

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة مولود معمري تيزي وزو

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة العربية و آدابها

مذكرة لنيل شهادة الماجستير

التخصص: لغة و أدب عربي.

الفرع: نقد و بلاغة.

إعداد الطالب: سمير بعوش

العنوان:

القضايا النقدية

في كتاب «المُوشَّح» للمرزباني

لجنة المناقشة:

- د. مصطفى درواش..... أستاذ التعليم العاليجامعة مولود معمري تيزي وزو..... رئيساً
د. الوناس شعباني ... أستاذ محاضر (صنف أ)..... جامعة مولود معمري تيزي وزو.... مشرفاً و مقررأ
د. خالد عيقون أستاذ محاضر (صنف أ)..... جامعة مولود معمري تيزي وزو..... ممتحنأ
د. علي حمدوش..... أستاذ محاضر (صنف ب)..... جامعة مولود معمري تيزي وزو..... ممتحنأ

تاريخ المناقشة: 17 / 01 / 2012 م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة مولود معمري تيزي وزو

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة العربية و آدابها

مذكرة لنيل شهادة الماجستير

التخصص: لغة و أدب عربي.

الفرع: نقد و بلاغة.

إعداد الطالب: سمير بعوش

العنوان:

القضايا النقدية في كتاب «المُوشَّح» للمرزباني

لجنة المناقشة:

- د. مصطفى درواش..... أستاذ التعليم العاليجامعة مولود معمري تيزي وزو..... رئيساً
د. الوناس شعباني ... أستاذ محاضر (صنف أ)..... جامعة مولود معمري تيزي وزو.... مشرفاً و مقررأ
د. خالد عيقون أستاذ محاضر (صنف أ)..... جامعة مولود معمري تيزي وزو..... ممتحنأ
د. علي حمدوش..... أستاذ محاضر (صنف ب)..... جامعة مولود معمري تيزي وزو..... ممتحنأ

تاريخ المناقشة: 2012/ 01 / 17 م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

إلى الأهداء

إلى صاحبة القلب الصبور... أمّتي

إلى إخوتي و أخواتي

إلى أساتذتي في كل أطوار تعليمي

إلى جميع أصدقائي

إلى زملائي ، فوج النقد و البلاغة

و إلى كل محبي اللغة و الأدب

أهدي هذا العمل

شكر و عرفان

أتوجه بهما إلى:

أستاذي المشرف لما قدمه لي من توجيهات قيمة.

أساتذتي في شعبة النقد و البلاغة: الدكتور مصطفى درواش،
الدكتورة آمنة بلعلی، الدكتور صلاح عبد القادر، الأستاذ عباس
عبدوش، و الأستاذ شمس الدين شرقي لما قدموه لي.
و كل أسرة قسم اللغة و الأدب العربي بجامعة تيزي وزو.

أساتذتي في مرحلة التدرج بجامعة بجاية، و أخص منهم الأستاذ
شيبان سعيد لما أفادني به من رأي سديد و كتاب مفيد.

الأخ الصديق مراد حاج محمد، فقد كان سندا مشجعا في المواقف
الخرجة.

عمال المكتبات: مكتبة معهد اللغة العربية و آدابها و المكتبة المركزية بجامعة
تيزي وزو، المكتبة المركزية بجامعة بجاية، مكتبة القصبة و المركز الثقافي
الإسلامي في بجاية.

مقدمه

تمثل المؤلفات العربية القديمة، قاعدة هامة للوقوف على خصائص البنية الفكرية و العقلية عند العرب، و معرفة التراث في مصادره الأولى ضرورة ملحة لدى كل مثقف عربي بصفة عامة، وضرورة أكثر إلحاحا لدى المهتمين بدراسة هذا التراث بصفة خاصة. إن نقد الشعر مظهر من مظاهر التفكير العقلي عند القدماء، و هو في أبسط معانيه تحليل الأثر الشعري إلى عناصره لتمييز جوده من رديئه، و صحيحه من زيفه، بغية إصدار حكم عليه.

لذا، يتناول هذا البحث قراءة لإحدى المصنفات التراثية، هو كتاب «الموشح مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر» لأبي عبيد الله محمد بن عمران المرزباني (297 هـ - 384 هـ)، حققه علي محمد البجاوي عام 1965. و المرزباني أحد علماء القرن الرابع الهجري، عاصر فترة انتقال النقد الأدبي من مرحلة المشافهة إلى مرحلة التدوين. أما «الموشح» فيتضح من عنوانه أنه كتاب في النقد الأدبي، إذ تدل لفظة المآخذ على ما وقف عليه العلماء رواة و نحاة و نقاداً، من العيوب و الأخطاء الشعرية.

إن الاطلاع على الموروث القديم ضروري جدا في تكوين الشخصية العلمية، و إيماننا بذلك المبدأ عزمت على تقصي المعرفة النقدية في كتاب الموشح. و هو بحث لا يثير إشكالية فكرية محددة، و لكن يسعى إلى استنباط المادة النقدية التي يضطلع بها؛ والنظر هل هي مؤسسة على نظرة علمية أم مجرد ترديد لنظرات قديمة تعاد صياغتها ؟

إن أهمّ كتاب يتناول كتاب الموشح؛ وقفت عليه خلال البحث دراسة الدكتور منير سلطان بعنوان " المرزباني و الموشح ". تتناول فيها عصر المرزباني و حياته، و تعرض إلى أصحاب المآخذ و اتجاهاتهم. و في حديثه عن الموشح بين كتب النقد قديما و حديثا، أرجع السبب في انصراف الباحثين عن دراسته؛ إلى اعتباره كتابا في رواية الأخبار و ليس كتابا في النقد الأدبي. و ما عدا ذلك فقد ورد ذكره في طيات كتب النقد و البلاغة كتاريخ النقد الأدبي لزغلول سلام و غيرها.

بعد فرز أنواع العيوب و المآخذ التي عالجها المرزباني، قمت بتصنيفها في جداول مستقلة: مآخذ لغوية، بلاغية، أسلوبية، سلامة المعنى المنطقي العقلي... و باعتماد منهج الوصف و الاستنباط في مقارنة المادة المنتقاة، بدا لي أن يضم البحث الموسوم بـ:

« القضايا النقدية في كتاب الموشح للمرزباني »

تمهيدا و فصلين و خاتمة بأبرز النتائج.

1- التمهيد: و هو عرض موجز لانتقال النقد الأدبي من مرحلة المشافهة إلى مرحلة التدوين، متبوع ببعض الخصائص المعرفّة بكتاب الموشح و طابعه التألّيفي.

2- الفصل الأول: قضايا النقد اللغوي، و يشتمل على مبحثين:

- المبحث الأول: الألفاظ و التراكيب في نقد المرزباني، تناولت فيه مآخذ الألفاظ من حيث الإعراب، الميزان الصرفي و جانب الاستعمال، و مآخذ التراكيب من حيث التقديم و التأخير، الحشو و التكرار.

- المبحث الثاني: تناولت فيه عيوب القافية و الضرورة الشعرية كما تتجلى في كتاب الموشح، و إبراز أهمية الوقوف عندها.

3- الفصل الثاني: قضايا النقد الفني، و يشتمل على ثلاثة مباحث:

- المبحث الأول: عيوب التصوير الفني، وفيه مقومات الصورة الشعرية و مدى اهتمام المرزباني بها، و عرض معايير قبول النقد للصور البيانية (التشبيه و الاستعارة).

- المبحث الثاني: المعنى الشعري بين الإبداع و الإتباع، و فيه مفهوم المعنى عند أبرز النقاد القدامى، و سعى إلى الوقوف على قضية الأصالة و الابتكار في المعاني الشعرية، و مظاهر اتباعها.

- المبحث الثالث: عيوب التشكيل البنائي، تطرقت فيه لمعالجة نظرة النقاد القدامى إلى البناء الفني للعمل الشعري، كحرصهم على اهتمام الشاعر بحسن الابتداء في قصائده. و قضية الوحدة العضوية و مراقبة مصراعي البيت. كما وقفت عند عيوب ائتلاف اللفظ مع الوزن و عيوب ائتلاف المعنى مع الوزن. و مسألة النقد الأخلاقي عند المرزباني. و أنهيت البحث بخاتمة لأهم ما توصل إليه هذا العمل.

اعتمدت في هذا البحث على مجموعة من المصادر و المراجع؛ منها القديمة: أولها الموشح للمرzbاني موضوع الدراسة، و فن الشعر لأرسطو طاليس و منها عيار الشعر لابن طباطبا، نقد الشعر لقدامة ابن جعفر، دلائل الإعجاز و أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني، كتاب العمدة لابن رشيق القيرواني. و الحديثة: ككتاب تاريخ النقد الأدبي و البلاغة لمحمد زغلول سلام، قضايا النقد الأدبي لبدوي طبانة، الصورة الفنية لجابر عصفور، النقد التطبيقي عند العرب لأحمد محمد نتوف، اللغة العليا لمحمد المعتوق، دون أن أنسى معجم النقد العربي القديم، و معجم المصطلحات البلاغية و تطورها لأحمد مطلوب و غيرها من الكتب.

و لقد واجهتني بعض الصعوبات خلال إنجاز المذكرة؛ أذكر منها ما ارتبط بالبحث خاصة:
- طباعة الكتاب، و غزارة محتواه الممتد إلى ستمائة صفحة، جعلاً قراءة المادة أمراً عسيراً، كما أن المرzbاني لا يعرض على قارئه قضية نقدية محددة المعالم، بل لابد من جمع نصوص ذات سياق واحد، و تصنيفها و اختيار نماذج تمثيلية؛ الشيء الذي تطلب وقتاً و عناء.
- وفرة المراجع و الكتب، و الحيرة بين توظيف هذا أو ذاك. جعلاني أحياناً في مد و جزر و حذف و استبدال في مادة البحث.

و يطيب لي في هذا المقام، أن أجدد شكري:

- لأستاذي المشرف الدكتور شعباني الوناس؛ لرحابة صدره و سداد توجيهاته. و للأستاذ الدكتور مصطفى درواش؛ الأب الطيب لطلبة النقد و البلاغة. كما أوجه شكراً خاصاً للأستاذة الدكتورة آمنة بلعلي؛ لتشجيعها الطلبة على البحث العلمي الجاد.
- كما أشكر أساتذتي الأستاذ الدكتور صلاح عبد القادر، الناصح للطلبة الباحثين و الأستاذ عبدوش عباس لحرصه على إفادة الطالب ، و الأستاذ الأخ شمس الدين شرقي لإفادته لنا في مجال الإعلام الآلي. و كل من قدم لي يد العون.

تمهيد

نبذة عن نقد الشعر قبل تأليف «الموشح»

نبذة عن نقد الشعر قبل تأليف الموشح

يسير النص النقدي بجانب النص الأدبي، و يرتبط به ارتباط تلازم؛ فلم يكن النقد قائماً بذاته، بل صاحب انتقال الأدب من مرحلة المشافهة إلى مرحلة التدوين، بدءاً من العصر الجاهلي الذي عرف نقداً تأثرياً انطباعياً جزئياً؛ غير مؤسس على علمية تحليلية، وهو موجز في عباراته إلى حد الغموض و التشتت. "و كان نقاد الجاهلية يطلقون أحكاماً متنوعة على الشعر في أيامهم، تتناول الشاعر و القصيدة جملة، أو البيت المفرد أو نصف البيت، و تختلف في أنواعها، فقد تكون أحكاماً تتعلق بالشاعر، بشخصيته أو تكون موضوعية تتعلق بما يدور حوله من الشعر و يتناوله من موضوعات، أو شكلية تتعلق بلفظ الشعر و شكله"⁽¹⁾، فقد مس الاهتمام النقدي كلا من الشاعر و القصيدة و البيت الشعري،" و قد يكون من الطبيعي أن يتأخر ارتقاء النقد الأدبي، فالنقد ظاهرة عملية تقترب بنضج عقلي قوامه التعليل، و ليس الشعر ظاهرة عقلية طبعاً، إذ يكفي فيه نزوع الطبع و قوة البديهة، و لذا فقد اتفق أن وجد الشعر العربي الجاهلي و ارتقى و لم يوجد النقد العربي الجاهلي و لم يرتق"⁽²⁾.

و مما نقل مشافهة من النصوص النقدية حكومة ربيعة بن حذار الأسدي بين بعض شعراء تميم، و حكومة أم جندب بين امرئ القيس و علقمة الفحل، و حكومة النابغة في سوق عكاظ، و رأي عمر بن الخطاب في شعر زهير بن أبي سلمى حينما قال لابن عباس: "أنشدني لأشعر شعرائكم" قلت: و من هو؟ قال: زهير، قلت: و كيف كان ذلك؟ قال: كان لا يعاقل بين الكلام، و لا يتبع وحشيه، و لا يمدح الرجل إلا بما فيه؛ و في ذلك بعدان: معرفي و لغوي؛ فقد حكم عمر بن الخطاب هنا لزهير بأنه أشعر الشعراء لأسباب تتعلق بأسلوبه، فهو بعيد عن التعقيد و لا يأتي بالغريب الوحشي الذي لا رونق فيه و لا جمال، و بموضوعه، فهو لا يكذب و لا يقول في الرجل ما ليس فيه من الصفات"⁽³⁾.

(1) محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي و البلاغة حتى القرن الرابع الهجري، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت، ص77.

(2) عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، منشورات جامعة حلب، 1996، ص 05.

(3) محمد زغلول سلام، المرجع السابق، ص 78.

إنّ ما يميز نصوص النقد الأدبي المنقولة مشافهة الإيجاز و الدقة، فقد كان الإنسان العربي ينأى عن الشرح و الإسهاب و التعليل للظاهرة، فكان الناقد و السامع في مستوى فهم واحد، و معرفة بمواطن العيب و الجمال؛ يقابل الخطاب النقدي بطبع سليم و فطرة نقية.

أشار أبو عمرو بن العلاء في مقولته الشهيرة: " ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله ، و لو جاءكم وافرا لجاءكم علم و شعر كثير " إلى أن المعارف لم تدون في كتاب إلا بعد أن ضاع منها الكثير أو نسي، و من جملتها نصوص النقد الأدبي التي تتناسب مع الكم الهائل للإنتاج الشعري المفقود آنذاك.

و لقد كانت الرواية أجدى وسيلة لحفظ ذلك الموروث الشفاهي و نقله إلى الأجيال التالية ، فإليها المرجع في الأخبار و رواية الأشعار و نقل الآثار. و كثير من الشعراء كانوا رواة" فأول طبقات الشعراء الفحل الخنذيذ، و الخنذيذ هو التام، قال الأصمعي: قال رؤبة: هم الفحولة الرواة"⁽¹⁾. فهو إلى جانب امتلاك الموهبة الشعرية، يحظى بمخزون ثقافي و فني، و لم يقتصر دور الرواة على الرواية فقط ، بل قاموا بتصحيح الأشعار و تهذيبها و تقويمها.

لقد مثلت هذه النصوص المروية مشافهة أهم مادة يقوم عليها الفكر النقدي العربي في ولوج مرحلة التدوين و التأليف؛ فقد أدرك العرب أن الذاكرة مهما حفظت فإن صاحبها لا يسلم من تداخل الأحداث فينجم عن ذلك الابتعاد عن الدقة في إصدار الأحكام النقدية؛ خصوصا إذا أخذنا أن فكرة التدوين لم تكن مقبولة تمام القبول لدى الكثيرين من الرواة، فالمدونات ليست مصدرا للرواية، بل تؤخذ مشافهة عن العلماء بالشعر و اللغة حتى لا يدخلها لحن و لا تصحيف.

إن كتاب ابن سلام الجمحي يعد موضحا للآراء التي أتى بها سلفه؛ فجاء هذا الكتاب لبنة هامة في تاريخ التأليف النقدي الممنهج؛ فقد أحدث نظاما جديدا لدراسة الشعر و تقسيمه حيث صنف الشعراء اعتمادا على عدة أسس و هي: تعاقب الشعراء زمنيا، توزيعهم الإقليمي، أنماؤهم الديني و أغراضهم الشعرية، و قد استهدف تنقية النصوص المتداولة شعرا و أخبارا من الزيادات التي لحقتها، كما بينه في مقدمة كتابه.

(1) الجاحظ، البيان و التبیین، ج2، تح: عبد السلام هارون، دار الجیل، بیروت، د.ت، ص09.

عرف نقد القرن الثالث الهجري مرحلة انتقالية من النقد الذاتي المبثوث في مصادر الأدب إلى النقد الموضوعي؛ و ليس أدل على ذلك من اتجاه النقد فيه إلى وضع المصنفات النقدية، و قد كثرت و ازدهرت حركة التأليف حتى بلغت أوجها في القرن الرابع، فانتسعت محاور النقد الأدبي و أصبح فكره رحبا، فبرزت شخصيات أغنت النتاج النقدي، كظهور منهج الموازنات متمثلا في تناول شعر أبي تمام و البحتري، أو دراسات الإعجاز القرآني كعمل الباقلاني و الرماني و الخطابي، كما تطور الفكر النقدي كما نجد ذلك عند قدامة بن جعفر في كتابه " نقد الشعر " على سبيل المثال.

يعد المرزباني من مؤلفي القرن الرابع الهجري، و قد امتاز بحس أدبي و نقدي؛ يدلنا على ذلك كتابه الموشح الذي اتخذ فيه خطأ مختلفا عن مؤلفي عصره؛ حيث اهتم بالمآخذ الشعرية دون الإيجابيات كما نص على ذلك عنوان الكتاب. يقول الدكتور منير سلطان في كتابه (المرزباني و الموشح) : " إن كتاب الموشح ليس كالتبقيات (الجمحي)، أو عيار الشعر (ابن طباطبا)، أو نقد الشعر (قدامة بن جعفر) أو غيرها، إنما هو أخطر من ذلك، هو عرض ما في هذه الكتب من وجهات نظر، ثم تطبيق مناهجها على الشعراء. فما هذه المآخذ سوى محصلة دراسة كتب النقد و غيرها؛ فهو كتاب في النقد التطبيقي للنتائج التي وصل إليها النقاد و المبادئ التي آمنوا بها، فإذا كانت هذه الكتب قد احتوت على الجانب التطبيقي في ثناياها، فالمآخذ على هذا التطبيق أنه كان يخدم فكرة الناقد و منهجه في بحثه، بينما تحرر المرزباني من قيود منهج معين في التطبيق و أفسح المجال لكافة التطبيقات تأخذ مكانها لترسم صورة متكاملة للنقد في قرونه الأربعة"⁽¹⁾.

إن الحديث عن هذه المآخذ كان يمر بمعظم القضايا النقدية البارزة في نقدنا العربي القديم، و ميزة المرزباني أن فكره وقع في عصر ناضج سبقه ثلاثة قرون من أبرز و أهم القرون في تاريخ الفكر العربي. كما امتاز بعقل منظم و فكر متعدد، وحس نقدي و أدبي متطور؛ فقد عاصر فترة انتقل فيها الفكر النقدي من مرحلة المشافهة إلى مرحلة التدوين.

(1) منير سلطان، المرزباني و الموشح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية 1978، ط1، ص14.

إن محتوى كتاب الموشح موجه بشكل خاص إلى الشعراء و تدور محاوره حول " عيوب الشعر التي نبه عليها أهل العلم، و أوضحوا الغلط فيها من اللحن و السناد و الإيطاء و الإقواء و الإكفاء و التضمين و الكسر و الإحالة و التناقض و اختلاف اللفظ و هلهلة النسخ، و غير ذلك من سائر ما عيب على الشعراء قديمهم و محدثهم في أشعارهم خاصة... " (1)

و إذا كان هدف المرزباني من خلال عنوان الكتاب هو رصد المآخذ و السلبيات التي سجلت على الشعراء في أشعارهم، فذلك لا يعني عدم موضوعيته في النقد، أو عدم الإنصاف، فهو يعلم تماما " أن كثيرا مما أنكر في الأشعار قد احتج له جماعة من النحويين، و أهل العلم بلغات العرب، و أوجبوا العذر للشاعر فيما أورده منه، و ردوا قول عائبه و الطاعن عليه، و ضربوا لذلك أمثلة قاسوا عليها و نظائر اقتدوا بها ، و نسبته بعضهم إلى ما يحتمل الشعر أو يضطر إليه". (2)

إن أهم ما اعتمد عليه المرزباني في تأليفه هو الدعامة النقلية، أما الدعامة العقلية فكانت حاضرة في طريقته في التصنيف و التبويب و ابتكاره طريقة جديدة لعرض قضايا النقد عن طريق إبراز النواحي السلبية التي أخذها العلماء على أساليب الشعراء و التعمق في المسائل النقدية من خلالها، و يعد الكتاب بذلك نموذجا للتأليف في النقد التطبيقي، الذي اهتم بدراسة الميزات الأسلوبية عند الشعراء، و تحليلها و وصفها و الحكم عليها بالجودة أو الرداءة و ليقينه أن التطبيق سبيل للوصول إلى تحقيق الرؤى و الأهداف النقدية. فالمآخذ الشعري عاكس للدرس النقدي بصفة عامة و للنقد التطبيقي على وجه الخصوص، و شكلها السلبي مرآة للاتجاه الإيجابي الذي ينبغي للمبدع السير عليه.

اعتمد المرزباني في رصده للمآخذ على الذوق المصقول بالقراءة و الاطلاع على النتاج الأدبي، وتمييز أبعاده الفنية و قيمه الجمالية فـ" الذوق هو المرجع النهائي في كل نقد، و إنما يأتي خطر تحكيم الذوق عندما نتخذ ستارا لعمل الأهواء التحكيمية التي

(1) المرزباني، أبو عبيد الله بن عمران، الموشح مآخذ العلماء على الشعراء، تح: علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة ، 1965، ص01.

(2) المصدر نفسه ، ص 02.

لا تصدر في أحكامها عن نظر في العناصر الفنية، و إحساس صادق بما فيها من جمال أو قبح، أو عندما يكون ذوقا غفلا لم تجتمع فيه الدربة إلى الطبع" (1).
و لقد تميز منهجه بتقديم البدائل المصححة لتلك الأخطاء و تكميل ما يؤدي إلى تمام المعنى ، و ذلك أبرز أهداف الموشح التعليمية: عدم وقوع المتأخرين في ما وقع فيه المتقدمون من أخطاء. كما نجد رصده لتلك العيوب و الأخطاء ممتدا في فترات زمنية ثلاث و ذلك لعموم الخطأ و اشتراكه بين الشعراء باختلاف أزمانهم؛ و ذلك يدفع الشاعر لأن يبحث عن الإيجابيات حتى يبتعد عن تلك العيوب و يرسم لإنتاجه الشعري مسارا سليما.

(1) محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر، القاهرة، د:ت، ص102.

الفصل الأول

قضايا النقد اللغوي

المبحث الأول: الألفاظ و التراكييب في نقد المرزباني.
المبحث الثاني: عيوب القافية و الضرورة الشعرية.

المبحث الأول

الألفاظ والتراكيب في نقد المرزباني.

إن قراءة النص الشعري من وجهة لغوية؛ من شأنها أن تبحث أدق العلاقات داخل التراكيب البنائية، وتحدّد الروابط بين المعاني داخل التشكيل الجملي. فالناقد اللغوي يرى في اللغة؛ البوابة الأولى للولوج إلى فضاء النص الأدبي " لأنه عن طريق اللغة يمكن التعرف على الدلالات و الأبعاد التي ترمي إليها القصيدة... فاللغة في الأدب تحمل بالإضافة إلى مدلولها الأصلي الذي وضعت له دلالات أخرى نستشفها من السياق الحضاري و الثقافي الذي أنتج فيه النص الأدبي. واللغة الأدبية لغة مشحونة بدلالات إضافية، وهي تطمح إلى تجاوز المدلول الواحد إلى المدلول المتعدد"⁽¹⁾. ففي اللغة الشعرية قوة تعبير، و قوة تأثير في النفس؛ سواء في الألفاظ المفردة أو في التراكيب. إذ أن استخدام الشاعر أو الأديب للغة يعكس قدرته الفنية و قيمة أعماله، " فاللغة في أي نسج أدبي، إنما هي بمثابة الألوان الزيتية المصطنعة في النسج الرسمي، فكما أن الرسام لا يستطيع أن ينجز لوحة زيتية إلا بواسطة الألوان و المواد الزيتية؛ فكذلك الشاعر لا يستطيع إنجاز قصيدة إلا بواسطة الألفاظ اللغوية التي تمثل في نسج الشعر، عناصر البناء"⁽²⁾. فعلى هذا، تعد اللغة مادة الفن الأدبي الأولى. وهي إذ تعكس مقدرة المبدع، و تتبئ بحسن استخدامه لها؛ فإنها من جانب آخر تمثل موضوعا لافتا لانتباه الناقد الأدبي، و تجعله يولي هذه المادة (اللغة) عنايته و يصرف إليها جهده.

و هذا ما نقف عنده مع المرزباني، في تأليفه كتاب « الموشّح »؛ فقد خصّ النقد اللغوي اهتماما كبيرا، تجسد في تلك المآخذ اللغوية و النحوية؛ التي تعكس أثر علماء اللغة و النحو في النقد العربي. فالنقاد اللغويون كما يذكر الصاوي الجويني، قد تعمقوا في فهم الشعر و تذوقه و في معرفة ميزات الشعراء، وضعوا أيديهم على مميزات و خصائص في الصياغة

(1) حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001، ص: 46.

(2) عبد الملك مرتاض، السبع معلقات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1998، ص: 152.

و الأعاريض و الشعور و المعاني ثم وقفوا على ما لكل شاعر من خصائص؛ و بخاصة كبار الشعراء، فتنبهوا إلى مكانته الشعرية و ما يطرق من أغراض و ما ينظم فيه من أعاريض⁽¹⁾. تبين الروايات النقدية لدى المرزباني عمل الناقد اللغوي من حيث فحص الكلمة المفردة في صحتها وفي خطئها و مدى ملاءمتها لموضعها في النص الأدبي، كما تهتم كذلك بالتركيب و ما فيها من تلاؤم و تناسب و من هنات و تنافر، أو اضطراب ينفي عن العبارة الأدبية قيمتها الفنية. و نقد اللغويين مع اتساع فكرهم وثقافتهم جاء جزئياً: إما مجيباً عن سؤال، أو مفسراً لخبر، أو شارحاً للفظ غريب، يقول الجاحظ: "و لم أر غاية النحويين إلا كل شعر فيه إعراب، و لم أر غاية الرواة إلا كل شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج"⁽²⁾. و هي عبارة وجيزة لخص فيها الجاحظ منهج النحويين و الرواة و هدفهم في نقد الشعر. و يتجلى دور المرزباني في جمع ما رصده اللغويون من أخطاء، و هي جملة ملاحظات تسعى إلى ضبط الشعر، و تنقيته و الوقوف على ما فيه من صور اللحن و التحريف. و إمرار النصوص الشعرية المؤاخذ فيها على القواعد النحوية و الصرفية؛ لتحقيق فاعليتها في أداء المعنى. فنظام النحو و اللغة مجال خصب يكشف أسراراً عميقة في أداء المعنى و مدى الانفعال به. و الانفعالية عند اللسانيين المحدثين إحدى الوظائف اللغوية و "تتمثل في الرسائل التي تركز على الحمولة الانفعالية و الوجدانية، و من ثم فإنها ترتبط بالمرسل؛ أي تقدم انطباعه و انفعاله تجاه شيء ما. و ترتبط هذه الوظيفة ببنية تعبيرية خاصة على مستوى الصوت و النحو و المعجم"⁽³⁾. و معنى هذا أن الحكم في تحقيق الانفعالية في اللغة هي طريقة توظيف المفردات و تركيبها في النص.

لقد اتخذ النقد اللغوي في كتاب "الموشَّح" مسارين اثنين: الأول يعنى بنقد المفردات من حيث موقعها، بناؤها و استعمالاتها، و الثاني ينظر في التركيب من حيث صيغ تأليفه و ما عيب من كل ذلك.

1 - مآخذ الألفاظ:

(1) ينظر: مصطفى الصاوي الجويني، معالم في النقد الأدبي، منشأة المعارف، الإسكندرية 1985، ص: 33.

(2) الجاحظ، البيان و التبیین، ج4، ص: 24.

(3) عبد القادر الغزالي، اللسانيات و نظرية التواصل، دار الحوار، سوريا 2003، ط 01، ص: 48.

تمثل اللفظة داخل المنظومة اللغوية ما تمثله اللبنة داخل المنظومة المعمارية، فهي مُكوّن أساس في التشكيل البنائي و الدلالي للنص الأدبي. إذ تمنح النص المعنى المستقل و تكتسي معنى جديداً داخل هذا التشكيل. يقول الناقد ميخائيل نعيمة: "لمفردات اللغة التي نصوغ منها منظوماتنا و منشوراتنا صفات عجيبة و ميزات غريبة. فلكل كلمة معنى أو روح، و لكل كلمة رنة و لكل كلمة صبغة أو لون، و المجيد من الكتاب و الشعراء من إذا شاء الإفصاح عن عاطفة أو فكر جمع بين مفردات يتولد من ارتباط معانيها معنى جلي، و من اندماج ألوانها صورة واضحة جميلة، و من تألف رناتها لحن رقيق شجي"⁽¹⁾.

إن مراقبة اللفظة الشعرية من أهم ما شغل المرزباني و استرعى انتباهه؛ فقام برصد روايات النقاد اللغويين، و أولاهها عناية كبيرة، تجلت في ملاحظة المواقع الإعرابية و البنى الصرفية و الجوانب الاستعمالية، و غلط الشعراء في الاستخدام الجيد للمفردات؛ مما يفقدها الدلالة التي وضعت لها أو القدرة على إتاحتها. و عليه، فنقد الألفاظ اللغوية مسّ كلا من: مخالفة الإعراب، البنية الصرفية، و جانب الاستعمال اللغوي.

أ- المنحى الإعرابي:

و الإعراب هو اختلاف آخر الكلمة باختلاف العوامل لفظاً أو تقديراً⁽²⁾، ويعرفه ابن جني بقوله: "الإعراب ضد البناء في المعنى، و مثله في اللفظ، و الفرق بينهما زوال الإعراب لتغير العامل و انتقاله، و لزوم البناء الحادث من غير عامل و ثباته"⁽³⁾.

و مخالفة الإعراب ظاهرة قد فشت بين العرب، بمخالطتهم الأعاجم و من لا ينطق بلسانهم، أو ما عرف باللحن في العربية، فأضحى تقويم اللسان من المهمات التي انبرى لها جماعة من العلماء؛ كالأصمعي و أبي عمرو بن العلاء و ابن أبي إسحاق الحضرمي و غيرهم ممن نقل المرزباني رواياتهم النقدية و مآخذهم الشعرية. فلعل تقويم اللحن الوارد في الأشعار - و الشعر ديوان العرب - سبيل إلى الحد من الظاهرة في العربية أجمع.

و مما نقل المرزباني في هذا الباب؛ ما عيب على حسان بن ثابت من تقديم المكني على الظاهر في قوله:

(1) ميخائيل نعيمة، الغربال، دار نوفل، بيروت 1991، ط 15، ص: 71.

(2) ينظر: الشريف علي بن محمد الجرجاني، كتاب التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت 1988، ط 03، ص: 31.

(3) أبو الفتح عثمان بن جني، اللّمع في العربية، تح: حسين محمد محمد شرف، عالم الكتب، القاهرة 1979، ط 01، ص: 92.

فلو كان مجد يخلد اليوم واحدا من الناس أبقى مجده اليوم مطعما

و نظيره قول الآخر:

جزى ربه عني عدي بن حاتم جزاء الكلاب العاويات و قد فعل⁽¹⁾.

