٣٠١٠٢٠٠٠٠٠٣٢٤

المملكة العربية السعودية
جامعة الملك عبدالعزيز - كلية الشريعة
قسم الدراسات العليا
فرع اللغة العربية

أضواء النقد العربي على مذهب البحتري وأصوله الفنية

رسالة مقدمة من الطالب

محمد عبد الله الزايدي

لنيل درجة (ماجستير) في اللغة العربية - فرع الأدب والنقد

جامعة أم القرى / مكتة المكرمة
UMM AL-QURA UNIVERSITY MAKKAH

تحت إشراف الأستاذ الدكتور

محمود حسن زيني

١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ م

بسم الله الرحمن الرحيم

وبه نستعين

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

١ ـ بواعث الدراسة وأهدافها :

كنت أعتقد ولا أزال أن النقد العربي مدين في حركاته النقدية الكبرى بأكبر الدين لتلك القمم الشعرية السامقة التي أنبتتها تربة الشعر العربي ففي ظل أبي تمام والبحتري والمتنبي تحرك النقد العربي ، وازدهرت مواهب النقاد ، فكان لذلك أثر لا ينكر في تطور الدرس النقدي ، عمقا وحيوية وتعددا في الاتجاهات والمسالك .

واذا كانت الحركات النقدية في القديم قد بلغت هذا المستوى من النضج والاغراء ، فانه من الطبيعي أن تصبح هدفا للدارسين وطلاب البحث الأدبي من أبناء هذا العصر . على أن من يرقب ساحة البحث الأدبي المعاصر ، لا يلبث أن ينتهي الى أن غالب جهود الدارسين قد انصرفت الى دراسة النقد العربي في ظل أبي تمام والمتنبي بصفة خاصة . أما ذلك النقد الذي نشأ في ظل البحتري ، فقد ظل بعيدا عن أقلام الدارسين اللهم الا من الاشارات العابرة ، أو الدراسة المحدودة التي تضع البحتري في سياق أبي تمام ، فتفقد بذلك كثيرا من مميزات النظرة الموضوعية المتجردة .

ولهذا السبب انبعثت في نفسي رغبة دراسة النقد القديم الذي دار حول شعر البحتري ، سواء أكان ذلك النقد نظريا ، يتناول مذهب الشاعر وما قيل فيه ، أو كان تطبيقيا ، يتناول الجزئيات بالبحث والتحليل . وبعبارة موجزة ، حاولت من ورائ هذه الدراسة تقديم صورة كاملة عن ذلك النقد ، وفي الوقت نفسه غير متأثرة بأحكام سابقة ، قديمة كانت أو حديثة .

٢ــ خطة الدراسة ومنهجها :

وقد اقتضت طبيعة هذا الموضوع أن يكون في ثلاثة أبواب تنتظم سبعة فصول ، هذا عدا المقدمة والخاتمة .

أما الباب الأول : فهو (مذهب البحتري بين الطبع والصنعة) وفيه فصلان ، الفصل الأول : (فكرة الطبع والصنعة ، نشأتها وتطورها وأثرها في النقد العربي) . والفصل الثاني : (مذهب البحتري كما تصوره النقاد).

وأما الباب الثاني : فهو (أصول مذهب البحتري) ، وفيه ثلاثة فصول . الفصل الأول (الاسلوب) . والفصل الثاني : (المعاني) .والفصل الثالث (بناء القصيدة الموضوعي والموسيقي) .

وأما الباب الثالث : فهو في قضيتي السرقات ، والموازنات . وفيه فصلان. الفصل الأول : في (السرقات) . والفصل الثاني في (الموازنات) .

واذا كان منهج هذه الدراسة منهجا تاريخيا ، يقوم على تتبع الظواهر والملاحظات النقدية ، ورصدها في خط متسلسل . فانه في الوقت نفسه منهج فني يحكم نزعة الباحث في التحليل والنقد والتذوق . ذلك أنني لم أكتف بعرض الآراء النقدية ، واستخلاص أهم ملامحها فحسب ، وانما مضيت في تحليل ما رأيت أنه بحاجة الى التحليل ، ومناقشة ما كان بحاجة الى المناقشة . هذا الى جانب الاستعانة ببعض التصورات النقدية الحديثة خاصة حينما يتضح لي أن مثل هذه التصورات قد تسد ثغرة مفتوحة في نقد القدامى .

٣ــ مصادر الدراسة ومراجعها :

وقد تنوعت المصادر والمراجع التي استعنت بها في بناء هذه الدراسة. فاذا كانت المصادر التي استقيت منها المادة النقلية هي غالب كتب التراث النقدي عند العرب على امتداد العصر القديم ، فانني قد رجعت في

تحقيق المادة النقدية ومناقشتها الى كتب التراث الأخرى ، ككتب النحو واللغة والعروض . هذا الى جانب أننى قد رجعت الى كثير من الدراسات العربية المعاصرة مما كان له صلة ببحث التراث النقدى ، وحاولت أن أفيد منها ؛ أما ما رجعت اليه من كتب معاصرة مترجمة — كانت — أو أجنبية ، فقد حرصت كل الحرص أن يكون ذلك فى حدود ما تسمح به طبيعة موضوع من موضوعات التراث العربى .

٤ — صعوبات الدراسة ومشكلاتها :

اذا كانت الدراسة المنهجية الجادة لا تخلو — غالبا — من صعوبات أو مشكلات تعترض سبيلها ، فلا شك أن فى هذه الدراسة لصيبا لا بأس به منها ، فضلا عن مشكلات الدراسة التقليدية مما يتصل بجمع المادة وكتابتها وتحليلها ومناقشتها ... هناك مشكلات خاصة ، منها اتساع نطاق البحث ، وتعدد قضاياه النقدية . فمن مشكلة الطبع والصنعة ، الى مشكلة الأسلوب والمعانى ، الى مشكلة السرقات والموازنات . وكلها مشكلات نقدية شائكة ، ليس من اليسير الخوض فيها قبل تعمقها ، ومراقبة أبعادها مراقبة دقيقة . والى جانب مشكلة اتساع نطاق البحث ، وكثرة قضاياه ، هناك مشكلة تعدد النقاد ، وتعدد مناهجهم وأساليبهم فى بحث القضايا النقدية . ولعل أقل عدة يمكن أن تفى بمواجهة هذه المشكلة هى أن يكون الباحث على وعى جيد بخلفية كل ناقد ، وطريقة تفكيره ومراسى نقده . والى جانب هاتين المشكلتين ، هناك مشكلة ثالثة ، لا أدرى اذا كان من حقى أن أفصح عنها أم لا !! وهى أن هذه الدراسة قد فرضت علىّ أن آخذ دور (القاضى) النزيه فى الحكم بين البحترى وناقديه ، أو دور الخبير الفنى الذى يجد نفسه ملزما بالفصل الموضوعى فى سلسلة من المنازعات الفنية . ولا شك أن مؤهلات مثل هذا

الدور الخطير مؤهلات عالية ، بل ليست أقل من الجمع بين الخبرة الموضوعية بالشعر من جانب ، والاحساس الفنى به من جانب آخر . واذا كان بعض هذه المؤهلات مفترض فى الباحث العلمى ، فليست كلها مفترضة فيه ، لا سيما اذا كان هذا الباحث لا يزال فى بداية الدرب .

٥ـ شكر وتقدير :

لا شك أن من ضروريات هذه المقدمة أن أتقدم بأجزل الشكر والتقدير الى استاذى الدكتور (محمود حسن زينى) الذى كان له فضل (الاشراف) على هذا البحث منذ أن كان أخبارا موزعة ، ومواد جامدة فى بطون الكتب الى أن استوى بحثا حيّا بين دفتى كتاب . ففى كنف هذا (الرجل العالم) لقيت عناية تربوية خلاقة ، ومنهجا علميا دقيقا . واذا كنت قد حاولت أن أقتبس من أخلاقه القويمة ، وأن أفيد من منهجه العلمى السليم ، فان كل ما أرجو هو أن يظل ذلك قيما ثابتة فى نفسى ، وذخيرة لما استقبله من أيام . وجزاه الله عنى خير الجزاء .

وبعد ،

لقد حاولت أن أدرس هذا الموضوع دراسة منهجية شافية ، وأن أخرج منه بنتائج علمية موثوقة . وفى سبيل تحقيق هذا الهدف ، بذلت غاية جهدى وانفقت كل وقتى . ورغم أن الشك لا يزال قائما فى نفسى من حيث مدى تحقيقى لهذا الهدف ، فانى لا أكاد أشك فى أن اتصالى بهذا الموضوع قد أتاح لى سياحة علمية ممتعة فى عالم النقد العربى كما وفر لى فرصة ثمينة من الاطلاع على كنوز الفكر النقدى قديما وحديثا وعلى الله قصد السبيل .

الطالب
حمد عبدالله الزايدى
مكة المكرمة

الباب الأول
مذهب البحتري بين الطبع والصنعة

الفصـــــــل الأول

فكـرة الطبـع والصنعـــــــــــة
تطورها وأثرها فى النقـــــد العربـــــــــى

المذاهب الأدبيـة بوجـه عام حالات نفسية ، تكون نتيجـة لحوادث التاريـــــخ وملابسات الحياة ، وما يسيطر عليها من قوانين وما يحيط بها من ظروف ، ثم تأتى بعـــد ذلك مرحلـة تأصيل هذه الحالات ووضع القواعد العامة لها ، وهذه مهمة رجال الأدب من كتاب وشعراء ونقاد (١) .

ويغلب على الظن أن النقد العربى لم يكن يتصور المذاهب الأدبية القديمة كما نتصور مذاهب الأدب اليوم ، ولم يعن بها على نحو ما يعنى رجال الأدب فى هذا العصـــر وربما يعود السبب فى ذلك الى سيادة النزعة الجزئية فى دراسة النصوص ، وغلبـــة المذهب الفقهى الذى اقتصر على تناول النصوص من زاوية بلاغية ، أو لغوية ، أو نحوية ، أو من زاوية الوزن والقافية ، وما الى ذلك من الجزئيات (٢) .

وعلى الرغم من ضعف وسائل النقد العربى فى اكتشاف المذاهب الأدبية ، فقـــد تهيأ له أن يكتشف بعض المذاهب التى فرضت سيادتها على الشعر العربى ، واتضحت آثارها فى نتاج الشعراء .

ومذهبا الطبع والصنعة هما أظهر مذهبين أدبيين تبين النقد العربى ملامحهمـــا فى نتاج الشعراء على طوال مراحل الشعر العربى وتوالى عصوره المختلفة ، اذ استطاع النقد العربى أن يبحث هذين المذهبين بشىء من التفصيل ، وأن يلقى عليهمـــا بعض الاضواء الكاشفة ، وأن يحدد بالتالى مكانة كثير من الشعراء ــ خاصة كبـــار الشعراء ــ ومواقعهم من هذين المذهبين .

---

(١) انظر : فى الأدب والنقد ، د . محمد مندور ، ص ١١٧ ــ ١١٨
(٢) انظر : مذاهب الأدب ، محمد عبد المنعم خفاجى ، ص ٦٤

واذا كان مذهبا الطبع والصنعة هما الاطار الفنى الذى تحرك فيه الشعر العربى بوجه عام ، وشعر البحترى بوجه خاص فلابد لنا من تفصيل القول فى هذين المذهبين ، وعرض التصورات النقدية المختلفة حولهما ، والتعرف على قيمتها النقدية .

١ـ الطبع والصنعة فى شعر القدماء :

الطبع هو الأصل فى الشعر العربى ، بمعنى أن الشعر عند العرب كان تلقائيا . وكان يمتاز بالاستجابة السريعة للدواعى والمثيرات . وقد بسط الجاحظ القول فى هذه الحقيقة حينما قال : " وكل شىء للعرب فانما هو بديهة وارتجال ، وكأنه الهام ، وليست هناك معاناة أو مكابدة ، ولا اجالة فكر ولا استعانة ، وانما هو أن يصرف وهمه الى الكلام ... فتأتيه المعانى ارسالا ، وتنثال عليه الألفاظ انثيالا ، ثم لا يقيده على نفسه ، ولا يحلمه أحدا من ولده . وكانوا أميين لا يكتبون ، ومطبوعين لا يتكلفون "(١) .

وحديث الجاحظ هذا يعتبر فريدا فى بابه ، اذ أنه يتناول موقف الشاعر القديم من الشعر ، فقد اتضح أن الشعر عند الشعراء القدماء كان أشبه ما يكون بالالهام الذى يتنزل من عوالم مجهولة ، اذ ما تكاد الرغبة فى ابداع الشعر تساور الشاعر ، حتى تثور خواطره ، وتتوارد عليه المعانى ، فيجرى الشعر على لسانه مجرى الماء . ولسهولة قرض الشعر ، ولسهولة تعاطيه ، أصبح أمره ميسورا عند العرب ، فهو لا يحتاج الى أدنى جهد يبذل فى تعلمه ، أو حتى فى صيانته .

أما الصنعة التى تعنى تفقد الشعر ، واعادة النظر فيه أو المعاناة والوقوف

---

(١) البيان والتبيين : ج ٣ ص ٢٨

فى سبيل الطبع الشعرى ، فذلك أمر طارئ على الشعر القديم . ونلمح عند الأصمعى ، والجاحظ وابن قتيبة بدايات الجهود النقدية فى التمييز بين شعر الطبع وشعر الصنعة ، ومحاولة التماس بعض الطوابع الفنية التى تغلب على كل مذهب من هذين المذهبين .

فالأصمعى مثلا يذهب الى أن " زهير بن أبى سلمى ، والحطيئة ، وأشباههما عبيد الشعر ، وكذلك كل من جود فى جميع شعره ، ووقف عند كل بيت قاله ، وأعاد فيه النظر ، حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية فى الجودة "(١) .

فعند الأصمعى يبرز مفهوم الصنعة ، من خلال موقف زهير بن أبى سلمى ، والحطيئة من الشعر ، من حيث شدة عناية هذين الشاعرين بالشعر ، واعادة النظر فيه الفينة بعد الفينة . ويبدو أن هذه العناية عبارة عن تسليط ضوء نقدى على الشعر مهمته أن يكتشف مواطن الضعف فى أبيات القصيدة ، ثم يجبرها أو يستبدلها بخير منها ، ولذلك كانت النهاية الطبيعية لمثل هذا المجهود هو استواء أبيات القصيدة ، واحكام بنيتها ، اذ تبرز أخيرا وكأنما هى مفرغة فى قالب واحد .

والجاحظ يرفد موقف الأصمعى هذا ، ويؤيد رأيه ببعض التعليقات على نحو قوله : " وكان يقال : لولا أن الشعر قد كان استعبدهم ، واستفرغ مجهودهم ، حتى أدخلهم فى باب التكلف وأصحاب الصنعة ، ومن يلتمس قهر الكلام ، واغتصاب الألفاظ ، لذهبوا مذهب المطبوعين ، الذين تأتيهم المعانى سهوا رهوا ، وتنثال عليهم الألفاظ انثيالا وانما الشعر المحمود كشعر النابغة الجعدى ، وزُبّة ، ولذلك قالوا فى شعره : مطرف بالآ ف وخمار بواف "(٢) .

---

(١) البيان والتبيين : ج ٢ ص ١٣

(٢) " " " " " "

وحديث الجاحظ هذا بمنزلة حاشية موسعة على حديث الأصمعي السابق. والجديد عند الجاحظ هو استخدام لفظ (التكلف) بمعنى الصنعة، وما دام أن التكلف والصنعة أصبحا بمعنى واحد عند الجاحظ، فلا شك أن عنده تعديلا قليلا لمعنى الصنعة يختلف عن ذلك المعنى الذي لمسناه عند الأصمعي، الذي اقتصر على تهذيب الشعر وتثقيفه.

ان المعنى الجديد عند الجاحظ يمس عمق التجربة الشعرية فالصنعة عنده تعني: (قهر الكلام واغتصاب الألفاظ). أي لم يعد شاعر الصنعة يرضى بسطحية التجربة، واعتماد بوادر الشعر، واندفاعاته الأولى. فالعفوية التي يمكن أن ترضي شاعر الطبع يجب أن تكبت عند شاعر الصنعة حتى تتكشف عن شيء جديد، جدير بالاقتناص. وهنا لابد أن تمر اللغة بمأزق حرج، فاللغة التي كانت طيّعة مرنة مع شاعر الطبع، تصبح مع شاعر الصنعة لغة عصية، لأنها بدأت تأخذ على يد شاعر الصنعة دورا جديدا لم تعهده من قبل، فاذا كانت اللغة مع شاعر الطبع تقوم بمهمة التعبير عن التلقائية والمشاعر السطحية، فانها مع شاعر الصنعة تتكلف مهمة جديدة هي الاكتشاف وسبر الأعماق، ولابد للغة عند شاعر الصنعة من تأدية هذه المهمة حتى لو أدّى ذلك الى الاغتصاب والقسر في بعض الأحيان.

أما قضية الاعجاب بشعر النابغة الجعدي ورؤبة، فان الجاحظ ينقلها عن الأصمعي. ويبدو أن هذا الاعجاب لا يعبر عن رأي الجاحظ الخاص، لأنه يعقب على ذلك بقوله:

" وقد كان يخالف في ذلك جميع الرواة ". ولا شك أن هذا يدل على غرابة ذوق الأصمعي، والا فما هو وجه الاعجاب في شعر يجمع الجودة المتناهية والرداءة المتناهية حتى كأنه (مطرف بالآف، وخمار بواف)؟!.

وربما يكون الجاحظ أقرب الى تأييد شعر الصنعة عند زهير وأمثاله، لأننا نراه

يقول : " ومن شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريتا (كاملا) وزمنا طويلا ، يردد فيها نظره ويجيل فيها عقله ... وكانوا يسمون تلك القصائد الحوليات والمقلدات ، والمنقحات ، والمحكمات ، ليصير قائلها فحلا خنذيذا وشاعرا مفلقا "(١) .

فعبارة الجاحظ : (ليصير قائلها فحلا خنذيذا ، وشاعرا مفلقا) توشك أن تكون دليلا على اعجاب الجاحظ بشعر الصنعة ، وتأييده له .

ونجد عند ابن قتيبة عناية واضحة بمذهبي الطبع والصنعة ، بل ربما تفوق عناية الأصمعي والجاحظ . وأول ما أقدم عليه ابن قتيبة هو تعريف الشاعر المتكلف ، والشاعر المطبوع . يقول في هذا المعرض : " ومن الشعراء المتكلف والمطبوع ، فالمتكلف هو الذي قوّم شعره بالثقاف ، ونقّحه بطول التفتيش ، وأعاد فيه النظر بعد النظر كزهير والحطيئة ... "(٢) .

وابن قتيبة هنا يستخدم التكلف بمعنى الصنعة ، خاصة الصنعة البسيطة التي لمسنا معناها عند الأصمعي ، التي لا تتجاوز تثقيف الشعر وتهذيبه ، ولهذا يشير ابن قتيبة الى زهير والحطيئة كنموذجين لهذا العمل .

وقد غمز الدكتور محمد مندور ابن قتيبة في هذا الموضع لأنه — في رأي الدكتور مندور — قد خلط " بين التكلف " وبين (كذا) تقويم الشعر وتثقيفه بطول التفتيش واعادة النظر بعد النظر ، كما كان يفعل زهير والحطيئة ... وما نظن أحدا يستطيع أو استطاع أن يصف شعر زهير بالتكلف غير ابن قتيبة "(٣) . وهذا خطل في الرأي ولا شك لأن الجاحظ — كما مر بنا — في تعليقه على الأصمعي وصف زهيرا والحطيئة بالتكلف .

ويبسط ابن قتيبة رأيه في الشعر المتكلف فيقول :

" والمتكلف من الشعر وان كان جيدا مفحكما ، فليس به خفاء على ذوي العلم

---

(١) البيان والتبيين : ج ١ ص ٩
(٢) الشعر والشعراء : ج ١ ص ٢٢ — ٢٣
(٣) النقد المنهجي عند العرب : ص ٣٩ — ٤٠

لتبينهم فيه ما نزل بصاحبه من طول التفكر ، وشدة العناء ، ورشح الجبين ، وكثرة الضرورات ، وحذف ما بالمعانى حاجة اليه ، وزيادة ما بالمعانى غنى عنه ، كقول الفرزدق فى عمر بن هبيرة لبعض الخلفاء :

أوليّت العراق ورافديه * فزاريا أخذّ يد القميص

يريد : أوليتها خفيف اليد ، يعنى فى الخيانة ، فاضطرته القافية الى ذكر القميص (ورافداه : دجلة والفرات) .

وكقول الآخر :

من اللواتى والتى واللاتى * زعمن أنى كبرت لداتى

وكقول الفرزدق :

وعض زمان يا ابن مروان لم يدع * من المال الا مسحتا أو مجلف

... وهذا كثير فى شعره على جودته .

وتتبين التكلف فى الشعر أيضا بأن ترى البيت فيه مقرونا بغير جاره ، وضموا الى غير لفقه ، ولذلك قال عمر بن لجأ لبعض الشعراء : أنا أشعر منك ، قال : وبما ذاك ؟ فقال : لأنى أقول البيت وأخاه ، ولأنك تقول البيت وابن عمه .

وقال عبدالله بن سالم لرؤبة : مت يا أبا الجحاف اذا شئت!! قال رؤبة : وكيف ذلك ؟ قال : رأيت اليوم ابنك عقبة ينشد شعرا له أعجبنى ، قال رؤبة : نعم ، ولكن ليس لشعره قران : يريد أنه لا يقارن البيت بشبهه ، وبعض أصحابنا يقول : (قرآن) بالضم ، ولا أرى الصحيح الا الكسر ، وترك الهمز على ما بينت[1] "

ولسنا فى حاجة لكى نلفت الانتباه الى ما فى كلام ابن قتيبة هذا من الاضطراب فبينما وفق الرجل حينما وصف شعر الصنعة — أو التكلف حسب استخدامه — بأنه (جيد محكم) ، أقول بينما وفق فى هذه العبارة ، فارقه التوفيق ، حينما ألحق بهذا

---

(١) الشعر والشعراء : ج ١ ص ٣٢ — ٣٤

النمط من الشعر ثلثة من العيوب ، وجملة من معايب الشعر ،مثل : كثرة الضرورات ، وحذف ما بالمعانى حاجة اليه ، وزيادة ما بالمعانى غنى عنه.

ويغلب على الظن أن سبب اضطراب ابن قتيبة هذا انما يعود الى خلطه بين رأى الأصمعى والجاحظ ، أو الصنعة بمعنى التثقيف والتهذيب كما هى عند الأصمعى والصنعة بمعنى محاولة العمق وما تؤدى اليه هذه المحاولة من قسر اللغة واغتصاب الألفاظ ، كما مر بنا عند الجاحظ . لهذا السبب جاء حديث ابن قتيبة عن التكلف أو عن الصنعة وهو يجمع هذين المفهومين ، المفهوم البسيط (التثقيف والتنقيح) ، والمفهوم العميق ، طلب العمق وما يؤدى اليه هذا العمق .

ويغلب على الظن أن ابن قتيبة حاول أن يتوسع فى عبارة الجاحظ التى وصف فيها التكلف بأنه (قهر الكلام واغتصاب الألفاظ) ، فاعتقد أن اغتصاب الألفاظ يعنى كل هذه العيوب من كثرة الضرائر وحذف ما بالمعانى حاجة اليه ... الخ .

ويبدو أن السر فى توسع ابن قتيبة هذا ، هو خلط آخر بين ما يمكن أن يؤدى اليه التكلف من عيوب خاصة ، وعيوب الشعر بوجه عام ، حتى لو كانت هذه العيوب عند شعراء آخرين ليسوا من شعراء التكلف والصنعة ، وليسوا من قبيل زهير والحطيئة . ولعل شيئا من هذا يتضح من طبيعة الأمثلة التى ساقها ابن قتيبة ، وأكثرها — كما مر بنا — مأخوذ من شعر الفرزدق ، والفرزدق كما هو معروف ليس من شعراء الصنعة الذين تعود ابن قتيبة وسابقوه على ذكرهم فى كل معرض قول ، مثل زهير والحطيئة . وكم كان ابن قتيبة موفقا ،لو أنه عمد الى واحد من هذين ، وحاول أن يلتمس عيوبه ، التى هى بكل تأكيد عيوب التكلف ، فمثل هذا العمل أجدى من تلفيق عيوب الشعر عامة ، واضافتها الى شعراء الصنعة والتكلف ، اضافة اعتباطية ليس لها أى سند من المطابقة بين النظر والتطبيق .

وما نكاد نصل الى رأى ابن قتيبة فى الشاعر المطبوع ، حتى نصل الى ذلك الرأى الموفق الى أبعد غايات التوفيق ، وذلك حينما قال ابن قتيبة عن الشاعر المطبوع :

" والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر ، واقتدر على القوافى ، وأراك فى صدر بيته عجزة ، وفى فاتحته قافيته ، وتبينت على شعره رونق الطبع ، ووشى الغريزة ، وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزحر "(١) .

ونلمح هنا موقفا نقديا معجبا ، ونظرة ثاقبة تدل على وعى ابن قتيبة وعيا قيما بشعر الطبع ، من حيث كونه نمطا خاصا من الشعر ، له سماته المتميزة ، التى من أظهرها اليسر والسهولة ، ثم تآلف عناصر التعبير فى هذا الشعر ، حتى كأنما كل جزء من أجزائه يمهد للجزء الذى يليه ، أو يوحى به من قبل أن يتفوه به قائله ، فصدر البيت ينبىء عن عجزه ، وفاتحته تستدعى خاتمته .

وقد أحسن ابن قتيبة غاية الاحسان حينما تنبه الى علة هذا الجمال الأدبى فى شعر الطبع ، ألا وهو ذلك الأثر العاطفى الذى تتضح به أعطاف هذا الشعر ، فهذا (وشى الغريزة) وعرارة الوجدان الصادق . وجملة القول أن ابن قتيبة أحاط فى حديثه هذا بشعر الطبع احاطة تامة ، من حيث طبيعة هذا الشعر الموضوعية أولا ، ومن حيث طبيعته الذاتيه ثانيا .

وبعد ، فهذه الغاية التى انتهت اليها أبرز الآراء النقدية القديمة فى مسألة الطبع والصنعة فى شعر القدماء . ومهما تكن طبيعة هذه الآراء ، ومهما يكن حظها من النفاذ واستقامة النظرة ، فلن نتمكن من الحكم عليها ، وتقديرها تقديرا موضوعيا ، مالم نعرض الجانب الآخر من الصورة ، وأعنى به تصور المعاصرين لشعر الصنعة القديم ، وكيف أن البعض انتهى به تصوره الى رفض الطبع فى الشعر القديم أو الشعر الجاهلى رفضا مطلقا .

٢ـ الصنعة فى الشعر القديم كما تصورها المعاصرون :

استفاد المعاصرون ـ من المستشرقين والعرب ـ من فكرة الرواية فى الشعر

---

(١) الشعر والشعراء : ج ١ ص ٣٤

القديم وتسلسلها ، فاستطاعوا على ضوء هذه الفكرة تصور شعراء الصنعة القدماء على هيئة مدرسة لها أساتذة وتلاميذ ، يأخذ متأخرهم عن متقدمهم مادة الفن وأصوله .

ولعل المستشرق الانجليزي لايل ( ) من أوائل هؤلاء في التنبه الى قيمة فكرة الرواية في الشعر القديم ، وما يتبع ذلك من أثر وتأثير . فقد أوضح هذا المستشرق ، أن فحول الشعراء قد اشتغلوا بالرواية في أول أمرهم ، وأن أكثرهم قد تأثر بمن يروى له ، ومثّل لذلك ببعض الأمثلة ... يهمنا منها زهير وتلاميذه الذين تأثروا بأستاذهم أوس ، ثم أخلاه ، واستمر تأثيرهم في الشعر ما يقرب من قرنين .(١)

وأغلب الظن أن المستشرق كرنكو ( ) توسع في هذه الفكرة بعض التوسع ، حينما ذكر مشاهير الرواة مثل : أوس بن حجر راوية طفيل الغنوى ، وزهير راوية أوس ، وكعب بن زهير والحطيئة والشماخ رواة زهير ، وأن هذه السلسلة من الشعراء الرواة تشير الى ما يشبه وجود مدرسة ، خاصة وأن ثمة صلات تشابه بين هؤلاء ، في الموضوعات وفي بحور الشعر أيضا .(٢)

وربما يكون المستشرق الفرنسي ر . بلاشير ( ) من أنفذ المستشرقين نظرا في هذا الموضوع . فقد اعترف بجودة الصنعة في أشعار أوس وما فيها من خاصة تمثيلية ، غلبت فيما بعد على شعر أوس والنابغة .(٣)

واذا عطفنا على الدارسين العرب رأينا أقدم الاشارات عند جرجي زيدان ، فقد ذكر جمهرة من الرواة ... ثم عقّب على ذلك بقوله : " ... وكان الراوية في الجاهلية وأوائل الاسلام ، يروى للشاعر ويصحبه ، وينشد له ، ويعجب به ، اعجاب التلميذ

---

(١) انظر : (1) TRANS. OF ANC. ARABIAN. INTR. XXXV.

(٢) انظر : دائرة المعارف الاسلامية (الترجمة) : ج ١٣ ص ٧٠

(٣) انظر : تاريخ الأدب العربي : ج ٢ ص ١٢٠

باستاذه ، ويناضل عنه ، ويفضله على من سواه "[1] .

والشاهد عند جورجى زيدان هو التخصص فى الرواية ، ثم ما توحى به هذه الفكرة ، من حيث الانتماء الى مدرسة عند هؤلاء الرواة ، الذين يأخذ بعضهم عن بعض ، ويتعصب بعضهم لبعض . على أن الذى يؤخذ على جرجى زيدان هو أنه لم يهتم بالخصائص الفنية التى تربط بين أعضاء هذه المدرسة ، وتطبع فنهم بطابع خاص .

ويعتبر الدكتور طه حسين من خيرة الدارسين العرب الذين تنبهوا الى مدرسة الصنعة فى الشعر القديم ، فقد أطال الوقوف عند هذه المدرسة وأربابها ، أمثال أوس ابن حجر ، وزهير ، والحطيئة ، وقد تيسر له أن يكشف عن بعض الخيوط الفنية التى كانت تربط بين رواد هذه المدرسة .

وقد استهل الدكتور طه حسين حديثه عن هذه المدرسة بقوله : " أريد ... أن أبحث عن شعر زهير ، فأرى أن الرواة يحدثوننا بأن زهيرا كان راوية لأوس ابن حجر ، وأن الحطيئة كان راوية زهير ، وأن كعب ابن زهير كان شاعرا تعلم الشعر من أبيه ... وقد رأيت الرواة يحدثوننا بأن زهيرا كان يصنع شعره ويتكلفه وينفق الحول أحيانا قبل أن يظهر القصيدة من شعره ، وأن الحطيئة كان عبدا من عبيد الشعر يتكلفه ويشقى فى صنعته ، وأن كعبا والحطيئة كليهما قد ذكر صناعة الشعر ، وتثقيفه والعناء فيه ، وإذا فاذا كان هذا كله حقا ، فاننا بازاء مدرسة شعرية معينة أستاذها الأول أوس بن حجر ، وأستاذها الثانى زهير ، وأستاذها الثالث الحطيئة الذى أخذ عنه فى الاسلام جميل ، وعن جميل أخذ كثير "[2] .

ولم يقف طه حسين عند عرض آراء الأقدمين والتماس رجال مدرسة الصنعة فحسب

---

(١) تاريخ آداب اللغة العربية : ج ١ ص ٨٧

(٢) فى الأدب الجاهلى : ص ٢٦٦ — ٢٦٧ .

بل مضى الى الأمام خطوة أخرى ، ذلك حينما وضع يده على بعض الخيوط الفنية التى تسرى فى لحمة هذه المدرسة وسداها . فقد قال عن أوس بن حجر : انه " يمتاز بميزتين : احداهما : أن خياله كان ماديّا شديد التأثر بالحس . والثانية : أنه كان فنانا يتخذ الشعر حرفة وصناعة وفنا يدرس ويتعلم ... ومن هاتين الخصلتين اللتين رأيناهما عند أوس استفاد الفن البيانى الخالص عند هؤلاء الشعراء جميعا فكثر عندهم التشبيه والمجاز والاستعارة والافتنان فيها "(١) . وعلى الرغم من أن فى كلام طه حسين هذا أثرا واضحا من رأى المستشرق بلاشير السابق ، فالحق أن طه حسين عرف كيف يتأثر بطريقة ايجابية لا تحجب معالم أصالته الخاصة . فقد ذكر أساتذة هذه المدرسة ، وحاول أن يتعمق الطابع الفنى المسيطر على النتاج الشعرى لهذه المدرسة ، وقد اتضح من خلال تحليل طه حسين أن طابع هذه المدرسة هو تجويد الصياغة الفنية للشعر ، مع غلبة الخيال الذى ينزع الى التصوير الحسى ، بكافة الوسائل التصويرية فى الشعر ، كالمجاز والتشبيه والاستعارة .

والحقيقة أن كل هذه الآراء ، كانت فى اطار النظرة القديمة لمذهبى الطبع والصنعة ، بمعنى أن هذه الآراء لم تناقض الموقف النقدى القديم الذى يرى أن الأصل فى الشعر العربى هو الطبع ، وأن الصنعة أمر جدّ على الشعر القديم فيما بعد على يد شعراء معروفين فكل ما جاء به هؤلاء المعاصرون اذن هو توسعة فكرة الصنعة فى الشعر القديم ، وتمثلها فى هيئة مدرسة أدبية أستاذها الأول أوس بن حجر الذى عمل عمله فيمن تلاه . والى هنا يكون موقف المعاصرين موقفا ايجابيا سليما له ما يسنده ، سواء من واقع الفكر النقدى القديم الذى مضى المعاصرون على هديه ، أو من واقع تحليل النصوص عند شعراء الصنعة ، واكتشاف الروابط الفنية التى انتظمت جملة هؤلاء الشعراء .

ان الرأى الجديد حقا فى موضوع الطبع والصنعة فى الشعر القديم ، بل الرأى الذى خالف مسيرة القدماء والمعاصرين هو ما جاء به الدكتور شوقى ضيف ، حينما رفض

---

(١) فى الأدب الجاهلى : ص ٢٧١ ـ ٢٧٢

الرأى القديم الذى رأيناه عند الجاحظ ، ذلك الرأى القائل بسيادة مبدأ الطبع وغلبته على الشعر القديم ، فقد استبدل الدكتور شوقى ضيف بهذا الرأى رأيا جديدا هو غلبة الصنعة والتكلف على الشعر الجاهلى .

ويبدو أن الدكتور شوقى ضيف لم يقدم على هذا الرأى الا بعد أن اطمأن تمام الاطمئنان الى رأى المستشرق جهدى ، الذى يرى : " أن قصائد القرن السادس الميلادى الجديرة بالاعجاب تنبىء بأنها ثمرة صناعة طويلة "(١) ، فقد قرّ هذا الرأى فى خلد الدكتور شوقى ضيف ، ونال اعجابه فذهب ينافح عنه ويهدم كل عقبة فى سبيله ، ويبدو أن أهم هذه العقبات هو رأى الجاحظ لاغير .

وقد خالف شوقى ضيف الجاحظ لسببين :

الأول : لأن الجاحظ صدر عن رأيه ذاك فى معرض الخصومة بين العرب والشعوبية ، ولذلك فهو مبالغ فى رأيه ولم يكن فيه جادا(٢) .

والثانى : لأن الجاحظ يناقض دعواه ، لأنه يذكر أن ثمة طائفة وجدت عند العرب ، كانت تكد طبعها فى عمل الشعر وصنعته ، وهو بهذا يعنى قول الجاحظ ـ الذى مرّ بنا ـ : (من شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريتا ...)(٣) .

والحق أن كلا هذين الاعتراضين ليس من القوة فى شىء ، بحيث يمكن الاعتماد عليهما فى ردّ رأى الجاحظ .

فأما أن رأى الجاحظ قيل فى معرض الخصومة بين العرب والشعوبية ، فهذا أمر مسلم به ، بيد أن هذا لا يمنع أن يكون رأى الجاحظ رأيا صائبا ، اذ ليس كل ما قيل فى معرض الدفاع عن حقّ ، أو فى معرض خصومة من الخصومات ، أو منافرة من المنافرات ـ باطلا بالضرورة ، ثم ان المدار يعد على القول نفسه ، وليس على الدواعى

---

(١) الفن ومذاهبه فى الشعر العربى : ص ١٤
(٢) انظر المرجع نفسه : ص ٢٠
(٣) الفن ومذاهبه ص ٢٠ ـ ٢١

أو البواعث التى كانت سببا فى جلبه.

وأما أن الجاحظ يناقض دعواه فليس صحيحاً على وجه التحقيق ، ذلك أن الجاحظ عمم الطبع فى نصه الأول ، حينما ذهب الى أن كل شىء للعرب انما هو بديهة وارتجال ... وأنهم مطبوعون لا يتكلفون . ثم خصص الصنعة فى نصه الثانى ، ويكفى أنه بدأ هذا النص بقوله : (ومن شعراء العرب ...) . وهى عبارة تفيد التخصيص ، أى أنها عبارة تختص فئة معينة من الشعراء . وهنا يتضح أن الجاحظ لم يعارض العام بالعام حتى يحمل كلامه على التناقض ، بل عارض الجاحظ العام بالخاص وهذا يحمل على الاستثناء ، وليس من التناقض فى شىء .

وبعد هذين الاعتراضين اللذين خيّل للدكتور شوقى ضيف أنه فنّد بهما كلام الجاحظ ذهب يهوّل من أمر الشعر الجاهلى ، ويرسم حوله كثيرا من هالات التعجيز ، وأن فيه من ضروب الصنعة الشاقة ، ما يجهد الشعراء ويقض مضاجعهم ، على نحو قوله : " من يرجع الى صناعة الشعر العربى فى أقدم (نماذجه) ، يرى صعوبة هذه الصناعة ، وأنها ليست عملا غفلا ، بل هى عمل موسوم بتقاليد ومصطلحات كثيرة ... فان ما فيها من كثرة القواعد والأصول فى لغتها ونحوها ، وتراكيبها وأوزانها يجعل الباحث يؤمن بأنه لم تستو لها تلك الصورة الجاهلية الا بعد جهود عنيفة ، بذلها الشعراء فى صناعتها "(١) .

ويستمر الدكتور شوقى ضيف فى بسط هذه الجهود فيذكر نظام القصيدة الموسيقى ووحداتها الصوتية ونظام القافية فى الشعر العربى ، وضرورة التزام الشاعر بكل هذه الأمور . ثم يضيف قائلا : " وهذه الجهود والأصول الصوتية الخاصة فى (النماذج الجاهلية) ليست كل شىء فى صناعتها ، فهناك أصول أخرى تستمد من (التصوير) اذ الشعر الجاهلى — كما وصلتنا نماذجه — لا يعتمد أصحابه

---

(١) الفن ومذاهبه : ص ١٤

على (فن الموسيقى) فقط ، وما يحدثون فيه من قواعد والتزامات دقيقة ، بل هم يعتمدون على فن آخر لعله أكثر تعقيدا وهو فن التصوير ... ومن يرجع الى نماذج امرئ القيس وهو من أقدم الشعراء الجاهليين ، يلاحظ أنه يعنى بالتصوير في شعره ، كأن التصوير غاية في نفسه "(١) .

وعلى ضوء هذه الحجج التى قدمها الدكتور بين يديه انتهى الى رأيه الخاص ، وهو " أن نحسم التكلف في الشعر القديم ، ونجعله على درجات يبلغ أعلاها عند زهير وأصحابه "(٢) .

ولا شك أن الرجل قد تكلف كثيرا — كما رأينا — لكى ينتهى الى هذا الرأى .

والحقيقة أن كل ما قدمه الدكتور لا يقوم فى رأينا مقام الحجة المقنعة فى أن التكلف لا الطبع هو الغالب على الشعر القديم .

والسبب هو أن الدكتور شوقى ضيف انطلق فى بداية الأمر من فرضية عامة ، هى دعوى النضج والرقى فى نماذج الشعر الجاهلى ، وتلك هى مقولة المستشرق جيدى فى بادئ الأمر ، فمثل هذه الدعوى فرض علمى لا يزال مطروحا للاثبات ، والسبيل الوحيد لاثباته عندنا انما هو مقارنة نصوص الشعر الجاهلى ، بتلك النصوص السابقة (ما قبل امرئ القيس) فهذه النصوص — ان وجدت — هى الكفيلة بأن تمكننا — على ضوء منهج مقارن — من دراسة الشعر الجاهلى دراسة منهجية واعية ، وأن تضع أيدينا على درجات التطور فى سلم الشعر الجاهلى ، سواء كان هذا التطور من حيث التقاليد العامة للشعر العربى ، أو من حيث القيم الفنية الكامنة فى هذا الشعر ، ذلك أن معنى الشاعر كما يقول الناقد الأنجليزى ت.س ايليوت : " لا يستمد منه وحده ، فتقديره انما هو تقدير للعلاقة التى تربطه بالشعراء ... الموتى وأنت لا تستطيع أن تقيمه على حدة ، وانما يتحتم عليك أن تضعه جنبا الى جنب مع

---

(١) الفن ومذاهبه : ص ١٤ — ١٥

(٢) المرجع نفسه : ص ٢١

الموتى لتجرى المقارنة والمفارقة وليس هذا بمبدأ من مبادىء النقد التاريخى فحسب، بل من مبادىء النقد الجمالى أيضا (١) . ومعنى هذا أن فى استطاعتنا مثلا أن نقوم شعر أبى تمام ، أو شعر البحترى ، أو شعر المتنبى تقييما أجدر وأقرب الى الموضوعية من أن نقوم شعر امرىء القيس ، وما ذلك الا لأننا فى الحالة الأولى نمتلك الاحساس بالماضى الذى استمد منه هؤلاء الشعراء ، وأما فى الحالة الثانية فالأمر واضح ، فنحن نفتقر الى هذا الماضى افتقارا ملحوظا ، وبطبيعة الحال فان هذا الماضى ـ المجهول هو العقبة الوحيدة التى تحول بين الباحث العلمى والجزم برأى قاطع فيما يتعلق بدرجة التطور ونوعيته فى الشعر الجاهلى .

