الحضور التداولي للبلاغة في التراث الشعري عند العرب: من بلاغة الإبداع إلى بلاغة النقد

إعـــــداد

د/ إيهاب عبد الفتاح أحمد
مدرس البلاغة بقسم اللغة العربية
كلية الآداب ـــ جامعة بني سويف

المستخلص:

يرمي هذا البحث إلى تسليط الضوء على الحضور التداولي للبلاغة في التراث الشعري ونقده، وإبراز الدور المنوط بالبلاغة في العملية الإبداعية، وكيفية التعامل بشكل مزدوج مع قطبي هذا الإبداع؛ من حيث كونها أداة توصيل لرسالة وفكرة معينة على نحو مقنع ومؤثر، وكونها تهتم بإدخال عناصر الفاعلية، والحركة، والتناسق على المعاني المكوّنة للإبداع داخل النص.

الكلمات المفتاحية:

Abstract:

This research aims to shed light on the deliberating attendance of rhetoric in the poetic heritage and its criticism, and to highlight the role assigned to rhetoric in the creative process, and how to deal dually with the poles of this creativity, in terms of being a tool for delivering a message And a certain idea in a convincing and influential way, and that it is concerned with introducing the elements of effectiveness, movement, and consistency to the meanings that make up creativity within the text.

Keywords:

Presence, deliberative, rhetorical, creativity, scales, poetry, effectiveness.

المقدمة:

يعد النصّ الشعري ـ في التصور التداولي ـ نصًّا تواصليًّا بين مبدعه ومتلقيه، فالشعر جنس بلاغي تتحقق بلاغته في أبنيته اللغوية، ودلالتها المجازية، التي تحقق ذلك التواصل بما تتضمنه من علاقات سياقية، وأبعاد جمالية تنهي قصديّة الشاعر إلى فهم المستمع؛ رغبة في تحقيق التواصُل معه، والنفاذ إلى قلبه. وإنَّ نظرةً متأنيةً صوب القضايا البلاغية التي شكّلت محاور التراث النقدي تُومئ إلى أنّ البلاغة من أهم الفضاءات التي تجلّت فيها عملية الإبداع الشعري، بل يمكن اعتبار البنية البلاغية دعامة من دعائم هذه العملية في نظم القصيدة؛ حيث ارتبطت بدقة الشاعر في استخدام ألفاظه وتراكيبه، وارتبط تحققها ـ إلى جانب ذلك ـ بمطابقة الكلام لمقتضى حال المستمع، فلكلّ حالٍ بناءٌ لغويٌّ معينٌ، ومقامٌ كلاميٌّ متفاوتٌ.

إنّ عملية الإبداع عملية معقّدة لا يستطيعها إلا من يمتلك خيالًا واسعًا، وقدرةً فنيّةً وجماليّةً في التعبير اللغوي، والتناسب بين المحتوى، والمقاصد، والأغراض، والمعاني التي يريد التعبير عنها، وهو ما يمكن التعبير عنه بوحدة البناء الداخلي التي تتعلّق بما يَحسُن به موقع الكلام من النفس من جهة اللفظ، أو المعنى، أو النظم، أو الأسلوب، أو الوزن، وترتكز على إصابة المعنى، وحسن الإيجاز، والتوازن بين الوضوح والغموض، وبروز الفكرة، ودقة الذوق في تنسيق المعاني، وحسن ترتيبها؛ لذا ربط البلاغيون فهم القصيدة والوقوف على خصائصها المتميّزة بنوع من المستمعين النابهين المتَّصفين بصفات متميّزة؛ كالمقدرة اللغوية، والذوق، والتخصُّص، والثقافة، واكتساب خبرات متنوّعة، وأدوات ملائمة؛ كالتدبر، والتأمل، وإطالة النظر. ولقد خطى النقَّاد والبلاغيون خطواتٍ مهمةً في تحديد مراتب المستمعين؛ فمنهم من يستمع بغية اللذَّة والطرَب دون تأمُّل أو فكر، ومنهم من يستمع بغية الوقوف على أسرار القصيدة البلاغية، متجاوزًا المعنى السطحي المباشر إلى المعنى العميق غير المباشر، وليس ثمة تناقض بين الضربين؛ فكلاهما يعتمد المتعة والتذوق في الاستماع.

أهمية الدراسة:

إن التعامل النقديّ مع البنى البلاغية بوصفها خطابًا لغويًّا تواصليًّا يمتاز بخصائص بنائية وبراجماتية، يجعلنا أمام خطاب أسلوبيّ، بنائيّ، حجاجيّ يشتمل على القصديّة والتأثيرية؛ مما يفرض على الناقد استحضار مقاصد الشاعر والظروف أو الملابسات المحيطة بالقصيدة، التي تعدّ قاسمًا مشتركًا بين الشاعر والمستمع؛ الأمر الذي يشير إلى الحضور التداولي للبلاغة في التراث الشعري عند العرب. كما إن اهتمام الشاعر بالمستمع ووضعه محور ارتكاز في إنتاجه الإبداعي، يكشف عن

الحضور التداولي للبلاغة في التراث الشعري من الإبداع إلى النقد، ومن ثمّ يبرز البعد الوظيفي لها في تعاملها بشكل مزدوج مع قطبي عملية الإبداع؛ بدءًا من كونها أداة توصيل لفكر الشاعر على نحو مقنع ومؤثر، وانتهاءً بكونها تهتم بإدخال عناصر الفاعلية، والحركة، والتناسق على المعاني المكوّنة للإبداع داخل النص، وذلك فيما يمكن أن نسميه البلاغة النقدية أو النقد البلاغي.

منهج الدراسة:

اعتمدت الدراسة على المنهج (التاريخي الوصفي) في تتبّع الحضور البلاغي في التراث الشعري، يُضاف إلى ذلك المنهج (الاستقرائي) في استقراء بعض القضايا البلاغية المتعلقة بعملية الإبداع، والمنهج (المقارن) فيما يتعلّق بالموازنة بين آراء النقّاد والبلاغيين في قضيّة أو موقف نقدي أو بلاغي، وتخضع هذه المناهج في نتائجها إلى النقد والتحليل، وما يضمّ هذه المداخل المنهجيّة هو انتماؤها في مجملها إلى ما يتوخّاه هذا البحث في دراسته للبلاغة العربية.

ومن ثم اقتضت طبيعة الدراسة أن تكون على محورين؛ المحور الأول: الحضور التداولي للبلاغة في الإبداع الشعري، والمحور الثاني: الحضور التداولي للبلاغة في الإبداع النقدي، وهما على النحو التالي:

المحور الأول: الحضور التداولي للبلاغة في الإبداع الشعري

العمل الشعري في حقيقته فكرة، أو إحساس، أو رسالة موجّهة من الشاعر يسعى من خلالها إلى إقامة نوع من التواصل مع جمهوره؛ ولهذا اهتم الشعراء العرب بقصائدهم، وحرصوا على الإجادة في عملية النظم، وتشكيل القوافي، وتأليف المعاني؛ إرضاءً لهذا الجمهور في المقام الأول، ووعيًا منهم بأنّ في ردود أفعال الجمهور قضاءً لهم بالشعرية أو نقيضها، وأنّ بِيدِ هذا الجمهور الأمر في استحسان القصيدة أو استهجانها؛ لذا كان حضوره في أذهانهم أثناء عملية الإبداع يؤرقهم، فيدفعهم إلى إجادة صنيعهم، فلا يخرجونه على الناس، إلا وقد استدار الحول، وتهذبت القصيدة، "وربما كانت صورتها الأخيرة بعيدة كل البعد عن صورتها الأولى، أو هي قصيدة أخرى جديدة قامت على أنقاض الأولى "([1]).

إن الشاعر في استطاعته أن يحقق قصده من شعره؛ سواء كان قصدًا فنيًّا، أم قصدًا نفعيًّا ـ وذلك بأن يودع قصيدته دقيق فكره، وخلاصة سرّه، وعلى المتلقي ـ ناقدًا خبيرًا، أو مستمعًا عاديًّا ـ التعامل مع مكنونات الجمال فيها، "وتلك مهمة تقتضي الخبرة النادرة في الوصول إلى الأغوار البعيدة والسراديب المختفية، فالتعامل مع الأصداف النَّصِّيَّة بحثًا عن الجواهر يتطلب جهدًا وحذرًا "([2]). فليست

([2]) مونسي: حبيب، القراءة والحداثة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط 2000، ص11،12.
([1])عبد الواحد: محمود عباس، قراءة النص وجماليات التلقي، دار الفكر العربي/ القاهرة، ط1، 1996م، ص105.

مهمة المستمع مقصورة على الاستحسان أو الاستهجان، وإنما هي مهمة إعمال الفكر في الكشف عن خبايا القصيدة، واستخراج مدلولات معانيها؛ ومن ثمّ تكون القصيدة نتاج تفاعل هذه الثنائية المتلاحمة بين الشاعر والمستمع. وهو ما بينه عبد القاهر بقوله: "وإن توقفت في حاجتك، أيها السامع للمعنى إلى الفكر في تحصيله فهل تشك في أن الشاعر الذي أدّاه إليك، ونشر بزه لديك قد تحمل فيه المشقة الشديدة وقطع إليه الشقة البعيدة، وأنه لم يصل إلى دُرِّهِ حتى غاص، ولم ينل المطلوب حتى كابد منه الامتناع والاعتياص؟ ومعلوم أن الشيء إذا عُلم أنه لم يُنَل في أصله إلا بعد التعب، ولم يُدرَك إلا باحتمال النَّصَب، كان للعلم بذلك من أمره من الدعاء إلى تعظيمه، وأخْذِ الناس بتفخيمه، ما يكونَ لمباشرة الجهد فيه، وملاقاة الكرب دونه، وإذا عثرتَ بالهوينا على كنزٍ من الذهب، لم تُخرجك سُهولةُ وجوده إلى أن تنْسَى جملة أنه الذي كدّ الطالب، وحمل المتاعب، حتى إن لم تكن فيك طبيعة من الجود تتحكم عليك"([1]).

وبناء على ما سبق فإن للمستمع حضورًا لا يمكن تجاهله، حضورًا يجعل منه شريكًا كاملاً لهذا الشاعر في كل ما يقوم به من خيارات تشمل كل جوانب القصيدة ومستوياتها، فيكون مبدعًا في نقده كما كان الشاعر مبدعًا في النظم، مما يجعل من القصيدة قاسمًا مشتركًا بينهما، فالمستمع هو ناقد خاص توازي خبرته بالقصيدة خبرة ناظمها، ولعل هذا هو سبب ما في النقد من اللذة والمتعة؛ فـ "رهان العقول التي تستبق، ونضالُها الذي تمتحِن قواها في تعاطيه، هو الفكر، والرّويَّةُ، والقياس، والاستنباط ... وما شرفت صنعة، ولا ذُكر بالفضيلة عملٌ، إلا لأنهما يحتاجان من دقة الفكر، ولطف النظر، ونفاذ الخاطر، إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما" ([2]).

إن هذا التآلف الفكري بين الشاعر والمستمع يجعل المستمع مشاركًا للشاعر في تجربته الفنية، وكذلك في صنع المعنى وإبداعه الفني، ذلك أن المستمع يقوم برحلة ذهنية بين ذخيرته اللغوية، ينتقل فيها من ظاهر المعنى الذي لا يعطيه طلبه إلى معنى آخر قد يجد فيه بغيته، حيث يتمثّل الموقف الذي عايشه الشاعر، كي يصل إلى مراده؛ من ذلك تعليق عبد القاهر على بيت بشار الذي فيه:

كأَنَّ مُثارَ النَّقْعِ فَوْق رُءوسِنا وأَسْيافَنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَواكِبُهْ [من بحر الطويل]

إذ يقول: "وانظر هل يُتَصوَّر أن يكون بشّار قد أخطر معاني هذه الكلم بباله أفرادًا عاريةً من معاني النّحو الّتي تراها فيه، وأن يكون قد وقع (كأنّ) في نفسه من غير أن يكون قصد إيقاع التشبيه منه على شيء، وأن يكون فكّر في (مُثار النقع) من غير أن يكون أراد إضافة الأوّل إلى الثّاني، وفكّر في (فوق رؤوسنا)، من غير أن يكون قد أرادَ أن يُضِيف (فوق) إلى الرّؤوس، وفي (الأسياف) من دون أن يكونَ أرادَ عطفها بالواو على (مثار)، وفي (الواو) من دون أن يكون أراد العطف بها، وأن

([2])الجرجاني: عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق محمود شاكر، مطبعة المدني القاهرة، ص145.
([1]) المصدر نفسه، ص148.

يكون كذلك فكّر في (اللّيل) من دون أن يكون أراد أن يجعله خبرًا لـ(كأنّ)، وفي (تهاوى كواكبه) من دون أن يجعل (تهاوى) فعلاً (للكواكب)، ثمّ يجعل الجملة صفةً للّيل، ليتمّ الّذي أراد من التّشبيه؟ ألم يُخطِر هذه الأشياء بباله إلاّ مرادًا فيها هذه الأحكام والمعاني الّتي تراها فيها؟ وليت شعري كيف يُتصوّرُ وقوع قصد منك إلى معنى كلمةٍ من دون أن تريدَ تعليقَها بمعنى كلمةٍ أخرى؟ ومعنى القصدِ إلى معاني الكلم، أن تُعلِمَ السّامعَ بها شيئًا لا يعلمه... فبيتُ بشار إذا تأملتَه وجدْته كالحَلْقةِ المُفرغة التي لا تقبل التقسيمَ...وإنْ أنت حاولتَ قطعَ بعض ألفاظ البيت عن بعض، كنتَ كمن يَكْسرُ الحَلْقةَ... وذلك أنه لم يردْ أن يشبّه (النقعَ) بالليل على حدةٍ، و(الأسيافَ) بالكواكب على حدة، ولكنه أراد أن يشبّه النقعَ والأسيافُ تجولُ فيه بالليل في حالِ ما تَتْكَدِرُ الكواكبُ وتتهاوى فيه. فالمفهومُ من الجميع مفهومٌ واحد، والبيت من أوله إلى آخره كلام واحد...فقد أراك ذلك ـ إن لم تُكابرْ عقلك ـ أن النظمَ يكون في معاني الكلم دونَ ألفاظها، وأن نظْمها هو توخّي معاني النحوِ فيها...بأنْ جَعَلَ (مُثار النقع) اسمَ كأنَّ وَجَعَلَ الظرفَ الذي هو (فوق رؤوسنا) معمولاً لمثارٍ ومعلّقًا به وأَشْرَكَ (الأسيافَ) في كأنَّ بعطفِه لها على(مُثار)، ثم بأن قال: (ليلٌ تهاوى كواكِبُه) فأتَى بالليل نكرةً، وجعل جملةَ قوله: (تهاوى كواكِبُه) له صفةً، ثم جعل مجموعَ: (ليل تهاوى كواكِبُه) خبرًا لِكأنّ"([1]).

ويظهر من تعليق عبد القاهر السابق، أن المستمع يتحمّل نصف مشاقّ ما تحمله الشاعر في نظمها، ولا يقلل ذلك من شاعريته، وإنما يعني أن هناك تآلفًا قد حدث بينهما في إطار العملية الإبداعية؛ لذا فإن القصيدة تفقد قيمتها إذا لم تحقق تواصلاً بين الشاعر والمستمع، والشاعر لا يصيب في نظمه، ولا يستكمل معانيه، إلا إذا وقعت هذه المعاني في قلب المستمع، ونجحت في تحقيق مقاصده. وعلى ضوء ذلك يباشر البلاغي النظر في النصوص الشعرية؛ فيُقرِن بين الفعل من الشاعر، والأثر في المستمع، ومن ثم يصبح تمكُّن المعنى من نفس المستمع، دليلا على تحقيق هذا التواصل، فالبلاغة " كلُّ ما تُبلّغُ به المعنى قلبَ السامع، فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن"([2])؛ لذا فإن للشاعر سلطانًا على المستمع، يتمثل في اعتماده في صنعته على إعمال الفكر، وتحريك الخيال، وحسن التصرّف في الأساليب، وجمال التعبير بالعدول والانزياح، وغير ذلك من الأساليب التي تصطبغ بها قصيدته، ليصل بفضلها إلى التأثير في المستمع وإمتاعه، وشدِّ انتباهه، وإثارة خياله. وهنا تكمن وظيفة البلاغة؛ إذ إن هدف البلاغة العربية توصيل المعاني إلى القلوب، وتحقيق شرطي الإقناع والإمتاع، وهكذا "يكون النظر في صناعة البلاغة من جهة ما يكون عليه اللفظ الدال على الصور الذهنية في نفسه، ومن جهة ما يكون عليه بالنسبة إلى موقعه من

([2])الجرجاني : عبد القاهر، دلائل الإعجاز، مطبعة المدني بالقاهرة – دار المدني بجدة، ط3، 1992م، ص 411.
([3])العسكري: أبو هلال، الصناعتين، تحقيق عمى محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1952 م، ص10.

النفوس من جهة هيأته ودلالته، ومن جهة ما تكون عليه تلك الصور الذهنية في أنفسها، ومن جهة مواقعها من النفوس من جهة هيآتها ودلالاتها على ما خارج الذهن، ومن جهة ما تكون عليه في أنفسها الأشياء التي تلك المعاني الذهنية صور لها وأمثلة دالة عليها، ومن جهة مواقع تلك الأشياء من النفوس"([1]).

ولهذا ضبط البلاغيون عملية الإبداع الشعري بمواصفاتٍ من شأنها أن تجعلَ القصيدة تدور في فلك البلاغة على مستويين:

المستوى الأول: مواصفات فصاحة الكلم على مستوى الإفراد

وضبط فصاحة الكلم على مستوى الإفراد، أن يكون مألوفًا لينًا، سهل النطق، وأن يكون واردًا على قواعد اللغة، وهذه شروط تضمن خلوص مفرداته من تنافر الحروف، والغرابة، ومخالفة القياس اللغوي (الميزان الصرفي)، والثقل على السمع ([2])، وهي مواصفات سلبية يجب ألا تكون في القصيدة.

أولًا: تنافر حروف الكلمة

رأى البلاغيون القدامى أن تنافر حروف الكلمة خللٌ يضرب في فصاحة القصيدة، ويتنافى مع الذوق اللغوي؛ نحو كلمة [مُستَشزِر] في قول امرئ القيس يصف شعر محبوبته: (غدائره مستشزرات إلى العلا)، فهي كلمة اجتمع لها حروف خاصَّة، هي السين، والشين، والزاي؛ الأمر الذي يثقلها على الأذن، "وذلك لتوسُّط الشين وهي مهموسة رخوة بين التاء وهي مهموسة شديدة والزاي وهي مجهورة "([3]).

ورغم ما قدّمه البلاغيون في تعليقاتهم على هذه الكلمة رفضًا أو قبولًا، فإنّ من يتأملها ـ رغم ما فيها من التنافر في الحروف، والثِّقَل في النطق ـ ضمن سياق الأبيات التي ذكرت فيه، يجد أن تنافر حروفها يتماشى مع الصورة التي يريد الشاعر أن يرسمها لشَعر محبوبته الغزير المتدلي على ظهرها، ذي الخصلات المتلبّدة على رأسها، وترتفع إلى أعلى، " ويغيب باقي الشعر الكثيف تحتها من مفتولٍ ظَلَّ على انتظامه، وغير مفتولٍ انطلقَ هنا وهناك، صورة غنية رائعة، حاشدة زاخرة مزدحمة، إذا أجدنا تصوُّرها واستمعنا إلى (مستشزرات) أدركنا أنها تقتضي هذا التنافر"([4]). إنها صورة لها إيقاعها الخاص في سياق بقيّة الأبيات التي وردت فيه؛ إذ يقول امرؤ القيس:

([2]) القرطاجني: حازم، منهاج البلغاء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإســـلامي، بيروت لبنان، ط1986م، ص17.

([3])انظر القزويني: جلال الدين أبو عبد الله، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ص5،6. وكذلك السيوطي: جلال الدين، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، مكتبة دار التراث، القاهرة، تحقيق أحمد جاد المولى، وأبو الفضل إبراهيم، والبجاوي، ط3ج1، ص185،186.

([4])السيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، مصدر سابق، ج1، ص185 ،186.

([1])النويهي: محمد، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للنشر، القاهرة، ج1، ص44 ،45.

