فكلامه فيهما يركز بالدرجة الأولى على صحة المعنى وجودته، حتى تكون الصورة واضحة للقارئ، فالتأكيد وإزالة اللبس في الموطن الثاني من سبل عدم الإخلال المذكور في الموطن الأول.

وجعل الصنعاني التتميم ركناً أساسيا من أركان الفصاحة[3]،وإن كان الصنعاني قد نقل تعريف ابن رشيق للتتميم كما هو ، مضيفاً إليه أن جعله من أسس الفصاحة ، ولا شك أن الحفاظ على صحة المعنى وجودته يشكل عاملاً مهماً للفصاحة ، والنقاد القدماء دللوا على هذا الجانب ، وإن لم يشيروا إليه صراحة كما فعل الصنعاني.

---

1 _ ابن الناظم ، محمد بن حيدر فخر الدين أبو طاهر البغدادي , **قانون البلاغة في نقد النثر والشعر**, مؤسسة الرسالة , بغداد , 1981م ، ص 412.

2 _ نفسه ، ص453.

3 _ الصنعاني ، **الرسالة العسجدية** ، ص 145.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ولا يخرج حديث ابن منقذ في هذا الجانب عن حديث ابن رشيق[1]، فهو يدخل التتميم بالتكميل ويستخدمهما بوصفهما مترادفين، ويشترط عدم الإخلال بالمعنى ؛لأن الكلام بدون التتميم يكون ناقصاً.

ويخالف ابن شيث من سبقه عندما يجعل التتميم من معايير اللفظ والمعنى معاً، يقول فيه :" إنه مصدر تمم يتمم تتميماً إذا بلغ بالشيء غايته ، وهو أن يأتي الكاتب في كلامه المنثور بكلمة لام الفعل فيها حرف علة ، ثم يأتي بكلمة من بعدها لام الفعل فيها حرف صحيح يشبع للاعتماد عليه للإعراب ، فيحصل من ذلك تتميم اللفظ وتحصيل معنى تم به في تلك الكلمة الأولى التي أتى بها في صدر كلامه، وهو قولك : فلان عالٍ عالم ، وقاضٍ قاضب ، وغالٍ غالب، وغافٍ غافل ، ومنه: (الطويل)

يَمُدُّوْنَ مِنْ أَيْدٍ عَواصٍ[2] عَواصِمٍ تَصُولُ بِأَسْيافٍ قَواضٍ قَواضِبُ[3]"[4]

ويشير ابن الأثير إلى أن الفائدة الأساسية لهذا المعيار هي تكميل النقص في المعنى[5]، دون أن يفصل الحديث فيه ، مع أنه استشهد عليه بأمثلة من القرآن الكريم والشعر، فالتتميم لديه من نعوت المعاني التي تسهم في سد نوافذ النقص في المعنى لجعله تاماً، ولكن ابن الأثير في استخدامه للتكميل لم يدمج التتميم والتكميل معاً ويستخدمها كمترادفين كما فعل العسكري، وإنما جعل التتميم باباً مستقلاً عن التكميل.

وإذا بدأت ملامح ربط التتميم باللفظ والمعنى عند ابن شيث ، فإن ابن أبي الأصبع قد فصّل الحديث في هذا الجانب ، إلا أنه جعل تتميم اللفظ لإقامة الوزن . وقد عقد هذا

---

1 _ ابن منقذ ، أسامة ، **البديع في نقد الشعر** ، ص 53.

2 _ عَوِصَ الشَّيْءُ عَوَصاً: اشْتَدَّ ، وعواصٍ : شديدة. ينظر: الزبيدي، **تاج العروس** ، مادة (عوص).

3 _ أبو تمام ، **الديوان** ،114/1.

4 _ ابن شيث ، **معالم الكتابة** ، ص 73.

5 _ ابن الأثير ، نجم الدين أحمد بن إسماعيل , **جوهر الكنز تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي اليراعة** , تحقيق : محمد زغلول سلام , منشأة المعارف , الإسكندرية ، 1983م , ص 132.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الناقد في كتابه باباً سماه " التمام" ، وقال :" وهو الذي سماه الحاتمي التتميم ، وسماه ابن المعتز قبله اعتراض كلام في كلام لم يتم معناه ثم يعود المتكلم فيتمه ، وشرحُ حدِّه: أن الكلمة إذا طرحت من الكلام نقص حسن معناه أو مبالغته مع أن لفظه يوهم بأنه تام "[1].

وفي حديثه عن ضروب التمام ، يقول :" وهو على ضربين : ضرب في المعاني، وضرب في الألفاظ ، فالذي في المعاني هو تتميم المعنى ، والذي في الألفاظ هو تتميم الوزن، والأول هو الذي قدمنا حده ومجيئه على وجهين للمبالغة والاحتياط ، ويجيء في المقاطع كما يجيء في الحشو ، مثل قوله تعالى: ﴿ وَجَعَلْنَا فِي ذُرِّيَّتِهِ النُّبُوَّةَ وَالْكِتَابَ وَآتَيْنَاهُ أَجْرَهُ فِي الدُّنْيَا ۖ وَإِنَّهُ فِي الْآخِرَةِ لَمِنَ الصَّالِحِينَ ﴿٢٧﴾ ﴾[2] ، فجاءت الفاصلة كلها تتميماً ، لأن المعنى ناقص بدونها ، لكنه متى جاء في المقاطع سمي إيغالاً ، ويكثر مجيئه في الحشو، ومثاله قوله سبحانه:﴿ مَنْ عَمِلَ صَالِحًا مِّن ذَكَرٍ أَوْ أُنثَىٰ وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَلَنُحْيِيَنَّهُ حَيَاةً طَيِّبَةً ﴾)[3]، فقوله تعالى:(من ذكر أو أنثى) ، تتميم ، وقوله : (وهو مؤمن) تتميم ثان في غاية البلاغة التي بذكرها تم معنى الكلام، وجرى على الصحة ، ولو حذفت هاتان الجملتان نقص معناه واختل من حسن البيان ... وأما الذي في الألفاظ فهو الذي يؤتى به لإقامة الوزن ، بحيث لو طرحت الكلمة استقل معنى البيت بدونها ، وهي على ضربين أيضاً : كلمة لا يفيد مجيئها إلا إقامة الوزن فقط ، وأخرى تفيد مع إقامة الوزن ضرباً من المحاسن، والأولى من العيوب، والثانية من النعوت ، وهذا موضع الثانية لا الأولى، ومثالها قول المتنبي:

---

1 _ ابن أبي الأصبع ، **تحرير التحبير**، ص 127.

2 _ العنكبوت : 27.

3 _ النحل : 97.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

(الكامل)

وَخُفُــوقُ قَلْــبٍ لَــو رَأَيــتِ لَهيبَــهُ يــا جَنَّتــي لَظَنَنــتِ فيــهِ جَهَنَّمــا [1]

فإنه جاء بقوله : (يا جنتي) لإقامة الوزن ، وقصدها دون غيرها مما يسد مسدها ليكون بينها وبين قافية البيت مطابقة ، لو كان موضعها غيرها لم تحصل" [2].

ويتضح من كلام ابن أبي الأصبع أنه سار في الــضرب الأول – أعنــي تتمــيم المعنى– على نهج السابقين وخطاهم ، فجعله ، إما للمبالغة أو الاحتياط ، أمــا الــضرب الثاني –وأعني به تتميم الألفاظ– فقد عنى به إقامة الوزن وتمامه , وهــو ضــربان: ضرب حسن فيه إقامة الوزن وتمامه مع تناسب القافية , وضرب عده من العيوب ؛ لأنــه يخلو من المحاسن ويكتفي فيه الشاعر بإقامة الوزن.

وقد وقف ابن أبي الإصبع في هذا المعيار عند قضية مهمة، وهــي الفــرق بــين التتميم والإيغال ، فالتتميم لا يرد إلا على كلام فيه نقص ، أما الإيغال فهو لا يأتي إلا على معنى تام، كما أن الإيغال يرتبط بالمقاطع ، في حين يكثر التتميم في الحشو.

ويأتي التتميم عند العلوي (ت– 656 هــ) على ثلاثة أوجه ، أولها أن يكون وارداً على جهة المبالغة، وثانيها أن يكون وارداً على جهة الصيانة عن احتمال الخطــأ ، وهنــا استشهد العلوي ببيت طرفة السابق ذكره ، ويبدو أن هذا الوجــه يعنــي الاحتــراز عنــد السابقين ، وثالثها أن يكون وارداً على جهة إقامة الوزن، وهنا استــشهد العلــوي ببيــت المتنبي الذي أورده ابن أبي الأصبع[3]. وكل ما في كلام العلوي يدل على أنه اطلع علــى كلام السابقين فأعاد جمعه وترتيبه وجعله في ثلاثة أوجه.

---

1 _ العكبري ، " **التبيان في شرح الديوان** " 28/4.

2 _ ابن أبي الأصبع ، **تحرير التحبير**، ص 127 .

3 _ العلوي , المؤيد يحيى بن حمزة بن علي , **الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقــائق الإعجــاز** , دار الكتب العلمية , بيروت , 1980 م , 104/3.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولم يخرج ابن مالك أيضاً عن السابقين في تقسيم التتميم، إذ جاء عنده في قسمين: الأول: تتميم المعنى، والثاني: تتميم اللفظ.[1]

من خلال ما سبق، يمكن القول إن نظرة النقاد للتتميم حتى ابن شيث كانت قائمة على أنه نعت من نعوت المعاني، ثم جاء آخرون، فمنهم من أضاف بأن جعله من نعوت الألفاظ، ومنهم من ربطه بإقامة الوزن فتباينت آراؤهم، كما أن النقاد السابقين أطلقوا على هذا المعيار أكثر من مسمى، من ذلك التتميم والتمام والتكميل والاعتراض، ومع تنوع الآراء واختلافها، إلا أن هذا المعيار عندهم من معايير جودة الشعر عموماً والمعنى خصوصاً، فأولوه اهتمامهم، وركزوا عليه لحصول الصحة والجودة، وكلما كان النص واضحاً في معناه ومراده ساعد ذلك في استكمال رؤية المتلقي واستيعابه له ، واستقصائه جوانبه بكل يسر.

1 _ ابن مالك ، بدر، **المصباح** ، ص95.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المبحث الخامس : معيار الالتفات :

ورد في اللسان:"لفت وجهه عن القوم: صرفه، والتفت التفاتاً، والتلفّت أكثر منه، وتلفّت إلى الشيء والتفت إليه: صرف وجهه إليه"[1].

وفي تاج العروس:" لفته يلفته لفتاً: لواه على غير وجه، ومن المجاز: لفته عن رأيه: صرفه، ومنه الالتفات، والتلفت، لكن الثاني أكثر من الأول... يقال: فلان يلفت الكلام لفتاً: أي يرسله ولا يبالي كيف جاء المعنى"[2]. وبهذا يكون المعنى اللغوي للالتفات مرتبطاً بالانصراف عن الشيء والتحول عنه.

وقد اهتم القدماء بهذا المعيار، وعدوه من محاسن المعنى التي تلفت الأسماع، فقد أشار أبو عبيدة معمر بن المثنى (ت- 209 هـ) إلى مجاز ما جاءت مخاطبته مخاطبة الغائب ومعناها للشاهد، فقال:" مجاز ﴿ الٓمٓ ۝١ ذَٰلِكَ ٱلۡكِتَٰبُ ﴾[3]ومعناه: هذا القرآن، كما ذكر أبو عبيدة مجاز ما جاءت مخاطبته مخاطبة الشاهد ثم تركت مخاطبته وحولت إلى مخاطبة الغائب، واستشهد على ذلك بقوله تعالى:﴿ حَتَّىٰٓ إِذَا كُنتُمۡ فِي ٱلۡفُلۡكِ وَجَرَيۡنَ بِهِم بِرِيحٖ طَيِّبَةٖ ﴾[4], إذ كانت المخاطبة للأمة ثم انصرفت للنبي – صلى الله عليه وسلم – إخباراً عنهم، ومنه مجاز ما جاء خبره عن غائب ثم خوطب الشاهد، كقوله تعالى﴿ ثُمَّ ذَهَبَ إِلَىٰٓ أَهۡلِهِۦ يَتَمَطَّىٰٓ ۝٣٣ أَوۡلَىٰ لَكَ فَأَوۡلَىٰ ۝٣٤ ﴾[5]، وذكر أبو عبيدة من الأمثلة الشعرية بيت عنترة:

---

1 _ ابن منظور، **لسان العرب** ، مادة (لفت).

2 _ الزبيدي, **تاج العروس**, مادة (لفت).

3 _ البقرة: 1- 2.

4 _ يونس : 22.

5 _ القيامة : 33-34.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(الكامل)

حَلَّتْ بِــأَرضِ الزَّائِــرينَ فَأَصــبَحَتْ عَسِراً عَلَــيَّ طِلابُــكِ ابْنَــةَ مَخْــرَمِ [1]

فكان يتحدث عنها ثم خاطبها.

وبهذا يكون أبو عبيدة أول من تحدث عن ضروب الالتفات بهذا الــشكل، فجــاء بأمثلة متعددة من القرآن الكريم والشعر العربي، وإن لم يستخدم مصطلح الالتفات، وإنمــا كان يستخدم من المصطلحات ما يفضي إليه, مثل التحويل أو الصرف، ويبــدو أن النقــاد والبلاغيين من بعده استفادوا منه، فرددوا كلامه واستشهدوا بالأمثلة التــي استــشهد بهــا نفسها.

وقد تطرق إليه ابن وهب في برهانه مشيراً إلى معنــاه اللغــوي، يقــول:" وأمــا الصرف فإنهم يــصرفون القــول مــن المخاطــب إلــى الغائــب ومــن الواحــد إلــى الجماعة"[2]،ويلاحظ أن هذا التعريف يتطابق مع المفهوم اللغوي- كما قلنا- مــن جهــة، ويومئ إلى ضروب هذا الفن ، وإن لم يكن ابن وهب قد صرح بلفظة الالتفات في حديثه.

ولعل الأصمعي هو أول من سماه التفاتاً، دون أن يورد له تعريفاً، فقد ورد عــن الأصمعي أنه سأل إسحق الموصلي: أتعرف التفات جرير؟ فقال الموصــلي: ومــا هــو؟ فأنشده الأصمعي:

---

1 _ أبو عبيدة , معمر بن المثنى , **مجاز القرآن** , مكتبة الخانجي , القــاهرة , (د . ت) , 1/221-223 ، عنترة العبسي , عنترة بن شداد بن عمر ، **الديوان**، تحقيق : درويش الجويدي ، المكتبــة العــصرية ، ط1، بيروت ، 2008 م ، ص 17. من الجدير ذكره أن هذا البيت مكسور في المصادر كلها، إضــافة إلى الدواوين، ولا يستقيم الوزن إلا إذا قلنا: (طلاب) بدلاً من (طلابك).

2 _ ابن وهب، **البرهان في وجوه البيان** ، ص152.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

(الوافر)

أَتَنْسى إذ تُوَدِّعُنا سُلَيْمى بِفَرْعِ بَشامَةٍ سُقِيَ البَشامُ ؟[1]

ثم قال:" ألا تراه مقبلاً على شعره، إذ التفت إلى البشام فدعا له"[2].

والواضح هنا أن الأصمعي قد نظر إلى التحول من معنى إلى معنى، إذ انتقل الشاعر من توديع سليمى إلى الدعاء للبشام .

أما ابن قتيبة فقد أشار إلى ظاهرة الالتفات ضمن" باب مخالفة ظاهر اللفظ معناه" فقال:" ومنه أن تخاطب الشاهد بشيء ثم تجعل الخطاب له على لفظ الغائب، كقوله- عز وجل- :﴿ حَتَّىٰٓ إِذَا كُنتُمۡ فِي ٱلۡفُلۡكِ وَجَرَيۡنَ بِهِم بِرِيحٖ طَيِّبَةٖ وَفَرِحُواْ بِهَا ﴾[3]، ومنه أن يخاطب الرجل بشيء ثم يجعل الخطاب لغيره"[4].

وذكر المبرد أن العرب تترك مخاطبة الغائب إلى مخاطبة الشاهد، ومخاطبة الشاهد إلى مخاطبة الغائب[5]، وهو هنا يكرر أمثلة السابقين، ويشير إلى ما حدث من انتقال في صيغ الخطاب، من غير أن يبين دلالة هذا الانتقال، لكنه يذكر في نهاية كلامه أن هذا الأسلوب كثير عند العرب.

---

1 _ جرير ، **الديوان** ص 417 ، و البَشامُ: شَجَرٌ عَطِرُ الرائحَةِ ، طَيِّب الطَّعْمِ . ينظر: الزبيدي، **تاج العروس**، مادة (بشم).

2 _ الحاتمي، **حليمة المحاضرة** 157/1 ، والعسكري ، **الصناعتين**، ص 392، وابن رشيق، **العمدة** 46/2.

3 _ يونس : 22.

4 _ ابن قتيبة ، أبو محمد عبد الله بن مسلم , **تأويل مشكل القرآن**، تحقيق: أحمد صقر, دار التراث , ط2, القاهرة , 1973م , ص223.

5 _ المبرد ، **الكامل** 22/3 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وجعله ابن المعتز أول محاسن الكلام، وعرفه فقال:" هو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك ، ومن الالتفات الانصراف من معنى يكون فيه إلى معنى آخر"[1].

من هنا شهد هذا المعيار – حتى ابن المعتز – تطوراً ، وإن لم يصل في مداه إلى ما وصل إليه اللاحقون كما سنرى، فهم أشاروا إليه، وإلى بعض ضروبه، وبينوا أنه مرتبط بالمعنى لا اللفظ.

وقد عدّ قدامة بن جعفر الالتفات من نعوت المعاني، كما ذكر أن بعض الناس تسميه الاستدراك، يقول في تعريفه له:" هو أن يكون الشاعر آخذاً في معنى، فكأنه يعترضه إما شك فيه، أو ظن بأن راداً يرد عليه قوله، أو سائلاً يسأله عن سببه، فيعود راجعاً إلى ما قدّمه، فإما أن يؤكده ، أو يذكر سببه، أو يحل الشك فيه ، مثال ذلك قول الرماح بن ميادة:

(الطويل)

فَلا صَرْمُهُ يَبْدُو وَفي اليَأْسِ رَاحَةٌ وَلا وَصْلُهُ يَصفو لَنَا فَنُكارِمُه[2]

فكأنه يقول:" وفي اليأس راحة" التفت إلى المعنى، لتقديره أن معارضاً يقول له: وما تصنع بصرمة؟ فقال : لأن في اليأس راحة".[3]

وقد أورد قدامة على الالتفات مجموعة من الأمثلة حاول من خلالها بيان جمالية هذا المعيار، وأثره في المعنى، ودوره في إيصال الفكرة إلى المتلقي حتى لا يحصل الإشكال.

---

1 _ ابن المعتز، **البديع** ، ص58 .

2 _ حداد ، حنا جميل ، **شعر ابن ميادة** ، مجمع اللغة العربية ، دمشق ، 1982 م ، ص 225.

3 _ ابن جعفر، قدامة ، **نقد الشعر** ، ص167 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ولا يعتبر ابن جني (ت- 392 هـ) الالتفات من أدوات التوسع في اللغة فقط، بل هو يتعدى ذلك ، يقول:" وليس ينبغي أن يقتصر ذكر علة الانتقال من الخطاب إلى الغيبة ومن الغيبة إلى الخطاب بما عادة توسط أهل النظر أن يفعلوه ، وهو قولهم: إن فيه ضرباً من الاتساع في اللغة لانتقال من لفظ إلى لفظ، هذا ينبغي أن يقال إذا عري الموضوع من غرض معتمد وسرّ على مثله تنعقد اليد"[1].

فهو لا يرى أن الالتفات سببه التوسع في اللغة فقط، بل يرى أنه لابد من سرٍّ وراء هذا التوسع، وهذا السرّ هو الذي يولد الدلالات الجديدة من خلال ضروب الالتفات.

أما أبو هلال فقد جعل الالتفات على ضربين، فواحدٌ ما كان من جنس قول جرير السابق ذكره عند الأصمعي، وهو التفات المتكلم إلى المعنى بعد الفراغ منه ليذكره بمعنى غير الأول، أما الآخر فهو في معنى الاستدراك، وقد حدّه واستشهد له بحدّ قدامة وشواهده للالتفات[2].

ويذكر الباقلاني أنه نقل صراحة حديثه عن الالتفات من أبي هلال العسكري، واستعرض شواهد جمة من القرآن الكريم، ومن الشعر العربي ، من ذلك قول الشاعر:

(الوافر)

مَتى كانَ الخِيامُ بِذي طُلُوحٍ[3] **سُقيتِ الغَيثَ أَيَّتُها الخِيامُ**[4]

فهو يعلق على هذا البيت قائلاً:" ومعنى الالتفات أنه اعترض في الكلام قوله:" سقيت الغيث"، ولو لم يعترض لم يكن ذلك التفاتاً، وكان الكلام منتظماً"[5].

---

1 _ ابن جني ، أبو الفتح عثمان ، **المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها** ، تحقيق : محمد عبد القادر عطا ، دار الكتب العلمية ، بيروت , 1998م , 145/1 .

2 _ العسكري ، **الصناعتين** ، ص 438.

3 _ طلوح : اسم موضع . ينظر: الزبيدي، **تاج العروس** ، مادة (طلح).

4 _ جرير ، **الديوان** ، ص 416.

5 _ الباقلاني ، **إعجاز القرآن** ، ص99.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فهو يؤكد أهمية الالتفات في توضيح المعنى وتنظيم الفكرة حتى تصل إلى المتلقي بكل يسر.

ويعتبر المرزوقي الالتفات من محاسن الكلام، كما أنه في أكثر من موطن من كتابه لا يبدأ بتعريف الالتفات، بل يصف حاله وحدّه، وما أن يصل قول الشاعر:

(الوافر)

إخالَكَ موعِدي ببَنِي جَفِيْفٍ وَهَالَةَ، إنَّنِي أَنْهاكَ هَالا

حتى يقول:" في قوله" أخا لك" ضرب من الاستهانة، يقول: أحسبك تهددني ببني جفيف وبهالة، ثم أقبل على هالة، فقال: إني أزجرك عن التحكك بنا ، ونصرة من ينابذنا ومثل هذا الكلام يسمى التفاتاً. والعرب قد تجمع في الخطاب أو الإخبار بين عدة، ثم تقبل أو تلتفت من بينهم إلى واحد لكونه أكبرهم ، أو أحسنهم سماعاً لما يلقى إليه، أو أخصهم بالحال التي تنطق بالشكوى بينهم، فتفرده بكلام"[1]. وفي هذا النص إشارة إلى الأسباب الداعية للالتفات.

وفي موطن آخر من كتابه يعلق على قول الشاعر:

(الطويل)

إذا كان أَوْلادُ الرِّجَالِ حَزَازَةً[2] فأنتَ الحلالُ الْحُلْوُ والْبَارِدُ الْعَذْبُ

لَنَا جَانِبٌ مِنْهُ دَمِيْثٌ[3] وجانِبٌ إذا رَامَه الأَعْداءُ مُمْتَنِعٌ صَعْبُ

---

1 _ المرزوقي ، **شرح ديوان الحماسة** 248/1.

2_ الحَزَازُ: من الرجال الشديدُ على السَّوق والقتال والعمل. ينظر: ابن منظور، **لسان العرب** ، مادة (حزز).

3_ دَمِثَ دَمَثاً فهو دَمِثٌ: لانَ وسَهُلَ، والدَّماثَةُ: سُهولةُ الخُلُق. ينظر: ابن منظور، **لسان العرب** ، مادة (دمث).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يقول: "خاطب في الأول ثم عدل في الثاني إلى الإخبار، وهذه عادتهم إذا افتنُّوا في كلامهم نظموا أو نثروا، لما في التحول من سهولة تجاوب الألفاظ، وتلاؤم طرائق النظام"[1].

فالالتفات معيار فني مهم لدى الشعراء، وهو وسيلة عندهم من وسائل الإفهام وإيصال الرسالة إلى المتلقي، وهو أيضاً أداة لجذب المتلقي والتأثير فيه، وزيادة معنى على معنى.

أما ابن رشيق فقد عقد باباً للالتفات ، وبين أن سبيله فيه هو أن يكون الشاعر آخذاً في معنى، ثم يعرض له غيره، فيعدل عن الأول إلى الثاني فيأتي به، ثم يعود إلى الأول من غير أن يخل في شيء مما يشد الأول، ومثاله عنده قول كثير: (الوافر)

لَوَ انَّ [2]الْبَاخِلِيْنَ وَأَنْتِ مِنْهُمْ رَأَوْكِ تَعَلَّمُوا مِنْكِ المِطَالا[3]

وبهذا لم يأت ابن رشيق بجديد في هذا الجانب، بل رصد مفهوم الالتفات عند من سبقه، ليصل إلى أن هناك تسميات مختلفة له، دون أن يشير إلى جمالية الالتفات في الكلام وحده، وأثره في المتلقي.

وقد تعمق الزمخشري في مفهوم الالتفات، فاستوعب الجانبين اللغوي والبلاغي له، ففي تفسير قوله تعالى:﴿ إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ ۝ ﴾[4]، يقول:" فإن قلت لم عدل عن لفظ الغيبة إلى لفظ الخطاب، قلت: هذا يسمى التفاتاً في علم البيان، وقد يكون من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة، ومن الغيبة إلى المتكلم، كقوله تعالى:﴿ حَتَّىٰٓ إِذَا كُنتُمۡ فِي

1 _ المرزوقي ، **شرح ديوان الحماسة** 272/1.

2 _ همزة وصل لاستقامة الوزن .

3 _ ابن رشيق، **العمدة** 45/2، كثير عزة ، كثير بن عبد الرحمن بن الأسود، **الديوان** ، تحقيق : إحسان عباس، دار الثقافة ، بيروت،1971 م، ص 507.

4 _ الفاتحة : 4 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ٱلْفُلْكِ وَجَرَيْنَ بِهِم بِرِيحٍ طَيِّبَةٍ وَفَرِحُواْ بِهَا ﴾[1] وذلك على عادة افتتانهم في الكلام وتصرفهم فيه، ولأن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع وإيقاظاً للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد"[2].

فالزمخشري أشار إلى القيمة الجمالية التي يفيدها الالتفات في النص، فهو يضيف معنى جديداً يخدم المعنى الأول، ويثير انتباه السامع، ويزيد من تركيزه واستقباله للمعنى بشكل جيد.

أما ابن الأثير فقد توسع في حديثه عن الالتفات ، وسماه شجاعة العربية، وقال: "إنما سمي بذلك؛ لأن الشجاعة هي الإقدام، وذاك أن الرجل الشجاع يركب ما لا يستطيعه غيره ، ويتورّد ما لا يتورده سواه ، وكذلك هذا الالتفات في الكلام ، فإن اللغة العربية تختص به دون غيرها من اللغات"[3].

وقد قسم ابن الأثير الالتفات إلى ثلاثة أقسام , هي: قسم في الرجوع من الغيبة إلى الخطاب ومن الخطاب إلى الغيبة، وقسم في الرجوع عن الفعل المستقبل إلى فعل الأمر وعن الفعل الماضي إلى فعل الأمر ، وقسم في الإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل وعن المستقبل بالماضي[4]، وقد فصل ابن الأثير الحديث في هذه الأقسام ، وأكثر من استخدام الأمثلة على كل قسم وتوضيحها ، لبيان الالتفات من خلالها.

ويعيد ابن الأثير كلامه في الالتفات, موجها حديثه لمن أراد فهم البيان قائلاً: "واعلم أن العدول عن صيغة من الألفاظ إلى صيغة أخرى لا يكون إلا لنوع خصوصية

---

1 _ يونس : 22 .

2 _ الزمخشري ، **الكشاف** 1/13-14.

3 _ ابن الأثير ، **المثل السائر** 2/3 .

4 _ نفسه 2/3-11.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

اقتضت ذلك، وهو لا يتوخاه في كلامه إلا العارف برموز الفصاحة والبلاغة الذي اطلع على أسرارها وفتش عن دفائنها.ولا تجد ذلك في كل كلام ، فإنه من أشكال ضروب علم البيان، وأدقها فهماً، وأغمضها طريقاً"[1].

ويذكر ابن أبي الإصبع أن في الالتفات نوعاً يضاف إلى ما سبق، ويكمن هذا النوع في أن يكون المتكلم آخذاً في معنى فيمر فيه إلى أن يفرغ من التعبير عنه على وجه ما، وعندما يعيد النظر فيه يجد أنه قد يقع في الفهم الخاطئ مع المتلقي فيلتفت إلى الكلام من جديد فيزيد فيه ما يخلّص معناه من ذلك الالتباس، وهو هنا يستشهد ببيت شاعر الحماسة:

(الطويل)

فَإِنَّكَ لم تُبْعِدْ على مُتَعَهِّدٍ بَلَى كُلُّ مَنْ تَحْتَ التُّرابِ بَعِيْدُ

فالشاعر بنى معناه هنا على أن المقبور قريب من الحي الذي يريد تعاهده بالزيارة، إذ القبور بأفنية البيوت غالباً، فلما فرغ من العبارة عن معناه الذي قدره على هذا التقدير عُرض له كأن قائلاً يقول له" وأي قريب بين البيت المدفون تحت التراب والحي " ؟ فالتفت متلافياً هذا الغلط بقوله :" بلى كل من تحت التراب بعيد" كأن هذا الشاعر بنى معناه على أن المقبور إلى بعد[2].

والواضح في كلام ابن أبي الأصبع أنه لم يأت بجديد، بل إن حديثه يعيدنا إلى ما تحدث عنه قدامة، وأسماه الاعتراض، والذي يقصد إليه المبدع لتلاشي اللبس والخطأ، وزيادة في الإفهام.

---

1 _ ابن الأثير ، **المثل السائر** 5/2 .

2 _ ابن أبي الأصبع ، **تحرير التحبير** ، ص125 –126، وشاعر الحماسة هو: أبو عطاء السندي.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من هنا يعد معيار الالتفات من المعايير المهمة التي حظيت باهتمام القدماء، فبينوا مفهومه وحده, واستشهدوا عليه بأمثلة من القرآن الكريم وكلام العرب، بل إنه اعتبر من الأساليب العريقة في اللغة العربية وأنه أسلوب يختص بهذه اللغة دون غيرها.

كما يمكن القول إن هذا المعيار يلعب دوراً مهماً في إيقاظ شعور المتلقي والتأثير في انفعاله وجذبه للنص، ولفت انتباهه، ثم إنه معيار يمتاز بالحيوية والجرأة القادرة على عمل الإثارة، لاسيما أنه من أبواب شجاعة العربية.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المبحث السادس : معيار الإبداع والابتكار:

ورد في اللسان:" بدع الشيء يبدعه بَدْعاً، وابتدعه: أنشأه وبدأه، والبديع والبِـدْعُ: الشيء الذي يكون أولا، والبديع: المبتدِع والمبتَدَع، وشيء بدع، بالكسر،أي مبتَدعَ، وأبدع الشاعر: جاء بالبديع"[1].

وفي تاج العروس:" البِكْرُ: أول كل شيء ، والبِكْرُ:كل فعلة لـم يتقـدمها مثلهـا، وأصل الابتكار الاستيلاء على باكورة الشيء، وأول كل شيء: باكورته"[2].

وقد اعتبر معظم النقاد العرب القدامى الابتكار في الشعر مقياسـاً مـن مقـاييس الجودة[3]، غير أن قدرة الشعراء على الابتكار، وتوليـد المعـاني، متفاوتـة؛ لاخـتلاف طباعهم، ومواهبهم ، وقابليتهم، ولاختلاف" قدراتهم على فهم حقائق العناصر الخارجيـة، والعلاقات الخفية التي يمكن أن ترتبط بالمعاني الذاتية للتجربة الشعورية، فما كل إنـسان يستطيع أن يلتفت إلى المعاني المبتكرة أو يهتدي إلى الصور المخترعة، وأن يعيد تنـسيق العناصر الخارجية وفق حركة النفس وذبذبتها الشعورية وبشكل يختلف عما لها في الواقع العياني المرصود، ويخرج بها عن حدودها الزمنية والمكانية ، وإنما الذي يستطيع ذلـك، من أوتى حساً مرهفاً، ويقظة عقلية، بحيث يمكنه أن يجد في الأشياء، ما لا يجده الإنسان العادي، ويلحظ وجوهاً تتلاءم والتجربة الذاتية التي يريد عرضها"[4].

---

1 _ ابن منظور، **لسان العرب** ، مادة (بدع).

2 _ الزبيدي ، **تاج العروس** ، مادة (بكر).

3 _ بدوي ، أحمد أحمد ، **أسس النقد الأدبي** ، ص 372 ، والعشماوي ، محمد زكي، **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث** ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 2000م ، ص351.

4 _ ناجي ، محمد عبد المجيد ، **الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية** ، المؤسسة الجامعيـة للدارسـات، بيروت ، 1984م ، ص169-170.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والإبداع عموماً هو سمة الأديب المبتكر، وهو يأتي عند النقاد القدامى في المراتب الأولى، لذلك أولوه اهتماماً كبيراً وجعلوه أساساً في تقدير الشعراء وحسن مكانتهم، فالناقد في حديثه عن أي مبدع لابد أن يتتبع إنتاجه، فيلحظ ما عنده من عيوب، ويذكر ما عنده من مزايا، وفي مجال الابتكار يتعرض الناقد إلى ما سبق إليه المبدع من معانٍ وما أخذه من غيره.

ولعل أول من استخدم مصطلح الإبداع هو ابن سلام ، وذلك في معرض حديثه عن امرئ القيس، إذ يقول:" فاحتج لامرئ القيس من يقدمه قال: ما قال ما لم يقولوا، ولكنه سبق العرب إلى أشياء ابتدعها، واستحسنتها العرب، واتبعته فيها الشعراء: استيقاف صحبه، والتبكاء في الديار، ورقة النسيب , وقرب المأخذ"[1].

فالإبداع على النحو الذي يقدمه ابن سلام يتوافق مع معناه اللغوي ، وهو يسوق هذا الكلام في إطار حديثه عن تقدم الشعراء وتميزهم، فالإبداع عنده معيار مهم وأساس في تقديم الأديب.

أما الجاحظ فقد عدّ الإبداع أعلى مراتب الكلام، إذ يقول :" لأن الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب ، وكلما كان أعجب كان أبدع"[2]، فالكلام عنده يمر في عدة مراحل حتى يصل الغاية ، وغايته هي الإبداع نفسه.

وهو يبين أن من المعاني ما لا يستطيع الشعراء مجاراته وسرقته؛ لأن صاحبه أبدع فيه وأجاد ، فكان المبتكر، يقول:" ولا يعلم في الأرض شاعر تقدم في تشبيه مصيب

---

1 _ ابن سلام ، **طبقات فحول الشعراء** 46/1 .

2 _ الجاحظ ، **البيان والتبيين** 89/1 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تام، وفي معنى غريب عجيب، أو في معنى شريف كريم، أو في بديع مخترع، إلا وكل من جاء من الشعراء من بعده أو معه ، إن هو لم يعد على لفظه، فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره، فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكا فيه، كالمعنى الذي تتنازعه الشعراء، فتختلف ألفاظهم وأعاريض أشعارهم، ولا يكون أحد منهم أحق بذلك المعنى من صاحبه، أو لعله يجحد أنه سمع بذلك المعنى قط، وقال: إنه خطر على بالي من غير سماع، كما خطر على بال الأول، هذا إذا قرعوه به"[1].

ويستشهد الجاحظ على مثل هذه المعاني بقول عنترة في وصف الذباب:

(الكامل)

جادَت عَليهِ كُلُّ بِكرٍ حُرَّةٍ فَتَرَكْنَ كُلَّ قَرارَةٍ كَالدِّرْهَمِ
وَخَلا الذُّبابُ بِها فَلَيسَ ببارِحٍ غَرِداً كَفِعلِ الشارِبِ المُتَرَنِّمِ
هَزِجاً يَحُكُّ ذِراعَهُ بِذِراعِهِ قَدْحَ المُكِبِّ عَلى الزِّنادِ الأَجذَمِ [2]

فهو يبين أن هذا المعنى لم يستطع أحد المجيء به سوى عنترة، مع أن المعاني ملك لجميع الناس، يأخذ بعض الشعراء معاني بعض، ويشارك بعضهم بعضاً في كثير منها، ويبدو هنا أن الجاحظ يرى في شعر عنترة موهبة قلما توجد عند غيره من الشعراء نتيجة شاعريته المرهفة المطبوعة.

وبهذا يتضح أن المعنى ذو قيمة عند كل شاعر ؛لما له من دور في إضفاء جمالية على النص الأدبي، ثم إن من المعاني ما استحوذ عليها الشعراء وانفردوا بها عن غيرهم.