ومهما يكن الأمر فقد راغ الدكتور شوقى ضيف عن هذه العقبة ، لأنه لايوجد بين يديه نصوص قديمة سابقة يمكن على ضوئها تحديد التطور ونوعيته فى الشعر الجاهلى تحديدا موضوعيا مقنعا . وبالطبع كان لتجاوز هذه الخطوة العلمية الايجابية أكبر الأثر حينما أقدم الدكتور شوقى ضيف على تحليل نصوص الشعر الجاهلى ، فهناك لم يجد حقائق محددة يمكن قولها ، أو ظواهر معينة يمكن الاشارة اليها ، فما كان منه الا التركيز على عناصر الشعر وخصائصه التى بدونها لا يمكن أن يسمى شعرا ، مثل اللغة ، والموسيقى والتصوير التى لا يخلو منها شعر الطبع والصنعة على حد سواء ، بل لا يخلو منها أى شعر . ولم يكتف الدكتور شوقى ضيف بهذا فحسب ، بل ذهب فى التعسف شوطا آخر حينما اعتقد أن الشاعر كان يجهد نفسه ويأخذها بالتكلف فى تأليف مثل هذه العناصر ، من لغة ، وموسيقى ، وصور ... أو أن الشعر على حد تعبيره صناعة لم تستو لها تلك الصورة الجاهلية الا بعد جهود عنيفة بذلها الشعراء فى صناعتها . ومثل هذا الموقف ـ بلا شك ـ يلغى حقيقة أساسية من حقائق النقد ، وهى أن العمل الابداعى خاصة الشعر ، عمل متكامل بكل عناصره ، وأنه يتم بصورة آلية ، ليس للشاعر فيها ذلك التدخل الواعى ، الذى يمكن أن يقال فيه

---

(١) مقالات فى النقد الأدبى : ص٨

انه يسيطر على ابداع الشعر ،أو يرسم له خطة ثابتة [1] ، فأين الصنعة والتكلف مع هـذه الآليـة التى يخضع لها العمل الابداعى ؟ !

هذه أدلـة الدكتور شوقى ضيف التى قدمها بين يديه لكى يثبت بواسطتهـا انعدام الطبع فى الشعر الجاهلى وغلبة الصنعة عليه .. ولقد اتضح لنا كيف أن الدكتـور شوقى ضيف تحسف السبل ، وتجاوز الخطوات الصحيحة لاثبات مسألة تطور الشعـر الجاهلى وتضج نماذجـه ، فانتهى به ذلك الى تكلف واضح حينما حاول أن يثبت حقيقـة الصنعة من واقع نصوص الشعر الجاهلى .

ومهما يكن الأمـر فان الأبحاث التى تلت بحـث الدكتور شوقى ضيف ، والتـى تناولت الشعر الجاهلى ومراحلـه الفنيـة بشىء من التأنى — قد اثبتت سلامة التصـور النقدى القديم الذى كان يرى أسبقية الطبع وغلبته على الشعر الجاهلى ، وحسبى هنـا أن أشـير الى بحـث الدكتور سيد حنفى حسنين (الشعر الجاهلى — مراحله واتجاهاته الفنية) الذى انتهى فيه الى أن الشعر الجاهلى مرّ فى ثلاث مراحل فنية :

الأولى : مرحلـة الطبع والتلقائيـة .

والثانية : مرحلـة الصنعة والاحتراف .

والثالثة : مرحلـة الجمـود .

وكيف أن المرحلـة الأولى ، مرحلـة الطبع والتلقائية كانت تشمل أكثر شعراء العصـر الجاهلى ، كأبى دؤاد الايادى ، ومن سار على رسله فى وصف الخيل ، وكعبيد بـن الأبرص وامرئ القيس ، ثم من سار على رسل امرئ القيس ، ومن أشهر هؤلاء المرقشـان الأكبـر والأصغر ، وجماعة الشعراء الصعاليك . فكل هؤلاء كانوا يمثلون مرحلـة الطبع والتلقائية فى الشعر الجاهلى [2] ، أو الشعر القديم . فى حين اقتصرت مرحلـة

---

(١) انظر : الأسس النفسية للابداع فى الشعر خاصة ،دكتور مصطفى سويف ص ٢٤١

(٢) انظر : الشعر الجاهلى مراحله واتجاهاته الفنية : ص ٣٦

الصنعة على روّادها المعروفين ، كأوس بن حجر ، وزهير وتلاميذه ،كعب والحطيئة ، وكالنابغة الذبياني (١) . واقتصرت مرحلة الجمود على لبيد بن ربيعة (٢) .

وهنا نستطيع أن نوازن بين الموقف النقدى القديم من الصنعة فى الشعر القديم والموقف النقدى المعاصر فقد اتضح معنا أن آراء غالبية المعاصرين ، من المستشرقين والعرب ، لم تجرؤ على رفض التصور النقدى القديم الذى يرى أن الأصل فى الشعر العربى هو الطبع ، هذا اذا لم تكن هذه الآراء منطلقة أساسا من التصور القديم نفسه ، بل ان بعض دراسات المعاصرين قد أثبتت من واقع الدراسة المباشرة للنصوص صحة ما ذهب اليه القدماء وصدق نظرتهم ، وقد رأينا تصديق ذلك من دراسة الدكتور (سيد حنفى ، الشعر الجاهلى) .

٣ـ الطبع والصنعة فى شعر المحدثين :

المحدثون جيل جديد من أجيال الشعر العربى ، ويكاد يتفق نقاد الأدب على أن امام هذا الجيل وحامل لوائه هو الشاعر بشار بن برد العقيلى . فمن سبق بشارا من الشعراء اعتبروه من القدماء ، وبشار ومن تلاه من المحدثين (٣) .

ولم يكن شعر هؤلاء المحدثين ونتاجهم الجديد بمعزل عن حركة النقد ومراقبته المستمرة ، بل كان الشعر المحدث والنقد يسيران جنبا الى جنب ، ويؤثر كل منهما فى الآخر على نحو مستمر .

ولعل من حسن الحظ أن بعض النقاد رسم صورة مجملة لشعر المحدثين ومدى اختلافه عن شعر القدماء ،على نحو ما تجد عند أبى بكر الصّولى ، الذى يقول : " اعلم ـ أعزك الله ـ أن ألفاظ المحدثين منذ عهد بشار الى وقتنا هذا ،كالمنتقلة الى معان أبدع وألفاظ أقرب ، وكلام أرق ، وان كان السبق للأوائل بحق الاختراع

---

(١) انظر : المرجع نفسه : ص ١٠٢ وما بعدها

(٢) انظر : المرجع نفسه : ص ٢٤٨ وما بعدها

(٣) انظر : طبقات الشعراء لابن المعتز ،ص ٢٤ وانظر : العمدة : ج ١ ص ١٣١

والابتداء ، والطبع ، والاكتفاء ، وأنه لم تر أعينهم ما رآه المحدثون فشبهوه عيانا ، كما لم ير المحدثون ما وصفوه هم مشاهدة ، وعانوه مدة دهرهم من ذكر الصحارى والبِّر ، والوحش والابل والأخبية . فهم في هذا أبدا دون القدماء ، كما أن القدماء فيما لم يروه أبدا دونهم ... ولأن المتأخرين انما يجرون أبدا بريح المتقدمين ، ويصيبون على قوالبهم ، ويستمدون بلعابهم ، وينتجعون كلامهم ، وقلما أخذ أحد منهم معنى من متقدم الا أجاده . وقد وجدنا في شعر هؤلاء معانى أوماوا اليها ، فأتى بها هؤلاء وأحسنوا فيها ، وشعرهم مع ذلك أشبه بالزمان ، والناس له أكثر استعمالا في مجالسهم وكتبهم وتمثلهم ومطالبهم "(١) .

وفي حديث الصولى هذا شبه احاطة بالعمل الشعرى شكلا ومضمونا ، وأهم ما طرأ عليه من جديد على يد الشعراء المحدثين . ففي مجال الشكل أو الألفاظ أصبحت أساليب الشعراء المحدثين على شيء من الأناقة والتهذيب ، وكأنما توحى بأنها صدى لحضارة جديدة متطورة . وفي مجال المضمون أو المعانى ، اتضح أن كل فريق كان ينقل وقائع عصره ، ويصورها في نتاجه الشعرى ، فالقدماء كثرت في أشعارهم أوصاف الصحارى ، والوحوش والابل وما الى ذلك من أساليب عيشهم . وهم يجيدون وصف هذه الأشياء معتمدين في ذلك على طول خبرتهم بها . في حين أن المحدثين برعوا في وصف مظاهر عصرهم ، وما جدّ تحت أعينهم من أشياء جديدة لا عهد للقدماء بها .

والى جانب هذا نجد في حديث الصولى مفاضلة واضحة بين القدماء والمحدثين . فقد سبق الأوائل الى اختراع المعانى ، وابتدائها . كما أنهم عند الناقد أصحاب الطبع المكتفون به ، ويبدو أنهم لهذا السبق أصبحوا أئمة المحدثين الذين جروا على سيرتهم ، وانتجعوا تراثهم . لكن هذا لا يعنى أن المحدثين وقفوا عند حدود التقليد فحسب ، بل ان لهؤلاء أصالتهم الواضحة ، فقلما كان يأخذ الواحد منهم معنى

---

(١) أخبار أبى تمام : ص ١٦ — ١٧ .

من المعانى الا أجاده ، وليس ذلك فحسب ، بل ان ثمة معانى حام حولها القدمـــاء فلم يحلوا منها بطائل ، فكانما تركها أولئك للمحدثين الذين كشفوا النقاب عنها ، وأوسعوها بحثا وتنقيبا .

على أن الذى يهمنا من خلال هذه الصورة العامة التى رسمها الصولى ، هو مسألـــة الطبع والصنعة فى شعر المحدثين .

لقد أصبح الطبـع من نصيب القدماء ، وليس للمحدثين فيه أى أثر يذكر . ولكن هـل يعنى هذا أن الصنعة حلت محل الطبع فى شعر المحدثين ؟ أكبر الظن أن الصولـــى لم يحقق هذه الاجابـة بل حققها ناقد آخـر هو ابن طباطبا العلوى الذى قـال عـــن أشعار المحدثين : " ... وأشعارهم متكلفة غير صادرة عن طبع صحيح كأشعار العـــرب التى سبيلهم فى منظومها سبيلهم فى منثور كلامهم الذى لا مشقة عليهم فيه "(١) .

ومن خلال رأى ابن طباطبا هذا نصل الى أن الطبع ترك مكانه للصنعة أو التكلـــف عند جماعة الشعراء المحدثين . ولكن الذى يؤخـذ على ابن طبـاطبـا هو هـــذا التصور الساذج حينما اعتقد أن تكلف المحدثين ذو دلالـة سلبية تنبىء بفقر فـــى الابداع الشعرى ، وتزييف فى ملكـة الشعر الحقيقية .

والذى يغلب على الظن أن التصور الناضج لمسألـة الطبع والصنعة فى شعـــر المحدثين لم يظهر الا فى وقت متأخـر عند المرزوقى . فهو على حـد علمنا الناقد الوحيـد الذى استطاع أن يتعمق مسألـة الطبع والصنعة ، وأن ينظر اليها من زاوية الابـــداع الفـنى ، على اعتبار أن الطبع والصنعة كلاهما مفهوم ناضج للعمل الشعرى ، لكـــل مفهوم منهما طبيعته ، ومبرراته ، وحدوافعه .

يقول المرزوقى فى الفرق بين الطبع والصنعة ، وموقف الشاعر منهما : " والفـــرق بينهما أن الدواعى اذا قامت فى النفوس ، وحركـت الترائع أعملت القلوب . واذ جاشـت

---

(١) عيار الشعر : ص ٩

العقول بمكنون ذخائرها ، وتظاهرت مكتسبات العلوم وضرورياتها نبعث المعاني ودرّت أخلافها ، وافتقرت خفيات الخواطر الى جليات الألفاظ . فمتى رفض التكلف والتعمل ، وخلى الطبع المهذب بالرواية المدرب في الدراسة لاختياره فاسترسل غير محمول عليه ولا ممنوع مما يميل اليه ، أدى من لطافة المعنى وحلاوة اللفظ ، ما يكون صفواً بلا كدر وعفواً بلا جهد ، وذلك هو الذي يسمى (المطبوع) . ومتى جعل زمام الاختيار بيد التعمل والتكلف عاد الطبع مستخدماً ممتلكاً ، وأقبلت الأفكار تستحملها أثقالها ، وتردده في قبول ما يؤديه اليها ، مطالبة له بالاغراب في الصنعة ، وتجاوز المألوف الى البدعة فجاء مؤدّاه وأثر التكلف يلوح على صفحاته "(١) .

هكذا ينطلق المرزوقي في تحليل مفهومي الطبع والصنعة من أعماق الشاعر ، وهناك يلمس مشكلة الابداع الفني عن كثب ، مما يجعل حديثه هذا أشبه ما يكون بحديث العالم التجريبي النفسي الذي يرصد التجارب الانسانية ويتتبعها بكل دقة . ذلك أن المرزوقي قيّد لنا حركة الابداع الفني في أعماق الشاعر تقييداً علمياً دقيقاً .

ويغلب على الظن أن حديث المرزوقي هذا خلاصة مصفّاة لحديث أكثر من شاعر حول عملية الابداع الفني للشعر ، وطبيعة معاناة الشاعر ، وكيفية توجيه الابداع الشعري توجيهاً أدبياً .

ولكي نحدد مفهوم الابداع الشعري عند المرزوقي تحديداً دقيقاً ، يجدر بنا أن نصوغ حديثه هذا صياغة علمية معاصرة ، فنقول : ان الابداع الشعري عند المرزوقي عبارة عن انفعال معقد (تحرك القرائح وجيشان العقول) ينبثق من اطار ثقافي (مكتسبات العلوم وضرورياتها) نتيجة لاثارة خارجية (الدواعي) والعقل يوجه هذا الانفعال (متى رفض التكلف) الى اتجاه أدبي (الطبع) ، و (متى جعل زمام الأمر بيد التكلف) الى اتجاه أدبي آخر هو (الصنعة) .

---

(١) شرح ديوان الحماسة : ج ١ ص ١٢

ومن خلال هذا التعريف الذى ليس لنا فيه الا فضيلة الصياغة فى مصطلح علمـــى ، نقف مع المرزوقى ازاء نظرية فى الابداع الفنى ، وان قصرها المرزوقى على ابداع الشعـــر خاصة ، بحكم طبيعة النقد الذى كان مقصورا على الأدب فى عصره • وليس من شأنـــى بعد أن أقول ان نظرية المرزوقى هذه تمثل حقيقة الابداع الفنى ، أو لا تمثلها • فقضيـــة الابداع الفنى لاتزال موضع جدال بين كثير من الآراء والنظريات(١) • ولكن حسبى أن أقول : ان الفكر النقدى عند العرب عالج قضية الابداع فى الشعر بطريقة علمية دقيقة أقـــرب ماتكون الى التجريب والموضوعية منها الى أيـة طريقة أخرى •

على أن الموطن الجدير بالاعجـاب بعد ذلك ، هو أن المرزوقى لم يقف عند حـدود معالجـة الابداع الشعرى فحسب ، بل وثق الصلة حينما ربط بين طبيعة الابـــداع الشعرى وفكرة التشريع المذهبى ، فقد اتضح عند المرزوقى ، أن الابداع الشعـــرى لابد له أن يسلك أحـد اتجاهين ، يأخـذ واحـدا من مفهومين ، أمّـا الطبع ، وامّـا الصنعة • ويبدو أن هذين المفهومين هما المفهومان اللذان يدور حولهما مشرعـــو الأداب حتى فى العصور الحديثة(٢) •

ومهما يكن الأمـر فقد سوّى المرزوقى بين هذين المذهبين ، وجعل الشاعـــر المحدث بينهما بالخيار ، وذلك حينما ختم كلامه السابق عن الطبع والصنعة بقولـــه : " فمن مال الى الأول (الطبع) فلأنه أشبه بطرائق الأعراب ، لسلامته فى السبـك ، واستوائه عند الفحـص ، ومن مال الى الثانى (الصنعة) فلدلالته على كمال البراعـــة والالتذاذ بالغرابـة "(٣) •

---

(١) انظر : الأسس النفسية للابداع فى الشعر ، د • مصطفى سويف ، ص ١٨٢ ومابعدها

(٢) يقول الناقد الفرنسى فان تيجم : " منذ أواسط القـــرن السادس عشر ، نرى المشرعين ، يترددون بين مفهومين للعمل الشعرى : الالهـام الذى يميل الى التخلى عن استعمال العقل ، والصنعة التى تفترض تمرين هـــذه الملكة ، ومازال هذان المفهومان ماثلين فى أذهان المشرعين حتى يومنا هـــذا " انظر كتابه ، المذاهب الأدبية الكبرى فى فرنسا ، ص ٣٢٠

(٣) شرح ديوان الحماسة : ج ١ ص ١٣

وهكذا كان الشاعر المحدث حرا فى الاختيار بين هذين المذهبين ، فلكل مذهب طبيعته الفنية ومبررات اختياره • فالاتجاه الأول ، وأعنى به اتجاه الطبع هو الاتجاه التقليدى المأثور عن العرب ، وهو طريق ممهد مأمون الجوانب ، لا يمكن أن يختل فيه الشاعر اختلالا يذكر • والاتجاه الثانى ، وأعنى به اتجاه الصنعة ، هو الاتجاه الجديد ، وهو اتجاه ثمين بالرواد ، والمبرزين من الشعراء ، ممن اكتملت لديهم أدوات الشعر (كمال البراعة) وأصبحت رسالة الشعر فى نظرهم البحث عن أجواء جديدة تخالف المألوف ، وتتناسب مع طبيعة العصر الجديد • ولعل هذا هو ما يريده المرزوقى بـ (الالتذاذ بالغرابة) •

واذا كنا عرفنا من قبل أن التكلف أو الصنعة غلبت على الشعراء المحدثين ، كما رأينا عند ابن طباطبا ، وأنه نفسه قد فسر ذلك ، بما يطعن فى ابداع الشعراء المحدثين ، أقول اذا عرفنا هذا فجدير بنا أن نعدل عنه بعد أن عرّفنا المرزوقى بطبيعة الابداع الشعرى ، وكيف يتم توجيهه حسب رغبة الشاعر الى الطبع أو الصنعة وأن (الصنعة) فى حد ذاتها اذا كانت تعنى العدول عن (الطبع) فلا تعنى بالضرورة فساد الطبع الشعرى ، ولا زيف الملكة الشعرية ، بقدر ما تعنى التجديد ، والخروج من اطار التقليد ، الذى لم يعد يرضى شعراء عصر جديد لـه ما لأىّ عصر جديد من دوافع ومؤثرات •

٤ — الصنعة فى شعر المحدثين :

أخذت الصنعة فى شعر المحدثين شكلا فنيا ، اصطلح عليه باسم (البديع) • والبديع كما يقول ابن المعتز : " اسم موضوع لفنون من الشعر ، يذكرها الشعراء ونقاد المتأدبين منهم "(١) • وكلمة فنون عند ابن المعتز ومن تلاه من علماء البديع ، لا تعنى سوى عناصر البديع المعروفة ، سواء كانت هذه العناصر تتعلق بالصورة الفنية ، كالاستعارة والتشبيه ، أو تتعلق بالحلى اللفظية كالجناس ، ورد العجز على الصدر

(١) كتاب البديع : ص٥٨

٠٠ الخ ، أو تتعلق بالحلى المعنوية كالطباق ، ومراعاة النظير ، والارصاد ٠٠٠٠ الخ٠ وصورة اجمالية يعنى البديع هذه العناصر التى تكسب الكلام حسنا وجمالا ، وتخلع عليه بهجة وجلالا (١) ٠

وقد استفاد المحدثون فنون البديع من القرآن الكريم وأحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم ، وكلام العرب ، وهذا ما نصّ عليه ابن المعتز فى صدر كتاب (البديع) حينما قال : " قد قدمنا فى أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا فى القرآن واللغة ، وأحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وكلام الصحابة والأعراب ، وغيرهم وأشعار المتقدمين ،من الكلام الذى سماه المحدثون البديع ، ليعلم أن بشارا ومسلما وأبا نواس، ومن تقيلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا الى هذا الفن ،ولكنه كثر فى أشعارهم فعرف فى زمانهم ، حتى سمى بهذا الاسم فأعرب عنه ودلّ عليه (٢) "

ومن هذا يتضح أن أصول البديع أصول عربية صرفة ، وأن المحدثين تأثروا بها غاية التأثر ، فاقبلوا عليها اقبالا ملحوظا حتى غدا البديع ظاهرة أدبية تستحق التسجيل والدراسة ٠

والملاحظ أن الفن البديعى استهوى أفئدة كبار الشعراء وبرزيهم ٠ ولعل أكمل قائمة برّواد المذهب البديعى ، ورجال الصنعة من المحدثين نجدها عند ابن رشيق القيروانى فى قوله : " وقالوا ٠٠٠ أول من فتق البديع من المحدثين بشار بن برد ، وابن هرمه ، ثم اتبعهما مقتديا بهما كلثوم ابن عمرو العتابى ، ومنصور النمرى ، ومسلم بن الوليد وأبو نواس ، واتبع هؤلاء حبيب الطائى ، والوليد البحترى ، وعبد الله بن المعتز ، فانتهى علم البديع ، والصنعة اليه ، وختم به (٣) ٠ "

---

(١) انظر : الصبغ البديعى فى اللغة العربية ، الدكتور أحمد ابراهيم موسى ،ص ١٤
(٢) كتاب البديع : ص ١
(٣) العمدة : ج ١ ص ١١٩

وهذا الرعيل من الشعراء هم روّاد الفن البديعى ، الذين استطاعوا أن يقوموا على فن البديع خير قيام ، وأن يتمثلوه خير تمثل ، خاصة اذا قيسوا بمن جاء بعدهم من الشعراء فى القرن الرابع الهجرى ، وما تلاه . فقد آل هؤلاء الشعراء المتأخرون بفن الصنعة البديعية الى جمود الطبع حينما أصبحت الأفكار حبيسة الجناس والطباق ، وحينما أصبحت نماذج هؤلاء المتأخرين أساليب معقدة واهنة (١) .

على أن الملاحظ هو أن روّاد البديع من الشعراء المحدثين ليسوا على حد سواء فى استخدام البديع ، وقد لاحظ ذلك القاضى الجرجانى ، وقال : " فلما أفضى الشعر الى المحدثين ورأوا مواضع تلك الأبيات من الغرابة والحسن وتميزها عن أخواتها فى الرشاقة واللطف ، تكلفوا الاحتذاء عليها ، فسموه البديع ، فمن محسن ومسىء ، ومحمود ومذموم ، ومقتصد ومفرط " (٢) . ومعنى هذا أن صنعة المحدثين كانت عبارة عن مستويات ، فهناك من يستخدم البديع استخداما فنيا متقنا ، يخدم به شعره ، فيجلو به جماله ويزيد فى حسنه . وهناك من كان على عكس ذلك ، بمعنى أنه يفتقر الى التوازن الدقيق بين الجمال الطبيعى والجمال الصناعى ، فيتحول البديع حينئذ الى غاية لا الى وسيلة ، الأمر الذى يكون له أسوأ الأثر فى طمس جمال الشعر والذهاب برونقه وبهائه .

وهذه النظرة التى تجلت من خلال رأى الجرجانى تجعلنا نؤكد أن موقف النقد العربى من صنعة المحدثين كان يلح على الاعتدال والموقف الوسط ، فهو يرحب بالصنعة فى حدود معقولة ، لا تطغى على روح الشعر ، ولا تكتم أنفاسه وربما يكون ابن رشيق القيروانى من أشد النقاد افصاحا عن هذا المغزى ومن أكثرهم تبيانا له . فهو يقول عن فنون البديع : " وهذه الأشياء فى الشعر انما هى نبذ تستحسن ، ونكت تستظرف ، مع القلة ، وفى الندرة ، فاذا كثرت فهى دالة على الكلفة ... وانما هرب الحذاق عن هذه الأشياء لما تدعوا اليه من التكلف

---

(١) انظر : الصبغ البديعى ص ١١٢
(٢) الوساطة : ص ٣٤

لاسيما أن كان فى الطبع أيسر شىء من الضعف والتخلف ... ولا ينبغى للشعر أن يكون أيضا خاليا مغسولا من هذه الحلى فارغا ككثير من شعر أشجع وأشباهه من هؤلاء المطبوعين جملة "(١).

وعند القيروانى يبرز الموقف المعتدل للنقد العربى فى أكمل صوره . وهو موقف لا يمكن أن يقال فيه أكثر من أنه موقف محكم يربط الشعر بالطبيعة الوجدانية ، ثم لا يغفل قضية الجمال الصناعى التى يجب أن تندمج مع روح الشعر اندماجا لا يشعر بكلفة أو استكراه ، بل ان القيروانى يصرح بأن قدرا معقولا من الصنعة فى الشعر أمر ضرورى ، وشعر فيه هذا القدر من الصنعة خير من شعر مطبوع جملة واحدة . وفى كلام القيروانى أيضا ملحظ نقدى رائع ، فهو يؤكد أن الطبع الضعيف لا يناسب الصنعة ، فجدير بمثل هذا الطبع المترعرع أن يختنق فى مهده حالما تحجب عنه سجف البديع أنسام الحرية والحياة .

على أن الحقيقة التى يكاد يلمسها الباحث ، هى أن الطابع الغالب على صنعة روّاد البديع من الشعراء المحدثين انما هو الاعتدال والحدّ المعقول من الصنعة ، بحيث يمكننا أن نقول بشىء من الثقة ان تكلف الصنعة البديعية والاغراق فى طلبها يكاد ينحصر فى شعراء معدودين ، بل فى شاعرين اثنين هما :

مسلم بن الوليد ، وأبو تمام .

فأما مسلم بن الوليد : فهو البداية الحقيقية لتكلف البديع تكلفا حقيقيا ، فقد أخذ مسلم يشق على نفسه ويكلفها ضروبا من الصناعة فى سبيل صنعة شعرية متماسكة قوية ، تقرع الأسماع قبل أن تداعب الحس وترضى العقل قبل أن ترضى الوجدان .

وأغلب الظن أن تكلف مسلم بن الوليد ، قد أثار استنكار الشعراء قبل أن يثير استنكار النقاد . فهذا أبو نواس مثلا يستنكر قول مسلم :

---

(١) العمدة : ج ١ ص ٢٨٥ ـ ٢٨٦

سلت فسلت ثم سلّ سليلها
فأتى سليل سليلها مسلولا

ويقول عنه : " والله لو رميت الناس في الطرق لكان أحسن من هذا "[1] . ويبدو أن الجناس المتكلف في هذا البيت هو علة نقد أبي نواس وسبب تذمره منه . ولعل هذا البيت وما شاكله في شعر مسلم سبب حملة النقاد فيما بعد ثم تركيز ملاحظاتهم على شعره ، واتهامه بأنه جرثومة التكلف في شعر المحدثين ، على نحو ما نجد عند محمد بن يحيى بن قاسم بن مهروية الذي يقول : " سمعت أبي يقول : أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد ..."[2] على أن حكم ابن مهروية هذا ان كان فيه شيء من الاجحاف ، فبامكاننا قبوله في ضوء نقد ابن رشيق القيرواني لشعر مسلم حينما قال عنه : " وهو أول من تكلف البديع من المولدين وأخذ نفسه بالصنعة ، وأكثر منها ، ولم يكن في الأشعار المحدثة قبل مسلم صريح الغواني الا النبذ اليسيرة ، وهو زهير المولدين كان يبطيء في صنعته ويجيدها "[3] . وهذا عندي أدق حكم وأنصفه في صنعة مسلم بن الوليد . بل ان أصداء حكم القيرواني هذا أخذت سبيلها الى كتابات المحاصرين[4] .

وأما أبو تمام : فقد سار في طريق مسلم ، وترسم خطاه من حيث تكلف البديع وتعقيده . بل لا يكاد يذكر مسلم بن الوليد ولا غيره مع أبي تمام في القيام على البديع وتكلف أوجه الصنعة . ذلك أن أبا تمام استوعب صنعة مسلم بن الوليد وتكلفه أولا ثم انفرد بعد ذلك بكثير من أنواع التكلف التي لم يعرفها مسلم ولم تخطر بباله .

ومن أبرز النصوص التي تؤكد علاقة أبي تمام بشعر مسلم بن الوليد ، ذلك الخبر الذي يرويه ابن المعتز عن محمد بن قدامة ، والذي مفاده ، أن ابن قدامه هذا دخل

---

(١) الموشح : ص ٤٤٤
(٢) الموازنة : ج ١ ص ١٧
(٣) العمدة : ج ١ ص ١٣١
(٤) انظر : الفن ومذاهبه في الشعر العربي ص ١٨٦ — ١٨٧

على أبى تمام ، فاذا أمامه أكوام من الكتب ، غير أن رزمتين منها أحداهما عن يمينه ، والأخرى عن شماله ، كانتا تستحوذ على انتباه أبى تمام أكثر من سائرها • فسأل ابن قدامه أبا تمام عن هاتين الرزمتين !! فأجابه أبو تمام بقوله : " ... أما التى عن يمينى فاللّات ، وأما التى عن يسارى فالعزّى ، أعبدهما منذ عشرين سنه ، فاذا عن يمينه شعر مسلم بن الوليد (١) ، صريع الغوانى ، وعن يساره شعر أبى نوأس " • ومن هذا يتضح أن شعر مسلم كان مصدرا أوليا من مصادر شعر أبى تمام ، ومكونا أساسيا من مكونات صنعته • ويؤكد هذه الحقيقة ما تجده عند ابن مهرية الذى يرى : " أن أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد ، ثم اتبعه أبو تمام ، واستحسن مذهبه ، وأحب أن يجعل كل بيت غير خال من هذه الأصناف (٢) ، فسلك سبيلا وعرا ، واستكره الألفاظ والمعانى ، ففسد شعره ، وذهبت طلاوته ، ونشف ماؤه (٣) " •

وهكذا عرف النقاد أن أبا تمام بدأ لعبة مسلم من جديد ، وأنه منذر بشّر مستطير فى محيط الشعر • فقد أخذ أبو تمام يحشد ألوان البديع فى شعره ، حتى لو كان ذلك على حساب الألفاظ والمعانى ، أو حتى على حساب روح الشعر وطلاوته •

ومن هنا أنحى النقاد على شعر أبى تمام بالنقد التفصيلى ، وأخذوا يشىء من العمق يتدارسون بديعه وبلغ تكلفه فى الاستعارة والجناس والطباق ، وسوى ذلك من عناصر البديع التى غصّ بها شعره •

فابن المعتز مثلا فى رسالته التى نبه فيها — كما يقول المرزبانى — على " محاسن شعر أبى تمام ومساوئه " • يوجه فيها حسب نقول المرزبانى منها نقدا مركزا الى ردىء استعارة أبى تمام ، ومقيت تجنيسه ، وطباقه (٤) •

---

(١) طبقات الشعراء : ص ٢٨٤
(٢) المراد أصناف البديع ومناصره •
(٣) الموازنه : ج ١ ص ١٧
(٤) انظر : الموشح : ص ٤٧٠ وما بعدها •

ويعقد الآمدى — فى الموازنة — فصولا مستقلة يعالج فيها الردىء من أستعاراته ، والمقيت من تجنيسه وطباقه . وكثيرا ما يختم هذه الفصول بتعليقات نقدية تلخص وجهة نظره فيما هو بصدده ، على نحو قوله الذى ختم به فصل الاستعارة : " وأشباه هذا مما اذا تتبعته فى شعره وجدته كثيرا "(١) . ومثل تعليقه فى فصل الجناس ، حينما وصف أبا تمام بأنه " ... استفرغ وسعه فى هذا الباب ، وجدّ فى طلبه ، واستكثر منه ، وجعله غرضه ، فكانت اساءته فيه أكثر من احسانه ، وصوابه أقل من خطئه "(٢) . ومثل تعليقه فى فصل الطباق عندما قال : " فلو اقتصر الطائى على ما اتفق له فى هذا الفن ، من حلو اللفظ وصحيح المعنى ... لتهذيب عظم شعره ، وسقط أكثر ما عيب عليه منه "(٣) .

وسار بقية النقاد فى عصور متلاحقة على شاكلة ابن المعتز والآمدى ، ينقبون فى تراث أبى تمام ويفتشون فى عيابه عن نوافر الفنون البديعية وشواردها ، بل ربما لا يجد البعض ضالته فلا يملك الا أن يلوك لسانه مرددا ما قيل من قبل ، على نحو ما نجد عند ابن سنان الخفاجى(٤) والباقلانى(٥) وأضرابهما .

على أن تكلف البديع هذا التكلف وتعقيد فنونه هذا التعقيد ، ليس كل شىء فى تكلف أبى تمام . فهناك ألوان أخرى من التكلف اكتشفها النقاد فى شعره ، كتتبع ألفاظ القدماء والاقتداء بأساليبهم ، واجتلاب المعانى الغامضة ، والأغراض الخفية(٦) . ومن الطبيعى بعد ذلك أن تتواشج كل ألوان التكلف فى شعر أبى تمام ، وأن تفيض على بعضها البعض بكثير من ألوان الغموض والظلال الشاحبة ، مما يجعل شعر الرجل فى نهاية الأمر على قدر لا يستهان به من التعقيد .

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٢٦٥
(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٨٧
(٣) الموازنة : ج ١ ص ٢٨٩ — ٢٩٠
(٤) انظر : سر الفصاحة : ص ٢٢٧
(٥) انظر : اعجاز القرآن : ص ١١٠
(٦) انظر : الوساطة : ص ١٩

ومهما يكن الأمر فان هذه الصورة الملخصة التى رسمناها للنقد الذى وجه الى أبى تمام تكفينا فى التعرف على الطور الذى بلغته الصنعة البديعية على يد أبى تمام • وعلى طبيعة التكلف فى شعره • هذا الى جانب التعرف على طبيعة النقد الذى وجه اليه بسبب ذلك • فهو من وجهة نظرنا نقد هادف ، كان يتوخى الانصاف ويتحرى العدل ، فلم يكن هدفه الحقيقى الاطاحة بعبقرية أبى تمام ولا تدنيل شعره بقدر ما كان هدفه هو الكشف عن المساوئ الحقيقية فى شعر أبى تمام ، تلك المساوئ التى لا يستسيغها منطق النقد العربى ولا معاييره التى كانت عند أغلب الأوائل تستند الى قاعدة ذوقية راسخة تمثلها النقاد من عيون التراث العربى •

حقا كان الى جوار هذا النقد المعتدل الهادف نقد آخر فاضت به بعض الصدور الحاقدة ، فمثل هذا النقد الذى يمكن أن نجده عند غالبية اللغويين ، وعند بعض الشعراء ، لم يكن ليضير أبا تمام ، أو ينال من عبقريته وسموقه الفنى ، خاصة وأن هذا النقد لم يكن مصدره سوى الجنف والعصبية • (١)

٥ــ موقف المعاصرين من صنعة المحدثين :

عرفنا من قبل أن فن البديع فن أصيل فى الشعر العربى ، وأنه فى شعر المحدثين لا يعدو أن يكون تركيزا لجماليات الصنعة التى كانت مبثوثة فى الأدب القديم بكل أشكاله الشعرية والنثريه ، والقرآن الكريم • ويكاد يكون هذا هو الموقف الذى انتهى اليه النقد العربى • وهو موقف يعبر عن أصالة فن البديع ، وبالتالى أصالة صنعة المحدثين البديعية فى الشعر العربى •

أما موقف المعاصرين ــ من المستشرقين وبعض العرب ــ فهو يناقض موقف النقد العربى ، اذ يذهب عامة هؤلاء الى عزو صنعة المحدثين البديعية خاصة ما يتعلق منها بالجانب اللفظى الى عوامل وتأثيرات جاءت من خارج الاطار العربى •

---

(١) انظر : الحركة النقدية حول مذهب ابى تمام ، الدكتور محمود السريداوى ص ٤٦

فالبعض يعزو صنعة المحدثين البديعية الى أثر فارسى ، والبعض يعزوها الى أثر يونانى ، وربما حاول بعض الدارسين العرب أن يلتمس لصنعة المحدثين عوامل خارجية ، ولكن من داخل الاطار العربى .

فأما الذين جاؤنا بمقولة التأثير الفارسى ، فيبدو أن أبرزهم كارل بروكلمان ، الذى يقول عن شعراء بغداد فى عصر النهضة : " حقا لم يكن لدى العجم بعد فى هذا العصر أدب فارسى حديث ، فان هذا ، لم ينشأ الا بعد ذلك بمائتى عام ، حينما وصلت ايران مرة أخرى على سبيل التدرج الى استقلال سياسى . ومن ثم بقيت العربية لغة الأدب التى كان على العجم أيضا أن يستخدموها . ولئن لم يستطع العجم فى هذا العصر أن يقدموا نماذج خاصة بهم فى شعر الغناء ، لقد تخلغت أناقة التعبير ، ودقة الذوق التى اختصوا بها ، فى أساليب الشعر البدوى باطراد ، حتى أمكن أن تتلاشى طبيعة ذلك الشعر بعد ثلاثة أجيال "(١) .

ويكاد يتلخص كلام بروكلمان كله فى أن الصنعة التى ظهرت فى أساليب الشعراء المحدثين أمثال بشار وأبى نواس وسواهما ممن ينسب الى أصل فارسى ، انما هى فى الأصل أثر عرقى أختص به الفرس دون العرب ، وأن هذا الأثر الحضارى العنصرى هو صاحب الفضل الأول فى تغيير أنماط الشعر العربى أو البدوى كما يسميه بروكلمان .

ولعل خير ما نرد به هذا الرأى ، هو اعتراض المستشرق الانجليزى نيكلسون الذى يرد على من يذهب الى هذا الرأى بأن الصنعة البديعية ظهرت عند الشعراء المولدين والعرب على حد سواء(٢) . وما يذهب اليه هذا المستشرق هو الحق ، فقد وجدت الصنعة البديعية ابان ظهورها عند جماعة من الشعراء المولدين والعرب الصرحاء وفى مقدمة هؤلاء الشعراء العرب ، ابن هرمة والعتابى ، بل كان أكثر مقام ابن هرمة فى المدينة المنورة ، كما يقول بروكلمان نفسه(٣) وكل هذا مما يضعف رأى بروكلمان بل ينفيه نفيا قاطعا .

---

(١) تاريخ الأدب العربى : ج ٢ ص ٨ — ٩

(٢) انظر : A LITERARY HISTORY OF THE ARABS. PAGE. 290

(٣) انظر : تاريخ الأدب العربى ، بروكلمان ، ج ٢ ص ٧٠

وأما أولئك الذين يلتمسون التأثير فى صنعة الشعراء المحدثين عن طريق اليونان فيبدو أن فى طليعتهم محمد نجيب البهبيتى الذى ذهب يربط بين ترجمات كتاب أرسطو وفن البديع عند المحدثين ربطا فيه كثير من التعسف ، على نحو قوله : ان " وجود هذه الكتب كلها كفيل بأن يهز الخواطر ، وأن ينظم التفكير حول الشعر ، وأن يهىء الطريق للنظر فى جمالياته ،ليكون تشخيصها مركبا الى التجريد الشعرى عند الشعراء والاحسان الفنى عند الكتاب . وهذا ما كان بالفعل ، فعلى ضوء النظرات المنظمة فى كتاب (الشعر) لأرسطو الى مجملات الأسلوب ، خضعت جميع الأشعار القديمة واستخلصت منها جميع المحسنات الأسلوبية فى المعانى والألفاظ والصور ، ووضعت بين أيدى الشعراء ، فأخذوا يقلدونها "(١) .

ومن هذا الرأى يتضح الربط المتعسف الذى يحاوله البهبيتى . فهو يوجد العلائق بين ترجمات كتاب الشعر لأرسطو ، والكتب المؤلفة فى علم البديع ، ثم يوجد العلائق مرة أخرى بين الكتب المؤلفة فى علم البديع والصنعة البديعية عند الشعراء .

ويبدو أن هذا التصور الذى جايهنا به البهبيتى ،بنى أساسا على تصور الدكتور طه حسين لقضية البيان العربى ومدى تأثره بالبيان اليونانى ، فقد انتهى طه حسين كما هو معروف ، الى أن البيان العربى " كان فى جميع أطواره وثيق الصلة بالفلسفة اليونانية أولا ، وبالبيان اليونانى أخيرا "(٢) . وهكذا بنى البهبيتى رأيه على رأى طه حسين هذا ، محاولا استغلاله فى عزو الصنعة البديعية الى الأثر اليونانى بطريق غير مباشر .