و العلة في رداءة هذا البيت و عدم فصاحته؛ عدم عود الضمير في ربه على المفعول به "عدي" المتأخر لفظا و رتبة، و هذا ضعف تأليف مغل بفصاحة الكلام، فالأصل عند أهل العربية ألا يذكر ضمير الغائب إلا إذا وجد في الكلام ما يعود هذا الضمير إليه.

و من الأشعار التي عدت مادة خصبة لقراءة النقاد اللغويين و النحاة؛ شعر الفرزدق، و من الأمثلة الدالة على اهتمام النقد اللغوي بشعره؛ قول الشاعر يمدح يزيد بن عبد الملك:

مستقبلين شمال الشام تضربنا بحاصب كنديف القطن منشور

على عمائمنا يلقي و أرحلنا على حراجف تزجي نخها رير

فانتقده ابن أبي إسحاق قائلا: أسأت إنما هي "رير" و كذلك قياس النحو في هذا الموضع⁽²⁾.

و يمكننا تسجيل ملاحظتين على عبارة ابن أبي إسحاق؛ تتعلقان بلفظة "أسأت"، التي سيستخدمها الفرزدق في سياق مغاير. و هاتين الملاحظتين هما:

— اختيار هذا الفعل بدل غيره (أخطأت مثلا) يعكس تشنيع الناقد لصنيع الفرزدق.

— إن الإساءة تقتضي طرفا ثان يساء إليه و يتعدى عليه، و الفرزدق هنا مسيء إلى اللغة العربية؛ حين أورد " الخبر في حالة خفض" و الذي حقه الرفع. و الناقد اللغوي ينظر إلى الشعر كنظره إلى أي خطاب لغوي آخر، و لا يلتفت إلى جانبه الإبداعي الجمالي، أو يقف عنده، بقدر اهتمامه بجانب الصواب اللغوي و القياس النحوي.

و عيب على الفرزدق أيضا خطؤه في هجاء عبد الله بن أبي إسحاق الحضرمي:

فلو كان عبد الله مولى هجوته و لكن عبد الله مولى مواليا

فأخطأ في أنه أجرى هذه الياء أعني " مولى مواليا " على النصب و ليس بالوجه⁽³⁾.

و قد كثرت الأخطاء النحوية التي وقع فيها الفرزدق، و كانت موضع اهتمام المرزباني؛ فمن لحنه في اللغة قوله ردا على ابن أبي إسحاق حين سأله على أي شيء رفعت " مجلف " في قولك:

(1) ينظر: المرزباني، الموشح، ص: 84، 85.

(2) المصدر نفسه، ص: 156.

(3) المصدر نفسه، ص: 158.

و عض زمان يا بن مروان لم يدع من المال إلا مسحاً أو مجلفاً

قال له: على ما يسوؤك، فقال أبو عمرو بن العلاء: أصبت هو جائز على المعنى على أنه لم يبق سواه.⁽¹⁾

إن التكلم باللغة الشعرية؛ لا يعني وقوف الشاعر حارساً على لغته ينجيها من الخطأ النحوي، فلغة الشعر ليست من طبيعة المعطى النحوي القواعدي؛ فلم يكن الفرزدق — على حد تعبير أحمد محمد المعتوق — ليصرح بالحرف الواحد في كلا الحالتين بأن اللغة الشعرية لها آفاقها الفريدة التي تحلق فيها، ولها منطلقاتها التركيبية و التكوينية التي تأبى القيود و التحديدات السابقة، و أنه لا سلطان على هذه اللغة، لأنها تقف موقف النقيض من كل ما هو قائم من قوانين المنطق النثري، لتبني كيائها المستقل و تؤسس قانونها المتفرد، المغاير للقانون الذي يضعه أو يسنه اللغويون و النحويون؛ و لكن رده و تعاليه على ابن أبي إسحاق و نهوضه من المجلس متضجراً محتجاً كان أبلغ من هذا التصريح و أشمل.⁽²⁾

و خطأوا ذا الرمة بإدخاله (إلا) بعد (ما تنفك) في قوله:

حراجيج ما تنفك إلا مناخة على الخسف أو نرمي بها بلداً قفراً

قال الفضل بن الحباب: لا يقال ما زال زيد إلا قائماً، قال الصولي: و سمعت أحمد بن يحيى يقول: لا يدل مع ما ينفك و ما يزال " إلا " لأن ما مع هذه الحروف خبر⁽³⁾.

و من الشعراء المؤاخذين في شعرهم أبو نواس، و هو من مشاهير المولدين، و من شعره الذي خرج فيه عن القاعدة النحوية قوله:

يا خير من كان و يكون إلا النبي الطاهر الميمون⁽⁴⁾

فقد أخطأ في قوله " الميمون " و الحق أن ينصب " الميمونا "

(1) المصدر السابق، ص: 161.

(2) ينظر: أحمد محمد المعتوق، اللغة العليا دراسات في لغة الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 2006، ط: 01، ص: 73.

(3) ينظر: الموشح، ص: 287.

(4) المصدر نفسه، ص: 420.

و مما رصده المرزباني من مأخذ على أبي نواس أنه لحن في غير موضع من قصيدته التي أولها:

لست لدار عفت و غيرها ضربان من قطرها و حاصبها

و لم يفصل مواضع اللحن في القصيدة و إنما اقتصر على قوله:

أهج نزارا و أفر جلدتها

قال: إن هذا خطأ عند الأصمعي لأنه زعم أنه يقال في الفساد فريت، وفي الإصلاح أفريت، وغير الأصمعي يقول في الخير و الشر جميعا فريت و أفريت⁽¹⁾.

إن مخالفة المرزباني لحكم الأصمعي بيّنة في كلامه من خلال الملفوظين:

— خطأ عند الأصمعي.

— زعم أنه.

و في الموشح نظائر لهذه العبارات؛ التي تعكس مخالفة المرزباني لما يورده العلماء من مؤاخذات. و عباراته غالبا ما لا تكون صريحة، غير أنها تخرج من القاعدة التي أثبتناها في التمهيد؛ من كون المرزباني جامعا و ناقلا لما دار بين العلماء من نصوص نقدية.

و نقرأ في الموشح نصوصا نقدية لغوية تناولت غير واحد من الشعراء، و منهم البحتري الذي أخذ في قوله:

يا عليا يا أبا الحسن الما لك رق الظريقة الحسناء

و قوله:

يا ماحد الفتح و يا آمله لست امرءا خاب و لا مثن كذب

و قوله:

و لو أنصف الحساد يوما تأملوا مساعيك هل كانت لغيرك أليقا⁽²⁾

و لم يعين المرزباني مواطن اللحن و اكتفى بقول بعضهم: " لو تتبع اللحن في شعره لوجد أكثر من هذا"⁽³⁾، و الظاهر أنه في عليا إذ حقه الرفع لأنه منادى علم، و في مثن لأنه معطوف على منصوب، فحقه مثنيا، و في مساعيك، مفعول به و حقه النصب.

(1) ينظر: الموشح، ص: 418.

(2) المصدر نفسه، ص: 511.

(3) المصدر نفسه، ص: 511.

و من المآخذ النحوية ما يتصل بجواز التأنيث و التذكير، و وجد هذا لدى الفرزدق؛ فقد نبه عنبسة بن معدان الفيل الفرزدق إليه حين قال:

تريك نجوم الليل و الشمس حية زحام بنات الحارث بن عباد.

و لم يرتض الفرزدق ملاحظته و رد عليه قائلاً: " أغرب...". و الزحام له وجهان: أن يكون مصدراً مثل الطعان و القتال، من قولهم زاحمته زحاما، فهذا مذكر كما قال عنبسة، أو يكون جمعا للزحمة يراد بها الجماعة المزدحمة، فهذا مؤنث لأن الزحام هو المزاحمة كما أن الطعان هو المطاعنة، و قول عنبسة أقوى و أعرف في الكلام.⁽¹⁾ و في ذلك موافقة لعنبرة على الفرزدق.

إن الأمثلة السابقة في معالجة علماء اللغة للأخطاء التي وقع فيها الشعراء؛ تدل على اهتمام المرزباني بأدق جزئيات اللغة التي نبه إليها العلماء؛ و هذه قليل من كثير مما جاء على شاكلتها. فاللحن ظاهرة جلبت إليها الناقد في قراءته للشعر، يقول السيد الحميري:

أحوك و لا أقوى و لست بلاحن و كم قائل للشعر يقوي و يلحن⁽²⁾

لقد نظر علماء اللغة إلى الشعراء المحدثين بوصفهم مفسدين للغة، و أن نصوص الشعر القديم درب يجب عليهم احتذاؤها، و مثال عليهم أن ينسجوا على منواله، و من اتخذ لنفسه طريقا مخالفا للأصل العربي فسيكون مدعاة لانتقادهم؛ مثلما انتقد محمد بن هاشم السدري أبا نواس في قوله:

و ذي حلف في الراح قلت له اصطبح فليس على أمثال تلك يمين
كميتا تخطاها الزمان فقد أتت سنون لها في دنها و سنون

و قال له: قد أحسنت لولا أنك لحننت فأجريت نون الجمع، و هي منصوبة، و هذا لا يحسن بمثلك من أهل العلم، و لكن أبا نواس يرد عليه قائلاً: " إن القوافي تحتل هذا و مثله كثير، أما سمعت قول سحيم بن وثيل الرياحي:

أخو خمسين مجتمع أشدي و قد جاوزت حد الأربعين⁽³⁾

و كأنني بالمرزباني في هذا المقام يميل إلى موقف أبي نواس في الاستعمالات اللغوية.

(1) المرزباني، الموشح، ص: 166.

(2) المصدر نفسه، ص: 284.

(3) نفسه، ص: 432.

إن الشواهد النقدية التي نقلها المرزباني؛ تظهر بأن ما دار بين الشعراء و النقاد اللغويين كان جادا، و قدّمهم يعكس الرسالة المراد إيصالها؛ من ضرورة الاهتمام بجانب الصواب في التشكيل اللغوي ، و أن اللغة أداة ينبغي على الشاعر أن يمتلكها، ليقى شعره من الوقوع في الزلل في صياغة الألفاظ، المؤدية حتما إلى خلل في الجانب المعنوي (كما سنرى في عنصر صحة الاستعمال)، فإذا كان الشعر يقال باللغة فحري بالشاعر أن يعظم اهتمامه بها.

غير أن اللغة الشعرية لا تلتزم حتما بأصول و قواعد اللغة العربية الصحيحة؛ ففيها أسرار لا يمكن الوقوف عندها بالارتكاز على تلك القواعد فقط؛ فـ " النحو بأحكامه أعجز من أن يستوعب أسرار اللغة الشعرية و جوهها الذي يدق فيها النظر ، فهو يقيم منها أصولا عامة يجريها على أشياء متباينة لا تكاد تتضح فيها الخصائص المتفردة للكلام، فالفاعلية و المفعولية، و الابتداء و الخبرية و غيرها؛ لا تتغني وحدها في بيان الآثار الشعرية لمواقع الألفاظ في العبارات" (1) .

فالنحو و قواعده طريق إلى الوقوف على معاني الشعر و مرحلة من مراحلها، و معين في شرح عباراته و تفسيرها؛ من أجل الغوص في معانيه العميقة التي تضطلع باستخراجها مناهج أخرى.

ب - المنحى الصرفي:

يعرف الشيخ أحمد الحملوي الصرف اصطلاحا بقوله: « بالمعنى العملي: تحويل الأصل الواحد إلى أمثلة مختلفة، لمعان مقصودة، لا تحصل إلا بها، كاسمي الفاعل و المفعول و اسم التفضيل، و التنثية و الجمع، إلى غير ذلك. و بالمعنى العلمي: علم بأصول يعرف بها أحوال أبنية الكلمة، التي ليست بأعراب و لا بناء». (2) أدرك المرزباني ما لقيمة البنية الصرفية للألفاظ، و وجوه الاشتقاق و أثره في الدلالة، و مكان ذلك في القراءة النقدية للشعر. و كانت نصوصه في هذا السياق واقعة أساسا على شعر المحدثين؛ فقد أتوا بأوزان جديدة لم يكن لها عهد عند أهل العربية و المشتغلين بها، على غرار ما نجد عند بشار بن برد الذي أشار المرزباني إلى مكانته و ما قيل عنه، فهو: « أستاذ المحدثين الذي عنه أخذوا و من بحره

(1) لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر 1997، ط: 01، ص: 14.

(2) الشيخ أحمد الحملوي، شذا العرف في فن الصرف، مؤسسة الرسالة، بيروت 2003، ط: 01، ص: 15.

اغترفوا، و أثره اقتفوا، يأتي من الخطأ و الإحالة بما يفوق الإحصاء، مع براعته في الشعر و الخطب «⁽¹⁾ و قد يكون صنيع بشار في تعامله مع اللغة، سبيلا لإظهار مقدرته، و رغبته في تتميتها و اللجوء إلى الأوزان السماعية و القياس عليها. فمن الأوزان التي أُوخذ عليها بشار بن برد؛ أنه صاغ من "الغزل" و "الوجل" " غزلي" و "وجلّي" على وزن "فعلي" و ليس معدودا في المصادر، قال:

على الغزلي مني السلام فربا لهوت بها في ظل مخضرة زهر

و قال:

و الآن أقصر عن سمية باطلاي و أشار بالوجلّي عليّ مشير

فالغزلي: مصدر بمعنى الغزل، أي أنه أُلْقِعَ عن الغزل، و الوجلي مشتق من الوجل، أراد به التقوى. و أشار إلى قول الأخفش: « لم يسمع من الغزل و الوجل (فعلي)، وإنما قاسها بشار، و ليس هذا مما يقاس، إنما يعمل فيه بالسماع »⁽²⁾.

فمما يلاحظ على هذين الشاهدين أن بشارا صاغ المصدر على وزن "فعلي" مرتين؛ و هذا يؤكد أن الشاعر يرمي إلى إرساء منهج جديد في الشعر، قوامه تجاوز السنن اللغوية في الشعر الجاهلي بكل أبعادها، و التصرف الموسع في قوانين الصرف و الميزان، فإذا أصبحت أمثله القياسية مطردة استساغها المتلقي و قبلها، و لم يُلتفت إليها بالنقد و المؤاخذه؛ إلا أن الذوق النقدي آنذاك كان له بالمرصاد و التقويم.

و من الصيغ الجديدة التي عيّبت على بشار و لم تتلق بالقبول، قوله في صفة السفينة:

تلاعب نينان البحور و ربما رأيت نفوس القوم من جريها تجري

قال الأخفش: لم أسمع بنون و نينان⁽³⁾. و ربما يكون بشار قد جاء بها من لغته الأم أو هي من اختراعه.

و القارئ لخطاب النقد الأدبي عند النحاة و اللغويين، على غرار كلام الأخفش؛ يلحظ مدى الصرامة في إصدار الأحكام، و إن كان يعوزها التعليل في الكثير من الأحيان، فالأخفش لم يسمع "بنون" و "نينان"، و قد يكون غيره سمعها. و الشاعر نفسه يسخط من موقف الأخفش

(1) المرزباني، الموشح، ص: 390.

(2) المصدر نفسه، ص: 385.

(3) نفسه، ص: 385.

حين يقول: «ويلي على القصار بن القصارين، متى كانت الفصاحة في بيوت القصارين؟»⁽¹⁾ . و هو كلام يعكس أمرين اثنين: الأول؛ نفي صفة الفصاحة — المرتبطة أساساً بقبائل العرب الأقحاح — عن المشتغلين بها و المنتبعين لها في نصوص الشعر، و الثاني؛ اعتزاز الشاعر بلغته التي تقف ندا أمام ما يأتي به الأخفش من قواعد؛ لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تمثل كامل اللغة الموروثة عن العرب.

و هنا ، نشير إلى أن الألفاظ المستجدة في شعر بشار رافقت جدة في المواضيع المطروقة؛ من وصف السفن و غيرها من مظاهر البيئة المستحدثة، مما لا يشكل غرابة إذا اعتقد الشاعر أن أشعاره المخالفة لسنن الشعر الجاهلي؛ يليق بها الإتيان بصيغ لفظية جديدة؛ إذ إن الصراع في تلك الفترة كان حضارياً، بين الشعراء العرب و المولدين. و منهم بشار بن برد. و جمع مسلم بن الوليد — و هو من الشعراء المولدين — لفظة "يزيد" على "أيازيد" في قوله:

رأي المهلب أو بأس الأيازيد

فتباهى بذلك بقوله: «ما سبقني إلى جمع يزيد أحد، فقال له أبو نواس: من هاهنا وهمت»⁽²⁾. و يبدو أن ما جاء به مسلم بن الوليد ليس من الإبداع في شيء، و الكلمة فوق ذلك ليست شعرية، لكونها اسم علم. و أبو نواس أو غيره قد سبق مسلماً إلى جمع "يزيد" على "أيازيد"؛ بناء على قوله «من هاهنا وهمت». غير أن المرزباني لم يوسع معنى القول في هذا الشاهد النقدي.

و أما أبو العتاهية، و هو من الشعراء المحدثين و من معاصري أبي نواس فقد كان «مع اقتداره على قول الشعر و سهولته إلا أنه يكثر عثاره، و تصاب سقطاته، و كان يلحن في شعره و لا يخلو من الخطأ الفاحش و القول السخيف، و مما أخطأ فيه قوله:

و لربما سئل البخي — ل شيء لا يسوي فتيلاً

قال المبرد: الصواب "لا يساوي" لأنه من ساواه يساويه»⁽³⁾.

و كلام المبرد في شعر أبي العتاهية، يذكرنا بالموقف الذي وقفه الأصمعي إزاء شعر

(1) الموشح، ص: 385.

(2) المصدر نفسه، ص: 445.

(3) المصدر نفسه، ص: 405، 406.

حسان بن ثابت في الدعوة الإسلامية؛ حيث لان وضعف مقارنة بنظيره قبل مجيء الإسلام^(*). و أبو العتاهية كذلك، يغلب جانب الرسالة التي يتضمنها شعره – و أكثره تمحور حول الزهد و الصلاح – على جانب الاختيارات اللغوية؛ فجاء شعره كثير الزلل كما يرى المبرد. إن هذه النصوص التي قدمها المرزباني، تظهر قيمة اعتماد الناقد اللغوي على المعرفة الصرفية في قراءته للشعر، وإدراك ما يطرأ على المعاني من تغيير بتغير بناها و صور اشتقاقاتها.

ج – المنحى الاستعمالي:

إن اللفظة اللغوية قد لا تؤدي دورها المنوط بها في الكلام إذا لم يحسن الشاعر استخدامها؛ فيخرج بها إلى دلالات غير مناسبة، و يؤثر على لغة النص الشعري. فلا بد للشاعر أن يراعي جملة مواصفات قبل أن ينقل اللفظة من حيزها المعجمي إلى الفضاء الشعري. و يمكن أن نحدد هذه المواصفات مع المرزباني في: الوضوح، الدقة و الإيجاء.

ج.1- الوضوح: و قد ذكره صاحب " معجم النقد العربي القديم " بقوله: « الوضوح من أهم سمات الكلام الجيد الذي يهدف إلى إيصال الفكرة من غير تعمية و إبهام »⁽¹⁾. و الوضوح في هذا المقام يتصل باللفظ ذاته، فلا ينبغي في نقد المرزباني أن يكون اللفظ مبهما خفي الدلالة، كما يجب أن تكون المناسبة جلية بينه و بين ما يجاوره من كلمات. فهو يعكس العلاقة بين اللفظة المستعملة و مستعملها.

و من النماذج المختارة في مآخذ المرزباني على الاستعمال السيئ للفظ قول أبي تمام:

و قد سد مندوحة القاصعا ء منهم و أمسك بالناقعا

و قد علق عليه ابن المعتز بقوله: " القاصعاء: جحر اليربوع الأول الذي يدخل فيه، و الناقعاء: موضع يرفقه جحره فإذا أتى من قبل القاصعاء ضرب الناقعاء ففتحه، و لم نعب من هذه الألفاظ شيئا غير أنها من الغريب المصدود عنه، و ليس يحسن من المحدثين استعمالها، لأنها لا تجاور بأمثالها، ولا تتبع أشكالها، فكأنها تشكو الغربة في كلامهم " ⁽²⁾.

(*) و سيأتي النص كاملا عند الحديث عن النقد الأخلاقي في الموشح.

(1) أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1989، ط:01، ص: 441.

(2) المرزباني، الموشح، ص: 476.

إن المرزباني في توجهه النقدي ينادي بوضوح ألفاظ الشاعر، و دلالتها على معانيه لتؤدي الأثر الفني المطلوب منها، و على الشاعر أن يجانب استخدام ما غرب و استوحش من الألفاظ. و هو في ما ذهب إليه يصب في رأي ابن المعتز.

و قد كثر الغريب في أشعار الرجاز. روي عن أبي العتاهية أنه قال لابن منذر: "شعرك مهجن و لا يلحق بالفحول، و أنت خارج عن طبقة المحدثين، فإن كنت تشبهت بالعجاج و رؤية فما لحقتكما، و لا أنت في طريقهما، وإن كنت تذهب مذهب المحدثين فما صنعت شيئاً، أخبرني عن قولك:

فمن عاداك لاقى المرميسا

أخبرني عن المرميس ما هو؟ قال: فخل ابن منذر و ما راجعه حرفاً⁽¹⁾.

إن مثل هذه النصوص التي ترسم المساجلات الدائرة بين الشعراء لا بد أن تستوقف المتلقي؛ لما تكتنفه من غموض، فهذا الخبر عن أبي العتاهية فيه من الغرابة ما في النص الشعري نفسه، أو أكثر. إذ إن خل ابن منذر و سكوته عن كلام أبي العتاهية يعكس أحد أمرين: أن يكون الشاعر مستعملاً لألفاظ لا أصل لها في العربية، أو يكون غير متمرس في ثقافة العرب فيدخل في لغتهم ما ليس منها دون الوقوف على المعاني الحقيقية لتلك الألفاظ.

إن ألفاظ النص الشعري ينبغي أن تتسم بالوضوح لدى المرزباني، و هذا هو مبدأ من سبقه من النقاد أيضاً، يقول الجاحظ: "و كما لا ينبغي أن يكون اللفظ عامياً ساقطاً سوقياً، فذلك لا ينبغي أن يكون غريباً وحشياً، إلا أن يكون المتكلم بدوياً أعرابياً، فإن الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الناس كما يفهم السوقي رطانة السوقي. و كلام الناس في طبقات، كما أن الناس أنفسهم في طبقات. فمن الكلام: الجزل و السخيف و المليح و الحسن و القبيح و السمج و الخفيف و الثقيل، و كله عربي و بكل قد تكلموا و بكل قد تمادحوا و تعابوا"⁽²⁾. فالوضوح مطلب أساس و دليل على مركزية المتلقي في الساحة النقدية الأدبية.

ج.2- الدقة: نجد في الموشح نصوصاً تعكس دعوة المرزباني إلى تحري الدقة في اختيار الألفاظ؛ فلا يأتي الشاعر إلا بالمعنى الأقوى للفظ ليؤدي غرضه المعنوي. فوجب على الشاعر المجيد أن ينتقي "من الكلمات أدقها في أداء المعنى الذي يجول في نفسه، فقد تتقارب الكلمات

(1) المرزباني، الموشح، ص: 561.

(2) الجاحظ، البيان و التبيين، ج1، تح: عبد السلام هارون، ص: 144.

من حيث المعنى و لكن بعضها أدل على إحساس الشاعر من بعض، و الشاعر الموفق هو الذي يهتدي لكلمة تكون شديدة الإبانة عما يريد، لأن التمييز بين الألفاظ شديد⁽¹⁾. و مثال المؤاخذه في دقة الألفاظ إنكار أبي عمرو بن العلاء شعر النابغة الذبياني في قوله:

مقدوفة بدخيس النحس بازها لها صريف صريف القعو بالمسد

قال: ما أضر عليه في ناقته ما وصف، فقلت له: و كيف؟ قال: لأن صريف الفحول من النشاط، و صريف الإناث من الإعياء و الضجر⁽²⁾.

و مما استضعف من معاني الألفاظ و لم يكن الشاعر دقيقا في اختياره قول الأعشى:

فرميت غفلة عينه عن شاته فأصبت حبة قلبه و طحاله

و قد عابوه لأنهم رأوا ذكر القلب و الفؤاد و الكبد يتكرر كثيرا في الشعر عند ذكر الهوى و المحبة و الشوق، و ما يجده المغرم في هذه الأعضاء من الحرارة و الكرب، و لم يجدوا الطحال استعمل في هذه الحال⁽³⁾. و متى كان الطحال محلا للعواطف؛ كما إن لفظة " الطحال " في استعمال الأعشى تفتقر إلى الدقة و لا يستدعيها الخطاب الشعري.

إنّ المرزباني؛ من خلال رصده لهذا اللون من المآخذ يبين ما للعربي من حساسية تجاه لغته، تجعله فطنا إلى مواطن الإصابة و الخطأ فيها بالطبع و السليقة.

و لم يكن الشاعر خفاف بن ندبة دقيقا في انتقائه للفظته عند قوله:

أبقى لها التعداء من عتداتها و متونها كخيوط الكتان

و العتدات: القوائم، أراد أن قوائمها دقت حتى عادت كأنها الخيوط⁽⁴⁾، و أراد ضلوعها، فقال متونها و هي جمع متن، و المتن: الظهر.

إن الرداءة و الاستهجان المسجلان في الأمثلة السابقة و نظيراتها في الموشح، يرجعان إلى عدم تحري الدقة في انتقاء الألفاظ عند استعمالها، و مقياس الدقة من المقاييس اللغوية التي تدل على "ملكة فنية تجيد النظر، و تتعمق العلل في الاستحسان و الاستهجان كما يدل على ذوق فني مستقيم، وللشاعر القدرة على النقاط مثل هذه الألفاظ و الاهتداء إليها بقوة شاعريته حتى يستكمل مقومات نتاجه الأدبي"⁽⁵⁾، و المبدع الفذ لا ينبغي أن يهمل مقياس الدقة في شعره، و إلا ضل

(1) أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة و النشر، مصر د.ت، ط:1، ص: 452.

(2) ينظر: المرزباني، الموشح، ص: 51.

(3) ينظر: المصدر نفسه، ص: 76.

(4) ينظر: المصدر نفسه، ص: 130.

(5) منصور عبد الرحمن، مصادر التفكير النقدي و البلاغي عند حازم القرطاجني، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة د.ت، ص: 124.

طريقه لأداء المعنى؛ إذ إن قيمة النص الأدبية تأتي من وضع الكلمة مكانها الذي تتضح فيه و تحسن، فيصل الشاعر بكلامه إلى قلب السامع و عقله، و يبلغ غايته في نفس متلقيه.

ج.3- الإحياء: رصد المرزباني جملة مآخذ تدور حول الاستعمالات الإيحائية لألفاظ وضعت في غير مكانها، مما دعا بالنقاد إلى استهجان مثل هذه التعبيرات الشعرية. و اللفظ الموحى هو ما تجاوز مدلوله اللغوي إلى مدلولات أخرى تثار في نفس المتلقي.

فمن أمثلة سوء الإحياء ما ورد في الموشح من كلام بشار بن برد:

كنت إذا زرت فتى ماجدا تشقى بكفيه الدنانير

هذا أجود كلام و أحسن معنى، ثم أتبعه ببيت قال فيه:

و بعض الجود خنزير⁽¹⁾.

و ذلك لما في كلمة خنزير من إحياءات لا تتفق و ما يقصد الشاعر.

إن إحياء الكلمة الشعرية علامة على قوة النص الأدبي؛ إذ جمال الأسلوب الأدبي في ما يحويه من روح إيحائية، و مدلول الإحياء هي الإشارة في كلام قدامة ابن جعفر؛ إذ اللفظ القليل مشتمل على معان كثيرة بإيماء إليها، أو لمحة تدل عليها، و البلاغة لمحة دالة⁽²⁾.

و لا شك أن المتلقي يجد في الكلام الموحى راحة في نفسه و حورا لما يسمع، لما في التصوير التعبيري من جمال فني، و نجده يعرض عن الشعر الفقيرة ألفاظه من حيث الإحياء فلا يتقبله ذوقه و لا تأنس له مسامعه؛ كالذي ذكر "عن ابن الأعرابي قال: قلت لأبي برزة الأعرابي أحد بني قيس بن ثعلبة: أيعجبك قول أبي العتاهية:

ألا يا عتبة الساعة أموت الساعة الساعة

فقال : لا و الله ما يعجبني، ولكن يعجبني قول الآخر:

جاء شقيق عارضا رمحـه إن بني عمك فيهم رماح

هل أحدث لنا الدهر نكبة أم هل رقت أم شقيق سلاح⁽³⁾.

فأبو برزة في هذا الخبر؛ يمثل المتلقي الذي يعجب بشعر و لا يرض عن آخر، و لغة أبي العتاهية ذات ألفاظ عامة، تقريرية مباشرة لا تقوم على التصوير و الإحياء فيفقد المتلقي نشوة أعمال مخيلته في إدراك المعاني الشعرية.

(1) المرزباني، الموشح، ص: 390.

(2) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت د.ت، ص: 154.

(3) ينظر: الموشح، ص: 396.

و خلاف اللفظ الموحى اللفظ المكشوف المعرى، و قد أخذ على أبي تمام اهتمامه بالمعاني العامة المكشوفة، فيما ذكره المرزباني من تعليق ابن المعتز على بيته:

فإن صريح الحزم و الرأي لا مرئ إذا بلغت الشمس أن يتحولا

بقوله: " و ليس هذا بشيء، و ربما استطاب الناس التحول إلى الشمس، و إنما أخذه من كلام العامة: (إذا بلغت الشمس فتحول)⁽¹⁾ .

و في هذا إشارة إلى استخدام اللغة الشعبية في أشعار المولدين، وذلك يحد من وهج الخيال الموحى، ما جعل المرزباني ينظر إلى تلك الأشعار نظرة استهجان، و هي عيوب يؤاخذ عليها الشاعر.

يتبين لنا من خلال عرض المآخذ السابقة، أن المرزباني يهتم باللفظ الشعري و جوانب استعماله، ليس لكونه مجموعة أصوات بل كعنصر جوهري في بناء النص الشعري. فالاهتمام باللفظ اهتمام بعناصر البيت الشعري و بعد عن الغرابة و الابتذال و الوحشية التي من شأنها إبعاد الشاعر عن جودة التجربة الإبداعية.

2- مآخذ التراكيب

يحفل كتاب الموشح بعدد غير قليل من الشواهد الناقدة للتراكيب اللغوية؛ و التركيب هو الطريقة التي يؤلف بها الشاعر جملة بعضها إلى بعض. و إن ما سبق من فاعلية اللفظة: صرفها، نحوها و نواحي استعمالاتها لا يكون بمعزل عن فاعلية التركيب " إذ التركيب لا يوجه إدراكنا إلى نوع من الإمكانيات الملائمة فحسب و لا يتوقف نشاطه لكي يفحص العناصر المكونة أو يقدر علاقاتها. و لكن فاعليته هي ما تقتضي انتباها عميقا واعيا، و ما تجتذب الإحساس الجمالي بوجه خاص. و هي بعيدة عن المدلول الثابت الموجه بقدر ما هي بعيدة عن ترتيب الأجزاء أو العناصر المكونة ترتيبا منطقيا و تعاقبها واحدا تلو الآخر"⁽²⁾. و جمال التراكيب الشعرية قضية^(*) اهتم لها المرزباني من خلال نقله لمظاهر الضعف و الرداءة و قبح التأليف التي أخذت على الشعراء في كتابه.

(1) المرزباني، الموشح، ص: 483.