ويجعل ابن قتيبة ابتكار المعاني والتجديد فيها أساساً من أسس تفضيل الشعراء وعلو مكانتهم ومنزلتهم، وعندما يترجم لشاعر ما يذكر ما انفرد به من معانٍ ، وما أخذه

---

1 _ الجاحظ ، **الحيوان** 78/6 .

2 _ نفسه، 78/6، عنترة ، **الديوان**، ص 21 – 22 ، والأجذم : المقطوع . ينظر: الزبيدي، **تاج العروس** ، مادة (جذم).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من غيره، وما أخذه غيره عنه . ومن يتتبع كتابه الشعر والشعراء يجد من الشعراء شاعرين قد استحوذا اهتمامه، هما: امرؤ القيس وهو من القدماء، وأبو نواس وهو من المحدثين، ولعل السبب في هذا الاهتمام هو تجديدهما في المعاني، فهو يذكر لامرئ القيس ثمانية عشر معنى سبق إليها، من ذلك قوله في العقاب: (الطويل)

كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيرِ رَطباً وَيابِساً لَدى وَكرِها العُنّابُ وَالحَشَفُ[1] **البالي** [2]

فهو شبه شيئين بشيئين في بيت واحد، وأحسن التشبيه[3].

أما أبو نواس، فقد ذكر له ثلاثة عشر مكاناً- في كتابه- سبق فيها إلى معانٍ جديدة ابتكرها، وكان أغلبها في الخمر[4].

وابن قتيبة يبين في مواضع مختلفة من كتابه أن هذين الشاعرين انفردا بما لم يستطع أحد الوصول إليه، وأن الناس حاولوا التقليد وأجهدوا أنفسهم في ذلك فلم يستطيعوا.

ولا يرى ابن قتيبة الجديد جديداً إلا إذا صيغ صياغة جيدة تتسم بالدقة في التصوير والقدرة على التعبير والأداء الجيد، لذلك فإن أَخْذَ الشعراء بعضهم من بعض جائز لا عيب فيه إلا في موضعين، أولهما: أن تكثر السرقة ويزداد الأخذ، وهو هنا عاب على الكميت أنه شديد التكلف كثير السرقة[5]، وثانيهما أن يكون المأخوذ هو عبارة الشاعر ذاتها، لا مجرد فكرتها وصياغتها صياغة جديدة، ولذا فهو يتحدث عن أبي العتاهية، فيقول:" وسمع بقول جميل:

---

1 _ الْحَشَفُ بالتَّحْرِيكِ : أَرْدَأُ التَّمْرِ أو الْيَابِسُ الْفَاسِدُ منه . ينظر: الزبيدي، **تاج العروس** ، مادة (حشف) .

2 _ امرؤ القيس ، **الديوان**، 129 .

3 _ ابن قتيبة ، **الشعر والشعراء** 134/1.

4 _ نفسه 815/2 .

5 _ نفسه 852/2 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

(الطويل)

خَليلَيَّ فيمـا عِـشْتُما هَـل رَأَيْتُمـا قَتيلاً بَكى مِـن حُـبِّ قاتِلِـهِ قَبْلِـي[1]

فأخذه كله فقال: (السريع)

يـا مَـنْ رَأى قَبْلِـي قَتِـيْلاً بَكَـى مِـن شِـدَّةِ الوَجْـدِ عَلَـى الْقَاتِـلِ[2]

من هنا، فإن الابتكار والتجديد في المعنى من أحسن ما يصنع الشاعر، وأفضل ما يسمو به الشعر، وإذا أخذ الشاعر معنى من السابقين، فعليه أن يزيد فيه، ويصيغه بشكل جيد؛ حتى لا يعاب عليه ذلك.

أما ابن طباطبا فيفرق بين القدماء والمحدثين في هذا الجانب – جانب الابتكار والسبق إلى المعاني–، فيقول:" والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم؛ لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع، ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة، وخلابة ساحرة"[3]، لذلك فهو حصر عملية الإبداع والابتكار في القدماء فقط دون المحدثين؛ لأنهم استنفذوا الجوانب الإبداعية التي ذكرها فلم يبقوا لمن بعدهم شيئاً.

وفي المقابل جعل ابن طباطبا التجديد في المأخوذ ممكناً عند المحدثين وليس عيباً؛ لأن الشاعر" إذا تناول المعاني التي قد سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يعب ، بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه"[4]، أما إذا أتى بما يقصر عن معاني القدماء فإن معناه لن يلقى القبول، وهو يؤكد هذا الحديث بقوله:" وستعثر في أشعار المولدين على عجائب استفادوها ممن تقدمهم، ولطفوا في تناول أصولها منهم، ولبسوها

---

1 _ ابن قتيبة ، **الشعر والشعراء** 793/2، جميل بثينة ، جميل بن عبد الله بن معمر العذري القضاعي، **الديوان**، دار صادر ، بيروت، (د.ت)، ص 99.

2 _ ابن قتيبة ، **الشعر والشعراء** 793/2، أبو العتاهية ، أبو إسحاق إسماعيل بن القاسم، **الديوان** ، دار بيروت، بيروت ، 1986 م، ص 386.

3 _ ابن طباطبا ، **عيار الشعر** ، ص8.

4 _ نفسه ، ص76 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

على من بعدهم، وتكثروا بإبداعها فسلمت لهم عند ادعائها؛ للطيف سحرهم فيها، وزخرفتهم لمعانيها"[1]، وبهذا فهو يدعو صراحة إلى الاعتماد على معاني السابقين شريطة أن يجددوا في المعنى الذي أخذوه كما أنه التمس الأعذار للمحدثين من شعراء زمانه وقدم لهم طـــرق الأخذ المثالي.

ويبدو للباحث أن ابن قتيبة تميز على ابن طباطبا في حديثه عن الإبداع والابتكار، فابن قتيبة أباح الأخذ والتجديد في المعنى والزيادة عليه، كما جعل باب الابتكار مفتوحـــاً، فلا فرق بين قديم وحديث إلا بالقيمة الفنية , فالقديم قد يكون جيدا وقد يكون رديئا , وكـــل قديم كان حديثا في زمنه , من هنا ينبغي توخي الموضوعية اتجاه النص الأدبـــي , كمـــا ينبغي أن يقدر العمل الأدبي على أساس ما تضمنه من معايير فنية وجمالية , دون الالتفات إلى اعتبارات القدم والحداثة . في حين لم يكن ابن طباطبا يعتد بالابتكار عند المحدثين، بل لا يجده أبداً عندهم ، إذ يدعوهم إلى اعتماد معاني السابقين والتجديد فيها، وبهذا يكون قـــد أغلق باب الابتكار في المعاني الشعرية وحصر المحدثين في الأخذ من القديم، وبإغلاقـــه هذا الباب يكون قد أجهض الإبداع ، بل أجهض العمل الأدبي منذ وقت مبكر نتيجة حصر المبدع في قوالب معينة لا وجود لإعمال الفكر فيها.

ويأتي قدامة بنظرة أكثر دقة تحكم في كلام من تقدم من النقاد وتفصل بينهم في هذا الجانب، فهو لا يرى الجودة في ابتكار المعنى أو عدمه، لذلك يقول: "وقد يضع الناس في باب أوصاف المعاني: الاستغراب والطرافة، وهو أن يكون المعنى مما لم يسبق إليه على جهة الاستحسان، وليس عندي أن هذا داخل في الأوصاف؛ لأن المعنى المستجاد إنما يكون مستجاداً إذا كان في ذاته جيداً، فإما أن يقال له: جيد، إذا قاله شاعر من غيـــر أن يكـــون

---

1 _ ابن طباطبا ، **عيار الشعر**، ص8 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تقدمه من قال مثله، فهذا غير مستقيم، بل يقال لما جرى هذا المجرى: طريف وغريب، إذا كان فرداً قليلاً، فإن كثر لم يسمّ بذلك"[1].

فقدامة لا يجحد الابتكار على قديم أو حديث، ولا يتعصب لقديم على حديث، بل يرى أن الوصف بالابتكار يتبع المبدع الذي جاء بمعنى لم يسبق إليه أحد، لذلك فهو يقول: "والذي عندي في هذا الباب أن الوصف فيه لاحق بالشاعر المبتدئ بالمعنى الذي لم يسبق إليه ، لا إلى الشعر، إذ كانت المعاني مما لا يجعل القبيح منها حسناً سبق السابق إلى استخراجها؛ كما لا يجعل الحسن قبيحاً الغفلة عن الابتداء بها، وأحسب أنه اختلط على كثير من الناس وصف الشعر بوصف الشاعر، فلم يكادوا يفرقون بينهما"[2].

وقد خشي إحسان عباس أن يكون قد فات قدامة التنبيه إلى ما في التكرار من أثر في النفس عكسي، مثلما فاته أن الطرافة والغرابة تعبير عن تأثر القارئ، يقول:" فأنت ترى أن قدامة لا يعير الناحية النفسية أدنى اهتمام، فالتكرار الذي يبلغ حد الابتذال، لا يقلل من جودة التشبيه ما دام جيداً في ذاته، والطرافة لا تزيد شيئاً إلى المعنى؛ لأنها ليست من خصائصه"[3].

والمهم في هذا المعيار أن قدامة أهمل موضوع السرقات، ولم يول عملية الأخذ أهمية كغيره ، لأنه كان يرى أن السبق إلى المعنى لا يعد تميزاً في الشعر، بل يحسب للمبدع – الشاعر – نفسه.

وقد عرض الآمدي لمعيار الابتكار عندما تناول قضية تداول المعاني بين الشعراء، حيث أظهر أن الإبداع والابتكار يكمن في المعنى المبتدع المبتكر الذي عرف أنه لشاعر

---

1 _ ابن جعفر، قدامة ، **نقد الشعر** ، ص 149 .

2 _ نفسه، ص 149–150 .

3 _ عباس ، إحسان ، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب** ، ص271 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بعينه ، لذلك فالسرقة عنده:" إنما هي في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر ، لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية في عاداتهم، مستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم، مما ترتفع الظنة فيه عن الذي يورده أن يقال أخذه من غيره"[1].

وفي هذا الإطار يرى قاسم المومني أن نظرية السرقة عند الآمدي تقوم على أساسين: أولهما نفي السرقة في المعاني المتداولة، وثانيهما: نفي السرقة في الألفاظ المباحة، كما يبين أن الآمدي قد تنبه إلى أن من الألفاظ ما هو عام شائع بين الناس، فإذا اتفق الشعراء في استعمالهم هذه الألفاظ، فإن ذلك لا يعد سرقة ومثل هذه الألفاظ لا يحظر استعمالها على شاعر دون آخر[2].

والاشتراك في المعاني العامة يعد أساس التداول عند الآمدي، فيرى أنه" غير منكر لشاعرين مكثرين متناسبين من أهل بلدين متقاربين أن يتفقا في كثير من المعاني، لاسيما ما تقدم الناس فيه، وتردد في الأشعار ذكره، وجرى في الطباع والاعتياد من الشاعر وغير الشاعر استعماله"[3]، وهو بهذا يشير إلى أثر المكان في تقارب المعنى بين شاعرين ، ويبدو أن قضية دفاعه عن البحتري لها علاقة بهذه النظرة ، فالنقاد هاجموا البحتري في سرقته من أبي تمام، فأراد هو أن يدافع عنه بهذا الحديث، ويبين أن السرقة ليست عيباً.

ويدافع صاحب الوساطة عن المحدثين في هذه القضية، مبيناً أن المحدثين في نظر غيرهم إما مقلدون مجيدون لفن القدماء، وإما مقلدون غير مجيدين، والمقلد المجيد يعد في رأيهم سارقاً. وهو في دفاعه عنهم يطلب التماس العذر لهم وعدم ذمهم، لأن القدماء استغرقوا المعاني[4].

---

1 _ الآمدي ، **الموازنة** 52/1 .

2 _ المومني ، قاسم ، **الموازنة بين أبي تمام والبحتري للآمدي : تحليل ودراسة** ، دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ، 1985م ، ص152.

3 _ الآمدي ، **الموازنة** 53/1.

4 _ الجرجاني ، القاضي ، **الوساطة** ، ص15.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويرى الباحث أن صاحب الوساطة قد بالغ في قوله عن القدماء إنهم: "استغرقوا المعاني"؛ فهو بهذا الحكم يغلق باب الإبداع ويلغيه، لاسيما أن المعاني متداولة بين الشعراء على مر العصور، ولكن الفيصل هو عدم تقليدها ونقلها بشكل حرفي ، بل صياغتها بثوب جديد ذي صورة جميلة.

وهو في دفاعه عن المحدثين يعيد كلام الآمدي[1]، إذ يبين أن السرقة لا تكون إلا في المعاني الخاصة التي انفرد بها أصحابها، ونسبت إليهم وحدهم، أما المعاني العامة التي مبعثها غالباً وحدة الفكر والشعور فلا سرقة فيها.

أما العسكري، فقد رأى أن الإبداع يكمن في خلق المعاني، لذلك قسم المعنى إلى قسمين: قسم لم يسبق إليه أحد وفيه يكمن الإبداع، وقسم موجود عند القدماء وفيه يكمن التقليد[2].

كما يبين العسكري أن المعاني متداولة بين الشعراء ، وأن الشاعر المحدث لا يستطيع تحاشي معاني الشاعر القديم، لذلك يدعو المحدثين إلى الزيادة في حسن التأليف وجودة التركيب، قائلاً" ولكن عليهم إذا أخذوها أن يكسبوها ألفاظاً من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم، ويوردوها من غير حليتها الأولى، ويزيدوها في حسن تأليفها وجودة تركيبها، وكمال حليتها ومعرضها، فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها"[3]، فالخروج من باب التقليد إلى الإبداع يكمن في جانبين، هما: العبارة المستحسنة بألفاظها، والصورة المقبولة التي تبرز للمتلقي بشكل لافت، وهذان الجانبان يجعلان المحدث أحقّ بهذا المعنى.

---

1 _ الجرجاني ، القاضي ، **الوساطة** ، ص185.

2 _ العسكري ، **الصناعتين** ، ص75.

3 _ نفسه ، ص202.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويعرف ابن رشيق الإبداع قائلاً:" هو إتيان الشاعر بالمعنى المستظرف الذي لـم تجر العادة بمثله، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديع وإن كثر وتكرر، فصار الاختراع للمعنى، والإبداع للفظ، فإذا تم للشاعر أن يأتي بمعنى مخترع في لفظ بديع، فقد اسـتولى على الأمد، وحاز قصب السبق"[1]، فهو يعتبر تجديد المحدثين للمعاني وصياغتها بطريقـة جميلة ليس عيباً، بل يجعله من باب الاختراع، وهو ما يسمى عند مـن سـبقه بالابتكـار المطلق، ويستشهد ابن رشيق على هذا النوع بأمثلة متعددة منها قول امرئ القيس:

(الطويل)

كَأَنَّ قُلُـوبَ الطَّيـرِ رَطبـاً وَيابِـساً لَدى وَكرِها العُنّـابُ وَالحَـشَفُ البـالي[2]

وقول طرفة في وصف السفينة: (الطويل)

يَشُقُّ حَبابَ الماءِ حَيزومُهـا[3] **بِهـا كَما قَسَمَ التُّـربَ المُفايِـلُ**[4] **بِاليَـدِ**[5]

ويظهر تأثر ابن رشيق بمن سبقه جلياً وواضحاً عندما يبين أن الشاعر المتأخر قد يتناول معنى شاعر متقدم عليه، ولكنه يبرزه في صورة أكثر جدة وطرافة، فيعد مبدعاً لهذا المعنى، ويصبح به أولى من صاحبه الأصلي[6]، فالإبداع الفني لديه لا يقتصر على فئـة دون أخرى، بل هو مشترك بين الجميع يستوي فيه القديم والحديث، ثم إن المحدثين سبقوا إلى معاني لم يسبق لها القدماء.

---

1 _ ابن رشيق ، **العمدة** 265/1.

2 _ امرؤ القيس ، **الديوان**، ص 129 .

3 _ الحيزوم : اسم لفرس من خيل الملائكة ، ويطلق على العظيم من الجمل . ينظر: ابن منظـور، **لـسان العرب**، مادة (حزم).

4 _ فَيالة وفِيالة وفُيُولة والمُفايَلة والفِيَال والفَيال: لُعْبة للصبيان، وقيل لعبة لفِتيان الأَعراب بالتراب يَخْبَـؤُون الشيء في التراب ثم يقسِمونه بقسمين. ينظر: ابن منظور، **لسان العرب** ، مادة (فيل) .

5 _ ابن رشيق ، **العمدة** 262/1، ابن العبد ، طرفة، **الديوان**، ص 26 .

6 _ ابن رشيق ، **العمدة** 290/2.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويعلل ابن رشيق ذلك بقوله: " فالمعاني إنما اتسعت لاتساع الناس في الدنيا، وانتشار العرب بالإسلام في أقطار الأرض، فمصروا الأمصار وحضروا الحواضر، وتأنقوا في المطاعم والملابس"[1]، وبناء على هذا الكلام يقول:" وإذا تأملت هذا تبين لك ما في أشعار الصدر الأول من الإسلاميين من الزيادات من معاني القدماء والمخضرمين، ثم ما في أشعار طبقة جرير والفرزدق وأصحابهما من التوليدات والإبداعات العجيبة، التي لا يقع مثلها للقدماء إلا في الندرة القليلة"[2]، فتعليله لهذه القضية تعليل منطقي، إذ إن تغير أنماط الحياة، وطغيان الحضارة بأشكالها وواقعها الاجتماعي والعمراني, لابد أن يرافقه تطور في الأدب وأشكاله وظواهره الفنية، وهذا بدوره يؤدي إلى تطور الإنتاج وطرق التعبير وابتكار معان جديدة قلّما توجد عند السابقين.

وقد أيّد ابن سنان الفكرة السابقة عند ابن رشيق ، فبين أنه إذا كان للقدماء أصالة في ابتداع المعاني، فإن للمحدثين جهوداً ينبغي أن لا يتجاهلها، فهم أتوا بمعانٍ لم تخطر للقدماء على بال ، وهو هنا يستشهد بقول بشار: **(البسيط)**

يا قَومِ أُذْنِي لِبَعْضِ الحَيِّ عاشِقَةٌ وَالأُذْنُ تَعْشَقُ قَبْلَ العَيْنِ أَحْيَانا
قالوا بِمَنْ لا تَرَى تَهْذِي فَقُلْتُ لَهُم الأُذْنُ كَالْعَيْنِ تُؤْتِي الْقَلْبَ ما كَانَا[3]

وتابع ابن الأثير من سبقه من النقاد في هذا الجانب، فوفّق بين آرائهم، وأعاد تنظيمها بشكل جيد، إذ قسم المعاني إلى قسمين: قسم يبتدعه المبدع من غير أن يقتدي فيه بمن سبقه، وهذا القسم يعثر عليه عند الحوادث المتجددة، وينتبه له عند الأمور الطارئة،

---

1 _ ابن رشيق ، **العمدة** 236/2.

2 _ نفسه 238/2.

3 _ ابن سنان ، **سر الفصاحة** ، ص 265–266 ، ابن برد ، بشار **الديوان** 206/4 – 207 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقسم يحتذى فيه على مثال سابق ومنهج متبع عند القدماء[1], وقد جاء ابن الأثير بأمثلة موضحة لكل قسم.

كما رأى ابن الأثير أن الابتداع للمعاني مفتوح إلى يوم القيامة[2]، فإذا كان القدماء قد شقوا الطريق في البداية ، فإن المحدثين قد بذلوا جهوداً لا ينبغي نسيانها في هذا الجانب.

وعليه ، فقد شغلت قضية الإبداع والابتكار النقاد القدماء، فمنهم من تعصب للقديم وانتصر له ، ومنهم من تعصب للحديث ودافع عنه، وطرف ثالث وفق بين الطرفين السابقين، فرأى أن عملية الابتكار لا تقتصر على زمان ومكان معينين.

وطبيعة الإنسان وثقافته تتطلب منه النظر في التراث لمعرفة ما كان عندهم، وهذا بدوره يفتح باب التأثر ، ثم إن الأفكار بين القدماء والمحدثين قد تتلاقى وتتداعى دون قصد، وقد عبر محمد هدارة عن حاجة الاطلاع على التراث، فقال:" والشاعر المتأخر في حاجة للاطلاع على آثار من تقدمه من الشعراء، فالشعر ليس موهبة وحسب، وإنما هو أيضاً دراسة لآثار السابقين وتمرس بها ، بغية الإفادة منها"[3].

فلا يمكن – بناء على ما تقدم– أن يكون هناك حد فاصل بين المعاني المبتكرة وغير المبتكرة، نتيجة عمليه التأثر والتأثير المتبادلة، والتي جعلت ابن الأثير يقول إن هذا الباب مفتوح إلى يوم القيامة.

---

1 _ ابن الأثير، **المثل السائر** 312/1–316.

2 _ نفسه 314/1 .

3 _ هدارة ، محمد ، **مشكلة السرقات في النقد العربي** ، المكتب الإسلامي ، ط2 ، بيروت ، 1975م ، ص209.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الثالث : معايير القيمة الفنية للأسلوب:

المبحث الأول : معيار المساواة.

المبحث الثاني : معيار الإشارة.

المبحث الثالث : معيار الوضوح.

المبحث الرابع : معيار الرونق.

المبحث الخامس : معيار التثقيف.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

توطئة:

ورد في اللسان: " السطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، فالأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء، والجمع أساليب، والأسلوب الطريق تأخذ فيه، والأسلوب الفن، يقال أخذ فلان من أساليب القول أي في أفانين منه"[1].

أما تعريفه الاصطلاحي، فلم يضع أحد من البلاغيين تعريفا دقيقا له؛ ولكن نظرية عبد القاهر الجرجاني في النَّظم تقترب من حده إلى حد ما، فهو يقول إن النظم هو: "توخي معاني النحو فيما بين الكلم"[2] فليس معنى هذا أن تضع كلامك الموضع الذي يقتضيه علم النحو، فهو لا يقصد الإعراب أو اللغة، وإنما "النحو الجمالي" "وهذا النحو لا يهدف إلى موضع الفاعلية أو المفعولية إنما يهدف إلى موجبهما، فبعيد عن ذهنه أن يبدد كل جمال في سبيل هذا النظم[3]، يقول: "إنك ترتب المعاني أولا في نفسك ثم تحذو على ترتيبها الألفاظ في نطقك"[4]، وبذلك يكون الكاتب قد حصل على الصورة الخاصة من التأليف ترجع إلى حسن ترتيب المعاني، وهذه الصورة الخاصة يقصد بها الأسلوب الخاص بالكاتب الذي "يبين من خلاله طريقة تفكيره، وكيفية نظرته إلى الأشياء، وتفسيره لها، وطبيعة انفعالاته، فالذاتية هي أساس تكوين الأسلوب"[5].

ولم يعرّف أحد من البلاغيين الأسلوب تعريفا دقيقا بعد إشارة عبد القاهر الجرجاني إلا ابن خلدون (ت- 808 هـ) في كتابه المقدمة بقوله: "إنه عبارة عن المنوال الذي تنسج

---

[1] _ ابن منظور , **لسان العرب** , مادة (سلب) .

[2] _ الجرجاني , عبد القاهر , **دلائل الإعجاز** , ص349.

[3] _ خفاجي , محمد عبد المنعم , وآخران , **الأسلوبية والبيان العربي**, الدار المصرية اللبنانية , ط1 , القاهرة، 1992م , ص159-160.

[4] _ الجرجاني , عبد القاهر , **دلائل الإعجاز** , ص349.

[5] _ الشايب , أحمد , **الأسلوب ؛ دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية** , مكتبة النهضة المصرية , القاهرة , 1952م , ص134.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذي هو وظيفة العروض, إنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كليا باعتبار انطباقها على تركيب خاص, وتلك الصورة التي ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها، ويعيدها في الخيال كالقالب والمنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان، فيرصها رصا، كما يفعل البنّاء في القالب، والنسّاج في المنوال؛ حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة باعتبار ملكة اللسان العربي فيه، فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به، وتوجد فيه على أنحاء مختلفة"[1]. يشير ابن خلدون إلى أن الأسلوب الجميل إنما يرجع إلى الطبع والتمرس بالكلام البليغ، لا بمعرفة القوانين والنظريات التي ترشدنا إلى إصلاح الكلام ومطابقته للموضوع، فعلوم النحو والبلاغة والعروض تنفعنا في أنها نظريات ترشدنا إلى إصلاح الكلام ومطابقته لقوانين النظم والنثر، ولكنها لا تعين الكاتب على الإنشاء الصحيح.

أما تعريف الأسلوب اليوم فهو "طريقة الكتابة، أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها؛ للتعبير بها عن المعاني؛ بقصد الإيضاح والتأثير، أو الضرب من النظم والطريقة فيه، وهذا تعريف الأسلوب الأدبي بمعناه العام"[2]. وسيحاول الباحث خلال هذا الفصل تتبع المعايير الفنية التي التصقت بالأسلوب عند النقاد القدماء وبلاغييهم , وتلمس دورها في تحديد القيمة الفنية المنشودة في العمل الأدبي , وهذه المعايير , هي : معيار المساواة , ومعيار الإشارة , ومعيار الوضوح , ومعيار الرونق , ومعيار التثقيف , وقد تم ترتيبها حسب أهميتها من وجهة نظر الباحث.

---

[1] _ ابن خلدون , عبد الرحمن بن محمد حضرمي , **المقدمة** , دار الكتب العلمية , بيروت , 1978م , ص129.

[2] _ الشايب , أحمد , **الأسلوب** , ص 44.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المبحث الأول : معيار المساواة:

ورد في اللسان " سواء الشيء مثله، والجمع أسواء، وسِوَى الشيء: نفسه، واستوى الشيئان وتساويا، وسوَّيته به وساويت بينهما وساويت الشيء وساويت به وأسويته به, ويقال: ساويت هذا بذاك إذا رفعته حتى بلغ قدره ومبلغه، ويقال: ساوى الشيء بالشيء إذا عادله، وساويت بين الشيئين إذا عدّلتُ بينهما وسوّيت "[1].

وتعد المساواة معياراً مهماً في الدلالة على قوة العلاقة بين اللفظ والمعنى ومطابقتهما لبعض . وفي هذا الإطار يؤكد الجاحظ أن هذه العلاقة لها أسس عدة، يقول: "من حق المعنى أن يكون الاسم له طبقاً وتلك الحال لها وفقاً، ويكون الاسم لا فاضلاً ولا مفضولاً"[2]، ولعل أول أساس في هذه العلاقة هو الأساس الحياتي، من خلال التشابه الذي بين اللفظ والمعنى، فهما كالجسد والروح كل واحد منهما يتطلب الآخر، والأساس الأخلاقي، فمن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف، والأساس البلاغي، إذ لا يستحق الكلام اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، والأساس الفني لا سيما من خلال الوضوح، فالألفاظ الواضحة تحتاج معاني واضحة.

وعليه، فإن معيار المساواة في الكلام يساعد على إحداث توازن يتحقق من خلاله الإبداع، فإن فقد هذا المعيار أدى ذلك إلى تشويه عملية الإبداع والتعبير.

ويعلق ناصر النعيمي على نص الجاحظ السابق، مؤكدا ضرورة وجوب التطابق بين المصطلح ومدلوله قدر الإمكان[3]؛ كما بين الغذامي – خلال تعليقه على نص الجاحظ–

---

[1] _ ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (سوا).

[2] _ الجاحظ، **البيان والتبيين** 93/1.

[3] _ النعيمي، ناصر إبراهيم صالح، المصطلح اللغوي العربي بين الواقع والطموح، **مجلة علوم إنسانية**، ع36، شتاء 2008م، ص5.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أن عملية إبراز الانسجام بين المصطلح – اللفظ – ومدلوله أمر واجب؛ بهدف إبراز العلاقة الموجودة بينهما[1]، ويتضح من كلام النعيمي والغذامي أن هذا الانسجام المطلوب بين اللفظ والمعنى يبعد المتلقي عن الوقوع في الخطأ، وسوء التقدير، وعدم التشتت في تناول النص، الأمر الذي يؤدي إلى الإبداع.

أما قدامة، فقد صرح بهذا المعيار، وعده من أبرز السمات الدالة على جودة ائتلاف اللفظ مع معناه، وهو عنده:" أن يكون اللفظ مساوياً للمعنى، حتى لا يزيد عليه ولا ينقص، وهذه هي البلاغة التي وصف بها بعض الكتاب رجلاً، فقالوا: كانت ألفاظه قوالب لمعانيه، أي هي مساوية لها لا يفضل أحدهما على الآخر، مثل قول زهير :

(الطويل)

وَمَهما تَكُنْ عِندَ امرِئٍ مِنْ خَليقَةٍ وَإن خالَها تَخْفى عَلى النَّاسِ تُعْلَمِ[2]

ومثل قوله: (الطويل)

إِذَا أَنْتَ لم تَقْصِرْ على الجَهْلِ والخَنا[3] **أَصَبْتَ حَلِيماً أو أَصَابَكَ جَاهِلُ**[4]"[5]

وإذا كان قدامة هنا لم يبين أثر المساواة في التعبير الشعري، واكتفى بتوضيح مفهوم هذا المعيار، وضرب الأمثلة عليه، فإنه دلل على ضرورة وجود الترابط بين اللفظ والمعنى، بحيث يؤدي أي خلل في اللفظ أو حذفه إلى اختلال المعنى، وبالتالي فقدان الكلام لبلاغته المطلوبة. كما أشار قدامة إلى أن قوة هذه العلاقة بين اللفظ والمعنى تضع الكاتب في مرتبة الكُتَّاب المُجيدين الذين يحققون الإبداع الفني المطلوب.

---

[1] _ حمودي، محمد، المصطلح النقدي عند عبد الله الغذامي، **مجلة نزوى**، ع66، عمان، 2011م، ص3.

[2] _ ابن أبي سلمى، زهير ، **الديوان**، ص 111 .

[3] _ الخنا : القبيح والفحش من الكلام . ينظر: ابن منظور، **لسان العرب** ، مادة (خنا).

[4] _ ابن أبي سلمى، زهير ، **الديوان** ، ص 100.

[5] _ ابن جعفر، قدامة، **نقد الشعر**، ص 46.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد تطرق ابن وكيع (ت- 393 هـ) لهذا المعيار خلال حديثه عن قضية السرقات، إذ عقد باباً في كتابه أسماه (مساواة الآخذ المأخوذ منه في الكلام حتى لا يزيد نظام على نظام، وإن كان الأول أحق به، لأنه ابتدع، والثاني اتبع)، واستشهد عليه بعدة أمثلة، منها قول الشاعر:

(الطويل)

كَأنَّ سَقِيْطَ الدَّمْعِ[1] في وَجَنَاتِها سَقِيْطُ النَّدَى أَوْفَى على وَرَقِ الْوَرْدِ

إذ بين أن ابن الرومي أخذ هذا القول، فقال: (المنسرح)

كأَنَّ تلكَ الدُّمُوْعَ قَطْرُ نَدًى يقْطُرُ من نَرْجِسٍ على وَرْدِ[2]

ويعلق ابن وكيع على هذا الأخذ، قائلاً: " فجاء بتشبيهين حسنين، وزاد المعنى ما هو تمامه"[3]، وفي هذا التعليق إشارة واضحة إلى أن المساواة الحسنة بين اللفظ والمعنى في البيتين جعلت الأخذ حسناً غير معاب، وتمثلت عملية المساواة هنا في التشبيه الواقع فيهما.

أما العسكري، فقد ذهب في هذا المعيار مذهباً جديداً، لاسيما بعد أن جاء بمفهوم قدامة نفسه، ثم زاد عليه بأن جعل المساواة حداً أوسط بين الإيجاز والإطناب، فيقول في تعريفه للمساواة: "أن تكون المعاني بقدر الألفاظ، والألفاظ بقدر المعاني، لا يزيد بعضها على بعض، وهو المذهب المتوسط بين الإيجاز والإطناب"[4].

---

[1] _ السقيط : ما سقط من الدمع على وجه الأرض. ينظر: الزبيدي، **تاج العروس** ، مادة (سقط).

[2] _ ابن الرومي، علي بن العباس ، **الديوان** ، تحقيق : أحمد حسن بسج ، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط3 ، 2002 م، 496/1.

[3] _ ابن وكيع، أبو محمد حسن بن علي , **المنصف للسارق والمسروق منه في إظهار سرقات أبي الطيب المتنبي** ، (د.ن) , (د.م) , 1984م , ص43.

[4] _ العسكري، **الصناعتين**، ص179.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقد رفض بدوي طبانة هذا التوسط، وعدّه خلطاً من العسكري ومن تبعه من النقاد في هذا الجانب، وبين أن هذا الخلط لا يسوغه عندهم إلا غرامهم بالتقسيم، فإذا أعجزهم الأساس العقلي لهذا التقسيم لجؤوا إلى أساس جرّهم إلى الشطط في الحكم على الكلام، ويعلل بدوي طبانة حديثه قائلاً: "فهم يرون أن الإيجاز والإطناب أمران نسبيان لا يتيسر الكلام فيهما إلا بترك التخفيف والبناء على شيء عرفي، فتعيين مقدار كل منهما وتحديده غير ممكن"[1].

وفي كلام بدوي طبانة – عندي – نظر، فالباحث يوافقه في جانب، ويرفض آخر، فلعل العسكري ومن تبعه أرادوا في توسطهم المنشود بيان أن الألفاظ بقدر المعاني، بحيث لو حاولنا زيادة لفظة لجاءت الزيادة لغير فائدة، كما أننا لو أردنا إسقاط لفظة لكان ذلك إخلالاً بالمعنى، فالألفاظ لا بد أن تكون – حتى يتحقق هذا المعيار – مساوية للمعنى؛ لهذا وصف النقاد المساواة بالمذهب المتوسط بين الإيجاز والإطناب .

أما فيما يتعلق بنسبية الإيجاز[2] والإطناب[3]، فهذا كلام صحيح؛ لأن تحديد أي جانب منهما يعتمد على ذوق الأديب، بحيث يوجز في مواضع يناسبها الإيجاز، ويطنب في مواضع يناسبها الإطناب، فالأديب يفصّل ألفاظه على قدر معانيه، لا تزيد عليها ولا تنقص عنها.

---

[1] _ طبانة، بدوي، **قدامة بن جعفر والنقد الأدبي**، ص248–249.

[2] _ تحدث النقاد القدماء عن الإيجاز، ويعتبر عندهم معياراً مهماً من معايير القيمة الفنية في الأسلوب، ويعني اشتمال ألفاظ قليلة على معانٍ كثيرة .

[3] _ تحدث النقاد القدماء عن الإطناب، وهو زيادة اللفظ على المعنى لغرض ما، كالتأكيد والتأثير والإقناع. للاستزادة حول الإيجاز والإطناب، انظر: الجاحظ، **الحيوان** 3/71–74، العسكري، **الصناعتين**، ص362–369، ابن الأثير، **المثل السائر** 2/127–132، القزويني، جلال الدين أبو المعالي محمد، **الإيضاح في علوم البلاغة** ، تحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي, دار الكتاب اللبناني, ط5, بيروت, 1983م ,ص 190.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولم يخرج الباقلاني عن كلام قدامة في حديثه عن هـذا المعيـار[1]، إذ بـين أن المساواة تحقق الائتلاف المنشود بين اللفظ والمعنى.

وقد أدخل ابن رشيق معيار المساواة في باب الإيجاز، فـذكر أن الإيجـاز عنـد الرماني جاء على ضربين: أحدهما مطابق لفظه معناه لا يزيد عليه، ولا ينقص عنه، ومثّل عليه بعبارة "سَلْ أهل القرية "، والآخر هو ما فيه حذف للاستغناء عنه في ذلك الموضـع، كقول الله عزوجل: ﴿ وَسْـَٔلِ ٱلْقَرْيَةَ ﴾"[2]، ثم علق ابن رشيق على الضرب الأول قـائلاً: "فهم يسمونه الإيجاز "[3].

فابن رشيق لم يأت بجديد في هذا الجانب، إنما بين أن الرماني جعل المساواة مـن ضروب الإيجاز _ إيجاز القصر _، وبهذا لم يستخدم الرماني معيار المساواة لفظاً.

أما ابن سنان، فقد جعل معيار المساواة من أقسام دلالة الألفاظ على المعاني، فقال: "وقد قسموا دلالة الألفاظ على المعاني ثلاثة أقسام: أحدها المساواة، وهو أن يكون المعنـى مساوياً للفظ، والثاني التذييل وهو أن يكون اللفظ زائداً على المعنى وفاضلاً عنه، والثالث الإشارة وهو أن يكون المعنى زائداً على اللفظ، أي أنه لفظ موجز يدل على معنى طويـل على وجه الإشارة واللمحة"[4].