غير أن محاولة البهبيتى هذه محاولة خاطئة ، ذلك أن أول كتاب تنتظم فيه جملة من فنون البديع ، يمكن تأثرها واقتفاؤها ، هو كتاب (البديع) لعبد الله بن المعتز ، وهو مؤلف كما نص ابن المعتز نفسه سنة ٢٧٤ هـ ، فهذا أول كتاب يمكن

---

(١) تاريخ الشعر العربى الى آخر القرن الثالث : ص ٢٤٥ — ٢٤٦
(٢) نقد النثر ص ٣١

أن نجازف مع البهبيتى ومع طه حسين من قبل ، ونعتبره متأثرا بتصور أرسطو للبلاغة اليونانية (١) !! ولكن هل يعقل أن نقول ان هذا الكتاب قد أثر فى ابن هرمة المتوفى سنة ١٥٠ هـ ، أو فى بشار المتوفى سنة ١٦٨ هـ أو حتى فى مسلم بن الوليد المتوفى سنة ٢٠٨ هـ أو فى أبى تمام المتوفى على أقصى حد سنة ٢٣٦ هـ ؟! لاشك عندنا بعد هذا فى أن البهبيتى خلط خلطا فاحشا بين حركة البديع كفن أدبى تمثله الشعراء المحدثون منذ وقت مبكر ، وحركة البديع كعلم بلاغى ، بدأه بالتأليف والتنظيم عبد الله بن المعتز سنة ٢٧٤ هـ ، ثم استمر التأليف فيه على قدم وساق بعد ذلك ، وأن رأى البهبيتى أخيرا نتيجة لهذا الخلط ، رأى مضطرب لا يؤخذ به.

ولعل آخر الآراء التى جدت فى هذا المعرض ، هو رأى الدكتور عبد الله الطيب المجذوب الذى يقول : " كان الاسلام دينا يرفض الأنصاب والتصاوير ، وما يجرى مجراها من آثار المشركين ، وكانت طبيعة المجتمع الحضرى الجديد تدعو أشد دعاء الى التصاوير والتماثيل . فكان لابد لهذا المجتمع من أن يجد فنا آخر يعوض به فقدان الرسم والفنون المماثلة له . وقد بدت بوادر هذا اللون من التعويض فى أواسط العهد الأموى عندما اهتم الخلفاء بالعمارة ، وجعل فن الزخرف يجد سبيله الى تزيين المساجد ، وقد سرى هذا الفن الى العصر العباسى ، ونما وازداد ، حتى وصل الى الأوانى والنسيج ، وجعل يبرز فى الخطوط ... وكما أن الزخرفة التى ارتبطت أولا بهندسة البناء ثم بالفسيفساء والزجاج الملون انتقلت الى الخطوط ، فكذلك انتقلت الى صناعتى الانشاد والنظم (٢) ".

ويتضح من خلال هذا الرأى أن صاحبه لم يذهب شرقا ، ولا غربا ، فى محاولة التماس المؤثرات فى الصنعة البديعية ، بل حاول ايجاد المؤثرات من داخل الاطار

---

(١) هذا التصور مردود على طه حسين ، خاصة بعد أن أثبت بعض الباحثين أصالة عمل ابن المعتز ، وتجرده من أى تصور أجنبى . انظر على سبيل المثال : بلاغة ارسطو بين العرب واليونان ، الدكتور ابراهيم سلامة ، ص ١٤٤

(٢) المرشد الى فهم أشعار العرب : ج ٢ ص ١٦٣

العربى . والشبهى كما رأينا الى أن الصنعة فى شعر المحدثين انما كانت نتيجة للزخرفة فى الفن الاسلامى .

والحقيقة أن رأى الطيب المجذوب يثير قضية من أهم قضايا الفن والأدب عندنا ومن أكثرها تعقيدا ، تلك هى قضية العلاقة بين الفن الاسلامى والشعر العربى .

ومهما يكن الأمر فاننا نرحب برأى المجذوب فى حدود الفرض المطروح بأن هناك احتمال علاقة بين الفن الاسلامى والشعر العربى . ولكننا نتوقف عن قبول النتيجة التى انتهى اليها المجذوب ، وهى أن الزخرفة أثرت فى الشعر العربى ، ذلك أن هذه النتيجة التى انتهى اليها البحاث تبدو نتيجة بالغة التحكم ، لا تأخذ فى الاعتبار طبيعة العلاقة التى تحكم اتصال فن بآخر ، تلك العلاقة التى يؤكد مؤرخو الأدب ونقاده بأنها علاقة تفاعلية (جدلية) ، وليست علمية تحكمية (١) .

وعلى هذا الأساس تصبح قضية الفن الاسلامى والشعر قضية (تأثر وتأثير) أى عبارة عن مخطط جدلى معقد يعمل من طرفيه ، وتكون النتيجة نقاط متقابلة من التأثيرات وعين الخطأ أن نقول ان أثرا ما كان نتيجة لأثر مقابل ، فضلا عن أن نحدد أسبقية تأثير فن فى الآخر .

هذه أهم الآراء المعاصرة التى قيلت فى صنعة المحدثين ، وفيها كما رأينا محاولات تذهب فى كل وجه ، وتلتمس التحليلات التماسا . وهى فى جملتها تشترك فى خطأ واحد هو الفصم بين فنون البديع فى التراث ، وفنون البديع عند المحدثين . واذا كان البعض حاول أن يربط بين القديم والجديد كالبهبيتى ، فلا شك أنه لم يوفق ، وقد عرفنا أسباب عدم توفيقه حينما عرضنا لرأيه .

ومهما يكن الأمر فاننا نقف الى جوار التصور النقدى القديم ، الذى كان يرى أن صنعة المحدثين انما هى امتداد طبيعى لصنعة القدماء ، وأن الجديد عند

---

(١) انظر : نظرية الأدب ص ١٧٥

المحدثين ،انما هو الاحساس بقيمة هذه الجماليات القديمة ، ثم التركيز عليها . وأما سبب هذا الاحساس ، وسبب هذا التركيز فهو يرجع — عندنا — الى طبيعة الأزمة التى كان يمر بها شعر المحدثين . وأعنى بها تلك الأزمة التى حدثنا عنها ابن طباطبا العلوى حينما قال : " والمحنة على شعراء زماننا فى أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم ، لأنهم قد سبقوا الى كل معنى بديع ولفظ فصيح ،وحيلة لطيفة ،وخلابة ساحرة "(١) . فمثل هذه الأزمة كانت تدفع الشاعر المحدث الى استنزاف هذه الجماليات القديمة ، والنسج على منوالها ، خاصة وأن هذه الجماليات لم يولها جميع القدماء عنايتهم ، وان وجدت عندهم فانما هى عند شعراء محدودين كما هو معروف فهى اذن فى نظر المحدثين عبارة عن كنز حديث الاكتشاف ،يجب المضى فى استغلال ثروته الى أقصى غاية .

٦ــ أثر الصنعة البديعية فى النقد العربى ، (عمود الشعر) :

يغلب على الظن أن صنعة المحدثين البديعية خاصة بعد أن بلغت ذلك الطور من التعقيد والتكلف ، قد أثرت تأثيرا بالغا فى النقد العربى ، ولعبت دورا هاما فى تحريكه .

ولعل من أبرز تأثيرات الصنعة ورود فعلها فى محيط النقد العربى ، تلك المحاولة التى كانت ترمى الى رسم نظرية شاملة لأصول صياغة الشعر العربى ،تعود بالشعر الى طبيعيته الأولى . وتكون الى جانب ذلك طريقا مأمونا للشاعر المحدث الذى ابتعد كثيرا عن أصول الصياغة التقليدية للشعر العربى فى أرقى نماذجه القديمة ، لاسيما بعد أن فتح أبو تمام تلك الثغرات فى الشعر وخرج على بعض تقاليده . وليست هذه النظرية التى نحنيها سوى ما عرف فى مصطلح النقد العربى باسم (عمود الشعر) .

وظهور هذا المصطلح فى محيط النقد العربى يكتنفه كثير من الغموض ، بل ربما

---

(١) عيار الشعر : ص ٨ــ٩

أدى هذا الغموض ببعض الباحثين الى أخطاء فاحشة . فقد ذهب الدكتور محمود السمّرة مثلا الى أن : " مصطلح عمود الشعر نجده فى كل كتاب نقدى وأدبى تقريبا ، مثل : طبقات فحول الشعراء ، والبيان والتبيين ، والشعر والشعراء ، والكامل ، والموازنة ، والموشح ..." (١) وهذا تجوّز غير دقيق فى ميدان البحث العلمى ، ذلك أن مصطلح (عمود الشعر) ليس له أى أثر فى كل الكتب السابقة لكتاب الموازنة .

ومهما يكن من أمر فان كتاب "الموازنة" من بين جميع مصادر النقد العربى التى وصلتنا يعتبر الموطن الأول لمصطلح عمود الشعر هذا . وقد ورد هذا المصطلح عند الآمدى مضافا الى البحترى ، اذ يقول الآمدى : " والذى أرويه عن أبى على ، محمد بن العلاء السجستانى — وكان صديق البحترى — أنه قال : سئل البحترى عن نفسه وعن أبى تمام فقال : كان أغوص على المعانى منى وأنا أقوم بعمود الشعر منه ، وهذا الخبر هو الذى يحرفه الشاميون دون غيره " (٢) .

ومع أن دلالة هذا الخبر توحى الينا بأن عمود الشعر أمر معروف قبل الآمدى فانه من العبث العثور على هذا المصطلح فى كتب القرن الثالث الهجرى أو ما قبله ويغلب على الظن أن عمود الشعر عند الآمدى لا يعدو أن يكون مرادفا لفظيا لطريق الشعر ، أو اتجاه الشعر . بمعنى أن عمود الشعر لم يأخذ عند الآمدى ذلك الوضع الاصطلاحى الذى ينطوى على مقاييس محددة ، كما سوف نرى فيما بعد عند الجرجانى وعند المرزوقى . ولو كان عمود الشعر يعنى عند الآمدى هذا المفهوم الاصطلاحى لما تردد الآمدى فى أن يعرض أبواب عمود الشعر ويحدد مقاييسه .

على أن هذا لا يعنى أن مفهوم الشعر عند الآمدى كان بعيدا عن مفهوم عمود الشعر . ذلك أنه يقول : " وليس الشعر عند أهل العلم به الا حسن التأتى ، وقرب المأخذ ، واختيار الكلام ، ووضع الألفاظ فى مواضعها . وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل فى مثله ، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له

---

(١) القاضى الجرجانى الأديب الناقد : ص ١٢٠

(٢) الموازنة : ج ١ ص ١١ — ١٢

وغير منافرة لمعناه ، فان الكلام لا يكتسى البهاء والرونق الا بهذا الوصف"(١)

ومن خلال هذا المفهوم للشعر سوف نرى أنه ليس ثمة فروق تذكر بينه وبين مفهوم عمود الشعر كما سيتضح فيما بعد . مما يجعلنا نميل الى الاعتقاد بأن تصور عمود الشعر عند القاضى الجرجانى ثم عند المرزوقى أخيرا انطلق من تصور الآمدى هذا ، أو من تصور قريب منه.

فعند القاضى الجرجانى نجد تفصيلا مبدئيا لأبواب عمود الشعر ، ومحاولة ناضجة لرسم أبعاد هذه النظرية اذ يقول القاضى الجرجانى : " وكانت العرب انما تفاضل بين الشعراء فى الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب ، وشبه فقارب ، وبده فأغزر ، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته ، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ، ولا تحفل بالابداع والاستعارة اذ حصل لها عمود الشعر ، ونظام القريض "(٢).

ومن خلال هذا المفهوم العيدئى لعمود الشعر ، ومن خلال مفهوم الآمدى السابق للشعر نستطيع أن نلمس الصورة العامة التى تهيمن على المفهومين وتوحد بينهما . فكلا المفهومين يلح على الخطوط العامة لنظرية الشعر من حيث اللفظ ، ومن حيث المعنى ، ومن حيث الصورة الفنية . ومعنى هذا أن كلا المفهومين كان يمهد رسم نظرية عامة للشعر تعتمد بصورة أساسية على المثل الفنية التقليدية للشعر العربى ، والفروق بعد ذلك ليست الا فروقا فى الجزئيات فحسب.

فبينما يتناول الآمدى المعنى من حيث قرب المأخذ ، أى سطحية الفكرة ، يتناوله الجرجانى من حيث الشرف ، أى نباهة الغرض ونبل المقصد . وفى جانب الصورة الفنية بينما يهتم الآمدى بطبيعة الاستعارة ، ويقدم التصور التقليدى لها : (أن تكون الاستعارات لائقة لما استعيرت له) نرى الجرجانى يقدم التشبيه ، ويؤخر الاستعارة ، بل يحتسبها من فنون البديع التى لم تكن من وكد القدماء ولا من مظاهر عنايتهم.

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤٢٣

(٢) الوساطة : ص ٣٣ ـ ٣٤

على أن هذه الفروق الصغيرة فى ثنايا المفهومين ،(مفهوم الشعر عند الآمدى ، ومفهوم الشعر عند القاضى الجرجانى) ، تساعدنا جدا فى تفهم وطأة الصنعة على الناقدين ، والزاوية التى كان كلا الناقدين ينظر منها الى الصنعة .

فصياغة الآمدى لمفهوم الشعر يظهر فيها احساس واضح بوطأة صنعة أبى تمام ، ويقظة واعية لتلك الشغرات التى أحدثها فى صرح الشعر العربى ، ولعل هذا سر الحاح الآمدى فى جانب المعنى على قرب المأخذ وسطحية الفكرة ، الذى يشجب بصورة ضمنية طبيعة معانى أبى تمام الغامضة وأغراضه المعقدة . ومثل هذا فى جانب الصورة الفنية ، فان الحاح الآمدى على الاستعارة دون التشبيه ، واردافها بالتصور التقليدى ، أو لياقة طرفيها — يشجب طبيعة الاستعارة عند أبى تمام وعدم تورعه فى صياغتها .

وصياغة القاضى الجرجانى لمفهوم عمود الشعر يظهرفيها احساس واضح بوطأة صنعة المحدثين بوجه عام . ولهذا يوحى كلامه السابق بنبذ البديع بفنونه كافة من تجنيس وطباق ، واستعارة أيضا . والسر هو اغراق الشعراء المحدثين فى البديع ، وتتبعهم لفنونه .

وهكذا استطعنا من خلال المقارنة بين الآمدى والقاضى الجرجانى أن نقف عن كثب على البدايات الحقيقية لظهور نظرية الصياغة العربية للشعر ، أو نظرية عمود الشعر ، وأن نقف أيضا على طبيعة العلاقة بين عمود الشعر وصنعة المحدثين ، سواء عند الشعراء المحدثين عامة ، أوعند أبى تمام خاصة . وقد اتضح أن العلاقة بين الطرفين عمود الشعر ، والصنعة ، انما تقوم على رد الفعل ، أى شدة وطأة الصنعة البديعية على النقد بحيث أدت الى صياغة نظرية عمود الشعر المحافظة .

على أننا لن نتمكن من استيفاء حدود هذه النظرية ، واستبيان معالمها الدقيقة ، وبالتالى الحكم عليها من حيث جدواها فى رسم نظرية شعريه ناجحة ، الا من خلال تصور المرزوقى لها .

يقول المرزوقى : " ... فالواجب أن يتبين ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب ،

ليتميز تليد الصنعة من الطريف ، وقديم نظام المقريض من الحديث ، ولتحرف مواطىء أقدام المختارين فيما اختاروه ، ومراسم اقدام المزيفين على ما زيفوه ، ويعلم أيضا فرق مابين المصنوع والمطبوع ، وفضيلة الأتى السمح على الأبى الصعب ، فنقول وبالله التوفيق :

انهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والاصابة فى الوصف — ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال ، وشوارد الأبيات — والمقاربة فى التشبيه ، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لامنافرة بينهما — فهذه سبعة أبواب هى عمود الشعر ، ولكل باب معيار ...»(١).

هذه أصول عمود الشعر السبعة ، كما حددها المرزوقى فى القرن الخامس ، ومنها يتضح مدى اعتماد الرجل على الأصول السابقة لنظرية عمود الشعر ، خاصة عند القاضى الجرجانى ، الذى ذكر من قبل :

١ــ شرف المعنى وصحته .

٢ــ جزالة اللفظ واستقامته .

٣ــ الاصابة فى الوصف .

٤ــ المقاربة فى التشبيه .

على أن المرزوقى لم يهمل الانتفاع بالآمدى من قبل القاضى الجرجانى ، فقد استفاد منه (مناسبة المستعار منه للمستعار له) .

والجديد عند المرزوقى هو : التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن — ومشاكلة اللفظ للمعنى ، وشدة اقتضائهما للقافية ، بل اننا لانستطيع أن نقول ان هذين العنصرين جديدان كل الجدّة عند المرزوقى ، لأن هذين الأصلين

---

(١) شرح ديوان الحماسة : ج ١ ص٨ ــ ٩

تحدث عنهما ابن طباطبا للعلوى من قبل .

فالتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ، نجده عند ابن طباطبا العلوى فى قوله : " فاذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نثرا ، وأعدّ له ما يلبسه اياه من الألفاظ التى تطابقه ، والقوافى التى توافقه ، والوزن الذى يسلس له القول عليه "[1] . على أن قول ابن طباطبا هذا ، ربما تضمن العنصر الجديد الثانى عند المرزوقى ، وهو (مشاكلة اللفظ للمعنى ، وشدة اقتضائهما للقافية) . هذا مع أن ابن طباطبا أفرد للفظ والمعنى حديثا آخر قال فيه : " وللمعانى ألفاظ تشاكلها ، فتحسن فيها وتقبح فى غيرها "[2] .

وهكذا يتضح أن جهد المرزوقى فى حصر أصول عمود الشعر انما يقوم على الجمع والتأليف فحسب ، ولكن لا يعنى هذا غمط شخصية المرزوقى ، أو التقليل من جهده ، لأن تأليف هذه العناصر وترتيبها عمل يحتاج الى نظر دقيق ، وعقلية منظمة ، تعرف جوانب القصور فى جهود السابقين فتضيف اليها ما يسد ثلمتها ويكمل جوانب النقص فيها . فالمرزوقى اذن تنبه الى جوانب هامة فى عمود الشعر لم يذكرها الآمدى من قبل ، ولا القاضى الجرجانى ، خاصة جانب الوزن أو الموسيقى . وهكذا أصبحت نظرية عمود الشعر عند المرزوقى تحيط بكل جوانب الصياغة المهمة فى الشعر من حيث اللفظ والمعنى ، والصورة الفنية ، والموسيقى . على أن نظرية عمود الشعر بعد أن اكتملت فى هذه الأصول السبعة عند المرزوقى ، لقيت شيئا من النقد العنيف ، خاصة من بعض الباحثين المعاصرين .

وتكاد تكون زبدة نقد هؤلاء أن نظرية عمود الشعر نظرية تقليدية قامت على أساس فهم غير صحيح للشعر ، وأنها بهذه الصفة تفتقد عنصر الأصالة[3] . وأن هذه

---

(١) عيار الشعر : ص ٥

(٢) المصدر نفسه : ص ٨

(٣) انظر : الأسس الجمالية فى النقد العربى ، الدكتور عز الدين اسماعيل ، ص ٣٦٧

النظرية أخيرا نظرية تعنى بالجزئيات والحرفيات البلاغية ، دون الاهتمام بالصورة العامة (١) .

فأما أن نظرية عمود الشعر قامت على أساس فهم غير سليم لطبيعة الشعر ، فهذا غير صحيح على اطلاقه ، وانما يصح فى حالة واحدة ، تلك حينما نحدد مفهوم الشعر بمفهوم متطور جدا ، كالمفهوم العصرى مثلا ، وهو مفهوم يغاير مفهوم الشعر العربى فى أمور كثيرة ، ليس هذا مكان تفصيلها . هذا الى جانب أن المفهوم العصرى لم يصل الى الاستقرار الا بعد جهود عظيمة بذلتها الانسانية فى مجال الأدب والنقد ، بل وسائر ضروب المعرفة التى يمكن أن تعين على فهم الأدب والنقد ، وتهىء لهما أسباب التطور . والغاية التى يمكن أن نصل اليها هى أن نظرية عمود الشعر صورة صادقة للشعر العربى ، مهما كان مفهوم هذا الشعر ، ومهما كانت طبيعته . ولهذا السبب نرى أن نظرية عمود الشعر لا تفتقد الأصالة ، بل ربما تكون الأصالة أظهر مزاياها ، لاسيما وقد رأينا من قبل أن النظرية نسجت خيوطها الأولى على يد كل من الآمدى والجرجانى ، وهما من أبرع نقاد الأدب العربى ، ومن أقواهم احساسا بمثل الشعر العربى وتقاليده الراسخة .

وأما أن نظرية عمود الشعر نظرية تعنى بالجزئيات دون الاهتمام بالصورة العامة ، فهذا صحيح . ولكن يجب أن يفهم هذا فى ضوء طبيعة الشعر العربى ، فالشعر العربى كما هو معروف لم يقم على أساس القصيدة ، بل قام على أساس (البيت) ، حتى حينما نضجت القصائد فى فترة متأخرة نسبيا (٢) ، احتفظ البيت باستقلاله التام داخل

---

(١) انظر : دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده ، الدكتور محمد غنيمى هلال ص ٢٠ . وانظر : مشكلة السرقات فى النقد العربى ، دكتور محمد مصطفى هدارة ، ص ٢١٥ .

(٢) " لم يكن لأوائل العرب من الشعر الا الأبيات ، يقولها الرجل فى حاجته ، وانما قصدت القصائد وطول الشعر على عهد عبد المطلب وهاشم بن عبد مناف " . طبقات فحول الشعراء ج ١ ص ٢٦ .

القصيدة ، بل ان من عيوب الشعر المتفق عليها فى النقد العربى ، أن يفقد البيت وحدته المعنوية ، أو يشارك أخوته فى وحدة قافية عضوية . وهكذا تظهر نظرية عمود الشعر معنا مرة أخرى ، وهى ملتصقة بالشعر العربى التصاقا شديدا ، الأمر الذى يجعل كل محاولة لتفهم عمود الشعر بعيدا عن تفهم مفهوم الشعر العربى محاولة ناقصة تعوزها سعة الرؤية ، وحسن الادراك !

ولم يقف جهد المرزوقى عند حصر أصول عمود الشعر السبعة فحسب ، بل أردف تلك الأصول بما سماه بالمعايير . ويمكن تلخيص هذه المعايير فيما يلى :

١ــ عيار المعنى : العقل الصحيح والفهم الثاقب ...

٢ــ عياد اللفظ : الطبع والرواية والاستعمال ...

٣ــ عيار الاصابة فى الوصف : الذكاء وحسن التمييز ...

٤ــ عيار المقاربة فى التشبيه : الفطنة وحسن التقدير ...

٥ــ عيار التحام أجزاء النظم على تخير من لذيذ الوزن : الطبع واللسان ...

٦ــ عيار الاستعارة : الذهن والفطنة ...

٧ــ وعيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية : طول الدربة ودوام الممارسة ...(١)

هذه خلاصة معايير المرزوقى ، ومن خلالها يتضح لنا أن الرجل لم يكن بصدد معايير نقدية موضوعية ، وانما كان بصدد تصور لطبيعة الناقد المثالى ، ذلك أن ما سماه المرزوقى معايير لا يخرج عن أربعة أصول ذاتية هى : الذكاء ــ الطبع ــ الرواية ــ الدربة . بل ان هذه الأصول الأربعة يمكن أن تنحل فى مركب واحد هو (حساسية الناقد) . فحساسية مثل هذا الناقد المؤهل تعتبر من وجهة نظر المرزوقى ، معيار الحكم الأدبى اذ أن من شأن هذا الحكم أن يصبح حكما صادرا عن خبير .

ومن هنا يتضح أن مفهوم العملية النقدية عند المرزوقى أقرب ما يكون الى المفهوم (الانطباعى) التأثرى ، الذى يعتمد أساسا على تجاوب القارئ مع النص الأدبى ،

---

(١) انظر : شرح ديوان الحماسة ج ١ ص٩ ، ١٠ ، ١١

غير ما يوحى به هذا التجاوب من مشاعر ذاتية[1] .

وأكبر الظن أن المرزوقي متأثر في هذا الاتجاه النقدي بالقاضي الجرجاني غـــــس القرن الرابع ، فالقاضي الجرجاني يعتبر رائد الانطباعيـة في النقد العربي .

فهو أولا : ينادي بانطباعية الأدب ، خاصة حينما قرر أن قوام الشعر أربعـــة أصول هي :ـ

الذكاء ـ الطبع ـ الرواية ـ الدربة[2] .

وهي الأصول نفسها التي استخدمها المرزوقي في مجال النقد الأدبي ، واتخـــذ منها معايير كما رأينا .

وهو ثانيا : رائد تطبيق النقد الانطباعي تطبيقا عمليا ، بالاعتماد على العـــوامل الذاتية والتأثر الشخصي[3] .

ومهما يكن الأمر فان المرزوقي من خلال معاييره الذاتية قدم لنا نصف العمليـة النقدية ـ ان صح التعبير ـ ، ذلك أن مرحلة التأثر بالنص الأدبي مرحلـــة ايجابيـة وضروريـة ، بل أساس المرحلة الثانية ، مرحلة التعليل والتقريـــر الموضوعي . وما زال كبار النقاد ينادون بتكامل هاتين المرحلتين وتلازمهما دون أي تناقض. اذ قلما استطاعت الحساسية النقدية أن تبلغ مركز القوة الا بمقدار من التقرير النظـــري. كذلك فان أي تعليل في مجال الأدب لابد أن يصاغ على أساس حساسية الناقد[4] .

والغاية التي يمكن أن ننتهي اليها أن المرزوقي خدم نظرية عمود الشعر خدمة جليلـــة سواء من حيث أصولها البلاغيـة أو من حيث اطارها النقدي ، وكل ذلك كان بأصالـــة لاتنكر رغم تأثر الرجـل الواضح بجهود السابقين ، وانتفاعه بثمرات أفكارهم .

---

(١) انظر : قضايا معاصرة في الأدب والنقد ، محمد غنيمي هلال ، ص١٠٠
(٢) انظر : الوساطـة : ص ١٥
(٣) انظر : القاضي الجرجاني والنقد الأدبي ، دكتور عبده قلقيلة ، ص٢٩٠
(٤) انظر : نظرية الأدب ، أوستن وارين ورينيه ويليك ، ص٣٣١

الفصل الثانى

مذهب البحترى كما تصوره النقاد

لا خلاف بين النقاد العرب فى أن البحترى شاعر مطبوع ، وأنه تام الملكة ، غزير المادة (١) .

غير أن بعض النقاد المتأخرين ، كالثعالبى مثلا ، ربما بالغ فى هذا الجانب الى حد القول بأن : " طبع البحترى يضرب به المثل لأن الاجماع واقع على أنه فى الشعر أطبع المحدثين والمولدين (٢) " . ومثل هذا القول الذى يدر من الثعالبى ان لم ينم عن تعصب للبحترى فهو على الأقل ينم عن قلة الاحتياط العلمى ، لا سيما قضية الاجماع على أن البحترى أطبع المحدثين والمولدين ، فهذه قضية لا نعرف لها سندا علميا ملموسا عند كبار النقاد . بل المعروف فى التراث النقدى أن أطبع الشعراء أربعة ليس من بينهم البحترى ، وهؤلاء هم : بشار ، وأبو العتاهية ، والسيد الحميرى ، وأبو عيينة (٤) . فهؤلاء هم أطبع الشعراء الاسلاميين والمحدثين .

على أن القضية الجديرة بالعناية ليست قضية طبع البحترى ومنزلته بين شعراء الطبع ، فليس ثمة خلاف يذكر فى هذه القضية ، فالبحترى شاعر مطبوع باتفاق النقاد كما تقدم ، وان حاول البعض أن يبالغ فى هذا الجانب ، فتلك محاولة لا تقدم ولا تؤخر .

ان القضية الجديرة حقا بالعناية ، بل القضية التى تختلف فيها آراء النقاد ، انما هى قضية مذهب البحترى .

---

(١) انظر : أخبار البحترى ص ١٤٨
(٢) انظر : الكشف عن مساوئ شعر المتنبى ص ٣٦
(٣) ثمار القلوب فى المضاف والمنسوب ص ٢٢٤
(٤) انظر : طبقات الشعراء ، لابن المعتز ، ص ٢٩٠

هل جارى البحترى طبعه الشعرى واسترسل لسجيته ،وكان اهتمامه بشعره فى حدود أصول الصياغة التقليدية التى قررها عمود الشعر ، فيكون بهذا من أصحاب اتجاه الطبع قلبا وقالبا ، شكلا ومضمونا ؟ أم أن البحترى لم يجار طبعه ولم يرض بكل ما يلقى به اليه خاطره ، وانما كان همه الأول تعمل المعانى ، واصطياد فنون البديع ،وبذلك يكون من أصحاب اتجاه الصنعة جملة واحدة ؟ أم أن البحترى كان يأخذ من هذا وذاك ، فيمزج الطبع بالصنعة ، ويخلص لأصول الصياغة التقليدية التى رسم معالمها عمود الشعر ، ويطلب مع ذلك فنون البديع ويتحراها شأن غالبية الشعراء المحدثين ؟

لم يتفق النقاد فيما يتعلق بمذهب البحترى على اتجاه واحد من هذه الاتجاهات الثلاثة ، فلكل اتجاه رجاله وحججه النقدية • ومن هنا يلزمنا أن نعرض لكل اتجاه بمفرده ، وأن نمعن النظر فى براهين كل فريق من هذه الفرق الثلاثة ، ومدى حظها من الصواب والموضوعية •

ا ــ مذهب البحترى عند أنصار الطبع وعمود الشعر :

هؤلاء هم أنصار البحترى وخصوم أبى تمام ، ويبدو أنهم خليط من "•••الكتاب والأعراب والشعراء المطبوعون وأهل البلاغة"(١) • ويغلب على الظن أن أكثر هؤلاء ممن عاش فى القرن الثالث الهجرى ، ولهذا تبخل المصادر الموجودة بين أيدينا بآراء هؤلاء فيما يتعلق بمذهب البحترى ، اللهم ما حفظه لنا الآمدى فى الموازنة ، لاسيما فى تلك المقدمة الحوارية بين صاحب البحترى وصاحب أبى تمام•

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤

ويعتبر الآمدى نفسه امتدادا لهذا الاتجاه ، بل يصرّح عن نفسه بأنه من أنصار مذهب الطبع ، ويقول فى هذا : " والمطبوعون وأهل البلاغة لا يكون الفضل عندهم من جهة استقصاء المعانى ، والاغراق فى الوصف ، وانما يكون الفضل عندهم فى الالمام بالمعانى ، وأخذ العفو منها ، كما كانت الاوائل تفعل ، مع جودة السبك وقرب المأتى . والقول فى هذا قولهم واليه أذهب "(١) . ومن هنا نجد مسوغا مقبولا لأن نسلك الآمدى فى اتجاه أنصار الطبع وعمود الشعر .

ونظرية عمود الشعر فى أصولها الأولى ، وما تنطوى عليه من مفاهيم جزئية هى أساس تصور أصحاب الطبع بما فيهم الآمدى لمذهب البحترى ومنهجه الشعرى(٢) .

ومن هذا المنطلق النقدى ألحّ أصحاب هذا الاتجاه على التلازم بين مذهب البحترى ومفهوم عمود الشعر فالبحترى عند هؤلاء : " أعرابى الشعر مطبوع ، وعلى مذهب الاوائل ، وما فارق عمود الشعر المعروف ، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ، ووحشى الكلام ، فهو بأن يقاس بأشجع السلمى ، ومنصور النمرى وأبى يعقوب المكفوف الخريمى وأمثالهم من المطبوعين أولى "(٣) .

ويتضح من هذه الصورة التى رسمها أصحاب هذا الاتجاه لمذهب البحترى مدى تمسكها بأهداب الشعر القديم ، ومثله التقليدية الحرفية ، بحيث أصبح البحترى — وهو شاعر محدث — صورة طبق الأصل للشاعر القديم ، لمجرد أن صياغته الشعرية لم تخرج عن أصول عمود الشعر .

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٥٢٥
(٢) انظر مفهوم الشعر عند الآمدى ، الفصل الأول ص ٣٥
(٣) الموازنة : ج ١ ص ٤

كذلك يظهر مذهب البحترى من خلال هذه الصورة ،وهو فى الطرف الآخر المناقض لمذهب أبى تمام ، فاذا كان التعقيد ومستكره الكلام وما الى ذلك ، من سمات أبى تمام ، كما عرفنا ذلك من قبل (١) ، فان شعر البحترى يخلو من هذه المظاهر .

وأكبر الظن أننا لن نجادل فى قضية التزام البحترى بأصول الصياغة التقليدية التى حددها عمود الشعر التزاما دقيقا . وتتجلى هذه الحقيقة من خلال صياغة البحترى لشعره ، فهو نادرا ما يتابع أبا تمام أو يقتدى بطريقته فى الصياغة ، على نحو قوله مثلا :

ولیال کسین من رقة الصیف (م) فخیّلن أنهن برود

فقد تابع فى هذا أبا تمام فى قوله :

رقيق حواشى الحلم لو أن حلمه

بكفيك ما ماريت فى أنه برد

ولعل هذا هو الذى دفع الآمدى الى التعجب ،حيث قال : " وانى لأعجب من اتباع البحترى اياه فى البرد ، مع شدة تجنبه الأشياء المنكره عليه ... وكيف لم يجد شيئا يجعله مثلا فى الرقة غير البرد ؟ ... " (٢) .

وواضح أن الذى أثار تعجب الآمدى هنا هو خروج البحترى عن الحدّ التقليدى للاستعارة الذى يشترط ملائمة المستعار منه للمستعار له .

وعلى نحو قوله أيضا :

نصرت لها الشوق اللجوج بأدمع

تلاحقن فى أعقاب وصل تصرّما

---

(١) انظر الفصل الأول : ص ٢٦ وما بعدها

(٢) الموازنة : ج ١ ص ١٤٦ ـ ١٤٧

فقول البحترى هذا جاء على مثال قول أبى تمام :

دعا شوقه يا ناصر الشوق دعوة

فلباه طلّ الدمع يجرى ووابله

ويعتبر قول أبى تمام هذا من وجهة نظر الآمدى بعيدا من الصواب ، " ... فلو كان الدمع ناصرا للشوق لكان يقويه ويزيد فيه ، ألا ترى أنك تقول ذبحنى الشوق اليك ، فالشوق عدو المشتاق وحربه ، والدمع سلمه لتخفيفه عنه ، وهو حرب للشوق ، وليس بهذا الخطأ خفاء ، وقد تبعه البحترى فى هذا الخطأ ... "(١)

وعلى الرغم من أن الآمدى يحتكم هنا الى أساس صحة المعنى ، فالمعنى من وجهة نظرنا صحيح ، خاصة اذا اعتبرنا البكاء ذروة الانفعال ، وأقصى درجاته ، وأن الراحة النفسية التى تعقبه انما تحدث بعد سكون الانفعال ، وبعد التوقف عن البكاء .

ومهما يكن الأمر فالشطحات التى لاحق البحترى فيها أبا تمام ، وتجاوز فيها أصول عمود الشعر تبدو قليلة جدا ، وتكاد تكون محصورة فى المثال والمثالين أو نحوهما .

على أن التزام البحترى بأصول عمود الشعر لا يكفى ـ عندنا ـ فى أن يكون البحترى ـ الشاعر المحدث ـ أعرابى الشعر ، أو صورة طبق الأصل للشاعر القديم الذى مثل اتجاه الطبع فى شعره ، لاسيما أن أصحاب هذا الاتجاه أنفسهم يعترفون بكثرة فنون البديع فى شعر البحترى ، من استعارة وجناس وطباق ... الخ .(٢)

ومن هنا لن نتردد فى أن ننسب الى أصحاب هذا الاتجاه شيئا من التحكم وضيق الرؤية النقدية ، ذلك بسبب اهمالهم أو تغاضيهم عن جانب الحداثة الفنية

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٢٢١ ـ ٢٢٢

(٢) انظر الموازنة : ج ١ ص ١٨

فى مذهب البحترى ، أو بصورة أكثر دقة الصنعة وفنيتها عند البحترى • فهل كان بديع البحترى على كثرته يأتى عنده عفو الخاطر مثلما كان يأتى عند الشاعر القديم ؟ أم أن البحترى يقبل على البديع اقبالا واعيا ، ويتحرى فيه طريقة خاصة تدل على حداثة حقيقية ، ومعايشة واعية لعصره وما يمليه عليه هذا العصر من مؤثرات مذهبية ؟

هذه أسئلة لم يجب عليها أصحاب هذا الاتجاه ، الأمر الذى يؤكد مرة أخرى ضيق نظرة هذا الرعيل من النقاد واقتصارهم على ما يروق لهم من شعر البحترى أو على الأصح ما يؤيد مفهوم الطبع وعمود الشعر •

٢ـ مذهب البحترى عند أنصار الصنعة :

مثلما ضاعت غالبية آراء أنصار الطبع فى مذهب البحترى ، ضاعت كذلك غالبية آراء أهل الصنعة فى مذهبه ، اللهم الا النتف اليسيرة مما نجده فى الموازنة ، أو فى أخبار أبى تمام ، وأخبار البحترى ، أو فى الأغانى •

وأنصار مذهب الصنعة هم أنصار مذهب أبى تمام • وفى مقدمة هؤلاء أبو بكر الصولى ، وتلميذه أبو الفرج الأصفهانى •

لقد روى لنا الآمدى وجهة نظر أنصار أبى تمام فى شعر البحترى حينما قال : " ووجدت أكثر أصحاب أبى تمام لا يدفعون البحترى عن حلو اللفظ ، وجودة الرصف ، وحسن الديباجة وكثرة الماء ، وأنه أقرب مأخذا ، وأسلم طريقا من أبى تمام • ويحكمون مع هذا ـ بأن أبا تمام أشعر منه "(١) •

ويغلب على الظن أن هذا الرأى ليس الا صورة محورة ، لرأى أبى بكر الصولى فى البحترى ، اذ يقول : " ولا أعرف أحدا بعد أبى تمام أشعر من البحترى ، ولا أغزر كلاما ، ولا أحسن ديباجة ، ولا أتم طبعا ، وهو مستوى الشعر ، حلو الألفاظ مقبول

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤٢٣ •

الكـــلام ..." [1]

ومعالم التشابـه بين نقل الآمـدى ورأى أبى بكـر الصولى واضحـة جـدا ، فكـلا النصين تعبير مركز عن ملامح أسلوبيـة أو خصائص فنيـة تجلت من خلال شعر البحتـرى. لكن هل يعنى هذا أن هذا الرأى الذى قنع به الآمـدى يمثل الرأى الحقيقى المعبـر عن وجهـة نظر أصحاب الصنعة وأنصار أبى تمام فى مذهب البحترى ؟

ان هذا الرأى ـ كما أشرنا آنفا ـ ليس سوى تركيز على خصائص جزئية فى أسلوب البحترى وهو من ثمّ لا يعنى الصورة العامة لمذهب البحترى فى نظر أنصار الصنعة ومذهـبه أبى تمـام.

ولكـى نقف على الرأى الحقيقى الذى تمسكـت به هذه الفئـة فى مذهب البحتـرى ، لابـد لنا من الاشارة الى المبدأ النقدى الذى انطلق منه هؤلاء ، وصاغوا على أساسـه تصورهم لمذهب هذا الشاعر .

لقد جاء هذا المبدأ على لسان الصولى ، حينما قال عن أبى تمام : " ومن تجـرّ شعر أبى تمام وجـد كل محسن بعده لائـذا به ، كما أن كل محسن بعد بشار لائذ ببشـار ، ومنتسب اليه فى أكثر احسانه " [2].

ومفهوم هذا المبدأ واضح جـدا ، وان حاول الصولى أن يسوقـه بطريقة غير مباشـرة ، أو بطريقـة أقرب الى الكناية منها الى التصريح . فالشاعر المحسن الذى جاء بعـد أبى تمام لا يراد به هنا الا البحـترى ، وان كنا لا ننكـر أن ثمة شعراء آخرين محسنـين جاءوا بعد أبى تمام ، بل بعضهم عاصر البحترى ، كابن الرومى مثلا . وعبارة صريحة ما يريد أن يقوله الصولى ، هو أن البحـترى امتداد لأبى تمام ، ومن ثم فمذهب البحتـرى صورة من مذهب أبى تمام.

---

(١) أخبار أبى تمام : ص ٧٢ ـ ٧٣
(٢) أخبار أبى تمام : ص ٧٦

فعلى ضوء هذا المبدأ النقدى المتحكم بدأ التحرك نحو تقرير مذهب البحترى ، وابراز صورته . يقول الصولى : " حدثنى على بن العباس قال : لقينى البحترى يوما ومعى دفتر ، فقال ما هذا ؟ فقلت : شعر الشنفرى ، فقال : والى أين تمضى به فقلت : الى أبى العباس ثعلب ، فقال لى : قد رأيت أبا عباسكم هذا منذ أيام عند ابن ثوابه فما رأيته ناقدا للشعر ، ولا مميزا للألفاظ ، وجعل يستجيد شيئا وينشده ، وما هو بأفضل الشعر .

قلت : أمّا نقده وتمييزه فان هذه صناعة أخرى ، ولكنه أعلم الناس باعراب الشعر وغريبه ، فما كان ينشد ؟

قال : قول الريمى ، الحارث بن وعلة :

قومى هم قتلوا أميم أخى ... فاذا رميت يصيبنى سهمى

فلئن عفوت لأعفون جللا ... ولأن سطوت لأوهنن عظمى

فقلت : والله ما أنشد الا أحسن شعر فى أحسن معنى ولفظ . فقال : (أى البحترى) فأين الشعر الذى فيه عرق الذهب ؟ قلت : مثل ماذا ؟ قال : قول أبى ذؤاب ، ربيعة الأسدى :

ان يقتلوك فقد ثللت عروشهم ... بعتيبة ابن الحارث بن شهاب

بأشيهم فقدا الى أعدائه ... وأعزهم فقدا على الأصحاب

وهذا التقسيم كثير فى شعر البحترى ، واذا هو لا يعجبه من الشعر الا ما وافق معناه لفظه . قال الصولى : (كذا) ولكن هذا أبو تمام أختار شعر المحدثين ، فمرّ بشعر أبى عيينة المطبوع فقال : وهذا كله مختار ، وهو أبعد الناس شبها بشعره ، لأن فى أبى تمام تكلفا شديدا ، وطلبا للمعانى ، وشعر هذا (أبى عيينة) يخرج مخرج نفسه بلا كلفة "(١) .