(2) تامر سلوم، نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي، دار الحوار، سوريا 1983، ط: 01، ص: 107.

(*) "القضية من حيث يسأل عنها مسألة، و من حيث إنها يطلب حصولها مطلب، و من حيث إنها تستخرج من البراهين نتيجة، و من حيث إنها يبني عليها شيء أصل، و من حيث إنها منطبقة على جزئيات موضوع قاعدة، و من حيث إنها تتألف من الحجة مقدمة، و من حيث إنها تحتل الصدق و الكذب خبر" جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، الشركة العالمية للكتاب، بيروت 1994، ص: 197.

أ- التقديم و التأخير:

و هي قضية تعكس مدى براعة الشاعر في ترتيب كلامه، و وعيه بما يريد أن ينسجه من شعر. فلكل قول نسق خاص له أثره في الحكم على العمل الأدبي و في الأثر الذي يحدثه عند المتلقي. لذا نجد كثيرا من الشعراء يعمدون إلى أسلوب التقديم و التأخير في مراتب الألفاظ ليخرجوها في معان مخصوصة؛ و قد "جعل النحاة الكلام رتبا بعضها أسبق من بعض، فإن جئت بالكلام على الأصل لم يكن من باب التقديم و التأخير و إن وضعت الكلمة في غير مرتبتها دخلت في باب التقديم و التأخير... ثم تترتب الأهمية بحسب وضع الكلمات في العبارة حتى تصل إلى آخر كلمة"⁽¹⁾.

و من المآخذ التي نقلها المرزباني، ولم يصب أصحابها في باب التقديم و التأخير قول الشماخ:

تخامص عن برد الوشاح إذا مشى تخامص حافي الخيل في الأمعر الوجي

"يريد تخامص حافي الوجي في الأمعر"⁽²⁾. و ليس في اللغة العربية تأخير المضاف إليه عن المضاف؛ إذ يشكلان معا تركيبا لكلمة واحدة (التركيب الإضافي).

و أورد أنه عيب على ذي الرمة قوله:

كأن أصوات من إيغالهن بنا أواخر الميس أصوات الفراريج

يريد "كأن أواخر الميس أصوات الفراريج من إيغالهن بنا"⁽³⁾.

إن مسألة التقديم و التأخير في غير محله من الأمور التي تخل بفحولة الشاعر فقد ذكر المرزباني أنه عندما سئل الأصمعي عن الراعي قال: ليس بفحل، وأنكر عليه قوله:

فلما أتاها حبر بسلحه مضى غير مبهور و منصله انتضى

أراد انتضى منصله، فقدم و أخر"⁽⁴⁾.

و قول الآخر:

إن الكريم و أبيك يعتمل إن لم يجد يوما على من يتكل

يريد من يتكل عليه؛ فقدم و أخر"⁽⁵⁾.

(1) فاضل صالح السامرائي، الجملة العربية تأليفها و أقسامها، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت 2002، ط: 01، ص: 37.

(2) المرزباني، الموشح، ص: 99.

(3) المصدر نفسه، ص: 292.

(4) المصدر نفسه، ص: 250.

(5) نفسه، ص: 152.

و لعل الشاعر هنا كان حريصا على الإتيان بأسلوب التصريع، و هو باب في البديع يعتمد عليه الشاعر كي يضيف على كلامه قيمة أسلوبية جمالية، و ذلك لا يتحقق إذا أبقى على التأليف العادي الذي في الكلام المنثور.

و هذه الشواهد النقدية و غيرها؛ إنما ساقها المرزباني ليبين أن التقديم و التأخير في الكلام إذا حسنت صياغته اتسم الشعر بالحسن و الجودة، و كشف عن أسرار في المعنى، و إذا كان التقديم فيما لا طائل منه، اتسم بالقبح و لم يعد بفائدة. و قد اهتم عبد القاهر الجرجاني بالتقديم و التأخير، و قال عنه: "باب كثير الفوائد جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، و يفضي بك إلى لطيفة، و لا تزال ترى شعرا يروك مسمعه، و يلطف لديك موقعه، ثم تنتظر فتجد سبب أن راقك و لطف عندك أن قدم فيه شيء و حول اللفظ عن مكان إلى مكان"⁽¹⁾. "و المقدم عند البلاغيين هو ما كان موضع الاهتمام، وما كانت العناية به أشد"⁽²⁾. غير أن فساد النظم الناشئ عن التقديم و التأخير، من شأنه أن يفقد الشاعر قدرته الإبداعية و ينأى بالكلام عن الشعرية.

و الذي مر بنا من شواهد الموشح تدليل قليل على ما لقيه مبحث التقديم و التأخير من الاهتمام و هذا الفن كان و لن يبرح وراء الكثير من عبقرية الأسلوب و حيويته، فهو في الحق طاقة أسلوبية ذات معين لا ينضب، وفيه تتجلى إمكانات المبدع في الصياغة و التعبير"⁽³⁾.

ب- الحشو:

لقد اعتمد المرزباني في حديثه عن مظاهر الحشو في الشعر على ما جاء في كلام قدامة بن جعفر، و عرف الحشو بقوله: "هو أن يحشى البيت بلفظ لا يحتاج إليه لإقامة الوزن، مثال ذلك ما قال أبو عدي القرشي:

نحن الرؤوس و ما الرؤوس إذا سمت في الجد للأقوام كالأذنان

فقله: (للأقوام حشو لا منفعة فيه)⁽⁴⁾.

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت 1988، ط: 01، ص: 73.

(2) توفيق الفيل، بلاغة التراكيب دراسة في علم المعاني، مكتبة الآداب، القاهرة 1991، ص: 117.

(3) أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي و البلاغي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2002، ص: 174.

(4) المرزباني، الموشح، ص: 365.

فوجد الشاعر في هذا البيت يفخر بقومه و يصفهم بمكانة عليّة كعلو الرؤوس، وليسوا كالأذنان في مؤخرة القوم؛ غير أنه لا حاجة لكلمة " للأقوام " لتمام المعنى سوى ما يبتغي الشاعر من إقامة الوزن.

و من أمثلة الحشو التي جاءت في الموشح؛ انتقاد محمد بن أحمد الكاتب على ابن أبي عون الكاتب حين كتب له:

قد بعثنا بطيب الريحان خير ما قد جني من البستان

قد تخيرته لخير أمير زانه الله بالتقى و البيان

فوقع على ظهر رقعته:

عون يا عون قد ضللت عن القصد و عميت عن دقيق المعاني

حشو بيتيك " قد و قد " فإلى كم قدك الله بالحسام اليماني⁽¹⁾.

و العيب في ذلك إثقال الشاعر ببيتيه بحشوه كلمة "قد"، مما جعل شعره عرضة للانتقاد؛ جاء بأسلوب يدعو إلى التنبه لدقيق المعاني و نبذ الحشو.

ثم إن الحشو في شواهد المرزباني يصبح مذموماً غير مقبول عند المتلقي، و الشاعر في ذلك بصدد إنشاء تركيب يرغب أن يقع موقع الحسن في نفس السامع؛ غير أن حشو الألفاظ في الكلام بمثابة غياب الشاعر عن لحظة الإبداع الشعرية.

ج- التكرار:

ذكر صاحب معجم النقد العربي القديم التكرار و هو "أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء كان اللفظ متفق المعنى أو مختلفاً، أو يأتي بمعنى ثم يعيده... و هو من أساليب البلاغة و الفصاحة، و قد ورد في القرآن الكريم و الحديث الشريف و كلام العرب. و من عادة العرب إذا أبهت بشيء إرادة لتحقيقه و قرب وقوعه أو قصدت الدعاء كررته توكيداً"⁽²⁾.

و هذا التوكيد الذي تبتغيه العرب من خلال أسلوب التكرار، لا ينفي القيمة الجمالية التي يؤديها الحرف المكرر إذا أحسن الأديب انتقاءه. و إلاّ حدث ثقل في النغم الشعري للكلمات و جاءت مستهجنة غير مقبولة عند سماعها.

و قد روى المرزباني ما أنكر من تكرار الأحرف " أن إسحاق بن إبراهيم الموصلي أنشد الأصمعي قوله في غضب المأمون عليه:

(1) ينظر، الموشح: 534.

(2) أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، مرجع سابق، ص: 370.

يا سرحة الماء قد سدت موارده أما إليك طريق غير مسدود
لحائم حام حتى لا حيام له محلا عن طريق الماء مسدود

فقال له الأصمعي: أحسنت في الشعر، غير أن هذه الحاءات لو اجتمعت في آية الكرسي لعابتها⁽¹⁾. إذ إن ورود هذه الحاءات مجتمعة أدى إلى التعثر في نسق الألفاظ الشعرية؛ و الأصمعي قد استحسن شعر الموصلي لما فيه من حسن تصوير للمعنى، غير أن تكرير حرف الحاء غلب على قدرة المتلقي من رؤية ما فيه من جودة و حسن. بل و لو كانت هذه الأحرف في أعلى مراتب البيان و هو القرآن الكريم لعيب لذلك.
و مثال آخر للشاعر أبي تمام، و هو من الشعراء الذين أخذ عليهم كثرة الاستعمالات البديعية و خاصة التكرار. و ذلك في قوله:

ليالينا بالرقمتين و أرضها سقى العهد منك العهد والعهد والعهد

و علق المرزباني على هذا البيت قائلاً: "أراد سقى أيامنا التي عهدناك عليها عهد الوصال، و عهد اليمين التي حلفنا، و العهد الأخير هو المطر، و جمعه عهد"⁽²⁾.
و هذا التعليق للمرزباني يشعر بموقفه النقدي تجاه بيت أبي تمام. فهذا التكرار لا ينم عن عيب في الصياغة؛ إذ هو صورة للكفاءة اللغوية لدى الشاعر، بجمعه لدال واحد و هو كلمة " عهد " لمدلولات مختلفة و هذا ما يعرف بالمشتراك اللفظي عند اللغويين؛ فتكرار اللفظة عائد إلى سعة الثقافة اللغوية لدى الشاعر. " و لولا تلك القدرة اللغوية الفذة التي امتاز بها أبو تمام، لكان شعره على شاكلة شعر العصور المتأخرة حين تراجع الازدهار الفكري و العلمي، فطافت الظواهر البديعية على سطح مستنقع الفكر البالي، و أفسدت الذوق و أساءت إلى موقعها من الفن الأدبي عامة"⁽³⁾.

و يختلف التكرار في الشعر الحديث عن نظيره في الشعر التراثي " بكونه يهدف بصورة عامة إلى استكشاف المشاعر الدفينة، و إلى الإبانة عن دلالات داخلية فيما يشبه البث الإيحائي. و إذا كان التكرار التراثي يهدف لإلى إحداث إيقاع خطابي متجه إلى الخارج فإن التكرار الحديث ينزع إلى إبراز إيقاع درامي و سيكولوجي"⁽⁴⁾.

(1) المرزباني، الموشح، ص: 460.

(2) المصدر نفسه، ص: 497.

(3) ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب 1997، ط: 01، ص:

319.

(4) رجاء عيد، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية 1985، ص: 60.

و التكرار الذي يعيبه المرزباني هو ذلك الأسلوب الذي يوقع صاحبه في التكلف عند الإكثار من فنون البديع لغير حاجة. فالتوجيه النقدي الذي أراده المرزباني من خلال مآخذ التكرار هو توخي حسن اختيار الأحرف و الكلمات المكررة و الابتعاد عن التكرار الذي ينجم عنه سوء النظم و الترتيب. وقد سبق أن المرزباني يريد من خلال هذه المآخذ النقدية تنبيه الشعراء إلى عدم الوقوع في مثلها و الحذر مما يعرض أدبهم للنقد و التجريح.

و الذي يظهر من خلال هذا المبحث؛ أن النقد المتناول للأخطاء اللفظية والتراكيب اللغوية قد أخذ حيزا واسعا؛ إذ إن اللغة هي الأداة التي يركز عليها الأديب و يضمنها ما يجيش في صدره من أحاسيس، وما يكون في خاطره من انفعالات و عواطف و ما يدور في فكره من الأفكار.

المبحث الثاني

عيوب القافية و الضرورة الشعرية

أ- عيوب القافية:

إنّ من الأشياء التي اتفقت عليها نصوص النقد الشعري؛ الوزن، فالشعر لا يكون شعرا حتى يكون له وزن. و القافية أحد المقومات اللغوية التي ترتبط بالبيت الشعري في علاقة موسيقية و نظمية. و القوافي حوافر الشعر؛ و قد اهتم المرزباني بموضوعها و أدرك قيمتها شكلا و دلالة، فكان حظها من الكتاب أوليا ليقينه أن القافية تصنع من اللغة الشعرية نمطا متفردا يميز الشعر عن غيره من الكلام. بالخصوص إذا كان انتقاء ألفاظ القافية يرقى إلى مستوى الشاعرية و يعكس مقدرة الشاعر في تعامله مع لغته الشعرية. فالقافية و البحر هما المرفأ الذي ترسو عليه أفكاره و معانيه و مشاعره حين يكتب.

و " القافية في اللغة مؤخرة العنق، وفي اصطلاح العروضيين هي البيت، سواء أكانت الكلمة الأخيرة على زعم الأخفش، كلفظة موعد في قول زهير:

تزود إلى يوم الممات فإنه و لو كرهته النفس آخر موعد

أو كما قال الخليل : هي من آخر ساكن في البيت إلى أقرب ساكن يليه مع المتحرك الذي قبله...⁽¹⁾، " و البيت الأول من القصيدة يعين لنا الوزن العروضي الذي بنيت عليه، كما يعين القافية التي اختارها الشاعر لقصيدته كلها، أو لمجموعة الأبيات الأولى منها، و في الكثير الغالب فإن نهاية الشطر الأول من البيت الأول تعين لنا القافية و ذلك إذا جاء مطلع القصيدة مصرعا أو مقفى⁽²⁾.

ففي بداية الكتاب تحدث المرزباني عن القافية و عيوبها و هي: الإقواء، الإيطاء، السناد و الإكفاء. و بدأ حديثه بالإقواء مشيرا إلى سبب اسمه بما روي عن الخليل بن أحمد بأنه قال: "رتبت البيوت من الشعر ترتيب البيت من بيوت العرب — يريد الخباء — قال: سميت الإقواء ما جاء من المرفوع في الشعر و المخفوض على قافية واحدة... قال: و إنما سميته إقواء

(1) السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، دار الكتب العلمية، بيروت 1990، ص: 113.

(2) أمين علي السيد، في علمي العروض و القافية، دار المعارف، القاهرة 1999، ط: 05، ص: 177.

لتخالفه، لأن العرب تقول: أقوى الفاتل إذا جاءت قوة من الحبل تخالف سائر القوى⁽¹⁾.
و قد تحدث قدامة بن جعفر عن عيوب القوافي بعدما فرغ من الحديث عن عيوب الوزن لما
بينهما من صلة، و الإقواء عنده أن يختلف إعراب القوافي فتكون قافية مرفوعة مثلاً و أخرى
مخفوضة و هذا في شعر الأعراب كثير جداً، وفيمن دون الفحول من الشعراء، وقد ارتكبت
بعض فحول الشعراء الإقواء في مواضع، مثل سحيم بن وثيل الرياحي:

عذرت البزل إن هي خاطرتني فما بالي و بال ابن اللبون

و ماذا تبتغي الشعراء مني و قد جاوزت حد الأربعين

فنون الأربعين مفتوحة و نون اللبون مكسورة، و لكنه كأنه وقف القوافي و لم يحركها⁽²⁾.

و الإقواء عند المرزباني هو رفع بيت وجر آخر كقول النابغة:

زعم البوارح أن رحلتنا غداً وبذاك خبرنا الغراب الأسود

لا مرحبا بغد ولا أهلاً به إن كان تفريق الأحبة في غد

وفي قوله:

سقط النصف و لم ترد إسقاطه فتناولته و اتقتنا باليد

بمخضب رخص كأن بنانه عنم يكاد من اللطافة يعقد⁽³⁾

و مثل هذا العيب الظاهر في القافية لم يفتن له النابغة، و قد روى المرزباني؛ " قال أبو عمرو
بن العلاء: دخل النابغة إلى المدينة، فقالوا له: قد أقويت في شعرك؛ و أفهموه فلم يفهم،
حتى جاءوه بقينة فجعلت تغنيه: * أمن آل مية * و تبين الياء في مزودي و مغتدي.
ثم غنت البيت الآخر فبينت الضمة في قوله: " الأسود" بعد الدال. ففتن لذلك فغيره، وقال:
(و بذاك تنعاب الغراب الأسود).

و كان النابغة يقول: دخلت يثرب و في شعري شيء، و خرجت و أنا أشعر الناس⁽⁴⁾.

و في هذا النص صنفان من التلقي قد عرفاه العرب:

- تلقي الناس للشعر، و دورهم في استعذابه أو استهجانته. و كانت لهم في ذلك معرفة؛
فقد تعامل أهل يثرب مع شعر النابغة تعامل المتفحص المدرك لعيوب الشعر، و كان الغناء
أظهر وسيلة اعتمدها العرب لتعريف الشاعر بأخطائه التي لم يكن يقف عليها، و لعل السبب

(1) المرزباني، الموشح، ص: 15

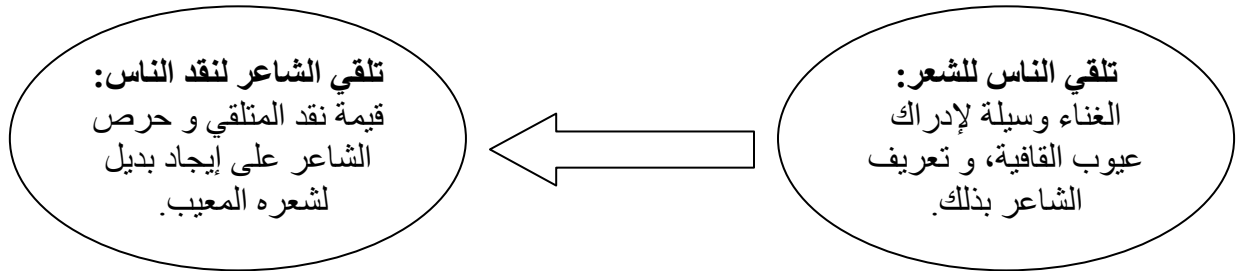
(2) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص: 182.

(3) الموشح، ص: 45.

(4) الموشح، ص: 47.

في ذلك أن الشعر في لحظة إبداعه يوظف اللغة من أجل تجسيد العواطف و الأفكار لدى الشاعر؛ فلم يكن الالتفات إلى أخطاء الصياغة أمراً جليلاً ينقص من قيمة الشعر.

- **تلقي الشاعر لنقد الناس:** يتجلى من خلال النص في مسألة الفهم و الإفهام بين الشاعر و متلقيه؛ فالشاعر حريص على إدراك ما يعيبه المتلقي من شعره، والبحث عن بديل يرضي الذائقة الفنية لدى المتلقي، كما فعل النابغة. بل و يؤكد الشاعر قيمة نقد المتلقي بأن يقرر ألا يعود إلى مثل هذه الأخطاء في بناء القوافي و يحرص على مجانبتها. فالقارئ قد يعرف صاحب النص بأشياء هو لم يدركها؛ وهذا ضرب من إعادة تشكيل الخطاب عند المتلقي.



و من أمثلة الإقواء التي نقلها المرزباني قول حسان بن ثابت:

لا بأس بالقوم من طول و من عظم جسم البغال و أحلام العصافير
ثم قال:

كأنهم قصب جوف أسافله مثقب نفخت فيه الأعاصير⁽¹⁾.

و عند ابن قتيبة أن بعض الناس يسمي الإقواء إكفاء، و يزعم أن الإقواء نقصان حرف من فاصلة البيت⁽²⁾.

و من عيوب القافية الإيطاء، و قد عرفه المرزباني بقوله: "أن يقفي بكلمة ثم يقفي بها في بيت آخر"⁽³⁾، وهو عيب في القافية كثر وجوده بين الشعراء.

و من أمثلته قول النابغة:

أوضاع البيت في خرساء مظلّمة تقيد العير لا يسري بها الساري

ثم قال فيها:

لا يخفض الرز عن ضيف ألم بها و لا يضل عن مصباحه الساري

(1) المرزباني، الموشح، ص: 12.

(2) ينظر: ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت 1985، ط: 02، ص: 41.

(3) المرزباني، الموشح، ص: 05.

و قد ذكر الباحثان عبد العزيز شرف و محمد عبد المنعم خفاجي الخلاف الدائر بين الخليل(*) و الجمهور فيما يكون إيطاء أو غير إيطاء؛ ممثلاً في ما يلي:

- 1- إن اتحدا لفظاً و معنى فهو إيطاء عند الخليل و الجمهور.
- 2- إن اتحدا معنى لا لفظاً فليس بإيطاء عند الخليل و الجمهور.
- 3- إن اتحدا لفظاً لا معنى مع اختلاف اللفظين اسمية و فعلية، كذهب بمعنى مضى و ذهب بمعنى أحد النقيدين، فليس بإيطاء عند الخليل و الجمهور.

4- إن اتحدا لفظاً لا معنى مع اتحاد اللفظين اسمية و فعلية، فهذا هو موضع الخلاف بين الخليل و الجمهور، فالخليل يقول هذا إيطاء لاتحاد المكررين مع اتحادهما اسمية و فعلية، أما الاختلاف في المعنى فلا يرفع وصف الإيطاء عنهما، و الجمهور يقولون: ليس بإيطاء لأن اللفظين المكررين و إن اتحدا لفظاً و اتحدا صورة (اسمية أو فعلية) إلا أنهما اختلفا معنى فلم يكن ذلك عيباً من العيوب الشعرية لاشتراطنا اتحاد المعنى مع اتحاد اللفظ⁽¹⁾.

و مما أدى إلى استهجان مثل هذا السلوك في الصياغة الشعرية؛ فقر الحصيصة اللغوية لدى الشاعر و ضعف فكره عن استحضار كلمات متنوعة الدلالة للقافية، مع بداهة تطلع النفس إلى تلقي مادة لغوية ثرية تعين على المشاركة في تشكيل المعنى و تقي من الوقوع في تكرار المعاني مع تكرار ألفاظها.

وتحدث المرزباني عن السناد، و هو نوع آخر من عيوب القافية وقف عنده أهل المعرفة بالشعر، و السناد " أن تختلف القوافي... مثل قول الفضل بن العباس اللهي:

عبد شمس أبي فإن كنت غضي فاملئي وجهك الجميل خموشا

ثم قال:

و بنا سميت قريش قريشا"⁽²⁾

و قال المرزباني في موضع آخر: " و السناد هو أيضا فساد في القافية، و قد جعله قوم بمنزلة الإقواء و الإكفاء؛ و بعضهم يجعله اختلاف القافية في التأسيس، وهو أن يجيء بقافية فيها حرف تأسيس و قافية بغير حرف تأسيس، نحو قوله:

يا دار سلمى يا سلمى ثم اسلمي

(*) علماً أن الخليل يعرف الإيطاء بكونه إعادة كلمة الروي سواء اتحد معناها أم لا (هامش الموشح، ص: 5).

(1) ينظر: عبد العزيز شرف — محمد عبد المنعم خفاجي، النغم الشعري عند العرب، دار المريخ، الرياض 1987، ص: 257

(2) المرزباني، الموشح، ص: 18.

ثم قال:

فخندف هامة هذا العالم

فجاء بقافية فيها حرف تأسيس و هو الألف في العالم، وقافية لا تأسيس فيها و هي اسلمي⁽¹⁾.

و السناد قد يقع في الحركات و هو كثير في شعر العرب، و قد يكون في الحروف و هو نوعان:⁽²⁾

أ* سناد الردف: و هو أن يكون بيت مردف و آخر بغير ردف، و منه:

إذا كنت في حاجة مرسلأ فأرسل حكيمأ و لا توصه

و إن باب أمر عليك التوى فشاور لبيا و لاتعصه

و قد أجاز العروضيون تعاقب الواو و الياء في الردف لتقارب مخرجيهما مع ما في ذلك من خلل إيقاعي بسيط.

ب* سناد التأسيس: و هو أن توجد ألف التأسيس في بعض أبيات القصيدة و لا توجد في أبيات أخرى، و منه:

إذا نمت حل الهدوء الجميل و إذا قمت حلت بنا الداهية

فيا ويح زوجك من رفقة يذوق بها العيشة المضنيه

و مما عده المرزباني غلطا من العرب و لا يجوز لغيرهم الإكفاء، و روى أن الخليل بن أحمد "قال: و سميت الإكفاء ما اضطرب حرف رويه، فجاء مرة نونا و مرة ميمأ و مرة لامأ، و تفعل العرب ذلك لقرب مخرج الميم من النون مثل قول الشاعر:

بنات و طء على خد الليل لا يشتكين ألما ما أنقين⁽³⁾.

و ذكر في موضع آخر أن الإكفاء " فساد في اللغة "⁽⁴⁾ و أتى في ذلك بقول أبي عمرو بن العلاء: " و الإكفاء اختلاف حرف الروي، و هو غلط من العرب. و لا يجوز ذلك لغيرهم لأنه غلط، و الغلط لا يجعل أصلا في العربية، وإنما يغلطون إذا تقاربت مخارج الحروف... و الإكفاء عند العرب المخالفة في كل شيء "⁽⁵⁾.

(1) الموشح، ص: 22، 23.

(2) ينظر: صلاح عبد القادر، في العروض و الإيقاع الشعري، شركة الأيام، الجزائر 1996، ط: 1، ص: 140.

(3) الموشح، ص: 16.

(4) المصدر نفسه، ص: 22.

(5) المصدر نفسه، ص: 12.

و خلافا للمكانة التي حظيت بها القافية في الشعر التراثي، و كونها ركنا أساسا فيه؛ " فإن الشعر الحر تحرر من الالتزام بالقافية... و المقصود بتحرير القافية من الوزن أنها لم تعد نهاية ضرورية لكم متساو منظم من المقاطع الصوتية كما كان في البيت القديم، و المقصود بتحرير الوزن من القافية أن الأبيات في الشعر الحر لم تعد ملزمة بالتساوي الكمي؛ بحيث يمكن أن يطول بيت عن آخر أو يقصر عنه...⁽¹⁾.

غير أن التسليم بإباحة تنويع الروي قد يفقد الشعر جمال إيقاعه الصوتي، و العرب يألّفون سماع الشعر و يطربون للإنشاد، و تآلف حروف القافية يزيد اللغة من شاعريتها، و انسجام مقاطعها، كما أن تنويع الروي و إن انسجم مع نظام الشطر الواحد فهو قد لا يلائم نظام الشطرين.

إن القافية في الشعر العربي هي أحد المفاتيح التي يمكن من خلالها الولوج إلى عالم النص، وإدراك دلالاته، فاعتمادها من طرف الشعراء دال على قدرتها على التعبير عن كل ما يدور في خلدكم، و هذه العيوب التي أحصاها المرزباني عن نقاد القرنين الثاني و الثالث الهجريين، هي بدرجات متفاوتة بين طبقات الشعراء، إذ تقع في أشعار المتقدمين ، و في أشعار الأعراب منهم، و تقل نسبتها لدى فحول الشعراء، كما سبق من كلام قدامة بن جعفر^(*). هذا، و قد حرص المرزباني بنظر نقدي عميق، على وحدة البيت الشعري و استقلاليته بمعناه؛ لذا نراه يعد التضمين من أقبح عيوب القافية لفقدانها تحديد دلالة البيت، و أتى بتعريف أحمد بن محمد العروضي: هو بيت يبنى على كلام يكون معناه في بيت يتلوه من بعده مقتضيا له، ومن ذلك قوله:

و سعد فسائلهم و الرباب و سائل هوازن عنا إذا ما
لقيناهم كيف نعلوهم بواتيرين بيضا و هاما⁽²⁾

و قول النابغة الذبياني:

و هم وردوا الجفار على تيم و هم أصحاب عكاظ يوم أني
شهدت لهم مواطن صالحات أتينهم بحسن الود مني

(1) محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة 1990، ط 1، ص: 137.

(*) ص: 36 من البحث.

(2) المرزباني، الموشح، ص: 23.

و خلاف التضمين أن يكتفي البيت الشعري بمعناه و لا يفتقر إلى غيره؛ فالبيت المضمن يطول معناه فيضطر الشاعر إلى قطعه بالقافية، وإتمامه في البيت الموالي و هذا ممكن العيب. و أما قول امرئ القيس:

و تعرف فيه من أبيه شمائل و من خاله و من يزيد و من حجر
سمحة ذا و بر ذا و وفاء ذا و نائل ذا إذا صحا و إذا سكر

فليس ذا بمعيب عندهم، و إن كان مضمنا، لأن التضمين لم يحل قافية البيت الأول، مثل قوله: " إنني شهدت لهم". و قد يجوز أن يوقف على البيت الأول من بيتي امرئ القيس، و هذا عند نقاد الشعر يسمى الاقتضاء: أن يكون في الأول اقتضاء للثاني، و في الثاني افتقار إلى الأول⁽¹⁾. و للقافية بعد دلالي و قيمة معنوية، " فهي محطة موسيقية و معنوية في آن، محطة ترتكز عليها القصيدة في تساوقها المنتظم الموقع"⁽²⁾؛ و قد جاء نقد المرزباني ممثلا لهذا البعد الدلالي في إشارته إلى عيوب ائتلاف القافية مع المعنى و ذكر عن قدامة بن جعفر:

- استدعاء القافية و التكلف في طلبها:

و مثاله قول أبي تمام الطائي:

كالظبية الأدماء صافت فأرتعت زهر العرار الغض و الجشجاثا

فجميع هذا البيت مبني لطلب هذه القافية، وإلا فليس في وصف الظبية بأنها ترعى الجشجاث كبير فائدة؛ لأنه إنما توصف الظبية إذا قصد لنعثها بأحسن أحوالها؛ إذ يقال بأنها تعطو الشجر، لأنها حينئذ رافعة رأسها، و توصف بأن ذعرا يسيرا قد لحقها... فأما ان ترعى الجشجاث فلا أعرف له معنى في زيادة الظبية من الحسن، لا سيما و الجشجاث ليس من المراعي التي توصف⁽³⁾.

و مثل هذه القوافي مستكره، و هي مظهر من مظاهر فقدان الشاعر لمقدرته في تشكيل المعاني التي يصبو إليها.

- مجيء القافية نظيرة لأخواتها في السجع:

لا لأن لها فائدة في معنى البيت، كقول علي بن محمد البصري:

و سابعة الأذيال زغف مفاضة تكنفها مني نجاد مخطط

(1) الموشح، ص: 45.

(2) جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي، دار الآداب، بيروت 1984، ط: 1، ص: 163.

(3) المرزباني، الموشح، ص: 369.

في وصف الدرع و تجويد نعتها، وليس يزيد في جودتها أن يكون نجادها مخططا دون أن يكون أحمر أو أخضر أو غير ذلك من الأصباغ، ولكنه أتى به من أجل السجع⁽¹⁾.

إن كلام المرزباني نابع من مدى إدراكه لأهمية القافية في النتاج الشعري العربي، و اختيار القافية من القيم المعيارية في النقد القديم إذ " يجب أن تكون عذبة الرنين، حلوة النغم، خصوصا أن القافية شريكة الوزن في خاصية الشعر، إذ لا يسمى شعرا إلا إذا كان بوزن و قافية معا"⁽²⁾. و كان بشر بن المعتمر قد أورد في رسالته رأيه في القافية و علاقتها بالوزن قائلا: " و إذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك، و أخطرها على قلبك، و اطلب لها وزنا يتأني فيه إيرادها و قافية يحتملها؛ فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية و لا تتمكن منه في أخرى، أو تكون في هذه أقرب طريقا و أيسر كلفة منه في تلك؛ و لأن تغلو الكلام فتأخذه من فوق فيجيء سلسا سهلا ذا طلاوة و رونق خير من أن يعلوك فيجيء كزا فجا و متجعدا جلفا"⁽³⁾.