ويرى ابن سنان أن المساواة الحسنة حدها هو إيضاح المعنى باللفظ الذي لا يزيـد عنه ولا ينقص، ويستشهد عليها بقول زهير السابق ذكره عند قدامة في هذا المعيـار، أي أنه هو الآخر لم يأت بجديد واكتفى بكلام قدامة.

---

[1] _ الباقلاني، **إعجاز القرآن**، ص135.

[2] _ يوسف:82.

[3] _ ابن رشيق، **العمدة** 250/1.

[4] _ ابن سنان، **سر الفصاحة**، ص199.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وأفرد أسامة بن منقذ في كتابه باباً بعنوان: " باب التضييق والتوسيع والمساواة "، فقال: "اعلم أن النقاد قالوا ينبغي أن يكون اللفظ على قدر المعنى، ولا يكون أطول منه ولا أقصر، ولذلك قالوا: "خير الكلام ما كانت ألفاظه قوالب لمعانيه، فمتى كان اللفظ أكثر من المعنى كان الكلام واسعاً وضاع المعنى فيه"[1].

وإن كان أسامة قد أعاد كلام قدامة نفسه، إلا أنه أضاف إلى ما سبق ما يحدثه هذا المعيار من أثر في النص، فهو يساعد على التفريق بين النص المتسع وغير المتسع، ويتضح للباحث أن التضييق والتوسيع هو نفسه الإيجاز والإطناب؛ لأنه عندما يتحدث في جوانب أخرى عن مفهوم التضييق والتوسيع ويضرب الأمثلة عليهما فإنه يعبر عن الإيجاز والإطناب.

ويبدو أن معظم النقاد _ في حديثهم عن هذا المعيار _ أرادوا التركيز على مسألة مهمة تتمحور حول عملية التوازن التي يحدثها معيار المساواة، الأمر الذي يؤدي إلى وضوح الفكرة وعدم اختلالها لدى المتلقي.

أما السكاكي فتميز عن سابقيه بأن حاول إطلاق مصطلح جديد ليدل على معيار المساواة، وهو " متعارف الأوساط " ، فقال: " أما الإيجاز والإطناب فلكونهما نسبيين ، لا يتيسر الكلام فيهما، إلا بترك التحقيق، والبناء على شيء عرفي، مثل جعل كلام الأوساط على مجرى معارفهم في التأدية للمعاني فيما بينهم ، ولابد من الاعتراف بذلك مقيساً عليه، ولنسمّه:متعارف الأوساط، وأنه في باب البلاغة لا يحمد منهم، ولا يذم "[2].

---

[1] _ ابن منقذ، أسامة، **البديع في نقد الشعر**، ص154.

[2] _ السكاكي، **مفتاح العلوم**، ص276.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالسكاكي جعل المساواة غير محمودة ولا مذمومة؛ لأنه فسرها بالمتعارف من كلام أوساط الناس الذين ليسوا في رتبة البلاغة، لأن غرضهم _ كما يذكر _ تأدية المعنى بألفاظ عادية.

وقد أشار رجاء عيد إلى أن "متعارف الأوساط " غير محدد، وفيه صعوبة تقنين[1]، دون أن يحلل كلامه أو يوضحه، وإنما ذكره في أثناء حديثه عن القصيدة الشعرية وما لها من أبعاد تتخلق في السياق العام، الأمر الذي ينتج طاقات إبداعية متعددة.

ويجعل ابن الأثير المساواة قسماً من أقسام الإيجاز، سماه "إيجاز التقدير "[2]، وقد بين أن هذا القسم يحتاج إلى تأمل وطول فكر، لأن الحكم بالمساواة نسبي، لاسيما أن الألفاظ وضعت للدلالة على المعاني، لذلك فإن معرفة الزيادة أو النقصان في اللفظ أو المعنى تعود إلى ذوق الأديب نفسه، فقد يأتي بلفظ يعتقد أنه مساوٍ للمعنى وهو غير كذلك، والعكس صحيح.

أما ابن أبي الأصبع، فقد خصص للمساواة باباً مستقلاً، عكس من خلاله إعجابه بهذا المعيار، ودوره في عملية الإبداع، ورأى أن المساواة يراد بها معنيان: أحدهما أن تكون ألفاظها ألفاظ المعنى الموضوعة له، فتلك هي التي لا تزيد على المعنى ولا تقصر عنه، وهي لا تجتمع مع الإشارة، ولا الإرداف، ولا غيرهما من الكلام الذي لفظه أقل من معناه، والثاني أن يكون لفظ الكلام غير لفظ معناه الموضوع له، كالإشارة، والإرداف، وما جرى هذا المجرى، فإن كانت كذلك ولم يأت المتكلم في أثناء الكلام بلفظة زائدة على لفظ المقصد الذي قصده؛ لإقامة وزن، أو لاستدعاء قافية، أو تتميم معنى، أو لإيغال، أو سجعة، فتلك أيضاً مساواة؛ لأن لكل باب لفظاً يخصه، فمتى زاد على ذلك اللفظ الدال على ذلك المعنى

---

[1] _ عيد، رجاء، **فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور**، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1979م، ص103.

[2] _ ابن الأثير، **المثل السائر** 76/2.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المقصود كان الكلام غير موصوف بالمساواة. لذلك رأى ابن أبـــي الأصـــبع أن البلاغـــة قسمان: إيجاز وإطناب، وبين أن المساواة معتبرة في القسمين معاً[1].

ويظهر للباحث أن ابن أبي الأصبع قد تكلف بعض الشيء في هذا الكـــلام، فجـــاء بقسمة مضطربة غير واضحة، فالقسم الأول مقبول ومتوافق مع آراء من سبقه من النقاد، في حين ارتكزت نظرته في القسم الثاني على الجانب الكمي الذي أدى من وجهـــة نظـــر الباحث إلى الاضطراب ، وهو ما ظهر واضحاً من خلال الأمثلة التي ساقها علـــى هـــذا الجانب.

ففي تعليقه على قول زهير: (الطويل)

صَحَا القَلبُ عَن سَلمى وَأَقصَرَ باطِلُـــهْ وَعُرِّيَ أَفْراسُ الـــصِّبا وَرَواحِلُـــهْ [2]

أظهر ما في قسمي هذا البيت من تلاؤم بين لفظه ومعناه، فبين أن كل واحد منهما متوسط بين الغرابة والابتذال، وفي كل قسم منهما استعارتان.

وفي المقابل علق على بيت امرئ القيس : (الطويل)

قِفا نَبْكِ مِـــن ذِكْـــرَى حَبِيْـــبٍ وَمَنْـــزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخولِ فَحَومَـــلِ[3]

فبين ما فيه من اختلال في مقوماته الفنية، لاسيما ألفاظه ومعانيه، يقول: " فصدر البيت جمع عذوبة اللفظ وسهولة السبك، وكثرة المعاني بالنسبة إلى العجز، وألفاظ العجـــز غريبة بالنسبة إلى ألفاظ الصدر، والعجز أقل معاني من الصدر"[4].

وابن أبي الأصبع هنا يقدم زهيراً على امرئ القيس، جاعلاً من المساواة مقياســـاً للمفاضلة بين الشعراء، كما أن نظرته – كما ذكرت– هي نظرة كمية للمعنى، وهنا مكمن

---

[1] _ ابن أبي الأصبع، **تحرير التحبير**، ص197–198.

[2] _ ابن أبي سلمى، زهير ، **الديوان**، ص 88 .

[3] _ امرؤ القيس ، **الديوان**، ص 110 .

[4] _ ابن أبي الأصبع، **تحرير التحبير**، ص 199.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الاضطراب؛ لأنه اهتم بالكم في المعنى وأهمل اللفظ وما يحمله من دلالات، كما ذكر عدد الاستعارات في بيت زهير دون ذكر أثرها ودلالتها، مما يدل على نظرته الجزئية، إذ يضع يده على موطن الإبداع دون أن يوضحه أو يبين أثره.

فإذا عدنا لكلام السكاكي حول المساواة، نجده أطلق عليها متعارف الأوساط ورأى أنها غير محمودة ولا مذمومة، وهو في هذا الحكم جانب الصواب، فلو كانت غير محمودة ولا مذمومة لقلنا إن المساواة غير موجودة في القرآن الكريم، ثم إذا كانت غير محمودة فإنها لا تكون من متطلبات البلاغة أو نوعاً من أنواعها.

من هنا اهتم النقاد القدماء بهذا المعيار، وعدوه دليلاً على قوة العلاقة بين اللفظ والمعنى وترابطهما، كما استخدموه للمفاضلة بين الشعراء.

وبناء على ما تقدم يرى الباحث أن معيار المساواة معيار نقدي بلاغي بارز عند القدماء، ويعني ذلك التوازن الذي ينبغي للأديب أن يراعيه ويتحراه في كلامه، بحيث إذا تكاثف المعنى وزاد على اللفظة أدى إلى ازدحام الفكرة مما يجعل العبارة غامضة مبهمة مثقلة بهذا المعنى المتشابك. أما إذا كانت العبارة أو اللفظة فيها زيادة، وقصّر المعنى عن استيعابها، اختل هذا التوازن وأصبح التعبير عبارة عن ألفاظ مختلة المضمون.

لذلك فإن المساواة تتطلب توازناً بين هذا المضمون –الفكرة– والتعبير عنه، وما من شك أن لهذا المعيار مقاماً يستدعيه ومواطن يحسن فيها.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المبحث الثاني : معيار الإشارة:

ورد في اللسان: " الشِّوار والشَّارة: اللباس والهيئة، والـشَّورةُ: الجمـال الرائـع، والشَّورة : الخجلة، وأشار إليه وشوَّر: أومأ، يكون ذلك بالكف والعين والحاجب، وشـوّر إليه بيده أي أشار "[1].

وفي القرآن الكريم قال تعـالى: ﴿ فَأَشَارَتْ إِلَيْهِ قَالُوا كَيْفَ نُكَلِّمُ مَنْ كَانَ فِي الْمَهْدِ صَبِيًّا ﴿٢٩﴾ ﴾[2]، ومن خلال المعنى اللغوي للإشارة يتضح أنها تحمل دلالتـين: الأولـى حـسن المظهر، والثانية الإيماء بالكلم أو بالحركة.

وقد اهتم النقاد والبلاغيون القدماء بمعيار الإشارة، وعدوه من الضرورات الواجب توافرها في أسلوب المبدع؛ مما يعطي عمله دلالات وطاقات فنية.

فالجاحظ تعمق في هذا المعيار، وبين أن البيان الذي من خلاله تتم عملية التواصل له خمس وسائل، من بينها الإشارة، يقول: "وجعل آلة البيان التي بها يتعارفون، والترجمان الذي إليه يرجعون عند اختلافهم في أربعة أشياء وفي خصلة خامسة، وإن نقـصت عـن بلوغ هذه الأربعة في وجهاتها، فقد تبدّل في جنسها الذي وضعت له وصرفت إليه، وهـذه الخصال هي: اللفظ، والخط، والإشارة، والعقد، والخصلة الخامسة ما أوجد مـن صـحة الدلالة وصدق الشهادة ووضوح البرهان في الأجرام الجامدة والصامتة والساكنة"[3]، وفـي موضع آخر يجعلها من أصناف الدلالات على المعاني: " وجميع أصناف الدلالات علـى المعاني من لفظ وغير لفظ خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد، أولها اللفظ، ثم الإشـارة، ثـم العقد، ثم الخط، ثم الحال الدالة التي تسمى نصبة"[4].

---

[1] _ ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (شور).

[2] _ مريم: 29.

[3] _ الجاحظ، **الحيوان** 1/ 45.

[4] _ نفسه، **البيان والتبيين**، 1/ 76، والنصبة هي ما ليس لفظاً أو إشارة يد.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويظهر أن كلام الجاحظ الأول والثاني فيه تكرار واستطراد، فوسائل البيان عنده التي ذكرها في كتابه (الحيوان)، هي نفسها أصناف الدلالات على المعاني التي ذكرها في كتابه (البيان والتبيين)، كما يظهر في القولين أن الإشارة لديه تعني الدلالة الحسية الظاهرة في الحركة المحسوسة، وهي تنوب عنده عن اللفظ وتغني عن الخط، يقول: " والإشارة واللفظ شريكان، ونعم العون هي – يعني الإشارة – له، ونعم الترجمان هي عنه، وما أكثر ما تنوب عن اللفظ وما تغني عن الخط"[1].

وقد رأى حمادي صمود أن أصناف الدلالات عند الجاحظ هي وسائل التعبير الممكنة بين البشر، ومختلف الكيفيات التي يؤدى بها المعنى بقطع النظر عن نوع العلاقة المستخدمة، وأن مفهوم البيان مفهوم عام لا يتسع للغة ولغيرها[2]، كما رأى إدريس بلمليح أن وسائل البيان عند الجاحظ هي إشارات تؤدي وظائفها التواصلية والنشاط الإنساني في شتى صوره[3]. وبناء على ذلك يمكن القول إن وسائل البيان عند الجاحظ – التي هي نفسها أصناف الدلالات على المعاني – هي عبارة عن إشارات مستخدمة للتواصل بين بني البشر، ثم إن اللغة تساعد في تحقيق بعض هذه الوسائل.

وإذا كان الجاحظ في مقولاته السابقة قد عنى بالإشارة الحركة ، فإنه في موقع من كتابه (الحيوان) عنى بها أيضاً الإيجاز والحذف، يقول: " ورأينا الله –تبارك وتعالى– إذا خاطب العرب والأعراب ، أخرج الكلام مخرج الإشارة والوحي والحذف، وإذا خاطب بني إسرائيل أو حكى عنهم جعله مبسوطاً، وزاد في الكلام"[4]، فالإشارة – كما ذكرت– لم تعد

---

[1] _ الجاحظ، **البيان والتبيين**، 1/ 78.

[2] _ صمود، حمادي، **التفكير البلاغي عند العرب: أسسه وتطوره إلى القرن السادس**، منشورات الجامعة، تونس، 1982م، ص157.

[3] _ بلمليح، إدريس، **الرؤية البيانية عند الجاحظ**، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1984م، ص 111.

[4] _ الجاحظ، **الحيوان** 1/ 94.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

تلك الحركة الجسدية –بمعناها اللغوي–، بل أخذت بعداً جديداً يختص بالكلام القليل الـذي يحمل مغزى، وهو هنا يؤكد أيضاً أن اللغة تقوم على التلميح أكثر مما تقـوم بـه علـى التصريح، فلابد أن تكون الألفاظ محدودة إذا ما قيست بالنسبة للمعاني، كما يـشير قـول الجاحظ إلى الكيفية التي خاطب الله تعالى بها العرب وبني إسرائيل في القرآن الكريم، وفي هذا إشارة إلى إعجاز القرآن ومحاججة بني إسرائيل بأن يأتوا بلغة تقوم علـى التـصريح فقط، كما هو في كتاب الله، وإثبات عجزهم عن القيام بهذا الشيء.

من هنا تنبه الجاحظ إلى معيار الإشارة، وأهميته في الدلالة على المعاني، سـواء في جانبه اللغوي، المتمثل بالحركة الجسدية، أم المعنى الآخر الـذي تـضمن الإيجـاز، والتلميح، والاختصار، ولعل في كلامه السابق حول الإشارة ما يدل على ضرورة تحقيـق التواصل بين طرفين يحققان ويشكلان عنصري الرسالة المرسلة، وهما المرسل والمرسل إليه/ المتلقي، إذ لابد أن تكون الرسالة واضحة بينهما، وفي أمثلة الجاحظ ما يـدل علـى ذلك، ومنه قول الشاعر:

(الطويل)

أَشارَتْ بِطَرْفِ الْعَيْنِ خَيْفَـةَ أَهْلِهـا إِشـارَةَ مَحْـزُوْنٍ ولَـم تَـتَكَلَّمِ

فَأَيْقَنْتُ أَنَّ الطَّرْفَ قَـد قـالَ مَرْحَبـاً وَأَهْـلاً وَسَـهْلاً بِالحَبِيْـبِ المُتَـيَّمِ[1]

فهو يعلق قبل هذين البيتين قائلاً: " ولولا الإشارة لم يتفاهم الناس معنـى خـاص الخاص، ولجهلوا هذا الباب البتة"[2]، فهذا الكلام يؤكد ضرورة فهم الرسالة بين الجانبين.

وعلى هدي الجاحظ سار ابن قتيبة، فجاء بمبحث صغير بعنوان "الاستدلال بالعين والإشارة والنصبة"، وأدخله تحت كتاب "العلم والبيان" أحد أجزاء كتابه "عيون الأخبار"[3]،

---

[1] _ ابن أبي ربيعة، عمر ، **الديوان**، ص 326 .

[2] _ الجاحظ، **البيان والتبيين**، 1/ 76.

[3] _ ابن قتيبة، **عيون الأخبار**، دار الكتاب العربي، بيروت، (د.ت)، 2/ 181.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفيه جعل الإشارة من الوسائل غير اللفظية التي تمكن الأديب من إيصال رسالته، وتبليغ مقاصده، فحركة العين مثلاً تمكن الإنسان من معرفة الحب والبغض، كما في قول أعرابي:

(البسيط)

إنْ كَاتَمُوْنا الْقَلَـى[1] نَمَّـتْ عُيُـوْنُهُمُ والْعَينُ تُظْهِرُ ما في القلبِ أو تَـصِفُ

ولم يزد ابن قتيبة قوله في هذا المبحث على العبارة القائلة: "يقـال: رب طـرف أفصح من لسان"[2]، فهو إن سار على هدي الجاحظ في حديثه عن الإشارة ، إلا أنـه لـم يتوسع أو يفصل أو يعلق.

وقد جاء الإيماء عند المبرد بمعناه اللغوي المتمثل في الحركة الجسدية، فقال: " من كلام العرب الاختصار المفهم والإطناب المفخم، وقد يقع الإيماء إلى الشيء فيغنـي عـن ذوي الألباب عن كشفه، كما قيل: لمحة دالة"[3].

أما ابن وهب فقد أدخل هذا المعيار ضمن وجوه البيان، وهي عنده أربعـة: بيـان الأشياء بذواتها وإن لم تبن بلغاتها، وبيان يحصل في القلب، وبيان اللسان، والبيان بالكتاب، وقد جعل الإشارة من بيان اللسان، وأدرجها ضمن باب الوحي الذي يعتمد وسـيلة لغويـة غير شفهية؛ لأن الوحي كما يرى هو " الإبانة عما في النفس بغير المشافهة على معنـى وقع: من إيماءَةٍ، وإشارة، ورسالة، وكتابة "[4]، أي أن الإشارة التي هي من الوحي تتمثـل في حركة جسدية لا شفهية، ويظهر أن هذه الحركة الجسدية قادرة علـى القيـام بأدائهـا الوظيفي، الأمر الذي جعلها محط اهتمام ابن وهب في هذا الجانب.

---

[1] _ القلى: الخفيف من كل شيء، والقلى البغض. ينظر: الزبيدي، **تاج العروس**، مادة (قلو).

[2] _ ابن قتيبة، **عيون الأخبار**، 2/ 181.

[3] _ المبرد، **الكامل**، 1/ 17.

[4] _ ابن وهب ، **البرهان في وجوه البيان**، ص 60.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وأشار ابن وهب إلى الإشارة اللونية الطبيعية، فبين أنه يمكن التعرف من خلالها على أمور معينة، لاسيما أنها عنده عبارة عن مقدمات طبيعية يستدل بواسطتها على الدلالات الكامنة فيها[1]، ويظهر أن هذا الجانب فيه بعد يقوم على دلالة اللون نفسه الذي يمكن من خلاله التعرف على ما هو في باطن الإنسان وداخله، فمثلاً احمرار الوجه يدل على خجل الإنسان من موقف معين ينعكس عليه.

ويرى ابن وهب أن الإشارة تقوم على اقتفاء الأثر الظاهري، الذي يكون إشارة دالة يتوصل من خلالها إلى العمق الباطني الذي يختزن دلالة الأشياء[2]، لذلك يقول إن العرب استنطقت الربع وخاطبت الطلل ونطقت بالجواب عنه؛ نتيجة هذه الدلالات الباطنية، ويبدو أن هذه الدلالات لها ارتباطات عقائدية ونفسية واجتماعية عند العربي.

ويظهر للباحث أن اللغة نفسها هي أساس هذه القضية، فهي في حدّ ذاتها عبارة عن ألفاظ متواضع عليها، ونشأت بهدف اجتماعي للتواصل مع الآخرين ونقل الأفكار والمعلومات.

ولا يوافق ابن طباطبا من سبقه في قبول الإشارة، والحث عليها، فيقول: " وينبغي للشاعر أن يجتنب الإشارات البعيدة والحكايات الغلقة، والإيماء المشكل، ويتعمد ما خالف ذلك، ويستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة"[3]. فهو يدعو صراحة إلى الابتعاد عن كل ما يؤدي إلى الغموض والتعقيد، وفي المقابل يدعو إلى الوضوح؛ مما يساعد في حصول الفهم لدى المتلقي دون أي لبس.

---

[1] _ ابن وهب ، **البرهان في وجوه البيان**، ص 101.

[2] _ نفسه، ص 60- 61.

[3] _ ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص123.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالإشارة والإيماء عند ابن طباطبا يوقعان المتلقي في الخطأ، وعدم فهم الرسالة الموجهة إليه من المبدع، وإن كان لابد من استخدامهما، فليكونا قريبين من الحقيقة، فتتحقق اللذة وجانب الإمتاع المقصود.

وما أن وصل معيار الإشارة إلى قدامة بن جعفر حتى أخذ منحى جديداً , إذ يقول في تعريفه للإشارة : " هي أن يكون اللفظ القليل مشتملاً على معانٍ كثيرة، بإيماء إليها، أو لمحة تدل عليها...، مثل قول إسماعيل بن يسار النساء: (الخفيف)

هاجَ ذا القلبُ مِنْ تَذَكُّرِ جُمْلٍ ... ما يَهِيْجُ المُتَيَّم المحزونا

فقد أشار هذا الشاعر بقوله: ما يهيج المتيم المحزونا، إلى معانٍ كثيرة"[1]، فالإشارة عنده إيحاء وإيجاز، إذ توحي بالمعاني الكثيرة دون أن تقولها.

وترى روز غريب أن الشعر الذي يقوم على الإيماء والإيحاء عظيم في ذاته،تقول: "في كل شعر عظيم مادة تفوق الكلام ثلاثة أضعاف، وعلى القارئ أن يكتشف الباقي المحذوف"[2].

والملاحظ عند قدامة أن الإشارة قريبة من الإيجاز، لكنه إيجاز شديد موحٍ بدلالته على طريق الإيماء أو اللمح، فكلما كانت العبارة موجزة، ومعناها متسعا، كانت عندهم أسمى مرتبة في البلاغة.

ويذكر بدوي طبانة أن العبارة إذا بلغت حدها من القلة، وبلغ معناها من السعة، أصبحت كالمثل، يتناقله الرواة، ويجري على الشفاه، فقلة الألفاظ مع كثرة ما تتضمنه من الأفكار، يجعلها أيسر في الحفظ، وأعلق بالقلب، وأجرى على اللسان[3].

---

[1] _ ابن جعفر، قدامة، **نقد الشعر**، ص 153.

[2] _ غريب، روز، **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي**، دار الفكر اللبناني، ط2، بيروت، 1983م، ص90.

[3] _ طبانة، بدوي، **قدامة بن جعفر والنقد الأدبي**، ص 253.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

كما رأت رنا سعادة أن مفهوم الإشارة عند قدامة جعل منها إشـــارة بلاغيـــة لهـــا وظائفها الشعرية التي تتجاوز التوصيل المباشر في اللغة العادية؛ نظراً لخصوصية الرسالة الموجهة في الشعر[1].

وقد سار الحاتمي والعسكري على نهج قدامة في حديثه عن مفهوم الإشارة[2]، فلم يأتيا بجديد يذكر.

ويظهر ابن رشيق استفادته من السابقين في الحديث عن معيار الإشارة، فالإشـــارة عنده " من غرائب الشعر وملحه، وبلاغة عجيبة، تدل على بعد المرمى وفـــرط المقـــدرة، وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز، والحاذق الماهر، وهي في كل نوع من الكـــلام لمحـــة دالة، واختصار وتلويح يعرف مجملاً، ومعناه بعيد من ظاهر لفظه، فمن ذلك قول زهير:

(الوافر)

وَإِنِّـــي لَـــوْ لَقَيْتُـــكَ فَاجْتَمَعْنَـــا لكـــانَ لِكُـــلِّ مُنْدِيَـــةٍ لقـــاءُ[3]

فقد أشار له بقبح ما كان يصنع لو لقيه"[4].

ويذكر ابن رشيق من أنواع الإشارة الإيماء، والتلويح، والرمز، واللمحة، والتعمية، والحذف، والتورية، والتتبيع، والكناية.

ويحدد ابن سنان الإشارة وهي عنده " أن يكون المعنى زائداً على اللفظ، أي أنـــه لفظ موجز يدل على معنى طويل، على وجه الإشارة واللمحة"[5].

---

[1] _ سعادة، رنا محمد أحمد، **الإشارة في البلاغة العربية في ضوء الدراسات الحديثـــة**، رســـالة ماجـــستير، جامعة اليرموك، إربد، 2001م، ص 28.

[2] _ الحاتمي، **حلية المحاضرة**، ص39، والعسكري، **الصناعتين**، ص 28.

[3] _ ابن أبي سلمى، زهير ، **الديوان** ، ص 20 .

[4] _ ابن رشيق، **العمدة** 1/ 302.

[5] _ ابن سنان، **سر الفصاحة**، ص 197.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما عبد القاهر الجرجاني فقد حث على عدم التصريح، ودعا إلى استخدام الرمز والإشارة ، يقول: " وكما أن الصفة إن لم تأتك مُصرَّحاً بذكرها مكشوفاً عن وجهها، ولكن مدلولاً عليها بغيرها، كان ذلك أفخم لشأنها وألطف لمكانها، كذلك إثباتك الصفة للشيء تثبتها له، إذا لم تُلقه إلى السامع صريحاً، وجئت إليه من جانب التعريض والكناية والرمز والإشارة، كان له من الفضل والمزية، ومن الحسن والرونق، مالا يقل قليله، ولا يجهل موضع الفضيلة فيه"[1].

فالجرجاني يرى أن الدلالة تكون أكثر بهاءً ورونقاً إذا كانت كامنة في الإشارة التي تعتمد الإيحاء بالدرجة الأولى، حيث يبتعد الشعر من خلال الإشارة عن المعنى السطحي إلى المعنى العميق الذي يتطلب فطنة ومهارة وإجهاداً للفكر حتى يصل إليه الإنسان.

وقد سار أسامة بن المنقذ على نهج عبد القاهر الجرجاني عندما جمع الإشارة والكناية في باب واحد، ولكنه حاول التفريق بينهما بشكل جزئي، إذ جعل الكناية وسيلة لإخفاء القبيح، والإشارة وسيلة للتعبير عن الحسن[2].

ويقسم ابن أبي الأصبع الإشارة إلى قسمين: أحدهما لليد، والآخر للسان، ثم يجعل إشارة اللسان على أنواع، مثل: اللحن، والوحي، يقول: " ومن الإشارة نوع يقال له اللحن والوحي، وهو يجمع العبارة والإشارة ببعد لا يفهم طريقه إلا ذو فهم، كما قال الشاعر:

(الكامل)

ولقَدْ وَحَيْتُ لكُمْ لكيما تفطَنُوا وَلَحَنْتُ لَحْناً ليس بالمرْتَابِ[3].

فعملية الإخفاء وعدم التصريح هذه تتطلب من القارئ مجهوداً؛ حتى يترك الظاهر ويغوص في المقصود، فهذا المعنى الخفي يحث القارئ على التنبه والتدقيق.

---

[1] _ الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، ص 306.

[2] _ ابن منقذ، **البديع في نقد الشعر**، ص 148.

[3] _ ابن أبي الأصبع، **تحرير التحبير**، ص 204.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

من هنا حظي معيار الإشارة باهتمام القدماء من النقاد والبلاغيين، فدعوا إلى استخدامه لاسيما مع الشاعر الحاذق المبدع، وقد جاء تصورهم لهذا المعيار مبنياً على المعنى اللغوي للإشارة، ثم تطور لتصبح الإشارة وسيلة من وسائل البيان التي تهدف إلى تحقيق التواصل الاجتماعي، ثم ارتبط هذا المعيار بائتلاف اللفظ والمعنى، ليدل بعد ذلك على الحذف والتلميح، وارتباطه بالكناية عند عبد القاهر الجرجاني والمعنى العميق الذي يتطلب الغوص وكد الذهن.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المبحث الثالث : معيار الوضوح:

ورد في اللسان : " الوَضَحُ : بياضُ الصبح والقمر... والعرب تسمي النهار الوضّاح، والليل الدهمان، وقد وضح الشيء يَضَحُ وضوحاً واتضح : أي بان، وهو واضح ووضاح، وأوضح وتوضّحَ ظهر، والوضحُ : الضوء والبياض، واستوضحت الأمر والكلام إذا سألته أن يوضحه لك، والواضح الخامل لوضوح حاله وظهور فضله"[1].

وقد بين ابن فارس (ت– 395 هـ) أن الواضح " هو الكلام الذي يفهمه كل سامع عرف ظاهر كلام العرب"[2]، وهنا إشارة إلى أن الوضوح من سمات الكلام الجيد الذي يساعد على إيصال الرسالة إلى المتلقي دون غموض أو تعقيد .

ويهتم النقاد القدماء بهذا المعيار ويولونه عنايتهم ، ولعل بشر بن المعتمر من أوائل الداعين إلى الوضوح والابتعاد عن الغموض والتعقيد، إذ يقول: " إياك والتوعر، فإن التوعر يسلمك إلى التعقيد، والتعقيد هو الذي يستهلك معانيك ويشين ألفاظك"[3].

ويرى الجاحظ أن الوضوح أساس البلاغة في الكلام، إذ يقول: " لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك"[4]، وهو هنا يركز على ضرورة التوازن بين ما هو ظاهر وما هو خفي , حتى تتحقق البلاغة في الكلام والفهم المنشود , وليس أدل على هذا الفهم من عنوان كتابه الموسوم بـ " البيان والتبيين ".

---

[1] _ ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (وضح) .

[2] _ ابن فارس، أحمد بن زكريا الرازي، **الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها**، تحقيق: عمر الطباع، مكتبة المعارف ، بيروت، 1993م، ص73 .

[3] _ الجاحظ ، **البيان والتبيين** 136/1 .

[4] _ نفسه، 115/1 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويسير ابن قتيبة على خطى الجاحظ فيفضل الكلام الواضح الذي يبتعد فيه المتكلم عن التقعر والتقعيد [1].

أما المبرد فيميل إلى وضوح المعنى إلى جانب غرابة اللفظ، يقول معلقاً على قول الشاعر: (الكامل)

وَالشَّيبُ يَنهَضُ فـي الـسَّوادِ كَأَنَّـهُ لَيـلٌ يَـصيحُ بِجانِبَيـهِ نَهـارُ[2]

" فهذا أوضح معنى، وأعرب لفظ، وأقرب مأخذ، وليس لقدم العهد يفضل القائل، ولا لحدثان عهد يهتضم المصيب"[3]، ولكنه لم يقف على مفهوم وضوح المعنى وغرابة اللفظ ووجه الجمع بينهما.

ويصرح ابن طباطبا بتفضيله الوضوح على الغموض، فيقول معلقاً على أبيات تتسم بالغموض: " فهذا هو الكلام الغث المستكره الغلق...فلا تجعلني هذه حجة ولتجتنب ما أشبهه"[4]، فهو يدعو إلى ترك الكلام الغث الغامض الذي يؤدي إلى عدم فهم المقصود.

وقد عدَّ قدامة بن جعفر الغموض في الشعر من العيوب التي تنقص من قيمته وتحط من قدره، وهو عنده أن يركب الشاعر فيه ما ليس بمستعمل في الفرط، ولا يتكلم به إلا شاذاً، وذلك هو الحوشي الذي مدح عمر بن الخطاب زهيراً بمجانبته له، وتنكبه إياه[5]. ولعل رؤيته المنطقية كان لها دور واضح في تفضيله الوضوح على الغموض، حتى إننا نجد أنه يرفض استخدام الشاعر للاستعارة البعيدة، وربطها بالمعاضلة[6].

---

[1] _ ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم، **أدب الكاتب**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، ط4، القاهرة، 1963م، ص 12 .

[2] _ الفرزدق ، **الديوان** ، ص 323.

[3] _ المبرد، **الكامل** 22/1 .

[4] _ ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص47 .

[5] _ ابن جعفر، قدامة، **نقد الشعر**، ص151 .

[6] _ نفسه ، ص151 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويؤثر الآمدي الوضوح في الشعر، ويفضله على الغموض، الذي يعده من سوء التأليف، فهو من أنصار البحتري، لذلك نجده يقول: " وينبغي أن تعلم أن سوء التأليف، ورديء اللفظ، يذهب بطلاوة المعنى الدقيق، ويفسده، ويعمّيه، حتى يحوج مستمعه إلى طول تأمل، وهذا مذهب أبي تمام في عظم شعره، وحسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاءً، وحسناً، ورونقاً...وذلك مذهب البحتري"[1]. فهو ينتصر للبحتري، ويرى أن دقة المعنى تحتاج إلى ألفاظ تناسبه، وهذا أمر طبيعي، فالآمدي يميل إلى مدرسة الطبع ممثلة بالبحتري، ويرفض الاقتراب من الإغراب في الاستعارة، كما نجد ذلك عند أبي تمام .

ويؤثر الحاتمي الكلام الواضح، السهل، البعيد عن الغموض والتعقيد، إذ يقول: "فإن أشرف الكلام ما سهل سبيله، وقرب مأخذه"[2]، ثم يتبع هذا الكلام بقوله: " ما اكتفى بالوحي والإشارة"[3]، وعلى هذا النحو يتضح أن الحاتمي لا يريد الكلام السهل الواضح فحسب، بل لابد لهذا الكلام أن لا ينزل في وضوحه وسهولته إلى حد الابتذال.

وفي إطار تناول القاضي الجرجاني لعمود الشعر يبين أن أقل الناس حظاً في صناعة الشعر من جاء بمعنى غامض، واحتاج إلى كدّ الذهن، وهو يربط الغموض بالمعنى وليس باللفظ، موضحاً أن الغموض يشين الشعر، ويحط من قدره[4]، ولكنه يعود في موضع آخر، فيربط الغموض باللفظ، عندما يرفض إدخال الفلسفة، والمقايسة، والجدل، في الشعر من خلال استخدام الألفاظ الفلسفية التي تؤدي إلى التعقيد، لذلك يرى أن الشعر" لا يحبِّب إليه

---

[1] _ الآمدي، **الموازنة**، ص 311 .

[2] _ الحاتمي، **حيلة المحاضرة** 123/1 .

[3] _ نفسه، 123/1 .

[4] _ الجرجاني، القاضي، **الوساطة**، ص369 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

النفوس بالنظر والمحاجة، ولا يحلى في الصدور بالجدال والمقايسة، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة، ويقربها منه الرونق والحلاوة"[1].

أما العسكري فمجمل آرائه النقدية المتعلقة بهذا المعيار تدلل على إيثاره الوضوح, ورفضه لما أدى إلى الاستغلاق في الكلام , فهو يبين في تعريفه للشعر أنه : " لا خير فيما أجيد لفظه، إذا سخف معناه، ولا في غرابة المعنى، إلا إذا شرف لفظه، مع وضوح المغزى، وظهور المقصد". كما يصف من يقدمون الكلام الغريب بالجهل، يقول: " وقد غلب الجهل على قوم، فصاروا يستجيدون الكلام إذا لم يقفوا على معناه إلا بكدّ، ويستفصحونه إذا وجدوا ألفاظه كزّة غليظة، وجاسية غريبة، ويستحقرون الكلام إذا رأوه سلساً عذباً، وسهلاً حلواً، ولم يعلموا أن السهل أمنع جانباً، وأعز مطلباً"[2]. وبهذا فهو يستجيد من الكلام السهل الممتنع.

ويؤثر الباقلاني الوضوح، ويرفض الغريب المستكره من الكلام، الذي يؤذي السمع، ويخالف الإفهام، ويعيق إيصال المعنى، فيفقد الكلام رونقه، ويزيل عن اللفظ جماله، يقول: " فهذا الكلام –يقصد الغريب المستكره– مجانب لما وضع له أصل الإفهام، ومخالف لما بني عليه التفاهم بالكلام، فيجب أن يسقط عن الغرض المقصود، ويلحق باللغز والإشارات المستبهمة[3]؛ لذلك فهو يفضل البحتري " لقلة تعقد قوله"[4].