ولكى نحدد ما يريده الصولى بهذه القصة الطويلة ، وما فيها من ضروب الحوار حول الشعر ونقده — يجب أن ننبه الى أن هذا النص ذكره الصولى فى شرحه لديوان أبى

---

(١) أخبار البحترى : ص ١٣٥ — ١٣٨

نواس ، وهو هناك أوضح وأدل على المراد ، خاصة فيما يختص بتعليق الصولى على اختيار البحترى لبيتى ربيعة الأسدى ، اذ قال فى هذا : " ... فاذا هو لا يعجب من الشعر الا بما وافق مذهبه ، فهذا ما عرفتك — أعزك الله — أن شاعرا حاذقا مميزا ناقدا مهذب الألفاظ مثل البحترى لم يكمل لنقد جميع الشعر "(١) . فعبارة : (ما وافق مذهبه) فى هذا النص أدل على مراد الناقد من عبارة : (ما وافق معناه لفظه) فى النص الأول .

ولا يهمنا من كل هذه القصة الحوارية سوى أن الصولى يلوح برأيه فى مذهب البحترى ، وذلك من خلال تفهمه لاختيارات البحترى ومذهبه فى نقد الشعر . فقد قام الصولى كما رأينا بموازنة بين أبى تمام والبحترى فى مجال اختيار الشعر ، وأنتهى فيها الى أن أبا تمام ناقد موضوعى ، استطاع أن يتخلص من ذاتيته ، كشاعر من شعراء الصنعة ، بل أكلفهم بها وأرغبهم فيها ، وأن يختار ما يخالف مذهبه ، وهو شعر الطبع الذى مثّله شعر أبى عيينه . وأمّا البحترى فهو فى نظر الصولى نقيض أبى تمام ، فهو ناقد يرسف فى قيود الذاتيه ، وقد أملت عليه هذه الذاتية أن يختار من الشعر هوى نفسه ، أى ذلك الشعر الذى تلوح عليه مخايل الصنعة (التقسيم) ، هذه الصنعة التى أكد الصولى أنها كثيرة فى شعر البحترى . وكانت النهاية أن جاء اختيار البحترى قطعة من نفسه ، وصورة لمذهبه فى صياغة الشعر .

وكما استعان الصولى على تقرير مذهب البحترى من خلال التعرف على طريقة اختياره للشعر — استعان مرة أخرى على تقرير الفكرة نفسها من خلال بعض الاعترافات التى يرويها عن البحترى .

---

(١) ديوان أبى نواس ، بشرح الصولى (مخطوط الظاهرية) ، الورقة ٦ .

يقول فى هذا المعرض : " حدثنى أبو الغوث بن البحترى : قال : كان أبى يقول : لا أرى أن أكلم فى علم الشعر من يفضّل جريرا على الفرزدق ، ولا أعده من العلماء بالشعر !! فقيل له : وكيف وكلاك أشد انتسابا الى كلام جرير منه الى كلام الفرزدق ؟ فقال : كذا يقول من لا يعرف الشعر ، لعمرى ان طبعى يطبع جريرا أشبه ، ولكن من أين لجرير معانى الفرزدق وحسن اختراعه !! جرير يجيد النسيب ، ثم لا يتجاوز هجاء الفرزدق بأربعة أشياء : بالقين ، وقتل الزبير — رحمه الله — وأخته جعثن ، وامرأته النّوار . والفرزدق يهجوه فى كل قصيدة بأنواع هجاء يخترعها ويبدع فيها ..." (١) .

ويعلق الصولى على هذا النص — وهذا هو المراد — بقوله : " ... وهذا شىء قد قيل فى الفرزدق وجرير قبل البحترى ، وقد صدق البحترى فيما قال ، هو بالفرزدق أشبه ، لعمل المعانى وكثرة الطباق والمماثلة والتجنيس والاستعارة فى شعره . فهذا يصحح ما ذكرت من اعجابه بما وافق مذهبه من الشعر " (٢) .

وهنا اذن يكشف الصولى عن عقيدته فى صراحة ووضوح تامين ، فمذهب البحترى عنده يقوم على الصنعة الخالصة ، عمل المعانى من جانب وفنون البديع من جانب آخر . وهذان الجانبان هما بلا شك قوام الصنعة ، ليس عند أى شاعر من شعراء الصنعة ، بل عند أبى تمام امام الصنعة فى الشعر العربى (٣) .

ولكى نستكمل أبعاد هذا الاتجاه علينا أن نلم برأى أبى الفرج الأصفهانى فى مذهب البحترى ، فأبو الفرج تلميذ مخلص من تلامذة الصولى ، بل لعلنا

---

(١) أخبار البحترى : ص ١٧٤ — ١٧٥
(٢) أخبار البحترى : ص ١٧٥
(٣) انظر : أبو تمام الطائى ، نجيب البهبيتى ، ص ١٩٢

لانبالغ حينما نقول انه من أكبر الرواة الذين ورثوا تراث الصولى (١) .

وعلى أيـة حال فقد لخص لنا أبو الفرج الأصفهانى رأيه فى مذهب البحترى فى قولـه : " وكان البحترى يتشبـه بأبى تمام فى شعره ، ويحذو مذهبه ويتحو نحوه فى البديـع الذى كان أبو تمام يستعمله ، ويراه صاحبا وامامًا ، ويقدمه على نفسه ، ويقول فى الفـرق بينه وبينه قول منصف : ان جيـد أبى تمام خيـر من جيده ، ووسطه خير من وسـط أبى تمام ورديئـه ، وكذا حكم هو على نفسـه " (٢) .

هذا هو رأى أبى الفرج الأصفهانى فى مذهب البحترى ، وهو رأى صريح وواضـح وهو رغم هذه الصراحـة وهـذا الوضوح لا يعد وأن يكون تعبيرا موفقا عما كان يعتلج فـى خاطـر الصولى ، أو قل ان أبا الفرج لم يضح شيئا أكثر من كشف النقاب عن ذلـك المبدأ النقدى المتزمت الذى طالعتنا به الصولى فيما مضى ، حينما حكم بأنك لاتجـد شاعرا محسنا بعد أبى تمام الا ومذهبـه امتداد طبيعى لمذهب أبى تمام فى الشعر .

وعلى أيـة حال فقد اكتملت عند أبى الفرج معالم صورة مذهب البحترى ، على النحو الذى يروق لأصحاب الصنعة وأنصار أبى تمام . فقد انتهى مذهب البحترى ـ عنـد هؤلاء ـ الى كونه صورة تقليدية لمذهب أبى تمام ، فأبو تمام قدوة البحترى ، ومذهبـه (نموذج مثالى) طبقه البحترى فى شعره (٣) .

وبعد :

اكتملت أمامنا الآن صورة مذهب البحترى كما تمثلها أصحاب الصنعة وأنصار أبى تمام . ويبدو أننا لن نبالغ حينما نقول ان النتيجـة التى انتهى اليها هؤلاء تمثل الزاويـة المقابلة فى التطرف ، أو قل انها تمثل ردّ الفعل ضد أصحاب الطبع الذين انتهـوا

---

(١) انظر : أبوبكر الصولى ناقدا ، صبحى ناصر حسين ، ص ٣٠

(٢) الأغانى : ج ١٨ ص ١٦٨

(٣) الغريب فى الأمر أن هذا الرأى أخذ سبيله الى عصرنا الحديث ، وحاول بعـض الدارسين أن يطمئن اليه ، وأن يهتدى به فى تقويم شعر البحترى . انظر علـى سبيل المثال : الفن ومذاهبه ص ١٩٩ . وانظر أيضا تاريخ الشعر العربى حتى نهاية القرن الثالث ص ٥٠٤

من قبل الى احتساب البحترى صورة للشاعر القديم الذى لم يتجاوز ميدان الطبع •

ولعل من السهولة بمكان أن ينتهى أصحاب الصنعة الى ما انتهوا اليه ، ما دام أن وسائلهم النقديه فى تحزيز وجهة نظرهم لا تتجاوز الاعتماد على معرفة طريقة البحترى فى نقد الشعر ، والتعلق باعترافاته الشخصية التى تدينه باستاذية أبى تمام ، والاعتراف بنبوغه (١) •

ولسنا بحاجة الى القول بأن السهم النقدى الذى يمكن أن يوجه الى هذه الوسائل ، يكمن فى أنها وسائل غير موضوعية ، أوطرق ملتوية للهرب من مواجهة (النص الشعرى) والحكم النقدى الأخير على ضوئه • ومثل هذا العمل لن ينتج بطبيعة الحال عملا نقديا جادا يمكن الاعتماد عليه فى كشف الحقائق الأدبية والاستفادة منها ، لاسيما أن أرسخ نظريات النقد الأدبى مازالت ترى فى النقد عملا موضوعيا هدفه الأول الشعر لا ما حول الشعر من حقائق (٢) • وهكذا انتهى أبوبكر الصولى وابو الفرج الأصفهانى الى نتيجة •• بنيت على مقدمات متهافته •

٣ـ مذهب البحترى عند أصحاب الطبع والصنعة :

هذا هو الاتجاه النقدى الثالث فى دراسة مذهب البحترى • ويشتمل هذا الاتجاه على مجموعة من النقاد ، أبرزهم القاضى الجرجانى ، وأبو بكر الباقلانى ، الى جانب ناقدين مغربيين هما : ابراهيم بن على المعروف بالحصرى القيروانى ، والحسن بن رشيق القيروانى •

وعلى الرغم من أن هؤلاء النقاد ذوو ثقافات مختلفة نسبيا ، ومن بيئات مختلفة

---

(١) لنا موقف خاص من هذه الاعترافات التى تدين البحترى بالتبعية لأبى تمام ، وسوف نلتقى بهذا الموقف فى الفصل الخاص بالموازنات •

(٢) انظر : فى نقد الشعر ، دكتور محمود الربيعى ، ص ١٥١

كذلك ، فان ثمة رباطا يؤلف بين قلوبهم ، ويوحد نظرتهم تجاه مذهب البحترى .

ويبدو أن هذا الرباط يكمن فى تخلص هؤلاء النقاد من شباك الخصومة والتعصب لأبى تمام أو ضده . اما التخلص بوساطة التجرد من الذاتية ، والاستبدال بها موضوعية مؤقتة يمليها احساس الناقد بخطورة التعصب وأثره السيء فى طمس حقائق الأدب . وهذا ما سوف نجده عند القاضى الجرجانى . واما التخلص بوساطة تراخى الزمن ، وخفوت أثر أبى تمام فى مجرى حركة النقد العربى وهذا ما سوف نجده عند الثلاثة الآخرين .

يعتبر القاضى الجرجانى ناقدا تأثريا (انطباعيا) ، ويمكن أن نستشف مبدأه النقدى هذا من قوله : " واذا أردت أن تعرف موقع اللفظ الرشيق من القلب ، وعظم غنائه فى تحسين الشعر ، فتصفح شعر جرير وذى الرمة فى القدماء ، والبحترى فى المتأخرين . وتتبع نسيب متيمى العرب ، ومتغزلى أهل الحجاز ، كعمر ، وكثير ، وجميل ، ونصيب ، واضرابهم ، وقسهم بمن هو أجود منهم شعرا ، وأفصح لفظا وسبكا . ثم أنظر وأحكم وأنصف ، ودعنى من قولك : هل زاد على كذا ؟ وهل قال الا ما قاله فلان ؟ فان روعة اللفظ تسبق بك الى الحكم ، وانما تفضى الى المعنى عند التفتيش والكشف "(١) .

ان هذا الموقف النقدى من خيرة المواقف النقدية التى تصور مبدأ الرجل فى نقد الشعر ، الى جانب الرغبة فى الموضوعية ، ومحاولة التجرد من الذوق الخاص .

فأما المبدأ النقدى فيتجلى عند القاضى الجرجانى من خلال تعامله الذاتى مع الشعر . ذلك أن بؤرة القيم الفنية من وجهة نظره ، انما تكمن فى وجدان الناقد ، والشعر الناجح هو ذلك الشعر الذى يفلح فى تحريك القلب الخافى ويثير بحيرة الوجدان الساكنة . ومثل هذا الشعر جدير بأن يخلو من أية قيمة موضوعية ، اللهم عنصر الايحاء الماثل فى ألفاظه الرشيقة التى ينحصر دورها فى الاثارة فحسب .

---

(١) الوساطة : ص ٢٤ ـ ٢٥

وهذا الشعر كما يرى الناقد يمكن أن يوجد عند جرير وعند ذى الرمة من القدماء ، وعند البحترى من المحدثين • وعند العشاق من شعراء العرب • وعند شعراء الغزل من أهل الحجاز بصفة خاصة •

وأما موضوعية الناقد فتتجلى عند الجرجانى من خلال الاعتراف بأن ثمة شعراء أجود من هؤلاء شعرا ، وأفصح لفظا وسبكا • فهنا تتجلى موضوعية الناقد ، وان كانت موضوعية لم تمض الى نهاية الشوط • ذلك أن الرجل يطالب بموازنة غير عادلة بين مثل هؤلاء الشعراء الذين أشار الى براعة شعرهم وجودة سبكهم ، وشعرائه المفضلين الذين ذكرهم فى أثناء كلامه •

ويرجع السبب فى أن هذه الموازنة غير عادلة الى تحكم القاضى الجرجانى ، فهو يطالبنا بأن نقف عند روعة اللفظ فحسب ، دون الرجوع الى أية عناصر فنية أخرى ، بل انه ينبذ مبدأ التفتيش والكشف ، أو بعبارة أخرى مبدأ المراجعة الموضوعية للقصيدة ، لأن شأن هذه المراجعة ربما يكشف عن قيم فنية لا يقوى على الاضطلاع بها شعراء الطبع ، أو شعراء الجرجانى المفضلون •

ومهما يكن الأمر فان هذا الموقف النقدى الفنى كشف لنا عن مبدأ الرجل فى نقد الشعر ، وعن رغبته فى الانصاف والتجرد ، هو الموقف نفسه الذى وقفه من البحترى • فهو يقول عن أثر الطبع فى الشعر : " ومتى أردت أن تعرف ذلك عيانا ، وتستثبته مواجهة ، فتعرف فرق ما بين المصنوع والمطبوع ، وفضل ما بين السمح المنقاد والعصى المستكرة ، فاعمد الى شعر البحترى ودع ما يصدر به الاختيار ويحد فى أول مراتب الجودة ، ويتبين فيه أثر الاحتفال وعليك بما قاله عن عفو خاطره ، وأول فكرته ... "(١) •

والذى يتضح من موقف الجرجانى هذا ، هو أن الرجل لم يكن مشغولا بالكشف عن

---

(١) الوساطة : ص ٢٥

مذهب البحترى ، اذ لا يهمه من البحترى الا ذلك الشعر الذى يلذّله ويخالط نفسه ، وهو شعر الطبع والتلقائية على كل حال .

على أن الجرجانى رغم هذا كله لم ينس حظه من موضوعية النقد ، فقد ابتدر كلامه ـ كما رأينا ـ باستثناء موضوعى لشعر البحترى الذى (يصدر به الاختيار ، ويعد فى أعلى مراتب الجودة ، ويتبين فيه أثر الاحتفال) أى أن الجرجانى يستثنى ذلك الشعر الذى تتجلى فيه عبقرية البحترى الخاصة ، من حيث الاحتفاء الفنى بعناصر الصنعة وكيفية استخدامها ، وما الى ذلك من الأمور التى يمكن أن تكشف عن نظرة البحترى الى الشعر ، وتحدد موقفه منه ، ومن ثم تكشف لنا عن مذهبه .

وعلى الرغم من أن القاضى الجرجانى لم يكشف لنا عن مذهب البحترى ، ولم يفصح عن رأيه الخاص فى مذهب الشاعر وأين يقع من الطبع والصنعة ، فقد استطاع أن يشير الى أن ثمة قطاعا من شعر البحترى ليس بعفو الخاطر ، ولا يوحى الفكرة الأولى .

والواقع أن القاضى الجرجانى قد تخلص بهذا الموقف النقدى المستقيم من ضيق الأفق ، واسار العاطفة ،التى غلبت على سابقيه من النقاد ، الأمر الذى يجعل موقف الجرجانى هذا نقطة التحول فى النظر الى مذهب البحترى ، بل تمهيدا له بالغ الأثر عند التالين من نقاد البحترى ، لاسيما أبو بكر الباقلانى .

يعد أبو بكر محمد بن الطيب الباقلانى ، علما من أعلام الفكر الاسلامى ، فقد وقف نفسه على الدفاع عن الاسلام والمسلمين فى عصره ، وأهتم بكثير من القضايا التى كانت تشغل المسلمين وتمسّ عقيدتهم (١) .

وتعتبر قضية اعجاز القرآن من أهم القضايا التى شغل الباقلانى ببحثها ودراستها فى بعض مؤلفاته ،كالانتصار ، والتمهيد ، والارشاد ،واعجاز القرآن . وفى هذا الكتاب الأخير تولى بحث مسألة اعجاز القرآن بصورة تفصيلية دقيقة (٢) .

---

(١) انظر : الباقلانى وكتابه اعجاز القرآن ، د . عبد الرؤوف مخلوف ص ٨٢

(٢) انظر : أثر القرآن فى تطور النقد العربى ، د . محمد زغلول سلام ، ص ٢٦٧ .

وتلتقى قضية النقد الأدبى بقضية اعجاز القرآن عند الباقلانى فى مبدأ عام ، يفهم من قوله عن القرآن الكريم : " وهو أن عجيب نظمه بديع تأليفه ، لا يتفاوت ولا يتباين ، على ما يتصرف اليه من الوجوه التى يتصرف فيها : من ذكر قصص ومواعظ واحتجاج ، وحكم وأحكام ، واعذار وانذار ، ووعد ووعيد ، وتبشير وتخويف ، وأوصاف وتعليم أخلاق كريمة ، وشيم رفيعة ، وسير مأثورة ، وغير ذلك من الوجوه التى يشتمل عليها . ونجد كلام البليغ الكامل ، والشاعر المفلق ، والخطيب المصقع — يختلف على حسب اختلاف هذه الأمور "(١) .

وحقيقة مبدأ الباقلانى هذا ، توحى الينا بأن الرجل انطلق من مقولة تضاد بين القرآن الكريم ، وما عداه من ضروب الفن الأدبى (النثر والشعر) . فاذا كان القرآن الكريم رغم تصرفه فى كثير من الأوجه ، ومعالجته لكثير من القضايا يسير على نسق واحد من حيث النظم البديع والتأليف الرائع ، فلابد أن يكون الفن الأدبى على عكس ذلك ، فالفن الأدبى رغم تصرفه هو الآخر فى كثير من الأوجه ، لا يمكن أن يوصف بما يوصف به القرآن الكريم من حيث براعة الأداء فى كل موضوع ، اذ أن الفن الأدبى يختلف ويتباين — جودة ورداءة — من موضوع الى آخر ، حسب قوة كل أديب ، وما يناسب مواهبه من ألوان الموضوعات .

ويكاد يكون هذا المبدأ هو المحور الأساسى الذى أدار الباقلانى عليه نقده فى كتابه اعجاز القرآن ، فقد انطلق الرجل يروح ناقدة يحرض ألوانا من الشعر والنثر ، باحثا فيها عن مستويات الجودة والرداءة ، والكمال والنقص ، لا لشىء الا لكى يثبت فى نهاية الأمر سلامة مبدئه المشار اليه ، فى أن ما عدا القرآن من ألوان الشعر والنثر عرضة للتفاوت ، واختلاف المستوى الفنى .(٢)

---

(١) اعجاز القرآن : ص ٣٦

(٢) تعرض كثير من الباحثين لنقد منهج الباقلانى هذا ، ووصمه البعض بالفساد . انظر : تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، د . احسان عباس ، ص ٣٥٣ . كما عاب البعض ذوق الباقلانى ، انظر : النثر الفنى فى القرن الرابع ، د . زكى مبارك ، ج ٢ ص ٦٢ وهناك تفاصيل أخرى ، ومراجع أخرى يمكن الرجوع اليها فى كتاب : الباقلانى واعجاز القرآن ، د . عبد الرؤوف مخلوف ، ص ٥٢٨ .

ومن جملة ما اهتم به الباقلانى من الشعر ، قصيدة البحترى اللامية التى مطلعها :

أهلا بذلكم الخيال المقبل * فعل الذى تهواه أولم يفعل

ويبين الباقلانى الأسباب التى الجأته الى التركيز على البحترى من بين الشعراء المحدثين ، حينما يقول : " وانما اقتصرنا على ذكر قصيدة البحترى ، لأن الكتّاب يفضلونه على أهل دهره ، ويقدمونه على من فى عصره ، ومنهم من يدعى له الاعجاز غلوا ، ويزعم أنه يناغى النجم فى قوله علوا ، والملحدة تستظهر بشعره وتتكثر بقوله ، وترى كلامه من شبهاتهم ، وعباراته مضافة الى ما عندهم من ترهاتهم "(١) .

ومن الواضح أن هذه الأسباب التى جعلت من الكتاب أنصارا للبحترى ، وألبتهم حول شعره أسباب فنية ، تعزى الى شعر البحترى وما يحتويه من قيم فنية . والا كيف نفسر اعجاب هذا القطاع الأدبى من الناس بشعر البحترى ؟ حقا لا يمنع هذا من أن يندس بين هؤلاء المعجبين بعض الملاحدة ـ كما شهد الباقلانى ـ ممن غرضهم الأساسى اثارة الشبهات حول القرآن قبل أن يكون الاعجاب الحقيقى بشعر البحترى .

وكما بين الباقلانى الأسباب التى حملته على التركيز على البحترى من بين الشعراء المحدثين بيّن كذلك الأسباب التى حملته على اختيار القصيدة اللامية من بين قصائد البحترى التى تفوق الحصر . يقول فى هذا : " سمعت الصاحب اسماعيل بن عباد يقول : سمعت أبا الفضل بن العميد يقول : سمعت ابا مسلم الرستمى يقول : سمعت البحترى يذكر أن أجود شعر قاله : (أهلا بذلكم الخيال المقبل)(٢) "

ويتضح هنا أيضا أن السبب خلف اختيار القصيدة سبب فنى ، يعزى الى رأى البحترى فى شعره ، وتفضيله للقصيدة اللامية على جميع هذا الشعر . وفيما يبدو أن الباقلانى حمل

---

(١) اعجاز القرآن : ص ٢٤٥
(٢) " " : ص ٢١٩

هذه المقولة النقدية محل القبول ، ليس جهلا فيما يبدو بموضوعية النقد الأدبي وضرورة التخلص من كل حكم سابق ، بقدر ما هو دفع مظنة الاعتراض الذى يمكن أن ينطوى على أن الناقد اختار قصيدة ضعيفة • فكأنما هو يريد أن يقول : انه لم يقدم على نقد هذه القصيدة الا بعد أن شهد صاحبها بأنها أفضل شعره•

ومهما يكن من أمر فان من أهم القضايا التى ابتدأ بها الباقلانى نقد البحترى قضية مذهبه فى الشعر •

يقول عن مذهب البحترى : (••• أحسن الشعر ما كان أكثر صنعة ، وألطف تعملا ، وأن يتخير الألفاظ الرشيقة للمعانى البديعة ، والقوافى الواقعة ، كمذهب البحترى ، وعلى ما وصفه عن بعض الكتاب فى قوله : (١)

فى نظام من البلاغة ما شك (م) امرؤ أنه نظام فريد
وبديع كأنه الزهر الضا حك فى رونق الربيع الجديد
حزن مستعمل الكلام اختيارا وتجنبن ظلمة التعقيد
وركبن اللفظ القريب فادركن به غاية المرام البعيد
كالعذارى غدون فى الحلل الب يض اذ رحن فى الحلل السود

ويرون أن من تعدى هذا كان سالكا مسلكا عاميا ولم يروه شاعرا ولا مصيبا "• (٢)

وهنا نقف أمام رأى جديد فى مذهب البحترى ، وتتجلى حقيقة هذا الرأى فى ازدواجية مذهب البحترى بين الصنعة ولطف التعمل • وعبارة (لطف التعمل) لا تعنى سوى محاولة الابتعاد عن التكلف قدر الامكان ، وبعبارة أخرى افساح المكان لقدر معقول من سيولة الطبع والتلقائية ،حيث تحتفظ الالفاظ برشاقتها ، وتقع القوافى فى

---

(١) هو محمد بن عبد الملك الزيات
(٢) اعجاز القرآن : ص ١١٥

مواقعها الطبيعية دون قسر أو اجتلاب • وبهذه الصورة العامة التى تتكون من هذا الرأى تكون حقيقة مذهب البحترى اذن عبارة عن نسيج متكامل من الطبع والصنعة •

ولكى يزيد الباقلانى من تأكيد هذه الحقيقة ، أورد لنا قطعة البحترى فى وصف بلاغة ابن الزيات ، على اعتبار أن مضمون هذه القطعة الذى يمكن أن يعبر عن حقيقة بلاغة ابن الزيات ، يمكن أن يعبر فى الوقت نفسه عن حقيقة مذهب البحترى الذى يقوم فى نظره على الطبع والصنعة ، أو الجمع بين قطبين متنافرين فى وقت واحد •

والواقع أن مضمون قطعة البحترى يدور حول هذا المفهوم ، فالصنعة التى يتكلم عنها فى هذه القطعة صنعة جديدة ، تلائم الطبع كل الملائمة ، فالألفاظ فيها سهلة ميسرة ، ليس فيها شىء من التعقيد أو الالتواء • كذلك المعانى البعيدة التى كثيرا ما تقطعت دونها أعناق الشعراء ، تبرز للعيان بوساطة هذه الصنعة الدقيقة ، وكأنها فى متناول اليد ، أو على طرف الثمام كما يقال •

على أن الذى يعنينا بصفة خاصة هو وسائل الباقلانى فى تقرير هذا الرأى الجديد • فهل لدى الباقلانى براهين ذات قيمة تثبت أن مذهب البحترى مزيج من الطبع والصنعة ؟

لقد توصل الباقلانى الى تقرير رأيه هذا بوسيلتين نقديتين ، وعلى قدر لايستهان به من الموضوعية •

الأولى ، نفى العلاقة بين أبى تمام والبحترى فى مجال الصنعة ، تلك العلاقة التى مهّد لها الصولى ، ووثق عراها تلميذه أبو الفرج الأصفهانى ، كما مر بنا • والثانية ، طبيعة الصنعة فى شعر البحترى واكتشاف مصدرها الحقيقى •

أما فيما يتعلق بنفى العلاقة الفنية بين الشاعرين ، فهو يقول : " قد يشتبه شعر أبى تمام بشعر البحترى ، فى القليل الذى يترك أبو تمام فيه التصنع ، ويقصد فيه التسهل ، ويسلك الطريقة الكتابية ، ويتوجه فى تقريب الألفاظ ، وترك تعويص المعانى ، ويتفق له مثل بهجة أشعار البحترى وألفاظه "(١) • فالباقلانى اذن لايرى بين

(١) اعجاز القرآن : ص ١٢١

الشاعرين علاقة فنية ، قائمة على التأثر والتأثير ، بل يرى مجرد تشابه قليل ، ومع ذلك لا يطرأ هذا التشابه الا خارج دائرة تضنيح أبى تمام ، وبعبارة أخرى حينما يتخفف أبو تمام من الالتزام بمذهبه المعروف فى التضنيح ، ويأخذ بالطريقة الكتابية التى هى جوهر مذهب البحترى فى مجال الصنعة البديعية كما سوف يوضح ذلك الباقلانى .

ولم يكتف الباقلانى بهذه المقارنة العامة بين الشاعرين ، بل توغل الى أبعد من هذا ، وتأمل بعين الناقد الخبير طبيعة بعض عناصر الفن البديعى عند الشاعرين . فهو يقول عن عنصر الجناس وطريقة كل من الشاعرين فى استخدامه : " وأمّا البحترى فانه لا يرى فى التجنيس ما يراه أبو تمام ، ويقل التصنع له . فاذا وقع فى كلامه كان فى الأكثر حسنا رشيقا ، وظريفا جميلا "(١) .

ولا شك عندنا فى أن الباقلانى ينفذ بهذا الحديث الى أعماق الفن البديعى عند الشاعرين ، بل ان هذه النظرة الثاقبة من الناقد تضع الشاعرين على مفترق الطرق . وحسب عنصر الجناس وطريقة استخدامه عند كلا الشاعرين أن يكون معلما بارزا من أهم المعالم التى تميز بينهما ، وتحدد رؤية كل واحد منهما الى الفن البديعى .

حقا : ان الباقلانى رغم نفاذ رأيه هذا مقصر فى عدم استلهام ديوانى الشاعرين ومواجهة نصوصهما الشعرية ، والاستشهاد بها على ما يذهب اليه . غير أن قناعتنا بأهمية رأى الباقلانى هذا تدفعنا دفعا الى اللجوء الى ديوانى الشاعرين ، والتثبت من هذه المقولة تثبتا منهجيا يضع القول الصحيح فى نصابه .

لنقرأ مثلا هذه القطعة لأبى تمام(٢) :

---

(١) اعجاز القرآن : ص ١١٠

(٢) ديوان أبى تمام ، شرح التبريزى ، ج ١ ص ٧ـ١٢

يا موضح الشدنية الوجنـــــاء ومصارع الادلاج والاســـــراء
أثر السلام معرفـا ومحصبـــــا من خالد المعروف والهيجـــاء
سيل طمى لولم يذه ذائـــــد لتبطحت أولاه بالبطحـــاء
وغدت بطون منى منى من سيبـــه وغدت حرى منه ظهور حـــراء
وتحرفت عرفات زاخرة ولـــــم يخصص كداء منه بالاكـــــداء
ولطاب مرتبع بطيبة واكتســـت بردين برد ثرى وبرد ثـــراء
لايحرم الحرمان خيرا أنهـــم حرموا به نوءا من الأنـــــواء

لعلنا حينما نقرأ هـذه القطعه نطمئن بعض الاطمئنان الى حكم الباقلانـــــى ونفاذ رأيه ، فيما يتعلق بجناس أبى تمام وطريقته فيه • ان الاسراف فى طلب الجناس هو أول علامة ملحوظة تقابلنا فى هذه القطعة ، اذ لا يكاد يخلو بيت منها ، بل شطـر بيت ، من هذا العنصر البديعى •

والى جانب الاسراف فى طلب الجناس نجـد الاحتفاء بـه ،والتوصل اليـــه بكل سبب ، حتى لوكان ذلك عن طريق التكلف واجهاد القريحـة الشعرية • فكأن أبـا تمام والحالـة هذه يطلب الجناس لذات الجناس ، ليس كفن جمالى يجب أن ينسجم مع غيره من أدوات الشعر ، وانما كمظهر من مظاهر اقتداره على تشقيق الكلام ، والصـاق بعضه ببعـــض • كل هذا يصور غرام أبى تمام بهذا اللون البديعى ، واحتفالـــه به أشـد الاحتفال ، الأمر الذى يجعل من اتباع شاعر آخـر له ، سواء أكـــان البحترى أوغيره ضربا من المحال !

هذا انموذج من جناس أبى تمام • فهل نجـد عند البحترى ما يشاكل هـــذا أويقرب منه ، أو على الأقل يوحـى بمحاولـة اقتفاء وتقليد لأبى تمام ؟ !

الحـق أننا لو قلبنا ديوان البحترى باطنا وظاهرا ، رجاء أن نحصل على انمـــوذج يماثل أنموذج أبى تمام هذا أويقرب منه ، لما وجدنا ذلك • وحتى حينما يكثر الجنـــاس فى بعض قصائد البحترى لانجـد فيه اجتلاب أبى تمام ، ولا تحقبه اياه فى كـــــل وجـه •

خذ مثلا قول البحترى : (١)

لولا (على بن مرّ) لاستمر بنا ... خلف (٢) من العيش فيه الصاب والصبر

برد الحشا — وهجير الروع محتفل ... ومسعر — وشهاب الحرب مستعر

ألوى (٣) اذا شابك الاعداء كدهم ... حتى يروح وفى أظفاره ظفر

جانى المضاجع لا ينفك فى لجب ... يكاد يقمر من لألأه القمر

فى هذه القطعة كثير من الجناس ، بين (مرّ واستمر) ، وبين (الصاب والصبر) ، وبين (مسعر ومستعر) ، وبين (أظفار — وظفر) ، وبين (يقمر والقمر) . ولكنه فى جملته جناس هين لين ينساب على استحياء بلا قعقعة ولا جلجلة ، شأن جناس أبى تمام الذى يوشك أن يقول هانذا !! وفوق هذا نجد جناس البحترى على جانب ملموس من التآلف والانسجام ، فليس هناك تكلف ولا قسر ، بل استقرت كل لفظة الى جوار شقيقتها فوق مهاد من الهدوء والطمأنينة .

وعلى ضوء هذين الأنموذجين وتحليلهما نستطيع أن نثق فى حكم الباقلانى ومدى صوابه ، وخلوه من عوارض الارتجال . على أن الأمر الجدير بالعناية هو أن الباقلانى برأيه هذا ، قد استطاع أن يزلزل فكرة التأثر والتأثير بين أبى تمام والبحترى تلك الفكرة التى تسربت من دائرة الخصوصة ، واستقرت عند أبى الفرج الأصفهانى .

هذا جهد الباقلانى فيما يتعلق بنفى العلاقة الفنية بين بديع أبى تمام وبديع البحترى .

وأما فيما يتعلق بطبيعة الصنعة البديعية فى شعر البحترى واكتشاف مصدرها الحقيقى ، فان الباقلانى يأخذ بأيدينا الى قصيدة البحترى ، ومن خلال بعض أبياتها يكشف لنا عن جوهر صنعة البحترى ، ومنابعها الأولى .

---

(١) ديوان البحترى : ج ٢ ص ٩٥٣

(٢) خلف : حال من أحوال الحياة .

(٣) الألوى : العسر الشديد الخصومة .

قال البحترى فى عرض قصيدته :

يخشى الوغى والترس ليس بجنة ... من حده والدرع ليس بمعقل

مصغ الى حكم الردى فاذا مضى ... لم يلتفت واذا قضى لم يعدل

ويعلق الباقلانى هنا بقوله : " البيتان ... من الجنس الذى يكثر كلامه عليه ، وهى طريقته التى يحتبيها ، وذلك من السبك الكتابى والكلام المعتدل "[1] .

والحقيقة أن اشارة الباقلانى هذه على وجازتها اشارة بالغة الأهمية . والمراد منها هو أن البحترى يحتذى فى صنعته صنعة الكتاب فى فترة من أزهى فترات الكتابة الفنية . وهى تلك الفترة التى سادت من عبد الحميد الكاتب الى ابن العميد ، وما بين هذين من نوابغ الكتّاب ، أمثال سهل بن هارون ، وأحمد بن اسماعيل ، وابراهيم ابن المدبّر ، وابراهيم الصولى والجاحظ وسواهم[2] .

وأهم طابع فنى يغلب على هؤلاء الكتاب ، ويوحد بين أساليبهم هو (التوازن) وهو عين ما عبّر عنه الباقلانى بعبارة : (السبك الكتابى والكلام المعتدل) . وهذا التوازن ، أو السبك المعتدل أصل عظيم من أصول البلاغة العربية ، بل يذهب بعض النقاد القدماء الى أنه لا يوجد كلام بليغ يخلو من الازدواج[3] . وهذا رأى يحتفظ بقيمته الى الآن ، لاسيما اذا عرفنا أن حقيقة الازدواج أو الاعتدال صفة جامعة من صفات الأسلوب الأدبى ، وتعنى بصورة أو بأخرى توفر عنصر الموسيقى فى النثر الأدبى ، فسواء قلنا الازدواج أو الاعتدال أو التلاؤم أو (الهرمونية) فالمعنى فى كل هذا الألفاظ واحد[4] . وان كان ثمة اختلاف بين معانى هذه الألفاظ ، فهو اختلاف ظاهرى طفيف ، لا يمكن أن يمس تلك الروح الكامنة خلف تناسق الكلام وتناسب تراكيبه وانسجام ايقاعه .

---

(١) اعجاز القرآن : ص ٢٣٧

(٢) انظر : تطور الأساليب النثرية فى الأدب العربى ، أنيس مقدسى ، ص ٢٣٧

(٣) انظر : الصناعتين ص ٢٦٦

(٤) انظر : دفاع عن البلاغة ، أحمد حسن الزيات ، ص ٢١٦

والواقع أننا حينما نعاود النظر فى ذينك البيتين اللذين توقف عندهما الباقلانى ، واستشف منهما جوهر الصنعة عند البحترى — نجد أنهما يمثلان بصورة دقيقة حقيقة الطريقة الكتابية السائدة فى عصره . ففى البيت الأول :

يحشى الوغى والترس ليس بجنة من حده والدرع ليس بمعقل

نجد أن الازدواج واضحا تماما بين عبارة : (والترس ليس بجنة) ، وعبارة : (والدرع ليس بمعقل) .

وكذا فى البيت الثانى :

مصغ الى حكم الردى فاذا مضى لم يلتفت واذا قضى لم يعدل

نجد الازدواج أو الاعتدال بين عبارة : (فاذا مضى لم يلتفت) ، وعبارة : (واذا قضى لم يعدل) .

وأكبر الظن أننا لسنا فى حاجة الى التوكيد بأن خصائص الأسلوب المزدوج فى بيتى البحترى هذين ، هى الخصائص نفسها التى يمكن أن يلمسها أى باحث يتناول الأسلوب الكتابى السائد فى عصر الشاعر ، سواء أكان ذلك من حيث زنة الفواصل وقربها من بعضها البعض ، أو من حيث قصر العبارات وشدة ملاءمتها لبعضها البعض.(١)

والحقيقة أن هذا النمط الكتابى الذى تجلت صورته من خلال هذين البيتين سمة لائحة فى شعر البحترى وعلم بارز من معالم أسلوبه.(٢)

فهل يصح لنا اذن على ضوء جهد الباقلانى هذا أن نقول ان التأثر والتأثير

---

(١) ركز الاستاذ أنيس مقدسى طبيعة الاسلوب الكتابى المزدوج فى ثلاثة عناصر :
١ — أن تكون الفواصل على زنة واحدة.
٢ — أن لا تكون فاصلة الجزء الأول بعيدة المشاكلة لفاصلة الجزء الثانى .
٣ — أن تكون العبارات قصيرة متساوية ، والا فليكن الأخير أطول من الأول .انظر تطور الاساليب النثرية ص١٤٣

(٢) سوف نلتقى بأمثلة كثيرة لهذه الظاهرة فى الفصل الذى خصصناه لدراسة آراء النقاد فى أسلوبه.

كان بين البحترى والكتاب ،ولم يكن بين البحترى وأبى تمام ؟ الحق أن جميع الظروف مهيئة لخدمة هذه الحقيقة الجديدة ، فقد عاصر البحترى سيادة مذهب التوازن الكتابى أحسن معاصرة ، ذلك أن حياته تمتد من سنة ٢٠٦ هـ الى سنة ٢٨٤ هـ على الأرجح (١) . بل ان من المقطوع بصحته حقيقة اتصال البحترى بنوابغ الكتاب فى عصره ، أمثال ابراهيم بن المدبّر ، وأبى صالح بن يزداد ، وأبى الحسن على بن محمد بن فياض ، وأبى العباس أحمد بن ثوابة ، وسواهم . كذلك لم يكن اتصال البحترى بهؤلاء الأعلام اتصالا سطحيا يقف عند حدود علاقة شاعر مكتسب بممدوح من طبقة راقية ، وانما كان اتصال البحترى بهؤلاء الكتاب يصل الى درجة الصداقة التى يزول معها كثير من ألوان التحفظ والكلفة (٢) .

على أن مما يهيىء قبول فكرة تأثر البحترى بالاتجاه الكتابى السائد فى عصره ، بصورة أدعى الى الدقة وأقرب الى المعايير النقدية الموضوعية ،هو تلاؤم حقيقة هذا الأثر الكتابى مع كثير من القضايا المتعلقة بشعر الرجل ، وتفسير هذه القضايا على ضوء هذا الأثر تفسيرا أميل الى العمق ، وأقرب الى حقائق النقد .

ولعل فى مقدمة هذه القضايا قضية انتصار الكتاب لشعر البحترى والتفافهم حوله ، كما نوه الباقلانى بذلك من قبل . فها هنا نستطيع أن نقول ان تعلق الكتاب بشعر البحترى ، قد تم فى نطاق (عملية تأثر وتأثير جدلية) ، فكما أثر الكتاب فى البحترى بحيث أصبح أسلوبهم فى الكتابة قدوته الفنية ونموذجه الأعلى ، أثر البحترى هو الآخر فى جماعة الكتاب ، بحيث أصبح شعره له وقع خاص فى أذواقهم ، بل صورة جديدة من أنفسهم تطالعهم كلما تصفحوا شعره .

كذلك فان من هذه القضايا التى تلائم حقيقة تأثر البحترى بالكتاب ، ويسهل

---

(١) انظر : وفيات الأعيان : ج ٦ ص ٢٨

(٢) انظر الفصل الذى عقده الصولى عن صلة البحترى بالكتاب فى كتابه أخبار البحترى ، ص ١١٢ — ١١٩

تفسيرها على ضوء هذه الحقيقة نفسها — قضية شيوع عنصر الطباق فى شعره وغرامه بـــه غراما يماثل غرام أبى تمام بعنصر الجناس (١) .