و لقد سعى المرزباني من خلال مأخذه إلى تحقيق ذلك؛ من خلال التأسيس لتأصيل القافية، و تنبيه الشعراء إلى التمكن ، و صحة الوضع، و الاعتناء بلفظة القافية؛ كونها تمثل بؤرة النص الشعري، و من الضروري أن تتشاكل و تتجانس لفظيا و معنويا مع سائر ألفاظ البيت الشعري.

(1) الموشح، ص:370.

(2) أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت 1989، ط:2، ص:26.

(3) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت 2006، ط:1، ص:128.

ب- الضرورة الشعرية:

ذكر أحمد مطلوب الضرورة الشعرية، وجمع جملة أقوال علماء النحو و البلاغة و النقد، و كلها تتحد في كون الضرورة هي الخروج على القواعد و الأصول بسبب الوزن و القافية، وقد جوز القدماء للشاعر ما لم يجوزوا للناثر⁽¹⁾.

غير أن الشاعر لا ينبغي أن يكون مندفعاً في قوله إلى غير وجهة معروفة، ثم يضطر للجوء إلى الضرورات الشعرية. بل لابد له أن يحسن التجوال في فضاءات اللغة، و يتخير لشعره جمال الألفاظ و حسن الإيقاع؛ حتى يدنو من غايته المرجوة: التعبير عن التجارب الشعرية. و بذلك يكون مجانباً للضرورات الشعرية و في منأى من الوقوع فيها.

و لأن المرزباني أورد جملة المآخذ التي وقع فيها الشعراء في الضرورة الشعرية؛ مجتمعة في سياق واحد فقد عمل محقق الموشح على عنوانها: (من ضرورات الشعر)⁽²⁾ و هي صرف ما لا ينصرف، و قصر الممدود، و مد المقصور، و الاجتزاء بالضمة من الواو مما حذف منه بعض الكلمة، وتسكين بعض الحروف، ومضاعفة ما لا يجوز أن يضاعف من الكلام، و رد الإعراب إلى أصله، وإلحاق نون الجمع مع الاسم المضمّر، وحذف التنوين من الأسماء المنصرفة، وقطع ألف الوصل مما حذف إعرابه، وكما جاء في القوافي من الحذف، و الترخيم في النداء...⁽³⁾

و إيراد هذا النوع من المآخذ مجتمعة دليل على اهتمام المرزباني بتنبه الشاعر إلى ما ينبغي تركه، و تتابع الشواهد النقدية يوقفه عند أخطاء الشعراء فلا يضطر إلى ارتكابها، كما أن التنويع فيها يكسب الشاعر معرفة بطبيعة تلك الضرورات و أيها أشد قبحا من الأخرى.

و قد جعل سيبويه (ت180هـ) باباً خاصاً ضمن أبواب كتابه الأولى بعنوان: (ما يحتمل في الشعر)؛ بين فيه بعض ما يجوز للشعراء استعماله و التصرف فيه من صيغ اللغة و بناء ألفاظها و تراكيبها، كصرفهم ما لا ينصرف، و حذفهم ما لا يجوز حذفه، وتنقيطهم ما لا يجوز تنقيطه من الكلمات، و وضعهم قبيح الكلمات في غير موضعه حتى يصير مستقيماً لا نقص فيه، وجعلهم الظروف بمنزلة باقي الأسماء... مذيلاً هذا الباب بقوله: " و ليس شيء يضطرون إليه إلا و هم يحاولون به وجهاً، وما يجوز في الشعر أكثر من أن أذكره لك هنا، لأن هذا موضع

(1) أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ص: 100.

(2) المرزباني، الموشح، ص: 144.

(3) المصدر نفسه، ص: 144 – 155.

جمل"⁽¹⁾. و أما ابن جني، فقد قدم كلاما نفيسا في تفسيره للضرورة الشعرية: " فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها و انخراق الأصول بها فاعلم أن ذلك ما جشمه منه، و إن دل على جورهِ و تعسفه فإن من وجه آخر مؤذن بصياله و تخمطه و قوته، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته و لا قصوره عن الوجه الناطق بفصاحته، بل مثله في ذلك عندي مثل وارد الحرب الضروس حاسرا من غير احتشام، فإنه و إن كان ملوما في عنفه و تهالكه، فإنه مشهود له بشجاعته وفيض منته، ألا تراه لا يجهل أن لو أعصم بلجام جواده لكان أقرب إلى النجاة، وابتعد عن الملحاة، لكنه جشم ما جشمه على علمه بما يعقب اقتحام مثله إدلالا بقوة طبعه، ودلالة على شهامة نفسه"⁽²⁾.

فالشاعر على ما يرى ابن جني مدرك لمكامن الضرورة و عالم بها، بل هي من لغته و ليست عيبا محضا " فلا يتصور أن يكون في تجاوزه و خروجه هدم للغة، و إنما في هذا التجاوز توسع و انطلاق و تطلع إلى الارتقاء"⁽³⁾. فتفسير ابن جني للضرورة الشعرية اعتراف منه ومن غيره من العلماء " بأن تجاوز الشاعر لقوانين اللغة المألوفة و خروجه على بعض نظم الصياغة و البناء فيها و ارتكابه لما سمي بالضرورات لا يدل بالضرورة على قصوره أو عجزه و ضعف لغته، وإنما قد يدل على طبيعته المتحررة و همته العالية و نظرتة البعيدة، ونزوعه للإبداع و التوسع و الثورة، ورفضه للتحرك في آفاق محددة ضيقة"⁽⁴⁾.

على أن من الباحثين من يعتقد أن كلام ابن جني لا يعدو أن يكون تبريرات لاستعمال الشعراء المولدين لهذه الضرورات و توسعهم في ذلك"⁽⁵⁾.

و من المآخذ النقدية التي جسدت قضية الضرورات الشعرية؛ قول العباس بن مرداس السلمي و قد ترك صرف ما ينصرف:

فما كان حصن و لا حابس يفوقان مرداس في مجمع

و قد علق المرزباني على ذلك بقوله: فترك صرف مرداس، وهو اسم منصرف؛ و هذا قبيح

(1) ينظر: سيبويه، عمرو بن عثمان، الكتاب ج1، تح: عبد السلام محمد هارون، عالم الكتب، القاهرة 1983، ص: 26، 36.

(2) أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص ج2، تح: محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت د.ت، ص: 392.

(3) أحمد محمد المعنوق، اللغة العليا، مرجع سابق، ص: 42.

(4) المرجع نفسه، ص: 41. و فيه حديث مفصل و قيم حول مبحث الضرورة الشعرية، لا سيما اهتمام النحاة وكلاهم فيها.

(5) صلاح عبد القادر، في العروض و الإيقاع الشعري، مرجع سابق، ص: 190.

لا يجوز و لا يقاس عليه لأنه لحن⁽¹⁾.

و منها مد المقصور، و مثاله قول الشاعر:

سيغنيني الذي أغناك عني فلا فقر يدوم و لا غناء

و أعقبه المرزباني بتعليق الأخفش " و الوجه الأجود في هذا أن يكون أوله مفتوحاً، لأن معنى الغنى و الغناء واحد.

و الشاعر إذا اضطر إلى مد المقصور غير أوله و وجهه إلى ما يجوز، قال:

و المرء يبليه بلاء السربال كر الليالي و انتقال الأحوال

فلما فتح الباء من البلى ساغ له المد. و مثل هذا كثير⁽²⁾.

و في هذا دلالة على أن الضرورة ترتبط في كثير من حالاتها بثقافة الشاعر، و علمه بأسرار العربية؛ إذ ثمة مسوغات تجعله يقع في الضرورة دون أن يكون ذلك عيباً يؤاخذ عليه. ومتى أدرك ذلك جاء صنيعة إثراء للغة العربية لا قدحاً فيها.

و مما ذكره المرزباني ضمن الضرورات الشعرية حذف بعض الكلمة في البيت، و منه قول الشاعر:

كنواح ريش حمامة نجدية و مسحت باللثين عصف الإثم

فأسقط الياء من نواحي⁽³⁾. بل و قد لجأ الشاعر إلى إسقاط ما هو ألزم و أثبت في بابه، كقول النجاشي:

فلست بآتيه و لست أستطيعه و لك اسقني إن كان مأوك أفضل

فحذف النون من " لكن "⁽⁴⁾.

و لاشك أن هذا الصنف من الضرورات تتفاوت فيه درجة القبح و الرداءة؛ بحسب طبيعة الكلمة التي حدث فيها الحذف، فليس حذف النون الساكنة كحذف الياء الممدودة؛ فالياء الممدودة قد يبقى أصلها ممثلاً في حركة الكسرة (كسرة الحاء في المثال)، بينما لا نجد مسوغاً لحذف حرف من كلمة كل حروفها أصلية.

(1) ينظر: المرزباني، الموشح، ص: 144.

(2) المصدر نفسه، ص: 145.

(3) نفسه، ص: 146.

(4) نفسه، ص: 147.

هذا، و واضح من المثالين أن الغاية المنشودة من وراء استخدام (*) الضرورة هي إقامة الوزن الشعري، إذ لا يكون الشاعر جاهلاً بالتكوين الحرفي للكلمات.

و من الضرورات مضاعفة الشاعر ما لا يجوز أن يضاعف في الكلام. قال قعنب:

مهلاً أعاذل قد جربت من خلقي أني أجود لأقوام وإن ضنونا

و قال الآخر:

الحمد لله العليّ الأجل

و إنما الكلام "ضنونا" و "العليّ الأجل"؛ فضاعف الشاعر (1).

و منها " إلحاق الشاعر نون الجميع مع الاسم المضمر في مثل: الضاربونه و كذلك الخائفونه و الأمرونه، فقال:

هم القائلون الخير و الأمرونه إذا ما خشوا من محدث الأمر مفضعا" (2).

و كذا هذا الصنف من الضرورات، سببه حاجة الشاعر إلى إقامة الوزن و تحقيق الإيقاع، فكما يضطرون إلى الحذف، فهم أيضاً يضطرون إلى الزيادة.

و من الأبيات التي حذف فيها الشاعر فيها الإعراب، و ليس بالحسن قول امرئ القيس:

فاليوم أشرب غير مستحقب إثمًا من الله و لا واغل

يريد أشرب، فحذف الضمة ؛ و الرواية: فاليوم فاشرب.

يعلق ابن قتيبة على هذا البيت قائلاً: " و لولا أن النحويين يذكرون هذا البيت و يحتجون به في تسكين المتحرك لاجتماع الحركات و أن كثيراً من الرواة يروونه هكذا لظننته فاليوم أسقى غير مستحقب" (3)

تجدر الملاحظة أن هذا المثال و ما شابهه، يقع في باب الضرورة الشعرية كما يقع في باب مخالفة الإعراب، إذ بينهما رابط لا يمكن إغفاله.

كما قد يمس الاضطرار إلى الضرورة الشعرية بناء القافية؛ " و مما جاء في القوافي من الحذف قوله:

(*) لم أشأ توظيف كلمة أخرى (ارتكاب مثلاً) لأن الضرورة عند العلماء - النحاة منهم خاصة - منها ما هو مقبول له مسوغ في اللغة العربية، و منها ما هو مردود لا ينبغي للشاعر الوقوع فيه.

(1) الموشح، ص: 148.

(2) المصدر نفسه، ص: 149.

(3) ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، مصدر سابق، ص: 44.

وقيل من لكيز شاهد رهط مرجوم و رهط ابن المعل

يريد ابن المعل، فحذف.⁽¹⁾

إن ما ورد في أشعار العرب من مظاهر الضرورة يدل على فردية الشاعر في التعامل مع لغته و التحليق بها و من خلالها في فضاء رحيب من الخيال غير ملتزم بما يسمى قيود اللغة، فجاء معه التصغير و الترخيم و الإبدال و غيرها من الأساليب؛ إذ الشاعر الحق هو من يطوع تلك القيود لفنه، غير أنه لا يجاوز مقدار ما يسمح به الإعراب و سلامة الصيغ العربية؛ يقول السيوطي: " و الشعراء أمراء الكلام، يقصرون الممدود، ويمدون المقصور، و يقدمون و يؤخرون، ويومنون و يشيرون، ويختلسون و يعيرون و يستعيرون. فأما لحن في إعراب، أو إزالة كلمة عن نهج صواب فليس لهم ذلك"⁽²⁾.

و على ذكر التقديم و التأخير في قضية الضرورات الشعرية، فقد سجل العلماء شاهدا شعريا شديد التعقيد لوضع الكلام في غير موضعه واشتهر في كتبهم؛ و هو قول الفرزدق⁽³⁾:

و ما مثله في الناس إلا مملكا أبو أمه حي أبوه يقاربه

و إنما أراد: و ما مثله في الناس حي يقاربه، إلا مملك أبو أمه أبوه، فتعسف هذا التعسف الشديد، و ضع الأشياء في غير مواضعها؛ و إنما مدح بهذا الشعر خال هشام، فقال: ما في الناس حي يقارب خال هشام إلا هشام الذي أبو أمه أبوه، يعني أن جد هشام لأمه هو أبو هذا الممدوح. و إنما زدنا في شرحه ليفهم.

فكأنما شعر المرزباني أن هذا البيت يعسر فهمه على المتلقي لشدة التعقيد في بنيته التركيبية، فأعقبه بهذا الشرح. ثم قال: " و هذا قبيح جدا، و إنما نصب مملكا لأنه استثناء مقدم، كما قال: " ما لي إلا أباك صديق " إذا أردت ما لي صديق إلا أبوك"⁽⁴⁾.

و هو من الأبيات التي استدلت بها الجرجاني على أن الأصل في جودة الكلام إنما هو في توخي معاني النحو فـ" فالفساد و الخلل كانا من أن تعاطي الشاعر ما تعاطاه من هذا الشأن على غير الصواب. و صنع في تقديم أو تأخير ما ليس له أن يصنعه، و ما لا يسوغ و لا يصح

(1) المرزباني، الموشح، ص: 151.

(2) جلال الدين السيوطي، المزهرة في علوم اللغة و أنواعها ج2، تح: جاد المولى و رفيقيه، منشورات المكتبة العصرية، بيروت 1987، ص: 471.

(3) ينظر: الموشح، ص: 152.

(4) المصدر نفسه، ص: 152.

على أصول هذا العلم، و إذا ثبت أن سبب فساد النظام و اختلاله أن لا يعمل بقوانين هذا الشأن، ثبت أن سبب صحته أن يعمل عليها...و إذا ثبت جميع ذلك ثبت أن ليس هو شيئاً غير توخي معاني هذا العلم و أحكامه فيما بين الكلم و الله موفق للصواب⁽¹⁾ و تعليقات المرزباني في الموشح هامة جداً؛ إذ لا نكاد نحظى بها إلا في القليل النادر، وهي مع ذلك تعبر عن وجهته النقدية و آرائه العلمية.

إن الضرورة الشعرية^(*)؛ و إن كانت في كثير من الأحيان تمثل عيباً يؤخذ عليه الشاعر فهي مع ذلك خصيصة من خصائص اللغة الشعرية، ومظهر من مظاهر الاقتدار الفني. " و لغة الشعر تسير في اتجاه مضاد لوظيفة التحديد التي تفرضها أو تنتهجها لغة النثر و لغة التخاطب العادية، لتؤسس لنفسها منطلقات و تقنيات تركيبية و جمالية جديدة. تتجه بها إلى مستوى أسمى و أعلى⁽²⁾.

و إذا كان بعضهم يرى أنه يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره، " فإن النحوي لا يقتنع بأن الشاعر كان مندفعاً في تصوير تجربته منفصلاً عن واقعه بدرجة ما تتثال عليه الألفاظ و التراكيب و هو في انتقاء و تبديل غير ملتفت إلى حركات الإعراب، أو قل: هو ملتفت لها مضح بها في سبيل روعة لفظ أو جمال صورة أو تجانس فكرة⁽³⁾. فالضرورة الشعرية أشبه بالأمر الطارئ يعرض للشاعر، و لا يقع مثله في الكلام المنثور سواء اضطر إليه الشاعر أم لا.

(1) الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص: 67.

(*) يقترح الدكتور صلاح عبد القادر بديلاً عن التسمية بالضرورة الشعرية مصطلحاً آخر هو الجوازات الشعرية و يعتقد أنه الأفضل إذ أن:

- الضرورة جاءت غفو خاطر و دون وعي، و هذا لا يسوغ لنا أن نسميها ضرورات شعرية. لأن حكم الضرورة الشعرية لا يؤخذ به في سعة القول، و سعة القول متوفرة في مخزون الشاعر اللغوي.

- اللجوء إلى الضرورة يتم في حال انعدام المثال أو الأصل، و يتم عن إدراك و وعي، وهذان الشرطان لا يتوفران في مثل هذه الحالات من الخروج على النسق في شعر الأولين على الأقل... و ورودها في أشعار المولدين و هم على دراية بخروجها عن النسق اللغوي لا يخضعها لحكم الضرورة. (ينظر: صلاح عبد القادر، في العروض و الإيقاع الشعري، ص: 192).

(2) أحمد المعتوق، مرجع سابق، ص: 58.

(3) منير سلطان، المرزباني و الموشح، مرجع سابق، ص: 200.

إن القارئ للمآخذ النقدية حول القافية و الضرورة الشعرية يدرك جليا أن أصحاب المآخذ كانوا يقفون عند الأخطاء الشعرية لأبيات مستقلة عن القصيدة؛ التي قد تزخر بمواطن جمّة من الحسن و الجودة، فنقاد هذا اللون كانوا من اللغويين و النحاة، و قد كان همهم منصبا على حفظ الكلام العربي من اللحن، و لذا نراهم يتمسكون أحيانا بالضرورة الشعرية إذا لم يجدوا لها مَحَلّاً في تطبيق قواعدهم ونظرياتهم التي استنبطوها من الشعر، ولم يكن لهم بد من قبول هذا الشعر و التسليم بلغته الخاصة. كما أن الشاعر نفسه ليس بمنأى من الوقوع في تلك الأخطاء؛ فالتجربة الإبداعية مهمة شاقة يخوضها الشاعر، في سبيل جمع و ضم المواد اللغوية المهيأة له؛ لإخراجها صورا فيها جمال و حسن و فيها متعة ولذة. يقول الباحث شوقي ضيف: "... و الشاعر لابد له من وسائل كثيرة هي هذه العلوم و نعتي بها علوم اللغة و النحو و التصريف و البيان والبدیع، و هذا يرينا مقدار الجهد الذي يبذله الشاعر، و أن المواد التي في يده ليست سهلة بالقدر الذي يتصوره كثير من الناس؛ إن عليه أن يعرف سر مهنته. عليه أن يعرف كل ما أقيم حول اللغة من دراسات و كذلك ما أقيم حول الأساليب و أيضا ما أقيم حول الأوزان"⁽¹⁾. و إن كان كلام شوقي ضيف يستهدف الشاعر الحديث.

(1) شوقي ضيف، في الأدب و النقد، دار المعارف، القاهرة 1999، ص: 49.

الفصل الثاني

قضايا النقد الفني

المبحث الأول: مآخذ التصوير الفني.

المبحث الثاني: المعنى الشعري بين الإبداع و الاتباع.

المبحث الثالث: عيوب التشكيل البنائي.

المبحث الأول

مآخذ التصوير الفني

إنّ اللغة التي انصب اهتمامنا على دراسة بعض جوانبها في الفصل السابق؛ أداة في يد الشاعر يوظفها بصورة تختلف تماما عن توظيف الناثر، إذ يسعى الشاعر إلى تحقيق غايات فنية ببحثه عن الخصوصيات الأسلوبية التي تعينه على الارتقاء بالنص الشعري. و من تلك الخصوصيات ما يتعلق بجودة التصوير الفني وحسنه و جماله. و قد حفل كتاب الموشح برصد بعض تلك الصور التي أُوخذ فيها أصحابها من عدة أوجه: الإصابتة في الوصف، التشبيه، الاستعارة و المبالغة في علاقتها مع الخيال الإبداعي. و سنرى من خلال الشواهد اللاحقة أن المرزباني ينادي بضرورة قرب التصوير من الواقع؛ إذ ذاك في نظره أخرى بالدخول في نطاق الفن.

تعرف الصورة الأدبية (image littéraire) بأنها "ما ترسمه للذهن المتلقي كلمات اللغة، شعرا أو نثرا، من ملامح الأفكار و الأشياء و المشاهد و الأحاسيس و الأخيلة. و تكون إما فكرة نقلية تقريرية ترسم معادلها الحقيقي في أخص خصائص الواقعية، و إما معادلا فنيا جماليا يوحي بالواقع و يومئ إليه بأشباهه من الرسوم و اللوحات عن طريق الحشد الإيقاعي، و سائر ضروب الإيحاء البلاغي و البديعي و الصياغات التشكيلية و التقنيات الأسلوبية و اللغوية المختلفة"⁽¹⁾.

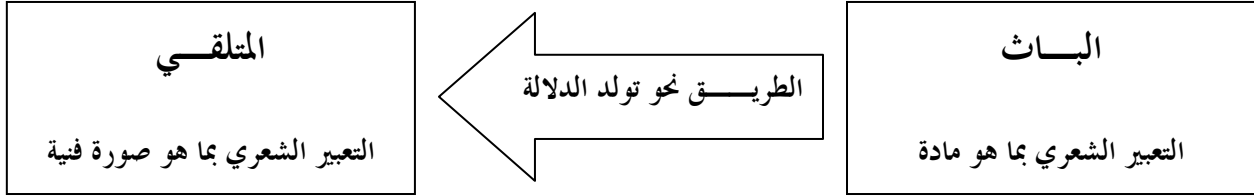
و الصورة في المفهوم الفلسفي مقابلة للمادة، " و هي ما يتميز به الشيء مطلقا فإذا كان في الخارج كانت صورته خارجية، وإذا كان في الذهن كانت صورته ذهنية. غير أن المادة في نظرهم لا تتعزى عن الصورة الجسمية... و يطلق لفظ الصورة على بقاء الإحساس في النفس بعد زوال المؤثر الخارجي، أو على عودة الإحساسات إلى الذهن بعد غياب الأشياء التي تثيرها. و تسمى بالصورة الذهنية"⁽²⁾.

(1) اميل يعقوب - بسام بركه - مي شيخاني، قاموس المصطلحات اللغوية و الأدبية، دار العلم للملايين، بيروت 1987، ط:1،

ص: 247

(2) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، الشركة العالمية للكتاب، بيروت 1994، ص: 742، 744.

و الملاحظ أن كلا التعريفين الأدبي و الفلسفي يؤكدان على الذهن البشري كمحل تتجسد فيه حقيقة الصورة الفنية.



و يعرفها محمد حسن عبد الله بقوله: " الصورة الشعرية هي علاقة - و ليست علاقة تماثل بالضرورة - صريحة أو ضمنية، بين تعبيرين أو أكثر، تقام بحيث تضيف على أحد التعابير - أو مجموعة من التعابير - لونا من العاطفة، و يكتف معناه التخيلي - و ليس معناه الحرفي دائما - و يتم توجيهه، و يعاد خلقه إلى حد ما، من خلال ارتباطه أو تطابقه مع التعبير أو التعبيرات الأخرى"⁽¹⁾؛ ثم إن الصورة الفنية قد شغلت بال الباحثين، سواء ما تعلق بها في التجربة الشعرية العربية التراثية، أو ما ارتبط بها مع تطور الأشكال الأدبية. و قد اشتهرت دراسات في هذا الباب من بينها كتاب جابر عصفور: " الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي"؛ و قد تحدث عن الصورة قائلًا: " الصورة الفنية طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية و تأثير. و لكن أيا كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير، فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته. إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه و كيفية تقديمه، و لكنها - بذاتها - لا يمكن أن تخلق معنى، بل إنها يمكن أن تحذف دون أن يتأثر الهيكل الذهني المجرد، الذي تحسنه أو تزيينه"⁽²⁾. و الحذف الذي يقصده الناقد هو ترك توظيف الصور الفنية، و الاكتفاء بإيراد المعاني في أشكالها المعيارية؛ إذ تضيف الصورة الفنية - حسب - بعدا جماليا تزيينيا، فيوصف المعنى الشعري بالجودة على هذا الأساس.

إذا كانت الصورة الأدبية تتفاوت في تعبيرها و تأثيرها، قوة و ضعفا، و رفعة و ضعة، فإن الأمر يجعلنا نشعر بأنه ليست كل صورة جديدة بأن تنمي ذوقا أدبيا رفيعا، أو تعتبر فنا قوليا أصيلا؛ و إنما - فقط - تلك الصورة الحية النابضة، و المتحركة الشاحصة التي تترك أثرها يتعمق المشاعر و يهز الوجدانات. و الناقد لا ينظر عند دراسة الصورة إلى الجزئيات المكونة

(1) محمد حسن عبد الله، الصورة.. و البناء الشعري، دار المعارف، القاهرة د.ت، ص: 37.

(2) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1992، ط3، ص: 323.

لها، وإنما ينظر إليها كوحدة معبرة. و يكون نجاح الصورة بمقدار نجاح الشاعر في التعبير عن المعنى بشكل لا يجر وراءه خلا في المعنى أو نقصا فيه أو عيبا تصويريا بارزا⁽¹⁾. و من هذا المنطلق، نجد الخطاب النقدي العربي القديم مهتما بالصورة الأدبية جودة و رداءة، و قد سجل المرزباني جملة شواهد؛ تعكس ما عيب على الشعراء في عرضهم لمعانيهم الشعرية. و من مداخل هذه المآخذ الإصابتة في الوصف و هو أحد مقومات نظرية عمود الشعر، و الإصابتة في الوصف بيان لاقتدار الشاعر على نقل الواقع على صور غير حقيقية؛ إذ نقل الحقائق كما هي في الانطباع الذهني لا يحقق غرضا فنيا، و لغة الشاعر تعمل على تغيير الواقع بشكل يثير المتلقي لما فيها من لمسات فنية.

فغلبت النزعة الحسية على أوصاف الشعراء، وكانت مبدءا من مبادئ النقد التصويري؛ تعرف جودة الشاعر في مدى مثالية نقله لما يرى و يسمع، وليس له أن يحيد عما تعارفت عليه الذاكرة الجمعية. وقد أشار المرزباني إلى ما أخبر به محمد بن يحيى، قال: " عيب على امرئ القيس: إذا ما الثريا في السماء تعرضت تعرض أثناء الوشاح المفصل

لأن الثريا لا تتعرض، إنما الاعتراض للجوزاء"⁽²⁾.

و قوله:

و أركب في الروع خيفانة كسى وجهه سعف منتشر

شبه ناصيتها بسعف النخلة، وإذا غطى الشعر العين لم يكن الفرس كريما"⁽³⁾.

و عيب على النابغة وصف النعام في قوله:

مثل الإماء الغواصي تحمل الحزما

و ذكر قول الأصمعي: إنما توصف الإماء في هذا الموضع بالرواح لا بالغدو لأنهن يجئن بالحطب إذا رحن.⁽⁴⁾

و الظاهر أن الأصمعي بقريحته اللغوية، لم يعتد ببيت النابغة في جانبه التصويري بقدر ما شغله المعنى العرفي، و الشاعر لم يقصد إلى وصف الإماء؛ فقد كان بصره واقعا على ذلك الطائر الضخم، فعقد علاقة بين ريش النعام على ظهره و حزم الحطب على ظهر الإماء، إن علاقة التشبيه هنا في أدق جزئياته واقعة بين الريش و الحطب.

(1) ينظر: داود سلوم، مقالات في تأريخ النقد العربي، دار الرشيد للنشر، بغداد 1981، ص: 91.

(2) المرزباني، الموشح، ص: 41.

(3) المصدر نفسه، ص: 39.

(4) ينظر: المصدر نفسه، ص: 54.

الريش ← صفة للنعام ... صفة جوهرية.

الحطب ← صفة للإماء ... صفة عارضة.

و أمّا اختيار لفظة " الغوادي " بدل لفظة " الرائحات " فيبدو أن ذلك يعود إلى إيثار إقامة الوزن، وليس جهلاً من الشاعر.

و أنكر على لبيد قوله:

لو يقوم الفيل أو فياله زل عن مثل مقامي و زحل

لأنه ليس للفيل مثل أيد الفيل فيذكره⁽¹⁾.

و هذا الخطأ في الوصف نشأ عن الوهم، فقد توهم أن الفيل أقوى البهائم، فظن أن فيّاله أقوى الناس.

و قد يلجأ الشاعر إلى تشكيل صورة معنوية بواسطة العلاقة التشبيهية، فتخونه معرفته بالحقائق و التاريخ؛ فيصبح شعره عرضة للانتقاد من تلك الزاوية؛ كقول زهير بن أبي سلمى:

فُتِنَجْ لَكُمْ غِلْمَانُ أَشَامَ كُلِّهِمْ كَأَحْمَرِ عَادٍ ثُمَّ تَرْضَعُ فَيَفْطَمُ

فهذه من الأخطاء التي من المفترض خلو العمل الشعري منها، إلا أن تكون قد حدثت نتيجة جهل من الشاعر، أو تحريف الرواة. و قد علق المرزباني على هذا البيت بقول الأصمعي: " إن ثمود لا يقال عاد، لأن الله عز و جل إنما نسب قداراً إلى ثمود، فقد قال: ﴿ أَهْلَكَ عَادًا الْأُولَى ﴾ ؛ معناه التي كانت قبل ثمود لا أن هاهنا عادين"⁽²⁾ ، و خالف في ذلك الخطيب التبريزي في قوله: " و قال أبو العباس، محمد بن يزيد: هذا ليس بغلط، لأن ثمود يقال لها: عاد الآخرة. و يقال لقوم هود: عاد الأولى"⁽³⁾. و حجة الجميع في فهم الآية القرآنية و تأويلها.

و من ذلك قول الأعشى الذي جعل المرأة خراجه و لاجة :

كَأَنَّ مَشِيَّتَهَا مِنْ بَيْتٍ جَارَتْهَا مَرَّ السَّحَابَةِ لَا رَيْثَ وَلَا عَجَلَ

و من هنا ذمه الأصمعي قائلًا: هلا قال كما قال الآخر:

(1) المرزباني، المصدر السابق، ص: 101.

(2) المصدر نفسه، ص: 56.

(3) يحيى بن الخطيب التبريزي، شرح القصائد العشر، مؤسسة المعارف للطباعة و النشر، بيروت 2006، ص: 109.

و يكرمها جاراً فيزرنها و تعتل عن إتيان فتعذر⁽¹⁾

و قد يلاحظ القارئ أن الأصمعي في نقده يقابل بين الأشعار كي يتضح مقصوده؛ غير أن بيت الأعشى فيه من المعاني العرفية ما يمتدح لأجلها، فقد أتى الشاعر بأحسن أوصاف المشي لدى المرأة، فلا هي متريثة تريث من تبغي المكوث في الخارج، و لا هي مستعجلة استعجال القلق المضطرب. فهي في هدوء و اطمئنان تمشي مشية المرأة المقتصدة.

و يتضح بعد هذا، أن المرزباني يسير على درب من سبقه من النقاد الذين سبقوه؛ في حرصهم على الإتيان بالصور الوصفية في عرفها الفني لا في حقيقتها المادية، و الوصف إنما هو " ذكر الشيء كما فيه من الأحوال و الهيئات، و لما كان وصف أكثر الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني كان أحسنهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التي يتركب الموصوف منها، ثم بأظهرها فيه و أولاهها، حتى يحكيه بشعره و يمثله للحسن بنعته"⁽²⁾.