فَلَمَّا أَجَزْنَا سَاحَةَ الحَيِّ وانْتَحَى بِنَا بَطْنُ خَبْتٍ ذِي حِقَافٍ عَقَنْقَلِ [من بحر الطويل]
هَصَرْتُ بِفَوْدَيْ رَأْسِهَا فَتَمَايَلَتْ عَلَيَّ هَضِيْمَ الكَشْحِ رَيَّا المُخَلْخَلِ
مُهَفْهَفَةٌ بَيْضَاءُ غَيْرُ مُفَاضَةٍ تَرَائِبُهَا مَصْقُولَةٌ كَالسَّجَنْجَلِ
وجِيْدٍ كَجِيْدِ الرِّيمِ لَيْسَ بِفَاحِشٍ إِذَا هِيَ نَصَّتْهُ وَلاَ بِمُعَطَّلِ
وَفَرْعٍ يَزِينُ المَتْنَ أَسْوَدَ فَاحِمٍ أَثِيثٍ كَقِنْوِ النَّخْلَةِ المُتَعَثْكِلِ
غَدَائِرُهُ مُسْتَشْزِرَاتٌ إِلَى العُلاَ تَضِلُّ العِقَاصُ فِي مُثَنًّى وَمُرْسَلِ
وَكَشْحٍ لَطِيفٍ كَالجَدِيلِ مُخَصَّرٍ وَسَاقٍ كَأُنْبُوبِ السَّقِيِّ المُذَلَّلِ

ويظهر من السياق مدى انسجام كلمة (مستشزرات) مع الصورة التي رسمها الشاعر لمحبوبته، واصفًا إياها بأوصافٍ متعدِّدة، ويشغله من هذه الأوصاف شعرُها الكثيف المتداخل، تتزاحم خصلاته على رأسها، ولهذا كان التنافر مقصودًا يؤدي وظيفة عضوية تقتضيها عاطفته الغالبة ([1])، وهكذا جاءت اللفظة في سياقها محمّلة بمدّ دلالي يحقق للشاعر هدفه المقصود.

ثانيًا: غرابة الكلمة

الكلمة الغريبة عند أهل الفصاحة والبلاغة، هي التي لا يظهر معناها إلا بالبحث عنها في كتب اللغة والمعاجم؛ ذلك أنها تقيم بغرابتها ما يحول دون انسياب المعنى في ذهن المستمع، فينشأ بينها وبينه انفصالٌ يعوق وصوله إلى دلالاتها؛ نحو كلمة[مسرّجا] في قول العجاج: (وَفَاحِمًا ومَرْسِنًا مُسَرَّجَا). وهذا المقياس مردود عليه من بعض البلاغيين؛ إذ ينبغي أن يُحمَل قول الغرابة على الغَرَابةِ بالنسبة إلى العرب العَرْباء لا بالنسبة إلى استعمال الناس، وإلا لكان جميعُ ما في كُتُب الغريب غيرَ فصيح، والذي يقتضيه الكلام أن الغَرَابة قِلَّةُ الاستعمال لذلك المعنى لا لِغَيره ([2]). ولعل الذي أدَّى إلى هذا الاختلاف في تخريج بيت رؤبة بن العجاج؛ أنه عُزِل عن سياقه الذي جاء فيه؛ إذ يقول:

والشحطُ قَطاعٌ رَجاء مَن رَجا أزمانَ أبْدتْ وَاضحًا مُفلَّجَا [من بحر الكامل]
وَمُقلَةً وَحاجِبا مُزَجَّجا وَفاحِمًا وَمَرسِنًا مُسَرَّجا
وَبَطنَ أَيمٍ وَقوامًا عُسلُجا وَكَفلا وَعثًا إِذا تَرَجرَجا

([2])انظر النويهي: محمد، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، مرجع سابق، ص45 ،46.

([3])انظر السيوطي: المزهر في علوم اللغة، مصدر سابق، ج1، ص 187. جاء في تاج العروس (كأكأ) نقلاً عن الجاحظ أَنَّ هذه القِصَّةَ وقعتَ لأبي عَلْقَمَةَ في بعض طُرُق البصرَةِ. ومسرجا هنا محل الغرابة، فيحتمل إرادة كونه كالسيف السريجي في الاستواء والدقة، ويحتمل إرادة كونه كالسراج في البريق واللمعان لكثرة مائه ورونقه، ولا قرينة. وتمام البيت، كما يلي : (ومقلة وحاجبا مزججا وفاحما ومرسنا مسرجا) . والمراد بالمقلة العين، ومزججا أي مدققا مطولا، وفاحما أي شعرا أسودا كالفحم، ومرسنا أي أنفا.

ويظهر من سياق الأبيات أن رؤية يصف محبوبته بسواد الشعر، وبياض الأسنان المفلجة، والعيون الواسعة الجميلة، والحاجب المزجَّج المدقق المقوَّس، والأنف المستوي الدقيق الحسن، فكأن أنفها يُشبِه السيف السُّرَيجيَّ في دقَّته واستوائه ([1]).

وقد ذهب بعض البلاغيين إلى أن التعامل مع مثل هذه الكلمات ليس مرفوضًا رفضًا مطلقًا؛ فالجاحظ يصيغ للشاعر أن يسلك هذا المسلك إذا كان بدويًّا أعرابيًّا، لوجود التلاؤم بين طبيعة الكلمة وطبيعة متلقِّيها: " فإن الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الناس"([2]). وكذلك ابن سنان يرى أنه لا مندوحة للشاعر عن الكلمة الغريبة إذا اقتضى السياق ذلك، كأن تكون اسمًا لمكان، فلا بُدَّ من ذكرها لكمال الإفادة، كقول البحتري:

وَأَنَا الشُّجَاعُ وَقَدْ رَأَيْتَ مَوَاقِفِي بِعَقَرْقَسٍ وَالمَشْرَفِيَّةُ شُهَّدِي [من بحر الكامل]

فالشاعر له عذر واضح في ذكر(عَقَرْقَسٍ)؛ لأنه الموضع الذي شاهد الممدوح به قتاله، وليس يحسن أن يذكر موضعًا غيره ([3]). أما ابن الأثير فيرى أن هناك من الغريب ما يحسن استعماله في الشعر دون الخُطَب والمُكاتَبَات، وذكَر من هذا الغريب الحسن كلمة (شَرَنْبَثَة) في قول الفرزدق:

وَلَوْلاَ حَيَاءٌ زِدْتُ رَأْسَكَ شَجَّةً إِذَا سُبِرَتْ ظَلَّتْ جَوَانِبُهَا تَغْلِي [من بحر الطويل]
شَرَنْبَثَةٌ شَمْطَاءُ مَنْ يَرْتَمِي بِهَا تَشُبْهُ وَلَوْ بَيْنَ الخُمَاسِيِّ وَالطِّفْلِ

فقوله:(شَرَنْبَثَة) من الألفاظ الغريبة التي يسوغ استعمالها في الشعر، وهي هنا غير مستكرَهة، إلا أنها لو وردت في كلم منثور لعيبت ([4])، ثم هو يرجع الغرابة إلى قلة الاستعمال عبر التطوُّر الزمني، فهناك ألفاظ استعمَلَها الأوائل دون الأواخر، أصبحت في زمنه تُعَدُّ وحشيَّة لعدم استعمالها، لذا فهو يعيب على أبي تمام قوله:

قَدْ قُلْتُ لَمَّا اطْلَخَمَّ الأَمْرُ وَانبَعَثَتْ عَشْوَاءُ تَالِيَةً غُبْسًا دَهَارِيسَا [من بحر البسيط]

فلفظة (اطْلَخَمَّ) من الألفاظ المنكرة التي جمعت الوصفين القبيحين في أنها غريبة، وأنها غليظة في السمع كريهة على الذوق، وكذلك لفظة (دَهَارِيس) أيضًا ([5]). وسياق البيت عند أبي تمام له مسوغاته، رغم أنه ثقيل الألفاظ، وحشي الكلمات، وهو سياق متناسب مع رؤية الشاعر العامة للأبيات، إذ يقول:

([2])انظر شبايك: عيد محمد، الشاهد الشعري في مبحثي الفصاحة والبلاغة3/1، دراسات ومقالات نقدية وحوارات أدبية، حقوق النشر محفوظة لموقع الألوكة،1433هـ/ 2012م..

([3]) الجاحظ: أبو عثمان، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط7، 1998 م ، ج1، ص144.

([4])انظر ابن سنان: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية بيروت، ط1 ،1982م، ص69.

([5])انظر المصدر نفسه، ص183،182. والشرنبث في الأصل الغليظ، أراد أنها قبيحة منكرة في الأصل.

([1])ابن الأثير: ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تعليق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، ج1، ص181. واطلخم بمعنى أظلم، واعشواء: ضعيفة البصر، والغبس: المظلمة، والدهاريس: الدواهي.

أحيا حشاشة قلبٍ كانَ مخلوسًا ... ورمَّ بالصبرِ عقلاً كانَ مألوسا [من بحر البسيط]
سَرَى رِدَاءَ الهَوَى في حِينِ جِدَّتِهِ ... واهًا لهُ منهُ مسرورًا وملبوسا!
لو تَشْهَدِينَ أُقاسِي الدَّمْعَ مُنْهَمِرًا ... واللَّيْلَ مُرْتَتِجَ الأبوابِ مَطْمُوسَا
استنبتَ القلبُ منْ لوعاته شجرًا ... منَ الهمومِ فأجنتهُ الوساويسا
أهْلَ الفَرادِيسِ لَمْ أُعْدِدْ لِذِكْرِكُمُ ... إلا رَعَى وَسَقَى اللهُ الفَرادِيسَا
إذْ لا نعطلُ منها منظرًا أنقًا ... ومربعًا بمها اللذاتِ مأنوسا
قَدْ قُلْتُ لمَّا اطلَخَمَّ الأَمْرُ وانْبَعَثَتْ ... عَشواءُ تَالِيةً غُبْسًا دَهارِيسَا
لي حرمةٌ بكَ أمسى حقُّ نازلها ... وَقْفًا عليك فدَتكَ النَّفْسُ مَحْبُوسَا
كمْ دعوةٍ لي إذا مكروهةٌ نزلتْ ... واسْتَفْحَلَ الْخَطْبُ يا عَيَّاشُ يا عِيسَى ([1])

لقد تعمّد أبو تمام الغرابة (*) في شعره إلى حدّ المذهب، وذلك مما نقله عنه النقاد والبلاغيون الذين عاصروه؛ إذ إنه يستخدم الألفاظ استخدامًا توظيفيًا خارقًا للمعيار الجمالي عن عمد، إنها إرادة الابتداع التي اتخذها مذهبا في إبداعه الشعري، فتلقي الشعر عنده معاناة، وليس رفاهية، وهذا ما نبّه إليه لمّا سأله أبو سعيد وأبو العميثل: (لِمَ لا تقول ما يُفهم؟!)، فردّ عليهما:(ولِمَ لا تفهمان ما يُقال؟!) ([2]). وفي ضوء هذا المذهب يمكننا أن نقول: إن أبا تمام يسعى إلى تواصل مختلف مع شعره؛ ومن ثمّ يبحث عن مستمع يتلقاه في حيّز مذهبه، مستمع يشاركه الإبداع؛ لذا كان على هذا المستمع يرتقي بثقافته إلى مرتبة تؤهله من التفاعل مع أشعاره. ولهذا فإن الغرابة في كلمة (اطلَخَمَّ) مقصودة؛ إذ " إن الرؤية الصحيحة التي تتناسَب والسياق أن هذه الكلمة تحكي ـ بثقلها وتداخل حروفها ـ الشدَّة والاختلاط حين ينبهم الأمر، وتنبعث النوائب العشواء، فإذا أضفنا إلى ذلك دلالة (غبسًا) التي تُوحِي

([8])التبريزي: الخطيب، شرح ديوان أبي تمام، قدّم له راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت الطبعة الثانية 1994م، ج1، ص364،365. فكلمة(اطلخمّ) بما توحي به من شدة طاحنة إذا أضيفت إليها دلالة(غبسًا)التي تُوحِي بتتابُع الآلام والهموم، ثم(دهاريسا)التي تصوِّر آثار الدواهي، وفعل الدهس والهرس، إلى جانب المعطيات السياقية الأخرى داخل النص، ترسم صورة للممدوح بجوده وكرَمِه يدفع الشرَّ عن أمته، متصدِّيًا للنوازل متحمِّلاً الآلام.

(*) لقد شغلت قضية الغرابة في شعر أبي تمام كلاً من خصومه وأنصاره، فثمّة اتفاق على وجود هذه الغرابة في شعره، بخلاف ما كتبه الحسن بن وهب إليه : أنت ـ حفظك الله ـ تحتذي من البيان في النظام، مثل ما نقصد نحن في النثر من الإفهام، والفضل لك ـ أعزك الله ـ إذ كنت تأتي به في غاية الاقتدار، وعلى غاية الاقتصار، وفي منظوم الأشعار، فتحلّ متعقّده، وتربط متشرّدة ،وتضمّ أقطاره، وتجلو أنواره، وتفصّله في حدوده، وتخرجه في قيوده، ثم لا تأتي به مهملاً فيستبهم، ولا مشتركًا فيلتبس، ولا متعقّدًا فيطول، ولا متكلّفًا فيحول. فهو منك كالمعجزة، تضرب فيه الأمثال، وتشرح فيه المقال، فلا أعدمنا الله هداياك واردة، وفوائدك وافدة. راجع الحصري القيرواني: زهر الآداب وثمر الألباب، دار الجيل، بيروت، ج3، ص 891.

([3]) انظر الآمدي: الموازنة، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، ص21.

بالظلام الحالك، وتتابُع الآلام والهموم، ثم قوله: (دهاريسا) التي تصوِّر بجرسها آثار الدواهي، وفعل الدهس والهرس في شدة طاحنة، وكأنما تعاوَنت كلمات البيت في رسم صورة للممدوح بجوده وكرَمِه يدفع الشرَّ عن أمته، ويتصدَّى للنوازل متحمِّلاً في سبيل ذلك آلام الدهر ومعاناته"([1]).

ثالثًا: مخالفة القياس الصرفي

وهذه المخالفة تتَّصل ببنية الكلمة من حيث التغيُّر فيها بالزيادة أو النقص، نحو قول أبي النجم:

الحمد لله العليّ الأجلَلِ الواسع الفضل الوهوب المجزِلِ [من بحر الرجز]

فإن القياس أن يقول: (الأجلِّ) بالإدغام ([2])، وليس من ضرورة لفكّه. وقد عاب ابنُ سنان رؤبةَ في قوله: (قَوَاطِنًا مَكَّةَ مِنْ وُرْقِ الْحَمَا) يريد (الحمام)، فالشاعر قد لجأ إلى حذف جزء من بنية الكلمة، فخرج على المألوف صياغيًّا، وبالمثل قد يعمد الشاعر إلى إشباع الحركة حتى تصير حرفًا، كما قال ابن هرمة:

وَأَنْتَ عَلَى الغَوَايَةِ حِينَ تَرْمِي وَعَنْ عَيْبِ الرِّجَالِ بِمُنْتَزَاحِ [من بحر الوافر]

أي:(بمنتزح) ([3]).

والحق أن ضرورة اتِّباع القاعدة الصرفيّة لم تلق إجماعًا من أهل البلاغة واللغة؛ حيث يرونها تحدّ من إبداع الشاعر وتقيّده، وقد أجازت العرب في الشعر" ما لا يجوز في الكلام، اضطروا إلى ذلك أو لم يضطروا إليه، لأنه موضع ألفت فيه الضرائر، دليل ذلك قوله:

كَمْ بِجودٍ مُقْرِفٍ نَالَ العُلاَ وَكَرِيْمٍ بُخْلُهُ قَدْ وَضَعَه [من بحر الرمل]

في رواية من خفض (مقرفا). ألا ترى أنه فصل بين (كم) وما أضيفت إليه بالمجرور، والفصل بينهما من قبيل ما يختص بجوازه الشعر، مع أنه لم يضطر إلى ذلك، إذ يزول عن الفصل بينهما برفع مقرف أو نصب "([4]). وبالتالي يكون الذوق الفنّي هو المعيار في استخدام الشاعر لألفاظ تخرج عن المألوف صياغيًّا، وليس القياس الصرفي؛ فقد أبدع فحول الشعراء الجاهليين جياد قصائدهم اعتمادًا عليه في غيبة القواعد، " وهذا كلُّه يرجع إلى حاكم الذوق السليم؛ فإن صاحب هذه الصناعة يصرِّف الألفاظ بضروب من التصريف، فما عَذُبَ في فمه منها استعمله، وما لفظه فمه تركه... ومؤلِّف

([2]) شبايك: عيد، الشاهد الشعري في مبحثي الفصاحة والبلاغة3/1، مرجع سابق، متاح على موقع الألوكة،1431هـ/ 2010م.

([3]) انظر القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، مصدر سابق، ص 6. وكذلك السيوطي: المزهر في علوم اللغة، مصدر سابق، ج1، ص 186.

([4]) انظر ابن سنان: سر الفصاحة، مصدر سابق، ص79، 80.

([5]) ابن عصفور الإشبيلي: أبو الحسن علي بن مؤمن بن محمد، ضرائر الشعر، تحقيق السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس القاهرة، ط1، 1980 م،ص13.

الكلام من كاتب وشاعر إذا مرَّت به ألفاظٌ عرَضَها على ذوقه الصحيح، فما يجد الحسَن منها مُوَحَّدًا وحَّده، وما يجد الحسَن منها مجموعًا جمعه، وكذلك يجري الحكم فيما سوى ذلك من الألفاظ "([1]).

ولهذا فإن الكلمة قد تخالف القياس الصرفي، وتوافق الوضع اللغوي؛ ومن ثمّ تكون فصيحة لثبوت استعمالها على تلك الصورة لدى العرب الفصحاء، وهذا كثير الذكر في الخطاب القرآني، فقد لاحَظ الزركشي أن بعض الأفعال تَرِد في النص الكريم، وقد قصرت حركتها الطويلة في الكتابة تبعًا لإسقاطها في النطق، وعلَّل لهذا الإسقاط بأنه للتنبيه على سرعة وقوع الفعل، وسهولته على الفاعل، وشدَّة قبول المنفعل المتأثِّر به في الوجود، وهو ما يعني من الناحية الصوتية الخالصة قد يكون لها إفراز دلالي مكثَّف في مثل قوله تعالى: {سَنَدْعُ الزَّبَانِيَةَ} (العلق: 18)، ففيه سرعة الفعل، وإجابة الزبانية، وقوة البطش([2]).

رابعًا: ثِقل الكلمة على السمع

فالذي تستلذُّ النفس سماعه منها وتميل إليه هو الحسن الفصيح، والذي تكرهه وتنفر منه هو القبيح غير الفصيح، مثل كلمة (البُعَاق) إذا قِيست بكلمتي (الدِّيمَة) و(المُزْنَة)، "وهذه اللفظات الثلاثة من صفة المطر، وهي تدلُّ على معنى واحد، ومع هذا فإنك ترى لفظتي (المُزْنَة) و (الدِّيمة)، وما جرى مجراها مألوفة الاستعمال، وترى لفظ(البُعاق)، وما جرى مجراه متروكًا لا يستعمل"([3])، ومثل ذلك أيضًا كلمة (الجرشى) في قول أبي الطيب:

مبارك الاسم أغر اللقب كريم الجِرِشَّى شريف النسب ([4]) [من بحر المتقارب]

والحق أن تطبيق هذا الشرط في الحكم على فصاحة الكلمة، لا بد أن يخضع لأمرين؛ الأمر الأول: انسجام الكلمة مع مثيلاتها داخل النص الشعري؛ ففي انسجامها وتآلفها إسهام في تشكيل معناها تشكيلاً جديدًا، وقد أفصح الجرجاني عن ذلك النظر، في عرض نظريته في النظم، فقال:

([2]) ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، مصدر سابق، ج1،ص300 ،305.

([3]) راجع الزركشي: بدر الدين محمد بن عبدالله، البرهان في علوم القرآن، دار التراث القاهرة، ج1، ص386 : 397.

([4])ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، مصدر سابق، ج1، ص91.

([5]) لفظ الجرشى مما يكرهه السمع وينبو عنه اللسان، والجرشى بمعنى النفس، فجعل اسمه مباركا ولقبه أغر ونفسه كريمة ونسبه شريفا، وذلك أنه كان يسمى عليا وهو اسم مبارك لموافقة اسم أمير المؤمنين علي كرم الله وجهه، ويلقب سيف الدولة وهو لقب أعرابي مشهور، وأغر أخذا من غرة الفرس لأنها أشهر ما فيها، ووصفه بكرم النفس، إما باعتبار الحسب والعراقة، وإما باعتبار بذل المال وكثرة العطاء، وأشار إلى شرف نسبه باعتبار عراقته في بيت الملك وعراقة حسبه .انظر القلقشندي: أحمد بن علي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، تحقيق يوسف علي طويل، دار الفكر دمشق، ط1، 1987م، ج2،ص238.وانظر القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، مصدر سابق، ص 6.وكذلك السيوطي: المزهر في علوم اللغة، مصدر سابق ، ج1، 186.