فعلى ضوء الأثر الكتابى فى شعر البحترى نستطيع أن نقول ان عنصر الطبـــاق من أهم العناصر البديعيـة التى تحقق للشاعر سمة الاعتدال ، أو التوازن الكتابى . ذلك أن الطباق لا يكتمل عادة الا من خلال كلمتين متقابلتين على نحو ما من أنحاء التناقض وبصرف النظر عن المعنى الذى يراد من الطباق ، فان توفر كلمتين متقابلتين يحقق قيمـة صوتية تتمثل فى تناسب ايقاع الكلمات ، وتآلفها الموسيقى داخل الاطار التقليـــدى لموسيقى البيت الشعرى . وكذلك يمكن أن نضيف الى عنصر الطباق الذى تنبه القدماء الى عناية البحـترى به كل ألوان البديع المزدوج أو الثنائى ان صح التعبير ، مثـــل المقابلـة والتقسيم وما شاكلهما ، فللبحترى عنايـة جادة بهذا اللون من البديـــع ، وديوانه أقرب وثيقـة الينا ، فقلما نجـد قصيدة من قصائده ، تخلو من هذه الألوان البديعية الموقعة التى لانكاد نشك فى أنها من أهم الأسرار الفنيـة الكامنـة وراء (الموسيقـــى الداخليـة) (٢) فى شعره ، تلك الظاهرة التى طالما شغلت النقاد واستهوت أذواقهـم . وحسبنا أن نمثل على هـذه الحقيقه بهـذه القطعـة من شعره (٣) :

بلونا ضرائب من قد نـــرى ... فما ان رأينا لفتح ضريبـــا
هو المرء أبدت له الحادثـــا ... ت عزما وشيكا ورأيا صليبـــا
تثقل فى خلقى ســـؤدد ... سماحا مرجّى وبأسا مهيبـــا
فكالسيف ان جئته صارخـــا ... وكالبحـر ان جئته مستثيبـــا

---

(١) انظر اعجاز القرآن ص : ١١٠ — ١١١

(٢) يعتبر الدكتور شوقـى ضيف من أوائل الباحثين الذين لاحظوا ظاهرة الموسيقـــى الداخليـة فى شعر البحترى ، وان كان قد ذهب مذهب آخـر فى تفسير هـــذه الظاهرة . وقد تعمدنا أختيار القطعـة نفسها التى أختارها الدكتور شوقـــى ضيف ، لكى تتضح حقيقة ما نذهب اليه . انظر الفن ومذاهبه ، ص ٧٧ ومابعدها .

(٣) ديوان البحترى : ج ١ ص ١٥١

وحقيقة الموسيقى الداخلية الظاهره فى هذه القطعة ،تكتسب وجودها من جهد الشاعر فى استخدام البديع الكتابى الموقع بطبيعته ، فقوله فى البيت الثانى (عزما وشيكا ، ورأيا صليبا) مزاوجة كتابية ، وهى عبارة موقعة بطبيعتها ، ومع أنها لاتحدث نشازا داخل الموسيقى التقليدية للبيت ، فهى مع ذلك يمكن أن توصف بأنها عبارة ذات كيان موسيقى مستقل • وقس على ذلك عبارة (سماحا مرجى ،وأسا مهيبا) ، وكذلك عبارة (ان جئته صارخا) فى الشطر الأول من البيت الأخير وعبارة (ان جئته مستثيبا) المقابلة لها فى الشطر الثانى • فكل هذه العبارات وما يشاكلها ••• عبارات مصوغة كتابية فنية ، استطاع البحترى بحسه الفنى وملكته البلاغية أن يزواج بين موسيقاها الأصلية ، وموسيقى الشعر التقليدية ، فكانت ثمرة هذا الجهد الرائع أن غنى شعره بهذه الموسيقى المكثفة ذات المستويين الموسيقيين النثرى والشعرى•

هكذا يتضح أن هذه القضايا الفنية مما يتعلق بشعر البحترى ، وربما غير هذه القضايا ـ تجد لها تفسيرات ملائمة على ضوء تأثر الشاعر بالاتجاه الكتابى السائد فى عصره • وهذا عندنا من أقوى الأدلة التى يمكن أن يدكن اليها الباحث فى تأييد ما ذهب اليه الباقلانى حينما نفى الصلة الفنية بين أبى تمام والبحترى ، وأثبتها بين البحترى وكتاب عصره•

وبعد ، هذه وسائل الباقلانى فى بحث مذهب البحترى ، الذى تقرر عنده أنه مزيج من الطبع والصنعة ،وهى بلا مراء وسائل منهجية وموضوعية ، بل انها غنية وكاشفة • فصنعة البحترى بهذا الوجه الجديد صنعة كتابية تخلو على الأقل من تلك الرواسب ، ومن أو المحضلات التى منيت بها صنعة أبى تمام ،كالاحتفاء بالتجنيس ، والاستعارات البعيدة ، ومحاولة المعانى الغامضة ،وما الى ذلك من المعوقات التى يمكن أن تقف فى مجرى الطبع الشعرى • واذا كانت صنعة البحترى قد استرفدت قوامها من خارج دائرة الشعر ، فانما ذلك فى حدود الاحتفاء بالقيم الصوتية وتكثيف الموسيقى الشعريه ، وهى قيم فنية صرفة ، لا يمكن أن تحكر معانى الشعر ، أو تتسبب فى غموضها ، بل ان هذه القيم الفنية التى لاتكاد أن تخرج

عن تحسين الايقاع الصوتى ، الماثل فى تلاؤم الألفاظ وتناسب التراكيب ، هى أفضل القيم الفنية التى يمكن أن تلائم موهبة الطبع التى شهر بها البحترى .

ولكى نستكمل دراسة مذهب البحترى على ضوء اتجاه الطبع والصنعة ، لابد لنا من المرور ببعض نقاد المغرب ممن أسهم فى نقد مذهب البحترى .

ويأتى ابراهيم بن على الحصرى فى المقدمة . وهو على أية حال ذو بضاعة يسيرة فى مجال النقد الأدبى ، وبضاعته هذه لاتتجاوز الآراء المقتضبة أو الخواطر السانحة مما هو مبثوث فى كتابه المشهور (زهر الآداب وثمر الألباب) .

وعلى الرغم من ذلك فقد ظفرنا للحصرى برأى أصيل فى مذهب البحترى ، استهله بالحديث عن شعر الطبع وشعر الصنعة . قال : " قلت : والكلام الجيد الطبع مقبول فى السمع ، قريب المثال ، بعيد المنال ، أنيق الديباجة ، رقيق الزجاجة ، يدنو من فهم سامعه ، كدنوه من وهم صانعه . والمصنوع مثقف الكعوب ، معتدل الأنبوب يطرد ماء البديع على جنباته ، ويجول رونق الحسن فى صفحاته ، كما يجول السحر فى الطرف الكحيل ، والأشر فى السيف الصقيل . وحمل الصانع شعره على الاكراه فى التحمل ، وتنقيح المبانى دون اصلاح المعانى يعفى آثار صنعته ، ويطفئ أنوار صيغته ، ويخرجه الى فساد التعسف ، وقبح التكلف . والقاء المطبوع بيده الى قبول ما يبعثه هاجسه ، وتنفثه وساوسه ، من غير اعمال النظر ، وتدقيق الفكر ، يخرجه الى حد المشتهر الرث ، وحيز الغث ، وأحسن ما أجرى اليه ، وأعول عليه ، التوسط بين الحالين ، والمنزلة بين المنزلتين من الطبع والصنعة ... والبحترى عن هذا القوس ينزع والى هذا النحو يرجع "[1] .

وموقف الحصرى هذا موقف لامع ، يدل على نظر صائب وخبرة واعية بفن النقد الأدبى ، ففى كلام الناقد ما يدل على وعيه بطبيعة تيارى الطبع والصنعة ، اللذين طالما تجاذبا أدب العربية . فقد عرض الحصرى كل تيار الى جوار خصائصه الفنية ، بطريقة منظمة قلما نعرف لها نظير عند السابقين . فهذا شعر الطبع يتحلى بخصائص فنية معينة :

---

(١) زهر الآداب : ج ٣ ص ٨٥٩ ـ ٨٦٠ .

أنيق الديباجة ، رقيق الزجاجة

قريب المثال ، بعيد المنال

يدنو من فهم سامعه ، كدنوه من وهم صانعه .

وعلى الرغم من أن هذه الخصائص الفنية جائتا بها الحصرى فى قوالب أدبية ، قد تحجب بعض معالم موضوعية النقد الأدبى ، على الرغم من ذلك فان هذه الخصائص ، تؤكد جمال شعر الطبع ، وما ينطوى عليه هذا الجمال من جاذبية وسحر فنى ، تتمثل فى جودة توصيل لغة هذا الشعر ، وقوة تأثيرها ، بحيث لاتكاد تفقد شيئا ذال بال من شحنتها العاطفية . ومع أن هذه المظاهر الفنية توحى ببدائية هذا النمط من الشعر ، وسهولة قرضة ، فهى ليست سوى مظاهر خادعة ، وأغشية شفافة تخفى وراءها سر العبقرية المجهول ، الذى يطبع هذا اللون من الشعر بطابع (السهل الممتنع) .

والى جانب شعر الطبع ،يبرز الحصرى خصائص شعر الصنعة . فهو على حد تعبيره :

معتدل الأنبوب ، مثقف الكعوب .

يطرد ماء البديع على حنباته ، ويجول رونق الحسن فى صفحاته.

وهذه خصائص تدور حول تهذيب أسلوب هذا اللون من الشعر ،وشدة العناية به ، بحيث يبدو متماسكا قويا لا أثر فيه للضعف أوالاختلال الذى ربما يطرأ على شعر الطبع ، نتيجة ارساله على السجية ، واعفائه من التنقيح والتفتيش . والى جانب القوة الماثلة فى أسلوب شعر الصنعة يلحظ الناقد من طرف خفى فنية البديع وما تنطوى علية من قدرة على أسر الحسن الجمالى .

على أن أصالة الحصرى لم تقف عند هذا الحد فحسب ، بل تتجلى فى نقده لكلا الاتجاهين ، خاصة حينما يحاول كل اتجاه أن يسيطر على الشعر سيطرة تامة ، فان كل اتجاه والحالة هذه يقف بالشعر على شرفة الاخفاق ، فشعر الصنعة عرضة للتكلف والجمود حيث لا يبقى آخر الأمر بعاطفة ولا ينبض بتأثير . وشعر الطبع عرضة هوالآخر للضعف وهلهلة البناء الشعرى ،وسطحية الشعور نفسه.

والموقف الصحيح فى نظر الحصرى يكمن فى التقاء تيارى الطبع والصنعة ، وتزاوجهما فى منهج واحد ، بحيث يمكن لكل أجنحة الفن وامكانياته التعاون على نقل الشعر الى أقصى أفق ممكن من السمو والجمال .

وقد انتهى الحصرى كما رأينا الى أن مذهب البحترى هو الذى يمثل الموقف الصحيح ، أو الموقف المتكامل من الطبع والصنعة . وعلى الرغم من أن الحصرى لم يتناول مذهب البحترى فى حد ذاته بشىء من الدراسة أو التحليل ، فتحليله لمذهبى الطبع والصنعة على هذا النحو الذى مرّ بنا ، من أبلغ الأدلة على أن الرجل قد تقف شعر البحترى ، وتشبع به ، وأن رأيه — لهذا السبب — يمكن أن يؤخذ مأخذ الاعتبار . فهكذا جاء رأى الحصرى حلقة جديدة وقوية فى سلسلة اتجاه الطبع والصنعة الذى بدأناه بالقاضى الجرجانى . هذا اذا لم يكن رأى الحصرى من أكثر الآراء صراحة فى التنبيه الى مذهب البحترى ، وأنه يقوم على التوازن الدقيق بين الطبع والصنعة .

ونختم نقاد هذا الاتجاه بعلم بارز من أعلام النقد العربى فى القيروان ، ذاك هو الحسن بن رشيق القيروانى صاحب كتاب العمدة . فقد حفظ لنا القيروانى فى كتابه هذا كثيرا من نصوص النقد الأدبى الثمينة مما ورثه عن تراث المشرق . كما نجد له بين الحين والحين لفتات أصيلة فى شعر البحترى سوف نعرض لها فى أماكنها الخاصة من هذا البحث .

على أن الذى يهمنا هنا بصفة خاصة ، انما هو رأيه فى مذهب البحترى . ويأتى هذا الرأى من خلال حديث القيروانى عن صنعة أبى تمام والبحترى . يقول : " واستطرفوا ما جاء من الصنعة نحو البيت والبيتين فى القصيدة بين القصائد ، يستدل بذلك على جودة شعر الرجل وصدق حسه ، وصفاء خاطره . فأما اذ كثر ذلك فهو عيب يشهد بخلاف الطبع ، وايثار الكلفة . وليس يتجه البته أن يتأتى من الشاعر قصيدة كلها أو أكثرها متصنع من غير قصد ، كالذى يأتى من أشعار حبيب والبحترى وغيرهما . وقد كانا يطلبان الصنعة ويولعان بها : فأما حبيب فيذهب الى حزونة اللفظ ، وما يملأ الأسماع منه ، مع التصنيع المحكم طوعا كرها ، يأتى

للأشياء من بعد ، ويطلبها بكلفة ، ويأخذها بقوة • وأما البحترى فكان أملح صنعة ، وأحسن مذهبا فى الكلام ، يسلك منه دماثة وسهولة مع احكام الصنعة وقرب المأخذ لا يظهر عليه كلفة ولا مشقة "•(١)

ولعل أول ما يتبادر الى الذهن من حديث القيروانى هذا هو أن البحترى فى نظره من شعراء الصنعة شكلا ومضمونا ، لاسيما حينما قال : (وليس يتجه البته قصيدة كلها أو أكثرها متصنع من غير قصد كالذى يأتى من أشعار حبيب والبحترى •••)• فظاهر هذا الكلام يوحى الى المتعجل بأن القيروانى يضع البحترى الى جوار أبى تمام من حيث الكلف بالصنعة ، والتأتى اليها بكل سبب • ولكن حديث القيروانى هذا ، لا يعدو أن يكون صورة اجمالية يليها تفصيل دقيق •(٢)

نعم لقد فصّل ابن رشيق هذه الصورة الاجمالية ، حينما وصف صنعة أبى تمام على حد ذاتها بالتكلف ، واستكراه الألفاظ البعيدة بالقوة والاقتسار • وحينما وصف صنعة البحترى بالملاحة ، والحسن والدماثة والسهولة ••• ومع أن هذه الأوصاف التى رصدها القيروانى فى مجال حديثه عن صنعة البحترى أوصاف انطباعية ، فهى أفضل ما يمكن أن يميز استقلال صنعة البحترى ، وعدم انتسابها الى صنعة أبى تمام•

---

(١) العمدة : ج ١ ص ١٣٠

(٢) من خلال هذه الصورة الاجمالية فهم بعض المعاصرين موقف ابن رشيق بين الشاعرين • فالدكتور شوقى ضيف يقول :
" ونحن لا نخلو غلو ابن رشيق فنسلكه (يعنى البحترى) مع أبى تمام فى طائفة واحدة "• الفن ومذاهبه ص ١٩٣
وقد تابع الدكتور محمود الربداوى شوقى ضيف فى هذا ، فقال عن رأى بن رشيق أعتبر أبا تمام والبحترى من أصحاب مذهب الصنعة على حد سواء ••• " الخ ••• الحركة النقدية حول مذهب أبى تمام ص ٣٩٠•

ومهما يكن الأمر فان حديث القيروانى عن صنعة البحترى يشهد بأن الناقد قصد أخذ فى اعتباره قضية تلاقى تيارى الطبع والصنعة عند البحترى ، وامتزاجهما فى مجرى فنى واحد • والشاهد هو هذه النعوت التى نعت بها الناقد صنعة البحترى ، فانها نعوت انطباعية كما أشرنا ، كثيرا ما رددها النقاد فى مجال وصف الشعر المطبوع (١) بل ان القيروانى أدرج فى وصفه لصنعة البحترى سمة فنية من أهم سمات أسلوب الشعر المطبوع ، بل من أهم السمات التى تركها الطبع فى أسلوب شعر البحترى ، تلك هى سمة (قرب المأخذ) التى سوف نتعرف عليها ،وعلى وجه صلتها بطبع البحترى ، حينما تعين دراسة آراء النقاد فى أسلوبه•

وبعد ،

اكتملت أمامنا معالم الصورة الثالثة لمذهب البحترى • وانها الصورة خليقة بأن نقف أمامها ، وأن نطيل التأمل فى معالم النضج والكمال فيها•

ولعل أول ما يسترعى انتباهنا فى موقف نقاد الاتجاه الثالث ، ازاء مذهب البحترى ، هو أنه موقف وسط عارعن التطرف البغيض ، أوالجمود المذهبى الذى كان وسما لائحا على الاتجاهين السابقين ، اذ لم يفصل نقاد الاتجاه الثالث بين الشاعر وعصره وما غلب على هذا العصر من صبغة فنية ، كما هو الحال مع نقاد الاتجاه الأول الذين نحوا بالبحترى الى الأوائل ، ولم يأبهوا الى مافى شعره من بذور العصر وعناصر الجديد • كذلك لم يخمس نقاد الاتجاه الثالث الشاعر فى غمار البديع ، أو ينتهوا به الى أنه صورة تقليدية لأبى تمام ، كما هو الشأن مع نقاد الاتجاه الثانى الذين حاولوا جهدهم فى الصاق البحترى بأبى تمام ، وأنه مقلد له لا يحرف بديعا سوى بديع أبى تمام ، ولا يرى طريق الشعر الا بعينى أبى تمام • ومن هنا يكون الموقف الوسط ، هو أسلم المواقف وأبعدها عن نقائص الموقفين السابقين ، كما أنه أقرب الى منطق الواقع ، وأشد صلة بمفاهيم التطور ، وما تنطوى عليه من حقائق ، كما أنه أكثر مرونة فى الآصالة بالمعاصرة ، ونمو

---

(١) انظر رأى الحصرى الآنف الذكر ، وانظر رأى ابن قتيبة فى المطبوع : الفصل الأول ص٨ •

الجديد من خلال القديم.

واذا كان الاعتدال أو الموقف الوسط معلما بارزا من معالم الصورة الثالثة لنقـــــاد مذهب البحترى ، فان ثمة معلما آخر لا يقل أهمية عن هـذا . ويكمن هذا المعلـم فى طريقة بناء الأحكام النقدية ، فعلى الرغم من ضعف المنهجية النقدية عند القدماء بوجه عام ، فقد لمسنا عند نقاد الاتجاه الثالث غير قليل من الأناة والتحفظ فـــى اطلاق الأحكام النقدية ، بل لمسنا وسائل نقدية جادة ، خاصة عند أبى بكـــر الباقلانى الذى أثار قضايا فنية صرفه ، كما أعتمد على التحليل والمقارنة فى بعـض المواضع . وبصورة عامة فان وسائل نقاد الاتجاه الثالث تعتبر أكثر تطورا ، وأقرب الـى دائرة الموضوعية ، خاصة حينما تقاس بوسائل السابقين من النقاد .

والى جانب هذين المعلمين البارزين اللذين اتضحا معنا فى الاعتدال ، وموضوعية الوسائل الى حد ما ، يبرز معنا معلم ثالث ، هو طبيعة النتائج التى انتهى اليها نقاد الاتجاه الثالث ، وأهمية هـــذه النتائج كذلك . ففضلا عن حقيقة مزج البحترى بين الطبـــع والصنعة ، تلك الحقيقة التى تعاورها النقاد الأربعة ، كل من جانبه الخـــاص وطريقته الخاصة ــ هنـــاك حقائـــق جديـــدة كـــل الجـدة ، ويكفينـــا منهـــا حقيقة صنعة البحترى واكتشاف مصدرها الحقيقى الذى هـو فن الكتاب فى القـــرن الثالث ، وليس شعر أبى تمام كما غلب على ظن الكثير . ولا نحـب أن نسترســـل فى تبيان ما يترتـب على هـذه الحقيقة من أمـور ، كقابلية الشعر العربى للانفتـاح منذ القديم ، وكطبيعة التأثر والتأثير بين الأجناس الأدبية القديمـــة .... الخ ولكن يكفينا التنويه بأقل ما فى هذه الحقيقة ، وهو ظهور البحترى فى ثوب جديـد ، ينفى عنه وصمة التقليد ، ســواء تقليـد القدماء والرضا بمذهبهم الذى هو مذهـــب الطبع الخالص ، أو تقليد أبى تمام والرضا بمذهبه الذى هو مذهب البديـــــح الخالص . لم يتوار البحترى فى ظلال الآخرين اذن ، بل ظهر كشاعر أصيل قابـــل للتأثر والتأثير ، فى حـدود ما يلائم ذوقـه البلاغـى ، ويتفق مع موهبته الشعرية . فقـد أعرض البحترى عن مذهب أبى تمام ومعضلاته البديعية ، وأقبل على الكتّـاب وطريقتهم

فقبس منها النغمات الموقعة ، والموسة ، الداخلية التى لا يكاد يخطئها من له أدنى ذوق أدبى .

هذه أهم معالم النضج ومناحى الكمال فى الصورة الثالثة والأخيرة لمذهب البحترى . وهى معالم ومناح متطورة خلت منها أو كادت الصورتان السابقتان ، الأمر الذى يجعلنا نؤكد أن الصورة الأخيرة ، وما انطوت عليه من حقائق لامعة هى الصورة الخليقة بالبقاء ، بل انها الجديرة بأن تعدل كل المفاهيم ، لاسيما تلك المفاهيم الخاطئة التى تأثرت بما فى الصورتين السابقتين .

الباب الثانى
الأصول الفنّية لمذهب البحترى

الفصل الأول

((الأسلوب))

تمهيد : في الأسلوب الأدبي ، وأسلوب الشعر :

الأسلوب هو طريقة الأديب الخاصة في اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير بها عن المعاني بقصد الايضاح والتأثير[1]. وهو لا يعني ألفاظا مجردة أو قوالب فارغة ، " بل المقصود منحى الكاتب العام وطريقته في التأليف والتعبير والاحساس على السواء "[2]. وبعبارة موجزة ، ان الأسلوب صورة وفكرة ، وجسم وروح في وقت واحد .

والأسلوب في عرف النقد العربي لا يختلف كثيرا عما قدمنا . فقد عرفه الامام عبدالقاهر الجرجاني بأنه " الضرب من النظم والطريقة فيه "[3]. وهو تعريف موفق ، يشمل الخاص والعام . فالنظم هو الأسلوب أيا كان ، والضرب هو الذي يحدد خصوصية الأسلوب . فأسلوب أديب من الأدباء ، هو ضرب من النظم ، وأسلوب جنس من الأجناس الأدبية ، هو كذلك ضرب من النظم وأسلوب لغة من اللغات هو أيضا ضرب من النظم .

وقد عرض ابن خلدون لمعنى الأسلوب وما المراد به عند النقاد ، فقال : " ... عبارة عندهم عن المنوال الذي ينسج فيه التراكيب ، أو القالب الذي يفرغ فيه . ولا يرجع الى الكلام باعتبار افادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الاعراب ، ولا باعتبار افادته كمال المعنى من خواص التراكيب الذي هو

---

(١) انظر : الأسلوب ، أحمد الشايب ، ص ٤٤ . وانظر : دفاع عن البلاغة ص ٧٠ .
(٢) في الأدب والنقد : ص ١٠
(٣) دلائل الاعجاز : ص ٤١٨

وظيفة البلاغة والبيان ... انما يرجع الى صورة ذهنية ... وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب، ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب، باعتبار الاعراب والبيان، فيرصها فيه رصا كما يفعل البناء في القالب أو النساج في المنوال، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود الكلام، ويقع على الصورة الصحيحة، باعتبار ملكة اللسان العربي فيه. فان لكل فن من الكلام أساليب تختص به، وتوجد فيه على أنحاء مختلفة "(١).

ويتضح من كلام ابن خلدون هذا، المامه بتعريف الامام عبد القاهر السابق، خاصة حينما عبر عن الاسلوب بالمنوال أو القالب، أي الهيئة التي تنتظم فيها التراكيب. غير أنه ركز في كلامه على جانب آخر، ربما لم يسبق اليه من قبل. ذلك هو كيفية استفادة الأسلوب، أو طريقة تحصيله. فالأسلوب عند ابن خلدون صورة ذهنية للتراكيب لا يمكن تحصيلها الا بعد اطلاع واسع على كلام العرب ومراقبة واعية لجريان طرائق النظم العربي. أو هو كما عبر في موضع آخر " هيئة ترسخ في النفس من تتبع التراكيب في شعر العرب "(٢). واذا اتضح أن تبلور الأسلوب، وارتسام آثاره في النفس، لا يكون الا عن طريق التشبع بالأدب والممارسة له — تكون قضية العلم التقعيدية، كالنحو والبلاغة، قضايا طامئية في تحصيل الأسلوب. نعم انها تفيد بعد ذلك في ضبط ما يصدر عن المنشئ، لأنها مقاييس أصلا، وليست أمثلة تحتذى من بداية الطريق.

والملاحظة أن ابن خلدون لم يناقش مبدأ خصوصية الأسلوب الأدبي، حتى انه ليخيل لمن يمر على كلامه هذا أن الأسلوب — عنده — لا يعدو قضية تقليد للآخرين، لا أثر فيه لخصوصية المنشئ، ونكهته الخاصة — وهذا هو ما فهمه بعض الباحثين(٣) ولكن يبدو أن مثل هذا الفهم فيه نوع من الاجحاف بابن خلدون،

(١) مقدمة ابن خلدون : ص ٤٧٣ — ٤٧٤
(٢) مقدمة ابن خلدون : ص ٤٧٤
(٣) انظر : الملكة اللسانية في نظر ابن خلدون، د. محمد عيد، ص ٤٩

فهو ما دام انه يتكلم عن الأسلوب في الميدان الأدبي ، فلابد أن تفهم خصوصية الأسلوب ضمنا ، لأن أي أسلوب أدبي ينطوي دائما على جانبي الخاص والعام ، أو الشخصي واللاشخصي . ولا شك أن العام هو بقرية لغة القوم التي نسج خيوطها الأجداد وأن الخاص يمكن اكتشافه بعد ذلك حينما تحاول دراسة اي أسلوب شخصي.

أسلوب الشعر :

يجب علينا قبل أن نطرح اي تصور لأسلوب الشعر، أن نؤكد في هذا الجانب حقيقة ذات أهمية خاصة ، هي أن لغة الشعر بوجه علم لغة تركيبية، وأن لغة النثر بوجه علم لغة تحليلية ، والسبب هو غلبة الانفعال على الشعر ، وغلبة التفكير على النثر . (١)

مثل هذه الحقيقة قد تفيدنا في أن نتعمق ما يطرح من تصورات نقدية ازاء أسلوب الشعر . هذا من جانب ومن جانب آخر ، فان من شأن هذه الحقيقة أن تقينا شر التورط في تحديد أسلوب الشعر بخصائص معينة ، قد لا تكون موضع اتفاق جميع النقاد . لاسيما أن فن الشعر فن لا يمكن تعريفه ، وحتى لو أمكن تعريفه فلن يقنع هذا التعريف كل النقاد .

لنقل مثلا ان أسلوب الشعر يمتاز بالوزن والقافية ، وان كلماته مصقولة ، وان الصور الفنية فيه أقوى ، وان تراكيبه أكثر حرية من تراكيب النثر من حيث التقديم والتأخير وان هذه التراكيب في الشعر أميل الى الايجاز والقصد . (٢)

ولنقل مرة أخرى ان اسلوب الشعر يعتمد التصوير البياني أكثر مما يعتمد التصوير

---

(١) انظر : الأدب وفنونه ، د . عزالدين اسماعيل ، ص ١٣٣

(٢) انظر : الأسلوب ، ص ٦٤

المباشر (١) . ولنقل مرة ثالثة ان اثارة الشعور والاحساس مقدمة في الشعر على اثارة الفكر المعهودة في النثر (٢) ، كالقصة والمسرحية .

ان كل هذه التصورات وغيرها ترجع الى جوهر اللغة في الشعر ، وأنها تركيبية وليست تحليلية . ومعنى ذلك أن اللفظة في الشعر عبارة عن ذرة متفجرة بطاقات فنية متنوعة . فهي " محتوى عقلي ، وايحاء خيالي ، وصوت تصويري " (٣) . وربما يكون فيها طاقات فنية أخرى ، لم يحن اكتشافها بعد . هذا الى جانب أن الكلمات في الشعر " لا تكتفي بأن يكون لها معنى فقط ، بل تثير معاني كلمات تتصل فيها بالصوت أو بالمعنى أو بالاشتقاق — أو حتى كلمات تعارضها أو تنفيها " (٤) . وهكذا يتضح أن لغة الشعر ، بكثافتها الفنية هي أساس كل التصورات النقدية التي تحاول أن تميز لنا أسلوب الشعر عن غيره من الأساليب.

أما أسلوب الشعر في نقدنا العربي القديم ، فأكبر الظن أنه لم يدرس الى الآن دراسة جادة ، تعالج كل التصورات النقدية القديمة التي دارت حول الشعر .

هناك مثلا تصور تقليدي لا يميز الشعر عن غيره بأكثر من عنصر الوزن ، أو العنصر الموسيقي . ويمكن أن نلتقي بهذه النظرة عند ابن طباطبا العلوي في تعريفه للشعر بأنه " ... كلام منظوم بائن عن المنثور ... بما خص به من النظم " (٥) . ويتكرر الموقف نفسه عند قدامة بن جعفر في القرن الرابع (٦) . وعند ابن رشيق القيرواني في القرن الخامس (٧) . ويبدو أننا لسنا بحاجة الى القول بأن عنصر الوزن وحده رغم أهميته ، أقل من أن يكون الفارق الوحيد بين الشعر وسواه من فنون النثر الأخرى ولعل أقرب ثغرة في هذا التعريف هو أنه يفتح الباب على مصراعيه لكل قول موزون ، حتى لو كان ذلك منظومات العلوم ، كمنظومات النحو والفقه .

---

(١) انظر : الأدب وفنونه ، محمد مندور ، ص ٤٠
(٢) انظر : النقد الأدبي الحديث ، ص ٣٧٧
(٣) الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص ٣٦٨
(٤) نظرية الأدب : ص ٢٢٥ (٥) عيار الشعر : ص ٣
(٦) انظر : نقد الشعر ، ص ١١ (٧) انظر : العمدة ج ١ ص ١١٩

والى جانب هذا التصور التقليدى ، كان ثمة تصور آخر — غير مشهور — يلمح على الجانب الابداعى من الشعر ، أو يقرن الشاعرية بالفطنة . ويرجع هذا التصور فيما نعتقد الى كبار اللغويين الذين عاشوا فى القرن الثانى ، كيونس بن حبيب ، والخليل بن أحمد . فيونس كان يقول : " انما سمى الشاعر شاعرا ، لأنه يشعر من تأليف الكلام ونظمه مالا يشعر به غيره "(١) . ويؤكد الخليل على أن من مزايا الشعراء " .... استخراج ما كلت الألسن عن وصفه ونعته ، والأدهان عن فهمه وايضاحه "(٢) . ولا يبعد سيبويه عن هذين ، فقد كان يرى أن الشاعر " سمى شاعرا لفطنته "(٣) .

ومثل هذه التعريفات التى تلح على الجانب الابداعى فى الشعر ، تدلنا دلالة واضحة على أن فى أذهان هؤلاء النفر من اللغويين تصورا متطورا للشعر ، وأن هذا التصور يتصل بنوعية الادراك التى يمتاز بها الشاعر .

ويبدو أن أفضل دليل — عند هؤلاء — على فطنة الشاعر ، وعلى امتياز ادراكه ، هو قدرته على انتاج الصورة الفنية . ولهذا السبب تقترن فطنة الشاعر بقدرته على التشبيه ، على نحو ما نجد عند المبرد الذى يذهب الى أن " أحسن الشعر ما قارب فيه القائل اذا شبه ، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة ، ونبه فيه بفطنته على ما يخفى على غيره "(٤) . وهكذا يتضح أن اللغويين لم يكن يعنيهم فى أمر الشعر ، وكيفية تمييزه ، أمر الوزن ، أو العنصر الموسيقى ، بل كان يعنيهم أمر آخر ، يتصل بالخيال ، ووضوح الصور الفنية فى الشعر .

وأغلب الظن أن تصور اللغويين هذا ، قد أخذ سبيله الى بعض النقاد فى

---

(١) نور القبس المختصر من المقتبس : ص ٤٩
(٢) منهاج البلغاء : ص ١٤٤
(٣) لسان العرب : ج ٦ ص ٧٧
(٤) الموشح : ص ٣٨٠

القرن الرابع ، وعلى رأس هؤلاء ، ابن أبي عون الذي يرى " أن الشعر مقسوم على ثلاثة أنحاء ، منه المثل السائر ... ومنه الاستعارة الغريبة، ومنه التشبيه الواقع النادر ... وما خرج عن هذه الأقسام الثلاثة فكلام وسط، أو دون ، لا طائل فيه ، ولا فائدة معه ..." (١) ويتضح من رأي هذا الناقد أهمية الصورة الفنية في الشعر ، بل أن ابن أبي عون يحد الشعر بمدى توفر عنصر (التصوير البياني) فيه . أما ما اتضح خلوه من هذا العنصر فهو كلام لا فائدة فيه .

ويخيل الينا أن مثل هذه النظرة التي أخذت منذ وقت مبكر تستشعر أهمية عنصر التصوير البياني في الشعر ، أثارت فيما بعد ما يشبه الشك في جدوى تعريف الشعر بأنه كلام موزون مقفى . ولعل هذا ما نجده عند صاحب " البرهان" الذي يرى أن " الشاعر من شعر يشعر شعرا فهو شاعر ... ولا يستحق الشاعر هذا الاسم حتى يأتي بمالا يشعر به غيره ... فكل من كان خارجا عن هذا الوصف ، فليس بشاعر وان أتى بكلام موزون مقفى" (٢) . ويتضح من هذا الكلام أن الشاعرية تمتاز في نظر صاحب البرهان بالفردية ، التي أفضل ما يميزها اعتماد الشعر على الصورة ، كما رأينا عند اللغويين ، وفي كلام المبرد خاصة . أما قضية الوزن والقافية فلم تعد في نظر هذا الناقد من الأمور التي يؤبه بها في مجال تمييز الشعر ، والتعرف على أبرز سماته الخاصة . والواقع أن هذا التركيز على العنصر التصويري في الشعر كان في امكانه أن يدخل تعديلا مبكرا على تعريفه الشائع في كتب كبار النقاد . لكن يبدو أن هذا التعديل لم يحدث الا في وقت متأخر جدا ، وعلى وجه التحديد ، نلتقي بهذا التعديل عند ابن خلدون ، الذي يقول : " واذا تقرر معنى الأسلوب ما هو فلنذكر بعده حدا

---

(١) التشبيهات : ص ١ — ٢

(٢) البرهان في وجوه البيان : ص ١٦٤

أو رسما للشعر به تفهم حقيقته على صعوبة هذا الغرض . فانا لم نقف عليه لأحد من المتقدمين فيما رأيناه . وقول العروضيين فى حده : انه الكلام الموزون المقفى ، ليس بحد لهذا الشعر الذى نحن بصدده ، ولا رسم له ... فنقول : الشعر هو الكلام البليغ ، المبنى على الاستعارة ، والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة فى الوزن والروى ، مستقل كل جزء منها فى غرضه ومقصده عما قبله وبعده ، الجارى على أساليب العرب المخصوصة به "(١) . وعلى الرغم من أن ابن خلدون يحاول أن يخدعنا بأنه أول من أدرك فداحة الخطأ فى اقتصار تعريف الشعر على الوزن والقافية ، أو التعريف العروضى كما سماه ، على الرغم من ذلك يظل لابن خلدون فضل جبر التعريف التقليدى المتوارث ، حينما أدرك أهمية عنصر التصوير البيانى فى الشعر من خلال أبرز أنماطه المعروفة كالاستعارة والأوصاف أو على وجه الدقة ما تقوم عليه الأوصاف كالتشبيهات ، ونحوها من وسائل التصوير البيانى . وبهذا نستطيع أن نقول ان أفضل تصور لأسلوب الشعر عند القدماء هو تصور ابن خلدون هذا . فقد استفاد الرجل من التعريف التقليدى عنصر الموسيقى ، وما يتصل به كالقافية . كما استفاد عنصر التصوير البيانى من تلك اللمحات الرائعة التى ظهرت لنا عند كبار اللغويين ومن تلاهم من النقاد .

---

(١) مقدمة ابن خلدون : ص ٤٧٥

دراسة الأسلوب :

ليس هناك منهاج واحد متفق عليه ، فيما يتعلق بدراسة الأسلوب ، والتأتى الى كشف أسراره الفنية ، والتعمق فيها . ذلك أن الزاويا التي يمكن أن ينظر منها الناقد الى الأسلوب أكثر من أن تحصر ، فمن النقاد اليوم "من يبحث عن روح الكاتب ، أو الشاعر ، وما فيها من صدق الاحساس والأصالة . ومنهم من يؤثر روح التعبير الفني وما فيه من جمال فى الصياغة ، واحكام فى الصور . ومنهم يؤثر الكلمة الخارقة من ناحية قدرتها على الايحاء والتصوير . ومنهم من يؤثر روح العصر ، وما يشيع فيه من مذاهب وأساطير ، وتيارات فكرية أو روحية "(١). ولعل السر فى تحدد هذه الزوايا واختلاف وجهات النظر ازاء الاسلوب ، يرجع الى طبيعة الأسلوب الأدبى المعقدة ، من حيث أنه " مركب فني من عناصر مختلفة يستمدها الفنان من ذهنه ، ومن نفسه ، ومن ذوقه "(٢). فاحتواء الأسلوب على هذه العناصر هو فى الغالب ما يؤثر على اختيار الناقد ، وانصرافه الى ناحية معينة من نواحى الأسلوب ، يطيل وقوفه أمامها ويتدبر أسرارها .

واذا أنعمنا النظر فى طبيعة دراسة الأسلوب الأدبى فى النقد العربى ، رأينا أن جانب الشكل أو الصياغة الفنية ، هو الجانب الذى استهوى النقاد العرب ، واستحوذ على اهتماماتهم . فقد ركز نوابغ النقد العربى ، ابتداء من الجاحظ الى الامام عبدالقاهر على هذا الجانب تركيزا بالغا .

فالجاحظ مثلا كان يرى أن " المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى والبدوى والقروى والمدنى ، وانما الشأن فى اقامة الوزن ، وتخير

---

(١) النقد التطبيقى والموازنات ، د . محمد الصادق عفيفى ، ص ٢١٠
(٢) دفاع عن البلاغة : ص ٧٦

اللفظ وسهولة المخرج ، وكثرة الماء ، وفى صحة الطبع ، وجودة السبك " (١) ومعنى ذلك أن معقد الاهتمام عند الجاحظ ، هو الشكل ، أو الصياغة التى تحتبر فى نظره مجلى عبقرية الأديب ، وسر خصوصيته .

ولا يبعد الآمدى كثيرا عن الجاحظ ، فهو مثله يرى أن " حسن التأليف ومراعاة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسنا ورونقا حتى كأنه أحدث فيه غرابة لم تكن ، وزيادة لم تعهد " (٢) . فالصياغة الأدبية فى نظر الآمدى ، هى موطن الجمال الأدبى (البهاء ، والحسن ، والرونق) ، ومستودع الأسرار الفنية فيه .

ورجا يكون الامام عبد القاهر وحده هو الناقد المجلى فى هذا المضمار . فهو على حد علمنا أبرز ناقد استطاع أن يتولى نظرية الصياغة الأدبية بالبحث والتحليل البادين . ولقد نعى على جماعة النقاد قبله ، وقوفهم عند حدود التقرير السطحى لأهمية الصياغة الأدبية ، أو التعبير الفنى . اذ لا يكفى فى اعتقاده أن يقال عن هذا التعبير الفنى : " انه خصوصية فى كيفية النظم ، وطريقة مخصوصة فى نسق الكلم بعضها على بعض " (٣) . بل لابد للناقد الجاد فى نظره من أن يصف تلك الخصوصية ، ويبينها ، ويذكر أمثلتها ، وأن يقول : " مثل كيت وكيت " (٤) .

والملاحظ أن الامام عبد القاهر هو الناقد الوحيد فيما نعلم ـ الذى استطاع أن يضطلع بمثل هذه المهمة الصعبة ، أعنى مهمة تحليل النصوص الأدبية فى الشعر والنثر ، والغوص على أسرارها الفنية . وفى كتابيه الرائعين (دلائل الاعجاز) ، و (أسرار البلاغة) تطبيقات أدبية ، وتحليلات بلاغية مسهبة تصدق حقيقة ما قلنا .

---

(١) الحيوان : ج ٣ ص ١٣١ ـ ١٣٢
(٢) الموازنة : ج ١ ص ٤٢٥
(٣) دلائل الاعجاز : ص ٨١
(٤) دلائل الاعجاز : ص ٨١

أسلـــوب البحتـــرى

اشتهر البحترى عند القدماء ببلاغة أسلوبه الشعرى ، فهو فى نظرهـــم ساحر الكلمة ، وشعره " سلاسل الذهب "[1] . بل لا نكاد نجد وسطا أدبيـــا قديما الا وفيه ما يشير الى الاعجاب البالغ الذى تلقى به القدماء أسلوب هـــذا الشاعر !