و العرب إنما أودعت أشعارها من الأوصاف و التشبيهات و الحكم ما تحاط معرفته، و يدرك عيانه، وما مروا به من تجارب الحياة، فما وصفوه إنما هو انعكاس لطبيعتهم و ما رأوه فيها.⁽³⁾ " إذ لا معنى أن يشبه المرء بما لم يره، و لا أن يصور شعوره بما لا علم له به، لأن هذا يمس صدق الشاعر و أصالته الفنية"⁽⁴⁾.

و بناء على هذا الإلحاح النقدي، كان لابد للشاعر أن يتجه في تجربته الإبداعية إلى منهج محدد هو **الدقة في التشبيه**، المرتبطة بالمهارة الفنية في معاينة الموصوفات، و التشبيه أقوى الأنواع البلاغية ارتباطاً بفن الوصف، ذلك أنه - بحكم تكوينه - يضع الشيء إزاء ما يقابله، و ترتبط صحة التشبيه و صوابه بتناسبه المنطقي و مدى دقة المطابقة العقلية و المادية بين أطرافه⁽⁵⁾.

و من الأمثلة التطبيقية على عدم الدقة في التشبيه، قول الطرماح الذي قل وفاؤه بالمعنى في صورته الشعرية:

تمسح الأرض بمعنوس مثل مثالة النياح القيام

(1) المرزباني، الموشح، ص: 66.

(2) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص: 130.

(3) ينظر: ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: محمد زغول سلام، منشأة المعارف، الاسكندرية د.ت، ص: 48.

(4) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت 1973، ص: 247.

(5) المرجع نفسه، ص: 183.

فقد أساء التشبيه إذ جعل ذنبها " معنونا " أي طويلا يمسح الأرض ثم شبهه بالمثلثة، و هي خرق تمسكها النساء بأيديهن إذا قمن للنياحة⁽¹⁾.

و حين قابل الكميت ذا الرمة في الكوفة، فأخبره أنه عارض إحدى قصائده^(*)، فاستمع إليه ذو الرمة حتى فرغ، ثم قال له: « ما أحسن ما قلت إلا أنك إذا شبهت الشيء ليس تجيء به جيدا كما ينبغي، و لكنك تقع قريبا فلا قدر إنسان أن يقول: أخطأت و لا أصبت، تقع بين ذلك، فلم تصف كما وصفت أنا و لا كما شبهت. قال: و تدري لما ذاك؟... لأنك تشبه شيئا قد رأيته بعينيك، وأنا أشبه ما وصف لي و لم أره بعيني، قال: صدقت هو ذاك »⁽²⁾.

فهذا النص يعكس نظرة شاعر ناقد هو ذو الرمة؛ إلى أسلوب التشبيه و ما يجعله متفاوت الدرجات بين الشعراء، فقد استحسن شعر الكميت في جملته، غير أنه وقف عند تشبيهاته وقفة الخبير المتمرس، فهي لم تبلغ درجة الجودة^(**)، و إنما قاربته فقط، و العلة في عدم لحاق تشبيهات الكميت من تشبيهات ذي الرمة، أن الكميت يشبه ما يراه؛ و هو مذهب تحري الحقائق الواقعية في رسم الصور البيانية، و ذا الرمة يؤلف صورا لما وصف له و لم يشهده عيانا. و لعل المخطط التالي أن يسلط الضوء على الحوار الذي دار بين ذي الرمة و الكميت في قضية التشبيه و جودته.



(1) ينظر: المرزباني، الموشح، ص: 327.

(*) قصيدة ذي الرمة قوله:

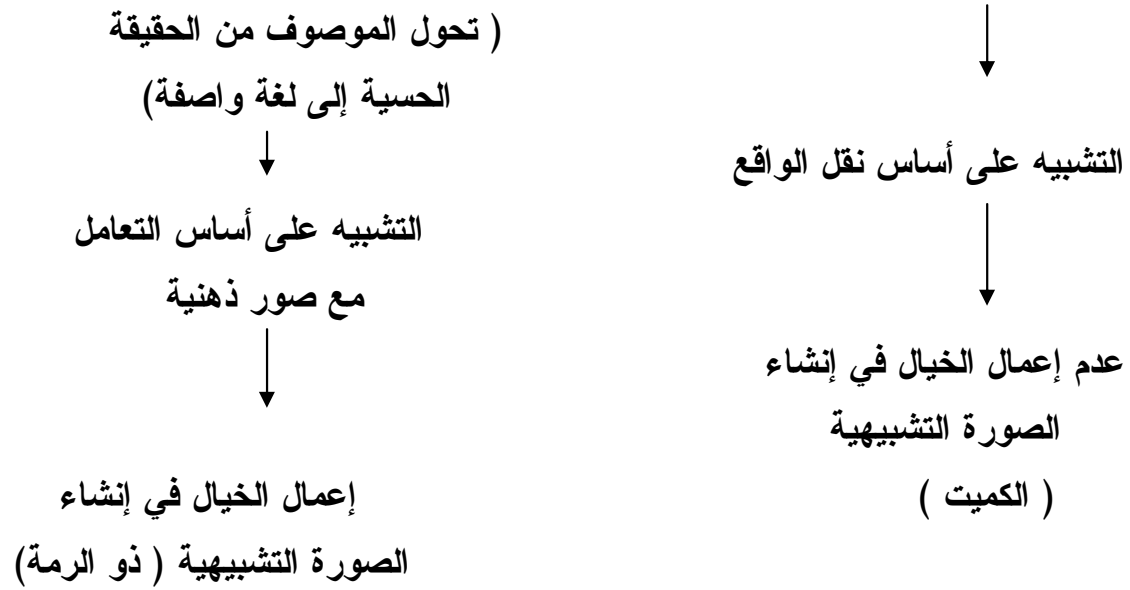
ما بال عينك منها الماء ينسكب كأنه من كلى مفريسة سرب
و معارضة الكميت هي:

هل أنت عن طلب الإيفاع منقلب أم هل يحسن من ذي الشبية اللعب (الموشح، ص: 307)

(2) المصدر السابق، ص: 307.

(**) و عند أبي هلال العسكري، أجود التشبيه و أبلغه ما يقع على أربعة أوجه:

- 1- إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه.
- 2- إخراج ما لم تجر به العادة إلى ما جرت به العادة.
- 3- إخراج ما لا يعرف بالبدية إلى ما يعرف بها.
- 4- إخراج ما لا قوة له في الصفة إلى ما له قوة فيها (كتاب الصناعتين، ص: 214، 215)



فمرد جودة الصور التشبيهية، و بلاغتها إلى مدى قوة الفكر و إعمال الخيال، " و للصور التشبيهية دلالات إيحائية، تختلف باختلاف تصور المتلقي و إدراكه و خبراته السابقة عن عناصره أو طبيعة الإثارة التي تولدها في نفسه و مخيلته، و من هنا يقوم المتلقي بتأويل تلك الصور... و أبرع تلك الصور هي التي تستطيع أن توحى بأكبر قدر ممكن من الدلالات الإيحائية و الإثارات التخيلية عند المتلقي وفق تركيب بنائه النفسي و خبراته المكتسبة، و ما تذكره به من صور مشابهة لها، تجارب ذاتية سبق أن عاشها"⁽¹⁾.

لكن الإيحائية و الإثارة لا تتحققان؛ إذا نقل الشاعر الواقع كما هو، فـ" إذا استقرت التشبيهات، وجدت التباعد بين الشئيين كلما كان أشد، كانت إلى النفوس أعجب، وكانت لها النفوس أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب"⁽²⁾.

غير أن تشكيل الصور التشبيهية لا ينبغي أن يكون غاية في البعد و الاختلاف؛ كي لا تتبو عنها النفس و يمجها الذوق ، لهذا نجد المرزباني حريصا على نقل الأمثلة التي جانب فيها أصحابها الصدق الفني، فلم يخرج كلامهم سلسا سهلا كقول زهير بن أبي سلمى:

فزلّ عنها و وافى رأس مرقبة كمنصب العتر دمي رأسه النُسكُ

فالشاعر في هذا المثال لم يوفق في اتفاق طرفي التشبيه اتفاقا يجذب النفس إليه، و إنما اتسم تشبيهه بالبعد، و وعورة العبارة، وجفائها و صعوبة تركيبها، والمطلوب في التشبيه التراثي

(1) يوسف أبو العدوس، التشبيه و الاستعارة، دار المسيرة، عمان 2007، ط01، ص:97.

(2) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، دار المدني، جدة 1991، ط01، ص:130.

أن لا يصدّم ذوق المتلقي بالتشبيهات التي لا تتلاءم معه فنياً و لا معرفياً. غير أن عدم الوقوف على جل المعاني المقصودة من التشبيه لا تنقص من قيمته الفنية؛ " فليس التشبيه إلا دعوة دخول المتلقي إلى ما ورائيات الأشياء، و توجه إليه ليحتضن في تعاطف مختلف الإحياءات التي تظل تحوم على آفاق الصورة التشبيهية ليحاول اقتناص ما أمكنه من طيورها المحلقة، والتي سيظل بعضها يرف بأجنحته حواليه و لا يستطيع أن يقبض عليه"⁽¹⁾.

و خلف التشبيه - الذي عدّ أبرز الصور البلاغية عند العرب - تقف الاستعارة كنمط بياني شغل بحوث النقاد و البلاغيين. و الاستعارة مأخوذة من العارية؛ أي نقل الشيء من شخص إلى آخر حتى تصبح تلك العارية من خصائص المعار إليه. و استعاره الشيء و استعاره منه: طلب منه أن يعيره إياه⁽²⁾. و لقد جعل ابن المعتز الاستعارة أولى أبواب البديع، فجاء بأمثلة قرآنية و نبوية، و من أقوال الصحابة و كلام الشعراء القدامى و المحدثين⁽³⁾، و لم يكن الفصل بين علوم البلاغة متداولاً على عهده.

و هي من الوسائل التعبيرية اللغوية التي تهتم بالتصوير الشعري الدقيق، " و ربما كانت هي سر جمالها و روعتها، و بقدر تفنن الأديب فيها تكون صورته أجمل و أدبه أكثر تأثيراً في نفس السامع"⁽⁴⁾، و يعرف الجرجاني الاستعارة بقوله: " اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غير لازم، فيكون هناك كالعارية"⁽⁵⁾.

و من أهم المقاييس التي عولجت الاستعارة من خلالها: القرب أو المقاربة و هي جريان العلاقة بين المستعار منه و المستعار له على أساس التقارب حتى يتحقق الوضوح و الفهم، " و إنما استعارت العرب المعنى لما ليس هو له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله

(1) رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية و التطور، دار المعارف، الاسكندرية د.ت، ط2، ص: 254.

(2) ينظر: ابن منظور، لسان اللسان، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت 1993، ص: 240.

(3) ينظر: عبد الله بن المعتز، كتاب البديع، اعتنى به: اغناطيوس كراتقوفسكي، دار المسيرة، بيروت 1982، ط:3، ص: 3 و ما بعدها.

(4) أحمد محمد نتوف، النقد التطبيقي عند العرب في القرنين الرابع و الخامس الهجريين، دار النوادر، دمشق 2010، ط:01،

ص: 420.

(5) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 30.

أو كان سببا من أسبابه⁽¹⁾.

و قد عد المرزباني الخروج على ذلك من الاستعارات القبيحة؛ نحو " قول أوس بن حجر:

و ذات هدم عار نواشرها تصمت بالملء تولبا جدعا

لأنه أفحش في الاستعارة بأن سمى الصبي تولبا، و التولب ولد الحمار

و مثله قول الآخر:

و ما رقد الولدان حتى رأيتهم على البكر يمر به بساق و حافر

فسمى رجل الإنسان حافرا... و كل ما جرى هذا المجرى من الاستعارة قبيح لا عذر فيه...⁽²⁾.

فما ذكره المرزباني في الشاهدين النقيدين مستهجن لدى الناقد التراثي، إذ الشاعر قد استعار ما لا يعقل للإبانة عما يعقل. غير أن ذلك لا ينفي عن النص بعده الجمالي؛ فقد تقتضي الحالة النفسية للشاعر الإتيان بتلك الألفاظ؛ فعن المثال الأول يقول عبد القاهر الجرجاني: " أجرى التولب على ولد المرأة، و هو لولد الحمار في الأصل، و ذلك لأنه يصف حال ضرر و بؤس، و يذكر امرأة بئسة فقيرة، و العادة في مثل ذلك الصفة بأوصاف البهائم، ليكون أبلغ في سوء الحال و شدة الاختلال"⁽³⁾، و عن المثال الثاني " فقد قالوا إنه أراد أن يقول: « بساق و قدم » ، فلما لم تطاوعه القافية وضع الحافر موضع القدم. و هو إن كان قد قال بعد هذا البيت ما يدل على قصده أن يحسن القول في الضيف، و يبياعده من أن يكون قصد الزرابة عليه، أو يحول حول الهزء به و الاحتقار له، و ذلك قوله:

فقلت له أهلا و سهلا و مرحبا بهذا الحيا من محي و زائر

فليس بالبعيد أن يكون فيه شوب مما مضى...⁽⁴⁾.

و من الاستعارات الحسنة؛ التي لم تُخرج قائلها عن المؤلف رغم حاجة النفس لذلك قول عنتره العبسي، يقول المرزباني: " رأيت أهل العلم بالشعر يستحسنون قول عنتره العبسي فيما أخذ به عن شكيه فرسه إليه التعب لدوام الحرب فقال:

فازور عن وقع القنا بلبانه و شكا إلي بعبرة و تحمحم

فلم يخرج الفرس من التحمحم إلى الكلام، ثم قال:

(1) أحمد ننتوف، النقد التطبيقي عند العرب، مرجع سابق، ص: 422.

(2) المرزباني، الموشح، ص: 88.

(3) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 39.

(4) المصدر نفسه، ص: 38.

لو كان يدري ما المحاورة اشتكى و لكان لو عرف الجواب مكلمي" (1)

فالشاعر قد أتى بصورة مجازية، غاية في الحسن؛ إذ نقل إلينا حالة نفسية داخلية هي الرغبة أن يكلمه فرسه، و لكنه لم ينسب الكلام للحيوان إلا على سبيل التمني. فهذه صورة إبداعية تقارب الحقيقة.

و خلافها قول الآخر:

تراه إذا ما أبصر الضيفَ كلبه يكلمه من حبه و هو أعجم

فإنه " أقنى الكلب في قوله: إنه يكلمه، ثم أعدمه إياه عند قوله: إنه أعجم من غير أن يزيد في القول ما يدل على أن ما ذكره إنما أجراه على طريق الاستعارة" (2).

فهذه الصورة لا ترقى إلى مستوى الجمال الفني حتى يحدث فيها الشاعر موقفا إنسانيا، وتداع للمعاني النفسية الراقية التي تكون بين طرفين متباعدين.

و نقل أيضا عن قدامة بن جعفر أن " من الإيماء المشكل الذي لا يفهم و قد أفرط قائله في حكايته :

أومت بكفيها من الهودج لولاك هذا العام لم أحجج

أنت إلى مكة أخرجتني حبا و لولا أنت لم أخرج

و هذا الكلام كله ليس مما يدل عليه إيماء و لا تعبر عنه إشارة" (3).

غير أن ما استهجن من أجله الاستعارة في هذا المثال، من استحالة ورود هذه الكلمات بالإشارة قد يكون موضع استحسان، إذ يعكس البيتان الشعريان حالة رد فعل الشاعر من امتنان المرأة؛ فتصور ما يمكن قوله في صورة استعارية، وأبرزه في حلة مجازية ذات دلالات نفسية عميقة تعبر عن ذات الشاعر، " غير أن الناقد العربي القديم يصدر عن مقولة أساسية، مؤداها أن الشعر صناعة ذهنية أو تخيل عقلي. و لكي يصح العمل الشعري - تبعا لهذه المقولة - فلا بد من المشابهة و المناسبة و مقاربة المجاز للحقيقة. أما الحديث عن ذات الشاعر فقد كان في حكم الملغى لأن الناقد العربي لم يكن يهتم كثيرا بذات الشاعر، أو بوقع العالم الخارجي عليها، أو بقدرتها على تشكيل الأشياء، أو خلق عالم خاص بها" (4). فلم يكن الناقد العربي - إذن - يسبر أغوار التجربة الشعرية و يطالع المواقف النفسية المحفزة على القول. غير أنه

(1) المرزباني، الموشح، ص: 349.

(2) المصدر نفسه، ص: 349.

(3) المصدر نفسه، ص: 144.

(4) جابر عصفور، الصورة الفنية، ص: 206.

وجد في تاريخ النقد الشعري من لا يرى المشابهة بين الصور و العالم الخارجي مطلباً ضرورياً من مطالب التشكيل الشعري، يقول عبد القاهر الجرجاني: " اعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاء ازدادت الاستعارة حسناً..."⁽¹⁾ و إخفاء التشبيه لا يتحقق للشاعر إن هو تحرى المقاربة بين ركنيه.

فالحاصل أن التعبير الاستعاري ليس مجرد استخلاص لصفات مشتركة بين طرفيه، فقد يكون صورة لمشاعر صاحب التعبير تجاه الأشياء و موقفه منها؛ يتضح ذلك في المنحى الاستعاري الذي يتواءم مع هذه المشاعر.

و لما كانت الصور الشعرية مرتبطة في تشكيلها بخيال الشاعر، فإن هذا الأخير قد يجمع به، فيصف الأشياء أحياناً بصفات فيها خروج عن المألوف و المتوقع؛ فتتسم لغته بالمبالغة، و قد عرفها العسكري بقوله: " المبالغة أن تبلغ بالمعنى أقصى غاياته، وأبعد نهاياته، و لا تقتصر في العبارة عنه على أدنى منازلها و أقرب مراتبها " ⁽²⁾ ، و نقل أحمد مطلوب في معجمه اختلاف مذاهب النقاد و البلاغيين فيها: ⁽³⁾

➤ **الأول:** إنها غير معدودة من محاسن الكلام و لا من جملة فضائله، و حجتهم على هذا هو أن خير الكلام ما خرج مخرج الحق من غير إفراط و لا تفريط، أو كما عبر عنه حسان بن ثابت بقوله:

و إنما الشعر عقل المرء يعرضه على الأنام فإن كيساً و إن حمقاً
و إن أشعر بيت أنت قائله بيت يقال إذا أنشدته صدقاً

➤ **الثاني:** أنها من أجل المقاصد في الفصاحة و أعظمها في البراعة، و حجتهم في ذلك " أن خير الشعر أكذبه " و " أفضل الكلام ما بولغ فيه " .

➤ **الثالث:** إنها فن من فنون الكلام و نوع من محاسنه، ومتى كانت جارية على جهة الغلو و الإغراق فهي مذمومة.

فهذه الآراء تتراوح بين رافض لها رفضاً تاماً، و أخذ لها أخذاً مطلقاً، ومتوسط بين الأمرين. و مآخذ المرزباني تمثل للقول الثالث، الذي يرفض الإغراق في الخيال و تجاوز الحد، فقد أنكر قوم من أهل العلم على المهلهل قوله:

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 346.

(2) أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص: 331.

(3) أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ص: 238.

فلولا الريح أسمع أهل حجر صليل البيض تفرع بالذكور

و قالوا هو خطأ و كذب من أجل أن بين موضع الوقعة التي ذكرها و بين حجر مسافة بعيدة (1).

و عيب على أبي تمام قوله في هجاء أحد معاصريه من الشعراء:

أفي تنظم قول الزور و الفند و أنت أنزر من لا شيء في العدد

فقد بالغ الشاعر في احتقار مهجوه، حتى صيره مرادفا للعدم، وذلك بجانب للواقع، غير أن كلامه يعكس دلالة فلسفية؛ إذ وجود الإنسان في الحياة مرتبط أشد الارتباط بالدور الموكل إليه في حياته و عصره، فمن لا دور له فلا مكان له و من لا مكان له فلا قيمة لوجوده، فهو و عدمه سيان.

كما أؤخذ زهير بن أبي سلمى بوصفه للضفادع، في قوله:

يخرجن من شربات مأوها طحل على الجذوع يخفن الغم و الغرقا

لأن الضفادع لا تخرج من الماء لأنها تخاف الغم و الغرق؛ و إنما تطلب الشطوط لتبيض هناك و تفرخ (2). غير أن الواقع ليس في كلام الشاعر و لا في كلام الناقد؛ فالضفادع تطلب الشطوط لأن حياتها مقسمة بين الماء و البر. و قد تخفى الحقائق العلمية على الناقد كما تخفى على الشاعر.

و انتقد قول جميل ؛ حين قال:

ألا ليتني أعمى أصم تقودني بشينة لا يخفى عليّ كلامها

ف قيل له: " هذا محال إلا أن يعطى آية في خفاء كلام الناس عليه و سماعه لكلامها" (3).

فمرد إنكار هذه الأشعار عدم تحري مذهب الصدق و التزام الحقيقة، و قد ألح ابن طباطبا على الشاعر بضرورة " أن يجتنب الإشارات البعيدة و الحكايات الغلقة، و الإيماء المشكل، و يعتمد ما خالف ذلك، ويستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة، و لا يبعد عنها، و من الاستعارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها" (4).

إن الشاعر في طريقة بناء شعره؛ يتحدث بما يمليه عليه شعوره و ذوقه، و هو " قد يبدو للعقل مبالغا في قوله، مغاليا في تصويره، مجانباً للصواب في حكمه... و لكنه في الحقيقة

(1) المرزباني، الموشح، ص: 106.

(2) المصدر نفسه، ص: 60.

(3) المصدر نفسه، ص: 315.

(4) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص: 158.

لم يغال و لم يبالغ و لم يجانب الصواب فيما يقول، لأن نظرتة مختلفة عن الآخرين و طريقته في وصف الأشياء و التعبير عنها مختلفة عن طريقته⁽¹⁾ و وجود العبارة المستغلة و الإيماء المشكل لا يقللان من شعرية الخطاب الأدبي، فاللغة الشعرية لا تقوم على المباشرة و التقريرية. و دلالة النص في المنظور الحديث تفاعل بين موقفين: موقف الإبداع و موقف التلقي؛ إذ " الموقف النفسي للمتلقي لا يقل أهمية و تأثيرا في مجال الحكم على النص عن الموقف الذي يصدر عنه الأديب شاعرا أو كاتباً أو خطيباً"⁽²⁾. فللصورة أثر من الناحية النفسية إثارة و تنبيهها؛ لما للخيال من دور في صياغتها متوحدا مع الفكر أو مشكلا له⁽³⁾.

بل الشأن أبعد من ذلك، فقد نقل المرزباني عن ابن سلام أن بعض متلقي الشعر يحث على المبالغة و يطلبها في تصويرهم الشعري و أنها مقدمة على الصدق والاعتدال ومن ذلك أن كثيرا أنشد عبد الملك يمدحه:

على ابن أبي العاصي دلاص حصينة أجاد المسدي سردها و أذلها

بؤود ضعيف القرم حمل قتيورها و يستضلع القوم الأشم احتمالها

فهذان البيتان لم ينالا قبولا عند عبد الملك، لأنهما يفتقران إلى عنصر الخيال و التصوير المبالغ فيه، و ردّ على كثير أن قول الأعشى لقيس بن معد يكره

و إذا نجي كتيبة ملمومة خرساء يخشى الذائدون نهالها

كنت المقدم غير لابس جنة بالسيف تضرب معلما أبطالها

أحب إليه، فقد بالغ الأعشى في وصف صاحبه بالشجاعة حتى جعله يقابل الأعداء بغير جنة، بينما التزم كثير الصدق، فجعل عبد الملك يقابل الأعداء بدرع حصينة، و يقال: إن كثيرا قد أجاب عبد الملك على اعتراضه بقوله: " يا أمير المؤمنين؛ وصف الأعشى صاحبه بالطيش و الخرق والتعريض ووصفتك بالحزم والعزم، فأرضاه"⁽⁴⁾.

ولم يرض المرزباني بهذا؛ فعلق بقول من يستجيدون المبالغة قائلا: رأيت أهل العلم بالشعر يفضلون قول الاعشى في هذا المعنى على قول كثير، لأن المبالغة أحسن عندهم من الاقتصار على الأمر الوسط، و الأعشى بالغ في وصف الشجاعة حتى جعل الشجاع شديد الإقدام بغير جنة. على أنه و إن كان لبس الجنة أولى بالحزم و أحق بالصواب؛ ففي وصف الأعشى دليل

(1) أحمد المعتوق، اللغة العليا، مرجع سابق، ص: 132.

(2) محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص و جماليات التلقي، دار الفكر العربي، القاهرة 1996، ط: 01، ص: 94.

(3) ينظر: محمد حسن عبد الله، الصورة و البناء الشعري، ص: 163.

(4) المرزباني، الموشح، ص: 231.

قوي على شدة شجاعة صاحبه لأن الصواب له، و لا لغيره إلا لبس الجنة، وقول كثير يقصر عن الوصف⁽¹⁾.

و تجدر الإشارة - في معرض حديثنا عن المبالغة و الصدق في التعبير - أن نقد الشعر ارتبط في العصرين الإسلامي و الأموي بمفهوم الصدق في دلالاته الشرعية، في حين تنزع المبالغة إلى وصم صاحبها بالكذب. فإذا كان الناقد النحوي يصف الفرزدق بالإساءة للحن وقع في شعره، فكيف بالذي يؤلف شعرا يخرج فيه عن المألوف المتوقع؟! لاسيما و أن موقف القرآن من الشعراء كان واضحا في قوله تعالى: " و الشعراءُ يتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ، أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ، وَ أَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ " (*) [الشعراء: 223 ، 224 ، 225] فقد جاء في تفسير الطبري أن الصواب في تفسير الآية أن يقال فيها ما قال الله جل ثناؤه؛ أن شعراء المشركين يتبعهم غواة الناس و مردة الشياطين و عصاة الجن، و ذلك أن الله عمّ بقوله « و الشعراء يتبعهم الغاؤون » فلم يخص بذلك بعض الغواة دون بعض، فذلك على جميع أصناف الغواة التي دخلت في عموم الآية، وقوله « أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ » ... في كل واد يذهبون كالهائم على وجهه على غير قصد، بل جائرا عن الحق و طريق الرشاد و قصد السبيل؛ و إنما هذا مثل ضربه الله لهم في افتنانهم في الوجوه التي يفتنون فيها بغير حق، فيمدحون بالباطل قوما، ويهجون آخرين كذلك بالكذب و الزور⁽²⁾.

و المرزباني في نظريته للمبالغة، يتبنى الاختصار على الأمر الوسط، وقد ذكر دليلا على ذلك قصة النابغة و حسان بن ثابت؛ و ذلك حين قال حسان:

لنا الجففات الغر يلمعن بالضحي و أسيافنا يقطرن من نجدة دما

فقال له النابغة: أقللت جفانك و أسيافك، وفخرت بمن ولدت و لم تفخر بمن ولدك⁽³⁾، و ذكر بعد ذلك تعليق الصولي على نقد النابغة في قوله: " فانظر إلى هذا النقد الجليل الذي يدل عليه نقاء كلام النابغة، و ديباجة شعره، قال له أقللت أسيافك، لأنه قال: و أسيافنا، و أسياف جمع لأدنى

(1) المرزباني، الموشح، ص: 232.

(*) علما بأن الله عز و جل استثنى الشعراء الذين يصب شعرهم في مواضع الخير و الصلاح؛ بقوله: « إلا الذين آمنوا و عملوا الصالحات و ذكروا الله كثيرا و انتصروا من بعد ما ظلموا »... [الشعراء الآية 227]

(2) ينظر: أبو جعفر الطبري، جامع البيان في تفسير القرآن، المجلد 9، الجزء 19، دار المعرفة، بيروت 1992، ص: 78.

(3) ينظر: المرزباني، الموشح ، ص: 82.

العدد، والكثير سيوف، والجففات لأدنى العدد، والكثير جفان...⁽¹⁾.
يتجه المرزباني و من تأثر بهم من النقاد إلى المقاربة و الاعتدال و الابتعاد عن اللغة التقريرية البحتة في قول الشعر، و عن المبالغة التي توصل إلى الغلو و الخروج عن الحد المقبول، فلا يكون الشعر لغة وضوح و مباشرة، فذلك لا يستثير ذهن القارئ، و القارئ متعدد^(*)، فما يستغلق من الشعر على شخص قد لا يستغلق على الآخر، كل حسب تكوينه البيئي و الثقافي.
فليس من الضروري أن يطالب الشاعر بالصدق في أقواله؛ إذا كان للمتلقي دورا في إدراك المعاني، و التصوير الفني - باعتباره لغة خاصة - طريقة انزياح يحدثها الشاعر في الأسلوب الذي " لا يتحدد فقط بذاته أو باحتفاء الشاعر به بواسطة عمله، بل للمتلقي الخبير الذي يحسن تذوق الشعر قيمة أساسية في كشفه و فهمه من خلال تجربة السماع و القراءة. كما أنه يستولي بحساسيته على حركات النص و يبين عن وظائف أسلوبه"⁽²⁾.

إن المقاربة في التشبيه، و توافق أطراف الاستعارة، و البعد عن المبالغة في تصوير المعاني هي أحكام تستند إلى اللغة المعيارية من جهة، و إلى النموذج المحتذى في الشعراء الأوائل من جهة أخرى. و الشاعر أمام هذا كله يسعى إلى إبراز تجربته الثرية و إبداعه المزدوج: إبداع الفكرة و الرؤيا و الصورة المتخيلة، و إبداع الكلمة أو العبارة أو الصياغة الناطقة بهذه الفكرة أو المجسدة لهذه الرؤيا أو الصورة. و يكون عندها قد أثرى الشعور و شحذ الإحساس و أغنى الفكر و نمت اللغة بما أضاف إليها من عناصر جديدة معبرة.

(1) المرزباني، الموشح، ص: 83.

(*) في مقال له بعنوان: " المتلقي عند النقاد القدامى السلطة المحبوسة "، يميز الباحث حمادي الزكري بين ثلاثة أصناف من القراء:

- القارئ العادي الذي يأتيه النص و لا يتحول هو إلى هذا النص. و هو قارئ غير محتاج إلى استعدادات مخصوصة خلال عملية النقل، لأنه لا يطالب النص بفائدة أو متعة من نوع خاص.
- القارئ المتميز، فهو يسلط على النص نظرة معينة أو يتسلط عليه بمنهج أو بأدوات قراءة نافذة. فاللغوي يدرس اللفظ و انتظامه النحوي، و الفلسفي يستبطن السلامة أو المستويات المنطقية للخطاب، و البلاغي يعدد و ينمط عناصر المزية الأدبية...
- القارئ الاجتماعي، وهو الذي يتقدم إلى النص حاملا معه لواءه الاجتماعي و اقتناعاته الأخلاقية، فيستنتق من النص جملة من القيم الثابتة التي يمارسها أو يتطلع إليها. (مجلة فصول، تراثنا النقدي ج 1، المجلد السادس، العدد الأول 1985، ص: 292).

(2) مصطفى درواش، خطاب الطبع و الصنعة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2005، ص: 278.

المبحث الثاني

المعنى الشعري بين الإبداع و الإلتباع

يقول الباحث حلمي مرزوق: " المعنى عند العرب هو المعنى الشعري، و المعنى الشعري هو الذي يصح فيه الإبداع و الاختراع، لأن الناس لن تخرع معنى جديدا في الحياة، وإنما تخرع هيئة جديدة في التعبير..."⁽¹⁾.