"وهل تجد أحدًا يقول: هذه الكلمة فصيحة إلا وهو يعتبر مكانَها من النظم، وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتِها، وفضل مؤانستها لأخواتِها؟ وهل قالوا: لفظة متمكنة ومقبولة، وفي خلافه: قلقة ونابية ومستكرهة، إلا وغرضهم أن يعبروا بالتمكُّن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناها، وبالقلق والنبوِّ عن سوء التلاؤم، وأن الأولى لم تَلِقْ بالثانية في معناها، وأن السابقة لم تصلح أن تكون لِفْقًا للتالية في مؤدّاها "([1]).

والأمر الثاني: السياق الزماني والمكاني المستعمل فيه الكلمة؛ فكثير من الكلمات التي قد تبدو غريبةً بالنسبة لعصر ما لا تكون بمثل هذه الغرابة حينما يستعملها الناس في عصر غيره؛ إذ إن " الكلمة، كما هو معروف، ليست معنى معجميًا محددًا عاريًا من الظلال والإيحاءات التي تكتسبها من آلاف التجارب الإنسانية في استعمالها عبر التاريخ. إنها ليست رمزًا يشير إلى فكرة ومعنى فحسب، بل هو نسيج متشعِّب من صور ومشاعر أنتجتها التجربة الإنسانية، فثبتت في اللفظة، وارتبطت بها؛ فزادت معناها الأصلي حياة وإيحاءً... غير أن للألفاظ فوق ذلك ـ أي فوق أصلها المجرَّد وارتباطها التراثي والشخصي ـ ظلالاً تضفيها عليها مجالاتها المختلفة التي تدخلها في سياق كلي وبنيوي جديد هو من صنع الأديب أو الشاعر "([2]).

وتباعًا لذلك فإن النظر إلى بيت المتنبي السابق ضمن سياقه العام الذي ورد فيه، يوضح مدى موافقته للسياق الشعري الذي أراده الشاعر، فبتتبع كلمة (الجرشى) مثلا ـ ليكون الأمر أكثر وضوحًا ـ في بعض أبيات القصيدة التي تمثِّل السياق التي وَرَدت فيه، يقول المتنبي:

فَهِمْتُ الكِتَابَ أَبَرَّ الكُتُبْ ... فَسَمْعًا لِأَمْرِ أَمِيرِ العَرَبْ [من بحر المتقارب]
وَطَوْعًا لَهُ وَابْتِهَاجًا بِهِ ... وَإِنْ قَصَّرَ الفِعْلُ عَمَّا وَجَبْ
وَمَا لاقَنِي بَلَدٌ بَعْدَكُمْ ... وَلاَ اعْتَضْتُ مِنْ رَبِّ نُعْمَايَ رَبْ
وَمَا قِسْتُ كُلَّ مُلُوكِ البِلاَدِ ... فَدَعْ ذِكْرَ بَعْضٍ بِمَنْ فِي حَلَبْ
وَلَوْ كُنْتُ سَمَّيْتُهُمْ بِاسْمِهِ ... لَكَانَ الحَدِيدَ وَكَانُوْا الخَشَبْ
أَفِي الرَّأْيِ يُشْبَهُ أَمْ فِي السَّخَا ... ءِ أَمْ فِي الشَّجَاعَةِ أَمْ فِي الأَدَبْ
مُبَارَكُ الاِسْمِ أَغَرُّ اللَّقَبْ ... كَرِيمُ الجِرِشَّى شَرِيفُ النَّسَبْ

ومن ينعم النظر في هذه الأبيات يجد أن كلمة الجرشّى لها صفات تتناغم مع بقية الكلمات داخل القصيدة، وتشارك في إبراز المدلول العام لسياقها، وهو تعظيم سيف الدولة وتقديره؛ ذلك أنها تمتلك

([2])الجرجاني: عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 44، 45.

([3])الشرقاوي: عفت، بلاغة العطف في القرآن الكريم دراسة أسلوبية، دار النهضة العربية، بيروت، ط1981م.، ص147، 148.

بنية صوتية قويّة ذات حروف جهريّة في أغلبها (الألف، واللام، والجيم، والراء)، وإيقاعًا شعريًّا ذا رنين وشدّة ـ بُنيت عليه في إطار القصيدة ـ وهو إيقاع البحر المتقارب، وهو" بحر فيه رنة ونغمة مطربة على شدة مأنوسة، وهو أصلح للعنف منه للرفق"([1]). وبالنظر في وزن البيت موضع الشاهد من ناحية تفعيلاته الثمانية، نجد أن كتابته العروضية على النحو التالي:

مبارك لاسم أغررل لقب كريمج جرششى شريفن نسب
فعول فعول فعولن فعو فعولن فعولن فعولن فعو
o// /o// /o// o/o// o// o/o// o/o// o/o//

واكتمال البيت من ناحية بنيته الإيقاعية المكتملة ينسجم مع اكتمال المعنى؛ ومؤدّاه أن المتنبي قد جمع لممدوحه خصالا ثمانية؛ فهو سديد الرأي حكيم، وجواد ذو بذل، وشجاع ذو بأس، ومؤدب ونبيه، وعال المكانة، ومشهور في الآفاق، وطيب النفس، وذو نسب شريف. واجتماع هذه الخصال في ممدوحه تجعله لا يشبهه أحد من الملوك ولا يضاهيه.

المستوى الثاني: مواصفات فصاحة الكلم على مستوى التركيب

ضبط البلاغيون فصاحة الكلم على مستوى التركيب، في أن يخلو التركيب من تنافر الكلمات والتكرار الثقيل، وضعف التأليف، والتعقيد المعنوي (الغموض والإبهام)، وهذه الشروط " تعدّ امتدادًا لمواصفات البنية الإفرادية، أو توسيعًا لمدى تأثيرها الإبداعيّ "([2]).

أولا: تنافر الكلمات أو تكرارها في التأليف

وهذه المواصفة منحصرة في اتصال المستوى الصوتي للألفاظ؛ حيث يكون البيت مبنيًّا من حروف متقاربة المخرج ومكررة، ولهذا يصعب النطق به دون تتعتع وتلجلج، إلى درجة تجعله مادة لاختبار المتكلم بإنشاده ثلاث مرات دون تمهّل، ومن غير تعثُّر. والغالب فيه أن من ينشده قد لا ينجو من الزلل. ومن الشواهد التي مثَّلوا بها في هذا الصدد قولُ أبي تمام:

كَرِيمٌ مَتَى أَمْدَحْهُ أَمْدَحْهُ وَالْوَرَى مَعِي وَإِذَا مَا لُمْتُهُ لُمْتُهُ وَحْدِي [من بحر الطويل]

فمنشأ الصعوبة في البيت ـ عند بعض البلاغيين ([3]) ـ تكرار حروف الحلق (الحاء والهاء)، يرون فيه لونًا من المعاظلة التي تقوم على تداخل الحروف وتركيبها.

([2])هوميروس: الإلياذة، ترجمة سليمان البستاني، مؤسسة هنداوي، ط 2011م، ص82. والمتقارب بحر مكون من ثماني تفعيلات متشابهة، أربع في كل شطر، على النحو التالي:
فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

([3])عبد المطلب: محمد، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة العالمية للطباعة والنشر – لونجمان, 1997، ص57.

([4])انظر القيرواني: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، 1981م، ج2، ص264. وانظر أيضًا التفتازاني: سعد الدين، مختصر المعاني، منشورات دار الفكر، 1991م، ص17، 18، وفيه أن الصاحب بن عباد أنشد هذه القصيدة بحضرة ابن العميد، فلما بلغ هذا البيت قال له: هل تعرف فيه شيئا من الهجنة؟

وليس الأمر كذلك في رؤية بعض النقَّاد المحدَثين ([1])؛ إذ يرون أن هذه الصعوبة لم تنشأ من تكرير هذا اللفظ، وإنما نشَأَت بسبب جزم الفعل بالسكون، فالكلمة قبل أن تجزم لا نجد بها صعوبة كبيرة في النطق حتى لو كرَّرت أكثر من مرَّة، أمَّا الانتقال من الحاء الساكنة إلى الهاء المضمومة يُنتج وقفة قصيرة جدًّا قبل الانتقال من الحاء إلى الهاء، فيحسُّ منشد البيت ببعض الصعوبة؛ خاصة أن الشعراء أنفسهم كانوا يتمهلون عند إنشاد شعرهم، يشبعون مواطن الضغط في السياق، ويهمسون بأصواتهم كلما استشعروا ثقلاً. ومن التكرار الغريب الذي أدهش النقاد القدامَى والمعاصرين، وأثار استنكار بعضهم، قول الأعشى :

وَقَدْ غَدَوْتُ إِلَى الحَانُوتِ يَتْبَعُنِي شَاوٍ مِشَلٌّ شَلُولٌ شُلْشُلٌ شَوِلُ ([2]) [من بحر البسيط]

فقالوا: إن هذه شأشأة تنافي الفصاحة، وعبَث لا يليق بالشاعر، وقيل: إن ألفاظ شطره الثاني كلها بمعنى واحد، فكان أحدها يغني عن جميعها ([3]).

غير أن أحكام بعضهم في تلك القضية لم تكن فنيّة، بل كانت عقلية منطقية مستمدة من بيت أو بيتين أو ثلاثة أبيات؛ ومن ثمّ فقد أخطأهم التوفيق، ولم يحالفهم الصواب ـ إن حقَّ لنا قول ذلك ـ فدلالة ذلك التكرار يتضح للمتلقي بالانتباه إلى الظروف والملابسات التي أحاطت بالشاعر وحالته النفسية؛ فكلُّ تكرار يحمل في طيّاته دلالة شعورية مختلفة، فرضتها طبيعة السياق الذي ورد فيه، وهذا هو البيت ضمن سياقه :

وَقَدْ أَقُودُ الصَّبَا يَوْمًا فَيَتْبَعُنِي وَقَدْ يُصَاحِبُنِي ذُو الشِّرَّةِ الغَزِلُ
وَقَدْ غَدَوْتُ إِلَى الحَانُوتِ يَتْبَعُنِي شَاوٍ مِشَلٌّ شَلُولٌ شُلْشُلٌ شَوِلُ
فِي فِتْيَةٍ كَسُيُوفِ الْهِنْدِ قَدْ عَلِمُوا أَنْ لَيْسَ يَدْفَعُ عَنْ ذِي الحِيلَةِ الحِيَلُ

قال: نعم مقابلة المدح باللوم، وإنما يقابل بالذم أو الهجاء، فقال ابن العميد: غير هذا أريد، فقال: لا أدري غير ذلك. فقال: هذا التكرير في أمدحه أمدحه مع الجمع بين الحاء والهاء، وهما من حروف الحلق خارج عن حد الاعتدال نافر كل التنافر فأثنى عليه الصاحب.

([2])انظر علام: عبد الواحد، قضايا ومواقف في التراث النقدي، مكتبة الشباب، ط1979م، ص40،41. وكذلك بدوي: عبده، أبو تمام وقضية التجديد في الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1985 م، ص112. وانظر أيضًا الشبيتي: عامر بن عبد الله، المآخذ على فصاحة الشعر إلى نهاية القرن الرابع الهجري، مكتبة الملك فهد الوطنية، ط1، 2007 م، ص306، 307.

([3])البيت ذكره ابن قتيبة في الشعر والشعراء، ط دار المعارف، تحقيق أحمد شاكر، ج1، ص71. وفي كتابه المعاني الكبير، ط 1984م دار الكتب بيروت، ج1، ص379. والحانوت: مكان بيع الخمر وشربه. شاو: الشاوي هو الذي يشوي اللحم. مشل: الذي يضع اللحم في السفود (حديدة الشواء)، وقيل: هو الذي يسوق الإبل سوقًا جيدًا. والمعنى الأول أولى. الشلول: الذي يأخذ اللحم من القدر. والشلشل: الخفيف اليد في العمل. الشول : الذي عادته خفة اليد في العمل. وقيل : هو مثل لشلشل.

([4])راجع ابن قتيبة : الشعر والشعراء، مصدر سابق، ص 64 : 72.

نَازَعْتُهُمْ قُضُبَ الرَّيْحَانِ مُتَّكِئًا وَقَهْوَةً مُزَّةً رَاوُوقُهَا خَضِلُ
لا يَسْتَفِيقُونَ مِنْهَا وَهْيَ رَاهِنَةٌ إِلاَّ بِهَاتِ وَإِن عَلَّوْا وَإِنْ نَهِلُوا
يَسْعَى بِهَا ذُو زُجَاجَاتٍ لَهُ نُطَفٌ مُقَلّصٌ أَسْفَلَ السِّرْبَالِ مُعْتَمِلُ

ففي سياق الأبيات يصف الأعشى أحد مجالس الخمر التي كان يرتادها ورفاقه؛ وقد كان من عاداتهم في مثل هذه المجالس جلب ما يحقق لهم كامل اللذة والمتعة؛ من شواء وخمر معتقة، وجوارٍ يرقصن، وغلمان يبادرونهم الكؤوس التي لا تجف؛ لاستمرار غمرها مرة تلو المرة، فمهما شربوا لا يريدون الإفاقة، فجاءت تلك الكلمات معبرة عن تلك النشوة التي أخذتهم، ومصورة ذلك الترنح والتبختر والتمايل الذي في حركاتهم، ومحاكية ذلك التّلعثُم والتعثُّر في كلامهم، "وربما كان لظهور حرف الشين وانتشاره في الشطر الثاني خاصَّة، ما يبرز حديث السكارى بما له من خصوصية القوَّة والتفشِّي والصفير، إلى جانب ما لصوت الشين من دلالة أراد بها الأعشى أن يقدم للمتلقي تصويرًا فنيًا لصوت السكران وحركاته"([1]).

ثانيًا: ضَعف التأليف

هو خروج الكلام عن قواعد اللغة المعهودة، وذلك بأن يأتي التركيب غير مستقيم لغويًّا، ومن صوره؛ **عودُ الضمير على متأخر لفظًا ورتبةً**، بينما الأصل أن يعود الضمير على متقَدّمٍ في اللفظ أو الرتبة. ويستشهد البلاغيون ([2]) على ضعف التأليف بقول أبي الأسود الدؤلي:

جزى ربُّهُ عني عديَّ بن حاتمٍ جزاءَ الكِلابِ العاوياتِ وقدْ فَعَلْ [من بحر الطويل]

والشاهد فيه قوله: (جزى ربه عديّ)، حيث أخّر المفعول، وهو قوله: (عديّ) وقدّم الفاعل، وهو قوله: (ربُّه)، مع اتصال الفاعل بضمير يعود على المفعول.

ومن ذلك ـ أيضًا ـ قول حسّان بن ثابت يرثي مُطعِمَ بن عَدِيّ أحد رؤساء المشركينَ، وكان يدافع عن الرسول صلى الله عليه وسلم ([3]):

وَلَوْ أَنَّ مَجْدًا أَخْلَدَ الدَّهْرَ وَاحِدًا مِنَ النَّاسِ أَبْقَى مَجْدُهُ الدَّهْرَ مُطْعِمًا [من بحر الطويل]

---

(2)انظر النويهي: محمد، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر ـ القاهرة، ص67، 100. وانظر شبايك: عيد محمد، الشاهد الشعري في مبحثي الفصاحة والبلاغة3/2، دراسات ومقالات نقدية وحوارات أدبية، حقوق النشر محفوظة لموقع الألوكة، 1433هـ / 2012م.

([3])انظر الشنقيطي: أحمد بن الأمين، الدرر اللوامع على همع الهوامع شرح جمع الجوامع، وضع حواشيه محمد باسل، دار الكتب العلمية بيروت، ط1 ،1999م، ج1، ص114. وانظر القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، مصدر سابق، ص7. وكذلك التفتازاني: سعد الدين، مختصر التفتازاني على تلخيص المفتاح للقزويني، ضمن شروح التلخيص، دار الكتب العلمية، بيروت، ج1، ص97، 98.

([4])انظر ابن عقيل: شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، الناشر: دار التراث القاهرة، ط 20، ١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ م، ج2، ص 108.

فأعاد الضمير في (مَجْدُهُ) على متأخّرٍ لفظًا ورُتبة وهو (مُطْعِمًا). والحق أن عود الضمير على متأخّرٍ لفظًا ورُتبة كان موضع جدلٍ بين اللغويين. وهناك مَن أجازه وعدّه من باب أن العرب تتوسع في كلامها،" وبأيّ شيء تَفَاهَم الناس فهو بيانٌ، إلا أن بعضه أحسن من بعض"([1]).

ولهذا فإن الشاعرين رغم مخالفتهما للمشهور من قواعد اللغة، فإن المراد من كلامهما مفهوم، ولا يصحُّ اتهامهما بعدم الفصاحة؛ فالنابغة يدعو على عديّ بأن يجزيه الله شرًّا كجزاء الكلاب العاويات، وهو أن يطرده الناس من مجالسهم، وينبذوه ويقذفوه بالحجارة. ثم يقول: قد أجيبت دعوته، وأصبحت حقيقة. أما حسان فيقول: لو أنّ مجدًا مهما كان عظيمًا أبقى على صاحبه طَوال الدَّهر مخلدًا، لكان مَجْدُ مُطْعِم بن عديّ، فلا بقاء لأحد في هذه الحياة مهما كان نفعه للبشر.

ومن صوره ـ أيضًا ـ **استعمال الضمير المنفصل مع إمكان استعمال الضمير المتّصل**، من ذلك قول زياد بن حَمَل التميميّ(*):

وَمَا أُصَاحِبُ مِنْ قَوْمٍ فَأَذْكُرَهُمْ إِلاَّ يَزِيدُهُمُو حُبًّا إِلَيَّ هُمُ [من بحر البسيط]

فلم يأتِ بالضمير المتّصل، وهو (واو الجماعة) في (يَزِيدُونَهُمْ)، بل فصله، وجاء به ضميرًا منفصلًا في آخرِ البيت، وهو لفظ (هُمُ)، والمراد أنه ما صاحب من قومٍ فذكر لهم قومه، إلا بالغوا في الثناء عليهم حتى يزيدوهم حُبًّا إليه. لقد أراد الشاعر أن نشاركه حبّ قومه، فاستعمل ضمير الفصل؛ ليحصر مكارم الأخلاق فيهم، حتى صارت طبعًا وسجيّة، فأينما ذكروا ذكرت محامدهم وأخلاقهم.

وكذلك **نصْبُ الفعل المضارع أو جزمُهُ دون ناصبٍ أو جازمٍ**، نحو قول الشاعر (*):

انْظُرَا قَبْلَ تَلُومَانِي إِلَى طَلَلٍ بَيْنَ النَّقَا والْمُنْحَنَى [من بحر الرمل]

فحذَف أداةَ النَّصبِ (أنْ) وأبْقى الفِعلَ (تَلُومَانِي) منصوبًا؛ فالنُّونُ مَحذوفةٌ لأنَّه مِنَ الأفعالِ الخمْسةِ، والأصلُ: تَلُومَانِنِي؛ فالنُّونُ الباقيةُ هي نونُ الوِقايةِ، وهذا ليس مِن مَواضعِ حذْفِ (أنْ) وبقاءِ عملِها.

([8])الجاحظ: كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة البابي الحلبي، ط1 ،1943م، ج5، ص287.

(*) البيت المذكور اختلف في قائله؛ فقيل هو زياد بن حمل بن سعد بن عميرة بن حريث. وقيل زياد بن منقذ المدوي التميمي، وقد ذكر القولين التبريزي في شرح الحماسة، والعيني في شرح الشواهد الكبرى. وذكر ياقوت أنها لزياد بن منقذ أخي المرار العدوى التميمي، وقال الرضى في شرح شواهد الشافية إنها لزياد بن منقذ، وإنه كان قد نزل بصنعاء اليمن فاجتواها، ولم توافقه، فذمها في هذه القصيدة، ومدح بلاده وأهله، وذكر اشتياقه إلى قومه ووطنه ببطن الرمة من بلاد بني تميم.