ليس الكتاب وحدهم ـ كما عرفنا من قبل[2] ـ هم الذين أعجبوا بشعر البحترى ، وانساقوا خلف سحر عبارته الفنى ، بل ان فى وسط البلغاء من كان يقول :ـــ " (استظهارى على البلاغة بثلاثة : القرآن ، وكلام الجاحظ ، وشعـــــر البحترى "[3] . وربما يكون الشعراء من أكثر الأدباء تغنيا بأسلوب البحترى ، وبلاغته الرائعة . ولو ذهبنا نستعرض اشارات الشعراء الى بلاغة البحترى ، وتأثرهم بهـا ، لطال بنا المقام . ولكن يكفينا أن نذكر هنا تنويه القاضى الجرجانى ببلاغة البحتـرى اذ يقول الجرجانى فى وصف قصيدة من قصائده ، ومدى تأثره فيها بالبحترى[4] :

أهدت لمجدك حلة موشيـــــة
تكسو الحسود كآبـة وذبـــــولا
أحيت حبيبا والوليد ففصـــــلا
منها وشائع نسجها تفصيـــــلا[5]
فأفادها الطائى دقة فكـره
والبحـترى دماثـة وقبـــــولا

على أن الذى يهمنا بعد ذلك ، هو أن شهرة البحترى ببلاغة الأسلوب الشعرى ، كانت عاملا قويا خلف تنبه النقاد الى هذا الأسلوب الجميل ، وضرورة دراستـــه وتحليل عناصره ، ومكوناته الفنيـه .

---

(١) وفيات الأعيان : ج ٦ ص ٢٣ ـ (٢) انظر الفصل الثانى ص
(٣) مقدمة ديوان البحترى : ج ١ ص ٦
(٤) يتيمة الدهر : ج ٤ ص ٢٠ ـ ٢١ . وانظر امتداح أبى الحسن محمد بن عبد اللـه السلامى لشعر البحترى ، وادعاء تأثره به فى : يتيمة الدهر ، ج ٢ ص ٤٢٩ .
(٥) وانظر : كذلك ثمار القلوب فى المضاف والمنسوب : ص ٢٢٤
الوشائع : جمع وشيعة ، وهى لحمة الثوب .

١ـ ألفاظـــــه :

اللفظة وسيلة الأديب فى التعبير فبها يتصل الأديب بجمهرة النـــاس ، وعن طريقها يبلغ رسالته • ومن هنا اهتم النقاد ـ قديما وحديثا ـ بمسألـــة الألفاظ فى الأدب ، اذ نظروا اليها من زوايا عـدة ، نظروا اليها أحيانا مـــن زاوية لغوية صرفة ، ونظروا اليها كذلك من زاوية بلاغية فنية ، وربما نظـــروا اليها من زوايا أخرى •

والنقد الذى تيسر لألفاظ البحترى ، يمكن أن ينقسم الى قسمين ، قسم لغوى صرف ينظر الى اللفظة من حيث الاعتبارات اللغوية الخالصة • وقســـم بلاغى ينظر الى اللفظة نظرة فنية جمالية من حيث الاعتبارات البلاغية المعروفة •

أ ـ ألفاظه على ضوء المقياس اللغوى :

على الرغم من تحفظ البحترى ، وشدة عنايته بشعره ، خطأه بعض النقـــاد فى كثير من استعمالاته اللغوية • ابتداءً من الآمدى ، فى القرن الرابع الـــى أبى العلاء المعرى فى القرن الخامس الهجرى (١) •

والواقع أن النظرة المتأنية فى هذا النقد اللغوى الذى وجه الى ألفـــاظ البحترى ، تحملنا على التصريح بحقيقة هامة ، هى أن هذا النقد لم يكن كلـــه نقدا خالصا خاليا من الزلل ، أو التجنى على الشاعر • ولكى نؤيد هذه الحقيقة ، لابد لنا من مناقشة بعض المآخذ اللغوية التى جاء بها بعض النقاد فـــى هذا الجانب •

يذهب الحاتمى مثلا الى أن البحترى أخطأ فى قوله :

وبياض اليازى أصدق حسنـــا
ان تأملت من سواد الغـــراب

والسبب ـ كما يرى الحاتمى ـ هو أن البحترى شدد (الياء) من لفظـــة

(١) انظر الموازنة : ج ١ ص ٣٧٦ ـ ٣٧٧ •

(البازى) ، وذلك خطـــــأ . لأن اللغات المسموعة فى هذه اللفظة ، لغتان فقط ، (باز) و (بأز) بالهمز (١) .

والحقيقة أننا لو سلكنا منهج الحاتمى هذا ، وذهبنا نتتبع اللغات المسموعة عن العرب فى هذه اللفظة ، لاتضح لنا أن استقراء الحاتمى ، كان استقراءا ناقصا . فقد نص ابن دريد على أن " فى الباز ثلاث لغات ، بأز ، كما ترى ، والجمع أبؤز ، وباز ، مثل قاض ، والجمع بزاة ، وباز وبازان ، مثل نار ونيران . ولغة رابعة ، بازى ، والجمع بوازى (٢) " . وليس صاحب الجمهرة وحده ، هو الذى أكد أن فى (الباز) لغة مشددة (بازىّ) ، بل هذا ما أكده لغويان آخران هما ابن منظور (٣) ، والزبيدى (٤) .

وهنا نستطيع أن نقول ان مبدأ الاحصاء اللغوى الذى لجأنا اليه الحاتمى ، لم يكن فى صالحه ، بل كان فى صالح البحترى ، لأنه اتضح لنا أن استخدام الشاعر للفظة (بازىّ) بالتشديد ، انما كان استخداما صحيحا لا غبار عليه ، فهو مسموع عن العرب ، مثبوت فى مصادر اللغة . ومع هذا كله فنحن لانميل الى هذا التخريج ، وانما نرى أن الأمر لا يعدو أن يكون ضرورة شعرية ، ألجأت الشاعر الى اشباع الكسرة فى المضاف اليه (الباز) ، فنتج عن ذلك تشديد الياء . فهذا فى رأينا هو التخريج اللائق ، وهو أفضل من ذلك التقعر اللغوى الذى ذهب اليه الحاتمى .

ومثل موقف الحاتمى هذا ، موقف آخر نجده عند الشريف المرتضى ، فقد انتقد لفظة (رود) فى قول البحترى :

باتت بأحلام النهام تضربنى * رود التثنى كالقضيب المائد

حيث يرى الناقد أن " الرودة من النساء السريعة الشباب ، وهذا وصف لايليق بالتثنى ، وانما يليق بالمرأة ذات التثنى .. " (٥) ولم يكتف المرتضى بهذا

---

(١) انظر الرسالة الموضحة : ص ٥٧
(٢) جمهرة اللغة : ج ٣ ص ٢٠٥
(٣) انظر لسان العرب : ج ١٨ ص ٧٦
(٤) انظر تاج العروس : ج ١٠ ص ٣٦
(٥) طيف الخيال : ص ٦١

النقد ، وانما ذهب الى تخريج لقطة (رود) فى بيت البحترى ، من وجهين :

الوجه الأول ، أن البحترى استعار للتثنى وصف صاحبه للمقارنة . والوجه الثانى ، أن سرعة الشباب لا تكون الا مع النعمة والرطوبة (١) .

والواقع أن بيت البحترى لم يكن فى حاجة الى هذا التخريج ، أو الى هذا التكلف إذ ذلك أن نقد المرتضى للفظة (رود) ، نقد خاطئ أصلا ، بسبب عدم دقته . فالبحترى لم يقل (رودة) كما وهم المرتضى ، وانما قال (رود) . ومعنى (رود) أى (ليّنة) وهو المعنى المتداول فى كتب اللغة ، مأخوذ من قول العرب " ريح رود لينة الهبوب (٢) " . وهنا تكمن لفظة (رود) فى بيت البحترى فى موضعها اللائق بها بل الدقيق جدا . ويكون معنى عبارة (رود التثنى) أى (ليّنة التثنى) . ويسوغ هذا أن البحترى قال بعد هذه العبارة : (كالقضيب المائد) ، أى القضيب الغض اللين . ويضاف الى اضطراب المرتضى هذا ، اضطراب آخر ، هو اعتقاده أن المرأة السريحة الشباب يقال لها (رودة) . فهذا ليس صحيحا عند التحقيق ، لأن المرأة السريحة الشباب ، يقال لها " رأدة بالهمز ... أو رؤودة على وزن فعولة (٣) " . وفيما يبدو أن تشابه هذه الألفاظ كان وراء خلط المرتضى واضطرابه فى نقد بيت البحترى .

واذا وصلنا الى أبى العلاء المعرى فى القرن الخامس ، وصلنا الى بؤرة النقد اللغوى الذى دار حول لغة البحترى . فأبو العلاء المعرى له غرام خاص بالبحث فى العلوم اللغوية على اختلاف أنواعها . ولعل كتابه (معجز الوليد) أشهر من أن يشار اليه فى هذا الجانب . فهو سلسلة متوالية من المباحث اللغوية ، والنحوية ، والعروضية .

---

(١) انظر طيف الخيال : ص ٦١
(٢) لسان العرب : ج ٤ ص ١٧٤
(٣) تهذيب اللغة : ج ١٤ ص ١٦١

على أن الذى يهمنا هنا بصفة خاصة ، هو النقد اللغوى الذى وجهه أبو العلاء المعرى الى لغة البحترى • والواقع أن نقد المعرى هذا ينطبق عليه ما انطبق على نقد السابقين له ، أى انه فى جملته لا يخلو من الاضطراب وعدم الدقة • وحسبنا هنا أن نناقش بعض مآخذ المعرى على لغة البحترى ، لنرى من واقع النصوص ما يؤيد هذه الحقيقة من جانب ، وما يكشف عن اسلوب المعرى فى النقاش اللغوى من جانب آخر •

فعلى سبيل التمثيل ينتقد أبو العلاء المعرى ، لفظة (اللكام) بالتشديد فى قول البحترى :

وافاه هول الرد بعدك ما ثنى

يدعوك واللكام دون دعائه

اذ يرى أن " المعروف فى (اللكام) تخفيف الكاف ، ولكنه (أى البحترى) اجترأ على تشديده "[1] •

ورأى أبى العلاء هذا يفتقر الى دقة البحث اللغوى • ذلك أن لفظ (اللكام) هذا جاء عند الجوهرى بالتشديد ، أى كما جاء عند البحترى ، قال : " واللكام بالتشديد جبل بالشام "[2] • كما يرى ابن منظور كذلك ، أن هذا اللفظ بالتشديد ، ثم ذكر روايتين الأولى مشددة ، والثانية مخففة[3] • وتمسك الفيروزأبادى بهاتين الروايتين ، فقال : " اللكام كغراب ورمان "[4] • ومعنى ذلك أن فيه هذا اللفظ روايتين الأولى مخففة والثانية مشددة •

ويتضح من هذه النقول اللغوية أن فى لفظ (اللكام) روايتين احداهما بالتشديد ، والأخرى بالتخفيف • وان كان التشديد هو الأظهر عند غالبية اللغويين كما رأينا ، الأمر الذى يدعم استخدام البحترى ويؤيده من جانب ،

---

(١) عبث الوليد : ص ٣١
(٢) الصحاح : ج ٥ ص ٢٠٣١
(٣) انظر لسان العرب : ج ١٦ ص ٢١
(٤) تاج العروس : ج ٩ ص ٦٢

ويفصح عن عدم دقة نقد أبي العلاء ، وقلة أهميته من جانب آخر .

كذلك يأخذ أبو العلاء المعري على البحتري استخدامه للفظة (امتعض) ومصدرها (الامتعاض) . في قوله :

واذ ما امتعضت من لمع الشبا
ب برأسي لم يثن فيه امتعاض

فقد ذهب المعري الى أن " الامتعاض كلمة تستعملها العامة ، والصحيح : معض يمعض "[1] . وما ذهب اليه الناقد غير صحيح ، لأن جمهرة أهل اللغة يوردون كلا الصيغتين ، معض ، وامتعض على اعتبار أنهما صيغتان مستعملتان بمعنى واحد[2] . بل لم نجد أي لغوي ينص على أن (امتعض) ومصدرها الامتعاض ، من كلام العامة . ليس هذا فحسب بل ان صيغة (امتعض) التي استعملها البحتري هي الصيغة المشهورة والفصيحة في كلام العرب . وتستدل على هذا بشهادة ابن منظور الذي يروى عن ثعلب أنه قال : " معض معضا غضب وكلام العرب (متعض)[3] ويضيف ابن منظور عبارة " أراد كلام العرب المشهور "[4] . وهكذا يتضح أن الصيغة التي استعملها البحتري ، هي الصيغة اللائقة المألوفة في كلام العرب. هذا فضلا عن أن هذه الصيغة ذاتها أسهل في النطق ، وأقرب الى الاستجابة الذوقية ، من قسيمتها التي تعلق بها أبو العلاء .

وكذلك يأخذ أبو العلاء المعري على البحتري استعماله للفظة (السعف) في قوله :-

فمريمد الى العلياء منه يدا
تحطيه عادتها الممنوع والسعفا

---

(١) عبث الوليد : ص١٢٨
(٢) انظر : تهذيب اللغة : ج ١ ص٤٩١ . وانظر الصحاح : ج ٣ ص١١٠٧
(٣) لسان العرب : ج ٩ ص١٠٢
(٤) المصدر نفسه : ج ٩ ص١٠٢

ناقش المعرى هذه اللفظة فقال ما نصه : " ان روى بالسين ، فهو من الاسعاف ، وقلما يستعملون ذلك ، وان رويت بالشين فالمعنى صحيح ، ويراد بالشعف رؤوس الجبال ، فكأن مقصده في هذا الموضع الممتنعات المستصعبات "(١) . والواقع أن هذا تكلف من الناقد لا مبرر له ، اذ أن هذا اللفظ بالسين وليس بالشين ، كما أنه ليس من الاسعاف كما اعتقد المعرى ، انما له معنى دقيق محدد ، نص عليه الأزهري في قوله : " كل شئ جاد وبلغ من علق أو ملوك أو دار ملكتها فهو سعف "(٢) . ومعنى هذا النص واضح جدا ، أي أن السعف هو الشئ الغالي النفيس مهما كان . كما أن هذا المعنى نفسه هو المعنى الذي يتخرج عليه بيت البحتري بدون أية كلفة أو محاورة للمعنى .

وقريب من هذا المأخذ ، مأخذ آخر للمعرى على عبارة (يشدوكا) في قول البحتري :

وفتى بني عبس وما زال الفتى
منهم اذا بلغ المدى يشدوكا

قال المعرى عن هذه العبارة : " اذا رويت ... بالشين فهي لفظة غير مستعملة ، الا أن الاشتقاق يحتملها ، لأن الشدا من الشئ القليل منه والطرفة ومنه قيل شدا بالغناء ، اذا رفع صوته رفعا قليلا ، وشدا من العلم شيئا اذا أخذ منه قليلا ... فيكون معنى يشدوك أي يأخذ قليلا من أخلاقك "(٣) .

وتقابلنا ظاهرة التكلف عند المعرى مرة أخرى في هذا النص ، اذ على الرغم من أن المعاني التي أشار اليها المعرى موجودة بالفعل في مادة (شدا) اللغوية الا أن في هذه المادة معنى أغفله المعرى ، هو معنى المشابهة ، نحو " شدا الرجل فلانا فلانا اذ شبهه اياه "(٤) . كما أن فيها معنى آخر قريب من هذا ، هو معنى الاقتداء ، مثل " شدا شدوه أو نحا نحوه فهو شاد "(٥) . فسواء خرجنا بيت

(١) عبث الوليد : ص ١٥٤
(٢) تهذيب اللغة : ج ٢ ص ١١٠
(٣) عبث الوليد : ص ١٦٢
(٤) لسان العرب : ج ١٩ ص ١٥٣
(٥) تاج العروس : ج ١٠ ص ١٩٤

البحتري على معنى المشابهة ، أو على معنى الاقتداء فكلا التخريجين لائق ، ولا يتنافى مع معنى البيت الذى يدور حول وضع الممدوح موضع القدوة للتوابع من أبناء قبيلته . وكلا المعنيين كان فى متناول ابى العلاء ، وأقرب اليه من ذلك التقعر اللغوى الذى مال اليه .

هذه نماذج من مآخذ أبى العلاء على لغة البحترى . ومع أن هذه النماذج تبدو قليلة بالقياس الى كل ما قاله المعرى فى نقد لغة البحترى — فان هذه المآخذ لاتعنى أنها كل ما يمكن أن يناقش ، أو يرد على أبى العلاء المعرى ، اذ لاشك فى أن من يتفرغ لنقد المعرى للغة البحترى ، سوف يلقى كثيرا من المواقف التى اتضحت فيها جرأته على لغة الشاعر .

واذا كانت هذه الجرأة يمكن أن توصف بأنها اجحاف فى حق شاعر سليم الألفاظ واضح المعانى ، كالبحترى ، فالحقيقة انه اجحاف لا يرجع الى رغبة المعرى فى التعصب ضد البحترى ، بقدر ما يرجع الى تكلفه الواضح ، وافتراضاته اللغوية البعيدة . ومثل هذا العمل — فيما نعتقد — يريد به المعرى فى المقام الأول الابانة عن مستواه العلمى ، وقدرته على مجاذبة اللغة والغوص الى أعماقها . لكن يبدو أن مثل هذا الهدف لم يتهيأ له الا على حساب التشكيك فى سلامة لغة البحترى .

ب — ألفاظه على ضوء المقياس البلاغي

نالت ألفاظ البحتري على ضوء المقياس البلاغي اعجاب جميع النقاد الذين اتصلوا بشعره ، وتفقهوا في ألفاظه ، على اختلاف مشارب هؤلاء النقاد ، واختلاف أذواقهم في الشعر . فالبعض يصف ألفاظ البحتري بالحلاوة (١) ، والبعض الآخر يصفها بالرطوبة (٢) . وربما لم يكتف بعض النقاد بمثل هذه الألقاب الجميلة ، فيفضل ان يصوغ احساسه الفني تجاه هذه الألفاظ في صورة فنية أخاذة ، على نحو ما نجد عند ابن شرف القيرواني الذي وصف ألفاظ البحتري بأنها " ماء ثجاج ودر رجراج (٣) " . وعلى نحو ما نجد كذلك عند ابن الأثير الذي يقول عنها : " وترى ألفاظ البحتري كأنها نساء حسان عليهن غلائل مصبغات ، وقد تحلين بأصناف الحلى (٤) " .

والواقع أن كل هذه الأوصاف الجميلة ، وكل هذه الانطباعات الأدبية الرائعة ، لا تعني في نهاية الأمر أكثر من أن ألفاظ البحتري في جملتها ألفاظ فصيحة ، مستوفية لشروط فصاحة اللفظة المفردة ، التي حددها علماء البلاغة فيما بعد (٥) .

وانه لمن الطبيعي بعد ذلك ، أن تتناسب حقيقة فصاحة ألفاظ البحتري في جملتها ، مع حقيقة ندرة العيوب البلاغية التي وجدها النقاد في ألفاظه ، فان ما أمكن حصره منها شيء قليل جدا .

---

(١) انظر : طبقات الشعراء : ص ٢٨٦ . وانظر أخبار أبي تمام ص ٧٠ . وانظر : الموازنة : ج ١ ص ٤ .

(٢) انظر الرسالة الموضحة : ص ١٩٣

(٣) أعلام الكلام : ص ٢٢

(٤) المثل السائر : ج ١ ص ٢٥٢

(٥) يعتبر ابن سنان الخفاجي من أحسن القدماء الذين عرضوا لشروط فصاحة الكلمة واستيفاء القول في هذه الشروط ، وعنه أخذ البلاغيون المتأخرون . انظر : سر الفصاحة : ص ٦٦ وما بعدها .

١ — الثقيل من الفاظه :

من هذا القبيل ما أخذه الآمدى على استعمال البحترى للفظة (تصرع) (١) في قوله :

أمنا أن تصرع عن سماح * وللآمال في يدك اصطراع

ومثل هذه اللفظة ، لفظة (يتصرعن) في قوله :

يتصرعن للرجاء دنو الـ * ـمزن والودق خارج من خلاله

وقد أساء البحترى في نظر الآمدى ، مرة ثالثة حينما استعمل لفظة (يتصرع) في قوله :

من يتصرع في اثر مكرمة * فدأبه في اتباعها دأبه

ان هذه الألفاظ في رأى الآمدى رديئة ، ووقعت موقع الذم (٢) . وقد أرسل الآمدى نقده هذا على علاته ، دون أية محاولة منه لتحليل حقيقة العيب في هذه الألفاظ . ومعنى ذلك أن الآمدى اكتفى بذوقه الأدبى ، واعتمد على حاسته الفنية فقط . ونحن لا نختلف مع الآمدى في أن الذوق الأدبى السليم يستنكف من ألفاظ البحترى هذه ، ولكن الموقف النقدى لا يكتمل عادة الا بالتحليل .

ويغلب على الظن أن رداءة هذه الألفاظ ترجع الى كثرة الحروف فيها ، الأمر الذى سبب ثقلها ، وصعوبة نطقها الى حد ما . واذا أخذنا في الاعتبار احتواء هذه الألفاظ على حرفين من حروف الاطباق — المتفق على ثقلها (٣) — هما الصاد ، والطاء ، زادت ثقتنا في أن ثقل هذه الألفاظ ، أو شدة وطأتها على الجهاز الصوتى ، كان عاملا رئيسيا في رداءتها . على أننا نرى أن ثمة سببا آخر يمكن أن يشارك هذا السبب الرئيسى ، ذلك نوعية الصيغة

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤٥
(٢) انظر الموازنة : ج ١ ص ٤٠٥ ، ٤٠٦
(٣) انظر : موسيقى الشعر ، د. ابراهيم أنيس ، ص ٢٩

التي لجأ اليها البحتري في صياغة ألفاظه تلك ، ونعني بهذا صيغة (يتفعل) من مادة (ص ر ع) . فهذه الصيغة من هذه المادة ، تبدو كأنها شاذة غير مألوفة الوقع في الأذن . هذا مع أن (صرع) في صيغتها التقليدية ، مألوفة على الأذن ، قريبة من الذوق (١) .

ومن هذا القبيل أيضا ، ما أخذه الباقلاني على لفظة (هيكل) في قول البحتري:

كالهيكل المبني الا أنه * في الحسن جاء كصورة في هيكل

فقد ذهب الباقلاني الى أن هذه اللفظة ، لفظة ثقيلة . ولم يكتف بهذا ، بل قال ساخرا : " ولو أن هذه الكلمة كررها أصحاب الشياطين ، لراعوهم بها ، وأفزعوهم بذكرها ، وذلك من كلامهم وشبيه بضاعتهم "(٢) .

والحقيقة أننا على خلاف ما يرى الباقلاني في هذا اللفظ ، بل ليس هناك ما يدعو أصلا الى كل هذه السخرية . فلفظة (الهيكل) لفظة خفيفة على اللسان متداولة في الشعر ، بل لازالت حية في شعرنا ونثرنا الى اليوم . أما طبيعة الايحاء الشيطاني في هذه اللفظة فذلك شيء يخص الباقلاني وحده ، اذ ليس من الضروري أن يبحث هذا اللفظ في وجدان كل شخص تلك الظلال السوداء التي بعثها في نفس الباقلاني .

---

(١) نبه النقاد قديما وحديثا الى أن الكلمة اذا كانت حسنة ، فلا يعني ذلك بالضرورة أن كل ما يشتق منها يكون حسنا مقبولا . انظر المثل السائر : ج ١ ص ٢٨١ . وانظر: النقد اللغوي عند العرب ص ٢٠٨

(٢) اعجاز القرآن : ص ٢٢٨

وقريب من مأخذ الباقلاني هذا ، مأخذ ابن الأثير على لفظه (تماضر) التي جاءت في قول البحتري:

ان للبين منه لا تعودي * ويدا في تماضر بيضاء

فهو يرى أن استعمال البحتري لهذا اللفظ ، يشوه رقة الغزل ، ويثقل من خفته (١) . والحقيقة أن هذا الاسم (تماضر) ليس فيه شيء من الثقل الذي ينفي صلاحيته للغزل ، أو يبعده عن دائرة الوجدان . بل ان الذي يزيد من ألفتنا هذا الاسم ، هو أنه أصبح بيننا اليوم شائعا جدا ، بعد أن عاد الناس بدافع بحث التراث الى احياء هذا الاسم وأمثاله من الأعلام البدوية العربية .

٢ — الغريب من ألفاظ الأماكن :

الغريب قليل جدا في ألفاظ البحتري . بل انه نادر الوقوع . غير أن هذه الحقيقة لا تمنعنا من الاشارة الى أن الباقلاني خاصة انتقد البحتري في استعماله لألفاظ الأماكن ، اذ قال عنه : " وألفاظه بذكر الأماكن لا يتأتى فيها التحسين" (٢) .

ويتضح من نقد الباقلاني هذا أنه اطلاق للرأي من غير تقييد . فرأيه هذا يشمل كل ألفاظ الأماكن في شعر البحتري ، بدون استثناء .

ومن الطبيعي أن يكون رأي الباقلاني بهذه الصفة رأيا غير سديد . ذلك أن الفاظ الأماكن في شعر البحتري ، يمكن أن تنقسم الى قسمين بارزين :—

القسم الأول : وهو الغالب ، من أمثلته :— بارق ، الأجرع ، الريان ، أبرق الحزن ، برقة ثهمد ، العقيق ، زرود ، اللوى ... الخ (٣) .

ويتضح من ألفاظ هذا القسم ، أن الفاظه عربية صرفة ، بحكم أن هذه الأماكن تقع — غالبا — في الجزيرة العربية . ومن هنا فهي ألفاظ شعرية جميلة تعود أكثر

---

(١) انظر المثل السائر : ج ٣ ص ١٠١
(٢) اعجاز القرآن : ص ٢٣٥
(٣) انظر ديوان البحتري : ج ١ ص ٧٢ ، ٨٣ ، ١٦ ، ١٤٩ . وانظر : ج ٢ ص ٢٨٩ ، ٢٩٣

الشعراء على ترديدها في اشعارهم الغزلية، ربما للاستفادة منها في ترقيق الغزل ، والايحاء بأجوائه العذرية الطاهرة ، ومواطن تجاربه الأولى في نجد والحجاز. ولسنا بحاجة الى القول بأن نقد الباقلاني هذا ، لا يمكن أن يتجه الى هذا القسم من ألفاظ البحتري ، اذ ليس فيها غرابة ، ولا ثقل ، ولا ايحاء مستكره ، ولا نحو ذلك . وبعبارة موجزة فان هذا النمط من ألفاظ البحتري ، قد حقق شروط اللفظ الفصيح بما لا مزيد عليه .

والقسم الثاني : وهو كثير ، من أمثلته : طرون ، جرزان ، أران ، برقعيد ، بلنجر ، كوثى بانقوسا ، سجاس ، قرياس ، طيرهان ... الخ (١) .

ويتضح من هذه الأسماء أنها أماكن خارج الجزيرة العربية ، وتقع — غالبا — في مشارف الشام والعراق ، أي انها تقع في تلك الأقاليم التي كانت في أيدي الروم والفرس قبل حركة الفتح العربي الاسلامي . ومن هنا يغلب على الظن أن اسماء هذه الأماكن معربة وليست عربية أصلا ، فألفاظ القسم الأول ولعل هذا هو سبب ما في هذه الأسماء من عجمة أو غرابة يستنكف منها الذوق العربي . ومهما يكن الأمر فان هذا القسم من ألفاظ الأماكن عند البحتري هو القسم اللائق بنقد الباقلاني ، لأن ألفاظه غريبة ، ولم يتأت فيها شيء من التحسين على حد عبارة الناقد .

ومع أن هذا النمط من ألفاظ الأماكن عند البحتري ، غريب غير مألوف لا سيما حينما يقاس بالنمط الأول الرائق الجميل ، مع هذا فانه لا يصح لأي ناقد — سواء في ذلك الباقلاني وغيره — أن يتخذ منه مغمزا في شاعرية البحتري ، أو دليلا على فساد ذوقه ، وسوء اختياره حيال ألفاظ الأماكن . والسبب هو أن البحتري

---

(١) انظر على سبيل المثال قصيدة البحتري في مدح يوسف بن محمد ، فهي خير مثال على شيوع هذه الألفاظ في شعره . ديوان البحتري : ج ٢ ص ٢٧٦ .

حينما يذكر هذه الاسماء المستكرهة النابية ، انما يذكرها لمجرد النقل الأمين ، والوصف الواقعي للحوادث التي كانت تجري حقيقة في هذه الأماكن. وبهذا تكون حرية الشاعر في مثل هذا الموقف مقيدة تماما ، ولا مجال لذوقه الفني ، فهو ممنوع من التصرف ، اذ لا يستطيع أن يستبدل باسم غريب غير مألوف ، اسما جميلا رائعا ، والا أصبح في هذه الحالة مزيفا للحقيقة التاريخية.

واذا كان هذا الموقف النقدي بعيدا عن ادراك الباقلاني أو هكذا اتضح لنا ، فالحق انه لم يكن بعيدا عن ادراك ابن سنان الخفاجي . فلقد وقف هذا الناقد أمام لفظة (عقرقس) التي جاء بها البحتري في قوله : —

وأنا الشجاع وقد رأيت مواقفي * بعقرقس والمشرفية شهدي

وكان تعليق ابن سنان على هذا اللفظ ، قوله : " فله في ذكر (عقرقس) عذر واضح ، لأنه الموضع الذي شاهد الممدوح به قتاله وليس يحسن أن يذكر موضعا غيره ، ولم يحمد فيه . وهذا ليس بموجب حسن اللفظة ، ولكنه يبسط عذر ناظمها حسب "(١).

وهذا تعليق حصيف والحق يقال ، بل انه يدل على وعي هذا الناقد بطبيعة هذا النوع من الفاظ الأماكن ، الذي يصح أن يقال فيه انه يفرض نفسه فرضا على الشاعر ، ان صح هذا التعبير . وقد يقول قائل ان موقف ابن سنان هذا انما هو موقف جزئي موجه الى لفظة واحدة فحسب . ولكنا نقول ان غالب ألفاظ الأماكن المستكرهة عند البحتري تجري مجرى لفظة (عقرقس) التي وقف عندها ابن سنان.

على أن الأهم من ذلك هو أن في النقد العربي شبه قاعدة نقدية تقضي بأنه " كلما كانت اللفظة أحلى ، كان ذكرها في الشعر أشهى ، اللهم الا أن يكون

---

(١) سر الفصاحة : ص ٧٣

الشاعر لم يزور الاسم ، وانما قصد الحقيقة لا اقامة الوزن ، فحينئذ لا ملامة عليه "(١) .

ولا شك أن هذه القاعدة من أهم البراهين التي يمكن اللجوء اليها في الرد على الباقلاني ، وتأييد موقف البحتري الذي لم يزور تلك الالفاظ البغيضة ولم يستخدمها لمجرد الوزن ، أو لأي غرض فني آخر . وأخيرا اين الباقلاني من هذه القاعدة ؟ ولماذا لم ينطلق منها شأن ابن الأثير الذي انطلق منها قائلا عن هذه الألفاظ عند أبي تمام والمتنبي : " ذكر أبو تمام في شعره مواضع مكروهة لضرورة ذكر الوقائع التي كانت بها ... وكذلك ذكر أبو الطيب ... وهذا لا عيب فيه لمكان الضرورة التي تدعو اليه "(٢) . ؟

---

(١) العمدة : ج ٢ ص ١٢٢

(٢) المثل السائر : ج ٢ ص ٢٤٠

٢— تراكيبـــه :

التراكيب ميدان الأديب ، ومجال براعته ، ففيها تتضح قوة روحه ، وسمو بيانـــه ، وقدرته على التأليف الأدبي ، وكما أهتم النقاد بالكلمة المفردة لغويا وبلاغيا، اهتمـــوا كذلك بالتراكيب ، سواء من الزاوية النحوية ، أو من الزاوية البلاغية . وعلى ضـــوء هذين المقياسين ، النحوي والبلاغي ، دار نقاش النقاد لتراكيب البحتري .

أ — تراكيبـه على ضوء المقياس النحوي:

ليس النحو العربي قيدا من القيود ، ولا عبئا من الأعباء ، وانما هو أصول وقوانـين يراد بها تنظيم الفكر ومحاولة افهام الآخرين . ومن هـذا المنطلق كان النقد النحـوي وما يزال يوجـه الى الشعراء والأدباء والمنشئين ، ومن على شاكلتهم .

والنقد النحوي الذي وجـه الى شعر البحتري أقل بكثير من النقد اللغوي . وهـــو لا يتجاوز في صورته الراهنة بين أيدينا ، عددا محـدودا من الملاحظات العابـرة، نجدها مبثوثـة عند الصاحـب ابن عباد ، والمرزباني ، وأبي العلاء المعري، والغريب أن هذا النقد النحوي رغم ندرته ، يصح عليه ما صح على النقد اللغوي من قبل . أي أنه لا يخلو من التكلف البغيـض الذي يخـل بمهمة النحو ، ويجعل منه وسيلة أدبي للنيل من الشاعر ، قبل جعله توجيهـا سديدا ، أو نقدا نزيها .

وفـي سبيل تأييد هـذه الحقيقة ، لابد أن نقف أمام بعـض نماذج من هـذا النقد ، لاسيما ما يتضح فيه التكلف الشديد ، أو محاولـة اصطياد الخطأ النحوي عنـد البحـتري، ان صح التعبير .

من هذا مثلا ما أخـذه ابن الحميد — فيما رواه الصاحـب بن عباد — على قـــول البحـتري :

أبا غالب بالجـود تذكر واجبـــــي
اذا ما غـنى الباخلـــين نسيـــــه

فقد ذهب الناقد الى أن قول البحتري (نسيه) " مختل الاعراب بعيد من الصواب "(١) وواضح أن ابن العميد يؤاخذ البحتري على تسكين (الياء) في عبارة (نسيه) ، والعدول عن الحركة التي يقتضيها الاعراب ، وهي الفتحة . ولعل من حسن الحظ أن ابن رشيق القيرواني قد تنبه الى تعسف ابن العميد في هذا المأخذ ، فعلق عليه بقوله : " وزعم أنه لحن ، ولست أرى به بأسا ، هذا الشاعر أسكن الياء لما يقتضيه بناء القافية فاذا سكن الياء وما قبلها مكسور ، لم تكن الهاء الا مكسورة اتباعا لما قبلها ، لا سيما وهي طرف ، وقد فعلوا مثل هذا في وسط الكلمة ، وقال رؤبة : —

(كأن أيديهن بالقاع القرق)

ولم يقل : (أيديهن) بالضم ، استثقالا ، وأيضا فكأنه أعني البحتري ، نوى الوقوف ثم جر القافية كعادتهم في تحريك الساكن أبدا الى الجر "(٢) .

والواقع أن تعليق القيرواني هذا ، قد جاء في مكانه المناسب ، كرد وجيه جدا على ابن العميد الذي حمل البحتري على اللحن ، دون أي اعتبار الى طبيعة الشعر ، وما تفرضه من ضرائر وقيود . ولكن في تعليق القيرواني ما يفي بالاقناع فقد أنصف الرجل وانتصف .

وقريب من هذا المأخذ ، ما رواه المرزباني ، من أن بعضهم ؟ ادعى أن ثمة لحنا في قول البحتري :(٣)

ولو أنصف الحساد يوما تأملوا

مساعيك هل كانت بغيرك أليقا

ومع أن المرزباني لم يشر الى موضع اللحن المزعوم ، فالنظر يتجه الى عبارة (مساعيك) حيث أسكن الشاعر (الياء) ، وحقها التحرك بالفتح . فاذا صح أن هذا هو موطن الريب في بيت البحتري ، كان الأولى والأقرب الى جادة النقد السليم ، أن يحمل هذا على الضرورة . لا سيما أن ضرورة اسكان المتحرك التي ظهرت

(١) الكشف عن مساوئ شعر المتنبي : ص ٣٧ — (٢) العمدة : ج ٢ ص ٢٤٩
(٣) انظر الموشح : ص ٥١١

معنا فى هذا البيت ، وفى البيت السابق ، من أشهر الضرائر الشعرية التى تعترض سبيل الشاعر . وقد بسط المؤلفون فى الضرائر الكلام فى هذه الضرورة ، وذكروا لها الكثير من الشواهد (١) .

ومن ألوان اللحن المزعومة التى احتفظ بها المرزبانى قول بعضهم ؟ "... وجد فى شعر البحترى من اللحن قوله :

يا عليا يا أبا الحسن المـا
لك رق الظريفة الحسناء (٢) "

وأكبر الظن أن مرمى النقد فى هذا البيت ، هو المنادى المنصوب (عليا) . فاذا صح هذا فان فيه تجوز واضح ، اذ المعروف أن المنادى ينون ضرورة بكثرة (٣) . وحينئذ يجوز فيه وجهان ، الضم والنصب ، ولكل وجه مؤيدوه من كبار النحاة (٤) .

ومن هذه المزاعم التى احتفظ بها المرزبانى ، ادعاء بعضهم؟ بأن ثمة لحنا فى قول البحترى:

يامادح الفتح ويا آملـه
لست امرأ خاب ولا مثن كـذب

وعلى الرغم من أن المرزبانى لم ينبه على موطن اللحن فى هذا البيت، كعادته فى الأبيات السابقة ، فنحن لا نكاد نشك فى أن مراد من حمل هذا البيت على اللحن ، هو التعلق بموضع لفظ (مثن) من الاعراب ، فهو موضع مشكل ، يصح فيه ثلاثة أوجه اعرابية ، بينها أبو العلاء المعرى فيما بعد ، اذ قال : "مثن" ، يجوز أن يكون فى موضع نصب ، ورفع ، وخفض ، فاذا اعتقد أنه منصوب بالعطف على امرئ ، فهو ضرورة عند سيبويه ، ولغة عند الفراء ليس بضرورة ، فاذا جعل مرفوعا فلا ضرورة فيه ، ويكون المعنى(ولا أنت مثن) وان جعل موضع خفض ، فهو على توهم (الباء) ، كأنه

(١) انظر : ضرائر الشعر (القزاز القيروانى) : ص ١٣٨
(٢) الموشح : ص ٥١١
(٣) انظر : الضرائر (الألوسى) ص ٢٨٥ وما بعدها
(٤) انظر : شرح الأشمونى على الألفية : ج ٢ ص ٤٤٨

قال : لست بامرئ خـاب "(١).

وعلى ضوء مناقشة المعري هـذه ، يتضح معنا أن من زعم اللحـن في بيت البحـتري ليس له فيه مغمـز الا من جهـة التمسك بأن (مثن) معطوف على خبر ليس. فكـأن البحتري في نظـر هذا الناقد رفع أو جـر ما حقـه أن يكون منصوبا .

والواقع أن بيت البحتري هذا ، على اسوأ الأحوال ، أي على هذا الوجه بالـذات لا يخرج عن كونه ضرورة ، بـل ضرورة مشهورة ، تصرف بالعطف على المعنى ، أو العطـف على التوهـم (٢) ، وشواهـد هـذه الضرورة من الشعر العربي كثيرة .

هـذه هي أهم المآخـذ النحويـة عند الصاحـب بن عباد ، وعند المرزبانـي ، ولقد اتضح لنا من خـلال مناقشـة هذه المآخـذ ما فيها من شطط واسراف، وتجاهـل لمبدأ الضرورة الشعريـة (٣) ، وهو مبدأ معترف به عند كبار اللغويين ، والنقاد .

أما مآخـذ أبـي العلاء المعري النحويـة على البحتري ، فهي مآخذ مستساغـة لا يمكن أن يبرأ البحـتري من معرتها الا على وجـه البعد أو الشـذوذ .

ومن أمثلـة هـذه المآخـذ ، استعمال البحـتري لعبارة (أهوى اليـه) فـي قولـه :

من أجـل طيفـك عاد مظلم ليلـه
أهـوى اليـه من بياض نهـاره

فقد بين المعري خطأ البحتري في قوله (أهوى اليـه) اذ شذ عن قاعدة أفعـل التفضيل النحويـة التي تجـرى على أن "أفعل منك وفعل التعجب ، انما يبنى مـن فعل الفاعل ، لا من فعل لم يسم فاعلـه "(٤).

وكذلك استعمال البحتري لعبارة ، (الأحسنون من النجوم) في قوله :—

---

(١) عبث الوليد : ص ٦٢
(٢) انظر : كتاب سيبويـه : ج ١ ص ٤٢٩ . وانظر : الضرائر (الألوسي) ، ص ٢٧٦
(٣) من هؤلاء الخليل، وسيبويـه ، وابن جني ، والقزاز القيروانـي ، وحازم القرطاجني . انظر النقد اللغوي عند العرب : ص ١٥٥ وما بعدها .
(٤) عبث الوليد : ص ١١٥

الأحسنون من النجوم وجوهـــــــــم

بهروا بأكرم عنصر ونحـــــاس

ووجه الخطأ عند البحتري هو الجمع بين (الألف واللام ومن) . لأنه لا يقـــال " هـذا الأفضل منك "(١).

وكذلك استعماله لعبارة ، (المائة الدينار) في قوله :ـ

المائة الدينار منسيـــــــــــــة

في عدة اتبعتهـا خلفـــا

وهذا في رأي المبرد ، وعند البصريين غير جائز لأنهم " لا يجمعون بين الألف واللام والاضافـة "(٢).