ويرسم المعري للوضوح دلالة واضحة، عندما يبين أن الوضوح يتمثل في أن يكون الكلام ظاهر الدلالة على المراد منه، ويبدو ذلك منطلقاً من تفضيله لوضوح

---

[1] _ الجرجاني، القاضي، **الوساطة**، ص90 .

[2] _ العسكري، **الصناعتين**، ص75 .

[3] _ الباقلاني، **إعجاز القرآن**، ص180 .

[4] _ نفسه، ص243.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المفردات، إذ هي لبنات التركيب، ويجب أن لا يكون مدلولها غريباً مبهماً، وبهذا فهو يؤكد أن الغموض هو الذي أبهم المراد بكلمة (حوم) في شعر علقمة حتى لامه عليه، حيث يقول: " وإن في نفسي لحاجة من قولك : (البسيط)

كَأسُ عَزيزٍ مِنَ الأَعنابِ عَتَّقَها لِبَعضِ أَربابِها حانِيَّةٌ حُومُ[1]

فقد اختلف الناس في قولك (حوم)، فقيل: "أراد حُمّاً، أي سوداً، فأبدل من إحدى الميمين واواً، وقيل: أراد حوماً: أي كثيراً، فضم الحاء للضرورة، وقيل: حوم: يحام عليها من الشراب، أي يطاف"[2]. فهو يدعو صراحة لجعل الدلالة واضحة لا غرابة فيها؛ حتى لا يقع الالتباس فيفقد الكلام جماله، ويضيع رونقه .

وقد عد ابن سنان الوضوح من شروط الفصاحة، يقول: " ومن شروط الفصاحة والبلاغة أن يكون معنى الكلام واضحاً ظاهراً جلياً، لا يحتاج إلى فكر في استخراجه وتأمل لفهمه، وسواء كان ذلك الكلام الذي لا يحتاج إلى فكر منظوماً أو منثوراً"[3]، وبالتالي فمعيار الوضوح عند ابن سنان لا يتطلبه الشعر وحده، بل هو ضروري في النثر أيضاً، ويعلل ابن سنان هذا الجانب ببيانه أن الكلام " غير مقصود في نفسه، وإنما احتيج إليه ليعبر الناس عن أغراضهم، ويفهموا المعاني التي في نفوسهم، فإذا كانت الألفاظ غير دالة على المعاني ولا موضحة لها فقد رفض الغرض في أصل الكلام"[4].

---

[1] _ ابن عبدة الفحل، علقمة ، **الديوان** " **شرح الأعلم الشنتمري** " ، تحقيق : حنا نصر الحتّي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، 1993م ، ص 45. و حوم: بالضّمّ : التي تَحومُ ، أي تَدُورُ في الرَّأْس ، والمُعَتَّقة: التي طال مُكْثُها. ينظر: الزبيدي، **تاج العروس** ، مادة (حوم)، ومادة (عتق).

[2] _ المعري ، **رسالة الغفران** ، ص329 .

[3] _ ابن سنان، **سر الفصاحة**، ص 211 .

[4] _ نفسه، ص211 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لذلك يرى ابن سنان أن الأسباب التي تؤدي إلى الغموض في الكلام ستة، اثنان يرتبطان باللفظة المفردة، من خلال غرابة اللفظ أو أن تكون اللفظة من الأسماء المشتركة في اللغة، واثنان يرتبطان بتأليف الألفاظ وفرط الإيجاز وإغلاق النظم، واثنان يرتبطان بالمعنى[1]، وبهذا يظهر انتصار ابن سنان للوضوح والإفهام.

ويبدو عبد القاهر الجرجاني أكثر دقة في حديثه عن هذا المعيار، إذ يقول: "وإنما يزيدك الطلب فرحاً بالمعنى وأنساً به، وسروراً بالوقوف عليه، إذا كان لذلك أهلاً، فأما إذا كنت معه كالغائص في البحر، يحتمل المشقة العظيمة، ويخاطر بالروح، ثم يخرج الخرز، فالأمر بالضد مما بدأت به"[2]. فهذا النوع كما يرى الجرجاني يوهم القارئ بأنه يستحق جهداً، ولكنه ليس كذلك، وإنما غموضه ناتج عن تعقيد الألفاظ والتراكيب، والذي أدى بدوره إلى غموض المعنى، لذلك نجده يقول: " أحق أصناف التعقد بالذم ما يتعبك، ثم لا يجدي عليك، ويؤرقك ثم لا يورق لك، وذلك مثل ما تجده لأبي تمام من تعسفه في اللفظ، وذهابه في نحوٍ من التركيب لا يهتدي النحو إلى إصلاحه"[3].

ويشير السكاكي إلى الحالة المقتضية للإيضاح والتبيين، فيقول: " هي أن يكون بالكلام السابق نوع خفاء، والمقام مقام إزالة له"[4]، ولعل هذا يدل على إيثار السكاكي لمبدأ الإيضاح والإفهام والبعد عن الغموض.

---

[1] _ ابن سنان، **سر الفصاحة**، ص 212-213 .

[2] _ الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر، **أسرار البلاغة في علم البيان** ، دار المعرفة , بيروت , 1978م , ص195 .

[3] _ نفسه، 195-196 .

[4] _ السكاكي، **مفتاح العلوم** ، ص122 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويركز ابن الأثير على الدور الذي يقوم به الوضوح في الكلام، مبيناً أن فقدانه يذهب المراد منه، لاسيما أن المراد من الكلام هو الإيضاح والإبانة، بعيداً عن صعوبة الفهم والتعقيد[1].

وقد أفرد ابن أبي الأصبع باباً لمعيار الوضوح، رأى فيه أن الإيضاح هو رفع اللبس والإشكال الواقع على السامع، وفي هذا الإطار فرق بين الإيضاح والتفسير، فالتفسير هو تفصيل الإجمال، أما الإيضاح فهو رفع الإشكال، لأن المفسر في الكلام لا يكون فيه الإشكال البتة[2].

ويسهب حازم القرطاجني في الحديث عن الضدين: الوضوح والغموض، فيبين وجوه الإغماض في الألفاظ والمعاني، وهو يحذر من الغموض، وينادي بالابتعاد عنه؛ حرصاً على الإبانة المقصودة، لذلك لا يمانع من استخدام الحيل المزيلة للإبهام، يقول: "فأما طريق الحيل في إزالة الغموض والإشكال الواقعين بهذه الأشياء، فهي أن يعتاض من الشيء الذي وقع به الإغماض والإشكال، أو أن يقرن به ما يزيل الغموض والإشكال"[3]. لذلك يعرض حازم أسباب الغموض، ليضعنا في نور الوضوح من خلال تجاوز الأسباب المحدثة له وتجنبها، ففيما يرجع إلى المعنى فإن على المبدع أن يسهل عباراته فتصبح واضحة بينة سهلة الوصول إلى الغاية المنشودة [4]، وفيما يتعلق باللفظ الذي يوقع في المعنى غموضاً، فإن القرطاجني يرى أن على المبدع تجنب ما كان حوشياً غريباً حتى يصبح معناه واضحاً، وعباراته مستعذبة، بعيدة عن الحشو[5].

---

[1] _ ابن الأثير، **المثل السائر**، 28/2 .

[2] _ ابن أبي الأصبع , **تحرير التحبير** , ص559-560 .

[3] _ القرطاجني، حازم، **منهاج البلغاء**، ص175 .

[4] _ نفسه، ص177-178 .

[5] _ نفسه، ص185 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وإن كان حازم قد قرر منذ البداية أن مقصد أغلب الكلام هو الإبانة والوضـــوح، فإنه يطالعنا في موطن آخر من كتابه برأي يؤثر فيه الشعر الذي يتضمن الغرابة في دلالته ولغته، بل نجده يجعل الغرابة أساساً ليكون الشعر شعراً، لذلك يرى أن " أردأ الشعر مـــا كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب، خلياً من الغرابة، وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعراً، وإن كان موزوناً مقفى"[1]، كما أنه " كلما اقترنـــت الغرابـــة والتعجيـــب بالتخييل، كان أبدع"[2]، ولكن كلام القرطاجني هذا لا يتنافى مع سابقه، إذ إن الغرابة لديـــه لا تعني الانغلاق، والغموض، والتعقيد، فيصبح الكلام مستبهماً على المتلقي، بل هي جانب من جوانب الإبداع، خاصة تلك الغرابة التي ترتبط بالصورة والخيال.

وما يمكن قوله بعد كل ما تقدم، هو أن النقاد آثروا – بشكل عام–الوضوح علـــى الغموض، واعتبروه مزية أساسية في الكلام , كما وجدت طائفة تنادي بالغموض , لكن هذا الغموض لم يرد به ما يؤدي إلى اضطراب التركيب، وتعقيده، واستغلاق المعنى، واللجوء إلى الألفاظ الحوشية، فيحتاج من قارئه إلى إجهاد للفكر، وكدّ للذهن، بل فضلوا منه ما نتج عن الاستخدام الواعي المتميز، وارتبط بالخيال، وأحدث عنصر الدهشة، وجذب المتلقـــي نحوه باتساق وانتظام.

---

[1] _ القرطاجني، حازم، **منهاج البلغاء**، ص72 .

[2] _ نفسه، ص91 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المبحث الرابع : معيار الرونق:

ورد في اللسان:" الرَّنْق: تراب الماء من القذى ونحوه، والرَّنَقُ بالتحريك: مصدر قولك رَنِقَ الماءُ بالكسر،ابن سيدة : رَنَقَ الماءُ رَنْقاً ورُنُوقاً وَرَنِقَ رَنَقاً، فهو رَنِقٌ ورَنْقٌ، بالتسكين، وترَنَّقَ: كدر، وترنيق الطائر على وجهين: أحدهما صفُّه جناحيه في الهواء لا يحركهما، والآخر أن يخفق بجناحيه، والترنيق: قيام الرجل لا يدري أيذهب أم يجيء، والرَّونق: ماء السيف وصفاؤه وحسنه، ورونق الشباب: أوله وماؤه، وكذلك رونق الضحى، يقال: أتيته رونق الضحى أي أولها"[1].

والمدقق في الجذر اللغوي لهذه الكلمة يجد نوعاً من الضدية والالتباس، فهو في جذره يدل على الشيء وضده كالصفاء والكدر للماء، والحركة واللاحركة لجناحي الطائر، والذهاب والمجيء للرجل الحائر، في حين يميل المعيار كمصطلح لغوي" الرونق" إلى صفاء الشيء ولمعانه وحسنه .

وقد اهتم النقاد القدماء بهذا المعيار وعدوه علامة دالة على الكلام الجيد شعراً كان أم نثراً، فرسموا ملامحه، وبينوا حدوده وقيمته الفنية التي تنعكس على كلام الأديب.

وأول من استخدم هذا المعيار منهم هو ابن سلام الجمحي، إذ يقول في معرض حديثه عن النابغة الذبياني: " وقال من احتجّ للنابغة: كان أحسنهم ديباجة شعر، وأكثرهم رونق كلام"[2]، فهو ذكره دون أن يوضح مفهومه أو يبين معالمه، لكنه جعله من السمات التي يتقدم بها الشعراء بعضهم على بعض.

---

[1] _ ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (رنق).

[2] _ ابن سلام، **طبقات فحول الشعراء** 56/1 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ويبين جمال مقابلة في تعليقه على كلام ابن سلام أن الرونق هنا جاء وصفاً للكلام الذي يأتي عفو الخاطر، وأن النابغة استحق هذا الوصف عند من احتج له؛ لأنه بعد عن التكلف[1].

ويذكر الجاحظ أنه راقب الرواة من الكتاب أزماناً طويلة، فوجدهم لا يميلون في الشعر إلا إلى الألفاظ المتخيرة، والمعاني المنتخبة، مع الطبع المتمكن، والسبك الجيد، والكلام الذي له ماء ورونق[2]، وفي هذا الكلام تكمن براعة الكتاب، وجمال أساليبهم، وروعة النظم وحيويته وروعته، ويبدو أنه ربط أيضاً معيار الرونق بمعناه اللغوي.

أما قدامة بن جعفر فقد جعل الرونق صفة اللفظ الفصيح دون غيره[3]، وهذا يدل على أهمية هذا المعيار، فهو من نعوت اللفظ الجيد التي يحسن بها الكلام.

وفي قول أبي تمام: (الكامل)

لا تَسقِني ماءَ المُلامِ فَإِنَّني صَبٌّ قَد اِستَعذَبتُ ماءَ بُكائي[4]

يذكر أبو بكر الصولي (ت- 335 هـ) أن هذا البيت من الكلام كثير الماء، وهو ما يدل على الرونق. يقول مدافعاً عن هذا البيت بعد أن عابه البعض: " كيف يعاب أبو تمام إذا قال: ماء الملام؟ وهم يقولون: كلام كثير الماء، وقال يونس بن حبيب في تقديم الأخطل: لأنه أكثرهم ماء شعر... فما يكون إذا استعار أبو تمام من هذا كله حرفاً فجاء به في صدر بيته لما قال في آخره إنني صبٌّ قد استعذبت ماء بكائي، قال في أوله لا تسقني ماء الملام"[5].

---

[1] _ مقابلة، جمال محمد عودة ، **اللحظة الجمالية في النقد الأدبي** ، أزمنة للنشر والتوزيع , ط1 , عمان , 2007م , ص51.

[2] _ الجاحظ، **البيان والتبيين** 24/1.

[3] _ ابن جعفر، قدامة، **نقد الشعر**، ص76.

4 _ أبو تمام ، **الديوان** " **بشرح الخطيب التبريزي** "، 24/1 .

[5] _ ابن سنان، **سر الفصاحة**، ص202 – 203.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد رد ابن سنان على كلام الصولي ومن تبعه في الدفاع عن بيت أبي تمام قائلاً: "هذه جملة ما قاله أبو بكر، وهي غير لائقة بمثله من أهل العلم بالشعر؛ لأن قولهم كلام كثير الماء، وقول يونس إن الأخطل أكثرهم ماء شعر؛ إنما المراد به الرونق، كما يقال ثوب له ماء، ويقصد بذلك رونقه، ولا يحسن أن يقال ما شربت أعذب من ماء هذا الثوب، كما لا يحل أن يقال: ما شربت أعذب من ماء هذه القصيدة؛ لأن القول مخصوص بحقيقة الماء لا بماء هو مستعار له، وأبو تمام بقوله: "لا تسقني ماء الملام" ذاهب عن الوجه على كل حال، ثم لا يجوز أن يريد هنا بالماء بأنها الرونق؛ لأن الملام لا يوصف بذلك، وإنما يذم ويستقبح لا يحمد ويستحسن"[1]، فابن سنان رفض استعارة الماء للملام، وجعلها مستحيلة، لأنه يدعو إلى اللياقة في الاستعارة بهدف الوضوح وسهولة فهم المراد، فمعيار الرونق عنده من المعايير التي يتصف بها الشعر الجيد كثير الماء، لذلك يمتدح الشعراء به ويعابون إذا ابتعدوا عنه، فهو يبرز القيمة الفنية في أسلوبهم.

ويعتبر الآمدي من النقاد الذين أولوا هذا المعيار اهتمامهم، خاصة عندما يتعلق الأمر بالموازنة بين شعر البحتري وشعر أبي تمام، إذ أثبت هذا المعيار للبحتري، ونفاه عن أبي تمام، من ذلك قوله: " وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسب البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف، وتلك طريقة البحتري"[2]، ولا بد هنا أن نتبين طبيعة عصر الآمدي التي كانت تميل إلى الطبع دون الصنعة، فالذوق كان ينحاز للطبع آنذاك، والرونق من معايير الأسلوب التي تتطلب الكلام

[1] _ ابن سنان، **سر الفصاحة**، ص205.

[2] _ الآمدي، **الموازنة**، ص380.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الواضح، وحسن الاختيار، والتأليف، وبراعة اللفظ، الأمر الذي يجعل المتلقي قادراً على استيعاب النص وفهمه.

ويذكر الآمدي أن أبا تمام لو ابتعد عن الإفراط في استخدام البديع ، وسار على نهج الشعراء المحسنين – يقصد هنا البحتري – فإنه سيتقدم عند أهل العلم، فهذه الأمور التي اتبعها " تهجن الشعر وتذهب ماءه ورونقه"[1]، من ذلك قول أبي تمام: (البسيط)

لَم تُسقَ بَعدَ الهَوى ماءً عَلى ظَمَإٍ كَماءِ قافِيَةٍ يَسقيكَها فَهِمُ [2]

يقول: " فجعل للقافية ماء على الاستعارة، فلو أراد الرونق لصلح، ولكنه قال: يسقيكه، ففسد معنى الرونق، لأنك إذا قلت: هذا ثوب له ماء، لم تجعل الماء مشروباً"[3].

فهو هنا يحرم شعر أبي تمام صفة الطبع، مبيناً أن في هذا البيت استعارة قبيحة فاسدة رديئة، لأنه استعار الماء للقافية، وهي استعارة جائزة عند الآمدي، إلا أن أبا تمام أفسدها بقوله"يسقيكه" وأجرى على الحقيقة ما بُني على الاستعارة.

وفي المقابل علّق على بيت البحتري: (الكامل)

أَرُسُومُ دارٍ أمْ سُطُوْرُ كِتابِ دَرَسَتْ[4] بَشاشَتُها على الأَحْقَابِ[5]

فقال: " وهذا البيت أبرع من بَيْتَي[6] أبي تمام لفظاً، وأجود سبكاً، وأكثر ماء ورونقاً، وهو من الابتداءات النادرة العجيبة، والمشبهة لكلام الأوائل، فهو فيه أشعر من

---

[1] _ الآمدي، **الموازنة**، ص 125.

[2] _ نفسه، ص 242، أبو تمام ، **الديوان** " **بشرح الخطيب التبريزي** "، 404/2، و فهم : من يفهم ويُفهم، ورجل فهم: سريع الفهم. ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (فهم).

[3] _ الآمدي، **الموازنة**، ص 242.

[4] _ دَرَسَ الرسم يدرس دُروساً، أي عفا ودَرَسَتْهُ الريح. ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (درس).

[5] _ البحتري ، **الديوان**، ص 294 ، وجَمْعُ الحُقُبِ بضَمَّتَيْنِ : أَحْقَابٌ وأَحْقُبٌ ، وقال : الأَحْقَابُ : الدُّهُورُ. ينظر: الزبيدي، **تاج العروس** ، مادة (حقب).

[6] _ يقصد قول أبي تمام: **لَقَد أَخَذَت منْ دارِ ماوِيَّةَ الحُقْبُ أَنَحْلُ المَغَاني للبِلى هِيَ أَمْ نَهْبُ؟** (الطويل).
وقوله: **قَدْ نَابَتِ الجِزْعَ مِنْ أَرْوِيَّةَ النُّوَبُ وَاسْتَحْقَبَتْ جِدَّةً مِنْ رَبْعِهَا الحِقَبُ** (البسيط).
إذ رأى أن أبا تمام قال: فأنت والحقب مذكر يعني الدهر. ينظر: الآمدي، **الموازنة**، ص398.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أبي تمام"[1].

فهو يفاضل بين البحتري وأبي تمام ليعلن صراحة أن سمات الماء والرونق، وجودة السبك، والطبع – لاسيما في قوله " والمشبهة لكلام الأوائل– متوافرة في شعر البحتري، في حين يخلو شعر أبي تمام من كل ذلك، وهو في شعره غير مطبوع ولا يسير على نهج السابقين .

وتتجلى قيمة الشعر الفنية عند القاضي الجرجاني إذا ابتعد عن الجدل والمحاجة، وكان سهلاً فيه رونق وحلاوة، يقول: " والشعر لا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة، ولا يحلى في الصدور بالجدال والمقايسة، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة، ويقربه منها الرونق والحلاوة" [2].

ويعلق تركي المغيض على النص السابق مبيناً أن القاضي الجرجاني ربط الرونق بالذوق، وأن القيمة الجمالية التي يتمتع بها الشعر تكمن في بواطن الأشياء، والشعر لا يمتحن ويختبر بالفكر والجدل، وإنما بالحلاوة والرونق والطلاوة[3].

ويدعو القاضي الجرجاني صراحة إلى الابتعاد عن التكلف الذي يذهب رونق الكلام وماءه وحسنه، ويجعل النفس تنفر منه، فيقول: " ومع التكلف المقت، وللنفس عن التصنع نفرة، وفي مفارقة الطبع قلة الحلاوة وذهاب الرونق وإخلاق الديباجة"[4].

وهو يحاول إخفاء موقفه تجاه أبي تمام وتفضيله لشعر البحتري، فيقف معهما ويدافع عنهما، ويجعل الرونق من سمات شعر أبي تمام فهو حلو الاستعارات والبديع، كما

---

[1] _ الآمدي، **الموازنة**، ص398.

[2] _ الجرجاني، القاضي، **الوساطة**، ص 100 .

[3] _ المغيض، تركي، معايير القيمة الفنية في النقد العربي القديم، **المجلة العربية للعلوم الإنسانية**، ع110، جامعة الكويت، ص157.

[4] _ الجرجاني، القاضي، **الوساطة**، ص 100 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أن شعر البحتري جيد اللفظ لذيذ الموسيقا، يقول: " فإن دعاه حب الإغراب وشهوة التنوق – يقصد أبا تمام – إلى تزيين شعره وتحسين كلامه، فوشحه بشيء من البديع، وحلاه ببعض الاستعارة، قيل هذا ظاهر التكلف بين التعسف، ناشف الماء، قليل الرونق، وإن قال ما سمحت به النفس – يقصد البحتري – ورضي به الهاجس، قيل: لفظ فارغ وكلام عسيل، فإحسانه يتأوّل، وعيوبه تتمحّل، وزلته تتضاعف، وعذره يكذب، فلا تشتغلن بهذه الطائفة، ما دمت تنظر بين المتنبي وأهل عصره"[1].

وفي حديث القاضي الجرجاني ما يشير إلى أن الذوق العام بدأ يقبل البديع ومن سلك مسلك أبي تمام في شعره، فالرونق تجاوز الشعر المطبوع ليشمل أيضاً الشعر الذي فيه صنعة أو بديع واستعارة، ثم إن في قوله، " فلا تشتغلن بهذه الطائفة، ما دمت تنظر بين المتنبي وأهل عصره" ، ما يدل على أن شعر المتنبي – الذي أراد القاضي الجرجاني تناوله – فيه طبع وصنعة.

وفي تعليقه على قول المتنبي: (الطويل)

وَفاؤُكُما كَالرَّبعِ أَشجاهُ طاسِمُه بِأَن تُسعِدا وَالدَّمعُ أَشفاهُ ساجِمُه[2]

يقول: " فما هذا من المعاني التي يضيع لها حلاوة اللفظ، وبهاء الطبع، ورونق الاستهلال، ويشحّ عليها حتى يهلهل لأجلها النسج، ويفسد النظم"[3]، فهو هنا جعل الرونق صفة للاستهلال، ثم بين أن الزيادة في الصنعة تفسد النظم، لذلك لابد من التوسط في استخدامها، ثم إن من يرى أن " الرونق ما كساه التصنيع"[4] مخطئ بالتأكيد، وهذا يؤكد

---

[1] _ الجرجاني، القاضي، **الوساطة**، ص 52.

[2] _ العكبري ، " **التبيان في شرح الديوان** "، ص 325/3 ، و سَجَمَتِ العين الدمع والسحابةُ الماء تَسْجِمُه وتَسْجُمُه سَجْماً وسُجُوماً وسَجَماناً وهو قَطَران الدمع وسَيَلانه قليلاً كان أَو كثيراً. ينظر: ابن منظور، **لسان العرب** ، مادة (سجم) .

[3] _ الجرجاني، القاضي، **الوساطة**، ص98.

[4] _ نفسه، ص413.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تمسكه بالوسطية، فهو يرى أن الرونق لم يعد محتكراً على الشعر المطبوع، بل تجـــاوزه إلى المصنوع أيضاً لكن دون زيادة أو إسراف.

وتتسع دائرة الرونق عند العسكري، فهو عنده سمة لطلاوة القرآن وحلاوته[1]، ثم هو سمة خاصة باللفظ أكثر من المعنى، يقول: " وإنما يدل حسن الكلام وإحكام صـــنعته، ورونق ألفاظه... وأكثر هذه الأوصاف ترجع إلى الألفاظ دون المعاني"[2]، ولا غرابة فـــي أن يجعل العسكري الرونق من صفات الألفاظ، فهو من النقاد الذين قـــدموا اللفـــظ علـــى المعنى.

ويؤكد العسكري على ضرورة تلاحم أجزاء الكلام، وحسن التأليف حتـــى يتحقـــق الرونق، فيقول: " هذا لأن الكلام إذا انقطعت أجزاؤه، ولم تتصل فصوله، ذهـــب رونقـــه، وغاض ماؤه"[3]. ويرى العسكري أن على الشاعر إذا أراد أن يكسب شعره صفة الرونق، أن يعمد إلى الألفاظ المستقيمة والمعاني الصحيحة، ويبتعد عن التكلف، ويستشهد على مثل هذا الشعر بقول دعبل: (الطويل)

وَإِنَّ امـــرَأً أَمـــسَت مَـــساقِطُ رَحلِـــهِ بِأَسوانَ لَم يَترُك لَـــهُ الحِـــرصُ مَعلَمـــا
حَلَلتُ مَحَلّـــاً يَقـــصُرُ البَـــرقُ دونَـــهُ وَيَعجِـــزُ عَنـــهُ الطَّيـــفُ أَن يَتَجَـــشَّما[4]

لكنه لم يذكر هنا مكمن الرونق .

---

[1] _ العسكري، **الصناعتين**، ص9.

[2] _ نفسه، ص73.

[3] _ نفسه، ص54 .

[4] – الأشتر، عبد الكريم، **شعر دعبل الخزاعي**، مجمع اللغـــة العربيـــة، ط2 ، دمـــشق، 1983م، ص 337– 338.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أما شروط تحقيق الرونق، فيرى الباقلاني أن مراعاة الفواتح، والخواتم، والمطالع، والمقاطع، والفصل، والوصل، بعد صحة الكلام، ووجود الفصاحة فيه مما لا بد منه، هذه الشروط تحقق الرونق، وأن الإخلال بها يُذهب رونق الكلام[1].

ويقرن ابن سنان الرونق بالفصاحة، مؤكداً على ضرورة أن تكون الكلمة جارية –عند تأليفها– على العرف العربي الصحيح، لأن إعرابها يتبع تأليفها في الكلام، وتغير الإعراب يجعل الكلام غير مستساغ، يقول: " إننا نجد في تغير الكنايات، وعدول الضمائر عن النسق في إيرادها، ما يزيل شطراً من الفصاحة، وطرفاً من الرونق، ومن تأمل قول عبيد الله بن قيس الرقيات: (الطويل)

فَتاتانِ أَمّا مِنهُما فَشَبيهَةُ الـ ـهِلالِ وَالاِخرى مِنهُما تُشبِهُ الشَّمسا

فَتاتانِ في سَعدِ السُّعودِ وُلِدتُما وَلَم تَلقَيا يَوماً هَواناً وَلا نَحسا[2]

علم أن بين قوله(ولدتما) و(ولدتا) فرقاً واضحاً، وميزة بيّنة، ووجد الكلام الثاني كالمنقطع من الأول، ففي قوله: ولدتما، انتقال من الغيبة إلى الخطاب"[3].

فهو يرى أن سلامة الجانب النحوي والنسق اللغوي سببان في تحقيق الرونق والفصاحة؛ لذلك يجب أن لا يخالف الكلام ما تلفظت به العرب وتواضعت عليه.

وقد أكد الصنعاني في رسالته ما ذهب إليه الباقلاني سابقاً، إذ أراد أن يربط هذا المعيار بألفاظ القرآن الكريم، فقال: " إن الكلام إذا دخله شيء من ألفاظ القرآن صار له رونق"[4]، وفي هذا رفع لشأن القرآن الكريم وبيان سمو منزلته، الأمر الذي لم يتأت لغيره.

---

[1] _ الباقلاني، **إعجاز القرآن**، ص 108 – 109 وص241.

[2] _ ابن قيس الرقيات، عبيد الله، **الديوان**، تحقيق: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، (د.ت)، ص 34. والاخرى: وصلت همزة القطع في عجز البيت الأول؛ حتى يستقيم الوزن.

[3] _ ابن سنان، **سر الفصاحة**، ص149.

[4] _ الصنعاني، **الرسالة العسجدية** ، ص7.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد سار عبد القاهر الجرجاني، وحازم القرطاجني، على نهج السابقين[1]، فحمل هذا المعيار عندهما دلالات متنوعة، فارتبط بالفصاحة، والتشبيه، وحسن الكلام، كما كان الرونق دليلاً واضحاً على الإعجاز في القرآن الكريم، لا في كلام العرب الذي لا تستمر الفصاحة والبلاغة فيه.

لقد حاول النقاد القدماء التركيز على أهمية معيار الرونق في التفاعل مع أسلوب الشاعر، أو عدم التفاعل معه، فاقترن عندهم بحلاوة اللفظ، وخفة الوزن، وحسن الكلام وفصاحته، والاعتدال في استخدام التشبيه والاستعارة، وغيرهما من فنون البديع، وارتبط الرونق – عندهم – أيضا بالطبع, ثم اتسعت دائرته لتشمل الصنعة البعيدة عن التكلف.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

[1] _ الجرجاني، عبد القاهر، **أسرار البلاغة**، ص41، والقرطاجني، حازم، **منهاج البلغاء**، ص 268 وص 390.

المبحث الخامس : معيار التثقيف:

ورد في اللسان: " ثَقِفَ الشيء، ثَقْفاً وثِقَافاً وثُقُوفَةً: حَذَقَهُ، ورجلٌ ثَقْفٌ وثَقِفٌ وثَقُفٌ وثُقِفٌ: حاذِقٌ فَهِم. ابن السكيت: رجلٌ ثَقْفٌ لَقْفٌ إذا كان ضابطاً لما يحويه قائماً به، ويقال: ثَقِفَ الشيء وهو سرعة التعلم, والثِّقَافُ: ما تسوّى به الرماح وتقوّم "[1].

وفي تاج العروس: " ثَقَفَهُ تثقيفاً: سوّاه وقَوَّمَهُ، ومنه: رمحٌ مُثَقَّفٌ: أي مقوَّم، والثِّقافُ، بالكسر، والثُّقُوفَةُ، بالضم: الحذق والفطانة، ومن المجاز: التثقيف: التأديب و التهذيب، يقال: لولا تثقيفك وتوقيفك ما كنت شيئاً، وهل تهذّبت وتثقّفتُ إلا على يدك"[2].

وقد حظي معيار التثقيف عند القدماء باهتمام واسع , فتطور معناه عندهم عن المعنى اللغوي الذي يقرن التثقيف بالتنقيح والتهذيب.

ولعل ابن سلام عندما قال: " فللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات"[3]، كان يعني ما يرمي إليه هذا المعيار، فنظم الشعر يتطلب من الشاعر إعادة النظر في شعره، وتجويده، وتنقيحه من كل خلل أو عيب.

وقد كان زهير بن أبي سلمى يسمي كبار قصائده: الحوليات، وقال الحطيئة: " خير الشعر الحولي المحكك...وكذلك كل من جود في جميع شعره، ووقف عند كل بيت قاله، وأعاد فيه النظر حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية في الجودة"[4]. فالشعراء دعوا إلى الاهتمام بكتابة القصيدة، وتركها عاماً كاملاً؛ من أجل إعادة النظر فيها، وتثقيفها، وتهذيبها؛ حتى تخرج تامة الصناعة، ومن الطبيعي أن يعاود الشاعر النظر في شعره فيقومه، حتى يسلم من الأخطاء العروضية، والدلالية، والنحوية.

---

[1] _ ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (ثقف).

[2] _ الزبيدي، **تاج العروس**، مادة (ثقف).

[3] _ ابن سلام، **طبقات فحول الشعراء**، ص 43.

[4] _ الجاحظ، **البيان والتبيين** 2/ 13.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويصرح ابن قتيبة أن عملية التنقيح والتهذيب تدخل في باب التكلف ، فالمتكلف هو الذي قوّم شعره بالثقاف، ونقّحه بطول التفتيش، وأعاد فيه النظر بعد النظر، كزهير والحطيئة"[1]، ولكن أحد النقاد المحدثين خالف رأي ابن قتيبة، ونفى أن يكون هذا المعيار داخلاً في باب الصنعة والتكلف، معتمداً في إثبات رأيه على بيان حد المطبوع عند ابن رشيق[2]، فهو يرى أن تثقيف النص لا يتنافى مع الطبع، وإنما هو ضرورة تقتضيها القيمة الفنية للنص الشعري ليخرج في أحسن صورة وأجمل هيئة.

وبشكل عام، يمكن القول إن الشعراء تنبهوا إلى أن كتابة القصيدة تحتاج إلى جهد عقلي، وفكري، ونفسي، لا يتوفر لعامة الناس، وقد لاحظ النقاد القدماء هذه الظاهرة، فقاموا بدراستها لمعرفة أسبابها.

وقد أولى ابن طباطبا هذا المعيار اهتماماً كبيراً، إذ بين مفهومه، وخطواته، وحدوده، فعملية كتابة الشعر ليست عملية سهلة يسيرة، بل تكتنفها صعوبات، وهي تتطلب إعداد اللفظ، ومناسبة المعنى له، الأمر الذي يجعل أسلوب الشاعر ذا قيمة فنية، وحتى يركب الشاعر هذا الطريق الصعب، فإن ابن طباطبا يطلب منه أن "يمخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، ويعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني، على غير تنسيق للشعر، وترتيب لفنون القول فيه ، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه، على تفاوت ما بينه وبين ما

---

[1] _ ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ص 33.

[2] _ المغيض، تركي، معايير القيمة الفنية في النقد العربي القديم، **المجلة العربية للعلوم الإنسانية**، ع 110، الكويت، 2010م، ص 147، وانظر: ابن رشيق، **العمدة** 1/ 129.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

قبله، فإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيات، وفق بينها بأبيات تكون نظاماً لهـا ومـسلكاً جامعاً لما تشتت منها"[1].

فالتثقيف في نظر ابن طباطبا هو أن يتهيأ الشاعر للمعنى، ويعدّ له اللفـظ الـذي يطابقه، والإيقاع الذي يسلس القول عليه، من خلال التأمل، والتنـسيق، والملاءمـة بـين الأبيات؛ لتنتظم الفكرة، فيأتي الكلام واضحاً متناسباً.

ويؤكد القاضي الجرجاني أن معيار التثقيف يكمن في جعل أسلوب الكاتب صحيحاً خالياً من كل عيب، فعندما دافع عن شعر المتنبي، قال: " لو وفّي فيهـا التهـذيب حقـه، ولم يبخس التثقيف شرطه، لانقطعـت عنهـا ألـسن العيـب، وانـسدت دونهـا طـرق الطعن"[2].

ويتابع العسكري ما أتى به السابقون في حديثهم عن أهمية هذا المعيار، ودوره في تحقيق القيمة الفنية للعمل الأدبي، فهو يوصي الشعراء المبتدئين بإجراء عمليـة التثقيـف والتهذيب لأساليبهم عند نظم قصائدهم، فيقول: " فإذا عملت القصيدة فهذبها، ونقحها، بإلقاء ما غثّ من أبياتها، ورثّ ورذل، والاقتصار على ما حسن وفخم، بإبدال حرف منها بآخر أجود منه؛ حتى تستوي أجزاؤها، وتتضارع هواديها وأعجازها"[3]. فتحقيق هـذا المعيـار يكسب العمل الأدبي قيمته الفنية المنشودة .

أما ابن سنان، فيرى أن كلام الأديب بحاجة إلى التثقيف والتنقيح، ويجعـل ذلـك أساساً في قبول هذا الكلام منظوماً كان أم منثوراً؛ لأنه " ترجمان عقله، ومعيـار فهمـه،

---

[1] _ ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص31.

[2] _ الجرجاني، القاضي، **الوساطة**، ص 222.

[3] _ العسكري، **الصناعتين**، ص157.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وعنوان حسّه، والدليل على كل أمر، لولاه لخفي منه، وبحسب ذلك يحتاج إلى فضل التثقيف، واجتماع اللب عند النظم والتأليف"[1].

ويعيد ابن أبي الأصبع بمهارة تجميع أقوال السابقين حول هذا المعيار، فيذكر مفهومه, وشروطه, من غير أن يستخدم مصطلح التثقيف، بل من خلال استخدام مصطلح التهذيب، يقول: " التهذيب عبارة عن ترداد النظر في الكلام بعد عمله لينقح، ويتنبه منه لما مرّ على الناثر أو الشاعر؛ حتى يكون مستغرق الفكر في العمل، فيغيّر منه ما يجب تغييره، ويحذف ما ينبغي حذفه، ويصلح ما يتعين إصلاحه... حتى تتكامل صحته، وتروق بهجته"[2]، ثم إن التهذيب لا يتأتى إلا لمن تتوفر لديه جودة الذهن، وغوص الفكر، وكمال العقل، واعتدال المزاج، وحسن الاختيار، والوقوف على أقوال السابقين، وما عُدّ من محاسن الكلام وعيوبه[3].