(*)ينسبه بعض الناس إلى مدرج الريح انظر اللامع العزيزي شرح ديوان المتنبي: أبو العلاء المعري تحقيق: محمد سعيد المولوي، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ط1، 2008 م، ص904. ومدرج الريح هو عامر ابن المجنون، من قضاعة. وسمّى «مدرج الرّيح» لقوله:(ولها بأعلى الجزع ربع دارس درجت عليه الرّيح بعدك فاستوى). انظر الشعر والشعراء: ابن قتيبة، دار الحديث، القاهرة، ج 2، ص ٧٢٥.

" فيجوزُ أن يكونَ حَذَف (أن) وهو يريدُها، كأنَّه قال: قبل أن تلوماني، فحذف النونَ للنَّصبِ؛ لأنَّه قد أضاف (قبل)، وحُكْمُ الإضافةِ أن تكونَ إلى الأسماءِ، فإذا أضمر (أنْ) فكأنَّه قال: قبل لَومِكما. ويجوزُ أن يكونَ أضاف (قبل) إلى الفعل؛ لأنَّها ظَرْفٌ، فجرت مجرى: أقومُ يوْمَ يقومُ زيدٌ، ثم حذف النونَ الثانيةَ تخفيفًا"([1]).

وكذلك **مجيء الضمير المتَّصِل بعد أداة الاستثناء (إلاَّ)**، كما في قول الشاعر:

وَمَا نُبَالِي إِذَا مَا كُنتِ جارَتَنا أَلاَّ يُجَاوِرَنَا إِلَّاك دَبَّارُ (*) [من بحر البسيط]

ففي قوله: (إِلَّاك) وقع الضمير المتصل بعد إلا، وكان القياس أن يقال: إلا إيّاك بالضمير المنفصل. ولكنّه أورده متصلا ليبيّن مدى حبّه لجارته وارتباطه بها، فهي وحدها التي يرغب في جوارها ويسرّ له، ولا يكترث بعدم مجاورة أحد غيرها.

رابعًا: التعقيد اللفظي والمعنوي

وهو الذي يتبعه انغلاق المعنى، فيصعب على المستمع الوصول إليه، ويكون النظم معقّدًا تعقيدًا لفظيًّا ومعنويًّا غير متلائم مع مقتضى الحال، لا بسبب لطفه وخفائه، ولكن لخفاءِ القرائنِ بِعَدَمِ جريانِهِ على أسلوبِ البُلَغَاءِ أو العرف البلاغي. وممَّا شاع في كتب البلاغة شاهدًا على التعقيد اللفظي والمعنوي، قولُ الفرزدق:

وَمَا مِثْلُهُ فِي النَّاسِ إِلاَّ مُمَلَّكًا أَبُو أُمِّهِ حَيٌّ أَبُوهُ يُقَارِبُهْ [من بحر الطويل]

روى ابن رشيق عن الرماني أن أسباب الإشكال في هذا البيت ثلاثة: التغيير عن الأغلب، وسلوك الطريق الأبعد، وإيقاع المشترك، " فالتغيُّر عن الأغلب سوء الترتيب؛ لأن التقدير (ما مثله في الناس حي يقاربه إلا مملَّكًا أبو أمه أبوه) يريد بالمُملَّك هشام بن عبد الملك؛ وأمَّا سلوك الطريق الأبعد، فقوله: (أبو أمه أبوه) وكان يجزئه أن يقول: (خاله)، وأمَّا المشترك، فقوله: (حي يقاربه)، لأنها

([8])ابن جني: المنصف شرح كتاب التصريف لأبي عثمان المازني النحوي البصري، تحقيق إبراهيم مصطفى، وعبد الله أمين ـ الناشر: مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط 1، 1954م، ج2، ص 337.

(*) لم ينسب البيت إلى قائل معين. ولا يعرف له سوابق أو لواحق، والبيت من شواهد: التصريح: ١/ ٩٨، وابن عقيل "١٤/ ١/ ٩٠"، والأشموني "٤٥/ ١/ ٤٨" وهمع الهوامع: ١/ ٥٧، والدرر اللوامع: ١/ ٣٢، والخصائص: ١/ ٣٠٧، ٢/ ١٥٩ وشرح المفصل: ٣/ ١٠١، ١٠٣، والخزانة. ٢/ ٤٠٥، وشرح العيني: ١/ ٢٥٣.

لفظة(حي) تشترك فيها القبيلة والحي من سائر الناس المتصف بالحياة "([1]). وقد ساق بعض البلاغيين هذا البيت شاهدًا على تعسّف النظم؛ إذ إنَّ الفرزدق لم يرتّب الألفاظ في البيت على موجب ترتّبها المعنوي في الذهن، فمنع السامع أن يفهم الغرض المقصود من التجربة الشعورية إلا بأن يقدِّم ويؤخِّر، وأكَّدوا على أنَّ المقصود من البيان العربي إنما هو الإيضاح والإبانة وإفهام المعنى، فإذا لم يتحقَّق ذلك لا يتحقَّق غرض الكلام ويفشل في أداء دوره ([2]).

ويرى بعض النقاد المحدثين أنه إذا كان هناك أسلوب يستحق أن يحارب، فإنما هو أسلوب الذاكرة الذي يستخدم فيه الشاعر التعابير المحفوظة التي هزلت من كثرة التداول، الأمر الذي يعطي الفرزدق ـ وهو شاعر فحل يعرف طبائع اللغة، وعوائد التراكيب ـ الحق في أن يلجأ إلى بعض التعقيد في شعره ينحرف به أحيانًا إلى أسلوب غير مألوف لا يعبأ بنظام الكلمات، ولا سيَّما حين تسيطر عليه العاطفة، ويملك المعنى عليه مشاعره، وهكذا شأن كثيرٍ من الشعراء المجيدين، تراهم يحمِّلون القليلَ من الألفاظ الكثيرَ من المعاني بطريقةٍ قد تضطرهم إلى الإيجاز والحذف، والتقديم والتأخير والتخلُّص من كلِّ فضلات الكلام؛ وذلك لأن أمثال هؤلاء يُحتَجُّ على اللغة بهم، ولا يُحتَجُّ باللغة عليهم ما دامت اللغة كائنًا حيًّا تتطوَّر وعقلية مَن يتكلمونها([3]).

ولهذا كان من سلطة الشاعر على المستمع أن يعتمد في صنعته على إعمال الفكر وتحريك الخيال، وحسن التصرّف في الأساليب، وجمال التعبير بالعدول والانزياح، وغير ذلك من الأساليب التي تصطبغ بها القصيدة لتصل بفضلها إلى التأثير في المستمع وإمتاعه، وشدِّ انتباهه وإثارة خياله. وهذه هي وظيفة البلاغة؛ التي تهدف إلى توصيل المعاني إلى القلوب، وتحقيق شرطي الإقناع والإمتاع. ولمَّا كانت وظيفة البلاغة الإمتاع لزم أن تعتمد قصائد الشعراء على التعقيد اللفظي والمعنوي؛ فقديمًا قالوا: أفخر الشعر ما غمض فلم يُعطِك غرضه إلا بعد مماطلة منه، وغوص منك عليه، وكلَّما دَقَّ معناه ولَطُفَ، حتى يحتاج إلى إخراجه بغوص الفكر عليه، وإجالة الذهن فيه، كانت النفس بما يظهر لها منه أكثر التذاذًا، وأشد استمتاعًا ممَّا تفهمه في أوَّل وهلة ([4]).

---

(2) القيرواني: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، مصدر سابق، ج2، ص267.

([3])الجرجاني: أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص20. والمرزباني: الموشح، مصدر سابق، ص97. وابن رشيق: العمدة، مصدر سابق، ج2، ص267. وابن سنان: سر الفصاحة، ص111. وابن الأثير: المثل السائر، ج2، ص222.

([4])انظر مندور: محمد، في الأدب والنقد، مطبعة نهضة مصر، ص21 ،22. وانظر أنيس: إبراهيم، من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط6، 1978 م، ص347 ،348.

([1])انظر كشاجم: أبو الفتح محمود بن الحسين الكاتب، أدب النديم، طبعة مصر1873م، ص20. وانظر الجرجاني: أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص139 .

ومما تجدر ملاحظته ألاَّ يتناهى التعقيد في خفائه إلى أقصى الغايات بحيث يصير تعقيدًا مذمومًا؛ لوعورة التركيب، وسوء التأليف، فذلك يستهلك المعاني، ويشوش الفكر، ولا يأتي بطائل؛ ذلك أن صاحبه أطال التفكر، وأكثر من الضرورات، وحذف ما المعاني في حاجةٍ إليه، وزاد ما المعاني في غنًى عنه، كقول الفرزدق:

وَعَضُّ زَمانٍ يا ابنَ مَرْوَانَ لم يَدَعْ مِنَ المَالِ إلاّ مُسحَتًا أوْ مُجَلَّفُ [من بحر الطويل]

" فرفع آخر البيت ضرورةً، وأتعب أهل الإعراب في طلب العلّة، فقالوا وأكثروا، ولم يأتوا فيه بشيء يُرْضَى. ومن ذا يخفى عليه من أهل النظر أنَّ كلّ ما أتوا به من العلل احتيالٌ وتمويه؟! وقد سأل بعضُهم الفرزدقَ عن رفعه إيّاه فشتمه، وقال: علىّ أن أقولَ وعليكم أن تحتجُّوا... وتتبيَّنُ التكلُّف في الشعر أيضًا بأن ترى البيت فيه مقرونًا بغير جاره، ومضمومًا إلى غير لِفْقه، ولذلك قال عُمرُ بن لَجَإٍ لبعض الشعراء: أنا أشعر منك، قال: وبم ذلك؟ فقال: لأني أقول البيت وأخاه، ولأنّك تقول البيت وابنَ عمِّه"([1]).

المحور الثاني: الحضور التداولي للبلاغة في الإبداع النقدي

ربط البلاغيون فهم القصيدة والوقوف على خصائصها المتميّزة بنوع من المستمعين النابهين المتَّصفين بصفات متميّزة وأدوات ملائمة، وأنهم قد خطوا خطواتٍ مهمةً في تحديد مراتب هؤلاء المستمعين. من جانب آخر كان هَوَسُ المستمعين ذوي السلطة النقديّة ماثلًا في خاطر الشاعر يرغمه على بناء القصيدة بناءً يرتضيه؛ ومن ثم عكفت طائفة من الشعراء ـ أطلق عليها عبيد الشعر ـ على قصائدهم ينقحون فيها ويحككون؛ رغبة في تواصل فنّي ماتع مع مستمع يتطلّع إلى آفاق دلالة هذه القصائد. ومن يتتبع التنظير النقدي البلاغي عند العرب القدامى يرى أن مداراته في نقد النص الشعري قد تجلّت في ثلاثة أنماط منهجية جاءت في جملة أحكامهم عبر حقب زمنية مختلفة، وتمثلت في الاهتمام بمختلف العناصر المؤسسة لعملية الإبداع الشعري؛ وهي نمط النقد التلقائي، ونمط النقد التقويمي، ونمط النقد الواعي.

أولا: نمط النقد التلقائي

وهذا النمط من النقد جاء بعيدًا عن الموضوعية في معظم أحكامه، فهي فرديّة ذوقيّة ـ في بعض الأحيان ـ تأتي في شكل ردود فعل إزاء القصيدة؛ قبولا ورفضًا، وكان يضم هذا النقد جمهرة العرب أفرادًا وقبائل. وكان الشاعر إذا خرج عن لغة النظم المألوفة آتيًا بمفارقات جمالية في قصيدته، وجد صدى ما يبدعه مباشرة عند جمهوره المستمعين، وكانت الجودة والرداءة أهم مقولتين عند هذا

([1])المصدر نفسه، ص89 ، 90.

الجمهور؛ الأمر الذي يدل على أنه جمهور فائق الانتباه في تمثله لما يلقى على مخيلته من قصائد تمثلا سريعًا. والتأمّل العميق في مطالعة النماذج النقدية في تلك الفترة المبكرة يعطي نظرة إجمالية لما كان عليه النقد التلقائي؛ إذ يتجلى في ثلاثة مستويات؛ المستوى الأول: النقد الذاتي، والمستوى الثاني: النقد الجمالي، والمستوى الثالث: النقد الفني.

المستوى الأول: النقد الذاتي

يرتبط النقد الذاتي بالشاعر ـ بوصفه شاعرًا وناقدًا في الوقت نفسه ـ وطريقة نظمه، وحرصه على الوصول إلى أقصى درجة الإجادة، وذلك بإعادة النظر، والتنقيح، والتفتيش، ولعل أبرز أنموذج يمثّل هذا المستوى من النقد، هو زهير بن أبي سلمى الذي كان يستغرق في تهذيب شعره، وإعادة النظر فيه حولا كاملا قبل أن يخرجه إلى الناس، "وكان الأصمعي يقول: زهيرٌ والحطيئة وأشباههما من الشعراء عبيدُ الشعر، لأنهم نقحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين، وكان الحطيئة يقول: خير الشعر الحوليُّ المنقَّح المحكَّك. وكان زهيرٌ يسمي كُبْرَ قصائده الحوليّات"([1]). قال سويد بن كراعٍ، يذكر تنقيحه شعره:

أَبِيتُ بِأَبْوابِ القَوَافي كَأَنَّمَا ... أُصَادي بها سِرْبًا مِنَ الوَحْش نُزَّعَا [من بحر الطويل]
أُكَالِئُهَا حَتَّى أعَرِّسَ بَعْدَ ما ... يكُونُ سُحَيْرًا أَوْ بُعَيْدُ فأَهْجَعا
إِذَا خِفْتُ أَنْ تُرْوَى علَّى رَدَدْتُهَا ... وَرَاءَ التَّرَاقِي خَشْيَةً أَنْ تَطَلَّعا
وَجَشَّمَني خَوفُ ابْنِ عَفَّانَ رَدَّهَا ... فَثَقَّفْتُهَا حَوْلاً جَرِيدًا ومَرْبَعا
وقَدْ كان في نَفْسِي عليْها زِيَادَةٌ ... فَلَمْ أَرَ إلاَّ أَنْ أُطِيعَ وأَسْمَعا

وقال عدي بن الرقاع:

وقَصِيدَةٍ قَدْ بِت أَجْمَعُ بَيْنَها ... حَتَّى أُقَوِّمَ مَيْلَها وسِنَادَها
نَظَرَ المُثَقِّفِ في كُعُوبِ قَنَاتِهِ ... حَتَّى يُقِيمَ ثِقَافُهُ مُنَآدَها

وإنما يبيت عليها لخلوّه بها، ومراجعته النظر فيها ([2])؛ ليصل بها أعلى درجات الجمال، ومراتب الإتقان فيما غفل عنه من جماليات وقت نظم القصيدة.

المستوى الثاني: النقد الجمالي

وفيه تتضح مقدرة المستمع الكفء في فهم الصنعة الشعرية، وإدراك أسرار القبح أو الجمال فيها، من ذلك أن نابغة بني ذبيان كانت تضرب له خيمة من أَدَم حمراء في سوق عكاظ يجتمع إليه

([2])ابن قتيبة: الشعر والشعراء، مصدر سابق، ص 78.
([3])انظر ابن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، ج 1، ص325، 326.

فيها شعراء العرب يعرضون عليه شعرهم، وممّن عرض عليه شعره فأشاد به وأثنى عليه الأعشى، ثمّ دخلت عليه الخنساء فأنشدته:

قَذىً بِعَينِكِ أَم بِالعَينِ عُوّارُ أَم ذَرَفَت إِذ خَلَت مِن أَهلِها الدّارُ([1]) [من بحر البسيط]

حتى انتهت إلى قولها:

وَإِنَّ صَخرًا لَتَأتَمَّ الهُداةُ بِهِ كَأَنَّهُ عَلَمٌ في رَأسِهِ نارُ

وَإِنَّ صَخرًا لَمولانا وَسَيِّدُنا وَإِنَّ صَخرًا إِذا نَشتو لَنَحّارُ

فقال لولا أنّ أبا بَصير أنشدني آنفًا لقلت: إنّك أشعر الجنّ والإنس ([2]). ولعل هذا التعليق يومئ إلى التآلف الفكري الذي وقع للنابغة مع كلمات الخنساء؛ هذا التآلف الذي انمحت فيه ثنائية الشاعر والناقد في صنع المعنى وإبداعه؛ فمن ناحية أظهرت الخنساء شدّة لوعتها على فراق أخيها، في مرثية متنوعة التشكيل البلاغي الذي يجعل المعنى أوقع في الذهن؛ فصخر أخوها شجاع مقدام بأسه شديد، وكريم جواد محبّ للخير، وكثير الترحال؛ إما في المعارك، وإما لأمور بها الخير، وهو سيد في قومه يأتم الهداة به، وملجأ للضعفاء من الطغاة. ومن ناحية أخرى أظهر النابغة بلاغة تواصله مع تجربتها الشعرية، فحكم بشاعريتها بعد الأعشى؛ حيث انطلق من واقع القصيدة وأفقها المعيش الذي تشكّل في فهمه ووعيه، ومن ثم تجاوبه مع جماليات القصيدة.

ومن صور هذا النقد ما رُوي عن أم جندب امرأة امرئ القيس التي تحاكم إليها زوجها وعلقمة الفحل أيّهما أشعر، فطلبت منهما أن يقولا شعرًا على روي واحد يصفان فيه الخيل، فأنشد امرؤ القيس:

خليليَّ مُرَّا بي على أمّ جندبِ لنقضيَ حاجاتِ الفؤادِ المعذّبِ [من بحر الطويل]

حتى مرَّ بقوله:

فللسوطِ أُلهوبٌ وللساقِ درّةٌ وللزّجْرِ منه وقعُ أهْوَجَ مُهْذِبِ

وأنشدها علقمة:

ذهبْتَ منَ الهِجْرانِ في كلّ مَذهَبِ ولم يكُ حقًّا كلُّ هذا التّجنُّبِ [من بحر الطويل]

حتى انتهى إلى قوله:

فَأدركَه حَتّى ثَنى مِن عِنانه يمُرُّ كغيثٍ رائحٍ مُتَحَلِّبِ (*)

([2])الخنساء: ديوان الخنساء، شرح حمدو طمّاس، دار المعرفة بيروت، ص 45، 46.

([8])انظر الأصفهاني: أبو الفرج، كتاب الأغاني، تحقيق إحسان عباس، وإبراهيم السعافين، وبكر عباس، دار صادر بيروت، ج11، ط3 ، 2003م، ص6، 7.

(*)هكذا في الأغاني، أما في شرح ديوان علقمة: (فأدرَكَهنّ ثانيا من عِنانه يمرُّ كمرِّ الرائحِ المتحلّبِ).

فقالت له: علقمة أشعر منك، قال: وكيف؟ قالت: زجرت فرسك، وضربته بسوطكَ، وحركتَهُ بساقكَ. وأنه جاء هذا الصيد، فأدركَ طريدته ثانيًا من عِنانِه ([1]). ويلحظ من حُكم أم جندب تذوقها الجمالي لأبيات الشاعرين ـ رغم قصوره على مضمون بيت واحد من كل قصيدة ـ فقد رأت أن فرس امرئ القيس فرسًا بليدًا غير نشيط في ملاحقة فريسته، مما اضطر امرأ القيس أن يحرّك ساقيه، ويستخدم سوطه، ويصيح بصوته، بينما فرس علقمة نجيب رشيق يدرك فريسته دون ضرب أو زجر. والأمر خلاف ذلك؛ إذ إن هذه الأمور من تمام الفروسية ولوازمها؛ فصياح الفارس، واستعمال ساقيه وسوطه، يزيدان من نشاط الفرس، ويلهبان حماسه، ويدرّان عَدوه؛ ولذلك قال: (وقعُ أهْوَجَ مُهْذِبِ).