وكذلك استعماله لعبارة (كدن ينهبنه العيون) في قولـه :

كدن ينهبنه العيون سراعـــــا

فيه لو أمكن العيون انتهابـه

فهذا على خلاف القاعدة المتبعة ، والصواب في نظر المبرد أن يقال : "رأته النساء ، فيؤنث الفعل بالتاء ، أو رآه النساء ، فأما المجيء بالنون في الفعل المتقدم ، فهو قليل ، وذلك على مذهب من قال أكلوني البراغيث ..."(٣).

والملاحظ في مأخذ أبي العلاء هذه ، هو أنه ركز فيها على جانـــب الصياغة النحوية ، واهتم فيها بالقواعد المتبعة لصياغة الجملة العربية . ولهـذا السبب كان نقد الرجل مستساغا مقبولا ، أكثر من نقد السابقين الذين لم يعنوا بهـذا الجانب ، بل كان همهم الأول كما رأينا ، هو اصطياد البحتري في المآزق التي تفرضها طبيعة الشعر ، وضرورة الوزن . ولا يعني هذا أن المبرد لم يكن معنيا بمسألة الضرائر

---

(١) عبث الوليد : ص ١٢٤
(٢) المصدر نفسه : ص ١٤٨
(٣) عبث الوليد : ص ٥٩

فى شعر البحترى ، بل ناقش هذا الجانب فى شعر البحترى كثيرا ، هذا ان لم نقل انه اللون الغالب على نقاشه النحوى (١) . ولكنه كان على علم جيد بأن الضرائر طريقا مسلوكة فى الشعر .

ب — تراكيبه على ضوء المقياس البلاغى :

عرفنا من قبل مبلغ اعجاب النقاد ببلاغة ألفاظ البحترى ، وأثر ذلك الاعجاب فى نفوسهم . ويهمنا هنا أن نقول ان ذلك الاعجاب ليس فى حقيقته ، الا مظهرا بسيطا للاعجاب الأكبر ، ألا وهو الاعجاب بتراكيبه .

ففى هذا المجال يمكن أن تسرد قائمة من الاعترافات النقدية التى تنم عن اعجاب شامل بتراكيب البحترى ، وسلامتها من العيوب .

فالصولى مثلا يعترف بأن البحترى : " لا يختل فى لفظ ولا معنى الا اختلالا قريبا "(٢) . وربما يكون الآمدى من أكثر النقاد اشارة الى صحة سبك البحترى ، وأنه من أبعد الشعراء عن كل ما يمكنه أن يخل بصحة السبك ، كالتعقيد ، ومستكره الكلام ...(٣) وأن البحترى يعلو ، ويتوسط ولا يسقط ...(٤) وأنه كذلك ممن انفرد بحسن العبارة (٥) .

ويعترف الحاتمى هو الآخر بأن البحترى ، " كان لا يستدعى من الكلام نافرا ، ولا يستعطف معرضا ، ولا ينشد ضالا ، ولا يؤنس وحشيا ، وكانت ألفاظه فوق معانيه ، وأعجازه غير منفكة عن هواديه "(٦) . ويسجل الباقلانى اعترافه الى جانب هؤلاء (٧) اذ يرى أن من دواعى تقدم البحترى عنده "حسن عبارته ، وسلاسة كلامه " .

---

(١) سوف نناقش هذا الجانب عند ابى العلاء فى فصل آخر .
(٢) أخبار البحترى : ص ٥٧ ، ٥٨
(٣) الموازنة : ج ١ ص ٤
(٤) المصدر نفسه : ج ١ ص ١١
(٥) المصدر نفسه : ج ١ ص ١٨
(٦) الرسالة الموضحة : ص ١٩٣
(٧) اعجاز القرآن : ص ١٤٣

وربما تصل هذه الاعترافات الى درجة المبالغة ، على نحو ما نجد عند ابن سنان الخفاجي الذي يقول : " هذا على أني لا أعرف شاعرا قديما ، ولا حديثا ، أحسن سبكا من أبي عبادة "(١).

ان كل هذه الاعترافات عبارة عن مواقف نقدية ، لنقاد مختلفين في الزمان والمكان ، وربما في الثقافة والأذواق . ولكن كل هذه الاعترافات جاءت أخيرا لكي تصب في مجرى واحد هو الاعتراف بامتياز اسلوب البحتري ، ورقيه عن مستوى العيوب الأسلوبية . سواء كانت هذه العيوب تتصل بالصياغة ، كالتنافر وعدم الانسجام وما شاكل ذلك ، أو كانت تتصل بالفكرة ، كالتعقيد المعنوي ، وغموض الأفكار ، والاشارات البعيدة .. الخ .

ولعل أبلغ دليل على سلامة هذه الاعترافات النقدية ، هو ندرة عيوب التراكيب في أسلوبه ، فهي قليلة جدا ، بحيث أن ما أمكن النقاد احصاؤه منها ، شيء لا يكاد يذكر ، ولا يتجاوز البيت أو البيتين ..

١ — التعقيد :

رغم أن التعقيد عيب أسلوبي كثير الدوران في الشعر العربي ، فهو نادر الوجود في شعر البحتري بل ان الآمدي رغم تتبعه الدقيق لشعر الرجل ، لم يجد في أبياته ما يمكن أن يوصف بهذا العيب الا بيتا واحدا فقط هو قوله :

فتى لم يمل بالنفس منه الى العلى
الى غيرها شيء سواه مميلها

وقد جاء تعليق الآمدي على هذا البيت مفيدا في حقيقة ابتعاد البحتري عن التعقيد

---

(١) سر الفصاحة : ص ٧٧

أو التعسف ، اذ قال : " ولست أعرف بيتا تعسف في نظمه ، غير هذا البيت "(١) . وهذا التعليق يزيد من ثقتنا بسلامة أسلوب البحتري من هذا العيب لاسيما اذا كان هذا التعليق من ناقد سبر أعماق البحتري ، كالآمدي .

٢ — الركاكة :

وهذا العيب هو الآخر من النادر القليل في شعر البحتري . اذ لم نجد من النقاد من أخذ عليه شيئا من ركاكة الأسلوب أو ضعف أسره ، اللهم الا ابن العميد ، فقد أخذ عليه ركاكة قوله :

على باب قنسرين والليل لاطخ
جوانبه من ظلمة بمداد

وقوله :

وجوه حسادك مسودة
أم لطخت بعد بالزاج

حيث يرى ابن العميد "أن هذين التشبيهين غير رائعين ، ولا بارعين "(٢) . وقد وفق الرجل في هذا النقد ، ففي هذين البيتين من ضعف الأسر ، وسذاجة الصورة الفنية ما يؤيد رأيه .

٣ — الحشو :

ليس الحشو أحسن حظا من العيبين السابقين في شعر البحتري ، فهو لا يكاد يوجد عنده على وجه التحقيق . ولولا أن أبا بكر الباقلاني بالغ في ادعاء الحشو في شعره لما كان ثمة داع لذكر هذا العيب في أسلوبه . ولا نحب أن نستبق الحكم على الباقلاني ، قبل أن نعرض لبعض ما ادعى أنه حشو وتطويل في شعر البحتري .

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤٠٥ .
(٢) الكشف عن مساوئ شعر المتنبي : ص ٣٨

يرى الباقلانى أن قول البحترى :

أهلا بذلكم الخيال المقبل

فعل الذى تهواه أو لم يفعل

" نقل روح ، وتطويل وحشو "[1] . بل ويذهب الى أكثر من ذلك حينما يزعم أن أخف من بيت البحترى هذا ، بيت الصنوبرى[2] :

أهلا بذاك الزور من زور

شمس بدت فى فلك الدور

أين الحشو والتطويل فى بيت البحترى ؟! وهل كان الباقلانى على حق فى تفضيل بيت الصنوبرى على بيت البحترى ؟! يبدو أن العكس هو الصحيح ، أى أن ثقالة الروح كانت فى بيت الصنوبرى، وليست فى بيت البحترى .

ويقف الباقلانى كذلك عند قول البحترى :

ما الحسن عندك يا سعاد بمحسن

فيما أتاه ولا الجمال بمجمل

ثم يحلق عليه بقوله : " قوله ... (عندك) حشو ، وليس بواقع ولا بديع، وفيه كلفة ... وبيت كشاجم أسلم من هذا ، وهو قوله :

بحياة حسنك أحسنى وبحق من

جعل الجمال عليك وقفا أجملى "[3] .

ويتجلى فى موقف الباقلانى هذا ، مدى ما فيه من تحجر وتضييق . اذ ليس قول البحترى (عندك) من الحشو القبيح ، أو على الأقل من ذلك الحشو الذى يهتم به حذاق النقد . كذلك فان بيت البحترى ان لم يكن أرقى من بيت كشاجم

---

(١) اعجاز القرآن : ص ٢٢٠

(٢) المصدر نفسه : ص ٢٢٠

(٣) اعجاز القرآن : ص ٢٢٣ — ٢٢٤

فليس بأقل منه .

وربما كان تتبع الباقلانى للحشو — على زعمه — فى شعر البحترى ، يفسد عليه بعض المضامين الفنية . فقد انتقد قول البحترى فى وصف السيف .

وكأنما سود النمال وحمرها
دبت بأيد فى قراه وأرجل (١)

اذ يرى الباقلانى أنه " كان يكفى ذكر الأرجل عن ذكر الأيدى " (٢) . ومثل هذ النقد اخلال بالصورة الفنية التى أراد أن ينقلها لنا الشاعر ، وهى دقة الأثر (الفرند) على متن السيف ، اذ أن ذكر الأيدى الى الأرجل يعنى تقارب خطو النمل ، وهذا مما يعمق صورة الأثر على متن السيف ، ويسبغ عليها فى الشعر جدة وطرافة .

والحقيقة أن فهم الباقلانى للحشو فى شعر البحترى على هذا النحو الذى رأيناه يبدو فهما غير سديد ، ومجانبا للنقد البناء السليم . وان أى ناقد يمكنه أن يدرك حقيقة أن " هذه الألفاظ التى ترد فى الأبيات الشعرية لتصحيح الوزن لا عيب فيها ، لأنا لو عبنا ما على الشعراء لتحجرنا عليهم وضيقنا ، والوزن يضطر فى بعض الأحيان الى مثل ذلك " (٣) . هذا فضلا عن البحترى ، وأبا نواس خاصة من أشهر الشعر بالايجاز والبعد عن التطويل (٤) .

٣ — تشبيهاته واستعاراته :

الصورة الفنية من أفضل أدوات الشعر التى يمكنها أن تمثل احساس الشاعر ، وتجسد مشاعره (٥) . وهى بهذه الصفة تصبح وسيلة حتمية فى ادراك الواقع

---

(١) قراه : ظهره
(٢) اعجاز القرآن : ص ٢٣٩
(٣) المثل السائر : ج ٢ ص ٢٧٣
(٤) انظر العمدة : ج ١ ص ١٢٣
(٥) انظر : نظرية الأدب ، ص ٢٤١

الخارجي ، وتزويد المتلقي بخبرة جديدة .

لهذا السبب تظهر أهمية الصورة الفنية في المجال النقدي . اذ تصبح في يد الناقد الحصيف معيارا مهما بل لاغنى عنه " في الحكم على أصالة التجربة وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق يحقق المتعة والخبرة "(١).

واذا كان النقد العربي القديم ، لم يعرف مصطلح (الصورة الفنية) بهذا اللفظ ، فالحقيقة الواضحة للعيان ، أن قدامى النقاد قد مارسوا بصورة جدية ومتعة غالب الأنماط البلاغية التي يمكنها أن تندرج تحت هذا المصطلح ، كالمجاز والتشبيه والاستعارة والكناية ... الخ . وان كان الغالب على بحوث القدماء هو الاهتمام بالتشبيه والاستعارة ، بصفة خاصة .

أ — التشبيه :

التشبيه ، علاقة بين طرفين ، يشتركان في صفة من الصفات ، أو أكثر . أو في حالة من الحالات ، أو مجموعة من الحالات . والجامع بين الطرفين (وجه الشبه) قد يكون أمرا حسيا ، وقد يكون أمرا عقليا (٢) .

وعلى الرغم من كثرة النقاد والبلاغيين الذين تعرضوا لبحث التشبيه ، فالواقع أنه لا يوجد لديهم أي مفهوم لتفاعل طرفي التشبيه ، أو قيامهما على مبدأ (الوحدة النفسية) . وأكبر الظن أن هذا المبدأ كان يخل في اعتقاد القدماء بطبيعة التشبيه ، لأنه لابد أن يؤدي الى تشبيه الشيء بالشيء جملة ، "... ولو اشبه الشيء الشيء من جميع جهاته لكان هو هو"(٣). وهذا أمر غير جائز في نظر القدماء . وقد سار غالب الشعراء على هذا المبدأ ، فقد يشبهون الانسان بالقمر، والشمس والذئب ، والبحر ، وبالأسد ، والسيف ... الخ . ولكنهم " ... لا يخرجونه بهذه المعاني الى حد الانسان "(٤).

---

(١) الصورة الفنية ، د . جابر عصفور ص ٧

(٢) انظر : النكت في اعجاز القرآن ، ص ٨٠ مطبوع في مجموعة (ثلاث رسائل في اعجاز القرآن . (٣) الصناعتين : ص ٢٤٥ . (٤) الحيوان : ج ١ ص ٢١١

ومع أنه لا يكاد يخلو كتاب نقدي أو بلاغي من تشبيه ، أو أكثر من تشبيهات البحتري (١) ، ترد في معرض الاعجاب والاستحسان غالبا ، مع هذا فالواقع أن الخطرات التحليلية الثاقبة التي يمكنها النفاذ الى طبيعة التشبيه عند البحتري ، ودوره في شعره ، ومدى دلالته على شاعريته ، تكاد تكون معدومة . اللهم الا اذا استثنينا الامام عبدالقاهر الجرجاني ، فهو الناقد الوحيد الذي استطاع أن يبحث موضوع التشبيه عند البحتري ، وأن يصل من خلال ذلك الى بعض الأسرار البلاغية الفنية التي في امكانها أن تدل على مكانة شاعرنا في استعمال هذه الوسيلة الشعرية (التشبيه) ، ودورها في شعره ، لاسيما التشبيه التمثيلي الذي يعد من أبلغ أنواع التشبيه .

وتعتبر خاصية (تصوير المعاني) الكامنة في التشبيه التمثيلي ، من أهم الأسرار البلاغية التي حللها الامام عبدالقاهر ، وفحصها فحصا بيانيا رائعا .

ويعني الامام عبدالقاهر بهذه الخاصية أن " التمثيل اذا جاء في أعقاب المعاني أو برزت هي باختصار في معرضه ، ونقلت عن صورها الأصلية الى صورته ، كساها أبهة ، وكسبها منقبة ، ورفع من أقدارها وشب من نارها ..." (٢) . وعلى الرغم من أن فكرة (التمثيل) في التشبيه فكرة وجدت من قبل في محيط الدراسات القرانية ، عند الرماني (٣) الذي جعل من أقسام التشبيه اخراج مالا تقع عليه الحاسة الى ما تقع عليه الحاسية ، وعند من تأثر بالرماني في المحيط القراني نفسه كأبي هلال العسكري (٤) — على الرغم من ذلك فان الامام عبدالقاهر يوجه هذه الفكرة الى مجال نقد الشعر وتحليله . وهو توجيه جديد سوف يترتب عليه فيما بعد قضايا فنية تتصل بتفهم الشعر ، وتوسيع دائرة تذوقه .

---

(١) انظر على سبيل المثال : كتاب البديع ، ص ٧٣ . والعمدة : ج ١ ص ٢٩١ — والصناعتين ، ص ٢٥٦ ، ٢٥٧ ، ٢٥٩ . والمثل السائر : ج ٢ ص ١١٧

(٢) أسرار البلاغة : ج ١ ص ٢٢٥

(٣) انظر النكت ، ص ٨١

(٤) انظر الصناعتين ، ص ٢٤٦

ومهما يكن الأمر ، فان عبد القاهر يعتبر البحترى أفضل شاعر يمكنه أن يستخدم أسلوب التمثيل فى تقريب المعانى الى وجدان المتذوق ، ونقلها من حيز الغموض الى حيز الوضوح الحسى ، أو التجسيد الفنى ، أن صح التعبير .

وهو يقول فى هذا ما نصه : " وانك لا تكاد تجد شاعرا يعطيك فى المعانى الدقيقة من التسهيل والتقريب ، ورد البعيد الغريب الى المألوف القريب ، ما يعطى البحترى ويبلغ فى هذا مبلغه ، فانه ليروض لك المهر الأرن (١) رياضة الماهر حتى يحنق من تحتك اعناق القارح المذلل ، وينزع من شماس الصعب الجامح حتى يلين لك لين المنقاد المطيع (٢) ".

ويوفى الامام عبد القاهر هذا المغزى الفنى حقه من البحث والتحليل ، حينما يعرضنا أمام قول البحترى :

دان على أيدى الصفاة وشاسع
عن كل ند فى الندى وضريب
كالبدر أفرط فى العلو وضوؤه
للعصبة السائرين جد قريب

يقول عبد القاهر عن هذين البيتين : " وفكر فى حالك وحال المعنى معك ، وأنت فى البيت الأول لم تنته الى البيت الثانى ، ولم تتدبر نصرته اياه ، وتشيله له فيما يملى على الانسان عيناه ، ويؤدى اليه ناظراه ، ثم تسهما على الحال وقد وقفت عليه ، وتأملت طرفيه ، فانك تعلم بعد ما بين حالتيك ، وشدة تفاوتهما فى تمكن المعنى لديك ، وتحببه اليك ، ونبله فى نفسك ، وتوفيره لأنسك ، وتحكم لى بالصدق فيما قلت ، والحق فيما ادعيت (٣) ".

ويتضح من هذا التحليل الرائع ، معنى أسلوب التمثيل

---

(١) المهر الأرن : النشيط
(٢) أسرار البلاغة : ج ١ ص ٢٧٢ — ٢٧٣
(٣) أسرار البلاغة : ج ١ ص ٢٢٧

عند البحتري ، ودوره في تجويد المعنى الشعري ، واخراجه اخراجا فنيا رائعا .

فبعد أن كان معنى البيت الأول ، مجرد فكرة ذهنية غامضة ، اذا به يتجلى في البيت الثاني من خلال لوحة فنية ، بارزة الملامح ، كاملة التفاصيل . فمثل هذه اللوحة المعبرة ، بكل ظلالها ، هي وسيلة البحتري في تقريب المعاني ، وتثبيتها في النفوس ، لأنها بما تنطوي عليه من عناصر حسية ، أقرب الى الادراك ، وأسهل للتمثل . هذا فضلا عن أن البحتري يحقق بمثل هذه اللوحة ، مطلبا فنيا من أسمى المطالب الشعرية ، ألا وهو التعبير بالصورة الفنية .

واذا كان الامام عبدالقاهر ، قد تعود أن يعنى بالتحليل ، أكثر من عنايته بسرد الأمثلة والشواهد الشعرية ، فالحق أن هذا الأسلوب في استعمال التشبيه التمثيلي عند البحتري ، يكاد يكون ظاهرة ملموسة في الكثير من شعره .

ومن الأمثلة على هذا قوله في وصف استمرار الأخلاق الفاضلة في أسرة ممدوحه : (١)

خلق منهم تردد فيهم
وليته عصابة عن عصابه
كالحسام الجراز يبقى على الدهر (٢)
ويفنى في كل عصر قرابه

وكقوله في ازدياد شرف الممدوح : (٣)

شرف تزيد بالعراق الى الذي
عهدوه بالبيضاء أو ببلنجرا (٤)
مثل الهلال بدا فلم يبصر به
صوغ الليالي فيه حتى اقمرا

---

(١) ديوان البحتري : ج ١ ص١٤٦
(٢) الجراز : القاطع
(٣) ديوان البحتري : ج ٢ ص٩٧٨ ، ٩٧٩
(٤) البيضاء ، وبلنجر : قريتان في بلاد الخزر

وكقوله[1] في شمول عطايا الممدوح :

ظل فيما البعيد مثل القريب الـ ـ

ـمجتبى والعدو مثل الصديـ ـ ـق

كحبي[2] الغمام جاد فـ ـ ـروى

كل واد من البلاد و نيـ ـ ـق[3]

وكقوله[4] في وصف زهر الأقاحي :

ولعمري لولا الأقاحي لا أبصـ ـ ـرت (م)

أنيق الرياض غير أنيـ ـ ـق

وسواد العيون لولم يحسـ ـ ـن

ببياض ما كان بالمرمـ ـ ـوق

وكقوله[5] في وصف ممدوح :

بدا لي محمود السجية شمـ ـ ـرت

سرابيله عنه وطالت حمائلـ ـ ـه

كما انتصب الرمح الرديني تقفـ ـ ـت

أنا بيبه و أمتز عاطلـ ـ ـه

وكقوله[6] في وصف مجد الممدوح وكرمه :

غمرته جلالة الملك واستـ ـ ـو

لته عليه شمائل الفتيـ ـ ـان

واصل مجده بعقد الثريـ ـ ـاء

ويداه بالجود موصولتـ ـ ـان

والملاحظ في كل هذه الأمثلة أنها تجري على ذلك الأسلوب الذي أشار اليه الامام عبدالقاهر في استعمال البحتري للتشبيه التمثيلي . أي أن البحتري يعقب

---

(١) ديوان البحتري : ج ٣ ص١٤٨٩ . (٢) الحبي : الكثيف .
(٣) النيق : المكان المرتفع . (٤) ديوان البحتري : ج ٣ ص١٤٨٦
(٥) ديوان البحتري : ج ٣ ص١٦١٣ (٦) المصدر نفسه : ص٢١٩٩ ج ٤

بالتشبيهات التمثيلية على تلك المعاني التي يمكن أن يضل الفهم في تفسيرها ، أو يلتمس لها وجها لم يقصد اليه الشاعر . ويبدو أن البحتري بهذه الطريقة الخاصة في استعمال فن التشبيه التمثيلي ، يحقق غايتين لا غاية واحدة . الغاية الأولى تحديد المعنى المراد ، تحديدا دقيقا . والغاية الثانية المبالغة الفنية ، اذ يبرز المعنى في صورة فنية ملموسة ، تسيطر على حواس المتلقي وتأسر اعجابه .

والواقع أن الامام عبدالقاهر لم يقف في بحث التشبيه التمثيلي عند هذا الحد ، بل رتب على طبيعة هذا اللون من التشبيه ما يمكن أن نسميه بـ (الغموض الفني) في تشبيهات البحتري .

يقول في هذا الصدد : " ثم لا يمكن ادعاء أن جميع شعره (البحتري) في قلة الحاجة الى الفكر والغنى عن فضل النظر ، كقوله :

فؤادي منك ملآن * وسري فيك اعلان

وقوله :

عن أي ثغر تبتسم * وبأي طرف تحتكم

وهل ثقل على المتوكل قصائده الجياد ، حتى قل نشاطه لها واعتناؤه بها الا لأنه لم يفهم معانيها ، كما فهم معاني النوع النازل الذي انحط له اليه (١) ؟

أترك تستجيز أن تقول ان قوله :

(مني النفس في اسماء لو تستطيعها)

من جنس المعقد الذي لا يحمد ، وأن هذه الضعيفة الأسر ، الواصلة الى القلوب من غير فكر أولى بالحمد وأحق بالتفضيل ؟ " (٢) . ومراد الامام عبد القاهر من كلامه

---

(١) لا نوافق الامام عبدالقاهر في موقفه هذا من الخليفة المتوكل ، فهو موقف يقوم على تحكيم منهج خاص في تذوق الشعر ، هو المنهج البياني الذي تعود عليه الامام عبدالقاهر . ومع اعجابنا بهذا المنهج فان هذا لا يعني أنه المنهج الوحيد في تذوق الشعر ونقده .

(٢) أسرار البلاغة : ج ١ ص ٢٧٣

هـذا هو أن شعر البحتري لا يجري كله على ذلك الوجه من السهولة التي تجري عليها بعض القطع الخفيفة التي كان يعجب بها الخليفة المتوكل . وانما هناك في شعره قصائد راقية ، قد تبعث معانيها العقل على التأمل والتفكير .

على أن مراد الامام عبدالقاهر بالتفكير في معاني شعر البحتري هنا ، لا يتجاوز التفكير في تركيب الصورة الفنية ، وكيفية تآلف خيوطها المتنافرة في نظام فني منسق ، يحقق متعة التذوق .

يقول عن ذينك البيتين الذين حللهما في بداية الأمر من جهة قدرة التمثيل على تجسيد المعاني المجردة : " أفلست تحتاج في الوقوف على الغرض من قوله : (كالبدر أفرط في العلو) الى أن تعرف البيت الأول ، فتتصور حقيقة المراد منه ، ووجه المجاز في كونه دانيا شاسعا . وترقم ذلك في قلبك ، ثم تعود الى ما يعرض البيت الثاني عليك من حال البدر ، ثم تقابل احدى الصورتين بالأخرى ، وترد البصر من هذه الى تلك ، وتنظر اليه كيف شرط في العلو الافراط ليشاكل قوله (شاسع) ، لأن الشسوع هو الشديد من البعد ، ثم قابله بما لا يشاكله من مراعاة التناهي في القرب ، فقال (جد قريب) . فهذا هو الذي أردت بالحاجة الى الفكر ، وبأن المعنى لا يحصل لك الا بعد انبعاث منه (كذا) في طلبه ، واجتهاد في نيله "(١) .

وعلى ضوء توضيح الامام عبدالقاهر لمعنى احتياج بعض معاني شعر البحتري الى الفكر نستطيع أن ندرك أن ما يهدف اليه الناقد هنا هو تأكيد خاصية (الغموض الفني) في شعر البحتري . وهي خاصية لا تتصل اطلاقا بأي لون من ألوان التعقيد الأسلوبي كما لا تتصل أيضا بغموض الافكار الشعرية من حيث هي أفكار(٢) . وانما هي خاصية فنية شعرية ، تتصل بطبيعة الشعر الابداعية الفائقة(٣) .

---

(١) اسرار البلاغة : ج ١ ص ٢٧١

(٢) انظر : النقد اللغوي عند العرب ، د . نعمة رحيم ، ص ٣٠٣

(٣) من أدق خصائص الفنون بما في ذلك الشعر أنها تترك لمتذوقها مجال التفكير والاستنتاج . انظر : النقد الجمالي ، روزفريب ، ص ٩٧ .

على أن الملاحظ في تحليل الامام عبد القاهر لهذه الظاهرة الفنية ، هو أنه يركز عليها من حيث صلتها بالمتلقي ، أكثر من تركيزه عليها من حيث صلتها بالشاعر ، أو بالجانب الابداعي في الشعر . ومع أن التركيز على هذه الظاهرة من حيث صلتها بالشعر أكثر أصالة بلا شك الا أن السبيل الذي سلكه الامام عبد القاهر له فوائده الايجابية في تعميق ذوق القارئ ، وتنمية احساسه بالشعر .

وربما يقول قائل ان الغموض الفني على هذا الوجه الذي بينه عبد القاهر يمكن أن يتحقق في كل تشبيه تمثيلي سواء عند البحتري أو عند غيره . وهذا صحيح بلاشك ، ولكن الذي يجعل شعر البحتري أفضل شعر يمكنه أن يحقق صفة الغموض الفني هو أسلوبه في استعمال التشبيه التمثيلي .

فالحقيقة أننا لو راجعنا تشبيهات البحتري التي سقناها من قبل ، لاتضح لنا أن شاعرنا كان ينسج خيوط التشبيه التمثيلي من بيتين لا من بيت واحد . بحيث يكون الطرف الأول من التشبيه في البيت الأول ، ويكون الطرف الثاني منه ، أي الصورة الفنية ، في البيت الثاني .

وعلى هذه الطريقة يكون البيت الأول من غالب تشبيهات البحتري التمثيلية ، رغم أنه مستقل بمعناه ، شديد الافتقار الى البيت الذي يليه . بل لا يمكن تقدير مافيه من دقة الصنعة ، الا بعد استجلاء الصورة المجسدة للمعنى في البيت الثاني . فهذا ما يجعل صفة الغموض الفني في تشبيهات البحتري ، أرسخ منها عند أي شاعر آخر .

ب — الاستعارة :

على الرغم من كثرة تعريفات الاستعارة في كتب النقد والبلاغة عند القدماء ، فان هذه التعريفات لا تكاد تخرج عن دائرة واحدة .

الاستعارة عند الجاحظ ، هي " تسمية الشيء باسم غيره اذا قام مقامه "(١) . وهي عند ثعلب أن " يستعار للشيء اسم غيره أو معنى سواه "(٢) . وهي عند ابن المعتز " استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها "(٣) . ومع أن نقاد القرن الرابع الهجري قد تعرضوا لتعريف الاستعارة ، وكذلك نقاد القرن الخامس ، فالحق أنه ليس لديهم أي تغيير جذري لما عند السابقين(٤) . ان كل ما طرح من تعريفات للاستعارة لا يكاد يخرج عن أنها مجرد انتقال في الدلالة من معنى الى معنى آخر جديد .

ومع أن حقيقة الاستعارة في عرف النقد العربي ، تقوم على الانتقال من معنى الى معنى ، فالواقع أن هذا الانتقال كان مقيدا بمبدأ التناسب العقلي الذي لا يمكن الحيدة عنه ولا التسامح فيه .

وقد عبر الآمدي عن هذا المبدأ أوضح تعبير في قوله : " وانما استعارت العرب المعنى لما ليس هو له اذا كان يقاربه أو يناسبه ، أو يشبهه في بعض أحواله ، أو كان سببا من أسبابه ، فتكون اللفظة المستعارة — حينئذ — لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه "(٥) .

---

(١) البيان والتبيين : ج ١ ص ١٥٣
(٢) قواعد الشعر : ص ٥٧
(٣) كتاب البديع : ص ٢
(٤) انظر الرسالة الموضحة : ص ٢٩ . وانظر الصناعتين ص ٢٧٤ وانظر النكت ص ٨٥ . وانظر العمدة ، ج ١ ص ٢٧٠
(٥) الموازنة : ج ١ ص ٢٦٦ . وانظر : الوساطة ، ص ٤١

والواقع أن الحاح القدماء على هذا المبدأ يرجع الى أسباب عميقة الجذور، ربما تتصل بطبيعة الخيال وفهم القدماء القاصر عنه . فالناقد القديم كان في مفهومه للشعر" يصدر عن مقولة أساسية مؤداها أن الشعر صناعة ذهنية، أو تخييل عقلي . ولكي يصح العمل الشعري — تبعا لهذه المقولة — فلابد من المشابهة أو المناسبة "(١) . وعلى هذا الأساس فقد رحب النقاد بكل استعارة تجري على مبدأ التناسب، وتتضح اللياقة بين طرفيها .

ليس هذا ما يلاحظ عليهم، وانما شنوا حربا لا هوادة فيها على تلك الاستعارات التي جاءت على خلاف مبدأ التناسب العقلي، لاسيما استعارات أبي تمام التي توسع فيها كثيرا متجاوزا مبدأ القدماء في حسن الاستعارة . " وقد جنى أبو تمام على نفسه بالاكثار من هذه الاستعارات، وأطلق لسان عائبه، وأكد له الحجة على نفسه "(٢) . كما عبر ابو هلال العسكري عن ذلك .

وما دام أن أبا تمام هو الاستثناء الوحيد من بين الشعراء المحدثين الذين توسعوا في مسألة الاستعارة، فانه من الطبيعي أن تكون استعارات البحتري في جملة تلك الاستعارات التي حازت اعجاب النقاد، ورضوا عنها تمام الرضا . اذ قلما نجد كتابا نقديا يعنى بموضوع الاستعارة، ليس فيه قائمة من الاستعارات الحسنة عند البحتري(٣) .

---

(١) الصورة الفنية : ص ٢٤٨
(٢) الصناعتين : ص ٣١٥ . وانظر الفصل الأول من هذا البحث ص ٢٧ وما بعدها .
(٣) انظر في استعارات البحتري المصادر التالية :—
الوساطة : ص ٣٧
الصناعتين : ص ٣٠٧ ، ٣٠٨
سر الفصاحة : ص ١٥٧
المثل السائر : ج ٢ ص ١٠٤ ، ١٠٥

ورغم اعجابنا بمثل هذا الجهد ، وقيمته فى تنمية الذوق الأدبى ، فالحقيقة أنه جهد سطحى لا يتجاوز حدود الاختيار والتسجيل . وهناك جهد آخر الى جانب هذا الجهد كان يلح على تحليل استعارات البحترى ، ويجنح الى مقارنة بعضها باستعارات أبى تمام . لكن المؤسف أن هذا الجهد الذى كان يحاول العمق والنظر الى ما وراء الظواهر ، وقف عند البدايات فقط ، ولم يكتب له أن ينمو أو يتطور .

ويدخل فى نطاق هذا الجهد بعض ملاحظات الآمدى المبثوثة فى أماكن متفرقة من كتاب الموازنة . فهو مثلا يقف عند لفظة (رحى) التى استعارها أبو تمام فأخطأ ، واستعارها البحترى فأصاب . قال أبو تمام فى المدح :

وزير حق ووالى شرطة ورحى ديـ

ـوان ملك وشيخى ومحتسب

وقال البحترى :

لله أنت رحى هيجاء مشعلة

اذ القنا من صيايات الطلى رعفا

وعلق الآمدى بقوله : " وقد جعل البحترى (رحى) فى موضع أشبه بالصواب "(١). ويقف الآمدى كذلك عند لفظة (السلم) التى أحسن البحترى فى استعارتها ووضعها فى المكان المناسب فى قوله :ـ

والعلى سلم مراقيه خطا

ب أبى عامر الى مسعوده

ثم يعلق عليها بقوله : " فهذا الوجه الحسن فى معنى السلم "(٢). ومثل لفظة (السلم) لفظة (الصوغ) فى قوله :

---

(١) الموازنة المخطوطة : ٨ (أ) ٩ (ب)
(٢) المصدر نفسه : ٣٣ (أ) .

مثل الهلال بدا فلم يبح به

صوغ الليالي فيه حتى أقمرا

حيث علق عليها الآمدي قائلا : " قولة صوغ الليالي من أحسن لفظه ، وأوقعها في أحسن موضع يليق بها "(١). ومثل ملاحظات الآمدي هذه ملاحظة الامام عبد القاهر الجرجاني على استعارة (الحوك) عند البحتري ، وأبي تمام ، ولماذا وقعت حسنة عند الأول وسيئة عند الآخر .

قال البحتري في وصف الربيع :

فصاغ ما صاغ من تبر ومن ورق

وحاك ما حاك من وشي وديباج

وقال أبو تمام :

اذا الغيث غادي نسجه خلت أنه

خلت حقب حرس له وهو حائك(٢)

يعلق الامام عبد القاهر هنا مباشرة بقوله : " وهذا قبيح جدا ، والذي قاله البحتري (وحاك ما حاك) حسن مستعمل ، فانظر ما بين الكلامين لتعلم ما بين الرجلين "(٣).

على ضوء هذه الأمثلة وما تلاها من ملحوظات نقدية قليلة ، نستطيع أن نقف على تجربة نقدية قاسية ، كان الهدف من ورائها امتحان قدرة البحتري وأبي تمام على تكوين الاستعارة اللائقة التي تواضع عليها قدامى النقاد . وتتضح قسوة هذه التجربة من طبيعة الألفاظ التي ركز عليها الآمدي وعبد القاهر . فهي ألفاظ لا تضع

---

(١) الموازنة المخطوطة : ٤٢ (أ)
(٢) حرس : جمع حرساء أي قديمة ، والحرس الدهر .
(٣) أسرار البلاغة : ج ٢ ص ٢٥٣ .

عن دائرة الحياة اليومية ، مثل : الرحى ، السلم ، الصياغة ، الحياكة . أى أنها من أبعد الألفاظ عن دائرة الشعر ، وما يغلب عليها من لطافة ورقة .

لقد انتهى البحترى بهذه الألفاظ الى المستوى الاستعارى المطلوب فى النقد العربى ، حينما أدخلها ضمن علاقات مألوفة ، تجد ما يسندها فى الذوق الأدبى القديم ، وان كان ذوقا ذهنيا هدفه الأول منطقية الأمور ، والحرص على تناسب الأشياء .

أما أبو تمام فقد انحرف بتلك الألفاظ عن الطريق المألوفة ، اذ لم يستعر لفظة (الرحى) للحرب شأن البحترى ، بل ادخلها ضمن علاقة جديدة ، حينما استعارها لديوان الملك . ومع أن أبا تمام والبحترى كليهما قد استعار (الحول) للربيع ، فاستعاراتهما لم تجر على طريقة واحدة فقد استعار البحترى الفعل (حاك) فجاءت استعارته مألوفة مستعملة كما نبه الامام عبدالقاهر الى ذلك . واستعار أبو تمام اسم الفاعل (حائك) فانحرف بذلك عن المألوف ، ولكن برز التشخيص فى استعارته كأوضح ما يكون .

وكان من الطبيعى بعد ذلك أن تنتهى تلك المقارنات لصالح البحترى ، فاستعاراته على نقيض استعارات أبى تمام ، أى أنها تقف دائما وأبدا عند حدود التصور التقليدى ، ولا تجرؤ على خدش الذوق العام ، ولا على اعادة صياغة الواقع وتشكيلة من جديد .

والحقيقة أن استعارات البحترى بهذه الصورة أقل من أن توصف بأنها استعارات شعرية ، مهما أعجب القدماء بها ومهما بالغوا فى قيمتها . انها أقرب ما تكون الى الاستعارات النثرية التى توصف بأنها " نصف حية ، وتكاد تختفى فى الحشو اللفظى "(١) . أى أنها تسبح أمامنا فى الشعر دون أن تستوقفنا ولو برهة

(١) الشعر والتجربة ، أرشيبالد مكليش ، ص ٩٦

من الزمن . لأنها أصبحت استعارات لغوية لا تؤدي الى أكثر من ابراز السمات الظاهرة في الأشياء (١) . بل الوقوف عند دور العلامات المجردة .

وليس هذا حال الاستعارة في الشعر ، اذ أن الاستعارة الشعرية مصدر لا غنى عنه في ممارسة الشعر . بل انها تعتبر " الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل (٢) " . وهي بهذه الصورة ألصق بالشاعر ، وأدل على رؤيته المتميزة التي ينفرد بها عن غيره من الناس .

وعلى هذا الأساس يبدو أننا لن نبالغ حينما نقول ان استعارات أبي تمام ، رغم كل ما قيل فيها أقرب الى مفهوم الاستعارة الشعرية ، لما فيها من انحراف واضح عن المألوف ، ومعارضة واعية للأسلوب البلاغي النثري . وكبار النقاد يؤكدون في عصرنا أنه بقدر ما يبتعد الشاعر في لغته عن ميدان النثر ، بقدر ما يكسبها قيما جديرة ، تدل على عمق شاعريته وأصالتها (٣) . وبطبيعة الحال فانه لكي يصل الشاعر بلغته الشعرية الى هذا المستوى ، لابد له من أن " يختار الاستعارات والتشبيهات الجديدة ، لا لمجرد جدتها ، أو لأننا قد مللنا القديم منها . وانما لأن القديم توقف عن توصيل شيء فيزيقي ، وأصبح محض علامات مجردة (٤) " . وفي ضوء هذا السياق ، لابد أن تفهم استعارات أبي تمام فهما جديدا ، يتصل برؤية الشاعر المتجددة للواقع ، وما يمكن أن تحدثه هذه الرؤية في المتلقي من حيث اكتسابه لخبرة جديدة .

---

(١) انظر : نظرية الأدب ، ص ٢٥٣
(٢) مبادئ النقد الأدبي ، ريشاردز ، ص ٣١٠
(٣) انظر : الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص ٣٥١ ، ٣٥٢
(٤) الصورة الفنية : ص ٣٦٨ (منقول عن مصدر) .

٤ـ أثر الطبع والصنعة الكتابية في أسلوبه :

كشفنا في الفصل الثاني من الباب الأول عن مذهب البحتري ، وبينا انه كان نسيجا متآلفا من الطبع والصنعة ، واذا كنا في ذلك الفصل مشغولين بالتقرير النظري لمذهب الشاعر ، أكثر من انشغالنا بالجانب التطبيقي ، فان هاهنا متسعا من الوقت لكي نلتمس أبرز ملامح الطبع والصنعة التي لحظها النقاد في أسلوب الشاعر.

أ ـ اثر الطبع في أسلوبه :

يعود الفضل في بحث جانب الطبع عند البحتري ، الى فئة أنصاره ، أو أنصار الطبع على وجه الدقة العلمية . وهم تلك الفئة التي لا نعرف آراءها الا من خلال كتاب الموازنة . والآمدي وان كان متأخرا عن هؤلاء زمنيا ، فانه يعد واحدا منهم ، وقد صرح بذلك علانية ، كما مر بنا في مذهب البحتري وكما سوف يمر بنا بعد قليل .

ومهما يكن الأمر فان فئة أنصار الطبع والآمدي كانوا يشيرون الى سمات فنية تركها عنصر الطبع في أسلوب البحتري . فكانت هذه السمات من أبرز الفوارق في نظرهم بين البحتري وأبي تمام . وهذه السمات الفنية ، أو الخصائص الطبعية ان صح التعبير ، أهمها ثلاث خصائص هي :ـ

قرب المأتى ـ استواء الشعر ـ الديباجة .

على أن الملاحظ أن هذه السمات الفنية التي نشأت في محيط اتجاه الطبع لم تلبث أن تحاورها سائر النقاد الذين تعرضوا لشعر البحتري، سواء كان هؤلاء النقاد على علم بأن مثل هذه الخصائص الفنية ، لاتمثل الا جانب الطبع عند البحتري أم كانوا على غير علم بذلك .