وفي حديثه عن معيار التثقيف يرى أنه أقرب إلى الصنعة، يقول: " وفي الناس من رزق بديهة حسنة، وحدّة خاطر، ونفاذ طبع، وسرعة نظم، يرتجل القول ارتجالاً، ويأتي به عفواً صفواً، فلا تقعد به عن قوم قد أتعبوا خواطرهم، وكدّوا نفوسهم في التهذيب، وبذلوا جهدهم في التنقيح والتأديب"[4].

صفوة القول إن النقاد القدماء أولوا معيار التثقيف اهتمامهم، وجعلوه أساساً في تحديد القيمة الفنية لأسلوب المبدع أياً كان، فهو يقوم على تجويد العمل الأدبي وتنقيحه من كل عيب، من خلال معاودة النظر فيه ، لذلك فهو يتطلب مجموعة من الأمور في المبدع

---

[1] _ ابن سنان، **سر الفصاحة**، ص246.

[2] _ ابن أبي الأصبع، **تحرير التحبير**، ص117.

[3] _ نفسه، ص117.

[4] _ نفسه، ص132.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

حتى يتقنه، ويخرج عمله في أحسن صورة، ولم يرَ الباحث ناقداً منهم قد خالف وجود هذا المعيار في العمل الأدبي وأهميته، بل جميعهم أكدوا على أهميته، وإن اختلفوا في كونه طبعاً أم صنعة، فإن كان طبعاً فهو من باب الضرورة التي تقتضيها القيمة الفنية للعمل الأدبي؛ حتى يكون حسناً، وإن كان صنعة، فهو صنعة ليست سهلة، وفي الحالتين طبعاً كان أم صنعة فهو مفيد، وأساس يرتكز عليه الشاعر في تقديم شعره.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

الفصل الرابع : معايير القيمة الفنية للصورة:

المبحث الأول : معيار حسن المجاز.

المبحث الثاني : معيار حسن التشبيه.

المبحث الثالث : معيار حسن الاستعارة.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

توطئة:

تعتبر الصورة وسيلة من وسائل التعبير عن التجربة الشعورية، ومقياسها هو قدرتها على نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة[1]. ولابد أن تتضافر الصورة مع بقية عناصر العمل الأدبي لنقل التجربة المنفعل بها، ولا يمكن تصور وجود الصورة منفصلة عن العاطفة والخيال وإلا فقدت روحها وقوتها في التأثير[2].

وقد اختلفت آراء النقاد حول مفهوم الصورة الشعرية، فمنهم من يرى أن الصورة ترادف الاستعمال الاستعاري[3]، ومنهم من يرى أن الصورة تعبير عن الحالة النفسية التي يعاني منها الشاعر تجاه موقف معين من مواقفه مع الحياة، وأن أي صورة داخل العمل الفني، إنما تحمل من الإحساس، وتؤدي من الوظيفة ما تحمله، وتؤديه الصورة الجزئية الأخرى المحاورة لها، ومن مجموع الصور الجزئية تتألف الصورة الكلية التي تنتهي إليها القصيدة[4].

وحقيقة فإن الدراسات النقدية الحديثة تنظر إلى القصيدة على أنها نظام من العلاقات البنائية، يكشف تفاعلها عن معنى القصيدة، وتساهم في إثراء خبرة السامع، وتعمق إدراكه للواقع، ومن هنا جاءت أهمية الصورة للناقد المعاصر، فقد جعلها إحدى الأحاسيس التي يعتمد عليها في الحكم على أصالة التجربة وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق يحقق المتعة والخبرة لمن يتلقاه[5].

---

1 _ الشايب، أحمد، **أصول النقد الأدبي** , مكتبة النهضة المصرية , ط8 , القاهرة , 1972م , ص250 .

2 _ بدوي، محمد مصطفى، **كولردج** , دار المعارف , ط2 , القاهرة , 1988 م , ص 168 .

3 _ ناصف ، مصطفى ، **الصورة الأدبية** , دار الأندلس , ط3 , بيروت , 1983م , ص18 .

4 _ الورقي، السعيد بيومي ، **لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية** , دار المعرفة الجامعية , الإسكندرية , (د.ت) , ص82 .

5 _ الشناوي، علي الغريب محمد ، **الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي** , (د.ن) , القاهرة , 2003م , ص19 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن النقاد من ربط بين الصورة والتجربة الشعرية فجعل الصورة جزءاً من التجربة، التي تمثل بدورها صورة كلية [1]، وترجع أهمية الصورة الشعرية إلى الطريقة التي تعرض بها علينا، فهي تلفت الانتباه للمعنى الذي تعرضه، والطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى، ونتأثر به، فهي لا تشغل الانتباه بذاتها إلا لأنها تريد أن تلفت انتباهنا إلى المعنى الذي تعرضه، وتفاجئنا بطريقتها في تقديمه[2].

ولا شك أن الكلام المشتمل على الصور الفنية والخيال أشد تأثيرا في النفس وأكثر أنسا من الكلام الذي يكون كله حقيقة , وقد أدرك نقادنا القدماء هذا الأمر , فاهتموا بتحليل الصورة, وتمييز أنواعها , وأنماطها , وخلال ذلك وقفوا عند عدد من الصور الشعرية في أشعار المشهورين من الشعراء , وما تحدثه هذه الصور من إثارة ودهشة في المتلقي, وسيحاول الباحث خلال هذا الفصل الوقوف عند عدد من المعايير التي ارتبطت بالصورة وذاعت بين النقاد , وهذه المعايير هي : حسن المجاز , وحسن التشبيه , وحسن الاستعارة.

المبحث الأول : معيار حسن المجاز:

1 _ هلال ، محمد غنيمي ، **النقد الأدبي الحديث** , نهضة مصر , ط6 , القاهرة , 2005م , ص424 –428 .

2 _ عصفور، جابر، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي** , دار المعارف , القاهرة , 1973م , ص32 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ورد في اللسان: "جُزْتُ الطريق وجازَ الموضعَ جَوْزاً وجُؤُوزاً وجوازاً ومجازاً وجاز به وجاوزه جوازاً وأجازه وأجاز غيره وجازه: سار فيه وسلكه، وأجازه: خلّفَهُ وقطعه، وأجازه: أنفَذَهُ، والمجاز والمجازةُ: الموضع"[1].

وهو في الاصطلاح اسم للمكان الذي يجاز فيه كالمعراج والمزار وأشباههما، وحقيقته هي الانتقال من مكان إلى آخر، وأخذ هذا المعنى واستعمل للدلالة على نقل الألفاظ من معنى إلى آخر[2].

ولأهمية الحديث عن علاقة جودة المجاز– كمعيار فني– بالحقيقة، فإن الباحث سيقف قليلاً عند مفهوم الحقيقة.

فقد ورد في اللسان: "حقّ الأمر يحقّه حقّاً وأحقَّهُ: كان منه على يقين، والحقيقة: ما أقرّ في الاستعمال على أصل وضعه، والمجاز ما كان بضد ذلك، وإنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعانٍ ثلاثة: وهي الاتساع والتوكيد والتشبيه، فإن عُدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتّة"[3].

والمدقق في المعنى اللغوي يجد تقارباً بين هذا المعنى والمعنى الاصطلاحي، فالحقيقة هي ما أقر عليه في أصل الوضع في اللغة والاستعمال، والمجاز يأتي لغرض الاتساع أو التوكيد أو التشبيه. وقد حكم النقاد القدماء على جودة المجاز وحسنه من خلال قربه من الحقيقة أو بعده عنها.

---

1 _ ابن منظور، **لسان العرب** ، مادة (جوز) .

2 _ مطلوب، أحمد، **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها** , الدار العربية للموسوعات , ط12 , بيروت , 2006م , 193/3.

3 _ ابن منظور ، **لسان العرب** ، مادة (حقق) .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالمجاز هو أداة فنية تصويرية، تمكن المبدع من نقل الكلام من لغة الإخبار إلى لغة الإيحاء، والتعبير الجميل الذي يجذب المتلقي بشكل واضح.

وقد بينت سميرة معلوف أن المجاز يعتبر من أبرز مظاهر حيوية اللغة وتجددها الدالة على غناها؛ لأنه يعبر عن الفكر، ويسمو بها خارج دلالته السياقية[1]، ولما كانت اللغة الشعرية هي انحراف عن المألوف في التعبير اللغوي، فقد شكل المجاز الطاقة المولدة الشعرية، بحيث يغني الدلالة الأسلوبية في النص الإبداعي، ويجعلها قابلة للتأويل وتعدد المعنى، وهذا ما يمنح النص الإبداعي الخلود عبر الزمن[2].

أي أن المجاز يمنح النص القراءة التأويلية المتعددة المخارج، وهذا بدوره يزيد من غناه؛ لتعدد القراءات فيه، واستمرارية تداوله، وبالتالي كثرة روجانه وتحليله.

وقد تحدث أحمد مطلوب عن الأسباب التي أدت لظهور المجاز، فقال: "المجاز فن قديم قدم التعبير الأدبي، عرفه المتقدمون، وتكلم عليه أرسطو في كتابيه "فن الشعر" و "الخطابة"، واستعمله العرب في كلامهم، بعد أن تطورت اللغة العربية، وأصبحت ألفاظها الوضعية تضيق بالمعاني الجديدة".[3] وهنا نجد إشارة واضحة من أحمد مطلوب إلى جذور المجاز، فهو فن قديم النشأة، برز عند العرب بعد أن تعددت الدلالات، واحتاجت الألفاظ لاتساع دلالاتها وتعدد مغازيها، نتيجة تطور اللغة نفسها عبر الزمن، وما رافق ذلك من تطور في الأساليب، ثم الفنون، ثم الحياة نفسها.

---

1 _ معلوف، سميرة، **حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996م، ص471.

2 _ درابسة، محمود، **مفاهيم في الشعرية دراسات في النقد العربي القديم**، دار جرير، ط1، عمان، 2010م، ص195-196.

3 _ مطلوب، أحمد، **عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده** ، وكالة المطبوعات , الكويت , 1973م , ص138.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقد ميز المجاز بين اللغة العادية أو ما يعرف بلغة الناس المحكية، وبين اللغة الفنية شعراً كانت أم نثراً، إذ إن اللغة المحكية هي أقرب إلى التعبير الواضح، في حين بني المجاز على تجاوز هذا التعبير الواضح إلى ما فيه روعة وجمال وإبداع.

لذلك رأى محمود درابسة أن نقادنا العرب القدماء توسعوا في مجالات المجاز وتسمياته؛ إدراكاً منهم لأهميته في تجسيد الطاقة المولدة لشعرية العمل الأدبي الإبداعي، وأنه يمنح النص الإبداعي خصوصيته الفنية، كما يشكل حداً فاصلاً بين لغة الشعر ولغة النثر العادي[1].

وقد اهتم اليونانيون بالمجاز، كما هو الحال عند أرسطو الذي بين دور المجاز في العمل الإبداعي، فعدّه ضرباً من ضروب التعبير، يقول: "فمن المهم استخدام كل ضرب من ضروب التعبير التي تحدثنا عنها، من أسماء مضاعفة مثلاً أو كلمات غريبة، وأهم من هذا كله البراعة في المجازات؛ لأنها ليست مما نتلقاه عن الغير، بل هي آية المواهب الطبيعية، لأن الإجادة في المجازات معناها الإجادة في إدراك الأشباه"[2]. ويظهر أن عبارته القائلة "لأنها ليست مما نتلقاه عن الغير" فيها دلالة واضحة على أن حسن المجاز يكمن في أنه أداة مهمة للتفريق بين اللغة العادية واللغة الإبداعية.

وهو عنده أيضا: " نقل اسم يدل على شيء إلى شيء آخر، والنقل يتم إما من جنس إلى نوع أو من نوع إلى جنس، أو من نوع إلى نوع، أو بحسب التمثيل"[3]. بمعنى أنه يخرج عن إطار المألوف ليدخل في باب التأويلات والاحتمالات وتعدد وجهات النظر، مما يترتب عليه الجدة والمتعة وفتح آفاق المخيلة.

---

1 _ درابسة ، محمود ، **مفاهيم في الشعرية** ، ص197 و ص202.

2 _ أرسطو طاليس ، **فن الشعر**، ص64.

3 _ نفسه ، ص85.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويدلل أرسطو على دور المجاز في التأويل بقوله: "فيمكن أن تستخرج من الألغاز المتقنة مجازات موافقة، لأن المجازات إن هي إلا ألغاز مقنعة، وبهذا نعرف مقدار نجاح نقل المعنى، فقد ينبغي أن يكون المجاز منتزعاً من الأمور الجميلة"[1]، فالألغاز عبارة عن مجازات تفتح باب التأويل والتحليل، وهي مرتبطة بالمعنى، وبناء عليها يتم الحكم على نجاح العمل الإبداعي في نقل المعنى. يقول في موضع آخر: "وكلما تضمنت العبارة معاني ازدادت روعة، مثل أن تكون الألفاظ مجازية"[2]، فاحتمال اللفظة لعدة معانٍ، وما يترتب على ذلك من تحليل وتأويل يزيد حجم المعاني في النص وكثافتها، مما يجعل العبارة رشيقة مدهشة تجذب المتلقي نحوها بجمالها وغناها.

وقد اهتم نقادنا القدماء بهذا المعيار، وعدوه أساساً في العملية الإبداعية، ودليلاً على قدرة المبدع وبراعته، الأمر الذي يترتب عليه غنى النص والتفاعل معه .

ويمكن اعتبار الجاحظ من أوائل النقاد الذين أشادوا بهذا المعيار بوضوح في العمل الأدبي، إذ جعله وسيلة مهمة لتحقيق الاتساع في المعنى واللغة، ثم جعله في النهاية مفخراً للعرب، يقول: "وقد جاء في كلام العرب أن يقولوا: جاءت السماء اليوم بأمر عظيم، وقد قال الشاعر: (الوافر)

إذا سَقَطَ السَّماءُ بِأَرضِ قومٍ رَعيناهُ وإنْ كانُوا عِصَابا

فزعموا أنهم يرعون السماء، وأن السماء تسقط".[3]

---

1 _ أرسطو طاليس ، **الخطابة** ، تحقيق : عبد الرحمن بدوي ، وكالة المطبوعات ، الكويت، ودار القلم ، بيروت ، 1979م، ص190.

2 _ نفسه ، ص223.

3 _ الجاحظ ، **الحيوان** 425/5.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وقال: "هذا الباب هو مفخر العرب في لغتهم، وبه وبأشباهه اتسعت"[1]. والواضح أن الجاحظ التفت إلى المعنى اللغوي للمجاز؛ لأن من طرق اختلافه عن الحقيقة الاتساع، وبالتالي فهو يعبر عن أثره في النص، من خلال إثرائه، وتحقيق المتعة المنشودة فيه.

أما ابن قتيبة، فقد أخرج المجاز من معناه اللغوي إلى معناه الاصطلاحي، فبين أنه من طرق القول، وجعله على عدة ضروب، ثم قام بالرد على من حاول نفي المجاز عن القرآن الكريم، إذ اعتقد البعض أنه كذب، فرد عليهم مبيناً جهلهم[2]. ولا أريد أن أقف عموماً عند هذه القضية، إلا أنني أرغب بالإشارة إلى دور المجاز وجودته عنده.

وقد عبر محمد زغلول سلام عن جودة المجاز وحسنه عند ابن قتيبة، فبين أن الأخير درس المجاز على أنه أسلوب التعبير، وطرق القول ومآخذه، ثم إن كلمة مجاز عنده تعني الخروج عن حدود التعبير الطبيعي إلى تعبير، يمكن تسميته، تعبيراً فنياً، فيه فضل تأنق وتفنن، لغرض خاص يقصد ليس مجرد إفهام المعاني، عن الطريق العقلي وحده، بل محاولة إثارة العاطفة، وتنبيه الوجدان[3].

وأفضل المجاز عند ابن طباطبا ما كان قريباً من الحقيقة، ولذلك "ينبغي للشاعر أن يتجنب الإشارات البعيدة، والحكايات الغلقة، والإيماء المشكل، ويتعمد ما خالف ذلك، ويستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة، ولا يبعد عنها"[4]. فهو يرفض المجاز الذي يؤدي إلى الإبهام، وسوء الفهم، وكثرة الإغراق، مما يجعله مشكلاً على السامع.

---

1 _ الجاحظ ، **الحيوان** 426/5.

2 _ ابن قتيبة ، **تأويل مشكل القرآن** ، ص123.

3 _ سلام، محمد زغلول، **أثر القرآن في تطور النقد العربي إلى آخر القرن الرابع الهجري**، دار المعارف، ط3، الإسكندرية، 1952م، ص112.

4 _ ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص123.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويستشهد ابن طباطبا على المجازات البعيدة عن الحقيقة، بقول المثقب في وصف ناقته: (الوافر)

تَقــولُ إذا دَرَأتُ لَهــا وَضــيني أَهَــذا دِينُــهُ أَبَــداً وَدينــي
أَكُــلُّ الــدَّهرِ حَــلٌّ وَارتِحــالٌ أَمــا يُبقــي عَلَــيَّ وَمــا يَقينــي[1]

يقول معلقاً: "فهذه الحكايات كلها عن ناقته، من المجاز المباعد للحقيقة، وإنما أراد الشاعر أن الناقة لو تكلمت لأعربت عن شكواها بمثل هذا القول"[2]. فابن طباطبا لم يركز على طبيعة الاستعارة، وما أحدثته في هذا النص من تعبيرات فنية جميلة موحية، إنما وضعها في ميزان توافقها للعقل والمنطق، دون النظر إلى ما أحدثه الشاعر هنا من إبداع ومشاعر مشتركة بينه وبين ناقته من جهة، وما يدل عليه هذا الشعر من كثرة ترحال الشاعر وانتقاله من مكان لآخر من جهة أخرى.

وقد علق جابر عصفور على قول ابن طباطبا في هذا المقام، فقال: "وكان من الأفضل لابن طباطبا أن يشغل نفسه بالجانب الوظيفي للصورة، ومدى قدرتها على تحقيق وظيفتها التعبيرية، أو- على الأقل- ينظر إليها من زاوية صدقها في الكشف عن مكنون النفس، لا من زاوية صدقها في نقل العالم الخارجي"[3].

وقد سار الآمدي على نهج ابن طباطبا، فرأى أنه لا مجاز من غير حقيقة، واستشهد على ذلك بأمثلة مختلفة، منها قول أبي تمام: (الطويل)

بِيَومٍ كَقولِ الدَّهرِ في عَــرضِ مِثلِــهِ وَوَجدِيَ مِن هَــذا وَهَــذاكَ أَطــوَلُ[4]

---

1 _ المثقب العبدي ، العائذ بن محصن بن ثعلبة، **الــديوان** ، تحقيــق : حــسن كامــل الــصيرفي ، معهــد المخطوطات العربية ، (د.م)، 1971 م ، ص 195 – 198.

2 _ ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص119-120.

3 _ عصفور، جابر، **مفهوم الشعر**، ص67.

4 _ أبو تمام ، **الديوان** " **بشرح الخطيب التبريزي** " 36/2 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

يقول الآمدي معلقاً: "فجعل للدهر عرضاً، وذلك محض المحال، وعلى أنه ما كانت به إليه حاجة، لأنه قد استوفى المعنى بقوله: كطول الدهر، فإن قيل: فلم لا يكون سعة ومجازاً في الكلام؟ قيل: هذه الألفاظ صيغتها صيغة الحقائق، وهي بعيدة من المجاز؛ لأن المجاز في هذا له صورة معروفة، وألفاظ مألوفة معتادة لا يتجاوز في النطق بها سواها، وهي قول الناس: عشنا في خفض ودعةٍ زمناً طويلاً عريضاً... وإذا عدلت به عن هذه الطريقة وهذه الألفاظ المألوفة إلى ما يشبه الحقائق أو يقاربها كنت مخطئاً"[1]. فهو لا ينكر على أبي تمام استخدامه لفظة العرض للدهر على سبيل المجاز والتوسع، ولكنه يرى أنه لم يوفق في استخدامه للفظة ليصل إلى ما يريده، وهو وصف الدهر بالسعة والتمام.

وقد ذهب العسكري المذهب نفسه، فبين أنه لا بد لكل مجاز من حقيقة، وأن الحقيقة هي أصل الدلالة على المعنى في اللغة[2].

أما ابن رشيق، فقد بين أن المجاز أبلغ من الحقيقة، وأن له أثراً في القلوب والأسماع، حيث يجذبها ليحقق عنصر الدهشة والمتعة، يقول: "العرب كثيراً ما تستعمل المجاز، وتعده من مفاخر كلامها، فإنه دليل الفصاحة، ورأس البلاغة، وبه بانت لغتها عن سائر اللغات... والمجاز في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة، وأحسن موقعاً في القلوب والأسماع"[3]. وهو بهذا الكلام يشير إلى منزلة المجاز عند العرب وقيمته في لغتهم.

ويقول في موضع آخر: "لو كان المجاز كذباً لكان أكثر كلامنا باطلاً"[4]، فهو من القائلين بصدقه وضرورته، ويظهر لنا هنا مدى تأثره في هذا الجانب بابن قتيبة.

---

1 _ الآمدي، **الموازنة**، ص196-199.

2 _ العسكري، **الصناعتين**، ص298.

3 _ ابن رشيق، **العمدة** 1/455-456.

4 _ نفسه 1/266.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد ظل عبد القاهر الجرجاني يربط المجاز بنظرية النظم[1], وهو عنده قسمان: قسم عقلي وآخر لغوي، وقد سمى العقلي بالحكمي، ثم بين أنه متى وصفنا الجملة من الكلام بالمجاز كان هذا المجاز من طريق المعقول دون اللغة؛ وذلك أن الأوصاف اللاحقة للجمل من حيث هي جمل لا يصح ردها إلى اللغة ولا وجه لنسبتها إلى واضعها؛ لأن التأليف هو إسناد فعل إلى اسم، أو اسم إلى اسم، وذلك شيء يحصد بقصد المتكلم[2].

والمجاز عند الجرجاني أيضاً أبلغ من الحقيقة، فمن شأنه أن يفخم المعنى ويحدث الأثر العجيب في النفس، ومن أسباب لطفه أنه في كثير من الأمر يحتاج إلى أن يهيئ الشيء ويصلح لذلك بشيء يتوخى في النظم. ففي قول الشاعر: (الطويل)

تَناسَى طِلابَ العامِرِيِّ إنْ نَأَتْ بِأَسْجَحَ[3] مِرْقَالِ الضُّحَى[4] قَلِقِ الضَّفَرْ[5]
إذا ما أَحَسَّتْهُ الأَفَاعِي تَحَيَّزَتْ شواة الأفاعِي[6] مِنْ مُثَلَّمَةٍ سَمَرْ[7]
تَجُوْبُ لَه الظَّلْمَاءَ عَيْنٌ كأنَّها زجاجةُ شُربٍ[8] غيرُ مَلأَى ولا صَفَرْ[9]

يقول عبد القاهر الجرجاني عن قصد الشاعر في هذه الأبيات إنه "يصف جملاً يريد أن يهتدي بنور عينه في الظلماء، ويمكنه بها أن يخرقها ويمضي فيها، ولولاها لكانت الظلماء كالسد والحاجز الذي لا يجد شيئاً يفرجه به ويجعل لنفسه فيه سبيلاً. فأنت الآن تعلم أنه لولا

---

1 _ الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، ص300.

2 _ نفسه، **أسرار البلاغة**، ص376.

3 _ الأسجح من الإبل: الرقيق المشفر. ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (سجح).

4 _ مرقال الضحى: يسرع السير في الضحى. ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (رقل).

5 _ الضفر: الحزام. ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (ضفر). ومن الجدير ذكره أنَّ صدر البيت مكسور ، ولا يستقيم الوزن فيه إلا إذا أبدلنا كلمة [إن] بـ [إذا] .

6 _ شواتها: جلودها. ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (شوي).

7 _ المثلمة السمر: الأخفاف تلمها السير على الحجارة، والسمر منها أقوالها. ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (ثلم) ومادة (سمر).

8 _ الشرب: جماعة الشاربين. ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (شرب).

9 _ الصفر: الخالية. ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (صفر).

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أنه قال: تجوب له، فعلق "له" بـــ "تجوب" لما صلحت العين لأن يسند "تجوب" إليها، ولكان لا تتبين جهة التجوز في جعل "تجوب" فعلاً للعين كما ينبغي، وكذلك تعلم أنه لو قال مثلاً: تجوب له الظلماء عينه، لم يكن له هذا الموقع، ولاضطرب عليه معناه، وانقطع السلك من حيث كان يعيبه حينئذ أن يصف العين بما وصفها به الآن"[1].

كما تكمن جودة المجاز أيضاً في أنه تعبير عن المعنى الثاني، أو معنى المعنى، الذي يفهم مما وراء المعنى الأصلي للفظ، أو كما يقول عبد القاهر الجرجاني: "وضرب آخر أن لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض"[2]، وقوله: "ومعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر"[3]. فالجرجاني يرى أن معنـــى المعنى هو مقياس يتفاوت الأدباء فيه، وعليه تقوم الصور المجازية ؛ لأن المعـــاني الحقيقيـــة يستوي فيها الناس، ولا يتم التمايز بينهم فيها.

ويعبر عبد العزيز حمودة عن نظرة عبد القاهر بقوله: إن المجاز العقلي هو مقيـــاس القيمة عند الجرجاني؛ لأنه يبعد اللغة الإبداعية عن المباشرة، ويضع المتلقي في موقع يتحدى فيه المجاز قدراته على فك شفرات الاستعارة أو الكناية[4].

وقد أولى ضياء الدين ابن الأثير هذا المعيار اهتماماً واضحاً في كتابـــه، إذ بـــين أن المجاز هو ما أريد به غير المعنى له في أصل اللغة[5]، فالمجاز في نظره أولى من الحقيقـــة

---

1 _ الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، ص231.

2 _ نفسه، ص202.

3 _ نفسه، ص203.

4 _ حمودة، عبد العزيز، **المرايا المقعرة : نحو نظرية نقدية عربية** ، المجلس الـــوطني للثقافـــة والفنـــون والآداب , سلسلة عالم المعرفة 272 , الكويت , 2001م , ص292 .

5 _ ابن الأثير، **المثل السائر** 84/1.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بالاستعمال في باب الفصاحة والبلاغة؛ لما للمجاز من تأثير على المشاعر والأحاسيس والانفعالات من خلال التخييل والتصوير. يقول مبيناً أهمية المجاز في العمل الأدبي: "وتحقق أن فائدة الكلام الخطابي هو إثبات الغرض المقصود في نفس السامع بالتخييل والتصوير حتى يكاد ينظر إليه عياناً"[1].

ويشير ابن الأثير إلى النشوة التي يحدثها المجاز عند المتلقي، فيقول: "وأعجب ما في العبارة المجازية أنها تنقل السامع عن خلقه الطبيعي في بعض الأحوال حتى إنها ليسمح بها البخيل ويشجع بها الجبان ويحكم بها الطائش المتسرع، ويجد المخاطب عند سماعها نشوة كنشوة الخمر، حتى إذا قطع عنه ذلك الكلام أفاق وندم على ما كان منه من بذل مال، أو ترك عقوبة، أو إقدام على أمر مهول، وهذا فحوى السحر الحلال المستغني عن إلقاء العصا والحبال"[2].

فالصورة المجازية تؤثر في المتلقي فتغير سلوكه وتقلب عاداته وطباعه، مما يدل على قوة فاعليته في المتلقي لدرجة تصل فيه إلى مرتبة السحر، ولكنه ليس كأي سحر، فهو سحر سريع التأثير قوي الفاعلية تدرك أثره على الإنسان بسرعة بكل وضوح، وهذا بدوره يؤدي إلى حصول الانسجام والتفاعل التام بين المتلقي والعمل الأدبي.

وقد أشار محمد عبد المطلب لهذا الأثر، مبيناً أن المجاز عبارة عن انحراف عن المستوى المألوف للغة الأدبية، بخلاف اللغة العادية التي تتميز بالتلقائية، والتي يتناولها الناس بشكل دائم وغير مؤثر ولا فعال[3].

---

1 _ ابن الأثير، **المثل السائر** 88/1.

2 _ نفسه، 89/1.

3 _ عبد المطلب، محمد، **البلاغة والأسلوبية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984م، ص129.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وإذا وصلت آخر كلامي عن المجاز بأوله، قلت: إن نقادنا القدماء قد اهتموا بجـــودة المجاز وحسنه، كمعيار يحكم من خلاله على العمل الأدبي، ويقود إلى جودة هذا العمل بشكل عام، فهو يسحر العقول ويبهرها بروعته، وحسن بيانه، والتفنن في طرق استعماله .

وقد تفاوتت نظرة القدماء للمجاز، فبعضهم اعتبره مقابلاً للحقيقة قسيماً لهـــا، وهـــذه الإشارة كانت لها قيمتها الفنية التي أثرت على طائفة أخرى منهم، كعبد القاهر الجرجاني الذي بلغ فيه الحديث عن المجاز مبلغاً حسناً، إذ وصل هذا المعيار إلى نضجه، وتطورت النظـــرة إليه، فابتعد عن المباشرة والحقيقة، لدرجة أن المتلقي أصبح مكلفاً للغـــوص فـــي الأعمـــاق، واكتشاف الشفرات الموضحة للمجاز.

ولا ننسى أن المجاز بجودته وحسنه قد فرق لنا بين اللغة المحكية العادية القائمة على المباشرة ، وبين اللغة الفنية التي تحدث اللذة بما فيها من غرابة ومتعة .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المبحث الثاني : معيار حسن التشبيه:

ورد في اللسان: "الشِّبْهُ والشَّبَهُ والشَّبيهُ: المِثْلُ، والجمع أشباه، وأشبه الشيءُ الشيءَ: ماثله، وفي المثل: مَنْ أشْبَهَ أباه فما ظلم، وتشابه الشيئان واشتبها: أشبَهَ كل واحد منهما صاحبه، والمشتبهات من الأمور: المشكلات، والمتشابهات: المتماثلات، والتشبيه: التمثيل"[1].

ويقترب المعنى الاصطلاحي للتشبيه من معناه اللغوي، فالتشبيه اصطلاحا هو " العقد على أن أحد الشيئين يسد مسد الآخر في حس أو عقل"[2] , أو هو عقد مقارنة بين شيئين بينهما من وجوه الشبه أكثر مما بينهما من وجوه الاختلاف[3].

ويعد التشبيه من أكثر الألوان البلاغية التي حفل بها أدبنا العربي، فأكثروا منه في أدبهم : شعره ونثره ، حيث وجدوه وعاء لأفكارهم ومشاعرهم، فاستعملوه في مختلف أغراضهم.

وقد علل عبد الحميد العيسوي هذا الأمر، بأن التشبيه استوعب حاجات العرب الفطرية، فحرك طاقات الخيال عندهم[4].

ومن أوائل النقاد الذين أشاروا إليه ابن سلام الجمحي في حديثه عن امرئ القيس، فقال عنه: "كان أحسن أهل طبقته تشبيهاً"[5]، ثم أردف قائلاً: "وأحسن الإسلاميين تشبيهاً ذو الرمة"[6]، مما يدل على أنه يعتبر حسن التشبيه معياراً مهماً في تفضيل الشعراء.

---

1 _ ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (شبه).

2 _ الخطابي، وآخران , **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن** , ص 80 .

3 _ للاستزادة ينظر : طبانة , بدوي , **علم البيان** , دار الثقافة , بيروت , 1962م , ص43 , عتيق , عبد العزيز , **في تاريخ البلاغة العربية** , دار النهضة العربية , بيروت , (د.ت) , ص91-93 .

4 _ العيسوي، عبد الحميد، **بيان التشبيه**، (د.ن)، ط1، (د.م)، 1988م، ص24.

5 _ ابن سلام، **طبقات فحول الشعراء** 55/1.

6 _ نفسه 55/1.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وعندما علل ابن سلام سبب تقديمه لامرئ القيس، وكيف أنه أحسن أهل طبقته تشبيهاً، قال: "لأنه سبق العرب إلى أشياء ابتدعها واستحسنتها العرب، واتبعته فيها الشعراء: استيقاف صحبه،والتبكاء في الديار، ورقة النسيب، وقرب المأخذ، وشبه النساء بالظباء البيض، وشبه الخيل بالعقبان والعصي، وقيَّدَ الأوابد[1]، وأجاد في التشبيه"[2] . فامرؤ القيس– كما يبين ابن سلام– اعتمد في صوره وتشبيهاته على بيئته المادية ومدركاتها الحسية، بمعنى أنه استمد مادة تشبيهه من واقعه المحسوس الذي يعايشه ويتأثر به، إلا أنه في الوقت نفسه لا يأخذ هذا الواقع كما هو أخذاً حرفياً، بل يضفي عليه من ذاته الشاعرة نظرة خاصة تضفي عليه أشياء جديدة، تساعده في التعبير عن همومه ومعاناته، كما هو الحال في قوله: (الطويل)

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُوْلَهُ عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الهُمُوْمِ لِيَبتَلِي
فَقُلْتُ لَهُ لَمّا تَمَطّى بِجَوْزِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءَ بِكَلْكَلِ
أَلاَ أَيُّهَا اللّيْلُ الطّوِيْلُ أَلاَ انْجلِي بِصُبْحٍ، وَمَا الإِصْبَاحُ مِنكَ بِأَمْثَلِ[3]

وكذلك الحال عند ذي الرمة، إذ يتجلى معيار حسن التشبيه عنده في أن تشبيهاته وصوره استمدت من البادية والصحراء، لذا كانت صوره مرآة صادقة تعكس واقعه. وفي هذا الإطار يقول يوسف خليف: "كان ذو الرمة عميق الإحساس بالصحراء، عاش لها حياته فتى بدوياً لا يستطيع أن ينفصل عنها، وعاش لها حبه عاشقاً يفتنه سحرها الغامض وسرها المجهول، وعاش لها فنّه شاعراً يتغنى بها، ويسجل في قصائده أروع صورة رسمها شاعر لها، وعاشت الصحراء في أعماقه محبوبة آسرة وقصيدة خالدة. ومن هنا كنا نلاحظ أنه لا يصفها كما يراها بعينيه، ولكن يصفها كما يشعر بها في أعماقه، فالصورة لا تلتقطها عيناه؛ لتعيدها بعد ذلك كما هي طبعة طبق الأصل، ولكنهما تلتقطانها لتبعثا بها إلى أعماق

1 _ الأوابد : جمع آبدة , وهي التي توحشت ونفرت من الإنس , ويقال للكلمة الوحشية آبدة , وجمعها الأوابد , والأوابد ضد القواطع من الطير . ينظر: ابن منظور , **لسان العرب** , مادة(أبد) .

2 _ ابن سلام ، **طبقات فحول الشعراء** 55/1.

3 _ امرؤ القيس ، **الديوان** ص 117.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نفسه، حيث تخضع لعمليات معقدة من التلوين، والتظليل، والتوشية، وتمتزج بأصباغ شتى من العواطف، والمشاعر، لتبعث بعد هذا كله خلقاً جديداً على حظ كبير من الروعة، والطرافة، والجمال، والإبداع"[1].

فذو الرمة اتخذ من الطبيعة مصدراً لشعره، وعندما بدأ برسم لوحته، أضفى عليها من ذاته مجموعة من الألوان الخاصة وفق رؤيته للأشياء التي يعبر عنها، ليكون من خلالها صورة جديدة، حسنة التشبيه، معبرة عن تجربته الخاصة.

وبهذا حفل شعر امرئ القيس وذي الرمة بهذا المعيار، وقد اعتمدا في تحسينه على الكون والنفس، فأمدا بصرهما ووجدانهما إلى ما يحيط بهما من أشياء، وأحداث، ووعي متيقظ، وفهم داخلي، يتمثل أوصاف هذه الأشياء، ومضامينها، ودلالتها، أو كما يقول محمد أبو موسى: "إن الشاعر أخذ يعي الليل، والبحر، والموج، وجميع أصناف الحيوانات، وطبائعها، وخواصها، من صفات جليلة، أو ذميمة، كما يعي المرأة، وحياءها، وأشواقها، وحنينها، وجفاءها. وهكذا يصور كل ما يقع عليه نظره من خلال شعوره الحسي, راصداً أخفى الحركات، وحاساً بوجدانه كل الدلالات، وبذلك تكون صور التشبيهات بحسنها وجمالها انعكاساً حقيقياً دقيقاً للحياة بمعناها المستوعب، ووصفاً حسياً تحسّ الذات الشاعرة به شعوراً صادقاً"[2].