المستوى الثالث: النقد الفنّي

يتطرّق هذا المستوى من النقد إلى مستويات التشكيل الأسلوبي للشاعر داخل القصيدة دون تعمق أو توسع؛ فالناقد يتعرّض للّفظة المفردة التي لم تقع في مكانها، والمعنى غير المناسب للمقام، كما يتعرض لشكل القصيدة ولمضمونها، وقد يتعرّض للشاعر ذاته؛ فمن نقد الألفاظ ما يروى أنّ المسيب بن علسٍ مرّ بمجلسِ بني قيس بن ثعلبة فاستنشدوه، فأنشدهم:

ألا انعمْ صباحًا أيُّها الربعُ واسلَمِ نُحيّيك عن شَحْطٍ وإن لم تَكلَّمِ [من بحر الطويل]

فلمّا بلغ:

وقد أتناسَى الهمّ عند ادِّكاره بنَـاجٍ عليه الصّيـعَريّةُ مُكدَمِ

فقال طرفة: استنوق الجمل؛ لأنّ ابن علسٍ وصف جمله بالصيعرية، وهي سمة في عنق الناقة لا البعير ([2]). وهذا الحكم رغم تلقائيته، فإنه ينمُّ عن خبرة أدبية كامنة في ذهن طرفة وحسّه، متصلة بفطرته التلقائية في إدراك الألفاظ ومواضعها. ومن نقد الألفاظ والمعاني ما يروى من قول النابغة في شعر حسان حين أنشده:

لنا الجفناتُ الغرُّ يلمعنَ بالضحى وأسيافُنا يقطرنَ من نجدةٍ دما [من بحر الطويل]

وَلدْنا بني العنقاء وابنيّ محرّقٍ فأكرمْ بنا خالاً وأكرم بنا ابنَما

فقال: إنّك لشاعر لولا أنّك قلّلت عدد جفانك وفخرت بمن ولدتّ ولم تفخر بمن ولدك، وفي رواية أخرى: فقال له: إنّك قلت (الجفنات) فقلّلت العدد ولو قلت (الجفان) لكان أكثر. وقلت: (يلمعن في الضحى) ولو قلت: (يبرقن في الدجى) لكان أبلغ في المديح؛ لأنّ الضيف بالليل أكثر طروقا. وقلت: (يقطرن من نجدة دما) فدللت على قلّة القتل ولو قلت: (يجرين) لكان أكثر لانصباب الدم، وفخرتَ

([2])الأصفهاني: أبو الفرج، كتاب الأغاني، مصدر سابق، ج2، ط3، 2003م، ص 144، 145 .

([3])انظر المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، جمعية نشر الكتب العربية، القاهرة، 1343هـ، ص76 ،77، وكذلك ص87.

بمن ولدتَ ولم تفخر بمن ولدكَ ([1]). فقد جمع النابغة في حكمه على شعر حسان بين النقد اللفظي والمعنوي؛ إذ يتناول فيه النابغة مسألتين: إحداهما لفظية والأخرى معنوية؛ أما اللفظية فإنّ حسانًا لم يجمع الجفنات جمعا يدلّ على الكثرة، والعرب تستحب المبالغة في مثل هذا الموقف؛ حين يفخر الشاعر بالكرم والشجاعة في قبيلته، أما المسألة المعنوية ففخره بمن ولدته نساؤهم، والعرب لا تفخر بالأبناء، وإنما تفخر بالآباء.

وقد دافع قُدامة بن جعفر عن شعر حسان؛ حيث رأى أن حسانًا " لم يرد بقوله: (الغرّ) أن يجعل الجفان بيضًا، فإذا قصر عن تصيير جميعها أبيض نقص ما أراده، وإنما أراد بقوله: (الغرّ) المشهورات، كما يقال: يوم أغرّ ويد غراء، وليس يراد البياض في شيء من ذلك، بل تراد الشهرة والنباهة. وأما قول النابغة في: (يلمعن بالضحى)، أنه لو قال: (بالدجى)، لكان أحسن من قوله: (بالضحى)، إذ كل شيء يلمع بالضحى، فهو خلاف الحق وعكس الواجب، لأنه ليس يكاد يلمع بالنهار من الأشياء إلا الساطع النور الشديد الضياء، فأما الليل فأكثر الأشياء، مما له أدنى نور وأيسر بصيص، يلمع فيه، فمن ذلك الكواكب، وهي بارزة لنا مقابلة لأبصارنا، دائمًا تلمع بالليل ويقلّ لمعانها بالنهار حتى تخفى، وكذلك السرج والمصابيح ينقص نورها كلما أضحى النهار، والليل تلمع فيه عيون السباع لشدة بصيصها، وكذلك اليراع حتى تخال نارًا. وأما قول النابغة، أو من قال: إن قوله في السيوف: (يجرين)، خير من قوله: (يقطرن)، لأن الجري أكثر من القطر، فلم يرد حسان الكثرة، وإنما ذهب إلى ما يلفظ به الناس ويتعاودونه من وصف الشجاع الباسل، والبطل الفاتك بأن يقولوا: سيفه يقطر دمًا، ولم يسمع: سيفه يجري دمًا، ولعله لو قال: يجرين دمًا، لعدل عن المألوف المعروف من وصف الشجاع النجد إلى ما لم تجر عادة العرب به"([2]).

ومن النقد الشكلي، وما يتعلق بالقصيدة من حيث عمودية الشعر، وأوزانه، وقوافيه، وتركيبة قصائده من جهة مقدماتها؛ ما يروى عن النابغة الذبياني أنّه كان يقوي في شعره ولا يتفطّن لذلك، كقوله:

أَمِنَ آلِ مَيّةَ رائحٌ أو مُغْتَدِي عجلانَ ذا زادٍ وغيرَ مُزَوَّدِ [من بحر الكامل]
زعَمَ البوارحُ أنَّ رحْلتَنَا غدًا وبذاك خبّرنا الغرابُ الأسودُ

([2])المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، مصدر سابق، ص60 ،61.
([3]) ابن جعفر: قدامة، نقد الشعر، الجوائب/ قسطنطينية، ط1، ١٣٠٢هـ، ص18، 19.

فلمّا قدم على أهل المدينة أرادوا أن يشعروه بلحنه، فعمدوا إلى جارية وطلبوا منها ترتيل هذه الأبيات، فأحسّ النابغة بنشاز في أبياته وتفطّن لإقوائه فأصلحه بقوله: وبذاك تنْعابُ الغرابِ الأسودِ. ولهذا السبب كان النابغة يقول: "وردت يثرب وفي شعري بعض العهدة، فصدرتُ وأنا أشعر العرب "([1]).

وهكذا فإن التلقائية في النقد قد توفرت على العديد من الأسس التي انتبهت إليها النظرية النقدية الحديثة؛ من ذلك التعامل مع المتلقي بوصفه الشخص الوحيد الذي يملك الحق في إعطاء صفة الجمالية للنصوص؛ سواء أكانت مكتوبة أم مسموعة، فرغم ندرة الكتابة واعتماد الشفهية في هذه المرحلة، فإن المتلقي كان ماثلا في العملية الإبداعية؛ ذلك أن كلّ شاعر كان يضع في بؤرة اهتمامه، بل في طوايا تفكيره شخصَ المتلقي؛ سواء أكان مستمعًا أم ناقدًا، وهذا ما ذكره كعب بن زهير عن الشعر وحاجته إلى التقويم والتثقيف، وعن فضله وفضل الحطيئة في هذا الشأن، فيقول :

فَمَنْ للقوافي شانَهَا من يحوكُها إذا ما ثَوَى كَعبٌ وفَوَّز جَرْولُ [من بحر الطويل]
نُثَقِّفها حتى تَلينَ مُتُونُهـــا فَيقصـــرُ عنها كلُّ ما يُتمَثَّلُ ([2])

ثانيًا: نمط النقد التقويمي

أنِف بعض النقاد من الاستماع إلى الخطأ وروايته، أو الاحتجاج به؛ ومن ثمّ عمدوا إلى مدونات الشعراء وقوّموا ما بها من خلل أو خطأ يقع في المعاني أو في الصيغ والتراكيب. وقد يبدو للبعض أن مثل هذا التصحيح للمدونة الشعرية تجاوز على النتاج الأدبي وإفساد له، إلا أن له الفضل في تصويب الخطأ وتقويم المعوّج، وجَعْل الشعراء يحتاطون لذلّاتهم، فكان منهم من يعتمد على جمهور المستمعين من الرواة والنقاد في تنقيح شعره، كتميم بن مقبل الذي رُوي عنه قوله: " إني لأرسل البيوت عوجًا فتأتي الرواة بها قد أقامتها "([3]).

ويعد حديث ابن جني في كلامه الذي عَنون له بـ(باب في ترك الأخذ عن أهل المَدَر..)، من أحسن ما سُجّل في توضيح أبعاد هذا النمط من النقد؛ إذ يقول: "علة امتناع ذلك ما عرض للغات الحاضرة وأهل المدَر من الاختلال، والفساد، والخطل ... وقد كان طرأ علينا أحد يدّعي الفصاحة البدوية، ويباعد عن الضعفة الحضرية، فتلقينا أكثر كلامه بالقبول له، وميزناه تمييزًا حسُن في النفوس موقعه، إلى أن أنشدني يومًا شعرًا لنفسه يقول في بعض قوافيه: أَشُئَؤُها، وأدْأَؤُها [بوزن أشعها وأدعها] فجمع بين الهمزتين كما ترى، واستأنف من ذلك ما لا أصل له، ولا قياس يسوّغه. نعم،

([2])المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، مصدر سابق، ص40.
([3])انظر الأصفهاني: كتاب الأغاني، مصدر سابق، ج11، ط3، 2003م، ص107.
([4])أبو ثعلب: أحمد بن يحيى، مجالس ثعلب، تحقيق عبد السلام هارون، دار المعارف بمصر، القسم الثاني، ج 9، ط2، ص 413.

وأبدل إلى الهمز حرفًا لا حظّ في الهمز له، بضدّ ما يجب؛ لأنه لو التقت همزتان عن وجوب صنعة للزم تغيير إحداهما، فكيف أن يقلب إلى الهمز قلبًا ساذجًا عن غير صنعة ما لا حظّ له في الهمز، ثم يحقّق الهمزتين جميعًا! هذا ما لا يبيحه قياس، ولا ورد بمثله سماع ... وما كانت هذه سبيله وجب اطِّراحه والتوقف عن لغة مَن أورده"([1]). وبلاغة ابن جنّي النقدية هنا تقوم على استجابته للنصوص الشعرية، التي تخضع لملكته اللغوية وذائقته الأدبية؛ الأمر الذي مَكَّنه من ردِّ ما هو شارد منها إلى نصابه وموضعه.

ومن صور هذا النمط من النقد تعقيب خلف على قول جرير:

فيا لك يومًا خيرُهُ قبلَ شرِّهِ تغيَّبَ واشيه وأقصرَ عاذلُه (*) [من بحر الطويل]

قال خلف: ويله وما ينفعه خير يؤول إلى شر؟! الأجود له لو قال: (فيا لك يومًا خيره دون شرّه).

ويلحظ على هذا التعقيب أنه استلّ الكلمة من سياقها؛ إذ يقول جرير:

ويومٍ كإبهامِ القطاةِ محببٍ إليّ هواه غالبٍ ليَ باطلُه
لَهَوتُ بجنّيّ عليه سُمُوطُه وإنسٌ مجاليه وأُنسٌ شمائله
رزقنا به الصّيدَ الغريرَ ولم نكن كمن نبلُه محرومةٌ وحبائلُه
فيا لك يومًا خيرُهُ قبلَ شرِّهِ تغيَّبَ واشيه وأقصرَ عاذلُه ([2])

وبإمعان النظر في قول جرير: (خيرُهُ قبلَ شرِّهِ) نجد أنه يتماشى مع المعنى العام لسياق الأبيات داخل القصيدة، ويشارك في إبراز مدلولها الذي أراده جرير؛ ذلك أنّه استشعر قصر يومه الذي قضاه مع محبوبته في اللهو والصيد، ولما آذن انتهاء اليوم برحيل محبوبته وفراقها، أحسّ أنه لم يشتف من لذة اللهو، وذلك هو الشرّ الذي يقصده، فقد بدأ يومَه بوصال وانتهى بالفراق والرحيل.

ولعل ما كان يحدث في مجالس عبد الملك بن مروان أقرب إلى هذا الأسلوب من النقد؛ إذ كان الشعراء يتذاكرون الشعر بحضرته، فيقوم بالتعليق على شعرهم وتوجيههم، من ذلك أنه أُنشد بيت نُصَيْب بن رباح:

([8]) ابن جني: الخصائص، مصدر سابق، ج 2، ص5، 6، 7 .

(*) روى الأصمعي أنه قرأ على خلف الأحمر شعر جرير، فلما بلغ إلى قوله:(فيا لك يومًا خيره قبل شره) قال خلف: ويحه، ما ينفعه خير يؤول إلى شر؟ فقلت: هكذا قرأته على أبي عمرو بن العلاء، قال: صدقت، وكذا قال جرير، وكان قليل التنقيح لألفاظه، وما كان أبو عمرو ليقرئك إلا كما سمع، قلت: فكيف يجب أن يكون قال: الأجود أن يكون (خيره دون شره) فاروه كذلك، وقد كانت الرواة قديمًا تصلح أشعار الأوائل، فقلت: والله لا أرويه إلا كذا.
والبيت في شرح ديوان جرير: (وذلك يومًا خيرُهُ دونَ شرِّهِ تغيَّبَ واشيه وأقصرَ عاذلُه). ديوان جرير: شرح محمد بن حبيب، تحقيق نعمان محمد أمين، دار المعارف ط3، مج2، ج3، ص965.

([3]) انظر المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، مصدر سابق، ص125.

أَهِيمُ بِدَعْدٍ مَا حَيِيتُ فَإِنْ أَمُتْ فَوَاحَزَنًا مَنْ ذَا يَهِيمُ بِهَا بَعْدِي [من بحر الطويل]
وَدعد مَشوب الدل توليكَ شيمَة لِشك فَلا قُربي بِدعد وَلا بُعدي

فقال الأقيشر: أساء القولَ، أيحزن لمن يهيم بها بعده؟ فقال عبد الملك: فلو كنتَ قائلاً ما كنتَ تقول؟ فقال: كنتُ أقول:

تحبكُم نفْسِي حَياتي فَإِنْ أَمُتْ أُوَكِّلْ بِدَعْدٍ مَنْ يَهِيمُ بِهَا بَعْدِي [من بحر الطويل]

فقال عبد الملك: أنت والله أسوأ قولاً، وأقلُّ بصرًا حين تُوكِّلُ بها بعدك، قيل: فما كنتَ أنتَ قائلاً يا أمير المؤمنين؟ قال: كنتُ أقول:

تحبكُم نفْسِي حَياتي فَإِنْ أَمُتْ فَلاَ صَلَحَتْ دَعْدٌ لِذِي خُلَّةٍ بَعْدِي [من بحر الطويل]

فقال من حضر: والله، لأنت أجود الثلاثة قولاً، وأحسنهم بالشعر علمًا يا أمير المؤمنين" ([1]).

ويتضح من هذا النقد اللاذع الذي طال نصيب وبيته، أن جميع النقاد تدور أحكامهم حول فكرة الامتلاك، فليس للمرأة أن تهوى أحدًا بعد رحيل زوجها، بل لا تصلح لأن تكون خليلة لأحد بعده. والنظر المدقق لبيت نصيب يجد أن قوله: (مَنْ ذَا يَهِيمُ بِهَا بَعْدِي) استفهام غرضه التحسر لما يفوته من هوى دعدٍ بعد موته، "وقال بعض أصحاب المعاني: في هذا ظلم للشاعر، وذلك أن غرضه في التماسه محبًّا لها إشادة ذكرها، وإعلاء قدرها، وتشهيرها عند الناس حتى يصير لها الجاه عند السلاطين. قال: وكثير من نساء العرب طلبن التشبيب من الشعراء مع العفة، كعزة، وليلى، ومية. ولخلفاء بني أمية وأقرانها من الأمراء معهن محاورات"([2]).

ولقد اشتهر المعرّي أكثر من غيره من نقاد عصره بهذا الشكل من النقد، ولقد ساق التبريزي في ثنايا شرحه نماذج من تنقيحه لشعره؛ منها على سبيل المثال:

وذِي ظَمَأٍ ولَيْسَ به حياةٌ تَيقّنَ طَولَ حامِلِه فَطَالَا [من بحر الوافر]

يقول التبريزي: "كنتُ قرأتُ عليه (تيقّن طُول حامله) بضم الطاء، فقال: (طَول حامله) بفتحها. وربَّ ذي ظمإٍ، يعني الرمح. والرماح توصف بالظَّماء. وهذا الرمح مع أن لا حياة به هو رمح طويل، لأنَّ حامله ذو طَول، أي فضل على الناس، فطال في الجو. والعرب تفتخر بطول الرماح، وتنفي عنها القصر" ([3]). وكذلك قوله:

بِوَقْتٍ لا يُطِيقُ اللّيْثُ فيه مُسَاوَرَةً ولا السِّيدُ اخْتِتَالَا [من بحر الوافر]

([2])انظر المصدر نفسه، ص189،190. والعسكري: كتاب الصناعتين، مصدر سابق، ط1، 1952م، ص113،114.

([3]) المرزوقي: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تحقيق غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت، مج 1،ج 3، ط1، 2003 م، ص 957 .

([4])التبريزي، والبطليوسي، والخوارزمي: شروح سقط الزند، تحقيق مصطفى السقا وغيره، إشراف طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 3، 1986م، ج1، ص105 . 106 .

يقول التبريزي: "كنت قرأت عليه: (ولا الأيْمُ اختتالا)، والأيم: الحيّة. وكذلك الأين، فغيّر عليَّ فقال: (ولا السِّيد اختتالا) وهو الذِّيبُ، لأن الاختتال به أليق ليكون بإزاء مساورة الليث وهو مواثبته"([1]).

وكما كان المعري ينقح شعره، فإنه قد تصدّى ـ أيضًا ـ لشعر غيره من الشعراء تعديلاً وتنقيحًا، وذلك بما يناسب مذهب الشاعر ومنحاه الفني، كما يبدو ذلك واضحًا من خلال تنقيحه لبيت المتنبي الذي يقول فيه:

إذا داءٌ هفا بُقْراطُ عنه فلم يوجد لصاحِبِه ضريبُ [من بحر الوافر]

فقد تناول المعري هذا البيت بالتعديل والتنقيح حيث استبدل همزة الاستفهام مع اسم الإشارة ذا بكلمة إذا الموجودة في أغلب الروايات. ولقد لفت التبريزي الانتباه إلى هذا التنقيح في قوله: " قرأت على أبي العلاء: (إذا داءٌ) بكسر الهمزة، فردّ علي وقال: (أذا داءٌ؟) بفتح الهمزة لا غير. وقال: الناس مختلفون في إنشاء هذا البيت. وأصحّ ما يقال: أذا داءٌ؟ أي أهذا داء وتكون الألف للتقرير أو للاستفهام الخالص. كأنه لمّا ذكر داء سيف الدولة، وأن حبّ الحرب وشوقه إليها، قال: أهذا الداء داء لم يعرفه بقراط"([2]). وقد ارتأى المعري أن ينقح هذا البيت، وذلك بوضع همزة الاستفهام مع اسم الإشارة مكان (إذا) الشرطية؛ مستندًا في ذلك إلى أسلوب شعري تميز به المتنبي، ذلك أن المتنبي من "أكثر الشعراء استعمالاً لِذَا التي هي للإشارة...ولو تصفحت شعره لوجدت فيه أضعاف ما ذكره من هذه الإشارة... والمحدثون أكثر استعانة بها، لكن في الفَرْط والنَّذْرة، أو على سبيل الغلط والفَلتة "([3]).

ثالثًا: نمط النقد الواعي

انشغلت العرب بالنص القرآني ووجوه الإعجاز فيه، وتحدثت عن خصوصية التركيب الجمالي في بنية الآية القرآنية، وألفاظها، وتناغم حروفها، وحسن مجاورة اللفظة مع أختها، والمنطق اللغوي الذي يؤلف بين مجموع الكلمات؛ مما أحدث تغيّرًا ملحوظًا في الذائقة النقدية عند العرب، خاصة بعد أن منحها حريّة في اكتشاف دلالاته المتجددة؛ الأمر الذي أدى إلى تطور العلاقة بين الناقد والنص الشعري إلى ما يمكن تسميته بالنقد الواعي. وللحضور التداولي للبلاغة في هذا النمط من النقد ثلاثة أشكال؛ وظيفي، وتوليدي، ونصّي.

الشكل الأول: الحضور الوظيفي للبلاغة التداولية

([2])المصدر نفسه، والجزء نفسه، ص111.

([3]) ابن المستوفي: النظام في شرح المتنبي وأبي تمام، تحقيق خلف نعمان، بغداد، ط1، 1989م، ج4، ص14.

([1]) الجرجاني: علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل، والبجاوي، المكتبة العصيرية، بيروت، ط1، 2006م، ص88 :90.