و هو في ذلك يعقد علاقة بين المعنى الشعري و إبداع الشاعر، وهو يُشعر بلا أدبية النص إذا كانت معانيه مجردة، مبنية على المعطى العقلي، بعيدة عن الفنية في التعبير و التأثير. يتردد مدلول مصطلح المعنى في كتب التراث النقدي مرتبطا بالصيغة الفنية من جهة و المعنى العقلي من جهة أخرى؛ يقول ابن طباطبا العلوي: " إذا اتفق في أشعار العرب التي يحتج بها تشبيه لا تتلقاه بقبول، أو حكاية تستغربها فابحث عنه، ونقر عن معناه، فإنك لا تعدم أن تجد تحته خبيئة إذا أثرتها عرفت فضل القوم بها، و علمت أنهم أرق طبعاً من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته"⁽²⁾.

تلفت عبارة "الخبيئة" في النص؛ انتباه الناقد أو المتلقي إلى فهم ما وراء المعنى من جانب إبداع يميز الشعر عن سائر الفنون.

و نلقى الاتجاه نفسه عند القاضي الجرجاني، في حديثه عن السرقة الغامضة؛ يقول: " تستطيع أن تتبينه في الأبيات إذا حذفت عنك اعتبار أمثلتها، و أقبلت على صريح معانيها"⁽³⁾. فهو يقسم بين المعاني الأمثلة و المعاني الصريحة، ويقصد بالأمثلة الصور الفنية بالمعنى الذي نفهمه الآن، و صريح المعاني المعنى العقلي المجرد.

و بصيغة رياضية يمكن القول:

$$\text{المعنى الشعري} = \text{المعنى العقلي المجرد} + \text{التصوير الفني}$$

(1) حلمي مرزوق، النقد و الدراسة الأدبية، دار النهضة العربية، بيروت 1982، ط: 1، ص: 20.

(2) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص: 49.

(3) الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي و خصومه، تحقيق و شرح: أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت د.ت، ص: 162.

و ليس غريباً أن نجد الناقد العربي يتعامل مع النص الشعري معاملة الباحث عن المعنى العقلي المجرد، وجعله عند بعضهم مقياساً لجودة الشعر، إذا كانت نظرته إلى الظاهرة الشعرية نظرة نفعية. و هي نظرة تتجلى بوضوح عند ابن سلام الجمحي، إذ يقول: " و كان الشعر عند العرب ديوان علمهم و منتهى حكمهم. به يأخذون و إليه يصيرون"⁽¹⁾. و روي عن عمر بن الخطاب رضي الله عنه قوله: " كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه"⁽²⁾.

و النظرة العقلية شديدة الوضوح في مقولة الجاحظ الشهيرة: "... و ذهب الشيخ إلى استحسان المعنى، و المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي و العربي، والبدوي و القروي و المدني، و إنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، و كثرة الماء، و في صحة الطبع، و جودة السبك؛ فإنما الشعر صناعة و ضرب من النسيج و جنس من التصوير..."⁽³⁾. فالمعاني العقلية التي يعرفها كل الناس هي قوله " المعاني مطروحة في الطريق"، و أما المعنى الشعري الذي يصح فيه الإبداع و الاختراع - بتعبير حلمي مرزوق - فهو بالنسبة للجاحظ جنس من التصوير.

أما صاحب كتاب العمدة، فالمعنى عنده من عناصر الشعر الجوهرية التي لا يتم بدونها، يتبين ذلك في تعريفه لببيت الشعر: " قراره الطبع، وسمكه الرواية، ودعائمه العلم، وبابه الدربة، وساكنه المعنى، و لا خير في بيت غير مسكون"⁽⁴⁾. فالمعنى في نص ابن رشيق هو الفكرة العقلية العامة التي يجب أن تكون واضحة و محددة و أساسية في الشعر.

و يقدم لنا حازم القرطاجني تصوراً عميقاً لمصطلح المعنى؛ يقوم على المدلول العقلي العام، حين يقول: " إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان. فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك

(1) ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ج1، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة د.ت، ص: 24.

(2) المصدر نفسه، ص: 24.

(3) الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام هارون، ج: 3، دار الجيل، بيروت 1996، ص: 131.

(4) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، ج: 1، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت 1981، ط: 5، ص: 245.

الصورة الذهنية في أفهام السامعين و أذهانهم. فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ⁽¹⁾.

إن عرض القرطاجني لمدلول المعنى يختلف عن سابقه في كونه يصدر عن رؤية فلسفية مرتبطة بالمقولات الأرسطية؛ فهو لا ينظر إلى المعاني الفنية في الشعر قبل أن يقدم وصفا تشريحيًا لكيفية تشكيل هذه المعاني.

على أنه يبدو أن المصطلح كان له مدلول آخر عند بعض نقادنا القدماء، يختلف عن المدلول السابق، و ربما تعارض معه، إذ الحديث عندهم عن المعنى هو تعبير عن الصورة الفنية؛ يقول الآمدي: "و لولا لطيف المعاني، و اجتهد امرئ القيس فيها، و إقباله عليها لما تقدم على غيره، ولكن كسائر شعراء زمانه، إذ ليست له فصاحة توصف بالزيادة على فصاحتهم، و لا لألفاظه من الجزالة و القوة ما ليس لألفاظهم، ألا ترى أن العلماء بالشعر احتجوا في تقديمه بأن قالوا: هو أول من شبه الخيل بالعصي، و بالوحش و الطير، و أول من قال: قيد الأوابد، و أول من قال كذا، و قال كذا. فهل هذا التقديم له إلا من أجل معانيه؟..."⁽²⁾

فالآمدي يرى في المعنى الصياغة الفنية و الصورة المجازية المبتكرة، أو ما يمكن التعبير عنه بالمدلول الفني الخاص لمصطلح المعنى.

و أما عبد القاهر الجرجاني فقد يستعمل المعنى عنده بمعنى الغرض، وهو ما يعبر عنه بالمعنى الأصلي، وقد يشتق من هذا المعنى الأصلي معنى آخر يطلق عليه اسم "معنى المعنى"، يقول: "... فهنا عبارة مختصرة، وهي أن تقول: المعنى و معنى المعنى، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه بغير واسطة، و بمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر..."⁽³⁾.

و ما قرره عبد القاهر الجرجاني، يعد تطورًا كبيرًا في نظرة النقاد و العرب إلى مدلول المعنى، سواء المدلول العقلي العام أم المدلول الفني الخاص، و رؤية القرطاجني حول المعاني الأول و المعاني الثواني تتبثق أساسًا من مقولة الجرجاني.

(1) القرطاجني، أبو حازم، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1986، ط: 3 ص: 18، 19.

(2) الآمدي، الموازنة بين أبي تمام و البحتري، ج: 1، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة د.ت، ط: 4، ص: 421.

(3) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 265.

أما الحركة النقدية التي تناولت المعنى الشعري، فقد تجلت في قضية كبرى هي اتباع الشاعر لمعاني سابقه أو ابتداعها، أو ما عرف بالأصالة و الابتكار؛ إذ المبدع لا يعدو أن يكون إما متبعا أو مبتدعا في عمله الفني. و لا سبيل لإنكار التوافق الذي يرد للشعراء في حلقة متصلة بمن سبقهم من خلال التأثير بهم.

و قد فطن العرب منذ عهد مبكر إلى التجديد و التقليد، و فرقوا بين الابتداع و الإتياع، و وضعوا لذلك قواعد و أصولا، و السرقات قديمة في الأدب العربي، وجدت بين شعراء الجاهلية، و فطن النقاد و الشعراء إليها و لحظوا مظاهرها بين امرئ القيس و طرفة بن العبد، و بين الأعشى و النابغة الذبياني، و بين أوس بن حجر و زهير بن أبي سلمى. و كان حسان بن ثابت يعتز بكلامه و ينفي عن معانيه الأخذ و الإعارة في قوله:

لا أسرق الشعراء ما نطقوا بل لا يوافق شعرهم شعري

و كانت السرقة من موضوع الملاحاة بين جرير و الفرزدق و كل ادعى أن صاحبه يأخذ منه، و من ذلك قول الفرزدق يخاطب جريرا:

إن تذكروا كرمي بلؤم أبيكم و أوابدي تنحلوا الأشعارا

و غضب على البعيث المجاشعي لنا أخذ معانيه فقال فيه:

إذا ما قلت قافية شرودا تنحلها ابن حمراء العجان⁽¹⁾.

و قد أشار الجاحظ إلى المسألة بقوله: " و لا يعلم في أهل الأرض شاعر تقدم في تشبيه مصيب تام، و في معنى غريب عجيب، أو في معنى شريف كريم، أو في بديع مخترع إلا و كل من جاء من الشعراء من بعده، أو معه، إن هو لم يعد على لفظه فيسرق بعضه، أو يدعيه بأسره، فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى، و يجعل نفسه شريكا فيه"⁽²⁾. فالسرقة عنده لفظية و معنوية. و يشترط ابن المعتز في سرقة الشاعر^(*):

1. الزيادة في إضاءة المعنى.

2. الإتيان بأجزل من الكلام الأول.

3. أن يسنح له بذلك معنى يفضح به ما تقدمه، و لا ينفضح به.

(1) ينظر: أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج2، ص: 40 ، 41.

(2) الجاحظ، الحيوان، ج3، ص: 96.

(*) يبدو أن المرزباني؛ في تناوله مآخذ العلماء على شعر أبي تمام، ينقل رسالة ابن المعتز في "محاسن أبي تمام و مساوئه" كاملة و يدل على ذلك غياب الرواية و السند اللذين يمثلان أهم مظهر في منهج تأليفه.

4. النظر إلى ما قصده نظر مستغن عنه لا فقير إليه.⁽¹⁾

إن اجتماع هذه الشروط هو ما اصطلاح عليه أبو هلال العسكري بحسن الأخذ ؛ فإذا أخذ الشاعر المعنى كسأه ألفاظا من عنده و أبرزه في معارض من تأليفه، و يورده في غير حليته الأولى، ويزيده في حسن تأليفه و جودة تركيبه. فإذا فعل ذلك فهو أحق به ممن سبق إليه⁽²⁾. و يتطرق عبد القاهر الجرجاني إلى المسألة تحت مسمى الاحتذاء؛ يقول: " اعلم أن الاحتذاء عند الشعراء و أهل العلم بالشعر و تقديره و تمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له و غرض أسلوبا - و الأسلوب الضرب من النظم و الطريقة فيه - فيعتمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره؛ فيشبهه بمن يقطع من أديمه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها، و يقال قد احتذى على مثاله..."⁽³⁾.

و من المعاني الشعرية ما هو بعيد المنال لا يرومها إلا أصحاب الاستعدادات القادرة على الغوص و التدقيق في كشف جوهر الأشياء إذ إن " الاختراع في استخراج المعنى الخفي و الفكرة الغريبة و تأليف الخيال و التماس العلل الفنية لا يتسنى لكثير من الناس، بل هي وقف على ذوي المواهب الفنية الذين يرون أكثر مما يرى الناس، و يحسون بأكثر من إحساسهم، و يعتقدون الصلات بين شيئين؛ لا يبدو أن بينهما صلة ما للعين المجردة أو الفكرة المعتادة للناس"⁽⁴⁾.

إن منهج المرزباني في الموشح لا يعدم أن يورد مأخذ نقدية؛ تتصل بالسرقة و الأخذ، و قد تتبع الصور المبتكرة لدى الشعراء، و منها المقارنة التي أجراها بين امرئ القيس و النابغة التي حدثت بين الوليد بن عبد الملك و أخيه مسلمة؛ في وصف الليل أيهما أجود، فأنشد الوليد للنابغة:

كليني لهم يا أميمة ناصب و ليل أقاسيه بطيء الكواكب
تطاول حتى قلت ليس بمنقض و ليس الذي يرعى النجوم بأيب
و صدر أراح الليل عازب همه تضاعف فيه الحزن من كل جانب

و أنشد مسلم قول امرئ القيس:

(1) ينظر: المرزباني، الموشح، ص: 478.

(2) ينظر: أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص: 177. ابن طباطبا، عيار الشعر، ص: 112.

(3) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 361.

(4) بدوي طبانة، السرقات الأدبية، دار الثقافة، بيروت 1986، ص: 212.

و ليل كموج البحر أرخى سدوله
فقلت له لما تمطى بصلبـه
ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي
علي بأنواع الهموم ليتلي
و أردف إعجازا و ناء بكلكل
بصبح و ما الإصباح منك بأمثل⁽¹⁾

و أشار المرزباني إلى أن النابغة أول من وصف الهموم بالليل و تبعه الناس، فقال المجنون:
يضم إليّ الليل أطفال حبكم كما ضم أزرار القميص البنادق
و هذا من المقلوب، أراد كما ضم أزرار البنادق القميص، فجعل المجنون ما يأتيه في ليله مما
عزب عنه في نهاره كالأطفال الناشئة.
و قال ابن الدمينية يتبع النابغة:
أظل نهاري فيكم متعللا و يجمعني و الهم بالليل جامع.
و ذكر أن الطرماح تسلط على معنى امرئ القيس، و صاغه صياغة تخالف ما قصد إليه امرئ
القيس في قوله:
ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي بصبح و ما الإصباح منك بأمثل
فبين " استحالة معناه في المعقول، وان الصورة تدفعه، و القياس لا يوجبه، والعادة غير جارية
به، في قوله:
ألا أيها الليل الطويل ألا أصبح بيمّ و ما الإصباح منك بأروح
فأتى بلفظ امرئ القيس و معناه، ثم عطف محتجا مستدركا، فقال:
بلى إن للعنين في الصبح راحة لطحهما طرفيهما كل مطرح
فأحسن في قوله و أجمل، و أتى بحق لا يدفع، و بين عن الفرق بين ليله و نهاره"⁽²⁾.
إن التفرد المميز لمعاني الشاعر لا يرتبط بمسألة الابتكار وحدها، فقد يكون للإتباع بعد جمالي
و مكانة في الخلق الشعري، تبرز مقدرة الشاعر في تعامله مع لغة الآخرين. و يمكن إيراد
شواهد في الإتباع الشعري؛ في إطار العناصر التالية:

1- الإتباع / الإجابة في الأسلوب:

(1) المرزباني، الموشح، ص: 32، 33.

(2) المصدر نفسه، ص: 35.

نحو ما ورد في المآخذ التي ذكرها المرزباني على شعر طرفة بن العبد؛ الذي تناول معنى الفخر بالكرم في حالي السكر و الصحو، و الزيادة عليه لدى كل من امرئ القيس، وعنصرة، وزهير و حسان و البحتري، وقابلها ببيت طرفة الذي عيب عليه؛ و هو قوله:

أسد غيل فإذا ما شربوا و هبوا كل أمون و طمر

فقيل: إنما يهبون عند الآفة التي تدخل عقولهم، وفضلوا قول عنصرة بن شداد:

وإذا شربت فإنني مستهلك مالي و عرضي وافر لم يكلم

و إذا صحوت فما أقصر عن ندى و كما علمت شمائي و تكرمي⁽¹⁾

فقد جمع في البيتين أنه " يسخو على السكر و الصحو"⁽²⁾.

و تبع طرفة أيضا حسان بن ثابت إلا أنه أعيب من الأول:

نوليها الملامة إن ألمنا إذا ما كان مغث أو لحاء

و نشربها فتركنا ملوكا و أسدا ما ينهنها اللقاء

فجعل لهم الشجاعة قبل الشرب، و حسان قال: نشرب فنشجع و نهب كأنا ملوك، فلهذا كان قول طرفة أجود و قول عنصرة أحسن لأنه احترس من عيب الإعطاء على السكر، وان السكر زائد في سخائه، فقال

و إذا ما شربت فإنني مستهلك.

و قال زهير:

أخي ثقة لا تملك الخمر ماله و لكنه قد يهلك المال نائله

فهذا من أحسن الكلام، يريد أنه لا يشرب بماله الخمر، و لكنه يبذله للحمد.

و قال البحتري:

تكرمت - من قبل الكؤوس - عليهم فما استطعن أن يحدثن فيك تكهما⁽³⁾.

و من النصوص التي عالجت مسألة جودة الأسلوب أثناء الإتيان " أن دعبلا اتهم أبا تمام بأنه يتبع معانيه فيأخذها، فقال له رجل في مجلسه: ما من ذلك أعزك الله، قال: قلت:

إن امرأ أسدى إلي بشافع إليه و يرجو الشكر مني لأحق

(1) المرزباني، الموشح، ص: 78.

(2) التبريزي، شرح القصائد العشر، ص: 167.

(3) المرزباني، الموشح، ص: 79.

شفيحك فاشكر في الحوائج إنه يصونك من مكروهاها و هو يخلق

فقال له رجل: فكيف قال أبو تمام؟ قال:

فلقيت بين يديك حلو عطائه و لقيت بين يدي مر سؤاله

و إذا امرؤ أهدي إليك صنيعه من جاهه فكأنها من ماله.

فقال الرجل: أحسن و الله؛ لئن كان ابتداء هو هذا المعنى و تبعته، فما أحسنت، ولئن كان أخذه منك لقد أجاده ، فصار أولى به منك. و علق الصولي قائلاً: شعر أبي تمام أجود مبتدأ و متبعا⁽¹⁾.

و وصف الدكتور منيف موسى أبا تمام بأنه: " كان يغوص على المعاني، لبيدع حياة جديدة، إنه سجين إبداعه؛ فهو يستغل كل وسيلة ممكنة، و كل لفظ في القصيدة لتحقيق الهدف الذي يسعى إليه. فالشعر عنده ليس أسير الحياة بل أسرهما..."⁽²⁾.

2- الإتياع / حسن الصياغة:

فقد كان أبو نواس - في نظر المرزباني - يجيد الإتياع بحسن الصياغة و وضعها في قالب فني جديد؛ يوحي لمن يقرأه بأنه مبتدع، فمما روى المرزباني أن ابن الأعرابي سأل: أيهما أحسن عندكم، قول أبي نواس:

و داوني بالتي كانت هي الداء

أو الذي أخذه منه، وهو قول الأعشى:

و كأس شربت على لذة وأخرى تداويت منها بها

فسكتنا، فقال: الأول السابق أجود⁽³⁾.

إن إجابة ابن الأعرابي - من خلال هذا النموذج - توحى؛ بل تصرح بأن صياغة أبي نواس و جمال العبارة عنده يفوقان قول الأعشى، غير أن قراءته تصدر عن طغيان تفضيل سبق الزمن في الموازنة بين الأشعار " و أصحاب القديم يرون القدماء أهل المعاني و الأفكار، و أنها وقف عليهم، و أن المحدثين عيال عليهم، ينتهبون ما خلفوا من تراث، و ما ابتدعوا من

(1) المرزباني، الموشح، ص: 458، 459.

(2) منيف موسى، في الشعر و النقد، دار الفكر اللبناني، بيروت 1985، ط: 1، ص: 32.

(3) المرزباني، الموشح، ص: 413.

معان. و يذهبون إلى أنه إن كان للمحدثين من فضل فهو في كسوة ما سرقوا بألفاظ جديدة، و إخراجهم إخراجاً جديداً...»⁽¹⁾.

فعلى هذا، عدت حركة التجديد الشعرية التي قادها بشار بن برد و أبو تمام و أبو نواس و غيرهم؛ عدت مستهجنة من قبل الرافضين للطرق المبتدعة. مع أن هناك من يرى أن " التجديد لا يعني الثورة على كل ما هو قديم، بل يعني تجاوز حواجز الثبات و التحجر في القديم مع التسلح بأصالته، و هذا الالتقاء المتناسب بين القديم و الحديث هو الذي يضيف على النمو طابعاً من الدوام و القوة و الأصالة، كما أن أية محاولة للتجديد ترمي وراء ظهرها المنجزات الفنية التقليدية، التي حققها التيار الموروث، إنما هي محاولة للقفز من فراغ، مكتوب عليها الفشل من بدايتها"⁽²⁾.

3- الإتياع / الإيجاز في العبارة:

من مظاهر الأداء الجيد للمعاني المتبعة؛ تفضيل النقاد الصياغة الموجزة و البعد عن الإطالة فيها بدون مبرر، و الإيجاز جمع المعاني الكثيرة تحت الألفاظ القليلة مع الإبانة و الإفصاح، وهو نوعان:

- إيجاز الحذف: (ellipse) و هو الذي تحذف فيه كلمة أو جملة أو أكثر، مع قرينة تعين المحذوف، و لا يكون إلا في ما زاد معناه على لفظه.

- إيجاز القصر: (condensation) و هو تقليل الألفاظ و تكثير المعاني⁽³⁾.

و الإيجاز عند أبي هلال العسكري قصور البلاغة على الحقيقة، وما تجاوز مقدار الحاجة فهو فضل داخل في باب الهذر و الخطل، وهو من أعظم أدواء الكلام. و فيهما دلالة على بلادة صاحب الصناعة⁽⁴⁾.

فمما روى المرزباني أنه اشترك محمود الوراق و علي بن الجهم " في معنى قال علي و أحسن فيه:

(1) بدوي طبانة، السرقات الأدبية، مرجع سابق، ص: 149.

(2) عبد الله بن حمد المحارب، أبو تمام بين ناقديه قديماً و حديثاً، مكتبة الخانجي، القاهرة 1992، ط: 1، ص: 39.

(3) إميل يعقوب - بسام بركة - مي شيخاني، قاموس المصطلحات اللغوية و الأدبية، مرجع سابق، ص: 88.

(4) أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص: 157 و ما بعدها.

كم من مريض قد تخطاه الردى فنجا و مات طبيبه و العود

و قول محمود:

و كم من مريض نعاه الطبيب إلى نفسه و تولى كئيبا

فمات الطبيب و عاش المريض فأضحى إلى الناس ينعى الطيبيا

فأساء فيه، لأنه إذا كان أخذه من علي و جاء به في بيتين و مضغه و صيره قصصا بقوله: أضحى إلى الناس؛ فقد أخطأ، وإن كان علي أخذه منه فقد جاء به في بيت واحد، و أحسن فصار أحق بالمعنى منه" (1).

و فضل النقاد بيتا لطرفة على بيتين للأعشى لأنه أجمع و أخصر؛ " قال الأعشى:

و تبرد برد رداء العرو س بالصيف رقرقت فيه العبرا

و تسخن ليلة لا يستطيع نباحا بها الكلب إلا هريرا

فتقبل هذا المعنى و استحسّن، ثم قيل في عيبه: إنه أتى به في بيتين و طول به الخطاب، و أجود منه قول طرفة:

تطرد البرد بحر ساخن و عكيد لك القيظ إن جاء بقر

و قيل: هذا أجمع و أخصر" (2).

يتضح مما سبق أن المرزباني كان يشير إلى مذهب من سبقه من النقاد في ضرورة إلباس المعنى الجديد حلة أجمل من سابقتها، كي يصبح الشاعر أحق بالمعنى الذي أخذه من صاحبه، " و من الفنية في الأخذ أن يكون الأصل طويلا فيوجزه الأخذ... و لهذا الإيجاز فائدة كبيرة في الأعمال الأدبية، إذ إنه يهذبها و يزيل عنها الحشو و التطويل، ويركز الفكرة في أقل ما يمكن من الألفاظ، و هذا يجعله خفيفا على اللسان، صالحا للتمثل به، فيكون من عبارات الحكمة و الأمثال السائرة، وهي لا تكون إلا في المعنى القوي و الألفاظ القليلة..." (3).

و لقد وضع ابن سنان العلة التي من أجلها فضل الإيجاز و الاختصار في الكلام على التطويل و الإسهاب فقال: " و الأصل في مدح الإيجاز و الاختصار في الكلام أن الألفاظ غير مقصودة في أنفسها، و إنما المقصود هو المعاني و الأغراض التي احتيج إلى العبارة عنها في الكلام، فصار اللفظ بمنزلة الطريق إلى المعاني التي هي مقصودة، و إذا كان طريقان يوصل كل واحد

(1) المرزباني، الموشح، ص: 532.

(2) المصدر نفسه، ص: 73، 74.

(3) بدوي طبانة، السرقات الأدبية، ص: 212.

منهما إلى المقصود على سواء في السهولة إلا ان أحدهما أخصر و أقرب من الآخر، فلا بد أن يكون المحمود منهما هو أخصرهما و أقربهما سلوكا إلى المقصد، فإن تقارب اللفظان في الإيجاز و كان أحدهما أشد إيضاحا للمعنى كان بمنزلة تساوي الطريقتين في القرب و زيادة أحدهما بالسهولة⁽¹⁾.

فالصياغة الشعرية هي التي تتعكس عليها التجربة؛ فتأتي قيمتها تبعا لمدى ما استطاع الفنان صنعه، وفق ما تمليه عليه خبرته بالمنجز الفني، وهي الأساس العام الذي يستحق من خلاله أن ينال المتكلم مكانته.

4- الإتياع / توهم الابتداء:

من طرق اتباع المعاني عند الشعراء أن يأتي الشاعر بمعنى من المعاني متوهما أنه غير مطروق، وهو في الحقيقة قد كان مطروقا نتيجة شيوع المعاني و تشابه البيئات الثقافية و الاجتماعية للشعراء. و من ذلك ما ذكره المرزباني أن الأخطل حين أنشده ابن بشر المدني قوله:

حتى إذا أخذ الزجاج أكفنا نفحت فأدرك ريحها المزكوم

قال: أأست تزعم أنك تبصر بالشعر؟ قلت بلى، قال: فكيف لم تشق بطنك فضلا عن ثوبك عند هذا البيت؟ قلت: قد فعلت عند البيت الذي سرقت هذا منه، قال: و ما هو؟ قلت: بيت الأعشى: من خمر عانة قد أتى لختامها حول تفض غمامة المزكوم⁽²⁾.

فعلى الرغم من التشابه الشديد و الامتزاج بين الفرع و الأصل في البيتين السابقين؛ إلا أن فطنة و حنكة الشاعر بمذاهب الشعراء بالإضافة إلى مخزونه الثقافي جعلته يدرك أصل المعنى و فرعه، و الشعراء لديهم حدس قوي في التمييز بين من يكتفي بسرقة الألفاظ و صياغتها، و من يسرق أصل المعنى، و من يجاهر كذلك بالأخذ ممن يكتمه، و ذلك لأن لكل شاعر شخصيته الأدبية، وسمته الفني الذي يميزه عن غيره من الشعراء.

5- الإتياع / القهر و الغلبة:

(1) ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت 1982، ط:1، ص: 214.

(2) ينظر: المرزباني، الموشح، ص: 222.

قد يلجأ الشاعر إلى أخذ شعر غيره، و يعلن أحقيته بذلك عن طريق القهر و القوة و الغلبة، و اشتهر بذلك الفرزدق؛ فقد أخبر المرزباني عن ابن أبي عبد الله الحكمي، أخبرنا أحمد بن يحيى النحوي، قال: قال أبو عبيدة: " مر ذو الرمة فاستوقفه أصحابه فوقف ينشدهم قصيدته التي يقول فيها:

أ حين أعادت بنو تميم نساءها و جردت تجريد اليماني من الغمد

و مدت بضبعي الرباب و دارم و جلت و رامت من ورائي بنو سعد

فقال له الفرزدق: إياك أن يسمعها منك أحد، فأنا أحق منها منك، فجعل ذو الرمة يقول: أنشدك الله في شعري، فقال: أغرب، فأخذهما الفرزدق، فما يعرفان إلا له، و كف ذو الرمة عنهما⁽¹⁾. و يبرر الفرزدق أخذه شعر غيره " لفضله في الشعر، و لأنه من جنس جيبه لا رديء قائله"⁽²⁾، بالإضافة إلى قوله: " إن ضوال الشعر أحب إلي من ضوال الإبل"⁽³⁾. و يقول في موضع آخر: " نحن معاشر الشعراء أسرق من الصاغة"⁽⁴⁾، و ذلك لأنهم يبتدئون من حيث وقف الآخرون، و انطلقوا وفق ما يمليه عليهم تكوينهم الفكري و مزاجهم الشخصي، في إخراج العمل الفني في قالب جديد يناسب الحالة النفسية للأديب باعتبارها شديدة الصلة بابتكار المعنى الشعري؛ و لو ارتبط أحيانا بنصوص سابقة.

و إذا صحت النصوص السابقة، فذلك لا يمنع من الاعتقاد بأن النقاد القدامى - الشعراء منهم خاصة - لم يكونوا ينظرون إلى الشعر كظاهرة إبداعية؛ تستشف منها مواطن الجودة و الجمال، كما هو الحال اليوم؛ و لكن الشعر ظاهرة حياتية - إن صح التعبير - ترتبط بكل المواقف الإنسانية و المقومات الشخصية، و ليست مكانة الشاعر بين الناس إلا ما تعكسه نصوصه من قوة المعاني و أسباب الدهشة لدى المتلقين، فإن جاء كلامه قاصرا عن تلك الغايات، انفض الناس من حوله و ترك ذكر الشعر و شاعره. لهذا سعى الفرزدق إلى إثراء جعبته الشعرية على حساب إبداع الآخرين ضمانا لتلك المكانة و ذلك الذكر.

لذا، فقد كان احتذاء الأوائل صنيعا مميزا التزمه المحدثون و حرصوا عليه، و قد نقل المرزباني هذا الاعتراف بالأفضلية لدى السابقين في إحساس الفرزدق بأن الإبداع الفني يقتصر

(1) الموشح، ص: 171.

(2) المصدر نفسه، ص: 175.

(3) المصدر نفسه، ص: 176.

(4) نفسه، ص: 214.

على الأوائل؛ و ذلك في حديثه إلى أحد الشعراء الشباب عندما قال له الشاب: " قد قلت شعرا فانظر فيه و أنشده. فقال الفرزدق: يا ابن أخي إن الشعر كان جملا بازلا عظيما فأخذ امرؤ القيس رأسه، و عمرو بن كلثوم سنامه، و عبيد بن الأبرص فخذ، و الأعشى عجزه، و زهير كاهله، و طرفة كركرته، و النابغتان جنبه، و أدركناه و لم يبق منه إلا المذارع و البطون فتوزعناها بيننا"⁽¹⁾.

إن كلام الفرزدق ، يبرز إيمان الشعراء بضرورة استيعاب موروثهم الشعري، و تجديد رؤيتهم الإبداعية، و قد احتضن مبحث السرقات الشعرية الحديث عن انتقال المعاني بين الشعراء و مدى الجودة و الإساءة فيها. وذكر المرزباني أشهر المفاهيم المشكلة لهذه القضية، و المعبرة عن أخذ معنى من المعاني الشعرية؛ فمنها: النسخ و المصالاة و الانتحال و الاجتلاب و الاحتذاء و المسخ^(*).

فمن أمثلة المسخ قول العتابي في قصيدة يمدح الرشيد و أولها:

يا ليلة بحوارين ساهرة حتى تكلم في الصبح العصافير

و قال فيها:

في مآقي انقباض عن جفونهما و في الجفون عن الآمال تقصير

و هذا بيت أخذه من بشار الذي أحسن فيه غاية الإحسان و هو قوله:

جفت عيني عن التغميض حتى كأن جفونها عنها قصار

فمسخه العتابي⁽²⁾.

فالمسخ على سبيل المثال لا يعبر عن قضية قائمة بنفسها؛ بقدر ما يقف عند قصور المعنى الفني لدى الشاعر و سقوطه في الاتكال و البلادة، و العجز عن الابتكار و الإبداع.

(1) المرزباني، الموشح، ص: 553.

(*) بسط الدكتور أحمد مطلوب كلام النقاد في هذه المصطلحات؛ في معجمه. ينظر: معجم النقد العربي القديم، ج1، ص: 96،

107، 234، ج2، ص: 283، 298، 400.

(2) ينظر: الموشح، ص: 389.