ومما لا شك فيه أن للتشبيه الحسن أثراً واضحاً في تقريب المعنى، وبث الأفكار، وإمتاع النفوس، بما يحدثه من صور تقرب الكلام إلى الأذهان . فكلما ارتقى الأديب بكلامه، وحلّق به مرتفعاً، كان تصويره أكثر قرباً، وأشدّ تأثيراً في القلوب والنفوس، فيحدث عنصر الدهشة والمتعة من خلال دوره في التقريب والإيضاح والتفسير.

---

1 _ خليف، يوسف، **ذو الرمة شاعر الحب والصحراء**، دار المعارف, القاهرة, 1970 م, ص250-251 .

2 _ أبو موسى، محمد، **التصوير البياني**، مكتبة وهبة، ط2، القاهرة، 1980م، ص152.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وفي كتاب الحيوان للجاحظ تطالعنا بعض الإشارات والتلعيقات التي تومئ إلى هـذا المعيار، فمن خلال تعليقه على بعض النماذج الشعرية يتضح صراحة حيناً، وضمناً أحياناً أنه كان على علم بمواضع حسن التشبيه وقبحه، وقيمته الدلالية، كما في قوله: "وقالوا: ولم نر في التشبيه كقوله حين شبه شيئين بشيئين في حالتين مختلفتين في بيت واحد، وهو قوله:

(الطويل)

"**كأَنّ قُلُـوبَ الطّيْـرِ، رَطْبـاً ويابِـساً لَدَى وَكْرِها العُنّـابُ والحَـشَفُ البـالي**[1]

فهو يشير إلى استحسان النقاد لتشبيه شيئين بشيئين. وقد علق عبد العزيز عتيق على هذا الجانب، فقال: "وفي حديثه عن التشبيه نراه قد التفت إلى المستحسن والمستقبح من أجناس المشبه به التي تشيع في الشعر العربي، والتي يبدو وكأن الشعراء قد تواضعوا عليها، وكذلك التفت إلى وجه الشبه، ولزوم كونه أقوى في المشبه به منه في المشبه"[2].

والتشبيه الحسن عند المبرد هو ما كان واضحاً غير مبهم، مظهراً الحقيقة للأشـياء، إضافة إلى ما كان منه محكماً في صياغته وأسلوبه دالاً على الاختصار، فهو يقول: "والعرب تختصر في التشبيه، وربما أومأت به إيماءً"[3]، وفي هذا القول إشارة واضحة إلـى أن مـن وظائف التشبيه الدالة على حسنه الاختصار، ولكنه اختصار مفيد لا يبتر الفكـرة أو يجعلهـا غامضة مبهمة.

وقد علق مصطفى ناصف على قول المبرد السابق قـائلاً: " إن الطريقـة المألوفـة عندهم- العرب- ألا يخرجوا الوجوه المشتركة إلى الوجود، لكن هذا الاختصار لا يمكـن أن يعد وظيفة أو فائدة، وإنما هو أسلوب في الصياغة"[4].

---

1 _ الجاحظ ، **الحيوان** 53/3، امرؤ القيس ، **الديوان** ، ص 129.

2 _ عتيق، عبد العزيز، **تاريخ النقد الأدبي عند العـرب**، دار النهـضة العربيـة, ط3, بيـروت, 1974م , ص341.

3 _ المبرد ، **الكامل** 115/2.

4 _ ناصف، مصطفى، **الصورة الأدبية** ، ص60.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما ثعلب فقد عد التشبيه "الخارج عن التعدي والتقصير"[1] تشبيهاً جيداً، وعنى بذلك ما جاء فيه الشعر معتدلاً، لا مبالغاً فيه، ولا رديء السبك، ويبدو أنه لم يسهب في الحديث عن هذا الجانب، إنما اكتفى بهذه الإشارة، وضرب الأمثلة عليها.

ويظهر ابن أبي عون (ت- 322 هـ) اهتماما واضحا بالتشبيه، وسماته، ومعاييره, فقد ألف كتابا أسماه " التشبيهات "، وحاول فيه أن يبرز التشبيهات النادرة في القرآن الكريم، والشعر، والنثر , وعلل سبب اختياره لفن التشبيه قائلا " وذلك أنه لا يقع إلا لمن طال تأمله , ولطف حسه , وميز الأشياء بلطيف فكره"[2]. وعلل محمود درابسة اهتمام ابن أبي عون بالتشبيه قائلا: " ولعل اهتمام ابن أبي عون بالتشبيه ينطلق من العملية الإبداعية التي تمثلها التشبيهات ... فالتشبيه عنده يشكل ركنا من أركان العملية الشعرية "[3].

وقد جعل ابن أبي عون الجدة، والابتكار، والندرة، أساسا في قبول التشبيه، وحسنه، ودليلا على جماله , يقول " وقد تكررت في كتابنا تشبيهات للمحدثين، مثل أبي نواس، وبشار، ومسلم، والطائي، والبحتري، وابن الرومي، وابن المعتز، وأضرابهم , لأنا اعتمدنا على إثبات عيون التشبيهات المختارة , والمعاني الغريبة البعيدة دون المتداولة المخْلقة ... وطلابنا الجيد حيث وجد، وقصدنا الغض والنادر لمن كان"[4]. فلابد للتشبيه أن يكون مبتكرا جديدا في معناه, غير متداول بين الشعراء.

ويشير ابن طباطبا إلى صفات التشبيهات الحسنة، فيقول: "أحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقض، بل يكون كل مشبه بصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مثله مشبهاً به

---

1 _ ثعلب، **قواعد الشعر**، ص31.

2 _ ابن أبي عون , أبو إسحق إبراهيم بن محمد , **التشبيهات** , تحقيق : محمد عبد المعيد خان , مطابع جامعة كامبردج , كامبردج- بريطانيا , (د.ت)، ص 2 .

3 _ درابسة , محمود , **ابن أبي عون وكتابه التشبيهات** , دار جرير , ط1 , عمان , 2010م , ص 103 .

4 _ نفسه, ص 74 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

صورة ومعنى"[1]، فهذه النظرة تدلل على أهمية توفر عناصر التشبيه المقصودة في المشبه به، فيكون كل واحد منهما صورة عن الآخر موافقاً لمعناه، وبمعنى آخر فإن المشبه عنده يساوي المشبه به والتشابه بينهما كامل.

ولعل في كلام ابن طباطبا السابق بعد عن الدقة، ذلك أن المشبه إذا كان مساوياً للمشبه به ومثله في كل شيء فإنه لا يصح التشبيه، فالتشبيه لا يقع بين شيئين متحدين في الصفات كلها، وإنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معانٍ تعمهما ويوصفان بها، وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما عن الآخر.

ويؤكد ابن طباطبا في موقع آخر من كتابه أن التشبيه يزداد حسناً وجودة إذا ارتبط بالصورة الحسية لوناً، وهيئة، وحركة، وصوتاً، ومعنى، فكلما كثرت في التشبيه بعض هذه العناصر، كان أحسن وأجود؛ لأن الصورة المتخيلة المستدعاة تصبح أكثر منالاً وفهماً، "فإذا اتفق في الشيء المشبه بالشيء معنيان أو ثلاثة معانٍ من هذه الأوصاف، قوي التشبيه وتأكد الصدق فيه، وحسن الشعر به للشواهد الكثيرة المؤيدة له"[2]. ويستشهد ببيت امرئ القيس الشهير:

(الطويل)

كأَنّ قُلُوبَ الطّيْرِ، رَطْباً ويابِساً لَدَى وَكْرِها العُنّابُ والحَشَفُ البالي[3]

فسرّ الإعجاب بهذا البيت أنه اشتمل على تشبيهين، إضافة إلى استخدام الشاعر لفظة "كأنّ" ليوحي بالصدق، إضافة أيضاً إلى حسية التشبيه وقرب صورته من فهم المتلقي، فالشبه بين الطرفين محسوس ومعلوم لدى الجميع.

---

1 _ ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص16.

2 _ نفسه، ص56.

3 _ امرؤ القيس ، **الديوان** ، ص 129.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويشير ابن طباطبا إلى ما ذهب إليه ابن سلام سابقاً، فيبين أن الشاعر يستمد مادة تشبيهه من واقعه المحسوس، فيقول: "إن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها وحسّها إلى ما في طبائعها وأنفسها من محمود الأخلاق ومذمومها"[1]، وفي هذا الإطار يبين محمود درابسة أن التشبيه كأداة تعبيرية مرتبطة بالبيئة يستخدمها المبدع ويوظفها للتعبير عن حاجاته وتطلعاته، وينقل معاناته ورغباته؛ لأن التشبيه يجسد مشاعر الإنسان نحو بيئته بما تحمل من مظاهر تدل على حالات الإنسان المختلفة، وتقرب إلى ذهنه مشاهد تعبر عن مشاعره وأحاسيسه، وما يعرض في الحياة[2].

وقد تحدث قدامة بن جعفر عن حسن التشبيه فقال: "وأحسن التشبيه ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها"[3]، فهو ينكر أن يُشبَّهَ الشيءُ بنفسه أو بغيره، وإن كان شبهه من جميع الجهات، لأن التشبيه بهذا المعنى يفقد معناه، مع أن قدامة يبحث عن اتحاد المشبه مع المشبه به، فهو يستحسن التشبيه الذي يوقع أكبر قدر من الاشتراك بين طرفي التشبيه، حتى يبدو كأنهما في حالة اتحاد.

وفي موطن آخر من كتابه يؤكد قدامة المعنى السابق قائلاً: "إنه من الأمور المعلومة أن الشيء لا يشبه بنفسه ولا بغيره من كل الجهات، إذا كان الشيئان إذا تشابها من جميع الوجوه، ولم يقع بينهما تغاير البتة اتحدا، فصار الاثنان واحداً"[4]. وفي هذا الإطار يقول جابر عصفور: "هذا الفهم بطبيعة العلاقة التي يقوم عليها التشبيه، جعل البلاغيين يؤكدون ضرورة التناسب المنطقي بين طرفي التشبيه، وبديهي أن هذا التناسب لن يتحقق إلا إذا كثرت الصفات

1 _ ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص15.
2 _ درابسة، محمود، **ابن أبي عون وكتابه التشبيهات**، ص65.
3 _ ابن جعفر، قدامة، **نقد الشعر**، ص58.
4 _ نفسه، ص124.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

التي تدعم المشابهة، وقامت على سند عقلي واضح"[1]. فكلما كان المشبهان أكثر اشتراكاً كان التشبيه أوقع وأجمل وأكثر تأثيراً.

ويؤكد قدامة على أن التشبيه يحسن بمقدار تعدد وجوه الشبه وتعدد التشبيهات, ويفسر لنا ذلك وعيه ببيت امرئ القيس: (الطويل)

لَــهُ أَيطَــلا[2]ظَبــيٍ وَســاقا نَعامَــةٍ وَإِرخــاءُ سِــرحانٍ وَتَقريــبُ تَتفُــلِ[3]

يعلق قدامة بن جعفر على هذا البيت قائلا : " فأتى بأربعة أشياء مشبهة بأربعة أشياء، وذلك أن مخرج قوله: له أيطلا ظبي، إنما هو على أن له أيطلين كأيطلي ظبي، وكذا ساقين كساقي نعامة، وإرخاء كإرخاء السرحان، وتقريب كتقريب التتفل "[4].

ولعل هذا الوعي والإعجاب ظل وراء تردد هذا البيت في كتب النقد والبلاغة[5].

وقد تابع الآمدي من سبقه في الحديث عن حسن التشبيه، فأكد على ضرورة التناسب المنطقي بين طرفي التشبيه، وقال: "إن الشيء إنما يشبه بالشيء إذا قاربه، أو دنا من معناه، فإذا شابهه في أكثر أحواله فقد صح التشبيه، ولاق به"[6]. فلا بد إذن من توفر العلاقة بين المشبه والمشبه به "وجه الشبه" حتى يكون التشبيه صحيحاً لائقاً، وفي هذا إشارة إلى ما ذهب إليه السابقون لاسيما قدامة.

---

1 _ عصفور، جابر، **الصورة الفنية**، ص176.

2 _ الأيطل: الخاصر. ينظر: الجوهري، **الصحاح**، مادة (أطل).

3 _ امرؤ القيس، **الديوان**، ص 119، والسرحان: هو الذئب، والتتفل: هو الثعلب. ينظر: الجوهري، **الصحاح**، مادة (سرح)، ومادة (تفل).

4 _ ابن جعفر، قدامة، **نقد الشعر**، ص122.

5 _ ينظر على سبيل المثال لا الحصر :العسكري , **الصناعتين** , ص 271 , ابن رشيق , **العمدة** 240/1 , ابن أبي الأصبع , **تحرير التحبير** , ص164.

6 _ الآمدي، **الموازنة**، ص372.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فهو لا يريد من التشبيه أن يصل إلى درجة الاتحاد والاندماج التام، يضاف إلى ذلك تأكيده على أن التناسب بين طرفي التشبيه يكمن في التطابق الخارجي والتناسب المنطقي، فكلما زادت أوجه الشبه ازداد التناسب بين أطرافه.

ويذكر قاسم المومني أن الآمدي لم يختلف في حديثه عن التشبيه عن قدامة بن جعفر "فكلا الناقدين حريص على تمايز أطراف التشبيه واستقلالها، وكلاهما معجب بالتشبيهات التي يكون فيه التطابق بين عناصرها قريباً من حال الاتحاد، وكلاهما – بعد ذلك – ينظر إلى التشبيه من زاوية العقل والمنطق، فيلح على وجوب التناسب بين العناصر المتشابهة، ويزور ببصره عن الالتفات إلى الجانب النفسي الذي ينبع من التجارب والانفعالات التي يتشكل منها نسيج التجربة الشعرية"[1]. كما يذكر المومني أن الشعر "عملية ابتكارية، والشاعر إنسان يتميز عن غيره بما لديه من قدرات ذهنية لا تتوافر عند غيره من الناس العاديين، والمظهر العملي لذلك التشبيه، فالشاعر عندما يصوغ تشبيهاً من التشبيهات، فإن ذلك يعني – حقاً– أنه فطن إلى علاقة بين شيئين أو أشياء، وقد تكون هذه العلاقة عادية مألوفة، وقد تكون العلاقة خفية لم يكتشفها أحد، فيكون التشبيه – عندئذ– مخترعاً مبتكراً. وطبيعي أن يكون الشاعر المبرز هو القادر على الابتكار والإتيان بالمعنى الجديد الدقيق من لطيف التشبيه وبديع الوصف"[2].

أما العسكري فقد رأى أن أجود التشبيه وأبلغه ما يقع على أربعة أوجه توفر معيار الصحة فيه، وهي:

---

[1] – المومني، قاسم، **نقد الشعر في القرن الرابع الهجري**، دار الثقافة، القاهرة، 1982م، ص 350.

[2] – نفسه، ص 187.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

أحدها: إخراج ما لا يقع عليه الحاسة، وهو قوله عز وجل:﴿ وَٱلَّذِينَ كَفَرُوٓاْ أَعۡمَٰلُهُمۡ كَسَرَابِۭ بِقِيعَةٖ يَحۡسَبُهُ ٱلظَّمۡـَٔانُ مَآءً ﴾[1]، فأخرج ما لا يُحسّ إلى ما يُحسّ. والمعنى الذي يجمعهما بطلان المتوهم مع شدة الحاجة وعظم الفاقة، ولو قال: يحسبه الرائي ماء، لم يقع موقع قوله: ظمآن؛ لأن الظمآن أشد فاقة إليه وأعظم حرصاً عليه[2].

والوجه الآخر: إخراج ما لم تجر به العادة إلى ما جرت به العادة، كقوله تعالى:﴿ وَإِذۡ نَتَقۡنَا [3]ٱلۡجَبَلَ فَوۡقَهُمۡ كَأَنَّهُۥ ظُلَّةٞ ﴾[4][5]، والمعنى الجامع بين المشبه والمشبه به الانتفاع بالصورة[6].

والوجه الثالث: إخراج ما لا يعرف بالبديهة إلى ما يعرف بها، فمن هذا قوله عز وجل: ﴿ وَجَنَّةٍ عَرۡضُهَا ٱلسَّمَٰوَٰتُ وَٱلۡأَرۡضُ ﴾[7]، قد أخرج ما لا يعلم بالبديهة إلى ما يعلم بها، والجامع بين الأمرين العظم، والفائدة فيه التشويق إلى الجنة بحسن الصفة[8].

والوجه الرابع: إخراج ما لا قوة له في الصفة على ما له قوة فيها، كقوله عز وجل: ﴿ وَلَهُ ٱلۡجَوَارِ ٱلۡمُنشَـَٔاتُ فِي ٱلۡبَحۡرِ كَٱلۡأَعۡلَٰمِ ﴿٢٤﴾ ﴾[9]، والجامع بين الأمرين العظم، والفائدة البيان عن القدرة في تسخير الأجسام العظام في أعظم ما يكون من الماء[10].

---

1 _ النور: 39.

2 _ العسكري،**الصناعتين** ، ص262.

3 _ نتقنا: رفعنا. ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (نتق).

4 _ يريد كأنه لارتفاعه سحابة تظل.

5 _ الأعراف: 171.

6 _ العسكري، **الصناعتين**، ص263.

7 _ آل عمران: 133.

8 _ العسكري، **الصناعتين**، ص263.

9 _ الرحمن: 24.

10 _ العسكري، **الصناعتين**، ص264.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

وهو يرى أن حسن التشبيه يكمن في دور التشبيه، وذلك من خلال توضيح المعنى عبر الصورة التي تؤلفها عناصره، فيقول: "والتشبيه يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً، ولهذا ما أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغن أحد منهم عنه"[1]، لذلك بين العسكري أن التشبيه الجيد الحسن هو الذي يقترن فيه المجرد بالمحسوس، فحصره وحصر جودته في الوجوه الأربعة آنفة الذكر.

فالعسكري اعتمد على حسية التشبيه في الحكم على حسنه وجودته، لأن الأشياء المحسوسة أكثر قبولاً من العقل، ولهذا فضل بيت امرئ القيس (كأن قلوب الطير...) السابق ذكره، على بيت بشار بن برد: (الطويل)

كَأَنَّ مُثَارَ النَّقْعِ فَوقَ رُؤُوسِهِم وَأَسيافَنا لَيلٌ تَهاوى كَواكِبُه[2]

"لأن قلوب الطير رطباً ويابساً أشبه بالعناب والحشف من السيوف والكواكب"[3]

ويرفض مصطفى ناصف مثل هذه الاستجادة، مبيناً أن استجادتهم لهذا التعدد يرجع في المقام الأول إلى الرغبة في التأكيد على الحسية في الصورة دون حساب لما قد يؤدي إليه ذلك التناول من تعسف وقصور[4].

ومن خلال أقسام التشبيه الجيد عند العسكري، يتضح لدينا أن وظيفة التشبيه لديه هي توضيح العلاقات بين الأشياء، ولهذا فإن غموض هذه العلاقات بين أطراف التشبيه تشكل سبباً في رفض التشبيه، لأنه يبتعد بذلك عن غايته "التوضيح"وهنا يمثل عليه بقول النابغة:

---

1 _ العسكري، **الصناعتين**، ص249.

2 _ ابن برد، بشار ، **الديوان** 335/1 .

3 _ العسكري، **الصناعتين**، ص250.

4 _ ناصف، مصطفى، **نظرية المعنى**، دار الأندلس، ط2، بيروت، 1981م، ص141.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

(الكامل)

تَمــشي بِهِــم أُدمٌ كَــأَنَّ رِحالَهــا عَلَقٌ هُريــقَ عَلــى مُتُــونِ صُــوارِ[1]

فقد عدّ العسكري هذا البيت من التشبيهات البعيدة التي لم يلطف فيها أصحابها.

ويعلق رجاء عيد منتقداً تقسيمات العسكري قائلاً: "وكل هــذه التعقيــدات لا تتــصل بجوهر الإدراك الفني للتشبيه على هذا المنحى الذي أراده العسكري، والذي حصره في هــذه الوجوه الأربعة، ونحن نرى وراء هذه التشبيهات شيئاً أكثر من مجرد إخراج ما لا تقع عليــه الحاسة، فمثلاً في تشبيه "والذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن مــاء"، نجــد أن الصورة أكثر امتلاء، وليس كل عطاء في هذه الصورة التشبيهية "بطلان التــوهم مــع شــدة الحاجة وعظم الفاقة"– كما يرى العسكري– وليس من مهمة التشبيه إخراج ما لم تجــر بــه العادة إلى ما جرت به العادة، فإن ذلك تبسيط لأية قيمــة فنيــة نتلمــسها داخــل الــصورة التشبيهية"[2].

يضاف إلى تفضيل العسكري للتشبيهات الواضحة ورفضه لمبدأ الغموض، فقد ربــط هذه التشبيهات بالتراث وما هو مأثور عند العرب، فجاءت تشبيهاته– كما يقول أحــد النقــاد المحدثين– "وليدة البيئة العربية القديمة بظروفها وتجارب الشعراء فيها"[3]، وهو بهذا يكون قد سار على نهج من سبقه من النقاد.

وقد وافقت نظرة المرزوقي النقدية لهذا المعيار نظرة سابقيه مــن النقــاد، فأخــضع التشبيه لضوابط عقلية وأحكام منطقية فرضت عليه وجوب التقارب بين طرفيه، ولا شك أنــه

---

1 _ العسكري، **الصناعتين**، ص257، النابغة الذبياني ، **الــديوان** ، ص105، والأدم: الإبــل، وعلــق: دم، والمتون: الظهور، والصوار: القطيع من البقر. ينظر: ابن منظور، **لسان العــرب**، مــادة (أدم)، ومــادة (علق)، ومادة (متن)، ومادة (صور).

2 _ عيد، رجاء، **في البلاغة العربية**، دار الطليعة، أسيوط، (د.ت)، ص147.

3 _ السيد، شفيع، **التعبير البياني**، دار الفكر العربي، القاهرة، 1982م، ص265.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

اعتمد عليه ليكون أساساً في صياغة العناصر المشكلة لعمود الشعر العربي، فهذه العناصر ارتبطت بالعقل والفهم، وهنا اشترط المرزوقي في التشبيه "الفطنة وحسن التقدير"[1] مما يساعد الشاعر للاهتداء إلى طبيعة العلاقة بين أطراف التشبيه، أو كما يقول عبد القادر الرباعي فإن الفطنة والذكاء وحسن التقدير عوامل "عقلية" تلاحظ العلاقات الخارجية بين الأشياء لتمييزها وللحكم على "إتقانها"[2].

أما ابن رشيق فقد ربط حسن التشبيه أو قبحه بالوضوح والغموض، فقال: "التشبيه الحسن هو الذي يخرج الأغمض إلى الأوضح فيفيد بياناً، والتشبيه القبيح ما كان على خلاف ذلك"[3]، وهو بهذا يذهب إلى ما ذهب إليه السابقون من أن حسن التشبيه يكمن في الإيضاح والتبيين والتقريب بين الطرفين المشبهين؛ حتى يكون قريباً من فهم السامع، ولكن ابن رشيق يحصر هذه الفائدة في المدح والذم، فيقول: "وسبيل التشبيه إذ كانت فائدته إنما هي تقريب المشبه من فهم السامع، وإيضاحه له، أن تشبه الأدون بالأعلى، إذا أردت مدحه، وتشبه الأعلى بالأدون، إذا أردت ذمه، فتقول في المدح: تراب كالمسك، وحصى كالياقوت، وما أشبه ذلك، فإذا أردت الذم قلت: مسك كالمسك أو التراب، وياقوت كالزجاج أو كالحصى، لأن المراد في التشبيه ما قدمته من تقريب الصفة وإفهام السامع"[4].

وقد رفض مصطفى ناصف هذه الفائدة، فقال: "ليست المسألة في التشبيه أن المشبه أقل أو أدنى، أو أضعف من المشبه به، لأن وجه الشبه لا تعلُّق له بالأوصاف فضلاً على أن تكون كثيرة أو عالية أو عظيمة، وفي مزج الأقل بالأكثر، والأدنى بالأعلى، أو الأدهى بالأقوى لا يعطي الأشياء قيمة فنية، ففي الفن تخلع الأشياء عن أنفسها هذه الطبقة المقمحة،

---

1 _ المرزوقي، **شرح ديوان الحماسة** 9/1.

2 _ الرباعي، عبد القادر، **في تشكيل الخطاب النقدي**، الأهلية للنشر، ط1، عمان، 1998م، ص49.

3 _ ابن رشيق، **العمدة** 489/1.

4 _ نفسه 292/1.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وحين نقبل على الشعر ننسى الدنو والعلو، والعظم والقوة، ولم يكن إلحاق النـــاقص بالزائـــد والأدنى بالأعلى، إلا تعبيراً عن مقاصد الشعر إلى تمجيد العظماء وتزيين المـــستقبح، وكـــل أولئك أصبح غرضاً قديماً لا علاقة له بنظرية الشعر"[1].

ولم يخرج ابن سنان في نظرته لهذا المعيار عن نظرة سابقيه[2]، إذ نظر إليه داخـــل إطار الوضوح وتبيين المراد والتفسير ووجود صفات مشتركة غالبة بعيدة عن التوحد.

من هنا ركز النقاد وصولاً إلى ابن سنان الخفاجي على الجانب الـــشكلي والتناســـب العقلي المنطقي بين عناصر التشبيه بعيداً عن جوانب أخرى تتعلق بالقيم النفسية وغيرها، لذلك قيست الجودة عندهم بمدى وضوح التشبيه وقربه من التوحد بين عناصره.

وما أن جاء عبد القاهر الجرجاني حتى أخذت النظرة إلى هذا المعيار تتعمـــق شـــيئاً فشيئاً، إذ توجهت أنظاره إلى زاوية نقدية أخرى، يقول: "إذا اســـتقربت التـــشبيهات وجـــدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب"[3]، فالمبدع عندما يكوّن نوعاً من الائتلاف بين الأشـــياء المتباعدة فإنه يؤثر في نفسية المتلقي من خلال عنصر المفاجأة والغرابة، الأمر الذي يـــؤدي إلى الدهشة والتشويق.

وهو يؤكد نظرته السابقة بقوله: "على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهـــوره منه، وخرج من موضع ليس بمعدن له، كانت صبابة النفوس به أكثر، وكان بالـــشغف منهـــا أجدر. فسواء في إثارة التعجب، وإخراجك إلى روعة المستغرب، وجودك الشيء من مكـــان ليس من أمكنته، ووجود شيء لم يوجد ولم يعرف من أصله في ذاته وصفته، ولو أنـــه شـــبه

---

1 _ ناصف، مصطفى، **الصورة الأدبية**، ص59-60.

2 _ ابن سنان، **سر الفصاحة**، ص237.

3 _ الجرجاني، عبد القاهر، **أسرار البلاغة**، ص130.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library- Yarmouk University

البنفسج ببعض النبات، أو صادف له شبهاً في شيء من المتلونات، لم تجد له هذه الغرابة، ولم ينل من الحسن هذا الحظ"[1]، ثم إن التشبيه الحسن يعمل عمل السحر من تأليف المتباينين، فهو "ينطق لك الأخرس، ويعطيك البيان من الأعجم، ويريك الحياة في الجماد، ويريك التئام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين"[2]. والمدقق في كلام الجرجاني يجد أنه في عالم من الإبداع الفني الذي يخرج قيمة الأشياء بحلة جديدة لها أثرها وسحرها في نفوس المتلقين، من خلال ما يثيره فيها من دهشة واستغراب.

وبمعنى آخر، فإن التشبيه الذي يحدثه المبدع بفطنته وذكائه من خلال استنكاه العلاقات الخفية التي لا تتبادر إلى الذهن من الوهلة الأولى– لا سيما تلك التي تحدث بين المتناقضات وبشكل يحدث الغرابة والدهشة– هو التشبيه الحسن؛ لما فيه من سحر وروعة.

فعبد القاهر يرى أنه كلما ازدادت جوانب الاختلاف بين المشبه والمشبه به وتعددت, كان التشبيه أجود؛ لأنه يحتاج إلى إطالة نظر وإجالة فكر، فتكون النفوس به ألصق؛ لأنها ستدركه بعد عناء. ومن هنا يتفاضل الأدباء ويكون بعضهم أكثر إحساساً وإدراكاً لحقائق الأشياء.

وعلى الرغم من أن عبد القاهر قد ترك العنان للمبدع والمتلقي لإيجاد العلاقات بين الأشياء، إلا أنه لم يترك هذا الأمر دون قانون يحكمه ويضبطه، فنجده يقول: "ولم أرد بقولي إن الحذق في إيجاد الائتلاف بين المختلفات في الأجناس، إنك تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل في العقل، وإنما المعنى أن هناك مشابهات خفية يدق المسلك إليها، فإذا تغلغل فكرك فأدركها فقد استحققت الفضل "[3].

---

1 _ الجرجاني، عبد القاهر، **أسرار البلاغة**، ص131.

2 _ نفسه، ص132.

3 _ نفسه، ص152.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لذلك يجب عدم التكلف في إيجاد علاقة مقبولة ومنطقية ما بين المشبه والمشبه بـــه، فالعقل لا يقبل بشيء إلا إذا كان صائباً منطقياً، والفنان عندما يأتي بعمله لا يفصح فيه عن كل شيء، فهو يرسم الأشياء كما هي في نفسه بألوان مختلفة، فيخرج من إطار المحدود إلى مجال يتسع ويستجيب لرغبته، وهو لا يملك إلا الكلمة، فيستحضر بها البعيد ليغدو قريباً.[1] وهـــذا يتطلب من المتلقي أن يغوص إلى الأعماق، ويتأمل بفكره؛ حتى يستنبط الصورة وما فيها من جماليات ترتقي بالعمل الأدبي إلى مكانه المخصص له.

وقد استشهد عبد القاهر الجرجاني في حديثه عن التأليف بين المتباينين بقول الـــشاعر في تشبيه البنفسج: (البسيط)

واللازَوَرْدِيَّـــــةٍ تزهُـــــو بزُرْقَتِهَـــــا وسطَ الرياض علـــى حُمْـــرِ اليواقيـــتِ
كأَنَّهـــا وضِـــعافُ القُـــضْب تحملهـــا أوائلُ النَّـــار فـــي أطـــرافِ كِبْريـــتِ[2]

وعلق عبد العزيز حمودة على هذا النص ورؤية الجرجاني إليه قائلاً: "إن ما يقولـــه الجرجاني عن وظيفة التشبيه في الجمع بين شيئين متباينين مختلفين، وإنه كلما كان التباعد بين المشبه والمشبه به أكبر، ووجه الاختلاف أبين كان ذلك أعجب إلى النفوس وأطـــرب، هـــذا القول لا يحتاج إلى تعليق أو شرح، خاصة أنه يختتم شرحه بصورة شعرية تجسد مقصده أبلغ تجسيد في الجمع بين متباينين ابتعدت المسافة بينهما إلى أقصى درجات الابتعاد. وهما أزهار النرجس يانعة فوق أعناقها، ورؤوس الكبريت مشتعلة فوق أعوادها. إن أزهار النرجس فـــي الواقع الحسي لا علاقة لها بأعواد الكبريت، وما حققه ابن الرومي هنا أنه أقام علاقة لم تكـــن قائمة، وما يقوله الجرجاني هنا، مبدأ نقدي مبكر سبق نقد القرن العشرين الـــذي يقـــول بـــأن النشاط الإبداعي، في جانب منه، عملية (توفيق بين الأضداد) يقرب المتباعدات ويجمع بـــين

---

1 _ الداية، فايز، **جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)**، دار الفكر المعاصر، ط2، بيـــروت، 1990م، ص71.

2 _ الجرجاني، عبد القاهر، **أسرار البلاغة**، ص116، ابن الرومي ، **الديوان** 276/1 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المتباينات في تكوينات وعلاقات جديدة"[1]، أو كما يقول رجاء عيد: "لقد أصبح مجرد التأليف بين المتباين هو قمة البراعة الفنية"[2].

من هنا يجد الباحث أن معيار حسن التشبيه كمعيار فني نقدي لم يقف عند نظرة معينة، بل تطور بتطور منظور النقاد إليه، إذ لم يعد هذا المعيار مرتبطاً بالوضوح والتفسير والبيان فحسب، بل اتسع ليشمل العلاقة بالبيئة القديمة، وما يدركه الحس، ثم ما يقبله العقل والذوق، ثم الغوص في كنه الأمور وأعماقها، وما خفي من علاقات ووشائج داخلية، تحتاج إلى ذكاء، وفطنة، وتعمق في الفكر، لكن ضمن حدود يقبلها العقل بعيدة عن التكلف.

أما ضياء الدين ابن الأثير، فقد أولع بالتشبيه، فربط حسنه بقدرته على إثبات الخيال، يقول: "وأما فائدة التشبيه من الكلام فهي أنك إذا مثلت الشيء بالشيء فإما تقصد به إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه به أو بمعناه، وذلك أوكد في طرفي الترغيب فيه، أو التنفير عنه، ألا ترى أنك إذا شبهت صورة بصورة هي أحسن منها كان ذلك مثبتاً في النفس خيالاً يدعو إلى الترغيب فيها، وكذلك إذا شبهتها بصورة شيء أقبح منها كان ذلك مثبتاً في النفس خيالاً قبيحاً يدعو إلى التنفير منها"[3]. وهنا إشارة واضحة منه تدل على أهمية الخيال وما يحدثه من أثر في المتلقي، فهو الذي يثبت الصورة في المخيلة، وهو الوسيلة الفنية والركيزة التي يستند عليها المبدع في تكوين الصورة بين المشبه والمشبه به.

ولا يخرج حازم القرطاجني في حديثه عن هذا المعيار عن سابقيه، فهو يؤكد على ضرورة تأدية الشيء المحسوس دوراً إيجابياً في الصورة التشبيهية، كما يؤكد على التصوير العقلي المنطقي في التشبيه، وهنا يركز على ضرورة الوضوح والبيان حتى يكون التشبيه

---

1 _ حمودة، عبد العزيز، **المرايا المقعرة** , ص400.

2 _ عيد، رجاء، **في البلاغة العربية**، ص193.

3 _ ابن الأثير، **المثل السائر** 123/2.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

حسناً مفهوماً ومعروفاً عند جميع العقلاء بالسجية، وفي المقابل لا يحسن أن يكون مما ينكـــر ويجهل[1].

وبعد عرضي لهذه الآراء التي دارت حول معيار حسن التشبيه أخلص إلى ما يلي:

أولاً: حظي معيار حسن التشبيه باهتمام النقاد القدماء، فتحدثوا عنه، وتنوعت نظرتهم إليه، وتطورت على امتداد فترة الدراسة.

ثانياً: شكل التفاعل بين طرفي التشبيه في الصورة ركيزة فنية أساسية مـــن الركـــائز التي يتحقق من خلالها هذا المعيار، لما له من دور في الكشف عن صدقها الفني الـــشعوري، وذلك من أجل زيادة قدرتها على التأثير في نفس المتلقي.

ثالثاً: ارتبطت مقاييس حسن التشبيه عند النقاد والبلاغيين القدماء بوضوحه وتعـــدده وتحقيق وظائفه .

رابعاً: لقد اعتبر الناقد القديم أن التشبيه يقع في مقدمة الوسائط الفنية التي يلـــوذ بهـــا المبدع في نقل مقاصده إلى متلقيه , كما رأى أن المتلقي هو الذي يستخرج بفطنته وعبقريتـــه من التشبيه لطائفه وأسراره , كالغواص الذي يستخرج الدرّ من البحر .

1 _ القرطاجني، حازم، **منهاج البلغاء**، ص110-113.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المبحث الثالث : معيار حسن الاستعارة:

ورد في اللسان: "المُعاورة والتَّعاور: شبه المداولة والتداول في الشيء يكون بين اثنين، وتعوَّر واستعار: طلب العاريَّة. واستعاره الشيء واستعاره منه: طلب منه أن يعيّره إياه. وأما العاريّة والإعارة والاستعارة فإن قول العرب فيها: هم يتعاورون العواري ويتعوّرونها؛ بالواو، كأنهم أرادوا تفرقة بين ما يتردد من ذات نفسه وبين ما يُرَدَّد، والعاريّة منسوبة إلى العارة، وهو اسم من الإعارة. تقول: أعرته الشيء أعيره إعارة وعارة، واستعاره ثوباً فأعارهُ إياه"[1].

أما عند البلاغيين فالاستعارة هي "اللفظ المستعمل في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة"[2]، وهي أيضاً أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به[3].

ومن الواضح أن هناك علاقة متينة تربط المعنى الاصطلاحي للاستعارة بمعناها اللغوي , فالمعنى اللغوي لها يشير إلى وجود طرفين يتم بينهما التداول والإعارة، وهذا يقابله في المعنى الاصطلاحي طرفا الاستعارة المستعار له والمستعار منه.