من أولويات الحضور الوظيفي للبلاغة التداولية في العملية الإبداعية إنتاجَ نصٍّ شعريّ متميّزٍ؛ ومن ثمّ فهي تسعى إلى توجيه الشعراء إلى المعايير التي يجب عليهم الالتزام بها لتلِجَ قصائدهم في دائرة الفصاحة؛ من حيث نسجها، وسبكها، وتأليفها، وهي معايير ترتكز في ذلك على الاعتدال، والانسجام، ولكل من هاتين الصفتين نسبته داخل القصيدة؛ فأما الاعتدال فيكون في أجزاء القصيدة من حسن اللفظ، وصواب المعنى، واعتدال الوزن، وتباعًا لذلك جاء اعتناء النقاد والبلاغيين بمكونات القصيدة وعناصرها الجمالية اعتناءً يؤكد أن التشكيل الجمالي داخل القصيدة هو نافذة الفهم الثاقب لها، وإذا انتفى الاعتدال في مكوّن من مكوّنات القصيدة أنكره الفهم بمقدار هذا النقص، " فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظومًا، مصفّى من كدر العي، مقومًا من أود الخطأ واللحن، سالمًا من جور التأليف، موزونًا بميزان الصواب لفظًا ومعنى وتركيبًا اتسعت طرقه، ولطفت موالجه، فقبله الفهم وارتاح له، وأنس به"([1])؛ وهكذا تكون البلاغة ثقافةً للفهم تصل بالمستمع إلى الوعي بخبايا القصيدة وأسرارها.

ويزداد الاعتدال في القصيدة حُسنًا بموافقته لمقتضى الحال، فعند البلاغيين أن جوهر عملية التواصل الأدبي يكمن في مطابقة الكلام لمقتضى الحال، ولهذا وجب على الشاعر أن ينتقي معانيه بدقة، ويوازن بينها وبين مستوى المستمعين الثقافي وواقعهم المعيشي، "فيجعل لكلِّ طبقة من ذلك كلامًا، ولكلِّ حالة من ذلك مقامًا، حتى يقسِّم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسِّم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"([2])؛ ومن ثمّ يستطيع الملاءمة بين واقعهم الإدراكي والاستيعابي. وقد رُوي عن بشار أن أحد معاصريه قال له: إنك لتجيء بالأمر المهجن. قال: وما ذاك؟ قال: إنك تقول:

إِذَا مَا غَضِبْنَا غَضْبَةً مُضَرِيَّةً هَتَكْنَا حِجَابَ الشَّمْسِ أَوْ قَطَرَتْ دَمَا [من بحر الطويل]
إِذَا مَا أَعَرْنَا سَيِّدًا مِنْ قَبِيلَةٍ ذُرَى مِنْبَرٍ صَلَّى عَلَيْنَا وَسَلَّمَا

ثم تقول:

رَبَابَةُ رَبَّةُ الْبَيْتِ تَصُبُّ الْخَلَّ فِي الزَّيْتِ [من مجزوء الوافر]
لَهَا عَشْرُ دَجَاجَاتٍ وَدِيكٌ حَسَنُ الصَّوْتِ

فقال:" كل شيء في موضعه. ورباب هذه جارية لي، وأنا لا آكل البيض من السوق، فرباب هذه لها عشر دجاجات وديك، فهي تجمع عليّ هذا البيض وتَحظُره لي، فكان هذا من قولي لها أحب إليها وأحسن من: (قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ) ..... إنما أخاطب كلا بما يفهم "([3]). ففي تلك الأبيات

([2])ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982 م، ص20.
([3])الجاحظ : البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط7، 1998م، ج1، ص138،139.
([1]) المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، مصدر سابق، ص248 ،249.

تظهر براعة بشار في مراعاته حال المستمع (جاريته ربابة)، وطاقتها الاستيعابية للكلام (التكوين الثقافي لها)، وهذا فيما يسمى (بلاغة الموقف) التي تَعُدُّ الحال مُلابَسات سياقية تتعلَّق بها عملية الفهم.

وعلى ضوء ذلك يصبح تَمَكُّنُ المعنى من نفس المستمع دليلا على تحقيق التواصل (الحضور الوظيفي للبلاغة)، فالبلاغة "كلُّ ما تُبلّغُ به المعنى قلبَ السامع، فتمكّنه في نفسه كتمكّنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن"([1])، كما يصبح افتقاد ذلك التمكّن عيبًا فنيًّا يحيل الصياغة إلى نوع من العبث الذي لا يدخل حيّز البلاغية مطلقًا؛ ولهذا فإن الحضور الوظيفي للبلاغة يُرغم ـ إن صحّ هذا التعبير ـ الشاعر على بناء كلامه بناءً يُرضي فيه المستمع، خاصة ذلك الذي ينشد حسن النظم، والانسجام مع النظام اللغوي المتعلق بتركيب الجملة؛ الأمر الذي جعل بعض البلاغيين يرفضون قول الفرزدق:

وَمَا مِثْلُهُ فِي النَّاسِ إِلاَّ مُمَلَّكًا أَبُو أُمِّهِ حَيٌّ أَبُوهُ يُقَارِبُهْ [من بحر الطويل]

إذ إنه" لم يُرتِّب الألفاظ في الذكر، على مُوجب ترتُّب المعاني في الفكر، فكدّ وكدّر، ومنع السامع أن يفهم الغرضَ إلا بأن يُقدّم ويؤخر، ثم أسرف في إبطال النظام، وإبعاد المرام، وصار كمن رَمَى بأجزاء تتألف منها صورة، ولكن بعد أن يُراجَع فيها بابًا من الهندسة، لفرط ما عَادَى بين أشكالها، وشدة ما خالف بين أوضاعها"([2]).

وأما الانسجام فهو يوطّئ لمفهوم الوحدة الجمالية، وهو ينتج من تلاؤم اللفظ والمعنى كلٌّ منهما مع الآخر، دون زيادة أو نقصان. ويعدّ هذا التلاؤم بعدًا فنيًّا دار حوله النقاش بين النقاد والبلاغيين؛ فمنهم من اتخذ اللفظ مقياسًا لجودة الشعر، ويرجع القيمة الأدبية إلى جزالة اللفظ، وجودة السبك، وحسن التركيب، ومنهم مَنْ جعل اللفظ والمعنى متلازمين لا يمكن الفصل بينهما بحال، فإذا سلم المعنى واختلّ بعض اللفظ كان نقصًا للشعر وهجنة عليه، وإذا اختلّ المعنى وفسد ظلّ اللفظ مواتًا لا فائدة فيه، ومنهم مَنْ أدرك العلاقة بينهما في ضوء نظرية النظم، وربط فيها بين اللفظ والمعنى من وجهة لغوية دقيقة، وجعل النظمَ وحده هو أساس القيمةِ الفنيةِ في النصِ الأدبي. ومن ثمّ تكون الألفاظ قادرةً على إيضاح المعاني، عن طريق الانسجام والتلاؤم بينهما، من حيث حسن الاختيار (الذوق)، ومطابقة الكلام لمقتضى الحال. فـ " أحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه...فإذا كان المعنى شريفًا واللفظ بليغًا، وكان صحيح الطبع بعيدًا من الاستكراه، ومنزَّهًا

([2])العسكري: أبو هلال، الصناعتين، مصدر سابق، ص10.
([3])الجرجاني: عبد القاهر، أسرار البلاغة، مصدر سابق، ص20.

عن الاختلال مصونًا عن التكلُّف، صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة"([1]). من ذلك قول النابغة:

فَإِنَّكَ كَاللَيلِ الَّذي هُوَ مُدرِكي وَإِن خِلتُ أَنَّ المُنتَأى عَنكَ واسِعُ [من بحر الطويل]

حيث شبّه الملك النعمان في نفوذه بالليل الذي يدرك جميع الكائنات لا محالة؛ ولهذا فإنّ خصمه لن ينجو من عقابه، فلا مفرّ ولا مناص من العقاب، وإن ظنّ أنه في مكان بعيد لا يمكنه الإمساك به. وتشبيه ملاحقة النعمان للشاعر بإدراك الليل فيه من المساواة في اللفظ والمعنى؛ إذ إنه عبّر عن ذلك بالليل رغم أن إدراك الليل مساو لإدراك النهار، لكنه خصّه بالذكر؛ لأنه المقام مقام سُخط من الملك النعمان وليس مقام رضى، ولهذا شبهه بالليل وكآبته، حيث الهموم والأحزان التي تزيد من هوله، وتبطئ من مروره. وسياق البيت يتماشى مع السياق العام للقصيدة، وفيها يقول النابغة:

وَعيدُ أَبي قابوسَ في غَيرِ كُنهِهِ أَتاني وَدوني راكِسٌ فَالضَواجِعُ
فَبِتُّ كَأَنّي ساوَرَتني ضَئيلَةٌ مِنَ الرُقشِ في أَنيابِها السُمُّ ناقِعُ
يُسَهَّدُ مِن لَيلِ التَمامِ سَليمُها لِحَلي النِساءِ في يَدَيهِ قَعاقِعُ
تَناذَرَها الراقونَ مِن سوءِ سُمِّها تُطَلِّقُهُ طَورًا وَطَورًا تُراجِعُ
فَإِنَّكَ كَاللَيلِ الَّذي هُوَ مُدرِكي وَإِن خِلتُ أَنَّ المُنتَأى عَنكَ واسِعُ
خَطاطيفُ جُحنٌ في حِبالٍ مَتينَةٍ تَمُدُّ بِها أَيدٍ إِلَيكَ نَوازِعُ

الشكل الثاني: الحضور التوليدي للبلاغة التداولية

يقوم الحضور التوليدي للبلاغة التداولية في نقد النص الشعري على أربع مراحل؛ هي: تفكيك النص الشعري، وإعادة تركيبه، ثم المفاضلة، والحكم؛ أما عن تفكيك النصّ الشعري؛ فيكون بفصل مكوناته وعناصره، والعمل على وصفه جودةً ورداءةً، وهذه العملية تضع نعتًا للفظ، ونعتًا للوزن، ونعتًا للقوافي، ونعتًا للمعاني، إضافة إلى التفصيل في شرح كلٍّ منها، وتحديد الجيد والرديء فيها؛ فأما اللفظ فإن جمالياته نابعةٌ من أن تتوفر فيه الجزالة والاستقامة؛ من ذلك قول البحتري:

أُلامُ عَلَى هَوَاكِ، وَلَيْسَ عَدْلاً إذا أَحْبَبْـتُ مِثْلَكِ أنْ أُلاَمَا [من بحر الوافر]
لَقَدْ حَرّمْتِ مِنْ وَصْلِي حَلالاً وَقَدْ حَلّلْتِ مِنْ هَجْرِي حَرَامَا
أعيدي فيّ نَظْــرَةَ مُسْتَثيبٍ تَوَخّى الأَجْرَ أوْ كَرِهَ الأثَامَا ([2]).

([2]) الجاحظ: البيان والتبيين، مصدر سابق، ج1، ط7، 1998م، ص83.

([1])الجرجاني: القاضـي، الوسـاطة بين المتنبي وخصـومه، تحقيق محمد أبو الفضـل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، ط 1، 2006م، ص 31.

فقد جمع البحتري للفظ في تلك الأبيات الأناقة، والسماحة، وقرب المأخذ، والجزالة والاستقامة؛ فهو يجزم بأن لوم عذّاله في محبوبته من الظلم البيّن؛ حيث اكتملت فيها آيات الجمال خَلْقًا وخُلُقًا، ولهذا فهو يرجو منها إعادة النظر في طلبه الوصال منها؛ حرصًا منه على أن تؤجر لإغاثتها ملهوف، وخوفًا من أن تأثم بخذلانه. ومن ذلك ـ أيضًا ـ أبيات كُثيّر التي يقول فيها:

ولمَّا قضَينا منْ منًى كُلَّ حَاجَة ومسَّح بالأركان مَن هُو ماسـحُ [من بحر الطويل]
وشدَّت على دُهْم المَهارَى رحالُنا ولَم ينظر الغَادي الَّذي هُو رائـحُ ([1])
أخَذنا بأطْراف الأحاديث بينَنـا وسالت بأعناق المُطيّ الأباطـحُ

وبحسن التأمل في هذه الأبيات نجد محاسنها؛ حيث عبَّرت عن قضاء المناسك بأجمعها، والخروج من فروضها وسننها بقليل من اللفظ، وهو صيغة العموم، ثم نبَّه على طواف الوداع الذي هو آخِر الأمر، ودليل المسير الذي هو مقصودُه من الشعر، ثم وصل ذلك بما وَلِيَه من زَمِّ الرِّكابِ وركوبِ الرُّكبَان، ثم ما يختصُّ بها الرفاق في السفر من التصرُّف في فنون القول، وشجون الحديث، وأنبأ بذلك عن طيب النفوس، وفضل الاغتباط، كما توجبه أُلفَة الأصحاب، وأُنسَة الأحباب، وكما يليق بحال مَن وُفِّق لقضاء العبادة الشريفة، ورجا حُسْنَ الإيَاب، وتنسَّم روائح الأحبَة والأوطان، واستماع التهاني والتحايَا من الخِلاَّن والإخوان، ثم زان ذلك كله باستعارة لطيفة طبق فيها مفصل التشبيه، وأفاد كثيرًا من الشواهد بلطف الوحي والتنبيه، فصرَّح أولاً بما أومأ إليه في الأخذ بأطراف الحديث من أنهم تنازعوا أحاديثهم على ظهور الرواحل، وفي حال التوجُّه إلى المنازل، وأخبر بعد بسرعة السير، ووطاءة الظهر؛ إذ جعل سلاسة سيرها بهم كالماء تسيل به الأباطح([2]).

هذا من جانب الجودة، أما من جانب الرداءة فإن عيوبه؛ أن يكون ملحونًا شاذًا وحشيًّا، ليس معلومًا لدى العامة. وقد أفرد الآمدي في موازنته بين أبي تمام والبحتري بابًا كاملا باسم وحشي الكلام، وما يستكره من الألفاظ، وفي هذا السياق أخذ على أبي تمام بعض الألفاظ البدوية غير المألوفة، أو المأنوسة، وإسرافه في طلبها، بل وإيثار الألفاظ الحوشية، جعل في شعره تعمية لا تُحَلُّ رموزها إلا بكدّ الذهن، مثال ذلك قوله:

أَهْيَسُ أَلْيَسُ لَجَّاءٌ إلى هِمَمٍ يُغَرِّقُ الأُسْدَ في آذِيِّها اللِّيَسَا [من بحر البسيط]

فاجتماع ألفاظ (الأهيس، والألليس، واللليس) مستكره، وقوله:

([2])(المهاري) بكسر الراء وتخفيف الياء، ويجوز تشديدها، وهو الأصل، لأنه جمع (مهرية)، وهي الإبل المنسوبة إلى قبيلة (مهرة بن حيدان) ويجوز أيضًا في الجمع (مهارى) بفتح الراء. وفي بعض الروايات "على دُهْم المهارى".

([3])الجرجاني: عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ص22 ، 23.

بِنَداكَ يوسى كُلُّ جُرحٍ يَعتَلي رَأبَ الأُساةِ بِدَردَبيسٍ قِنطَرِ ([1]). [من بحر الكامل]

وأما جماليات الوزن والقافية، فمنها أن يكون الوزن سهل العروض، نحو قول البوصيري:

كَيْفَ تَرْقَى رُقِيَّكَ الأَنْبِيَاءُ يَا سَمَاءً مَا طَاوَلَتْهَا سمَاءُ ([2]) [من بحر الخفيف]

وكذلك قول الحصري القيرواني:

يَا لَيْلُ الصَّبُّ مَتَى غَدُهُ أَقِيَامُ السَّاعَةِ مَوْعِدُهُ ([3]) [من بحر المتدارك]

ومنها أن تصير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع، أو شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف؛ نحو قول امرئ القيس:

مِخَشٍّ مِجَشٍّ مُقْبل مُدْبِرٍ معًا كَتَيْسِ ظِبَاءِ الحُلَّبِ العَدَوَانِ [من بحر الطويل]

وكذلك قول أبي المثلم الهذلي:

هَبَّاطُ أَوْدِيَةٍ حَمَّالُ أَلْوِيَة شَهَّادُ أَنْدِيَةٍ سِرْحَانُ فِتْيَانِ [من بحر البسيط]

فأتى كلٌّ منهما بلفظتين مسجوعتين في تصريف واحد، وبالتاليتين لهما شبيهتين بهما في التصريف ([4]).

هذا من ناحية الوزن، أما القافية فيجب أن تكون عذبة الحرف سلسة المخرج، وأن يقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها، " فإن الفحول المجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه، وربما صرعوا أبياتًا أخر من القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره. وأكثر من كان يستعمل ذلك امرؤ القيس، لمحله من الشعر، فمنه قوله:

قِفَا نَبْكِ من ذِكْرَى حَبيبٍ وَمَنْزِلِ بِسقْطِ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ [من بحر الطويل]

ثم أتى بعد هذا البيت بأبيات، فقال:

أَفَاطِمَ مَهْلاً بَعْضَ هذَا التَّدَلُّلِ وَإِنْ كُنْتِ قَدْ أَزْمَعْتِ صَرْمِي فأَجْمَلِي

ثم أتى بأبيات بعد هذا البيت، فقال:

ألا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ ألا انْجَلِي بِصُبْحٍ وَمَا الإصباحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ"([5]).

([2])الآمدي: الموازنة، مصدر سابق، ج3، ص 300، 301. الأهيس: الشجاع. الألبس: البطل الغاية في الشجاعة. لجَّاء: فعَّال من لجأ. آذيها: موجها، والضمير يعود على الهمم. الليس: جمع أليس، وهي نعت للأسد. والدردبيس والقنطر: من أسماء الدواهي.

([3])البوصيري: ديوانه تحقيق محمد سيد كيلاني، القاهرة، ط 1973، ص1.

([4]) الحصري القيرواني: مجموعة معارضات قصيدة الحصري القيرواني، جمع حسن محمد علي، دار الإيمان . بغداد، ط1، 1968م، ص28..

([5]) انظر قدامة بن جعفر: نقد الشعر، مصدر سابق، ص79 ،80.

([6]) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، مصدر سابق ، ص 14.

أما رداءة الوزن والقافية، فمن جانب الوزن، كثرة التخلع؛ أي الإفراط في التزحيف في بنية الشعر كله، ومن ذلك قول عبيد بن الأبرص:

وَالمَرءُ مَا عَاشَ فِي تَكذِيبِ طولُ الحَياةِ لَهُ تَعذيبُ [من بحر البسيط]

فهذا معنى جيد ولفظ حسن، إلا أن وزنه قد شانه، وقبح حسنه، وأفسد جيده ([1]). وأما من ناحية القافية، فمن رداءتها أن يختلف إعرابها(الإقواء)، فتكون قافية مخفوضة مثلاً وأخرى مفتوحة، من ذلك قول جرير:

عَرِينٌ من عُرَيْنةَ ليس مِنَّا بَرِئْتُ إلى عُرَيْنَةَ من عَرِينِ [من بحر الوافر]
عَرَفْنَا جعفرًا وَبَنِيْ عبيدٍ وأنكـــرنَا زَعانِف آخرينَ

ومنها السناد؛ وهو أن يختلف تصريف القافيتين، كقول عدي بن زيد:

ففاجأها وقد جمعتْ جموعًا على أبوابِ حصنٍ مصلتِينا [من بحر الوافر]
فقدّمتُ الأديمَ لراهشيهِ وأُلفي قولَهَا كـذِبًا ومَيْنــا ([2])

ومن السِّناد قول عمرو ابن كلثوم: (أَلاَ هُبِّي بِصَحْنِكِ فَاصْبَحِيْنَا)، فالحاء مكسورة. وقال في آخر: (تُصَفِّقُهَا الرِّيَاحُ إِذَا جَرَيْنَا)، فالراء مفتوحة، وهي بمنزلة الحاء... والإيطَاءُ: هو إعادةُ القافية مرَّتين، وليس بعيبٍ عندهم كغيره. والإجَازَةُ: اختلفوا في الإجازة، فقال بعضهم: هو أن تكون القوافي مقيّدةً فتختلفُ الأَردافُ، كقول امرئِ القَيس: (لا يَدَّعِي القَوْمُ أَنِّي أفِرُّ) فكَسَرَ الرِّدْفَ، وقال في بيت آخر: (وكِنْدَةُ حَوْلِي جمَيعًا صُبُرْ) فضمّ الرِّدفَ، وقال في بيت آخر: (ألحَقْتَ شَرًّا بِشَرْ) ففتح الرِّدفَ. وقال الخليل بن أحمد: هو أن تكون قافيةٌ ميمًا والأخرى نونًا، أو طاءً والأخرى دَالًا، كقول الآخر:

تَالله لَـوْلاَ شَيْخُنَـا عَبَّادُ لَكَمَـرُونا عِنْدَهَـا أَوْ كَـادُوا [من بحر الرجز]
فَرْشَطَ لَمَّا كُرِهَ الفِرشَـاطُ بفِيْشَـةٍ كَأَنَّهَـا مِلْطَــاطُ ([3])

وهذا إنّما يكون في الحرفين يخرجان من مخرج واحِدٍ أو مخرجين متقاربين. قال ابن الأعرابيّ: الإجازة: مأخوذة من إجازة الحبلِ والوَتَرِ"([4]).