و بتتبع نصوص المرزباني حول قضية السرقات ألفيناه يقف مواقف عامة من الشعراء منها: نسبة شعر امرئ القيس إلى فتيان كانوا معه⁽¹⁾، و الحكم على تسعة أعشار شعر الفرزدق بأنه مسروق (**)⁽²⁾.

أما أكثر المواضع التي وردت فيها قضية الأخذ و السرقة، فتلك المتعلقة بأبي تمام و البحتري، إذ نقل المرزباني أخبارهما مؤكداً أن البحتري كان متبعاً في معانيه لأبي تمام سواء أكان ذلك باعتراف البحتري في قوله: " و لكني و الله تابع له، لائذ به، آخذ منه، نسيمي يركد عند هوائه، وأرضي تنخفض عند سمائه"⁽³⁾.

أو قوله و هو يصف بلاغته و نزاهته عن اتباع معاني من سبقه و ترديدتها:

لا يعمل المعنى المكرر فيه و اللفظ المردد

أو فيما ذكره أبو تمام عن أشعاره في قوله:

منزهة عن السرقة المورى مكرمة عن المعنى المعاد

فهذا البيت لا يعكس مجانية الشاعر لأصناف الأخذ الشعري فحسب؛ بل هو يرفض صراحة السير على نهج الأقدمين في تناولهم للصيغ و المعاني، و أن ذاك الشعر له ما يناسبه من شروط اجتماعية و ثقافية شخصية، و أن هذا الشعر المحدث يحتكم إلى ظروف مختلفة عنه تماماً. و من أمثلة اتباع البحتري لأبي تمام قوله:

و سألت من لا يستجيب فكنت في استخباره كمجيب من لا يسأل

فقد أخذه من كلام أبي تمام:

فسواء إجابتي غير داع و دعائي بالقاع غير مجيب

فلم يبلغه في حسن قسمته، و لا سهولة لفظه⁽⁴⁾.

(1) المرزباني، الموشح، ص: 37.

(**) نقل ذلك عن الأصمعي في قوله: " أخبرنا ابن دريد، قال: أخبرنا أبو حاتم، قال: سمعت الأصمعي يقول: تسعة أعشار شعر

الفرزدق سرقة، و كان يكابر. و أما جرير فما علمته سرقة إلا نصف بيت " (الموشح، ص: 176).

و قد رد المرزباني على رأي الأصمعي بقوله: " و هذا تحامل شديد من الأصمعي و تقول على الفرزدق لهجائه باهلة، ولسنا نشك أن الفرزدق قد أغار على بعض الشعراء في أبيات معروفة، فأما أن نطلق أن تسعة أعشار الفرزدق سرقة فهذا محال، على أن جريراً قد سرق كثيراً من معاني الفرزدق... " (الموشح، ص: 168).

(2) الموشح، ص: 167.

(3) المصدر نفسه، ص: 507.

(4) ينظر: المصدر نفسه، ص: 508.

فهي إشارة إلى عدم استطاعة البحتري مجارة أبي تمام في شعره و جودة إبداعه في معانيه و نظمه.

و من ذلك أيضا قول أبي تمام:

متوطئو عقبيك في طلب العلا و المجد ثمت تستوي الأقدام

و صاغ معناه البحتري:

حزت العلا سبقا و صلى ثانيا ثم استوت من بعدي الأقدام

فمذهب أبي تمام الفني مبني على ابتداع المعاني و اختراعها ، " و الفرق بين الاختراع و الإبداع - و إن كان معناهما في العربية واحدا - أن الاختراع خلق المعاني التي لم يسبق إليها، و الإتيان بما لم يكن منها قط، و الإبداع إتيان الشاعر بالمعنى المستظرف و الذي لم تجر العادة بمثله، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديع و إن كثر و تكرر، قصار الاختراع للمعنى ، و الإبداع للفظ؛ فإذا تم للشاعر أن يأتي بمعنى مخترع في لفظ بديع فقد استولى على الأمد و حاز قصب السبق"⁽¹⁾.

و هذا ما أشار إليه المرزباني من أنه " يغوص على المعاني الدقاق، فربما وقع من شدة غوصه على المحال"⁽²⁾؛ مما يعكس ملكة أدبية و قدرة ذهنية تعينه على الارتقاء بإبداعه. إلى جانب ما يمتلك من طلاقة بيانية، وسرعة بديهة لا تتوفر إلا للفحول من الشعراء؛ يقول المرزباني: "حدثني أبو الحسن الأنصاري قال: حدثني ابن الأعرابي المنجم قال: كان أبو تمام إذا كلمه إنسان أجابه قبل انقضاء كلامه، كأنه قد علم ما يقول فأعد جوابه، قال له رجل: يا أبا تمام، لم لا تقول من الشعر ما يعرف، فقال: و أنت، لم لا تعرف من الشعر ما يقال؟ فأفحمه"⁽³⁾.

و هذه الآراء في شعر أبي تمام؛ لا تعني خلو قصائده من مذهب التقليد، فقد ذهب إيليا الحاوي إلى أن عامل التقليد كان يتسلل في شعره، و لا سبيل له لمجانبة ذلك، و أن كل شاعر مقلد في نسبة معينة من شعره؛ بمقتضى حتمية الأشياء و طبائع الكون و الكائنات⁽⁴⁾.

إنّ ما تم عرضه عن المعنى الشعري في جانبيه الإبداعي و الاتباعي، هو تأكيد لأهم خصوصيات الخلق الأدبي و المتمثلة في تحاور النصوص و تعالقها، و اتصال بعضها ببعض؛

(1) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج 1، ص: 265.

(2) المرزباني، الموشح، ص: 479.

(3) المصدر نفسه، ص: 499.

(4) ينظر: إيليا الحاوي، أبو تمام فنه و نفسيته من خلال شعره، دار الثقافة، بيروت 1989، ط: 1، ص: 469.

و هذا التوجه قد تبلور حديثا تحت مسمى التناص، نظرا للاهتمام المفرط بالنص دون مؤلفه، و أن الشأن في البنية اللغوية لا في الذات المبدعة. غير أن المفهوم قد تناوله القدماء تحت مصطلح السرقة إذانا بكون العملية النقدية تصب جل اهتمامها على الشاعر، إذ الأدب فعل من أفعاله كما سبقت الإشارة إلى ذلك.

المبحث الثالث

عيوب التشكيل البنائي

يشكل بناء القصيدة دعامة أساسية من دعائم العمل الشعري بفنيته و دقته، و لعله يعكس لنا رؤية الشاعر و طريقة معالجته للقضية المطروحة أمامه، كما أنه يدل في بعض جوانبه على الحياة العقلية و الاجتماعية للعصر. و قد تحدث نقادنا القدماء عن بناء القصيدة العربية، و عرفت عندهم ببناء محدد التزم به الشعراء الجاهليون و نظموا فيه أشعارهم، ويبدو أنه أصبح سنة من الصعب الخروج عليها، ومن غير المألوف مخالفتها. و قد تجلت مآخذ المرزباني على البناءات الشعرية في المحاور التالية:

1- المطلع و براعة الاستهلال:

أول ما يشد انتباه المطلع على ذلك الموروث الشعري اهتمامهم بمطالع القصائد، و حرص الشاعر على ابتداء أشعاره بأجود ما عنده من صيغ؛ حتى تقبل دعوته إلى متابعة سائر الأبيات الشعرية، لأن المتلقي لا يلتفت إلى فحوى القصيدة إذا كان ابتداءها قبيحا، " و الشعر قفل أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره، فإنه أول ما يقرع السمع، و به يستدل على ما عنده من أول وهلة..."⁽¹⁾.

إن حسن المطالع هو ما يسميه البلاغيون " براعة الاستهلال "، و هو محسن بديعي متفرع عن مصطلح آخر عندهم يطلق عليه حسن الابتداء، و كلاهما يتصل بمطالع القصائد و بداية الكلام، فإذا جاء مطلع القصيدة حسنا بديعا، ومليحا رشيقا، صار داعية إلى الاستماع لما يلي بعده و إذا جاء المطلع دالا على ما بنيت عليه شعرا بغرض النثر أو الشاعر... من مدح أو تهنئة أو عتاب أو رثاء أو هجاء وصف ببراعة الاستهلال⁽²⁾. و قد جاء في خزنة الأدب: " و ما سمي هذا النوع براعة الاستهلال إلا لأن المتكلم يفهم غرضه من كلامه عند ابتداء رفع

(1) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص: 218.

(2) ينظر: أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية و تطورها، ج1، المجمع العلمي العراقي، بغداد 1983، ص: 388 -

صوته به، ورفع الصوت في اللغة هو الاستهلال، يقال: استهل المولود صارخا، إذا رفع صوته عند الولادة، وأهل الحجاج إذا رفعوا أصواتهم بالتلبية، وسمي الهلال هلالا، لأن الناس يرفعون أصواتهم عند رؤيته" (1).

كما أشار القاضي الجرجاني في وساطته إلى حسن الاستهلال و التخلص و الخاتمة في قوله: " و الشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال و التخلص و بعدهما الخاتمة، فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور و تستميلهم إلى الإصغاء..." (2).

فالأمر بين من أن رأي النقاد القدامى في حسن الابتداء؛ يصدر من مشكاة واحدة و يعكس نظرة موحدة إلى بنية القصيدة جسدها مقولات عمود الشعر العربي.

و مما استحسن من المطالع الفنية أول معلقة امرئ القيس، و هو قوله:

فما نبك من ذكرى حبيب و منزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

" و هو الذي قيل عند سماعه للمنشد: حسبك، فإن قائل هذا الكلام أشعر الناس، لأنه وقف و استوقف، وبكى و استبكى، وذكر الحبيب و المنزل في شطر بيت و لم يستتشد العجز منه شغلا بحسن الصدر عنه" (3). فوضع امرئ القيس في قمة الهرم راجع إلى جمعه معان مختلفة، في عبارة واحدة؛ تشد انتباه المتلقي و تحدث في نفسه ميلا و انبساطا، فألفاظه و معانيه رائدة " ما بعدها إلى القلب، فإذا قبلتها النفس تحركت لقبول ما بعدها، وإن لم تقبلها كانت خليقة أن تنقبض عما بعدها" (4).

أما ابن قتيبة؛ فإن المطلع الشعري ذو علاقة بطبع الشاعر و هو أحد المقومات المؤسسة له، فقد ذهب إلى أن " المطبوع من الشعراء من سمح بالشعر، واقتدر على القوافي، وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته" (5) فطبع الشاعر و أصالة ذوقه منوطان بمدى ملاءمته بين الشطرين في بنائه الشعري.

(1) الحموي، تقي الدين أبو بكر بن عبد الله، خزائن الأدب و غاية الإرب، شرح: عصام شعيثو، ج1، دار مكتبة الهلال، بيروت 1987، ط: 1، ص: 30.

(2) القاضي الجرجاني، الوساطة، ص: 48. ينظر: الخطيب القزويني، الإيضاح، ص: 594 و ابن المعتز، كتاب البديع، ص: 75.

(3) ابن أبي الأصبع، أبو محمد زكي الدين المصري، تحرير التعبير في صناعة الشعر و النثر و بيان إعجاز القرآن، تح: حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة د.ت، ص: 169، 170

(4) القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص: 286

(5) ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، تح: مفيد قميحة، ص: 37.

أشار المرزباني إلى ما يجب أن تحتوي عليه المطالع من قيم معنوية بقول ابن طباطبا: إنه "ينبغي للشاعر أن يتحرز في أشعاره و مفتتح أقواله مما يتطير منه، أو يستجفى من الكلام و المخاطبات، كذكر البكاء و وصف الخطوب الحادثة، مثل ابتداء الأعشى بقوله:

ما بكه الكبير بالأطلال وسؤالي و هل ترد سؤالي

دمنة قفرة تعاورها الصي ف بريحين من صبا و شمال"⁽¹⁾

و لعل القارئ يتساءل هنا: لماذا استحسّن ابن أبي الأصبع مطلع امرئ القيس في الأطلال، و استقبح المرزباني و ابن طباطبا مطلع الأعشى؛ و هو في الأطلال كذلك؟ و قد يرد استحسان ابن أبي الأصبع لشعر امرئ القيس؛ لكونه لا يقع في غرض المعنى بقدر ما يقع في طريقة عرضه و بنية تشكيله.

و بدأ إسحاق الموصلي قصيدته للمعتصم؛ حين بنى قصرا بذكر الديار القديمة و بقية آثارها، و البكاء على أطلالها قائلاً:

يا دار غيرك البلى فمحاك يا ليت شعري ما الذي أبلاك

فتطير المعتصم منها، وتغامز الناس، وعجبوا كيف ذهب إسحاق إلى هذا؟⁽²⁾ ؛ و مرد التطير و العجب أن كلام الموصلي غير مناسب للمقام، إذ كان المنتظر منه أن يمهد لوصف القصر، مناسبة القول، لا أن يعدل إلى البكاء و الأحزان، مشدودا إلى نموذج أسلافه في عمود الشعر المتمثل في بنية القصيدة الجاهلية، و في الإيضاح للقزويني أن المعتصم أمر بهدم القصر⁽³⁾.

و في ذلك دلالة على الأثر الذي يحدثه بيت شعري في النفس، فضلا عن قصيدة بأكملها. فالمطلع الجيد سبيل إلى تأمل العمل الشعري، و وعي جميع جوانب بنائه الفني و الفكري، فإن أساء الشاعر انتقاء مطلع قصيدته، ولم يتخير النظم الأجود، و لم يراع مقتضى الحال انصرف الناس عن عمله الأدبي، ولم تتحقق العلاقة بين المطالع و المضامين، و حسن المطالع سبيل إلى البناء الداخلي للقصيدة و مؤسس لوحدها حتى تتشكل جسدا واحدا و روحا واحدة.

2 - وحدة العمل الفني:

(1) المرزباني، الموشح، ص: 71

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص: 462.

(3) ينظر: القزويني، الإيضاح، ج2، ص: 594. الحموي ، خزنة الأدب و غاية الإرب، ص: 21، 22، و منير سلطان، المرزباني و الموشح، ص: 318.

لم يكن اهتمام المرزباني مقتصرًا على مطلع القصيدة فحسب؛ بل تنبه إلى عنصر الوحدة بين شطري البيت الواحد، و العلاقة بين الأبيات المتتابعة. وقضية الوحدة في الشعر بحث شغل بال الباحثين قديما و حديثا.

يقصد بالوحدة الترابط المنطقي أو الجمالي أو القصصي بين أجزاء الأثر الأدبي المكتمل⁽¹⁾. و هو مفهوم يؤلف حجر الزاوية في فلسفة أرسطو طاليس الجمالية؛ فقد جاء في الفصل الثامن من كتاب " فن الشعر " أن العمل الفني الواحد أو المحاكاة الواحدة – كما يقول الفيلسوف – إنما تكون لشيء واحد، ولهذا وجب أن تكون موحدة متكاملة على نحو يجعل تغيير أحد الأجزاء أو حذفه سببا في تغيير الكل و تخلخله⁽²⁾.

أما مفهوم الوحدة في الشعر العربي، فقد خصه محمد زكي العشماوي بقسط وافر ضمن دراسته: " قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث"، و تساءل في بداية طرحه عن إمكانية وجودها في شعرنا العربي، وتحدث عن الجدل القائم بين النقاد حول المسألة⁽³⁾، ليخلص في النهاية إلى القول: " بأن في الشعر الجاهلي وحدة، وأن في الشعر الجاهلي شخصية إنسانية واحدة؛ لا تقتأ تطالعك بلامحها و قسماتها أينما وجهت بصرك. على أن وحدة الشعر هذه – التي كانت نتيجة طبيعية لوحدة الفكر و الصراع و الشخصية الإنسانية – لا تعني أن القصيدة الشعرية القديمة ذات وحدة. فالفرق كبير بين وحدة الفكر التي تنبعث من حياة ذات أبعاد خاصة، وبين وحدة القصيدة التي هي تجسيد للحظة شعورية و موقف نفسي واحد"⁽⁴⁾.

فالمؤلف لا يرى حضورا للوحدة العضوية كمفهوم فني، و السبب في ذلك – كما يبدو – تناوله لقضية الوحدة العضوية بالمفهوم الذي تبلور في النقد الحديث، و كان الأولى أن تتباين الرؤى بتباين طبيعة النصوص الإبداعية.

لكن نور الدين السد لا يوافق على نفي الوحدة العضوية عن جميع الشعر العربي القديم، لأن هناك بعض القصائد القديمة اشتملت على الوحدة، و يقصد بها القصائد العباسية، وما طرأ عليها من تطور⁽⁵⁾؛ لذا نراه يعقد جزءا خاصا ببحث الوحدة العضوية في القصيدة العباسية.

(1) ينظر: مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت 1974، ص: 585.

(2) ينظر: أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة و شرح: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت د.ت، ص: 25، 26.

(3) ينظر: محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث، دار النهضة العربية، بيروت د.ت، ص: 121

(4) المرجع نفسه، ص: 145.

(5) ينظر: نور الدين السد، الشعرية العربية دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات

الجامعية، الجزائر 1995، ص: 64، 68

روى المرزباني عن ابن طباطبا أن الشاعر ينبغي له " أن يتفقد مصراع كل بيت حتى يشاكل ما قبله، فقد جاء من أشعار القدماء ما تختلف مصاريعه، كقول الأعشى:
وإن امرأ أهداك بيني وبينه فياف تنوفات و بهمه خيفق
لحقوة أن تستجيبى لصوته و أن تعلمي أن المعان موفق
فقوله: « و أن تعلمي أن المعان موفق » غير مشاكل لما قبله، و كقوله:
أغر أبيض يستسقى الغمام به لو قارع الناس عن أحسابهم قرعا
فالمصراع الثاني غير مشاكل للأول، و إن كان كل واحد منهما قائما بنفسه.
و كقول طرفة:

و لست بجلال التلاع مخافة و لكن متى يسترفد القوم أرفد

فالمصراع الثاني غير مشاكل للأول⁽¹⁾.

فإيجاد التلاحم و الترابط بين أجزاء البيت الشعري هو الذي يدعو العلماء لمطالبة الشاعر أن يشاكل بين مصراعيه، وهذا النوع من الخلل قد يقع من الرواة أنفسهم، فيؤدونه على غير الجهة التي سمعوها، وفي هذا ذكر المرزباني عن أبي الحسن بن طباطبا قوله: " روت الرواة لأمري القيس:

كأني لم أركب جوادا للذة و لم أتبطن كاعبا ذات خلخال

و لم أسبق الزق الروي و لم أقل لخليلي كري كرة بعد إجفال

و هما بيتان حسان لو وضع مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر كان أشكل، وأدخل في استواء النسج⁽²⁾.

لقد نفى ابن طباطبا صفة الحسن عن الصيغة التي ورد بها البيتان، وقدم صيغة بديلة يراها أخرى بارتقاء النص إلى مستوى الجودة الفنية. و هو تصور لم يستسغه ابن رشيق القيرواني؛ يقول: " قول امرئ القيس أصوب، و معناه أغر و أغرب؛ لأن اللذة التي ذكرها إنما هي الصيد، هكذا قال العلماء. ثم حكى عن شبابه و غشيانه النساء، فجمع في البيت معنيين. فلو نظمه على ما قال المعترض لنقص فائدة عظيمة، وفضيلة شريفة تدل على السلطان، و كذلك البيت

(1) المرزباني، الموشح، ص: 72، 73. و ابن طباطبا، عيار الشعر، ص: 166، 167.

(2) الموشح، ص: 37، 38. عيار الشعر، ص: 165.

الثاني، لو نظمه على ما قال لكان ذكر اللذة حشوا لا فائدة فيه، لأن الزق لا يسبأ إلا للذة... و لكن امرأ القيس وصف نفسه بالفتوة بالشجاعة بعد أن وصفها بالتملك و الرفاهة⁽¹⁾. فاللذة في كلام امرئ القيس؛ جاءت صريحة في الصيد لأن الناس لا يستوون فيها، و مكنيا عنها في معاشرة النساء لاشتراكهم فيها، و لا حاجة للتصريح في هذا المقام؛ و "الناقد لا يستطيع إعطاء رؤية تقويمية صحيحة للنص الشعري إن لم يكن خبيراً بمواطن الجمال عالماً بأسرارها، بل ربما يرى الجميل قبيحاً، لضعفه في تقدير القيم الجمالية، أو لقلة علمه"⁽²⁾. و نقل المرزباني عن ابن طباطبا أنه "ينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها، أو قبحه، فيلاءم بينها لتنظم معانيها و يتصل كلامه فيها، كقول ابن هرمة:

وإني و تركي ندى الأكرمين و قدحي بكفي زنada شحاحا
كتاركة بيضها بالـعراء و ملبسة بيض أخرى جناحا⁽³⁾.

و هو في ذلك حريص على تنبيه الشعراء إلى جعل البيت قريناً للبيت أي مشابهاً له، وذلك باستواء ألفاظه و معانيه و الترابط بين أفكاره؛ لتبرز فكرة موحدة تتناول موضوعاً واحداً، و لا يكون مثله مثل "صاحب الخلقان ترى عنده ثوب عصب و ثوب خز، و إلى جنبه شملة كساء"⁽⁴⁾. أي إنه فاقد للقدرة على سبك وحدة البيت البنائية، ولا يشاكل الأبيات و لا يحرص على تألف المعنى الذي يريد إيصاله، وإنما يصله بما لا علاقة له به، فنتباين ألفاظه و تنتافر أجزأؤه.

و ذلك الذي لم ينتهجه ابن رشيق القيرواني؛ إذ يقول: "و من الناس من يستحسن الشعر مبنياً بعضه على بعض، و أنا أستحسن أن يكون كل بيت قائماً بنفسه، لا يحتاج إلى ما قبله و لا إلى ما بعده، و ما سوى ذلك فهو عندي تقصير، إلا في مواضع معروفة مثل الحكايات و ما شاكلها، فإن بناء اللفظ أجود هناك من جهة السرد"⁽⁵⁾.

(1) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص: 259.

(2) حسين الأسود، أصول العلاقة بين البلاغة و النقد القديم، مجلة مجمع اللغة العربية، المجلد 81، الجزء 1، دمشق، ص: 121.

(3) الموشح، ص: 370، عيار الشعر، ص: 165، 166.

(4) الموشح، ص: 94.

(5) ابن رشيق القيرواني، العمدة ج1، ، ص: 261، 262.

و الظاهر أن التباين بين الموقفين هو إبراز للتباين في المبنى الشعري بين القصيدة القديمة و القصيدة الجديدة، إذ إن أهم ما يميز القصيدة القديمة هو وحدة البيت، و ما يميز القصيدة الحديثة هو وحدة الأبيات و تلاحمها⁽¹⁾.

إنّ التآلف و التآخي في بناء البيت الشعري يقوم على الاهتمام بالجانب الصوتي، و ذلك من خلال القدرة على إيجاد التآلف بين الكلمات، وقد أشار الجاحظ للتآلف الصوتي و المعنوي بين الكلمات بالإفراغ الواحد و السبك الواحد في قوله: " أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا، و سبك سبكا واحدا"⁽²⁾. و سماه ابن طباطبا «الرصف الحسن»⁽³⁾، و تبلور مع عبد القاهر الجرجاني باسم «النمط العالي» الذي قال فيه: " و اعلم أن مما هو أصل أن يدق النظر، و يغمض المسلك في توخي المعاني التي عرفت، وأن تتحد أجزاء الكلام و يدخل بعضها في بعض، و يشتد ارتباط ثان منها بأول، و أن تحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعا واحدا، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه ها هنا في حال ما يضع بيساره هناك"⁽⁴⁾. و لغة الجرجاني و آراؤه في نقد الشعر ينبعان أساسا من مقولاته عن النظم المبني على توخي معاني النحو في صناعة الكلام.

و لتحقيق مبدأ الوحدة في العمل الإبداعي، حذر المرزباني من الوقوع في التفاوت الدلالي، و مثل له بقول المؤمل بن أميل في خبر وفاة المهدي:

مات الخليفة أيها الثقلان

قال جماعة من الأدباء: هذا أشعر الناس؛ نعى الخليفة إلى الإنس و الجن في نصف بيت، و أمدّه الناس أبصارهم و أسماعهم متوقعين لما يتم به البيت فقال:

فكأنني أفطرت في رمضان

فضحك الناس و صار به شهرة⁽⁵⁾. و ذلك لانقطاع الصلة بين الشطرين، و تباينهما قوة و ضعفا، و مثل هذا النسيج " دلالة على ضعف الشاعرية، و حيلولته دون استمتاع المتلقين من القراء و السامعين بالعمل الشعري إذا تهلّل نسجه، و فقد الترابط بين

(1) عثمان موافي، الخصومة بين القدماء و المحدثين في النقد العربي القديم، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية د.ت، ص:

263.

(2) الجاحظ، البيان و التبیین ج1، ص: 67.

(3) ينظر: ابن طباطبا، عيار الشعر، ص: 89. و قد مثل له بأبيات من معلقة زهير بن أبي سلمى.

(4) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص: 93.

(5) المرزباني، الموشح، ص: 381.

أجزائه، فلا تنهياً للذة الكاملة، و لا تتحقق الغاية التي يتوقعها المتلقي من القراءة أو السماع إلى ما عبر به الشاعر عن تجربة من تجاربه، أو وصف فيه انفعالا أو عاطفة خاصة⁽¹⁾.

و من ذلك أيضا، ما رواه من تسأول أحد الرواة في قوله: "هل تعرف بيتا من الشعر نصفه أعرابي في شملة، و النصف الآخر مخنث من أهل العقيق يتقصف تقصفا؟ قلت: لا و الله... قال: أو ما سمعت قول جميل:

ألا أيها النّوام ويحكم هبوا

أعرابي و الله يهتف في شملة، ثم أدركه اللين.. فقال:

أسائلكم هل يقتل الرجل الحب⁽²⁾

فمن يسمع صدر هذا البيت ينتظر عجزا في مثل قوته؛ من قبيل:

أخبركم بالذي تصنعهُ الحرب^(*)

لكن الشاعر باعد بين المعنيين، و أفقد البيت وحدته العضوية. كما أن الحب تجربة إنسانية مبنية على الانفعال الشديد؛ الذي قد يحول دون إعمال الفكر و تخير العبارة المناسبة ذات البنية الشعرية " لأن الشاعر عندما يحول التجربة الإنسانية إلى شعر، فإنه لا يعزل الجوانب الفكرية و يبقي على الجوانب الانفعالية الجامحة لكي يعبر عنها وحدها. ولكن ما يقوم به الشاعر هو مزج الفكر ذاته في الانفعال مزجا عضويا، أي أنه يفكر بطريقة معينة ثم يعبر بعد ذلك عن كيفية الشعور عندما يفكر على هذه الصورة⁽³⁾.

أورد المرزباني تعقيب الصولي على بيتي " امرئ القيس:

فقلت له لما تـطـى بصلبه و أردف أعجازا و ناء بكلكل

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي بصبح و ما الإصباح منك بأمثل

أنه لم يشرح قوله « فقلت له » إلا في البيت الثاني، فصار مضافا إليه متعلقا به، و هذا عيب عندهم، لأن خير الشعر ما لم يحتج بيت منه إلى بيت آخر، و خير الأبيات ما استغنى بعض أجزائه ببعض إلى وصوله إلى القافية، مثقلوله:

الله أنجح ما طلبت به و البر خير حقية الرجل

(1) بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي، دار المريخ، الرياض 1984، ص: 87.

(2) المرزباني، الموشح، ص: 312.

(*) هذه التتمة من اقتراح، إذ بدا من المناسب أن يرد الشطر الثاني مناسبا للتنبيه الوارد في الشطر الأول.

(3) نبيل راغب، النقد الفني، دار مصر للطباعة، الإسكندرية د.ت، ص: 22.

ألا ترى أن قوله «الله أنجح ما طلبت به» كلام مستغن بنفسه على أن في البيت واو عطف، وما لم يكن فيه واو عطف أبلغ في هذا و أجود⁽¹⁾.

و السر في إعجابهم بهذا النمط البنائي هو الإيجاز و الاختصار الذي يتكئ على " الإسراع إلى مركز الفكرة بأقل ما يمكن من الكلام، وللوصول إلى هذا يجب أن يوجه الهجوم المركزي إلى الألفاظ الرمزية بفكرة جعلها على أقصى ما يمكن من الخفة و السرعة و عدم الطول، حتى تتاح بذلك فرصة الألفاظ ذات المعاني الرئيسية، و على ذلك فإن هذا الباعث له علاقة بالحركة، وقوته في الشعور تبعث قوة في تعاقب الألفاظ⁽²⁾. و ذلك باعتبار دور المتلقي في إدراك المعنى، و العلاقة الموجودة بين بنية النص و درجة الوعي القرائي.

إنّ الوزن الشعري قوة محرّكة لباقي العناصر الفنية، إذ هو الذي يلائمها و يكيفها تكيفاً إيقاعياً، و منها إلى ما يختزله النص من خصائص معنوية و فنية. من أجل ذلك، أشار المرزباني إلى العيوب التي تطرأ على الوزن الشعري، من خلال:

3- عيوب ائتلاف اللفظ و الوزن:

نقل المرزباني عن قدامة بن جعفر عيوب ائتلاف اللفظ و الوزن التي منها «التتليم»، و هو " أن يأتي الشاعر بأسماء يقصر عنها العروض فيضطر إلى ثلمها و النقص منها، مثال ذلك قول أمية بن أبي الصلت:

لا أرى من يعينني في حياتي غير نفسي إلا بني إسرائيل*

و قال لبيد بن ربيعة:

درس المنا بمتالع فأبان

أراد المنازل⁽³⁾.

و التتليم مصطلح ورد عند أسامة بن منقذ و قال فيه: " قد جاء في أشعار العرب الفصحاء نقص في الألفاظ و الكلمات وتغيير في الأسماء و الأفعال، فقليل: إنه لغة، و قيل: إنه ضرورة...⁽⁴⁾"

(1) المرزباني، الموشح، ص: 41، 42.

(2) بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي، مرجع سابق، ص: 92، 93

* بني إسرائيل: يريد بني إسرائيل (هامش الموشح، ص: 365).

(3) المرزباني، الموشح، ص: 365، 366. و ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص: 206.

(4) أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، تح: أحمد بدوي، حامد عبد المجيد، مطبعة البابي، مصر د.ت، ص: 178.

و الملاحظ من كلامه أنه سمى التثليم نقصا و تغييرا، كما أن التعبير باللغة و الضرورة مما يحدّ من وطأة اعتباره عيبا ينبغي تجنبه.

و من عيوب ائتلاف اللفظ مع الوزن كذلك «التذنيب» و هو عكس التثليم، وذلك أن يأتي الشاعر بألفاظ تقصر عن العروض، فيضطر الزيادة فيها، مثال ذلك قول الشاعر:

لا كعبد المليك أو كيزيد أو سليمان أو كهشام

فالملك والمليك اسمان لله عز وجل، وليس إذا سمي إنسان بالتعبد لأحدهما وجب أن يكون مسمى بالآخر⁽¹⁾. أراد الشاعر عبد الملك فاضطر للزيادة فيه بالياء، وفي هذا دلالة على كون الظاهرة الشعرية كانت تستصحب أثناء الإبداع جملة مقومات وزنية يهتم بها الشاعر أيما اهتمام. والتذنيب مصطلح ورد عند قدامة بن جعفر، ونقله عنه المرزباني.

ومن هذا الجنس "التغيير" وقد نقل تعريفه عن قدامة: "وهو أن يحيل الشاعر الاسم عن حاله وصورته إلى صورة أخرى إذا اضطرته العروض إلى ذلك كما قال بعضهم يذكر سليمان:

ونسيج سليم كل قضاء ذائل

وكما قال الآخر:

من نسيج داود أبي سلام"⁽²⁾.