لقد عرفت العرب الاستعارة منذ فترة مبكرة من تاريخ أدبها تعود إلى العصر الجاهلي, عرفتها في أدبها : شعره , ونثره , ومأثور أقوالها , وعرفتها في القرآن الكريم , والحديث الشريف, وأقوال الصحابة والتابعين , ذلك ما يورده ابن المعتز , إذ يبين أن الشعراء

---

1 _ ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (عور).

2 _ فيود، بسيوني عبد الفتاح، **علم البيان (دراسة تحليلية لمسائل البيان)** ، مؤسسة المختار، ط2، القاهرة، 1988م، ص169.

3 _ مطلوب، أحمد، **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها** 136/1، و**معجم النقد العربي القديم** , وزارة الثقافة والإعلام , دار الشؤون الثقافية العامة , ط1 , بغداد , 1989م , 153/1.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

المحدثين أمثال بشار بن برد , والعتابي , ومسلم بن الوليد، قد استكثروا من الاستعارة وأفرطوا في استخدامها[1].

ويظهر أن الاهتمام بالاستعارة على صعيد البلاغة والنقد قد تأخر ؛ لأسباب يوردها الدارسون المحدثون , قياسا إلى الاهتمام بالتشبيه , يقول جابر عصفور : " فالتشبيه يحافظ على الحدود المتمايزة بين الأشياء , وهو – مهما أبعد وأغرب , أو حاول الشاعر أن يأتي فيه بالمستطرف والنادر والغريب – يظل محكوما بالأداة , وبتجاور المشبه مع المشبه به , وهما أمران يلغيان اختلاط المعالم والحدود , ويبقيان على صفتي الوضوح والتمايز الأثيرتين. ومن ثم كان يكتفى في تقييم الاستعارة – في أحيان كثيرة – بالمقاربة , ويطلب من التشبيه الندرة والغرابة والاستطراف , ويقال : أقسام الشعر ثلاثة : مثل سائر , وتشبيه نادر , واستعارة قريبة "[2]. فإيثار التشبيه أمر يرتد إلى نظرة عقلانية تؤمن بالتمايز والانفصال , وتنفر من التداخل والاختلاط , وفي ضوء هذا التصور تحدد مفهوم الاستعارة . لقد بدأ الاهتمام بالاستعارة على هذا الصعيد بعد منتصف القرن الرابع الهجري أو قبله ببرهة.

ولا يرى الباحث أن يتتبع حدود الاستعارة عند النقاد العرب القدماء أو بلاغييهم , ولا يرى – أيضا – أن يتقصى أنواع الاستعارة , أو وظائفها , حسبه أن يتوقف عند معايير حسنها وجودتها , فيبين بذلك ما للاستعارة من أثر في إحداث القيمة الفنية للنص الأدبي .

لقد تحددت الاستعارة في التصور القديم على أنها الانتقال بدلالة الكلمة من المعنى اللغوي الذي وضعت له في أصل اللغة إلى معنى آخر لغرض ما , وتحددت أغراض الاستعارة في التصور ذاته على أنها الأغراض التي تنهض بها الصورة بكل أنماطها , وهذه الوظائف هي: شرح المعنى وتوضيحه , وتحسين المعنى وتقبيحه , والمبالغة في الوصف[3].

---

1 _ ابن المعتز , **البديع** , ص1–2 .

2 _ عصفور , جابر , **الصورة الفنية** , ص 217 .

3 _ نفسه, ص 218–222 , وراجع مصادره.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن المنطقي أن تتفاوت الاستعارة في الحسن والقبح , أو في الجودة والرداءة. وعلى هذا الأساس يمكن أن نفهم ما ذهب إليه الناقد القديم في أن الاستعارة صنفان : منها ما هو جيد, ومنها ما هو قبيح , ولكن ما هي الشروط التي تجعل من هذه الاستعارة جيدة أو رديئة ؟

فابن طباطبا من الذين نادوا بوضوح الاستعارة والابتعاد عن الغموض، لذلك رأى أن الاستعارة الحسنة هي التي تقترب من الحقيقة من خلال المعنى المناسب، يقول: "ينبغي للشاعر أن يتجنب الإشارات البعيدة والإيماء المشكل، ويعتمد ما خالف ذلك، ويستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة ولا يبعد عنها، ومن الاستعارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها".[1]

وقد اشترط قدامة بن جعفر في الاستعارة حتى تكون حسنة مقبولة أن يكون "مخرجها مخرج التشبيه"[2]، كما في قول امرئ القيس: (الطويل)

فَقُلتُ لَهُ لَمّا تَمَطّى بِصُلبِهِ وَأَردَفَ أَعجازاً وَنَاءَ بِكَلكَلِ[3]

فهو رأى أن الشاعر "كأنه أراد أن هذا الليل في تطاوله كالذي يتمطى بصلبه، إلا أن له صلباً، وهذا مخرج لفظه إذا تؤمل"[4]، فقدامة رفض هذه الاستعارة لأنها تخالف المنطق، ولعل هذا التعليل قائم على ربطه الاستعارة بالمعاظلة[5] التي تدل على غموض الكلام نتيجة ما يصيبه من تراكب في بعض أجزائه.

وما يبدو للباحث أن قدامة قد جانب الصواب في رأيه، فالاستعارة تحتاج إلى فهم عميق ودقة متناهية تساعد في إبراز الجانب الإبداعي في الشعر، وهي على عكس المعاظلة

---

1 _ ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص119.

2 _ ابن جعفر، قدامة، **نقد الشعر**، ص175.

3 _ امرؤ القيس ، **الديوان**، ص 117 .

4 _ ابن جعفر، قدامة، **نقد الشعر**، ص176.

5 _ نفسه، ص174.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

التي تؤدي إلى الغموض نتيجة ما تحدثه من تعقيد في اللفظ. لذلك فقد رفض الاستعارة القائمة على الغموض والتعقيد، باستثناء ما كان مخرجها مخرج التشبيه.

وقد كان الآمدي في طليعة النقاد الذين توقفوا عند صفات الحسن أو القبح للاستعارة, ولعل الباحث لا يبالغ إن قال إن الآمدي كان من أكثر النقاد القدماء إحاطة وبيانا لهذه الصفات, يقول في تعريفها : هي " استعارة المعنى لما ليس هو له إذا كان يقاربه, أو يناسبه, أو يشبهه في بعض أحواله , أو كان سببا من أسبابه , فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه "[1]. كما يذكر الآمدي متى تستعار اللفظة لغير ما هي له , فيقول: " وإنما تستعار اللفظة لغير ما هي له, إذا احتملت معنى يصلح لذلك الشيء الذي استعيرت له, ويليق به؛ لأن الكلام مبني على الفائدة في حقيقته ومجازه , وإذا لم تتعلق اللفظة المستعارة بفائدة في النطق فلا وجه لاستعارتها "[2].

وللاستعارة عند الآمدي حتى تتحقق صحتها قيود وحدود تصلح بها، إذا تجاوزها الشاعر أصبحت رديئة وقبيحة[3]، فهو ينتصر للاستعارة القريبة من الحقيقة، إضافة إلى ملاءمتها للمعنى الذي استعيرت له، كما يرفض في الوقت نفسه البعد عن الحقيقة في تناولها، الأمر الذي يجعلها قبيحة رديئة غير مقبولة.

1 _ الآمدي , **الموازنة** 250/1 .
2 _ نفسه , 191/1 .
3 _ نفسه 276/1.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد ذكر فايز الداية أن الآمدي جعل جمال الاستعارة مقروناً بعدة أمور، منها متابعة القديم المألوف عند العرب، وعدم الإيغال في تجسيم المجردات أو الحيوان أو أعضاء الإنسان، والاحتكام إلى الواقع[1].

كما اشترط الآمدي لحسن الاستعارة وجود مناسبة بين المستعار منه والمستعار له، فإذا كانت كذلك فهي صحيحة حسنة ولائقة، لذلك نجده عندما علق على بيت امرئ القيس:

(الطويل)

فَقُلْتُ لَهُ لَمّا تَمَطّى بِصُلْبِهِ وَأَردَفَ أَعجازاً وَنَاءَ بِكَلكَلِ[2]

بين أنّ من عاب امرأ القيس في هذا البيت لا يعرف طبيعة اللغة من حيث الاستعارة، فالبيت عنده في غاية الحسن والجودة والصحة؛ لما تضمنه من استعارات مناسبة ومطابقة بين اللفظ وما استعير له. لأنه قصد " وصف أجزاء الليل الطويل، فذكر امتداد وسطه، وتثاقل صدره للذهاب والانبعاث، وترادف أعجازه وأواخره شيئاً فشيئاً، وهذا عندي – الآمدي– منتظم لجميع نعوت الليل الطويل على هيئته، وذلك أشد ما يكون على من يراعيه، ويترقب تصرمه، فلما جعل له وسطاً يمتد، وأعجازاً مرادفة للوسط، وصدراً متثاقلاً في نهوضه حَسُن أن يستعير للوسط اسم الصلب، وجعله متمطياً من أجل امتداده،لأن تمطى وتمدد بمنزلة واحدة، وصلح أن يستعير للصدر اسم الكلكل من أجل نهوضه , وهذه أقرب الاستعارات من الحقيقة , وأشد ملاءمة لمعناها لما استعيرت له "[3].

---

1 _ الداية ، فايز ، **الجوانب الدلالية في نقد الشعر في القرن الرابع الهجري** ، دار الملاح ، ط1 ، (د.م)، 1978م ، ص418 .

2 _ امرؤ القيس ، **الديوان** ، ص 117 .

3 _ الآمدي، **الموازنة**، 266/1.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وبهذا جعل الآمدي مدار الاستعارة ومعيار صحتها المحافظة على ما تحققه من جمال تعبير من خلال الوضوح والبعد عن التعمية والإلغاز، لهذا رفض عدداً كبيراً من استعارات أبي تمام لأنها خرجت بنظره عن الذوق العام، واتجهت نحو الإغراب.

ومن الأمثلة أيضا لجيد الاستعارات عنده , قول طفيل الغنوي : (الكامل)

وَحَملتُ كُوري خلفَ ناجِيَةٍ يَقْتَاتُ شَحْمَ سَنامِها الرَّحلُ[1]

ويعقب على هذه الاستعارة قائلا : " لما كان شحم السنام من الأشياء التي تقتات, وكان الرحل أبدا يتخونه, وينتقص منه , ويذيبه , كان جعله قوتا للرحل من أحسن الاستعارات وأليقها "[2]. ويذكر قاسم المومني أن شعر أبي تمام لم يخل من مثل هذه الاستعارات الجيدة التي كانت تروع الآمدي وتعجبه , ولكن هذه الروعة تنقشع والإعجاب يزول بمجرد أن يخرق أبو تمام العادة ويتجاوز المألوف, فيتحول إعجاب الآمدي إنكارا , كما يذكر قاسم المومني أن أمثلة هذه الاستعارات الجيدة عند أبي تمام قليلة إذا ما قورنت بكثرة استعاراته البعيدة التي كانت موضع حملة شديدة من الآمدي , وصفها بالقبح تارة وبالفحش تارة أخرى, ومرد هذا القبح والفحش إغراب أبي تمام وما يجريه فيها من تشخيص[3].

ومن الأمثلة على الاستعارات القبيحة الرديئة التي رفضها الآمدي عند أبي تمام، قوله: (الكامل)

فَلَوَيتَ بِالمَوعودِ أعناقَ الورَى وَحَطَمتَ بِالإنجازِ ظَهرَ المَوعِدِ[4]

---

[1] _ الطفيل الغنوي، طفيل بن عوف بن كعب، **الديوان** " **شرح الأصمعي** "، تحقيق : حسان فلاح أوغلي ، دار صادر ، ط1، بيروت ، 1997 م، ص 137.

2 _ الآمدي، **الموازنة** 251/1 .

3 _ المومني , قاسم , **الموازنة بين أبي تمام والبحتري للآمدي تحليل ودراسة** , ص 194 .

4 _ أبو تمام ، **الديوان** " **بشرح الخطيب التبريزي** " 261/1.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library- Yarmouk University

يقول الآمدي معلقاً على هذا البيت: "حطم ظهر الموعد بالإنجاز استعارة قبيحة جداً؛ والمعنى أيضاً في غاية الرداءة؛ لأن إنجاز الوعد هو تصحيحه وتحقيقه، وبذلك جرت العادة أن يقال: قد صحّ وعد فلان، وتحقق ما قال؛ وذلك إذا أنجزه. فجعل أبو تمام في موضع صحة الوعد حطم ظهره، وهذا إنما إذا أخلف الوعد وكذب"[1].

فأبو تمام كما رأى الآمدي استعمل ما لا يليق بالمعنى، فجاءت معانيه لا توافق الواقع والحقيقة.

وما يقوله الآمدي هو الذي نصادفه عند النقاد من بعده , أمثال القاضي الجرجاني الذي رأى أن قيمة الاستعارة تتحقق من خلال وظيفتها القائمة على العلاقة بين المعنى الأول للكلمة ومعناها الثاني، إذ اشترط المشابهة بين المعنيين، كما اشترط في المشابهة أن تكون قريبة، وأن يكون هناك ائتلاف بين الألفاظ[2]، وما يترتب على ذلك من انسجام يحقق جمالاً في الصورة ووضوحاً للفكرة.

كما عدّ الجرجاني الاستعارة منطلق الإبداع في الشعر، فقال في حديثه عن الاستعارة الحسنة: "فلما أفضى الشعر إلى المحدثين، ورأوا مواقع تلك الأبيات من الغرابة والحسن، وتميزها عن أخواتها في الرشاقة واللطف، تكلفوا الاحتذاء عليها فسموه البديع، فإذا جاءت الاستعارة كقول زهير: وعري أفراس الصبا ورواحله، وقول لبيد: إذا أصبحت بيد الشمال زمامها، فقد جاءك الحسن والإحسان، وقد أصبت ما أردت من إحكام الصنعة وعذوبة اللفظ"[3]. وفي هذا الكلام إشارة واضحة إلى ما تحدثه الاستعارة في الشعر من تميز وإبداع

1 _ الآمدي، **الموازنة** 1/230-231.

2 _ الجرجاني، القاضي، **الوساطة**، ص41.

3 _ نفسه، ص34.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وجمال، إضافة إلى ما نلمحه في النماذج التي أتى بها من مقاربة في الاستعارة حتى تكـون حسنة.

وقد أشار الجرجاني في موضع آخر إلى أثر الاستعارة فـي الكـلام، فقـال: "أمـا الاستعارة فهي أحد أعمدة الكلام، وعليها المعول في التوسع والتصرف، وبها يتوصـل إلـى تزيين اللفظ وتحسين النظم"[1]، فالاستعارة إذا كانت حسنة منحت الشعر تفوقاً وتميزاً لا يكون لغيره، إضافة إلى دورها في تحسين اللفظ وما يترتب على ذلك من إثراء اللغة. لـذلك فهـو يشترط القرب بين طرفيها حتى تكون واضحة وغير بعيدة. وقد وقف عند عدد مـن أبيـات المتنبي، ورأى أنها بعيدة الاستعارة، كما في قوله: (البسيط)

مَـسَرَّةٌ فـي قُلـوبِ الطيـبِ مَفرِقُهـا وَحَسرَةٌ في قُلـوبِ البَـيضِ وَاليَلَـبِ[2]

وقوله: (المنسرح)

تَجَمَّعَـت فـي فُـؤادِهِ هِمَـمٌ مِـلءُ فُـؤادِ الزَمـانِ إِحـداها[3]

يقول الجرجاني معلقاً على البيتين السابقين: "جعل للطيب والبـيض واليَلَـب قلوبـاً وللزمان فؤاداً، وهذه استعارة لم تجر على شبه قريب ولا بعيد، وإنما تحسن الاستعارة علـى وجه من المناسبة، وطرف من الشبه والمقاربة".[4]

ويحاول العسكري أن يعرض للاستعارة الحسنة بطريقة مختلفة بعض الشيء عمـن سبقه، فيبين أنها تصبح حسنة من خلال شرح المعنى شرحاً وافياً مما يقربه من ذهن الـسامع ويوضحه في نفسه ويؤكده، ثم المبالغة في إدخال المشبه في جنس المـشبه بـه أو نوعـه،

---

1 _ الجرجاني، القاضي، **الوساطة**، ص428.

2_ العكبري ، " **التبيان في شرح الديوان** " 90/1 ، و اليَلَبُ: الدروع اليمانية، كانت تتَّخذ من الجلود يُخـرزُ بعضُها إلى بعض. ينظر: الجوهري، **الصحاح**، مادة (يلب).

3_ العكبري ، " **التبيان في شرح الديوان** " 277/4 .

4 _ الجرجاني، القاضي، **الوساطة**، ص384.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتصوير المعنى بصورة الغريب الذي تشتاق النفس إلى معرفتــه، والاختــصار والإيجــاز والإشارة إلى المعنى الكثير باللفظ القليل، ثم ظهور العبارة في معرضٍ حسن الصورة تقبلــه النفس ولا تمجّه الحواس[1]، ثم يبين العسكري أنه لولا أن الاستعارة تتضمن هذه الأغــراض المتعددة لكانت الحقيقة أولى بها من الاستعمال[2].

ويظهر العسكري أن الاستعارة الحسنة ليست فقط التي يراد بها الإبانة والوضوح، بل هي أيضاً التي يكون لها تأثير في المتلقي، وهذا التأثير يجب أن تكون فاعليته في النفس أكثر من فاعلية الحقيقة، يقول: "وفضل هذه الاستعارة وما شاكلها على الحقيقة أنها تفعل في نفــس السامع ما لا تفعل الحقيقة"[3].

وفي موطن آخر يقول: "ليس لحسن الاستعارة وسوء الاستعارة مثال يعتمــد، وإنمــا يعتبر ذلك بما تقبله النفس أو ترده، وتعلق به أو تنبو عنه"[4]، فالعسكري أكد علــى العلاقــة الوثيقة بين الاستعارة ونفسية المستمع وما تحدثه الاستعارة من تأثير فيها.

كما أكد على ضرورة وجود علاقة منطقية بين الاستعارة والأصل اللغوي حتى تكون حسنة مقبولة، إذ "لا بد لكل استعارة ومجاز من حقيقة، وهي أصل الدلالة على المعنــى فــي اللغة"، وفي هذا الإطار يعلق على بيت امرئ القيس: (الطويل)

وَقَــد أَغتَــدي وَالطَّيــرُ فــي وُكناتِهــا بِمُنجَــرِدٍ قَيــدِ الأَوابِــدِ هَيكَــلِ[5]

فيقول: "والحقيقة مانع الأوابد من الذهاب والإفلات، والاستعارة أبلغ؛ لأن القيد مــن أعلى مراتب المنع عن التصرف، لأنك تشاهد ما في القيد من المنع، فلست تشك فيه، فلا بــد

1 _ العسكري، **الصناعتين**، ص265.
2 _ نفسه، ص265.
3 _ نفسه، ص296.
4 _ نفسه، ص309.
5 _ امرؤ القيس ، **الديوان** ، ص 118.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

في الاستعارة من معنى مشترك بين المستعار والمستعار منه، والمعنى المشترك بين قيد الأوابد ومانع الأوابد هو الحبس وعدم الإفلات"[1].

ولعل اشتراط العسكري ومن سبقه من النقاء وجود علاقة بين المستعار والمستعار منه فيه نوع من التقييد وخنق للإبداع الذي يبحث عنه المبدع.

وقد علق رجاء عيد على رأي العسكري السابق، فقال: "المسوّغ للبناء الاستعاري لدى البلاغيين هو الوصول إلى الحقيقة، وتكون مهمة البناء الاستعاري أن يزيدها وضوحاً وانكشافاً، أي البحث عن المعنى هو الأصل، والاستعارة تأتي للشرح والإبانة والتحسين والتزيين، ونزعم بأنه لا معنى مشترك بين قيد الأوابد وبين مانع الأوابد، وإلا فقد الأداء قيمته الفنية، فامرؤ القيس أعطانا صورة أسطورية لفرسه في وصفه إياه بالمصدر قيد الأوابد كأنه صفة لاصقة به، وهي صورة بالإضافة إلى سواها تتجاوز مجرد الحبس أو عدم الإفلات، لكن المفهوم السائد بأن الأداء الاستعاري مجرد إزالة اللفظ عن أصل وضعه، وأن المجاز تجوز عن الحقيقة إلى الاستعارة، في حين أن البناء اللغوي الجديد خلق لحقيقة لغوية جديدة".[2]

ولم يخرج المرزوقي عن رأي السابقين، فاشترط في الاستعارة الحسنة مناسبة المستعار منه للمستعار له[3]، ومثل هذا الشرط يقيد من شروط الإبداع، ويجعل من النقد علماً له أسس يُمنع الخروج عنها.

أما ابن رشيق فقد تحدث عن أهمية الاستعارة وشروط حسنها ، فقال: "الاستعارة أفضل المجاز وأول أبواب البديع، وليس في حلي الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام

---

1 _ العسكري، **الصناعتين**، ص270.

2 _ عيد، رجاء، **فلسفة البلاغة** , ص127.

3 _ المرزوقي، **شرح ديوان الحماسة** 11/1.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها"[1]. ويذكر ابن رشيق اختلاف النقاد في نظـرتهم إليهـا، فمنهم من استحسن الاستعارة القريبة، ومنهم من استحسن الاستعارة البعيدة، يقول: "والنـاس مختلفون فيها: فمنهم من يستعير للشيء ما ليس فيه ولا إليه، وذلك كقول لبيد:

(الكامل)

وَغَـداةِ ريـحٍ قَـد وَزَعـتُ وَقَـرَّةٍ إِذْ أَصـبَحَتْ بِيَـدِ الـشَّمالِ زِمامُهـا[2]

فاستعار لريح الشمال يداً، وللغداة زماماً، وجعل زمام الغداة ليد الشمال إذ كانت الغالبة عليها، وليست اليد من الشمال، ولا الزمام من الغداة"[3].

ويلاحظ من تعليقه السابق أنه يفضل الاستعارة القريبة، لهذا لا يقبل أن يكون بيت لبيد السابق أجود من بيت ذي الرمة الذي يقول فيه: (الكامل)

أَقامَتْ بِها حَتّى ذَوَى العُوْدُ في الثَّـرَى وَساقَ الثُّرَيّـا فـي مُلاءَتِـهِ الفَجْـرُ[4]

ويعلل هذا الحكم بأمرين:

الأول: أن معظم النقاد يستحسنون الاستعارة القريبة، وعليها جاءت النصوص.

الثاني: أنه لو كانت الاستعارة البعيدة مرضية ومفضّلة، لما وجّه العيب إلى بيت أبي نواس:

(الرمل)

بُـحَّ صَـوتُ المـالِ ممّـا منـكَ يَـشكو وَيَـصيحُ [5]

وقد أشار ابن رشيق أن من النقاد الذين فضلوا الاستعارة البعيدة ابن وكيع وأبو الفتح عثمان بن جني، يقول على سبيل المثال لا الحصر: "وقال قوم آخرون منهم أبو محمد الحسن

---

1 _ ابن رشيق، **العمدة** 268/1.

2 _ ابن ربيعة، لبيد ، **الديوان** ، دار صادر ، بيروت ، (د.ت)، ص 176.

3 _ ابن رشيق، **العمدة** 268/1-269.

4 _ ذو الرمة ، **الديوان** ، ص 103 .

5 _ ابن رشيق، **العمدة** 269/1، أبو نواس، الحسن بن هانئ، **الـديوان**، دار الكتـاب العربـي، بيـروت، 1980م، ص 18.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ابن علي بن وكيع: خير الاستعارة ما بعد، وعلم في أول وهلة أنه مستعار، فلم يدخله لـــبس، وعاب على أبي الطيب قوله: (الطويل)

وَقَــد مَــدَّتِ الخَيــلُ العِتــاقُ عُيونَهــا إِلى وَقتِ تَبديلِ الرِكــابِ مِــنَ النَّعــلِ[1]

إذ كانت الخيل لها عيون في الحقيقة، ورجح عليه قول أبي تمام: (الكامل)

ساسَ الجُيوشَ سِياسَــةَ ابِــنِ تَجــارِبٍ رَمَقَتــهُ عَــينُ المُلْــكِ وَهــوَ جَنــينُ[2]

إذ كان الملك لا عين له في الحقيقة"[3].

فالاستعارة الحسنة من الوسائل التي تعين المبدع على تصوير ما يريد فيبــدع فيــه، وهي تساعد بحسنها على خلق علامات جديدة بين الأشياء مما يزيد من كثافة اللغة واتــساع قاموسها. ولعل سبب تأييد النقاد لقرب الاستعارة هو ميلهم إلى قضية الوضوح فــي المعنــى بهدف الحفاظ على اللغة.

وقد بقي ابن سنان يدور في فلك السابقين، إذ رأى أن الاستعارة قسمان: قريب مختار، وبعيد مطرح، وتكمن صفة القريب المختار في أنه "ما كان بينه وبين ما استعير لــه تناســب قوي وشبه واضح"[4]، ولذلك يرى أن استعارة طفيل الغنوي عندما قال:

(الكامل)

وَحَملــتُ كُــوري خلــفَ ناجِيَــةٍ يَقْتَــاتُ شَــحْمَ سَــنامِها الرَّحــلُ[5]

"مرضية عند جماعة الشعر، لأن الشحم لما كان من الأشياء التي تقتات، وكان الرحل يتخونه ويذيبه، كان ذلك بمنزلة من يقتاته، وحسنت استعارته القوت للقرب والمناسبة والــشبه

---

1 _ العكبري ، " **التبيان في شرح الديوان** " 49/3 .

2 _ أبو تمام ، **الديوان** " **بشرح الخطيب التبريزي** " 161/2.

3 _ ابن رشيق، **العمدة** 270/1.

4 _ ابن سنان، **سر الفصاحة**، ص110.

5 _ الطفيل الغنوي ، **الديوان** " **شرح الأصمعي** " ، ص137 .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الواضح"[1]. وفي هذا التعليق إشارة واضحة إلى شيئين: أولاً أن ابن سنان حكم على الاستعارة من ناحية عقلية منطقية كما هو الحال في التشبيه عند النقاد، وثانياً: أنه اشترط لحسن الاستعارة القرب والمناسبة بهدف الوضوح الذي يعود عندهم- كما ذكر سابقاً- إلى الوضوح في المعنى والذي يشكل عموداً من أعمدة الشعر العربي عند النقاد.

فالبيت الذي استشهد به ابن سنان لا يتعدى حدود العلاقات بين الأشياء المتقاربة مكانياً، فالشاعر صور حركة الرحل فوق سنام ناقته، وهي صورة عقلية ترتد في جوهرها إلى حاسة البصر وهي واضحة مفهومة.

وقد رفض ابن سنان استعارة أبي تمام في قوله: (الكامل)

لا تَسقِني ماءَ المُلامِ فَإِنَّني صَبٌّ قَدِ اِستَعذَبتُ ماءَ بُكائي[2]

وقال معلقاً عليه: "ولا يحسن منا المقابلة في موضع يعترضنا فيه فساد في المعنى أو خلل في اللفظ، كهذه الاستعارة أو ما يجري مجراها، كما لا يحسن منا غير ذلك في المجاز إذا أدى إلى اللبس والإشكال".[3]

أما عبد القاهر الجرجاني، فيبدو للباحث أنه رسم للاستعارة مساراً جديداً تسير فيه، وهو مختلف في نظرته عمن سبقه من النقاد.

وقد انطلقت رؤيته للاستعارة من نظرية النظم، إذ يقول: "إن من الاستعارة ما لا يمكن بيانه إلا بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته"[4]. وهو بهذا جعل تحقيق النظم شرطاً لتحقيق الاستعارة، إذ تحتاج في تمامها وحسنها إلى ترتيب المواقع والتناسب في المقادير، وتناسق وحداتها وانسجامها وترابط علاقاتها بشكل منظم يجسد المعنى ويعبر عن الشعور، مما يفتح الفرصة والمجال للتذوق والتأمل وتوسيع الفكر بشكل فني جميل.

---

1 _ ابن سنان، **سر الفصاحة** ، ص110.

2 _ أبو تمام ، **الديوان** " **بشرح الخطيب التبريزي** " 24/1.

3 _ ابن سنان، **سر الفصاحة**، ص133.

4 _ الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، ص79.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

لذلك يرى عبد القاهر أن للاستعارة أثراً كبيراً على النفس ووظيفة تأثيرية وقيمة فنية جمالية لا تعطى لغيرها، يقول: "وهي أمدّ ميداناً، وأشد افتناناً، وأكثر جرياناً، وأعجب حسناً وإحساناً، وأوسع سعة، وأبعد غوراً، وأذهب نجداً في الصناعة وغوراً من أن تجمع شعبها وشعوبها، وتحصر فنونها وضروبها، نعم، وأسحر سحراً، وأملأ بكل ما يملأ صدراً، ويمتع عقلاً، ويؤنس نفساً، ويوفر أنساً، وأهدى إلى أن تهدي إليك أبداً عذاراً قد تخير لها الجمال، وعني بها الكمال، وأن تخرج لك من بحرها جواهر... وأن تثير من معدنها تبراً لم تر مثله، ثم تصوغ فيها صياغات تعطل الحلي، وتريك الحلي الحقيقي، وأن تأتيك على الجملة بعقائل يأنس إليها الدين والدنيا، وفضائل لها من الشرف المرتبة العليا، وهي أجل من أن تأتي الصفة على حقيقة حالها وتستوفي جملة جمالها"[1].

وكلما كانت عناصر الاستعارة مختلفة، ومتباينة، ومتنافرة، فإن تشكيلها يصبح أعجب وأقوى تأثيراً في النفس والعقل، بما يحققه تآلف الأشكال وانسجامها، على نحو يربط هذه العناصر بعلاقات متماسكة، في سياق إيقاعي يحقق الوحدة، من التنوع، والتجانس، والالتئام، لما كان متنافراً، ومتضاداً، ومتبايناً. ومن أجل ذلك يقول: "وإنما الصنعة والحذق والنظر الذي يلطف ويدق في أن تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في ريقة، وتعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة، لأنهما يحتاجان من دقة الفكر، ولطف النظر، ونفاذ الخاطر، ما لا يحتاج إليه غيرهما، ولا يقتضيان ذلك، إلا من جهة إيجاد الائتلاف في المختلفات، وكلما كانت أجزاؤها أشد اختلافاً في الشكل والهيئة، ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم، والائتلاف أبين، كان شأنها أعجب، والحذق لصاحبها أوجب"[2]. وعبد القاهر بهذا المبدأ قرر أسساً نفسية، ومعرفية، وجمالية، في حسن الاستعارة، من

1 _ الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، ص40-41.

2 _ نفسه، **أسرار البلاغة** ، ص 136.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حيث كونها جوهر الشعر والجمال؛ لأنها تعالج تناقض الأشياء وتباينها، مما ينشئ بينهـــا تناسقاً وانسجاماً.

وقد علق كمال أبو ديب على هذا الجانب قائلاً: "كان عبد القاهر الجرجاني بين النقاد العرب، أعظم من نسب إلى الشعر القدرة على الكشف وخلق هزة (الأريحية) في النفس، وقد عزا الجرجاني هذه القدرة جوهرياً إلى طاقة الشعر على جمع عناصر المختلفات في ريقـــة، واكتشاف الوشائج بين المتباينات"[1].

ويؤكد أحمد مطلوب أن الاستعارة عند عبد القاهر مرتبطة بنظرية النظم , مبينـــا أن الفصاحة في الاستعارة عقلية أو معنوية لا لفظية، وأن اللفظ لا يستعار مجرداً عن المعنـــى، وأن الفضل للمعاني والاستعارات والصور لا للألفاظ، وأن الحسن والقبح في الاستعارة يأتي من جهة المعاني خاصة من غير أن يكون للألفاظ في ذلك نصيب، أو يكون لها في التحـــسين أو خلافه تصعيد وتصويب[2]، وفي هذا الحديث دلالة واضحة على ارتباط الاستعارة بـــشكل عام ومعيار حسنها بشكل خاص بنظرية النظم.

كما يرى عبد القاهر الجرجاني أن حسن الاستعارة يتحقق بجـــدتها، يقـــول: "ومـــن الفضيلة الجامعة فيها، أنها تبرز هذا البيان أبداً في صورة مستجدة، تزيد قدره نبلاً، وتوجب له بعد الفضل فضلاً، وإنك لتجد اللفظة الواحدة قد اكتسبت فيها فوائد، حتى تراها مكـــررة فـــي مواضع، ولها في كل واحد من تلك المواضع شأن مفرد، وشرف منفرد، وفضيلة مرموقة...، إنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ... وإذا تأملت أقسام الصنعة التي بها يكـــون الكلام في حد البلاغة، ومعها يستحق وصف البراعة، وجدتها تفتقر إلى أن تعيرهـــا حلاهـــا، وتقصر عن أن تنازعها مداها"[3].

---

1 _ أبو ديب، كمال، **في الشعرية** ، مؤسسة آلاء , بيروت , 1979م , ص35.

2 _ مطلوب، أحمد، **عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده**، ص155.

3 _ الجرجاني، عبد القاهر، **أسرار البلاغة**، ص41.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

وكلما ازداد التشبيه خفاءً كانت الاستعارة عند عبد القاهر أحسن، حتى تكون أغرب ما يكون إذا كان الكلام مؤلفاً تأليفاً بحيث إذا أفصح فيه بالتشبيه خرج إلى ما تعافه النفس ويلفظه السمع، فبيت ابن المعتز: (المديد)

أَثمَـــرَت أَغـــــصانُ راحَتِـــــهِ لِجُنـــــاة الحُـــــسنِ عُنّابـــــا[1]

يقول معلقاً عليه: "ألا ترى أنك لو حملت نفسك على أن تظهر التشبيه، وتفصح به، احتجت إلى أن تقول: أثمرت أصابع يده التي هي كالأغصان لطالبي الحسن شبيه العناب من أطرافها المخضوبة، وهذا ما لا تخفى غثاثته. ومن أجل ذلك كان موقع العناب في هذا البيت أحسن منه في قوله: (البسيط)

وَرْداً وَعَضَّتْ على العُنَّابِ بالبَرَدِ

وذلك لأن إظهار التشبيه فيه لا يقبح هذا القبح المفرط، لأنك لو قلت: وعضت على أطراف أصابع كالعناب بثغر كالبرد، كان شيئاً تتكلم بمثله، وإن كان مرذولاً، وهذا موضع لا يتبين سرّه إلا من كان ملتهب الطبع، حاد القريحة"[2].

وبالتالي فالاستعارة الحسنة عنده هي أكثرها قدرة على الإثارة والتأثير، من خلال التفاعل بين أطرافها، وهذا يعتمد– كما يشير في النص السابق– على براعة المبدع وحذقه، كما يؤكد ذلك قوله: "أجمل الصور الاستعارية وأحسنها تلك التي يقوى فيها الشبه بين الأصل والفرع حتى يتمكن الفرع في النفس بمداخلة ذلك الأصل والاتحاد به وكونه إياه"[3].

1_ ابن المعتز عبد الله ، **الديوان**، تحقيق : محمد بديع شريف ، دار المعارف ، القاهرة ، (د.ت)، ص 228.

2 _ الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، ص345.

3 _ نفسه، **أسرار البلاغة** ، ص308.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد عدّ عبد القاهر الاستعارة أعلى مقاماً من التشبيه بالنسبة لقيمتها الفنية، فهي أكثر قدرة على إثبات المعنى المطلوب، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فهي أكثر اختصاراً وإيجازاً من التشبيه، إذ إنها صورة مقتضبة من صورة تعتمد عنصر التكثيف.

فالاستعارة تساعد على فهم المعنى وتؤثر في النفس، وتؤكد المعنى وتحسنه من خلال التجديد فيه لاسيما بصوره الجديدة، وكلما ازداد التشبيه خفاء كانت الاستعارة أحسن، فإذا أفصح فيه بالتشبيه خرجت عن رغبة النفس وطرب الأذن.

ويفضل ابن أبي الأصبع الاستعارة على الحقيقة، لما تعطي من المعاني التي لا تحصل من لفظ الحقيقة. وعندما وقف عند قول امرئ القيس: (الطويل)

ولَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُوْلَهُ عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الهُمُوْمِ لِيَبتَلِي
فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطّى بِجَوْزِهِ وأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءَ بِكَلْكَلِ[1]

رأى أن فائدة هذه الاستعارة هي نقل الأخفى إلى الأظهر، لأن السدول يدرك بحاستي البصر واللمس، والظلمة بأحديهما دون الأخرى، ثم تم بكونه جعل السدول مرخاة، لأن ذكرها بدون هذا القيد لا يوفي بالمعنى الذي قصده من منع رؤية ما وراءها، لاحتمال أن تكون مرفوعة، فالشاعر استعار لظلمة الليل السدول المرخاة، لما بين المستعار والمستعار له من اجتماعهما في منع الأبصار من الأبصار. وفي البيت الثاني أراد وصف الليل بالطول فاستعار له صلباً يتمطى به، إذ كان كل ذي صلب يزيد في طوله عند تمطيه شيء، وبالغ في طوله، بأن جعل له أعجازاً يردف بعضها بعضاً، فهو كلما نفد عجز ردفه عجز، فلا تفنى أعجازه، ولا تنتهي إلى طرف. ثم أراد أن يصف الليل بعد نهاية الطول بالثقل على قلب ساهره فاستعار له كلكلاً ينوء به.