أما جماليات المعنى، فهناك مقاييس عامة تجمع كل المعاني وتؤدي إلى التفاضل بينها؛ وهي صحة التقسيم، وصحة المقابلة، وصحة التفسير، والتتميم، والمبالغة، والتكافؤ، والالتفات. وتتعدد المعاني وتتنوع داخل القصيدة، ففي الوصف يجب أن يكون المعنى مواجهًا للغرض المقصود، غير

([2]) انظر المصدر نفسه، ص 178، 179.
([3]) انظر ابن جعفر: أبو الفرج قدامة، نقد الشعر، مصدر سابق، ص181: 183.
([4]) الفرشطة: أن تفرج رجليك قائمًا أو قاعدًا بمعنى الفرحجة والفرشحة. والملطاط: يد الرحى.
([1])ابن قتيبة: الشعر والشعراء، مصدر سابق، ص 95 : 97.

عادل عن الأمر المطلوب؛ لذا وجب في المديح تفصيل القول بحسب الخصال التي يراد مدحها؛ من ذلك قول زهير:

أخي ثِقَةٍ لا تُتْلِفُ الخَمرُ مالَهُ ولكنّهُ قد يُهْلِكُ المالَ نائِلُهْ [من بحر الطويل]

فوصفه بالعفة، لقلة إمعانه في اللذات، وإنه لا ينفد ماله فيها، وبالسخاء لإهلاكه ماله في النوال، ثم قال:

تَرَاهُ إذا ما جِئْتَهُ مُتَهَلّلاً كأنّكَ تُعطيهِ الذي أنتَ سائِلُهْ

فزاد في وصف السخاء بأن جعله يهش له، ولا يلحقه مضض، ولا تكره لفعله، ثم قال:

ومَنْ مِثلُ حصْنٍ في الحروبِ ومِثلُه لإنْكارِ ضَيْمٍ أوْ لأمْرٍ يُحاولُهْ

فأتى بالوصف من جهة الشجاعة، والعقل؛ واستوعب في مديحه الخصال الأربع التي هي فضائل الإنسان على الحقيقة. وعلى طريقة المديح يأتي الهجاء والرثاء، وغيرهما من الأغراض ([1]).

وأما من جهة رداءتها، فهي الصفات المناقضة لأسباب التجويد في كلِّ معنى، ومنها فساد المقابلات، وهو أن يضع الشاعر معنى يريد أن يقابله بآخر، إما على جهة الموافقة أو المخالفة، فيكون أحد المعنيين لا يخالف الآخر ولا يوافقه، مثال ذلك قول أبي عدي القرشي:

يا ابنَ خيرِ الأخيارِ من عبدِ شمسٍ أنت زينُ الدنيا وغيثُ الجنودِ [من بحر الخفيف]

فليس قوله: وغيث الجنود، موافقًا لقوله: زين الدنيا، ولا مضادًا. ومنها فساد التفسير، كقول الشاعر:

فيَا أيها الحيرانُ في ظلمِ الدجَى ومن خافَ أن يلقاهُ بغيٌ من العدَى [من بحر الطويل]

تعالَ إليه تلقَ من نورِ وجههِ ضياءً ومن كفّيهِ بحرًا من الندَى

ووجه العيب فيهما: أن هذا الشاعر، لما قدّم في البيت الأول الظلم وبغي العدى، كان الجيد أن يفسر هذين المعنيين في البيت الثاني بما يليق بهما، فأتى بإزاء الإظلام بالضياء، وذلك صواب، وكان الواجب أن يأتي بإزاء بغي العدى بالنصرة، أو بالعصمة، فلم يأت بذلك وجعل مكانه ذكر الندى، ولو كان ذكر الفقر أو العدم لكان ما أتى به صوابًا. ومن وجوه رداءة المعنى كذلك الاستحالة، والتناقض، وإيقاع الممتنع فيها في حال ما يجوز وقوعه ويمكن كونه، ومخالفة العرف، والإتيان بما ليس فيه، وأن ينسب إلى الشيء ما ليس فيه ([2]).

كان هذا بالنسبة إلى تفكيك القصيدة بوصفه الخطوة الأولى في نقدها، يليه إعادة تركيب مكونات القصيدة مرة أخرى؛ رغبة في إعادة الانسجام بين تلك المكونات، وذلك في صورة ائتلاف اللفظ مع المعنى، وائتلاف اللفظ والوزن والقافية؛ فأما ائتلاف اللفظ والمعنى، فمن أنواعه المساواة، وهو أن يكون اللفظ مساويًا للمعنى حتى لا يزيد عليه ولا ينقص، كقول زهير:

([2]) راجع ابن جعفر: نقد الشعر، مصدر سابق، ص184: 203.
([1]) راجع المصدر نفسه، ص77، وما بعدها.

وَمَهما تَكُن عِندَ امرِئٍ مِن خَليقَةٍ وَإِن خالَها تَخفى عَلى الناسِ تُعلَمِ [من بحر الطويل]

ومن أنواعه ـ أيضًا ـ الإشارة، وهو أن يكون اللفظ القليل مشتملا على معان كثيرة بإيماء إليها، كقول امرئ القيس:

على هَيكَلٍ يُعْطِيكَ قبلَ سُؤالِهِ أفَانِينَ جَرْيٍ غَيرِ كَزٍّ وَلا وَانِ [من بحر الطويل]

وكذلك الإرداف، وهو أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له، كقول امرئ القيس:

وَتُضْحِي فَتِيْتُ المِسْكِ فَوْقَ فِراشِهَا نَؤُومُ الضَّحَى لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفَضُّلِ [من بحر الطويل]

إضافة إلى التمثيل، وهو أن يريد الشاعر الإشارة إلى معنى فيضع كلامًا يدل على معنى آخر، وذلك المعنى الآخر والكلام ينبئان عما أراد أن يشير إليه، ومثاله قول الرماح بن ميادة:

أَلَمْ تَكُ في يُمْنى يديكَ جَعَلْتَني فلا تَجْعَلنّي بَعْدَها في شِمالكا ([1]) [من بحر الطويل]

أما ائتلاف اللفظ والوزن، وهو أن تكون الأسماء والأفعال في الشعر تامةً مستقيمةً كما بنيت لم يضطر الأمر في الوزن إلى نقضها عن البنية بالزيادة عليها والنقصان منها، وأن تكون أوضاع الأسماء والأفعال والمؤلفة منها، وهي الأقوال على ترتيب ونظام لم يضطر الوزن إلى تأخير ما يجب تقديمه، ولا تقديم ما يجب تأخيره منها، ولا اضطر أيضًا إلى إضافة لفظة أخرى يلتبس المعنى بها. وكذلك أيضًا ائتلاف المعنى والوزن، وهو أن تكون المعاني تامةً مستوفاة لم تضطر بإقامة الوزن إلى نقصها عن الواجب ولا الزيادة فيها عليه، وأن تكون المعاني أيضًا مواجهة للغرض لم تمتنع عن ذلك وتعدل عنه من أجل إقامة الوزن والطلب لصحته ([2]). بينما ائتلاف القافية، فإن له أنواعًا يدل عليه سائر معنى البيت؛ منها التوشيح، وهو أن يكون أول الكلام مخبرًا بآخره، وصدره شاهدًا بعجزه، كقول مضرس بن ربعي:

تمَنَّيتُ أن ألقَى سليمًا ومالكًا على ساعةٍ نُنسي الحليمَ الأمانيَا [من بحر الطويل]

ومنه قول البحتري:

فَلَيسَ الَّذي حَلَّلتِهِ بِمُحَلَّلٍ وَلَيسَ الَّذي حَرَّمتِهِ بِحَرامِ [من بحر الطويل]

ومنها الإيغال، وهو أن يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تامًا من غير أن يكون للقافية في ما ذكره صنع، ثم يأتي بها لحاجة الشعر فيزيد بمعناها في تجويد ما ذكره من المعنى، كما قال امرؤ القيس:

كَأَنَّ عُيونَ الوَحشِ حَولَ خِبائِنا وَأَرجُلِنا الجزعُ الَّذي لَم يُثَقَّبِ ([3]) [من بحر الطويل]

([2]) انظر قدامة بن جعفر: نقد الشعر، مصدر سابق، ص153، 160.
([3])انظر المصدر نفسه، ص 165، 166.
([4])انظر المصدر نفسه، ص167: 170.

فلما كانت عيون الوحش غير مثقبة، كان قوله: لَم يُثَقَّبِ زيادة في توكيد التشبيه.

وحدّ هذه الائتلافات في الرداءة ([1])؛ فمن حيث عيوب ائتلاف اللفظ والمعنى، نجد الإخلال والعودة إلى الضدّ، إذ يترك من اللفظ ما به يتم المعنى، كقول الحارث بن حلزة:

والْعَيْشُ خَيْرٌ فِي ظِلاَلِ النَّوْكِ مِمَّنْ عَاشَ كدّا [من مجزوء الكامل]

فأراد أن يقول: (والْعَيْشُ خَيْرٌ فِي ظِلاَلِ النَّوْكِ مِن العَيش بكدّ في ظلالِ العقلِ)، وفي هذا القول خلل؛ لأن الظاهر من قوله: أن العيش الناعم في ظِلاَلِ النَّوْكِ خير مِن العَيش الشاق في ظلال العقل. فأخل بشيء كثير. ومن عيوب ائتلاف اللفظ والوزن، نجد الحشو؛ كأن يأتي بلفظ لا يحتاج إليه لإقامة الوزن، نحو قول أبي عدي العبشمي:

نَحْنُ الرّؤوسُ وَمَا الرُّؤُوس إِذَا سَمَتْ في الْمَجْدِ لِلأَقْوَامِ كَالأَذْنَابِ [من بحر الكامل]

فقوله: (للأقوام) حشو لا منفعة فيه. ومنها التثليم، وهو أن يأتي الشاعر بأشياء يقصر عنها العروض، فيضطر إلى ثلمها والنقص منها، من ذلك قول علقمة بن عبدة:

كأنَّ إبريقَهُم ظَبيٌ على شَرفٍ مُفدَّمٌ بِسبَا الكَتانِ ملثومُ [من بحر البسيط]

أراد بسبائب الكتان فحذف للعروض. ومنها التذنيب، وذلك أن يأتي الشاعر بألفاظ تقصر عن العروض، فيضطر إلى الزيادة فيها، مثل قول الكميت:

لا كعَبد المليك أو كيزيد أو سُليمان بعدُ أو كهشَام [من بحر الخفيف]

أما عيوب ائتلاف المعنى والوزن معًا؛ فمنها المقلوب، وهو أن يضطر الوزن الشاعرَ إلى إحالة المعنى وقلبه على خلاف ما قصد به، كقول الحطيئة:

فلمَّا خَشِيتُ الهُونَ والعَيْرُ مُمْسِكٌ على رَغْمِهِ ما أثبتَ الحبلَ حافِرُه [من بحر الطويل]

أراد أثبتَ الحبلَ حافرُه فانقلب المعنى. ومنها المبتور، وهو أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحد، فيقطعه بالقافية ويتمه في البيت الثاني، مثال ذلك قول عروة بن الورد:

فلو كاليَوْم كان عليَّ أمرِي ومَنْ لك بالتدبُّرِ في الأُمُور [من بحر الوافر]

فهذا البيت ليس قائمًا بنفسه في المعنى، ولكنه أتى بالبيت الثاني بتمامه، فقال:

إذًا لملكتُ عصمَة أمّ وهبٍ علَى ما كان من حسَك الصدورِ

وعيوب ائتلاف المعنى والقافية، أن تكون مستدعاة قد تكلف في طلبها فاستعمل معنى سائر البيت، مثل قول أبي تمام:

كالظبيَة الأَدْمَاءِ صافتْ فارتعتْ زهَرَ العَرَارِ الغضَّ والجَثْجَاثا [من بحر الرجز]

([1])راجع ابن جعفر: أبو الفرج قدامة، نقد الشعر، مصدر سابق، ص204 :211.

فجميع هذا البيت مبني لطلب هذه القافية، وإلا فليس في وصف الظبية بأنها ترتعي الجثجاث كبير فائدة، لأنه إنما توصف الظبية إذا قصد لنعتها بأحسن أحوالها، بأن يقال: إنها تعطو الشجر، لأنها حينئذ رافعة رأسها، وتوصف بأن ذعرًا يسيرًا قد لحقها. ومن عيوبها أن يؤتى بها لأن تكون نظيرة لأخواتها في السجع، لتكون نظيرة لأخواتها في السجع، لا لأن لها فائدة في معنى البيت، كما قال علي بن محمد البصري:

وسابِغَةُ الأذيالِ زَغْفٌ مُفَاضَةٌ تَكَنَّفَها مِنِّي نِجَادٌ مُخَطَّطُ [من بحر الطويل]

في وصف الدرع وتجويد نعتها. فليس يزيد في جودتها أن يكون نجادها مخططًا، دون أن يكون أحمر أو أخضر، أو غير ذلك من الأصباغ، ولكنه أتى به من أجل السجع.

ربما لا يستطيع المستمع أن يصدر حكمًا جماليًا، استنادًا إلى الخطوتين السابقتين (تفكيك مكونات النص، ثم تركيبها وائتلافها)؛ إذ من خلالهما سيكتفي بمعرفة الجيد والرديء من الألفاظ، والقوافي، والأوزان، والمعاني، وائتلافاتها. ولكن ثمة ميزات تؤدي إلى أن يكون أحد الألفاظ جميلاً، وتجعل آخر أجمل، أو تجعل معنى من المعاني أكثر جودة من نظيره؛ ومن ثم بات الأمر ملحًّا إلى دراسة الوجوه البلاغية وطريقتها الخاصة في تقديم المعنى، حيث تتجاوز الإبلاغ إلى التأثير، لما تحدثه في المعنى من ضروب التحسين والتزيين، فتمكنه بذلك من إثارة مشاعر المستمع، والتحكم في انفعالاته، وتوجيهها حسب رغبات الشاعر.

إذن أصبحت الوجوه البلاغية جزءًا من الإستراتيجية التي تجعل النص الشعري ناجعًا ومؤثرًا، وهو ما يدفع الشاعر إلى الإبداع في نظمه، والتأنق في صياغة مكوناته عن طريق التنويع في الصيغ البلاغية، وذلك للإسهام في بيان دلالات المعاني، وتحسين الصورة اللفظية، بهدف الوصول إلى قلب المستمع، وتوجيهه إلى تأمل النص الشعري تأملاً جيدًا، وإمعان النظر استبطانًا وتعمقًا. ومن هذا المنطلق كان الحضور النّصّيّ للبلاغة التداولية حضورًا مهمًّا في إطار التنظير للنقد الواعي؛ لضرورة النظرة الشمولية التي تمكن الناقد من الوقوف على جماليات النّصّ؛ ذلك أنه لا يستطيع أن يحكم على المزية فيه من البيت أو البيتين، وإنما يقتضيه هذا بذل الجهد في النظر والتأمل في مطالعة بقية الأبيات، ومن ثم الوقوف على أسرار النص كله.

الشكل الثالث: الحضور النصّيّ للبلاغة التداولية

يدعو الحضور النّصّيّ للبلاغة التداولية المستمع إلى فحص نفسه حالة الاستماع، وذلك بتأمل أحوالها المختلفة، من ارتياح أو ضيق، ومن تحمس أو ملل، ومن إقبال أو نفور، ومن حبٍّ أو بغض، فإذا أراد أن يألف النص؛ فليعمد " إلى ما تواصفوه بالحسن وتشاهدوا له بالفضل، ثم جعلوه كذلك من

أجل النظم خصوصًا دون غيره مما يستحسن له الشعر أو غير الشعر من معنى لطيف أو حكمة، أو أدب، أو استعارة، أو تجنيس، أو غير ذلك"([1])؛ من ذلك قول إبراهيم بن العباس:

فلو إذ نَبَا دهرٌ وأُنكِر صاحبٌ وسُلِّط أعداءٌ وغاب نصيرُ [من بحر الطويل]
تكونُ عن الأهوازِ داري بنَجْوةٍ ولكنْ مقاديرٌ جرت وأمورُ
وإنِّي لَأَرْجو بعد هذا محمدًا لِأَفْضَلِ ما يُرجَى أخٌ ووزيرُ

والمتأمل في هذه الأبيات يجد أن حسنها وجمال النظم فيها يمتح من أن الشاعر يضع كلامه الموضع الذي تقتضيه أصول علم النحو وقوانينه؛ نحو" تقديمه الظرف الذي هو (إذ نبا) على عامله الذي هو (تكون)، وأن لم يقل: فلو تكون عن الأهواز داري بنجوة إذ نبا دهر، ثم أن قال:(تكون)، ولم يقل: (كان)، ثم أن نكّر الدهر ولم يقل، (فلو إذ نبا الدهر)، ثم أن ساق هذا التنكير في جميع ما أتى به من بعد، ثم أن قال:(وأنكر صاحب)، ولم يقل: (وأنكرت صاحبًا). لا ترى في البيتين الأولين شيئًا غير الذي عددته لك تجعله حسنًا في النظم"([2]).

والحقيقة أن هناك محاور أخرى لجمال النَّظم في الأبيات، من مثل تقديم شبه الجملة (عن الأهواز) على اسم (تكون) وخبرها، وحذف المسند إليه في قوله: (ولكن مقادير جرت وأمور)، وحذف خبر(أمور)، وكذلك إفراد الشاعر لكلمات: (دهر)، و(صاحب)، و(نصير)، في حين جمع: (أعداء)، و(مقادير)، و(أمور)، إضافة إلى تنكير الجميع، واستعمال (لكن) مخففة مهملة، ثم إن تحليل البيتين الأولين يرتبط بالبيت الثالث، مع أن الثالث هو بيت القصيد؛ لأن الأولين إذا أفلحا في الإثارة، فسيكون للثالث مفعوله. وكذلك تقديم الظرف (إذ) وما يمكن أن يفيده هذا الظرف على متعلقة (تكون)، ثم إتباع (إذ) بأربع جمل استغرقت معظم البيت الأول، كل ذلك من شأنه أن يجعل المستمع منجذبًا، بل متشوّقًا لسماع ما يريد الشاعر أن يتحسر عليه عبر الأداة (لو) التي أفادت هذا التمني، حتى إذا وصل المستمع إلى البيت الثاني، كان حفيًّا متأثرًا بهذا الذي يتحسر عليه الشاعر، ومن ثم لم يكن على الشاعر حرج إنْ هو طلب الغوث والنجدة، وذلك ما كان منه في بيته الأخير ([3]).

إن هذا المستوى من البلاغة يلقي على عاتق المستمع سدّ فجوات النص الشعري، وملء فراغاته، معتمدًا على خبراته المعرفية والجمالية، ومما لا شك فيه أنّ الخبرة الجمالية تلعب دورها في صقل الذوق وتقويته في إدراك القصيدة نسيجًا متكاملاً؛ حيث "لا نظم في الكلام ولا ترتيب، حتى يعلق بعضها ببعض، ويبني بعضها على بعض... وأن الكلمة تترتب في النطق بسبب ترتب معانيها

([2]) الجرجاني: عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، ص84.
([3])الجرجاني: عبد القاهر، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص86.
([4])انظر ويس: أحمد محمد، جماليات التركيب بين الشـعر والنثر في التراث البلاغي والنقدي، مجلة التراث العربي، عدد83 .84، اتحاد الكتاب العرب، دمشق2001م، ص50.

في النفس، وأنها لو خلت من معانيها حتى تتجرد أصوات وأصداء حروف، لما وقع في ضمير ولا هجس في خاطر، أن يجب فيها ترتيب ونظم" ([1]).