و ذكر قوله أيضا أن من عيوب ائتلاف اللفظ والوزن: التفصيل: "وهو ألا ينتظم للشاعر نسق الكلام على ما ينبغي لمكان العروض، فيقدم ويؤخر، كما قال دريد بن الصمة:

وبلغ نмира إن عرضت ابن عامر فأي أخ في النائبات و صاحب

ففرق بين نمير بن عامر بقوله: إن عرضت"⁽³⁾.

ولتحقيق جمالية ائتلاف اللفظ مع الوزن "أن تكون الأسماء والأفعال في الشعر تامة مستقيمة كما بنيت، لم يضطر الأمر في الوزن إلى نقضها عن البنية بالزيادة عليها و النقصان منها، وأن تكون أوضاع الأسماء المؤلفة منها، وهي الأقوال على ترتيب و نظام، لم يضطر الوزن إلى تأخير ما يجب تقديمه ولا إلى تقديم ما يجب تأخيرها، ولا اضطر أيضا إلى إضافة لفظة أخرى يلتبس المعنى بها، بل يكون الموصوف مقدما، والصفة مقولة عليها"⁽⁴⁾

(1) ينظر: المرزباني، الموشح، ص: 366 و قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص: 207.

(2) الموشح، ص: 367. نقد الشعر، ص: 208.

(3) الموشح، ص: 127. نقد الشعر، ص: 208.

(4) نقد الشعر، ص: 165.

4- عيوب ائتلاف المعنى مع الوزن:

أما عيوب ائتلاف المعنى مع الوزن فقد ذكر المرزباني منها نقلا عن قدامة "المقلوب" وهو "أن يضطر الوزن الشعري إلى إحالة المعنى فيقلبه الشاعر إلى خلاف ما قصد به، ومثل لذلك بقول عروة بن الورد:

فلو أني شهدت أبا معاذ غداة غدا بمهجته يفوق

فدیت بنفسه نفسي ومالي وما آلوك إلا ما أطيع.

أراد أن يقول: فديت نفسه بنفسه، فقلب المعنى... و مثله للمجنون:

يضم إليّ الليل أطفال حبكم كما ضم أزرار القميص البنادق

أراد كما ضم البنادق أزرار القميص⁽¹⁾.

وثمة عيوب أخرى قد تعترض الوزن، ذكر منها المرزباني "الزحاف" وقد عرفه ناقلا ذلك عن قدامة عن إسحاق يحيى عن يونس أنه قال: أهون عيوب الشعر الزحاف، وهو أن ينقص الجزء عن سائر الأجزاء، فمنه ما نقصانه أخفى، ومنه ما هو أشنع، وهو في ذلك جائز في العروض، قال خالد بن أبي ذؤيب الهزلي:

لعلك إما أم عمرو تبدلت سواك خليلا شاتي تستخيرها.

وهذا مزاحف في كاف "سواك" ومن أنشده "خليلا سواك" كان أشنع⁽²⁾، وخلو الشعر من الزحاف دليل على صحته و سلامته، ولم يقبل الزحاف إلا إذا كان "غير مفرط، أو كان في بيت أو بيتين من القصيدة، من غير توال ولا اتساق يخرجه عن الوزن"⁽³⁾. و الزحاف إذا وقع في حشو البيت " لا يكون شديد الوقع على الأذن، ولا يكون نابيا في موسيقاه نبوا واضحا، ولم يكن هذا الزحاف واجب الإطراء في باقي أجزاء القصيدة، بل كان الأفضل أن يعود الشاعر إلى الموسيقى الكاملة ويترك هذا الزحاف إذ لا تجد الأذن في العودة إلى التمام نبوا، بل تحس بهدوء و طمأنينة وارتياح"⁽⁴⁾؛ و في ذلك كله يظهر اهتمام النقد الأدبي بذوق المتلقي و دوره في إنتاج المعنى.

الوزن عنصر أساس في تكوين العمل الشعري إلا أنه ليس كل شيء عند المرزباني. يقول عن أبي القاسم يوسف بن يحيى بن علي بن المنجم عن أبيه: " ليس كل من عقد وزنا بقافية فقد

(1) المرزباني، الموشح، ص: 128، 129. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص: 209.

(2) المرزباني، المصدر نفسه، ص: 123.

(3) نقد الشعر، ص: 179.

(4) أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي، مرجع سابق، ص: 331.

قال شعراء، الشعر أبعد من ذلك مراما و أعز انتظاما ⁽¹⁾. هذا من الناحية الفنية التي يضيف عليها الوزن جمالا يليق بجنس الشعر.

وإشارة المرزباني تعلي من شأن الصياغة الشعرية، ذلك لأن لغة الشعر " تمثل بنية وظيفية لا يمكن فهم عنصر منها خارج نظامها المتكامل، كما أنه لا يمكن وضعها في هياكل و جداول مسبقة، ومعرفة وظائفها خارج سياقها" ⁽²⁾.

5- النقد الأخلاقي في الموشح:

رصد المرزباني شواهد نقدية تجسد علاقة الفن بالأخلاق و ما يعتورها من هزات؛ فالشعر يشكل قيمة تأثيرية عالية في نفوس متلقيه، فيتجه إلى الغاية النفعية، التي تثير في المتلقي الرغبة في القيام بأعمال تتفق مع الأغراض المباشرة للشعر؛ كالدفاع عن الدين و العقيدة و المبادئ الأخلاقية.

و من أبرز المواقف التي ربطت الفن بغايات أخلاقية ما نقله المرزباني عن الأصمعي في قوله: " طريق الشعر إذا أدخلته في باب الخير لان، ألا ترى أن حسان بن ثابت كان علا في الجاهلية و الإسلام، فلما دخل شعره في باب الخير من مرثي النبي ﷺ ، و حمزة و جعفر رضوان الله عليهم لان شعره، طريق الشعر هو طريق شعر الفحول مثل امرئ القيس، زهير و النابغة من صفات الديار و الرجل و الهجاء و المديح، والتشبيب بالنساء و صفة الخمر والخيل، و الحروب و الافتخار، فإذا أدخلته في باب الخير لان" ⁽³⁾.

فقد حكم الأصمعي على جودة الشعر من خلال الموضوع، فإذا كان الموضوع في الخير يلين الشعر، و إن كان في غيره يجود و يحسن؛ و ذلك ليس على إطلاقه، فقد يقوى الشعر و يضعف في موضوعات الخير و الشر معا.

تتناول أمثلة النقد المرزباني الشعر و الشاعر على حد سواء، و تشمل مختلف أزمنة الشعر: الجاهلي، الإسلامي و المحدث. و أشار إلى ما عيب به امرؤ القيس في قوله:

و مثلك حبلى قد طرقت و مرضع فأمليتها عن ذي تائم محمول
إذا ما بكى انصرفت لـه بشق و تحي شقها لم يحول

(1) المرزباني، الموشح، ص: 547.

(2) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مؤسسة مختار، القاهرة 1992، ط2، ص: 121

(3) المرزباني، الموشح، ص: 85. و ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة ج1، ص: 90.

و قالو: هذا معنى « فاحش»⁽¹⁾. و لم يرتض قدامة بن جعفر هذا النقد؛ في قراءته لهذين البيتين
فـ " ليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه، كما لا يعيب جودة النجارة
في الخشب مثلاً رداءته في ذاته"⁽²⁾.

و الملاحظ أن قدامة بن جعفر؛ يثبت فحاشة في التعبير ظاهرة، لكنه لا يرضى أن تسلب
الجودة من أجلها، فذلك لا ينفي عن النص فنيته و جماليته. وقد أوضح عز الدين إسماعيل
أن قدامة يعطي كل الأهمية للصورة الأولى التي تتم فيها الصنعة، أما الهدف الأخلاقي فلا يؤبه
به على الإطلاق، إذ ليس له أي عمل في تحسين تلك الصورة أو تقبيحها، فقد يكون حسناً
و تستقبحه النفس، أو يكون فاحشاً فيجد له طريقاً إلى النفس و قسطاً من الإعجاب⁽³⁾.
و أخذ على الأعشى قوله:

و قد أخالس رب البيت غفلته و قد يحاذر مني ثم ما يئل⁽⁴⁾.

كما عيب على زهير بن أبي سلمى قوله:

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب تمته و من تخطئ يعمر فيهم

لتجافيه عن الدين في هذه المسألة، فالمنايا لا تخطئ أحداً، ولذلك كان بعض المشايخ يقول:
هذا بيت زندقة، و هو بعيد عن أبياته التي يقول في بعضها:

فيرفع فيوضع في كتاب فيدخر ليوم الحساب أو يعجل فينقم⁽⁵⁾.

و يبدو لي أن زهيراً لم يعن بالخبط العشواء؛ ما ورد في النص النقدي؛ من أن المنايا لا تخطئ
أحداً، بل وقف وقفة متأمل في الموت؛ الذي يأخذ الصغير و يذر الكبير، يعجل للسليم و يؤجل
السقيم، و هو في ذلك يحدث عن صورة الموت فيما يؤول إليه؛ في سياق فلسفي يدل عليه بيت
آخر من ذات القصيدة:

سئمت تكاليف الحياة و من يعيش ثمانين حولاً، لا أبا لك، يسأم⁽⁶⁾.

و ثمة خبر أورده المرزباني؛ لا يدل على خروج الشاعر من قيمه الأخلاقية فحسب،
بل من عقيدته " فقد أنشد أبو أيوب السائب عبد الملك بن عبد العزيز قول قيس بن ذريح:

(1) المرزباني، المصدر السابق، ص: 41.

(2) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص: 66.

(3) ينظر: عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة 1992، ص: 156.

(4) المرزباني، الموشح، ص: 180، و فيه أمثلة عدة في الباب نفسه، ينظر: ص: 179 — 182.

(5) المصدر نفسه، ص: 61.

(6) الخطيب التبريزي، شرح القصائد العشر، مصدر سابق، ص: 116.

نباح الكلب بأعلى الواد من سرف أشهى إلى النفس من تأذين أيوب

فسأل: من قال هذا الشعر؟ أجابه: قيس بن ذريح، قال: و من أيوب، قال: النبي ﷺ، فقال له: و الله لا يحل لك أن تروي هذا، هذا كفر، قال: اذهب لا صحبتك الله، علي أنا من كفره شيء⁽¹⁾. هذا النقد الشديد يمثل وجهة النظر الدينية البحتة التي حذرت من خطورة إشاعة هذا اللون من الشعر على أخلاق الناس و معتقداتهم، و دعوة لمراعاة قواعد الأخلاق في الشعر، و ضبط المعاني و إلزامها ألا تستهين بالدين الإسلامي و تعاليمه، وأن هذه الأشعار إنما تهيج الغرائز الدنيئة⁽²⁾.

و نقل ابن رشيق في العمدة نظرة عبد الكريم النهشلي القيرواني، و تقسيمه الشعر إلى أربعة أصناف: فشعر هو خير كله، كالزهد و المواعظ الحسنة و الأمثال الخيرة، و شعر هو ظرف كله، كالأوصاف و النعوت و التشبيه و حسن المعاني، و شعر هو شر كله، وذلك الهجاء و الطعن في أعراض الناس، و شعر غاية قائله التكسب في المحافل⁽³⁾.

هذا، و اهتم المرزباني في نقده الأخلاقي، بقضية فصل الدين عن الشعر، في إشارته إلى قول أبي عمرو بن العلاء: " ما أحد أحب إليّ شعرا من لبيد بن ربيعة، لذكره الله عز و جل، و لإسلامه، و لذكره الدين و الخير، ولكن شعره رحي بزر"⁽⁴⁾. إشارة إلى افتقاده الصياغة المتقنة و الصورة الفنية، فلم تشفع له مضامينه الأخلاقية في التقدم على غيره. و نقاد الأدب في هذا الباب " ثلاث فرق: فرقة تتمسك بموقف القرآن الكريم و الرسول و الخلفاء في قبول الشعر الذي يتفق و تعاليم الإسلام و ترفض ما عداه... و فرقة ترى أن الدين ينبغي ألا يكون مقياسا للحكم على شاعرية الشعراء و قيمتهم الفنية... و فرقة أخرى تتأرجح بين هذه و تلك"⁽⁵⁾.

و قد عبر القاضي الجرجاني عن الرأي الثاني صراحة ؛ في معرض دفاعه عن أبي الطيب المتنبي بقوله: "... فلو كانت الديانة عارا على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر، لوجب أن يمحي اسم أبي نواس من الدواوين، و يحذف ذكره إذا عدت الطبقات، و لكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية، و من تشهد الأمة عليه بالكفر، و لوجب أن يكون كعب بن زهير و ابن

(1) المرزباني، الموشح، ص: 323.

(2) ينظر: أحمد محمد نتوف، النقد التطبيقي عند العرب، مرجع سابق، ص: 433.

(3) ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج1، ص: 241.

(4) الموشح، ص: 100.

(5) نجوى صابر، النقد الأخلاقي أصوله و تطبيقاته، دار العلوم العربية، بيروت 1990، ط: 01، ص: 29.

الزبيري و أضرابهما ممن تناول رسول الله ﷺ و عاب من أصحابه بكما خرسا، و بكاء مفحمين؛ و لكن الأمرين متباينان، و الدين بمعزل عن الشعر⁽¹⁾.

لكن، من غير المعقول أن نسلم بمفهوم العزل على إطلاقه، فالشعر و — إن كان ذا لغة خاصة و بناء متميز، فإنّ مجانب الأخلاق و القيم يوقع نفسه في قدح الناقدين قد يبلغ حد الاتهام، و أصحاب مذهب الفصل لا يبرئون الشاعر مما يقع فيه من فاحش المعاني و سوء الأخلاق؛ و لكنهم يدعون إلى الاهتمام بالنص الشعري في جانبه الفني الجمالي. وهل تراه يسلم شعر من شاكلة مثال قيس بن ذريح السابق، من النقد و التجريح أو يُدعى فيه عزل الدين عن الشعر؟!

يتضح لنا أن المرزباني في نظرتة الأخلاقية؛ قد جمع بين الاهتمام بالفن و تجويد لغته الشعرية، و بين استهجان القيم الرذيلة و الحث على مبادئ الدين السامية و المعاني الإنسانية، على أن تقدم هذه المعاني في قالب فني مثير؛ يجذب إليه المتلقي، لأن المفاهيم الأخلاقية إن هي خلت من تلك اللمسات وقع الشاعر في رتابة الشعر التقريري؛ كالذي أنشده الراعي لعبد الملك بن مروان، حتى إذا بلغ قوله:

أ خليفة الرحمن إنا معشر حنفاء نسجد بكرة و أصيلا
عرب نرى لله في أموالنا حق الزكاة منزلا تنزيلا

قال له عبد الملك: ليس هذا شعرا، هذا شرح إسلام و قراءة آية⁽²⁾.

فنفي عنه شعرية الكلام، و طالبه بالربط بين مظاهر الخير و الإبداع الفني. فهو نقد فني لذات الفن، متصل بصناعة الشعر و أدواته، يمارس فيه الخليفة الإحساس بالمتعة الفنية بعيدا عن مراسم الخلافة. و لكنه — حسب منير سلطان — ابن جلسته و وليد لحظته، لم يتفرغ له عبد الملك ليطلقه حكما مدروسا، إنما عبر عن إحساسه وقت سماع الأبيات⁽³⁾.

و نظير الشاهد السابق ما قاله علي بن الجهم في مدح المتوكل:

الله أكبر و النبي محمد و الحق أبلغ، و الخليفة جعفر

فقال مروان بن أبي الجنوب:

أراد بن جهم أن يقول قصيدة بمدح أمير المؤمنين فأذنا

(1) القاضي الجرجاني، الوساطة، ص: 63، 64

(2) ينظر: المرزباني، الموشح، ص: 249.

(3) ينظر: منير سلطان، المرزباني و الموشح، ص: 321.

فقلت له لا تعجلن بإقامة فلست على طهر، فقال: و لا أنا⁽¹⁾

إن تعاليم الدين؛ مع قدر مضامينها و علو شأنها، فإنها لا تحدث صدمة فنية و أثرا نفسيا لدى المتلقي. لأن الموضوع لا يحدد صنعة العمل و فنيته، بل تحددها كيفية الانفعال و البوح بها للمتلقي.

⁽¹⁾ ينظر: المرزباني، الموشح، ص: 527.

خاتمة

نصل في نهاية المطاف إلى أهم ما خلص إليه البحث من نتائج:

- تتشكل القضية النقدية في كتاب الموشح من خلال جملة شواهد؛ تصب في موضوع واحد.
- إن النقد الأدبي في كتاب الموشح لا يخرج عن نطاق من سبقه من النقاد، غير أنه تميّز عنهم في طريقة العرض و خطة التأليف.
- يمثل النقد اللغوي و النقد الفني زبدة المادة العلمية في الموشح، و الفرق بينهما أن النقد اللغوي هو إخضاع الخطاب الشعري إلى سنن الكلام المعياري، و جعل السلامة اللغوية معياراً للحكم على جودة النص الأدبي أو رداءته، أما النقد الفني فهو السعي إلى الارتقاء بالنص الشعري و تجنبه قبح الصياغة و التشكيل، ليكون لغة خاصة ذات نسق تصويري بالغ الدقة و البراعة.
- تمثل الشواهد النقدية في كتاب الموشح صورة حيّة للنقد التطبيقي؛ الذي يدرس النص في ضوء مقاييس نقدية، و ذلك بالاطلاع على النص موضوع النقد و تحليله و معرفة مواطن القوة و الضعف فيه.
- اتخذ النقد اللغوي حيزاً واسعاً في مآخذ المرزباني، فقد ارتبط نقد الشعر بعلماء جمع اللغة و تدوينها كالأصمعي و أبي عمرو بن العلاء و غيرهم.
- طالب المرزباني من خلال ما رصده من مآخذ، ألا تكون اللفظة مخالفة لقواعد الإعراب و البناء الصرفي و المجال الإستعمالي، و قد بيّن أن الظاهرة الشعرية لا تستجيب بالضرورة لتلك المعايير، فلغة الشاعر انعكاس لتجربة خاصة؛ لا يمكن أن تكون القواعد قالباً لها. وقد شمل هذا النقد شعر المولّدين خاصة، فقد أتوا بلغة غريبة و تعابير غير مألوفة؛ عبر عنها الخطاب النقدي باللغة الدخيلة.
- كما اهتم المرزباني بنقد التركيب اللغوي من خلال إبراز عيوب التقديم و التأخير، و الحشو و التكرار؛ و في ذلك توجيه للشاعر إلى اختيار الأسلوب الذي يعكس إمكانات المبدع في الصياغة و التعبير.

- تمثل القافية أهم مقومٍ للقصيدة التراثية، وقد بدا اهتمام المرزباني بها واضحا من خلال الوقوف على عيوبها، و إنما أدرجت ضمن قضايا النقد اللغوي لأنها تعبير عن لغة النموذج الشعري الجاهلي. كما أظهر البحث مسألة الضرورة الشعرية و علاقتها بالدرس النحوي.

- إن عمود الشعر العربي باعتباره طريقة الجاهليين في نظم الشعر، يمثل منهج أصحاب المآخذ في نقد الصورة الشعرية، فقد رأينا اتباع المرزباني لهذا الدرب في مطالبة الشاعر الإصابة في الوصف، و موافقة التعبير الشعري للمدلول العرفي، و إصراره على التشبيه الدقيق و الاستعارة القريبة تحقيقا للفهم. و استهجانه المبالغة في تصوير المعاني. و مرد ذلك عدم الالتفات إلى ما تحدثه الأبيات من إثارة و إيحائية.

- شكّل موضوع الإبداع و الإتياع إحدى القضايا الهامة في كتاب الموشح، فنقل المرزباني رسالة ابن المعتز " محاسن أبي تمام و مساوئه " في السرقات الأدبية كاملة؛ دليلا على اهتمامه بتلك القضية. و كانت محاور الإتياع تدور حول إجادة الأسلوب و الصياغة، و الإيجاز في نقل المعنى.

- تابع المرزباني ما عابه العلماء على بنية القصيدة، و نقل أمثلة على قبح الابتداء و المطالع، ممثلا في نقد الخلفاء و الأمراء؛ لما كان يعرض عليهم من أشعار المدح خاصة.

- نبّه المرزباني على قضية الوحدة في العمل الفني، و الحرص على مشاكلة مصراعي البيت، و ضرورة توثيق العلاقة بين أجزاء القصيدة و عدم الوقوع في التفاوت الدلالي كما حدث مع جميل بن معمر.

- تمثل الكتب النقدية السابقة على الموشح مصدرا هاما لمادته النقدية، فرصده لعيوب ائتلاف اللفظ و الوزن و ائتلاف المعنى و الوزن كان مصدرها الوحيد كتاب " نقد الشعر " لقدامة بن جعفر.

- إنّ المرزباني، برغم ما يروى عنه أنه يكتب بين محبرة و قارورة، فإنه لم يدع الحديث عن المظاهر الأخلاقية في نقد الشعر، و قد توضّح جمعُه بين ضرورة الاهتمام بالفن و إجادة لغته الشعرية، وبين استهجان القيم الرذيلة و الحث على الأخلاق السامية و المعاني الإنسانية.

اتخذ منهج الكتابة في الموشح بعدين اثنتين: الأول تسجيلي؛ حيث عمل المرزباني على جمع مادة غزيرة في مآخذ العلماء على الشعراء. و الثاني توجيهي؛ حيث سعى بتلك الأخبار

إلى تنبيه الشعراء إلى ما ينبغي تجنبه في قرض الشعر؛ ضمانا لمواءمة نصوصهم مع تجاربهم الإبداعية.

و هذا البحث لا يدّعي أبداً إلمامه بموضوع القضايا النقدية في كتاب "الموشح"، بقدر ما يضيء الطريق لبحوث قادمة؛ تضطلع بالوقوف على نواحي أخرى من الكتاب كدراسة منهجه في التأليف و النقد و دراسة مصادره العلمية المتنوعة.

ثبت المصادر والمراجع

❖ القرآن الكريم

1- الكتب العربية:

- ابن أبي الأصبع، زكي الدين: تحرير التعبير في صناعة الشعر و النثر و بيان إعجاز القرآن،
تح: حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية،
القاهرة د.ت.
- أدونيس، علي أحمد سعيد: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت 1989.
- إسماعيل، عز الدين: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة 1992.
- الأمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر: الموازنة بين أبي تمام و البحتري، ج:1،
تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة د.ت.
- بدوي، أحمد أحمد: أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة و النشر،
مصر د.ت.
- التبريزي، يحيى بن الخطيب: شرح القصائد العشر، مؤسسة المعارف للطباعة و النشر،
بيروت 2006.
- الجاحظ، أبو عمرو عثمان بن بحر: البيان و التبیین، ، تح: عبد السلام هارون،
دار الجيل، بيروت، د.ت.
- الحيوان، تح: عبد السلام هارون، ج3، دار الجيل ،
بيروت 1996.
- الجرجاني، الشريف علي بن محمد: كتاب التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت 1988.
- الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي و خصومه، تحقيق و شرح:
أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية،

بيروت د.ت.

- الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة 1991.

- دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت 1988.

- ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت د.ت.

- الجمحي، ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، ج1، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة د.ت.

- ابن جني، أبو الفتح عثمان: اللّمع في العربية، تح: حسين محمد محمد شرف، عالم الكتب، القاهرة 1979.

- الخصائص ج2، تح: محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت د.ت.

- الجويني، مصطفى الصاوي: معالم في النقد الأدبي، منشأة المعارف، الإسكندرية 1985.

- الحاوي، إيليا: أبو تمام فنه و نفسيته من خلال شعره، دار الثقافة، بيروت 1989.

- حمدان، ابتسام أحمد: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب 1997.

- الحملاوي، الشيخ أحمد: شذا العرف في فن الصرف، مؤسسة الرسالة، بيروت 2003.

- الحموي، تقي الدين: خزانة الأدب و غاية الإرب، شرح: عصام شعيتو، ج1، دار مكتبة الهلال، بيروت 1987.

- الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت 1982.
- خمري، حسين: الظاهرة الشعرية العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001.
- درواش، مصطفى: خطاب الطبع و الصنعة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2005.
- راغب، نبيل: النقد الفني، دار مصر للطباعة، الإسكندرية د.ت.
- السامرائي، فاضل صالح: الجملة العربية تأليفها و أقسامها، دار الفكر للطباعة و النشر والتوزيع، بيروت 2002.
- السد، نو الدين: الشعرية العربية دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1995.
- سلام، محمد زغول: تاريخ النقد الأدبي و البلاغة حتى القرن الرابع الهجري، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت.
- سلطان، منير: المرزباتي و الموشح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية 1978.
- سلوم، تامر: نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي، دار الحوار، سوريا 1983.
- سلوم، داود: مقالات في تأريخ النقد العربي، دار الرشيد للنشر، بغداد 1981.
- سيبويه، عمرو بن عثمان: الكتاب ج1، تح: عبد السلام محمد هارون، عالم الكتب، القاهرة 1983.
- السيد، أمين علي: في علمي العروض و القافية، دار المعارف، القاهرة 1999.
- السيوطي، جلال الدين: المزهرة في علوم اللغة و أنواعها ج2، تح: جاد المولى و رفيقيه، منشورات المكتبة العصرية، بيروت 1987.
- شرف، عبد العزيز - خفاجي، عبد المنعم: النغم الشعري عند العرب، دار المريخ، الرياض 1987.

- صابر، نجوى: النقد الأخلاقي أصوله و تطبيقاته، دار العلوم العربية، بيروت 1990.
- صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج1، الشركة العالمية للكتاب، بيروت 1994.
- ضيف، شوقي: في الأدب و النقد، دار المعارف، القاهرة 1999.
- ابن طباطبا، محمد بن أحمد العلوي: عيار الشعر، تح: محمد زغول سلام، منشأة المعارف، الاسكندرية د.ت.
- طبانة، بدوي: السرقات الأدبية، دار الثقافة، بيروت 1986.
- قضايا النقد الأدبي، دار المريخ، الرياض 1984.
- الطبري، أبو جعفر: جامع البيان في تفسير القرآن، المجلد 9، الجزء 19، دار المعرفة، بيروت 1992.
- عبد البديع، لطفي: التركيب اللغوي للأدب، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر 1997.
- عبد الرحمن، منصور: مصادر التفكير النقدي و البلاغي عند حازم القرطاجني، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة د.ت.
- عبد القادر، صلاح: في العروض و الإيقاع الشعري، شركة الأيام، الجزائر 1996.
- عبد اللطيف، محمد حماسة: الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة 1990.
- عبد الله، محمد حسن: الصورة.. و البناء الشعري، دار المعارف، القاهرة د.ت.
- عبد الواحد، محمود عباس: قراءة النص و جماليات التلقي، دار الفكر العربي، القاهرة 1996.
- أبو العدوس، يوسف: التشبيه و الاستعارة، دار المسيرة، عمان 2007.

- العسكري، أبو هلال: كتاب الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت 2006.
- عشاوي، محمد زكي: قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث، دار النهضة العربية، بيروت د.ت.
- عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1992.
- عيد، رجاء: فلسفة البلاغة بين التقنيّة و التطور، منشأة المعارف، الإسكندرية د.ت.
لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية 1985.
- الغزالي، عبد القادر: اللسانيات و نظرية التواصل، دار الحوار، سوريا 2003.
- فخر الدين، جودت: شكل القصيدة العربية في النقد العربي، دار الآداب، بيروت 1984.
- فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مؤسسة مختار، القاهرة 1992.
- الفيل، توفيق: بلاغة التراكيب دراسة في علم المعاني، مكتبة الآداب، القاهرة 1991.
- ابن قتيبة، أبو محمد بن مسلم: الشعر و الشعراء، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت 1985.
- القرطاجني، أبو حازم: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1986.
- قصبجي، عصام: أصول النقد العربي القديم، منشورات جامعة حلب، 1996.
- القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر، ج: 1، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت 1981.

- المحارب، عبد الله بن حمد: أبو تمام بين ناقديه قديما و حديثا، مكتبة الخانجي، القاهرة 1992.
- مرتاض، عبد الملك: السبع معلقات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1998.
- المرزباني، أبو عبيد الله محمد بن عمران: الموشح مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، تح: علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة 1965.
- مرزوق، حلمي: النقد و الدراسة الأدبية، دار النهضة العربية، بيروت 1982.
- مطلوب، أحمد: معجم النقد العربي القديم، ج1، 2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1989،
- معجم المصطلحات البلاغية و تطورها، ج1، المجمع العلمي العراقي، بغداد 1983.
- ابن المعتز، عبد الله: كتاب البديع، اعتنى به: اغناطيوس كراتقوفسكي، دار المسيرة، بيروت 1982.
- المعتوق، أحمد محمد: اللغة العليا دراسات في لغة الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 2006.
- مندور، محمد: النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.
- ابن منظور، جمال الدين الأنصاري: ، لسان اللسان، دار الكتب العلمية، بيروت 1993.
- ابن منقذ، أسامة: البديع في نقد الشعر، تح: أحمد بدوي، حامد عبد المجيد، مطبعة البابي، مصر د.ت.
- موافي، عثمان: الخصومة بين القدماء و المحدثين في النقد العربي القديم، مؤسسة الثقافة

الجامعية، الإسكندرية د.ت.

- موسى، منيف: **في الشعر و النقد**، دار الفكر اللبناني، بيروت 1985.
 - نتوف، أحمد محمد: **النقد التطبيقي عند العرب في القرنين الرابع و الخامس الهجريين**، دار النوادر، دمشق 2010.
 - نعيمة، ميخائيل: **الغربال**، دار نوفل، بيروت 1991.
 - الهاشمي، السيد أحمد: **ميزان الذهب في صناعة شعر العرب**، دار الكتب العلمية، بيروت 1990.
 - هلال، محمد غنيمي: **النقد الأدبي الحديث**، دار الثقافة، بيروت 1973.
 - وهبة، مجدي: **معجم مصطلحات الأدب**، مكتبة لبنان، بيروت 1974.
 - ويس، أحمد محمد: **الانزياح في التراث النقدي و البلاغي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2002.
 - يعقوب، إميل - شيخاني، مي - بركه بسام: **قاموس المصطلحات اللغوية و الأدبية**، دار العلم للملايين، بيروت 1987.
- 2- الكتب المترجمة:**
- طاليس، أرسطو: **فن الشعر**، ترجمة و شرح: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت د.ت.
- 3- المجلات:**
- الأسود، حسين: **أصول العلاقة بين البلاغة و النقد القديم**، مجلة مجمع اللغة العربية، المجلد 81، الجزء 1، دمشق.
 - الزنكري، حمادي: **تراثنا النقدي**، مجلة فصول، العدد الأول، المجلد السادس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1985.

الفهرس

4.....	مقدمة
8.....	تمهيد: نبذة عن نقد الشعر قبل الموشح

الفصل الأول: قضايا النقد اللغوي

15.....	المبحث الأول: الألفاظ و التراكيب في نقد المرزباني
35.....	المبحث الثاني: عيوب القافية و الضرورة الشعرية

الفصل الثاني : قضايا النقد الفني

51.....	المبحث الأول: مآخذ التصوير الفني
66.....	المبحث الثاني: المعنى الشعري بين الإبداع و الاتباع
82.....	المبحث الثالث: عيوب التشكيل البنائي
98.....	خاتمة
102.....	ثبت المصادر و المراجع
110.....	الفهرس