[1] _ امرؤ القيس، **الديوان**، ص 117.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

ثم يقول: "ولأجل هذه المعاني كانت الاستعارة أبلغ من الحقيقة، والعدول إليها أولى؛ لما فيها من المعاني التي لا تحصل من لفظ الحقيقة"[1]. وهو بهذا يوضح ما للاستعارة من دور في تحقيق البلاغة وإيضاح المعنى المقصود ، وما يحدثه النص من أثر نفسي في المتلقي وجذب للعاطفة.

مما تقدم , فقد تنوعت آراء النقاد القدماء حتى نهاية القرن السابع الهجري حول الاستعارة الحسنة وشروطها، ومن بين هذه الآراء نجد:

أولاً: شكلت الاستعارة الحسنة إحدى الوسائل التي تعين المبدعين على التصوير والإبداع، كما كانت رافداً مهماً للغة، من خلال ما تخلقه من علاقات جديدة بين الأشياء.

ثانياً: اشترط معظم النقاد القدماء أن يكون هناك ثمة قرب بين المستعار منه والمستعار له، وهذا يترتب عليه الوضوح في المعنى , ومناسبة العقل والمنطق، إلا أننا نجد بعداً جديداً للاستعارة من هذا الجانب عند عبد القاهر الجرجاني الذي ربطها بنظرية النظم، وبين أن الاستعارة الحسنة هي التي لا تعتمد التمايز والوضوح المنطقيين، ولا تعتمد كثيراً حدود التشبيه الضيقة بقدر اعتمادها على تفاعل الدلالات الذي هو انعكاس وتجسيد لتفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها.[2]

ثالثاً: كلما ازداد التشبيه خفاءً كانت الاستعارة أحسن، فالمعنى الخفي يجعل النفس تجدّ في البحث عنه، ومحاولة الوقوف على خفاياه، وذلك يجعل له وقعاً في النفس.

رابعاً: الوصول إلى معرفة العلاقة بين الأشياء المتباعدة يحتاج لصاحب الملكة والموهبة – الخبير – الذي يستطيع الوصول إلى دقائق الأشياء.

خامساً: تكتسب الاستعارة الحسنة قيمتها من خلال قدرتها على نقل الحالة الشعورية التي يحياها الأديب، وخلق صور جديدة لم تعهد من قبل.

---

1 _ ابن أبي الأصبع، **تحرير التحبير** 1/100-101.

2 _ عصفور، جابر، **الصورة الفنية**، ص224.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الخاتمة:

بعد حمد الله الذي أعان الباحث على إنهاء هذه الدراسة، التي يتوخى منها أن تحقق الأهداف التي أقيمت بسببها، يعرض الباحث أهم النتائج التي تم التوصل إليها، والتوصية التي يتمنى الباحث الأخذ بها، ويبدأ بالنتائج فيقول:

– تعد القيمة الفنية عند الكثير من النقاد العرب القدماء الجوهر الجمالي الذي يحكم من خلاله على العمل الأدبي, لاسيما بعد أن أخذ الناقد ينظر إلى العمل الأدبي نظرة فاحصة عميقة ، وتبعا لذلك منحوها مكانة مرموقة في نقدهم وتذوقهم للأدب، وأصبحت جزءا أصيلا من مرجعيتهم وذائقتهم النقدية؛ لأن القيمة الفنية للأدب هي جوهر النص الأدبي، ومن غيرها لا يكون الشعر شعرا , ولا يكون الأدب أدبا .

– يشكل الجمال العنصر الأساسي الذي يشعرنا بقيمة العمل الفني , وهو صفة جوهرية في عملية التذوق، ومنه تنطلق عملية التفسير , فضلا على أنه يساعد على إيصال الرسالة من المبدع إلى المتلقي.

– شغلت قضية القيمة الفنية في النقد العربي القديم بال النقاد العرب القدامى وفكرهم, لذلك أصبحت من القيم التي يتبارى النقاد فيها ويطبقونها على ممارساتهم النقدية النظرية والتطبيقية , وكانت مكونا أساسيا من تكوينهم الثقافي والنقدي .

– لم تكن المعايير الفنية قبل القرن الرابع الهجري واضحة المعالم , وما أن جاء القرن الرابع حتى اتسعت آفاق النقد، وتنوعت جوانبه، وتعددت أدواته، واتسمت بشيء من العمق، وغدت أحكام القيمة أكثر تنوعاً وموضوعية، بما يصحبها من تحليل للظواهر، وتعليل للأحكام، وإن مالت في ذلك إلى الأسلوب الشارح .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

– منذ القرن الرابع بداية موضوع دراسة الباحث ظهر اتجاهـــان نقـــديان يكمـــل أحدهما الآخر، أحدهما اهتم بالجانب النظري للنقد، من خلال وضع المفاهيم والتـــصورات وتقسيم الظواهر وتحديد القيم ووضع المعايير، وخير من يمثله من النقاد قدامة بن جعفـــر، وابن طباطبا , والعسكري، والثاني اهتم بالجانب التطبيقي من خلال مواجهـــة النـــصوص والآثار الأدبية وتحليلها جملة وتفصيلاً، لبيان جيد العمل الأدبي من رديئه، وتفضيل شاعر على شاعر، أو أديب على أديب، وخير من يمثل هذا الاتجـــاه الآمـــدي فـــي موازنتـــه, والجرجاني في وساطته, وابن وكيع في منصفه .

– يمكن القول إن البحث في معايير القيمة وأحكامها في النقد الأدبي يعد من أهـــم البحوث التي تتميز بطابع التفسير والكشف والمقارنة، لاسيما من خلال بيان التطور الذي حصل على المعيار الواحد.

– يمثل كل معيار من المعايير الفنية التي قام الباحث بدراستها مـــصطلحا نقـــديا مستقلاً بذاته يمتلك شرعيته اللغوية والنقدية عند النقاد العرب القدامى .

– لمست هذه الدراسة نظرة توافقية – إلى حد ما – بين النقاد القدماء حـــول كـــل معيار.

وأخيرا يوصي الباحث بدراسة المعايير الفنية في النقد العربي الحديث؛ حتى تتضح الصورة أكثر, ويستكشف الدارسون أن طاقات تراثنا الفنية يمكن قراءتها قـــراءة حديثـــة هادفة, تدل على ديمومته وملاءمته لما في النقد الحديث من تنظيرات ورؤى .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

المصادر والمراجع

- الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى , **الموازنة بين أبي تمام والبحتري** , قدم له ووضع حواشيه : إبراهيم شمس الدين , دار الكتب العلمية , ط1 , بيروت , 2006م.
- ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن أبي الكرم محمد بن محمد بن عبد الكريم الجزري, **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر** , تحقيق : كامل محمد محمد عويضة , دار الكتب العلمية , ط1 , بيروت , 1998م .
- ابن الأثير ، نجم الدين أحمد بن إسماعيل , **جوهر الكنز تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي اليراعة** , تحقيق : محمد زغلول سلام , منشأة المعارف , الإسكندرية ، 1983م .
- أرسطو طاليس.
  - **الخطابة**، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، ودار القلم، بيروت، 1979م .
  - **فن الشعر**، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973م.
- الأزهري , أبو منصور محمد بن أحمد الهروي , **تهذيب اللغة** , تحقيق : عبد السلام محمد هارون , الدار المصرية للتأليف والترجمة , القاهرة , 1964م .
- الأسدي، بشر بن أبي خازم ، **الديوان** ، تحقيق: مجيد طراد ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، 2004 م .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- الأسعد، محمد علي سعيد، **قضايا النقد الأدبي في القرن الثالث الهجري**، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، 1997م.
- إسماعيل ، عز الدين ، **الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة** , دار الفكر العربي , القاهرة ، 1992م .
- الأشتر، عبد الكريم، **شعر دعبل الخزاعي**، مجمع اللغة العربية، ط2 ، دمشق، 1983م.
- ابن أبي الأصبع، أبو محمد عبد العظيم بن عبد الواحد بن ظافر المصري، **تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن**، تحقيق : حفني محمد شرف , لجنة إحياء التراث الإسلامي , القاهرة , 1963م .
- الأصمعي، أبو سعيد، **فحولة الشعراء**، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، ط1، بيروت، 2005م .
- ابن الإفليلي، أبو القاسم إبراهيم بن محمد الأندلسي، **شرح شعر المتنبي** ، تحقيق : مصطفى عليان ، مؤسسة الرسالة ، ط1 ، بيروت ، 1992م .
- امرؤ القيس بن حجر بن الحارث الكندي، **الديوان**، تحقيق: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، ط5، بيروت، 2004 م.
- أنيس , إبراهيم , **موسيقا الشعر** , مكتبة الإنجلو المصرية , القاهرة , 1978م .
- الباقلاني ، أبو بكر محمد بن الطيب , **إعجاز القرآن** ، علّق عليه : أبو عبد الرحمن صلاح بن محمد بن عويضة , دار الكتب العلمية , ط2 , بيروت , 2008م .
- البحتري، أبو عبادة الوليد بن عبيد الطائي، **الديوان** ، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، ط3، القاهرة، 2009م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- بدوي ، أحمد ، **أسس النقد الأدبي عند العرب** ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، 1996م.
- بدوي، محمد مصطفى، **كولردج** , دار المعارف , ط2 , القاهرة , 1988م .
- ابن برد، بشار ، **الديوان**، تحقيق : محمد الطاهر بن عاشور ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ، 1966 م.
- بركات , حليم , **المجتمع العربي المعاصر** , مركز دراسات الوحدة العربية, بيروت , 1984م .
- بلمليح، إدريس، **الرؤية البيانية عند الجاحظ**، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1984م .
- بو بعيو ، بو جمعة ، **جدلية القيم في الشعر الجاهلي : رؤية نقدية معاصرة** ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2001م .
- تأبَّط شرًّاً ، أبو زهير ثابت بن جابر الفهمي، **الديوان**، تحقيق : عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة ، ط1، بيروت ، 2003 م.
- أبو تمام ، حبيب بن أوس الطائي، **الديوان** " **بشرح الخطيب التبريزي** " تحقيق : راجي الأسمر ، دار الكتاب العربي ، ط2، بيروت ، 1994 م.
- ابن ثابت، حسان ، **الديوان**، تحقيق : سيد حنفي حسنين ، دار المعارف ، القاهرة ، 1983 م .
- ثابت , زيد قاسم , **المصطلح النقدي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني** , رسالة ماجستير , جامعة الموصل , الموصل , 1998م .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد النيسابوري.
  - **ثمار القلوب في المضاف والمنسوب**، تحقيق: إبراهيم صالح، دار البشائر، ط1، دمشق، 1994م .
  - **يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر** , تحقيق : مفيد قميحة , دار الكتب العلمية , بيروت , 1983م .
- ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى الشيباني، **قواعد الشعر**، شرح: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة مصطفى بابي الحلبي، القاهرة، 1948م .
- الجاحظ ، أبو عثمان عمرو بن بحر .
  - **البيان والتبيين** ، تحقيق : عبد السلام هارون ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، 2003م .
  - **الحيوان**، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل, بيروت، 1996م .
  - **رسائل الجاحظ** , تحقيق : عبد السلام هارون , مكتبة الخانجي , ط1 , القاهرة , 1979م .
- الجبوري ، يحيى ، **شعر عبدة بن الطبيب** ، دار التربية ، بغداد ، 1971 م.
- الجرجاني، عبد القاهر أبو بكر بن عبد الرحمن بن محمد .
  - **أسرار البلاغة في علم البيان** ، دار المعرفة , بيروت , 1978م .
  - **دلائل الإعجاز**، تحقيق : محمد رضوان الداية وفايز الداية , مكتبة سعد الدين, ط2 , دمشق , 1987م .
- الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز , **الوساطة بين المتنبي وخصومه** , تحقيق : هاشم الشاذلي , دار إحياء التراث العربي , (د . م) , 1985م .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library Yarmouk University

- جرير، أبو حرزة اليربوعي التميمي ، **الديوان**، ، دار صادر، بيروت، (د.ت).
- ابن جعفر , قدامة.
  - **جواهر الألفاظ** ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد , دار الكتب العلمية , بيروت , 1985م .
  - **نقد الشعر**، تحقيق : كمال مصطفى , مكتبة الخانجي , ط3 , القاهرة , 1979م .
- جميل بثينة ، جميل بن عبد الله بن معمر العذري القضاعي، **الديوان**، دار صادر ، بيروت، (د.ت).
- ابن جني ، أبو الفتح عثمان ، **المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها**، تحقيق : محمد عبد القادر عطا ، دار الكتب العلمية ، بيروت , 1998م .
- الجوبعي , يحيى , **إشكالية المعنى** , مكتبة الدراسات الفكرية والنقدية , ط1 , صنعاء, 2006م .
- الجوهري، أبو نصر إسماعيل بن حمّاد، الصحاح: **تاج اللغة وصحاح العربية**، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1956م.
- الحاتمي ، أبو علي محمد بن الحسن بن المظفر, **حلية المحاضرة في صناعة الشعر**, دار الرشيد , بغداد , 1979م .
- حداد ، حنا جميل ، **شعر ابن ميادة** ، مجمع اللغة العربية ، دمشق ، 1982 م.
- حمودة، عبد العزيز، **المرايا المقعرة : نحو نظرية نقدية عربية** ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب , سلسلة عالم المعرفة 272 , الكويت , 2001م .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- حمودي، محمد، **المصطلح النقدي عند عبد الله الغذامي**، مجلة نزوى، ع66، عمان، 2011م .
- الحموي , ياقوت بن عبد الله الرومي , **معجم البلدان** , دار إحياء التراث العربي , بيروت , 1979م .
- الخزاعي، أبو علي دعبل بن علي ، **الديوان**، تعليق : عمران عبد الصاحب دجيلي , دار الكتاب اللبناني , بيروت , 1972م .
- الخطابي وآخران، **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني** ، تحقيق: محمد زغلول سلام وآخر، دار المعارف، ط3، القاهرة، 1976م.
- خفاجي , محمد عبد المنعم , وآخران , **الأسلوبية والبيان العربي** , الدار المصرية اللبنانية , ط1 , القاهرة , 1992م .
- ابن خلدون , عبد الرحمن بن محمد حضرمي, **المقدمة**, دار الكتب العلمية, بيروت, 1978م .
- خليف ، يوسف ، **ذو الرمة شاعر الحب والصحراء** ، دار المعارف , القاهرة , 1970م.
- خليل ، خليل أحمد ، **معجم المصطلحات الفلسفية** ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، 1995م .
- الخويلدي ، زهير ، **الوجود القيمي وقيمة الوجود** ، مجلة العرب الأسبوعي ، ع71 ، لندن ، 2009م .
- دايتشيز ، دايفيد ، **مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق** ، ترجمة : محمد يوسف نجم ، دار صادر، بيروت ، 1967م .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- الداية، فايز.
  - **جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)**، دار الفكر المعاصر، ط2، بيروت، 1990م .
  - **الجوانب الدلالية في نقد الشعر في القرن الرابع الهجري** ، دار الملاح، ط1، (د.م)، 1978م .
- درابسة ، محمود .
  - **رؤى نقدية دراسات في القديم والحديث** ، دار جرير ، ط2 ، عمان ، 2006م.
  - **ابن أبي عون وكتابه التشبيهات** , دار جرير , ط1 , عمان , 2010م .
  - **مفاهيم في الشعرية دراسات في النقد العربي القديم**، دار جرير، ط1، عمان، 2010م .
- ابن دريد، محمد بن الحسن، **جمهرة اللغة**، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005م.
- أبو ديب، كمال، **في الشعرية** ، مؤسسة آلاء , بيروت , 1979م .
- ذو الرمة ، غيلان بن عقبة العدوي المضري، **الديوان** ، تحقيق : عبد الرحمن المصطاوي ، دار المعرفة ، ط1، بيروت ، 2006 م.
- الرازي، فخر الدين أبو عبد الله محمد البكري، **نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز**، تحقيق: سعد سليمان حمودة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2003م .
- الرباعي، عبد القادر، **في تشكيل الخطاب النقدي**، الأهلية للنشر، ط1، عمان، 1998م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- ابن أبي ربيعة ، عمر، **الديوان** ، تحقيق : علي مهنا ، دار الكتب العلمية ، بيروت، (د.ت).
- ابن ربيعة، لبيد ، **الديوان** ، دار صادر ، بيروت ، (د.ت).
- ابن رشيق ، أبو علي الحسن القيرواني ، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الطلائع ، ط1 ، القاهرة ، 2006م .
- روشيه , غي , **مدخل إلى علم الاجتماع العام** , ترجمة : مصطفى دندشلي, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت , 1983م .
- ابن الرومي، علي بن العباس ، **الديوان** ، تحقيق : أحمد حسن بسج ، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط3 ، 2002 م.
- زايد، عبد الرزاق أبو زيد، **كتاب سر الفصاحة لابن سنان الخفاجي: دراسة وتحليل**، مكتبة الشباب , القاهرة , 1986م .
- الزبيدي ، محمد مرتضى الحسيني , **تاج العروس من جواهر القاموس** , دار ليبيا للنشر والتوزيع ، بنغازي , 1966م .
- الزمخشري، أبو القاسم جاد الله محمود بن عمر.
  - **أساس البلاغة**، دار صادر، بيروت، 1979م.
  - **الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل** , دار الكتب العلمية , ط1 , بيروت , 1995م .
- ابن زيد الأسدي، أبو المستهل الكميت ابن خنيس، **الديوان** ، تحقيق : محمد نبيل الطريفي ، دار صادر، ط1، بيروت، 2000 م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- ستولنيتز ، جيروم ، **النقد الفني : دراسة جمالية** ، ترجمة : فؤاد زكريا ، دار الوفاء، ط1 ، الإسكندرية ، 2007م .
- سعادة، رنا محمد أحمد، **الإشارة في البلاغة العربية في ضوء الدراسات الحديثة،** رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، إربد، 2001م .
- السعيد ، مصطفى كامل ، **نظرية القيمة : نظرية الثمن** ، دار النهضة العربية ، القاهرة، 1979م .
- السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد , **مفتاح العلوم** ، المكتبة العلمية الجديدة , بيروت , (د . ت) .
- ابن سلام ، محمد الجمحي ، **طبقات فحول الشعراء** ، تحقيق : محمود محمد شاكر ، دار المدني ، جدة ، (د.ت) .
- سلام، محمد زغلول، **أثر القرآن في تطور النقد العربي إلى آخر القرن الرابع الهجري**، دار المعارف، الإسكندرية، ط3، 1952م .
- ابن أبي سلمى، زهير ، **الديوان** ، تحقيق : علي حسن فاعور ، دار الكتب العلمية ، ط1، بيروت ، 1988 م.
- ابن سنان ، أبو محمد عبد الله الخفاجي ، **سر الفصاحة** ، تحقيق : داود الشوابكة ، دار الفكر ، ط1 ، عمان ، 2006م .
- سلوم ، داود ، **شعر نصيب بن رباح** ، مطبعة الإرشاد ، بغداد ، 1967 م.
- أبو سويلم ، أنور ، **شعر المسيب بن علس**، منشورات جامعة مؤتة ، ط1، الكرك، 1994م .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- ابن سيده ، علي ابن إسماعيل.
  - **شرح المشكل من شعر المتنبي** ، تحقيق : حامد عبد المجيد , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة , 1976م.
  - **المحكم والمحيط الأعظم في اللغة** ، معهد المخطوطات , القاهرة , 1973م.
- السيد، شفيع، **التعبير البياني**، دار الفكر العربي، القاهرة، 1982م .
- الشايب , أحمد .
  - **الأسلوب ؛ دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية** , مكتبة النهضة المصرية , القاهرة , 1952م .
  - **أصول النقد الأدبي** , مكتبة النهضة المصرية , ط8 , القاهرة , 1972م.
- الشنتريني ، ابن بسام ، **الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة** ، تحقيق : إحسان عباس ، دار الثقافة ، ط1 ، بيروت، 1979م .
- الشناوي، علي الغريب محمد ، **الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي** , (د.ن) , القاهرة, 2003م .
- ابن شيث، عبد الرحيم بن علي القرشي، **معالم الكتابة ومغانم الإصابة**، دار الخوري المخلصي، بيروت، 1913م .
- شيخ الأرض ، تيسير ، **الفحص عن أساس الأخلاق** ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1989م .
- صابر ، نجوى محمود .
  - **الذوق الأدبي وتطوره عند النقاد العرب حتى نهاية القرن الخامس الهجري** ، دار الوفاء ، ط1 ، القاهرة ، 2006م .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

• **النقد الأدبي حتى نهاية القرن الثالث الهجري** , دار المعرفة الجامعية , الإسكندرية , 2000م .

- الصاغاني ، رضي الدين حسن بن محمد العدوي، **العباب الزاخر واللباب الفاخر**، دار الرشيد، بغداد، 1980م.
- ابن أبي الصلت، أمية ، **الديوان**، تحقيق : سجيع جميل الجبيلي ، دار صادر ، ط1، بيروت ، 1998 م.
- صليبا ، جميل ، **المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية** ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1982م .
- الصنعاني، عباس بن علي، **الرسالة العسجدية في المعاني المؤيدية**، تحقيق: عبد المجيد الشرفي، الدار العربية للكتاب ، ليبيا، 1976م .
- صمود، حمادي، **التفكير البلاغي عند العرب: أسسه وتطوره إلى القرن السادس**، منشورات الجامعة، تونس، 1982م .
- الضبعي ، المتلمس، **الديوان** " **رواية الأثرم وأبي عبيدة عن الأصمعي** " ، تحقيق : محمد التونجي ، دار صادر ، ط1، بيروت ، 1998 م .
- ضيف , شوقي، **البلاغة تطور وتاريخ** ، دار المعارف , ط5 , القاهرة , 1981م .
- طه ، هند حسين ، **النظرية النقدية عند العرب حتى نهاية القرن الرابع الهجري** ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، 1981م .
- الطاهر، علي جواد، **مقدمة في النقد الأدبي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 1988م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- ابن طباطبا، محمد بن أحمد العلوي , **عيار الشعر**، تحقيق : عباس عبد الساتر , دار الكتب العلمية , ط1 , بيروت , 1982م .
- طبانة ، بدوي.
  - **دراسات في نقد الأدب العربي** ، دار الثقافة ، ط6 ، بيروت ، 1974م.
  - **علم البيان** , دار الثقافة , بيروت , 1962م .
  - **قدامة بن جعفر والنقد الأدبي**، مكتبة الإنجلو المصرية، ط3، القاهرة، 1969م.
- الطفيل الغنوي، طفيل بن عوف بن كعب، **الديوان** " **شرح الأصمعي** "، تحقيق : حسان فلاح أوغلي ، دار صادر ، ط1، بيروت ، 1997م.
- عاقل, فاخر, **معجم علم النفس إنجليزي فرنسي عربي**, دار العلم للملايين, ط3 , بيروت , 1979م .
- عبابنة , سامي , **الأسلوب في مباحث النقاد والبلاغيين العرب من القرن الرابع حتى نهاية القرن السابع الهجري** , رسالة ماجستير , جامعة اليرموك , إربد , 1997م .
- عباس ، إحسان ، **تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري** ، دار الشروق ، ط1 ، عمان ، 2006م .
- ابن عبدة الفحل، علقمة ، **الديوان** " **شرح الأعلم الشنتمري** " ، تحقيق : حنا نصر الحتِّي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، 1993م.
- ابن عبد ربه ، أحمد بن محمد الأندلسي ، **العقد الفريد** ، تحقيق : مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، ط1 ، بيروت ، 1983م .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- ابن العبد ، طرفة، **الديوان** ، تحقيق : عبد الرحمن المصطاوي ، دار المعرفة ، ط1، بيروت ، 2003 م.
- عبد المطلب، محمد، **البلاغة والأسلوبية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984م.
- أبو عبيدة , معمر بن المثنى , **مجاز القرآن** , مكتبة الخانجي , القاهرة , (د . ت).
- أبو العتاهية ، أبو إسحاق إسماعيل بن القاسم ، **الديوان**، دار بيروت ، بيروت ، 1986 م.
- عتيق ، عبد العزيز.
  - **تاريخ النقد الأدبي عند العرب** ، دار النهضة العربية , ط3 , بيروت , 1974م .
  - **في تاريخ البلاغة العربية** , دار النهضة العربية , بيروت , (د.ت) .
- عزام، محمود عيسى محمد، **معايير الجودة الشعرية في النقد العربي القديم**، رسالة دكتوراه، جامعة اليرموك، 2006م.
- العزاوي , نعمة , **النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري** , دار الحرية , بغداد , 1978م .
- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل , **الصناعتين الكتابة والشعر**، تحقيق: مفيد قميحة , دار الكتب العلمية , ط2 , بيروت , 1984م .
- العشماوي ، محمد زكي، **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث** ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 2000م .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- عصفور، جابر.
  - **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي** , دار المعارف , القاهرة, 1973م .
  - **مفهوم الشعر : دراسة في التراث النقدي** ، دار التنوير ، ط 2، بيروت ، 1982م .
- العكبري، أبو البقاء، **شرح ديوان المتنبي " التبيان في شرح الديوان** "تحقيق : مصطفى السقا وآخرين، دار الفكر، بيروت، 2003 م.
- العلوي , المؤيد يحيى بن حمزة بن علي , **الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز** , دار الكتب العلمية , بيروت , 1980 م .
- عناني , محمد , **المصطلحات الأدبية الحديثة** , مكتبة لبنان , ط1 , بيروت , 1996م .
- عنترة العبسي , عنترة بن شداد بن عمر ، **الديوان**، تحقيق : درويش الجويدي ، المكتبة العصرية ، ط1، بيروت ، 2008 م.
- ابن أبي عون , أبو إسحق إبراهيم بن محمد , **التشبيهات** , تحقيق : محمد عبد المعيد خان , مطابع جامعة كامبردج , كامبردج- بريطانيا، (د.ت).
- عيد، رجاء.
  - **فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور**، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1979م.
  - **في البلاغة العربية**، دار الطليعة، أسيوط، (د.ت) .
- العيسوي، عبد الحميد، **بيان التشبيه**، (د.ن)، ط1، (د.م)، 1988م .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- عياد ، شكري محمد ، **دائرة الإبداع : مقدمة في أصول النقد** ، دار إلياس العصرية ، القاهرة ، 1986م .
- غريب، روز، **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي**، دار الفكر اللبناني، ط2، بيروت، 1983م .
- غيث , محمد عاطف , **قاموس علم الاجتماع** , الهيئة المصرية العامة , القاهرة , 1979م .
- ابن فارس، أحمد بن زكريا الرازي، **الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها**، تحقيق: عمر الطباع، مكتبة المعارف ، بيروت، 1993م .
- الفرزدق ، أبو فراس همام بن غالب التميمي، **الديوان** ، تحقيق : علي فاعور ، دار الكتب العلمية ، ط1، بيروت ، 1987 م.
- الفيروزابادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، **القاموس المحيط** ، مؤسسة الرسالة، ط4، بيروت، 1994م.
- فيود، بسيوني عبد الفتاح، **علم البيان (دراسة تحليلية لمسائل البيان)** ، مؤسسة المختار، ط2، القاهرة، 1988م .
- القاضي عبد الجبار، أبو الحسن الإسد ابادي، **المغني في أبواب التوحيد والعدل**، تقديم: أمين الخولي، دار الكتب، ط1، القاهرة، 1380هـ .
- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم.
  - **أدب الكاتب**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، ط4، القاهرة، 1963م .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- **تأويل مشكل القرآن** ، تحقيق : أحمد صقر , دار التراث , ط2 , القاهرة , 1973م .
- **الشعر والشعراء** ، تحقيق : أحمد محمد شاكر، دار الحديث ، ط1 ، القاهرة ، 2006م .
- **عيون الأخبار**، دار الكتاب العربي، بيروت، (د.ت) .

- القرطاجني، أبو الحسن حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** ، تحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة , دار الكتب الشرقية , تونس , 1966م .
- القرعان، فايز عارف، **سلطة النص على دالات الشكل البلاغي**، عالم الكتب الحديث، إربد، 2010م.
- القزويني، جلال الدين أبو المعالي محمد، **الإيضاح في علوم البلاغة** ، تحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي , دار الكتاب اللبناني , ط5 , بيروت , 1983م .
- ابن قيس الرقيات، عبيد الله ، **الديوان** ، تحقيق: محمد يوسف نجم ، دار صادر ، بيروت، (د.ت).
- كثير عزة ، كثير بن عبد الرحمن بن الأسود، **الديوان** ، تحقيق : إحسان عباس، دار الثقافة ، بيروت،1971 م.
- ابن مالك ، بدر , **المصباح في المعاني والبيان والبديع** ، تحقيق: حسني يوسف ، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، (د.ت) .
- المبرد ، أبو العباس محمد بن يزيد ، **الكامل** ، دار الفكر ، ط1 ، بيروت ، 1998م .
- المثقب العبدي ، العائذ بن محصن بن ثعلبة، **الديوان** ، تحقيق : حسن كامل الصيرفي، معهد المخطوطات العربية ، (د.م)، 1971 م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- المرزباني، أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى.
  - **معجم الشعراء**، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار إحياء الكتب العربية، (د.م)، 1960م .
  - **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء** ، تحقيق : علي محمد البجاوي ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، 1965م .
- المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد , **شرح ديوان الحماسة** , تحقيق : عبد السلام هارون , لجنة التأليف , ط2 , القاهرة , 1967م .
- مطلوب، أحمد.
  - **عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده** ، وكالة المطبوعات, الكويت, 1973م .
  - **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها** , الدار العربية للموسوعات , ط12 , بيروت , 2006م.
  - **معجم النقد العربي القديم** , وزارة الثقافة والإعلام , دار الشؤون الثقافية العامة , ط1 , بغداد , 1989م .
- ابن المعتز ، عبد الله.
  - **البديع** ، دار المسيرة ، ط2 ، بغداد ، 1979م .
  - **الديوان**، تحقيق: محمد بديع شريف، دار المعارف، القاهرة، (د.ت).
  - **طبقات الشعراء**، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1968م .
- المعري، أبو العلاء، **رسالة الغفران**، تحقيق: عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، ط6، القاهرة، 1977م .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- معلوف، سميرة، **حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996م .
- المغيض ، تركي ، **معايير القيمة الفنية في النقد العربي القديم : الشعر نموذجاً** ، المجلة العربية للعلوم الإنسانية ، ع110 ، السنة 28 ، الكويت ، 2010م .
- مقابلة، جمال محمد عودة ، **اللحظة الجمالية في النقد الأدبي** ، أزمنة للنشر والتوزيع, ط1 , عمان , 2007م .
- المنجرة، المهدي، **قيمة القيم**، المركز الثقافي العربي، ط4، الدار البيضاء، (د.ت).
- ابن منظور ، جمال الدين أبو الفضل ، **لسان العرب** ، دار إحياء التراث العربي ، ط3، بيروت ، 1986م .
- ابن منقذ، أسامة بن مرشد بن علي ، **البديع في نقد الشعر**، تحقيق : عبد . آ. علي مهنّا , دار الكتب العلمية , ط1 , بيروت , 1987م .
- أبو موسى، محمد، **التصوير البياني**، مكتبة وهبة، ط2، القاهرة، 1980م .
- المومني، قاسم.
  - **صاحب النص وناقده "إضاءات نقدية**، دار فضاءات، ط1، عمّان، 2009م.
  - **مهمة الناقد في الدراسات النقدية القديمة بين التطبيق والتأصيل**، (د.ن)، (د.م)، 1985م.
  - **الموازنة بين أبي تمام والبحتري للآمدي : تحليل ودراسة** ، دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ، 1985م .
  - **نقد الشعر في القرن الرابع الهجري**، دار الثقافة، القاهرة، 1982م.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University
© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- ميشيل , وينكن , **معجم علم الاجتماع** , ترجمة : إحسان محمد الحسن , دار الرشيد , بغداد , 1980م .
- ناجي ، محمد عبد المجيد ، **الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية** ، المؤسسة الجامعية للدارسات ، بيروت ، 1984م .
- ناصف، مصطفى.
  - **الصورة الأدبية** , دار الأندلس , ط3 , بيروت , 1983م .
  - **نظرية المعنى**، دار الأندلس، ط2، بيروت، 1981م .
- نافع ، عبد الفتاح صالح ، **لغة الحب في شعر المتنبي** ، دار الفكر ، عمان ، 1983م.
- النابغة الذبياني، زياد بن معاوية المضري ، **الديوان** ، تحقيق : حنا نصر الحتي ، دار الكتاب العربي ، ط1، بيروت، 1991 م.
- ابن الناظم ، محمد بن حيدر فخر الدين أبو طاهر البغدادي , **قانون البلاغة في نقد النثر والشعر** , مؤسسة الرسالة , بغداد , 1981م .
- النعيمي، ناصر إبراهيم صالح، **المصطلح اللغوي العربي بين الواقع والطموح** ، مجلة علوم إنسانية، ع36، شتاء 2008م .
- أبو نواس، الحسن بن هانئ، **الديوان**، دار الكتاب العربي، بيروت، 1980م.
- هدارة ، محمد ، **مشكلة السرقات في النقد العربي** ، المكتب الإسلامي ، ط2 ، بيروت ، 1975م .
- هلال ، محمد غنيمي ، **النقد الأدبي الحديث** , نهضة مصر , ط6 , القاهرة , 2005م.
- وارين ، أوستن ، ورويليك ، رينيه ، **نظرية الأدب** ، ترجمة : محيي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط2 ، بيروت , 1987م .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

- الوراق، محمود ، **الديوان** ، تحقيق : وليد قصاب ، مؤسسة الفنون ، ط1، الإمارات العربية المتَّحدة، 1991م.
- الورقي، السعيد بيومي ، **لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية**, دار المعرفة الجامعية , الإسكندرية , (د.ت) .
- الوطواط، رشيد الدين محمد بن إبراهيم الكتبي، **حدائق السحر في دقائق الشعر** , تحقيق: إبراهيم الشورابي، مطبعة لجنة التأليف والنشر، القاهرة، 1945م .
- ابن وكيع، أبو محمد حسن بن علي , **المنصف للسارق والمسروق منه في إظهار سرقات أبي الطيب المتنبي** ، (د.ن) , (د.م) , 1984م .
- ابن وهب، أبو الحسين إسحق بن إبراهيم ، **البرهان في وجوه البيان**، تحقيق: أحمد مطلوب ، (د.ن)، بغداد، 1967م .
- اليوسف ، يوسف سامي ، **القيمة والمعيار : مساهمة في نظرية الشعر**، دار كنعان، ط2، دمشق، 2003م .

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

Abstract

Standards of the Artistic Value in Old Arabic Literary Criticism

Submitted by

Ali Mohammad Ali Ghurayeb
PhD- Arabic Language/ Literature and Criticism. Yarmouk University, 2012
Supervisor:
Prof. Qasem Al-momani

The study discussed the standards of artistic value the literary work, an issue occupied the thought and practice of old Arab critics leading them to think and question the core of this value in the text. Is it in the concept, meaning, style or image?. My concern of this issue emerged from its effect in the field of old criticism. I considered studying old critics' books as a main source to explore those standards as well as dealing with the opinions of critics and their methods of dealing with it.

With regard to the structure of this study, I divided it into an introduction, preface, four chapters and a conclusion. In the preface, I tried to identify the concepts of the standard and the value in more than one field as well as the connection between those concepts. Moreover, investigating the features of artistic standards before the fourth Hijri century by exploring the nature of criticism at that time.

The first chapter, entitled the artistic standards of the word, in this chapter I discussed the following standards: eloquence, ease, richness, smoothens as well as softness, delightfulness and beauty, graciousness, and tolerance.

The second chapter, held only some incorporeal values such as, contrast authentic, division authentic, explanation authentic authentic, completeness authentic, considering authentic and creativity and innovation authentic.

Furthermore, in the third chapter I tried to trace a number of standards that show the value of the artistic style, those standards are: equality, indication, clarity, lustrine and educative.

© Arabic Digital Library - Yarmouk University

The last chapter was entitled the standards of the artistic value of the image and it was limited in three values, those are: good allegorical good analogy and the metaphor.

I concluded my study with a conclusion consisting of the most important findings of the study.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

© Arabic Digital Library - Yarmouk University