وفي ضوء ما تقدم فإنّه ليس كافيًا في نقد الشعر أن يستحسنه المستمع، أو يرضى به دون استبطان له، وتعمق فيه، فمن" المذكور في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالمزيّة أولى، فكان موقعه في النفس أجل وألطف، وكانت به أضن وأشغف"([2]). وهذا يعني أن العلاقة التي تربط الشاعر والمستمع في العملية الإبداعية علاقة مشروطة؛ تتطلب زادًا معرفيًا وخبرة جمالية، فعلى الزاد المعرفي المصون بالخبرة والمعرفة يقوم الحوار بينهما، ذلك أنه " لا يصادف القول في هذا الباب موقعًا من السامع، ولا يجد لديه قبولاً حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة، وحتى يكون ممن تحدثه نفسه بأنّ لمّا يومئ إليه من الحسن واللطف أصلا، وحتى يختلف الحال عليه عند تأمل الكلام، فيجد الأريحية تارة، ويعرى منها أخرى، وحتى إذا عجَّبته عجِب، وإذا نبّهته لموضوع المزية انتبه"([3]).

وبناءً عليه فإن المستمع يقوم برحلة ذهنية ينتقل فيها من ظاهر المعنى الذي لا يعطيه طلبه إلى معنى آخر قد يجد فيه بغيته، فإن لم يجد واصل رحلته بين ذخيرته اللغوية؛ حتى يصل إلى المعنى الشعري الذي يريده الشاعر، فإذا نظرنا ـ مثلا ـ إلى قوله: (كثير الرماد)، فإن المستمع ينتقل من المعنى المباشر، وهو (إحراق الحطب) إلى آخر، وهو (كثير الطعام) حتى إلى المراد، وهو (مضياف)؛ ذلك أن "الكلام على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ... وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يَدلُّك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض...أولا ترى أنك إذا قلت: (هو كثير الرماد)...لا تفيد غرضك الذي تعني من مجرد اللفظ، ولكن يدل اللفظ على معناه الذي يوجبه ظاهره، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى، على سبيل الاستدلال، معنى ثانيًا هو غرضك، كمعرفتك من (كثير رماد القدر) أنه مضياف "([4]).

ينفرد الحضور النّصّيّ للبلاغة التداولية في النقد الواعي بنظرة أكثر شمولية للنص؛ إذ يرتكز على الجمع بين مستويات النص، والاهتمام بإدخال عناصر الفاعلية، والحركة، والتناسق على المعاني المكوّنة للإبداع، وإكساب القصيدة خصائص وسمات جديدة تجعلها قادرة على التفاعل والتأثير، ومن ثم اهتمت بالنَّظم الداخلي للمعاني داخل الغرض الشِّعري الواحد، وداخل القصيدة

([2])المصدر نفسه: ص55، 56.
([3])الجرجاني: عبد القاهر، أسرار البلاغة في علم البيان، مصدر سابق، ص118.
([4]) الجرجاني: دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص291.
([1]) المصدر نفسه، ص262.

المكوّنة من عدّة أغراض، ثمّ وضعها في مكانها المناسب من القصيدة؛ ولذلك وجبَ أن يُلاحَظَ فيه من حسنِ الاطِّرادِ والتناسب، والتلطُّفِ في الانتقالِ من جهةٍ إلى جهةٍ، والصَّيرورة من مقصدٍ إلى مقصدٍ، ومراعاة المناسبة، ومن ثم الاهتمام بالبنية الداخلية العميقة التي تبرز خاصّية النصّ ككل.

كما ينفرد بمراعات ملابسات التحول من الداخل الذهني إلى الخارج الصياغي، إذ إن النظر في صناعة البلاغة يكون "من جهة ما يكون عليه اللفظ الدال على الصور الذهنية في نفسه، ومن جهة ما يكون عليه بالنسبة إلى موقعه من النفوس من جهة هيأته ودلالته، ومن جهة هيأتها ودلالتها على ما خارج الذهن، ومن جهة ما تكون عليه في أنفسها الأشياء التي تلك المعاني الذهنية صور لها وأمثلة دالة عليها، ومن جهة مواقع تلك الأشياء في النفوس"([1]).

إن الحضور النّصّيّ للبلاغة التداولية يفرض على الشاعر أن يوظف في إبداعه أقوالاً وأغراضًا تقابلها في ذهن المستمع هيآتها، فيعمل على جلب المعاني، وإقامتها في أذهان السامعين صورًا، يعبر عنها باللفظ والكتابة،" فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبَّر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم ...فإذا احتيج إلى وضع رسوم من الخط تدل على الألفاظ من لم يتهيأ له سمعها من المتلفّظ بها صارت رسوم الخط تقيم في الأفهام هيآت الألفاظ فتقوم بها في الأذهان صور المعاني"([2]).

كما يوجب عليه مراعاة المناسبة بين المعاني والألفاظ، ويفعل ذلك بين المعاني، والأوزان، والقوافي، والنظم، وأن يراعي مناسبة المعاني للغرض الذي فيه القول؛ إذ إن مناسبة المعنى للحال التي فيها القول يعاون على ما يراد من تأثر النفس لمقتضاه، ثم يترامى بهذه المعاني إلى أنحاء من التعجيب، "فيقوى بذلك تأثر النفس لمقتضى الكلام، والتعجيب يكون باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقل التهدي إلى مثلها"([3]).

إذن المطلوب من الشاعر أن يراعي التناسب بين ملابسات الحال والمقال، وما على المستمع إلا أن يفطن لهذه الملابسات ويكتشف جماليات المقال، لكي يتحقق له المعنى. ولعل كل هذا خاضع لاستعداده لتقبل النص والتفاعل معه، فتحرك النفوس للأقوال" إنما يكون بحسب الاستعداد"([4]). والاستعداد نوعان: خاص وعام، والاستعداد الخاص، يرجع إلى حالة المستمع النفسية، فقد تكون

([2]) القرطاجني: أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، ط1986م، ص17.
([3])المصدر نفسه، ص18، 19.
([4])المصدر نفسه، والصفحة نفسها.
([5])المصدر نفسه، ص121.

مهيأة لأن تتأثر بالقول طبقًا لموافقته هواه، حيث تكون" للنفس حال وهوى قد تهيأت بهما لأن يحركها قول ما حسب شدة موافقته لتلك الحال والهوى، كما قال المتنبي:

إنَّما تَنْفَعُ المَقالَةُ في المَر ء إذا وافقَت هَوىً في الفُؤادِ"([1]). [من بحر الخفيف]

أما الاستعداد العام يرجع إلى حالة الجماعة، وحسن ظنهم بالشعر، وبما يصدع به من حكم؛ حيث تكون "النفوس معتقدة في الشعر أنه حكم وأنه غريم يتقاضى النفوس الكريمة الإجابة إلى مقتضاه بما/ أثابها (*) من هزة الارتياح لحسن المحاكاة. هكذا كان اعتقاد العرب في الشعر. فكم خطب عظيم هوّنه عندهم بيت! وكم خطب هين عظّمه بيت آخر!"([2]).

وهكذا يركّز الحضور النّصّيّ للبلاغة التداولية على فعل النصّ الشعري في السامع، انطلاقًا من تصوره العام للتواصل البلاغي القائم على التأثير؛ ومن ثمّ يسيغ للشاعر أن يستعمل التمويهات والحيل ليصير كلامه مقبولاً عند السامع، "بإبداع الصنعة في اللفظ، وإجادة هيئته، ومناسبته لما وضع بإزائه، وبإظهار القائل من المبالغة في تشكّيه / أو تظلّمه أو غير ذلك"([3]). وقد يستخدم الشاعر في ذلك سلسلة من الوسائل؛ هي: إخفاء محل الكذب في القياس الشعري، وتهيئة السامع لقبول قوله، واستمالته، واستلطافه، أو إلهائه، أو إيهامه، أو استدراجه عن طريق دروب من الإبداعات والتعجيبات التي تشغل النفس عن ملاحظة محل الكذب والخلل الواقع في القياس، هذا إلى جانب المجاز، والكنية، والاستعارة، وغيرها من ضروب البيان، والمعاني، والبديع، فضلاً عن الغموض بأشكاله المختلفة من تعمية، وتعقيد، وغرابة من شأنها أن تثير لذة نفسية وعقلية عند المستمع تدفعه إلى دائرة التأويل، وإدراك الفكرة التي تضمنها النص، ولذلك كان أحسن الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته، وقامت غرابتُه ([4])؛ من ذلك قول أبي الحسن ابن طباطبا العلوي:

لاَ تَعْجَبُوا من بِلَى غِلاَلَته قد زرَّ أَزْرَاره على القمَر [من بحر المنسرح]

فقد نظر الشاعر إلى خاصية ومعنى في القمر، ثم أثبت تلك الخاصية في المشبه (الكتان)؛ محاولًا إيهام أن التشبيه قد خرج من البين، وزال عن الوهم والعين، "ثم جعل يرى أن قومًا أنكروا بِلى الكتان بسرعة، وأنه قد أخذ ينهاهم عن التعجب من ذلك ويَقول: (أما ترونه قد زرّ أزراره على القمر، والقمر من شأنه أن يُسرع بِلى الكتان)، وغرضه بهذا كله أن يُعلم أن لا شك ولا مرية في أن المعاملة مع القمر نفسه، وأن الحديث عنه بعينه، وليس في البَين شيء من غيره، وأن التشبيه قد نسي وأنسى...وإن أردت أن تظهر لك صحة عزيمتهم في هذا النحو على إخفاء التشبيه ومحو صورته من الوهم، فابرز

([8])المصدر نفسه، والصفحة نفسها.
(*) في النص الذي حققه ابن الخوجة(أسلبها) وهو تصحيف لم يلتفت إليه المحقق وصححته ما أثبتناه.
([3]) القرطاجني: منهاج البلغاء، مصدر سابق، ص121، 122.
([4]) المصدر نفسه، ص346، 347.
([5]) راجع المصدر نفسه، ص64: 71.

صفحة التشبيه واكشف عن وجهه وقُل: (لا تعجبوا من بِلَى غلالته، زرّ أزرارهُ على من حُسنُه حسن القمر)، ثم انظر هل ترى إلا كلامًا فاترًا ومعنى نازلًا؟"([1]).

ونجمل القول بأن الشعر ـ حسب الحضور النّصّيّ للبلاغة التداولية ـ صناعة تعتمد على إعمال الفكر، وتحريك الخيال، فالشاعر يورد "الكلام أو بعضه بنوعٍ من التصرف، والتغيير أو التضمين، فيحيل على ذلك، أو يضمنه، أو يدمج الإشارة إليه، أو يورد معناه في عبارة أخرى، على جهة قلبٍ أو نقلٍ، إلى مكانٍ أحق به من المكان الذي هو فيه، أو ليزيد فيه فائدة فيتممه أو يتم به، أو يحسّن العبارة خاصة أو يصّير المنثور منظومًا"([2])، وكل عمل فنّي تختلف قيمته بناء على جنسه وسياقه، حتى الجملة اللغوية تختلف قيمتها بين نصّ وآخر حسب جنس النص. فلو قيل مثلا:(السيل حرب للمكان العالي) في خطابٍ عادٍ لتوضيح أن السيل لا يحتبس في المرتفعات، فإن هذا القول لا يقيم في النفس أثرًا جماليًا، ولكن إذا وضعت هذه الجملة في بيت شعر ـ كما فعل أبي تمام ـ بقوله:

لا تُنكِرِي عَطلَ الكريمِ من الغِنَى فالسَّيْلُ حَرْبٌ للمَكانِ العَالي [من بحر الكامل]

"فإن الجملة تتغير في إحداث الأثر وفي تحريك المخيلة، وذلك لأن دخولها في سياق مختلف، جلب معه طاقة مختلفة لهذه الجملة. ولا بد من معرفة هذا السياق ووجود ثقافة كافية فيه لتحقيق درجة كافية من التذوق، ومعرفة الشفرة وتقديرها"([3]).

([2])المصدر نفسه، ص 305، 306 .
([3]) القرطاجني: منهاج البلغاء، مصدر سابق، ص78.
([8]) الغذامي: عبد الله محمد، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية: قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998م، ص13،14.

خاتمة:

حاولنا في هذا البحث الوقوف على معالم الحضور التداولي للبلاغة في تراثنا الشعري من بلاغة الإبداع إلى بلاغة النقد، وقد اتضحت لنا أمور نؤكد عليها فيما يلي:

ـ الشعر جنس بلاغي؛ تتحقق بلاغته في أبنيته اللغوية، ودلالتها المجازية بما تتضمنه من علاقات سياقية، وأبعاد جمالية تنهي قصديّة الشاعر إلى فهم المستمعين.

ـ التعامل النقديّ مع البنى البلاغية بوصفها خطابًا لغويًّا تواصليًّا يمتاز بخصائص بنائية وبراجماتية، يجعلنا أمام خطاب أسلوبيّ، بنائيّ، حجاجيّ يشتمل على القصدية والتأثيرية.

ـ اهتمام الشاعر بالمستمع ووضعه محور ارتكاز في إنتاجه الإبداعي، يكشف عن الحضور التداولي للبلاغة في التراث الشعري من الإبداع إلى النقد.

ـ الشاعر في استطاعته أن يحقق قصده من شعره؛ سواء كان قصدًا فنيًّا، أم قصدًا نفعيًّا ـ وذلك بأن يودع قصيدته دقيق فكره، وخلاصة سرّه، وعلى المتلقي ـ ناقدًا خبيرًا، أو مستمعًا عاديًّا ـ التعامل مع مكنونات الجمال فيها.

ـ للمستمع حضور لا يمكن تجاهله، حضور يجعل منه شريكًا كاملاً للشاعر في كل ما يقوم به من خيارات تشمل كل جوانب القصيدة ومستوياتها.

ـ مدارات التنظير النقدي البلاغي عند العرب تتجلّى في ثلاثة أنماط منهجية جاءت في جملة أحكامهم عبر حقب زمنية مختلفة، وتمثلت في الاهتمام بمختلف العناصر المؤسسة لعملية الإبداع الشعري؛ وهي نمط النقد التلقائي، ونمط النقد التقويمي، ونمط النقد الواعي.

ـ أحدث القرآن الكريم تغيّرًا ملحوظًا في الذائقة النقدية عند العرب، خاصة بعد أن منحها حريّة في اكتشاف دلالاته المتجددة.

ـ يأتي الحضور التداولي للبلاغة في التراث الشعري ونقده على ثلاثة أشكال؛ وظيفي، وتوليدي، ونصّي.

المصادر والمراجع :

1. ابن الأثير: ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تعليق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة.
2. ابن المستوفي: النظام في شرح المتنبي وأبي تمام، تحقيق خلف نعمان، بغداد، ط1، 1989م.
3. ابن جعفر: قدامة، نقد الشعر، الجوائب/ قسطنطينية، ط1، 1302هـ .
4. ابن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية.

: المنصف شرح كتاب التصريف لأبي عثمان المازني النحوي البصري، تحقيق إبراهيم مصطفى، وعبد الله أمين ـ الناشر: مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط 1، 1954م .

5. ابن سنان: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية بيروت، ط1 ،1982م .
6. ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982 م .
7. ابن عصفور الإشبيلي: أبو الحسن علي بن مؤمن بن محمد، ضرائر الشعر، تحقيق السيد إبراهيم محمد، دار الأندلس القاهرة، ط1، 1980 م .
8. ابن عقيل: شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، الناشر: دار التراث القاهرة، ط 20، 1980م.
9. ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق أحمد شاكر، دار المعارف.

: المعاني الكبير، تحقيق سالم الكرنكوي، و عبد الرحمن بن يحيى بن علي اليماني، دار الكتب بيروت. ط 1984م.

10. أبو ثعلب: أحمد بن يحيى، مجالس ثعلب، تحقيق عبد السلام هارون، دار المعارف بمصر، القسم الثاني، ج 9، ط2 .

11. الأصفهاني: أبو الفرج، كتاب الأغاني، تحقيق إحسان عباس، وإبراهيم السعافين، وبكر عباس، دار صادر بيروت، ج11، ط3 ، 2003م.

12. الآمدي: الموازنة، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف.

13. أنيس: إبراهيم، من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط6، 1978 م.

14. بدوي: عبده، أبو تمام وقضية التجديد في الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1985 م.

15. البوصيري: ديوانه تحقيق محمد سيد كيلاني، القاهرة، ط 1973.

16. التبريزي: الخطيب، شـــرح ديوان أبي تمام، قدّم له راجي الأســـمر، دار الكتاب العربي، بيروت الطبعة الثانية 1994م.

17. التبريزي، والبطليوسي، والخوارزمي: شروح سقط الزند، تحقيق مصطفى السقا وغيره، إشراف طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 3، 1986م.

18. التفتازاني: سعد الدين، مختصر المعاني، دار الكتب العلمية، بيروت .

19. الثبيتي: عامر بن عبد الله، المآخذ على فصاحة الشعر إلى نهاية القرن الرابع الهجري، مكتبة الملك فهد الوطنية، ط1، 2007 م.

20. الجاحظ: أبو عثمان، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط7، 1998 م .

21. الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط7، 1998م.

: كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة البابي الحلبي، ط1، 1943م.

22. الجرجاني: عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق محمود شاكر، مطبعة المدني القاهرة.

: عبد القاهر، دلائل الإعجاز، مطبعة المدني بالقاهرة – دار المدني بجدة، ط3، 1992م .

23. الجرجاني: علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل، والبجاوي، المكتبة العصيرية، بيروت، ط1، 2006م.

24. جرير: ديوان جرير، شرح محمد بن حبيب، تحقيق نعمان محمد أمين، دار المعارف ط3 .

25. الحصري القيرواني: زهر الآداب وثمر الألباب، دار الجيل، بيروت.

: مجموعة معارضات قصيدة الحصري القيرواني، جمع حسن محمد علي، دار الإيمان . بغداد، ط1، 1968م.

26. الخنساء: ديوان الخنساء، شرح حمدو طمّاس، دار المعرفة بيروت .

27. الزركشي: بدر الدين محمد بن عبدالله، البرهان في علوم القرآن، دار التراث القاهرة.

28. السيوطي: جلال الدين، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، مكتبة دار التراث، القاهرة، تحقيق أحمد جاد المولى، وأبو الفضل إبراهيم، والبجاوي، ط3.

29. شبايك: عيد محمد، الشاهد الشعري في مبحثي الفصاحة والبلاغة3/1، دراسات ومقالات نقدية وحوارات أدبية، حقوق النشر محفوظة لموقع الألوكة،1433هـ/ 2012م.

30. الشرقاوي: عفت، بلاغة العطف في القرآن الكريم دراسة أسلوبية، دار النهضة العربية، بيروت، ط1981م.

31. الشنقيطي: أحمد بن الأمين، الدرر اللوامع على همع الهوامع شرح جمع الجوامع، وضع حواشيه محمد باسل، دار الكتب العلمية بيروت، ط1 ،1999م .

32. عبد المطلب: محمد، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة العالمية للطباعة والنشر – لونجمان, 1997.

33. عبد الواحد: محمود عباس، قراءة النص وجماليات التلقي، دار الفكر العربي/ القاهرة، ط1، 1996م.

34. العسكري: أبو هلال، الصناعتين، تحقيق عمى محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1952.

35. علام: عبد الواحد، قضايا ومواقف في التراث النقدي، مكتبة الشباب، ط1979م.

36. الغذامي: عبد الله محمد، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية: قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998م .

37. القرطاجني: حازم، منهاج البلغاء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، ط1986م.

38. القزويني: جلال الدين أبو عبد الله، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت.

39. القلقشندي: أحمد بن علي، صبح الأعشى في صناعة الإنشا، تحقيق يوسف علي طويل، دار الفكر، دمشق، ط1، 1987م .

40. القيرواني: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، 1981م .

41. كشاجم: أبو الفتح محمود بن الحسين الكاتب، أدب النديم، طبعة مصر 1873م.

42. المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، جمعية نشر الكتب العربية، القاهرة، 1343هـ.

43. المرزوقي: شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، تحقيق غريد الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت، مج 1،ج 3، ط1، 2003 م .

44. المعري: أبو العلاء، اللامع العزيزي شرح ديوان المتنبي، تحقيق: محمد سعيد المولوي، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ط1، 2008 م .

45. مندور: محمد، في الأدب والنقد، مطبعة نهضة مصر.

46. مونسي: حبيب، القراءة والحداثة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط 2000.

47. النويهي: محمد، الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للنشر، القاهرة.

48. هوميروس: الإلياذة، ترجمة سليمان البستاني، مؤسسة هنداوي، ط 2011م.

49. ويس: أحمد محمد، جماليات التركيب بين الشعر والنثر في التراث البلاغي والنقدي، مجلة التراث العربي، عدد83 .84، اتحاد الكتاب العرب، دمشق2001م.