١ـ قرب المأتى :

قرب المأتى ، وقد يعبر عنه أحيانا بقرب المأخذ ، سمة فنية وثيقة الصلة بشعر

الطبع ، وبالشاعر المطبوع . ومعنى قرب المأتى أو قرب المأخذ " أن تأخذ عفو الخاطر ، وتتناول صفو الهاجس ، ولا تكد فكرك ، ولا تتعب نفسك ، وهذه صفة المطبوع "(١).

ويتضح من هذا التبسيط أن قرب المأتى يوازى سطحية الفكرة الشعرية والبعد عن الاتكاء الذهنى فى تناولها ، أو الالحاح عليها بالتفتيت والتحليل .

وقد ربط الآمدى بين هذه السمة الفنية الخاصة بشعر الطبع وشعر البحترى ، حينما أشار الى أن من فضل البحترى انما فضله بأمور منها " حلاوة اللفظ ، وحسن التخلص ، ووضع الكلام فى مواضعه ، وصحة العبارة ، وقرب المأتى ، وانكشاف المعانى "(٢). وكذلك يربط الآمدى بين صفة (قرب المأتى) ، واتجاه المطبوعين بوجه عام حينما قال : " والمطبوعون وأهل البلاغة لا يكون الفضل عندهم من جهة استقصاء المعانى ، والاغراق فى الوصف ، وانما يكون الفضل عندهم بالالمام بالمعانى وأخذ العفو منها مع جودة السبك ، وقرب المأتى ، والقول فى هذا قولهم واليه أذهب "(٣). ويمكن أن نفيد من نص الآمدى هذا بالذات ، أن سمة قرب المأتى تقف فى الطرف المقابل لسمة استقصاء المعانى ، والغوص عليها . وهى سمة اسلوبية اشتهر بها أبو تمام وعرف بها عند غالبية النقاد .

على أن من حسنات الآمدى بعد ذلك ، نزوله بهذا الموقف النقدى الى مستوى التطبيق ، حينما ناقش فكرة (سؤال الديار) عند أبى تمام والبحترى ، وتوضيحه لكيفية تناول الشاعرين لهذه الفكرة .

---

(١) الصناعتين : ص ٥٥
(٢) الموازنة : ج ١ ص ٤
(٣) الموازنة : ج ١ ص ٥٢٥

قال ابو تمام :

من سجايا الطلول الا تجيبـــــــا

فصواب من مقلة أن تصوبـــــــا

فاسألنا ها وأجعل بكاك جوابـــا

تجد الشوق سائلا ومجيبـــــــا

يبسط الآمدي المعنى في هذين البيتين ... ثم ينتهي بعد ذلك — وهـــذا هو المهم — الى قوله : " وهـذه فلسفة حسنة ، ومذهب من مذاهب أبي تمـــام ليس على مذاهب الشعراء ولا طريقتهـــم "(١).

وتعبير الآمدي بلفظة (فلسفة) ازاء موقف أبي تمام من فكرة سؤال الديار، تعبير موفق، لا سيما حينما نحمل لفظة فلسفة على أبسط معانيها، أي اعمال العقل والنفاذ بوساطته الى بواطن الأمور . ومن يتأمل بيتي أبي تمام لابد أن يلحظ فيهما صدق نظرة الآمدي . فالبيت الأول عند أبي تمام ليس الا تمهيدا لفكرة غائرة في ذهنه ، لم يضطلع بها الا البيت الثاني . ففي هذا البيت تتراءى لنا فكرة أبي تمام ، ولكن من وراء ضباب الشعر ، حيث اضطربت الرؤيا وحيث اختلط السؤال بالجواب ، فلم نكد نتبين من هو السائل ومن هو المجيب ، الا أن يكون البكاء سؤالا وجوابا ، ويكون الشوق سائلا ومجيبا ! ! بهذا الموقف مزج أبو تمـــام عنصري المفارقة (الذاتي والموضوعي) فاستطاع بذلك أن يعبر عن لحظة مـــن التجانس الكوني . لقد فلسف أبو تمام الموقف كما قال الآمدي ، ولكنها فلسفـــة حسنة حتى لو لم تكن على طريق الشعراء ومذاهبهم .

وتناول البحتري الفكرة عينها ، فكرة سؤال الديار فقال :

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤٩٩

وقفنا على ذات الخيلـــة فانبـــرت

سواكب قد كانت بها العـــين تبخـــل

على دارس الآيات عاف تعاقبـــــت

عليـه صبا ما تستفيـق وشمـــــــال

فلم يدر رسم الدار كيف يجيبنـــا

ولا نحـن مـن فـرط البكـا كيف نســأل

وكان تعليق الآمدي على هذه الأبيات هو أن " قول أبـي تمام ، وان كان فيـه دقـة وصنعـة فهذا عندي أولى بالجودة ، وأحلى في النفس ، والوطء بالقلب ، وأشبه بمذاهب الشعـراء "(١).

ولا يعنينا هنا ذوق الآمدي في تفضيله هـذه الأبيات على أبيات أبي تمام ، انمـا يعنينا أن سر اعجاب الآمدي هـذا ، راجع الى خاصية قرب المأتي عنـــد البحـتري.

ان أبيات البحـتري هـذه حينما توضع بازاء أبيات أبـي تمام السابقـة ، تكـون أفضل مثال لمعنى قرب المأتى عنـد شاعرنـا ، وكيفيـة تناولـه للفكـرة الشعرية. فعلـى الرغم من أن البحتـري عـبر عن الموقـف بثلاثـة أبيـات ، وليس ببيتـين كمـا عـبر أبـو تمـام ، فالحـق أنـه كـان يـدور فـي نطـاق دائرتـه الذاتيـة ، ولـم يبلـغ مرتبـة (العلـول الشعـري) التـي بلغهـا أبـو تمـام . لقـــد ظـل عنصـرا الموقـف عنـده كمـا هـما عليـه ، أي ظـل الشاعـر في بنائـه الميسر ، وظلـت الديـار في صمتهـا الرهيـب . وانتهى هذا الموقف الدرامـــي ".

---

(١) الموازنـة : ج ١ ص ٥٠٠

بعد ثلاثة أبيات ، لكنى يطرح السؤال من جديد (كيف نسأل ؟!) .

هذا معنى قرب المأتى عند البحترى . انه يعبر ولا يحلل ، يقف عند الظواهر ولا ينفذ الى البواطن ، ومع أنه ينقل المشهد ولا يغفل عناصره الايحائية ، فهو قلما يتدخل فى تلوين الصورة ، انما يكتفى فى الغالب بالاطار الخارجى ، وملامحه العامة — كل هذا لتوفر عنصر الطبع فى شعره ، بحيث لا يملك مع هذه القريحة الجياشة وقتاً يكفى للتحليل والتعليل .

٢ — استواء الشعر :

الأثر الثانى من آثار الطبع فى أسلوب البحترى هو استواء الشعر . وقد يعبر عنه أحيانا بـ(اتحاد النسج)(١) . ويبدو أن هذه السمة الفنية كانت فى شعر البحترى على قدر من الوضوح بحيث تنبه اليها أكثر من ناقد ، ومنذ وقت مبكر أيضا . فقد وصف المبرد فى القرن الثالث الهجرى ، شعر البحترى بخاصية الاستواء ، وجعلها من أهم ما يميز بينه وبين أبى تمام(٢) . ونجد وصف شعر البحترى بهذه الخاصية عند الصولى(٣) ، وعند ابن العميد(٤) ، وأخيرا عند الآمدى(٥) .

على أن ما يهمنا من هؤلاء هو ما عند الآمدى وحده . فالآمدى على حد علمنا هو أول ناقد يوثق العلاقة بين الطبع وخاصية استواء الشعر . كما أنه أول ناقد يلقى الضوء على معنى استواء الشعر وما المراد به . يقول فى معرض حديثه عن شعر أبى تمام والبحترى : " والمطبوع الذى هو مستوى الشعر ، قليل السقط ، لا يبين جيده بينونة شديدة ، ومن أجل ذلك صار جيد شعر أبى تمام معلوما ، وعدده محصورا ".

---

(١) استخدم ابن العميد هذا التعبير ، حينما وصف شعر البحترى . انظر : الكشف عن مساوئ شعر المتنبى ص ٣٥

(٢) أخبار البحترى : ص ١٦٤ ، ١٦٥

(٣) أخبار أبى تمام : ص ٧٠ (٤) الكشف عن مساوئ شعر المتنبى ، ص ٣٥

(٥) الموازنة : ج ١ ص ٥٤ ، ٥٥

ويتضح من كلام الآمدى هذا ، أن استواء الشعر مظهر من مظاهر الطبع ، ولازمة من أهم لوازمه . وعبارة (قليل السقط) وحدها ، هى المفتاح الذهبى لمعنى هذه الخاصية الفنية . فالسقط هو — أى عيب من عيوب الشعر — يمكنه أن يطرأ على بيت أو أكثر من أبيات القصيدة ، فيتسبب فى خلخلة بنائها ، اذ ينقلها هذا (السقط) من حال التماثل والاستواء ، الى حال التباين والاختلاف .

على أننا لن نتبين صلة الاستواء بالطبع الشعرى ، بصورة جلية ، الا حينما نفترض أن أى عيب يمكنه أن يطرأ على القصيدة ، انما يمثل تلك النقط التى ينقطع فيها تيار الطبع فى القصيدة بحيث تبدو مثل هذه النقط أو المحطات وكأنما هى بحاجة ماسة الى درجة حرارة الطبع الشعرى الماثلة فى سائر الأبيات .. من هذا كله نصل الى أن معنى استواء الشعر ، هو محافظة الشاعر على مستوى واحد من الاندفاع العاطفى من أول القصيدة الى نهايتها . حتى يصح أن نقول ان تيار الشعر فى مثل هذه الحالة أشبه ما يكون بتيار الجدول المائى المندفع فى مجرى لا تعترضه فيه وهدة ، ولا رابية ، يضطر معها الى العلو أو الانخفاض ، أو الالتواء يمنة ويسرة .

ومن الطبيعى بعد ذلك أن تنعكس هذه الصورة على القصيدة بشكل ايجابى ، أقل ما فيه هو ظهور (الوحدة الجمالية) نتيجة تآلف عناصر التعبير فى كل أبيات القصيدة ، وتوازى تأثيراتها الجمالية فى وجدان المتلقى . الأمر الذى يجعل القصيدة فى النهاية سبيكة ذهبية مفرغة فى قالب واحد .

واذا كانت هذه الخاصية الفنية ماثلة فى شعر البحترى بحيث أن أية قصيدة من قصائده ، يمكن أن تكون برهانا قاطعا عليها ، فالحقيقة أن خاصية الاستواء هذه لا تصدق على شعر أبى تمام ، بالمقدار نفسه الذى صدقت به على شعر البحترى . وهنا السر فى أن جيد شعر أبى تمام أصبح معدودا

محصورا ، كما نبه الآمدي آنفا . بمعنى أن اختلاف مستوى القصيدة عند أبي تمام بين جيد ورديء من شأنه أن يسهل على الناقد عملية التمييز ، ومعرفة الجيد وهذا معقول جدا ، فبضدها تتميز الأشياء ، كما يقال .

ومع أن تفصيل القول في ضعف خاصية استواء الشعر عند أبي تمام ، قد يوحي بالخروج عن جادة النقد الموجه للبحتري ، فالواقع أنه لا يليق بالباحث اهمال ذلك النقد والتحليل اللذين تولى بهما القاضي الجرجاني معالجة ضعف الاستواء الشعري عند أبي تمام . لاسيما أن القاضي الجرجاني بلغ في تحليل هذه الظاهرة عند الرجل مالم يبلغه الآمدي . الأمر الذي سيكون له بالغ الأثر في تعمق خاصية استواء الشعر ، من واقع التحليل المعجب ومواجهة النص الأدبي .

يقول القاضي الجرجاني في هذا المعرض : " ومن جنايات هذا الاختيار على أبي تمام واتباعه أن أحدهم بينا هو مسترسل في طريقته وجار على عادته يختلجه الطبع الحضري ، فيعدل به متسهلا ، ويرمي بالبيت الخث ، فاذا انشد في خلال القصيدة ، وجد قلقا بينا نافرا عنها ، واذا اضيف الى ما وراءه وأمامه تضاعفت سهولته ، فصارت ركاكة "(١) .

ويتضح من نقد الجرجاني هذا أن عدم استواء الشعر عند أبي تمام ومن سار على رسله ، هو الانحراف المفاجيء بالطبع الشعري المسترسل الى ضرب من اللين والرقة لا يناسب المستوى العام المسيطر على القصيدة . بل يصح أن نقول أن مثل هذا البيت اللين أو الأبيات ، تصبح في عرض القصيدة ، وكأنما هي شامة مشوهة في وجه متناسق جميل .

---

(١) الوساطة : ص٢٢

ومثلما يكون الانحراف بالطبع الشعري الى جهة اللين والرقة عاملا مؤاتيا في عدم استواء القصيدة ، فقد يكون العكس مؤديا الى النتيجة نفسها ، اذ ربما كان الشاعر "... يجري مع طبعه ، فينظم أحسن عقد ، ويختال في مثل الروضة الأنيقة ، حتى تعارضه تلك العادة السيئة فيتسنم أوعر طريق، ويتعسف أخشن مركب ، فيطمس تلك المحاسن ويمحو طلاوة ما قدم ، كما فعل أبو تمام في كثير من شعره "(١). أي أن الانحراف بالطبع هذه المرة ، لم يكن الى اللين والرقة ، بل الى الغلظة والخشونة . ومع ذلك فان النتيجة واحدة ، هي عدم استواء الشعر في نهاية الأمر .

وقد أحسن القاضي الجرجاني صنعا ، حينما أكد ظاهرة عدم استواء الشعر من واقع شعر أبي تمام .

يقول أبو تمام مثلا :

لو جاز سلطان القنوع وحكمه

في الخلق ما كان القليل قليلا

من كان مرعى عزمه وهمومه

روض الأماني لم يزل مهزولا

ويعلق القاضي الجرجاني هنا بقوله : " فهو كما تراه يعرض عليك هذا الديباج الخسرواني ، والوشي المنمنم ، حتى يقول :

لله درك أي محبر قفرة

لا يوحش ابن البيضة الاجفيلا(٢)

---

(١) الوساطة : ص ٢٢

(٢) الأجفيل : الكثير الاجفال .

أو ما تراها لا تراهـــا هـــزة
(١) (٢) (٣)
تشـاى العيون تجرفـا وذميـــلا

ثم يقول بعد ذلك : " فنغض عليك تلك اللذة ، وأحدث في نشاطك فترة ، وهـذه الطريقـة أحـد ما نعى على أبـى الطيب "(٤) . ويبـدو أننا لن نجادل في سلامـة هـذا النقد الذى توجه به القاضى الجرجانى الى أبيات أبـى تمام . فالبيتـان الأولان كان يسيطـر عليهما جـو واحـد ، وروح شعريـة واحـدة ، تتمثل فـى السلاسـة ، وانسياب الألفاظ على اللسان ، رغم بعد ما بين البيتين من المعنى ، ورغم اختلاف وسيلـة التقديم فيهما ، ولكننا ما كدنا نأخـذ فى البيتين التاليين لهمـا حـتى شعرنا بتغيـر الجـو الماثل فى قلق العبارات ، وغريب الألفاظ . ولا يذهبـن بنا الظن الى أن مثل هـذا الصنيع عند أبـى تمام ، يمكن اعتباره بأنه (تلويـن عاطفـى) ينافـى طبيعـة القصيدة التقليديـة ذات الأغـراض الكثيرة . فالشاعـر الحاذق — فى اعتقادنا — يستطيع أن يحقق مثل هـذا الهدف ، من واقع الوسائـل الشعريـة ، التصويريـة والايحائيـة التى لاتمس حقيقـة الأسلوب ، ولا تعكر صفـاء جوهره . هكـذا تكون الجوانـب السلبيـة من الصورة عند أبـى تمام ، زيادة وتأكيدا فـى جوانبها الايجابيـة عند البحـترى ، والضـد يظهـر حسنه الضـد .

٣ — الديباجـــة :

الديباجـة هـى الأثـر الثالث من آثار الطبـع فى شعر البحـترى . ويعتـبر الآمـدى من أقدم النقاد الذين ذكروا هـذه الخاصيـة فى اسلوب البحتـــرى ، واتخـذوا منها فارقا أسلوبيا يميـز بين أسلوب البحترى ذى الديباجـة ، واسلـوب أبـى تمام الخالى منها . فى هذا يقول الآمـدى :

---

(١) تشاى : تسبق .
(٢) التجرف والذميل : ضربان من السير النشيط .
(٣) الوساطـة : ص ٢٣

" وحسن التأليف ، وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسنا ورونقا ، حتى كأنه أحدث فيه غرابة لم تكن ، وزيادة لم تعهد ، وذلك مذهب البحتري ، ولهذا قال الناس : لشعره ديباجة ، ولم يقولوا ذلك في شعر أبي تمام "(١).

ونجد خاصية الديباجة تؤدي عند الباقلاني الدور نفسه ، ولكن في التمييز بين أسلوب البحتري وأسلوب ابن الرومي ، يقول :

" ولا يخفى على أحد يميز هذه الصنعة ، سبك أبي نواس من سبك مسلم ، ولا نسج ابن الرومي من نسج البحتري . وينبهه ديباجة شعر البحتري وكثرة مائه ، وبديع رونقه ، وبهجة كلامه ، الا فيما يسترسل فيه ، فيتشبه بشعر ابن الرومي "(٢).

ولا يبعد ابن الأثير كثيرا عن الآمدي والباقلاني ، اذ نراه يقصر خاصية الديباجة على أسلوب البحتري فحسب ، حينما يقول : " وأما البحتري فقد فاز بديباجة السبك التي ليست لغيره "(٣).

ويتضح من خلال هذه النصوص النقدية ، أن الديباجة خاصية فنية لازمت شعر البحتري ملازمة جد وثيقة . وكانت بهذه الصفة من الخصائص التي ميزت أسلوبه عن أساليب غيره من الشعراء ، كما رأينا .

ولكن ما المراد بالديباجة في شعر البحتري؟ ان هؤلاء النقاد كما رأينا لم يحددوا لنا المعنى المراد بالديباجة ، تحديدا دقيقا ، رغم أن كلامهم يوحي الى القارئ بأنها شيء واضح في أذهانهم .

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤٢٥
(٢) اعجاز القرآن : ص ١٢١
(٣) الاستدراك : ص ٢٥

. من هنا فان عدتنا فى التعرف على هذه الخاصية الفنية ، انما هو تحليل النصوص بدقة ، وقراءة ما وراء الكلمات . ولعل أول ما يمكن ملاحظته خاصة عند الآمدى ، والباقلانى ، هو مجىء لفظ الديباجة فى سياق ألفاظ أخرى ، كالبهاء ، والحسن والرونق عند الآمدى ، والماء ، والبهجة عند الباقلانى .

ومعنى هذا أن الديباجة تقع فى دائرة تلك الألفاظ الفضفاضة المبثوثة فى كتب النقد العربى ، التى ان عبرت عن شىء فانما تعبر عن استجابة الناقد القديم للنص الأدبى ، واحساسه بأن ثمة أثرا غامضا قد تركه النص فى وجدانه ، وأنه لا يمكن التعبير عن هذا الأثر بأكثر من تلك الألفاظ ، التى يبدو أنها تحيل على المطلوب دائما وأبدا .

على أن العودة الى كلام الآمدى خاصة ، تفيدنا فى أن ألفاظ الشعر الذى يمكن أن يوصف بالديباجة ومرادفتها اللفظية ، من بهاء ، وحسن ، وماء ، ورنق ... الخ ، ألفاظ لا تعبر عن معانيها الحقيقة فحسب ، بل تعبر عن معانيها وزيادة .

ومن هذه اللمحة الفذة اهتدى الآمدى الى خاصية (الايحاء اللفظى) فى الكلمات . فالمعروف اليوم أن الكلمة "أيا كانت توقظ دائما فى الذهن صورة ما ، بهيجة أو حزينة ، رضية أو كريهة ، كبيرة أو صغيرة ، معجبة أو مضحكة ، تفعل ذلك مستقلة عن المعنى فى غالب الأحيان"(١) . من هذا نصل الى أن الديباجة وما يرادفها من ألفاظ أخرى ، انما تعبر عند نقادنا القدامى عن القيم الايحائية فى الألفاظ ، أى عن تلك الأصداء التى تصاحب الكلمات الى جوار معانيها الذهنية .

---

(١) اللغة ، فندريس ، ترجمة ، عبد الحميد الدواخلى ومحمد القصاص ، ص ٢٣٧

واذا كانت الديباجة خاصية فنية قررها النقاد في أسلوب البحتري ، اتضح لنا بما لا يقبل الشك أن شاعرنا ، كان شاعرا صادق الشعور ، وأن صدق شعوره هذا ، كان يهديه الى الكشف عن خصائص الألفاظ ، وأختيار أغناها بالظلال الموحية ، وأشدها وقعا في النفوس . أي أنه من كبار الشعراء الحذاق الذين يمكن أن يوصف واحدهم بأنه " يستغل ما للالفاظ من قوة تعبيرية ، بحيث يؤدي بها فضلا عن معانيها العقلية ، كل ما تحمل في أحشائها من صور مدخرة ، ومشاعر كامنة ، لفت نفسها لفا حول ذلك المعنى العقلي "(١).

أما مستى وكيف يستغل البحتري القيم الايحائية للألفاظ ، فذلك أمر لم يعرفنا به نقاده . وان كان يغلب على الظن ، أن مقدمات قصائده ، هي أفضل شعره الذي يمكن أن توصف ألفاظه بأنها ذات ثروة ملحوظة من القيم الايحائية الفنية الى جانب معانيها العقلية . ولعل مما يقف الى جوار هذا الظن أننا نجد في العصور المتأخرة بعض الأدباء الذين يفهمون من لفظ (الديباجة) أنها تعني مقدمة القصيدة العربية التقليدية . ومن هؤلاء درويش الطالوي (٢) (القرن الحادي عشر الهجري) الذي أختار عشرين مقدمة من أجود مقدمات قصائد البحتري ، ثم أطلق عليها اسم (ديباجات البحتري) . وقد قدم لها بمقدمة قصيرة جدا جاء فيها " ديباجات البحتري . ومن الأمثال بل من المجاز ، قولهم ما أحسن ديباجات البحتري ، ذكره العلامة الزمخشري في كتاب الأساس . وهي ديباجات قصائده ، مختارة من شعره ومرتبة على حروف الهجاء "(٣). وعلى ضوء فهم هذا

---

(١) فنون الأدب ، تشارلتن ، ترجمة ، د. زكي نجيب محمود ، ص ٧٦

(٢) هو أبو المعالي درويش بن محمد الطالوي ، شاعر وأديب دمشقي . توفي عام ١١٠٤ هـ . انظر ترجمته في ريحانة الألباء : ج ١ ص ٥٣

(٣) ديباجات البحتري ، مخطوط (الظاهرية) الورقة رقم ١ .

الأديب يبدو أن ثمة علاقة مجازية بين معنى الديباجة الفنى ، ومقدمة القصيدة ، وهى علاقة مكانية ، بمعنى أن مقدمة القصيدة عند البحترى أفضل مكان ، أو جزء من أجزاء القصيدة يمكن أن تتوفر فيه الديباجة بالمعنى القديم ، أو القيم الايحائية المركزة للألفاظ بالمعنى الحديث.

والواقع أن من يتدبر مقدمات قصائد البحترى، لابد أن ينتهى الى مثل هذه الحقيقة . ففى هذه المقدمات حشد وافر من الألفاظ الموحية ، ذات الظلال الزاهية المشعة بكل ما من شأنه أن يثير الوجدان ، ويستفز العواطف . وكم ردد البحترى فيها من الأعلام النسائية البدوية اللطيفة . وكم ردد فيها كذلك من أسماء الأماكن النجدية والحجازية . هذا الى جانب استعانته فى وصف مشاعره ، بتلك الألفاظ الغنية بنبضها العاطفى ، وايحائها العذرى . وقد لا تكون الألفاظ وحدها هى كل ما يؤدى دور الايحاء الفنى فى مقدمات قصائد البحترى . فالى جوار هذه الألفاظ ، هناك أساليب غزلية تثير التجربة العاطفية ، وتشد القارئ الى الاندماج فيها ، مثل استلهام الطيف ، واستراح النسيم ، والحنين الى البادية والرحيل الخيالى اليها ، وما يتصل به من اجهاد المطايا ، والتغنى عنها بأغانى الحداء ، الخ ... وبالجملة فان مقدمات قصائد البحترى عوالم غريبة مستقلة بذواتها ، يمتزج فيها الحلم بالواقع ، والحقيقة بالخيال .

ويكفى شاهدا على ما قدمنا ، أن نقف عند مقطوعة صغيرة للبحترى ، يقول فيها :(١)

نظرت الى (طدان) فقلت ليلى
هناك وأين ليلى من طدان (٢)

ودون مزارها ايجاف شهر
وسبح للمطايا أو ثمان

---

(١) الوساطة : ص ٥١ ، ٥٢ . وانظر القصيدة بكاملها فى ديوان البحترى : ج ٤ ص ٢٢٢٨ .
(٢) طدان : اسم مكان .

ولما غربت أعـــراف سلمـــــى

لهـــن وشرقـت قنـــن القنـــــان

تصوبت البلاد بنـــا اليكـــــم

وغـنى بالايـــــاب الحاديـــــان

ومع أن هـــذه القطعـة ليست هـي أفضـل ما يمكن أن يصور لنا ، ديباجـة البحـتري ، أو قدرتـه على اقتناص الألفاظ الموحيـة ، والمشبعة بالظلال العاطفيـة — مع هـــذا فان في استطاعتنا أن تكون انموذجا حيا يؤيـد ما قلناه آنفا عن مقدمات قصائـد البحـتري . فالقطعـة رغم قصرها الواضح بحيث انها لم تتجاوز أربعـــة أبيات (١) ، تعتبر وترا مشدودا من الحنين الى البادية . وان كانت البادية هنـــا لا تعدو أن تكون عالما خياليا ، يلجأ اليـه الشاعر ، كلما أمضـه واقعه الحقيقـــي المرير . وليس في هـــذه القطعـة بعد ذلك ما يمكن أن يوصف بأنه شعري ، اللهـم الا هـــذه الموسيقى السريعة المتوترة ، وهـــذه الألفاظ المشحونة بالدلالـة العاطفيـــة . وعلى الرغم من أن كـل لفظـة من ألفاظ هـــذه القطعـة تقريبا ، كانت تعمل فـــي دائرتها الخاصـة دون أن تتفاعل مـع أي لفظـة أخـرى ضمن علاقـة مجازية ، أو شبه مجازيـة . فالحقيقـة أن هـــذه الدوائـر الصغيرة ، تستطيع أن تحدث من خـــــلال التفاعل مـع وجـدان القارئ دائرة واحـدة ، فيها من السعة والعمق ، ما يكفـــل لهـذه الأبيات وحـدة فنيـة ، ونضجـا شعريا الى حـد بعيـد .

على أن الذي يبـرر اختيارنا لهـــذه القطعـة بالذات ، هو أن في مكنتها أن تكشـف لنا عن مـدى تذوق القدماء لهـذا اللون من الشعر ، الذي يقع عبء الشاعريـــة الأكـبر فيه على ألفاظـه ، وما تنطوي عليـه من قيم ايحائية . فلقد سحر أبو ريـــاش

---

(١) اقتصرنا على اختيار القاضي الجرجاني ، وهو ما يمثل الأبيات الأربعة ، مـــع أن هـــذه الأبيات من قصيدة كاملـة .

القيسي ، كبير رواة عصره ، حينما قرئت عليه أبيات البحتري تلك . بل تقول الرواية ، ما يفيد أن الرجل غير رأيه من متعصب ضد المحدثين ، والبحتري خاصة ، الى معجب يحض الناس على قراءة شعر البحتري ، والاستماع به (١) .

فهذه الحكاية البسيطة ان دلت على شيء فانما تدل على أن خاصية الديباجة عند البحتري كانت من أهم الخصائص الفنية التي جذبت القدماء الى شعره ، وجعلت الكثير منهم يفضله بها على أبي تمام ، وابن الرومي ، كما مر بنا . واذا كنا قد نبهنا في تحليلنا لقطعة البحتري الآنفة الذكر الى قيمة وجدان القارئ في تذوق هذا اللون من الشعر ، فانه من المؤكد أننا اليوم لا نبلغ مستوى القدماء في تذوق شعر البحتري هذا ، أو الاحساس بكل ما في ألفاظه من قيم ايحائية .

ويبدو أن السبب في ذلك يرجع الى طبيعة الدلالة الايحائية للفظة ، أو الدلالة الهامشية كما يعبر عنها علماء اللغة . فالمعروف اليوم أن هذه الدلالة " تختلف باختلاف الأفراد وتجاربهم ، وأمزجتهم وتركيب أجسامهم ، وما ورثوه عن آبائهم وأجدادهم " (٢) . واذا كانت هذه الدلالة تبلغ من الحساسية هذا الحد من حيث الاختلاف من فرد الى آخر ، فمن الطبيعي بعد ذلك أن تختلف من عصر الى آخر ، حسبما يغلب على كل عصر من روح ذوقية عامة ، تكون قاسما مشتركا بين أبنائه ولعل هذا هو السر في أن " طبيعة الشعر ليست استاتيكية ، بمعنى أنه ليس له معنى عقلي واحد عند كل الناس في كل العصور " (٣) . فهذا العامل المؤثر الذي يقف في سبيل وصولنا الى مستوى القدماء في تذوق ديباجة البحتري على ذلك النحو البالغ . أو على الأقل يميز تذوقنا عن تذوقهم .

---

(١) انظر : الوساطة : ص ٥١ ، ٥٢ .
(٢) دلالة الألفاظ ، د . ابراهيم أنيس ، ص ١٠٧
(٣) الأسس الجمالية في النقد العربي : ص ٣٥٤ ، ٣٥٥ .

ب — أثر الصنعة الكتابية في أسلوبه :

يبدو أن فكرة تأثر البحتري بالأسلوب الكتابي السائد في عصره ، كانت فكرة غامضة جدا في أذهان غالبية النقاد . ومن الطبيعي أن تكون هذه الفكرة على هذا النحو من الغموض ، ما دام أن هدف الغالبية هو اجتذاب البحتري الى اتجاه الطبع الخالص ، أو اجتذابه الى اتجاه الصنعة الخالصة ، أي صنعة أبي تمام (١) .

وعلى الرغم من غموض هذه الفكرة ، ومن طبيعة الظروف التي احاطت بها ، ومنعتها من الظهور ، فقد لحظ بعض النقاد ظاهرة كتابية صرفة ، كثيرة الدوران في أسلوب البحتري .

هذه الظاهرة الكتابية هي (الترادف) ، أي استخدام الكلمة وأختها التي تؤدي معنى الكلمة الأولى تقريبا (٢) . واستخدام الألفاظ على هذا الأسلوب لون من ألوان المزاوجة ، الا أنها مزاوجة خاصة بالكتاب وحدهم ، ولم يشاركهم فيها من الشعراء الا البحتري .

ويعتبر الثعالبي من أوائل النقاد الذين لحظوا هذه الظاهرة في أسلوب البحتري (٣) ، حيث يقول عن شعره : " ويقال ان شعره كتابة معقودة بالقوافي " . ثم يسوق الثعالبي شواهد من شعر البحتري تؤيد هذه الحقيقة ، مثل قوله (٤) في بعض ممدوحيه :

فالله يبقيه لنا ويحوطه

ويعزه ، ويزيد في تأييده

---

(١) انظر الفصل الثاني من الباب الأول : ص ٧٤ وما بعدها .
(٢) سوف يتضح هذا من رأي ابن رشيق القيرواني ، فيما بعد .
(٣) ثمار القلوب في المضاف والمنسوب : ص ٢٢٥
(٤) المصدر نفسه : ص ٢٢٥

والترادف الكتابي في هذا البيت واضح جدا . فقد تلاحقت فيه الكلمات (يبقيه) ، و (يحوطه) و (يحرزه) ، (ويزيد في تأييده) . ولعلنا نلحظ أن اللفظتين الأوليين بمعنى واحد تقريبا . وأن الأخريين مشتركتان في معنى واحد أيضا .

ومثل قوله في مدح أمير المؤمنين :(١)

بقيت أمير المؤمنين فانما
بقاؤك حسن للزمان وطيب
ولا كان للمكروه نحوك مذهب
ولا لصروف الدهر فيك نصيب

والترادف هنا بين (حسن) ، و (طيب) في البيت الأول . وبين (مذهب) ، و (نصيب) في البيت الثاني . هذا الى جانب التوازن الكتابي بين عبارة (نحوك مذهب) ، و (فيك نصيب) .

ولاحظ ابن رشيق القيرواني كذلك ظاهرة الترادف الكتابي في أسلوب البحتري ، فقال : " والناس مختلفوا الرأي في مزاوجة الألفاظ ، منهم من يجعل الكلمة واختها ، وأكثر ما يقع ذلك في ألفاظ الكتاب ، وبه كان يقول البحتري في أكثر أشعاره "(٢) . وكلام ابن رشيق هذا أبين ، وأدل على المراد من كلام الثعالبي . بل ان فيه ما يفيد بأن الترادف على الطريقة الكتابية قد أصبح عند البحتري أشبه ما يكون بقضية التزامية وليست مجرد ظاهرة أسلوبية فقط .

ومن أمثلة ابن رشيق التي ساقها في هذا الصدد ، قول البحتري :(٣)

---

(١) ثمار القلوب : ص ٢٢٥
(٢) العمدة : ج ١ ص ٢٥٨
(٣) العمدة : ج ١ ص ٢٥٨

تطيب بمسراها البلاد اذ سـرت

فيفغم رياها ، ويصفو نسيمهـا (١)

ويقول عن هذا البيت: " ففي القسم الآخر تناسب ظاهر". أي بين (يفغم رياها) ، و (يصفو نسيمها) (٢) ومثل قوله :

ضاق صدري بما أجن (م) وقلبي بما أجد (٣)

والترادف في هذا البيت ، بين (أجن) ، و (أجد) . ومثل قوله :

لقد اصطفى رب السما * له الخلائق والشيم

والترادف هنا بين (الخلائق) و (الشيم)

ومع أن هذه الظاهرة الكتابية كانت من الخفاء ، بحيث لم يتنبه اليها الا هذان الناقدان . فالحقيقة أن فيما سردناه من أمثلة ما يغني عن التطويل والاستزادة . لا سيما أن ديوان البحتري ماثل بين أيدينا . وهو أصح وثيقة فيما يتعلق بتقرير هذه الظاهرة الاسلوبية في شعره ، اذ قلما نجد قصيدة من قصائده تخلو منها . ولو وقفنا على سبيل المثال عند قصيدته التي مطلعها : (٤)

عارضتنا أصلا فقلنا الربـرب

حتى أضاء الاقحوان الأشنب (٥)

لأمكن أن تستوقفنا ظاهرة الترادف الكتابي فيها ، في مواضع كثيرة . كقوله :

أو مضن من خلل الخدور فراعنا

برقان : خال ما ينال ، وخلب (٦)

---

(١) العمدة : ج ١ ص ٢٥٨
(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٥٨
(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٥٨
(٤) ديوان البحتري : ج ١ ص ٧١
(٥) المصدر نفسه : ج ١ ص ٧٢
(٦) الخال ، والخلب ، كلاهما بمعنى واحد ، أي برق لا يخلف مطر .

(١)
وقولـه :

(٢) (٣)
ووراء تسديـة الوشاة مليـــة

بالحسـن تملح في القلوب وتعـــذب

(٤)
وقولـه :

ركبـوا الفرات الى الفرات وأملـــوا

جـذلان يبـدع في السملح ويغـــرب

(٥)
وقولـه :

ضـرب الجبال بمثلها من رأيـــه

غضبـان يطعـن بالحمام ويضـــرب

(٦)
وقولـه (في وصف المجرحى والقتلى) :

فمجـدل ، ومرمـل ، وموســـد

ومضـرج ، ومضمخ ، ومخضـــب

فاذا كانت كل هـذه الأمثلـة التي سردناها من قصيدة واحـدة فحسب ، أمكننـا أن نقول بأن ظاهـرة الترادف الكتابي في شعر البحتري ، قد أصبحت بين أيدينـا حقيقـة مقررة ، لاتحتمـل أدنى جـدال .

والحقيقـة أن تعمق هـذه الظاهـرة في أسلوب البحتري ، يمكن أن يـؤدي بنا الى أن شاعرنا كان مهتمـا بتوفيـر القيم الصوتيـة في شعره ، وتكثيفـا تكثيفـا قد يكون على حساب المعاني ، والقيم الفنيـة الأخـرى . فالبحتري حينما يقول :—

فمجـدل ومرمـل وموســـد

ومضـرج ، ومضمخ ، ومخضـــب

---

(١) ديوان البحتري : ج ١ ص ٧٢
(٢) تسديه : اصلاح . (٣) مليـة : مخفف مليئـة .
(٤) ديوان البحتري : ج ١ ص ٧٤
(٥) المصدر نفسه : ج ١ ص ٧٥
(٦) المصدر نفسه : ج ١ ص ٧٦

لايعطيانا في الشطر الثاني أكثر من معنى اللفظة الأولى ، ولكنه يعطيانا الى جوار ذلك ثروة موسيقية ، تتمثل في الايقاع المتردد على نسق واحد ثلاث مرات ، وهي قيمة شعرية على كل حال .

ومن الممكن جدا أن يرد على البحتري اعتراض وجيه ، مؤداه أن استخدام مزاوجة الألفاظ على سبيل (التكافؤ) (١) المتضاد ، أفضل من استخدامها على الطريقة التكتابية ، من حيث أن الطريقة الأولى تحقق القيم الصوتية ، ولا تهدر قيمة المعنى ، على نحو قول أم الضحاك : (٢)

وكيف يساوي خالدا أو يقالـــــــه

خميص من التقوى ، بطيـــن من الخمر

وعلى نحو قول طرفـــة : (٣)

بطيء الى الجلسى ، سريع الى الغنا

ذلول باجماع الرجال ملهـــــــد

ففي الشطر الثاني من البيت الأول ، مزاوجة بين (خميص) و (بطين) وبين (التقوى) و (الخمر) ، هذا الى جانب توازن الجملتين ، (خميص من التقـــوى) و (بطين من الخمر) ، والأمر بالمثل في الشطر الأول من البيت الثاني ، فالمزاوجة واضحة بين ألفاظه ، وكذلك التوازن بين جملتيه ، ففي هذين المثالين وما يجري مجراهما ، تحققت القيم الصوتية الداخلية ، الى جانب القيم المعنوية ، من غير أن يضحى بقيمة في سبيل الأخرى ، شأن طريقة البحتري الكتابية التي لايتمثل فيها مثل هذا التوازن الدقيق بين اللفظ والمعنى .

---

(١) انظر تعريفه وأمثلته في نقد الشعر ، ص ١٤١ ، ١٤٢
(٢) نقد الشعر ، ص ١٤٢
(٣) المصدر نفسه ، ص ١٤٢

والجواب على هذا الاعتراض لا يمكن أن يصدر ، الا من خلال نظرة واسعة ، تأخذ في الاعتبار شاعرية البحتري المزدوجة بين الطبع والصنعة .

ان البحتري في الأصل شاعر يمتلك موهبة الطبع الجياش ، فاذا أراد أن يختط لنفسه منهجا ملائما في الصنعة الشعرية ، فلابد أن يكون ذلك المنهج ملائما لطبيعة موهبته ، وحساسية مثل هذه الموهبة . ويبدو أن هذا التلاؤم لا يتحقق لو اعتمد البحتري في مزواجة الألفاظ طريقة التكافؤ المتضاد ، على الرغم من انضباط التناسب بين القيم الصوتية ، والقيم المعنوية في هذه الطريقة كما رأينا .

والسبب في عدم التلاؤم هذا يرجع الى قيام هذه الطريقة غالبا على الذهنية والتروي في الشعر ، بحيث لا يقوم بها الا شاعر يهتم بالفكرة وتعمقها أكثر من اهتمامه بالطبع والعفوية ، وقد أصاب قدامة حينما وصف (التكافؤ) بأنه " بطباع أهل التحصيل والروية في الشعر ، والتطلب لتجنيسه — أولى منه بطباع القائلين على الماجس "(١) ، والبحتري بطبيعة الحال أقرب الى القائلين على الماجس منه الى شعراء الروية والتحصيل . هذا الى جانب أن حشد العبارات المتضادة في الشعر أشبه ما يكون بعملية القياس المنطقي(٢) . والمنطق كما هو معروف ايغال في الذهنية ، وأبعد ما يكون عن الشعر .

وهكذا نستطيع أن نصل الى أن تأثر البحتري بالأسلوب الكتابي ، انما كان صادرا في الأساس عن وعي بموهبته الشعرية ، وما يمكن أن يناسبها من صنعة ذهنية .

---

(١) نقد الشعر : ص ١٤٤

(٢) انظر : بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ، ص ١٢٥

وبعد :

لقد لقى أسلوب البحترى عناية نقدية جادة ، لم تقتصر على ناحية واحدة منه ، وانما شملت نواح كثيرة . فقد اهتموا بلغته ونحوه ، وفحصوا بلاغة ألفاظه وتراكيبه ، وبعض صورة الفنية . هذا الى جانب اشارتهم الدقيقة الى ما يمكن أن نسميه بالخصائص الفنية .

ولقد اتفقت كلمة القدامى أو كادت على أن أسلوب البحترى كان من أقوم الأساليب الشعرية ومن أصفاها ومن أغناها بالثراء البلاغى.

واذا استثنينا بعض مظاهر النقص فى نقد القدامى ، فان ما عدا ذلك يعد صورة قريبة من الكمال . سواء أكان ذلك فى أسس نقدهم وغاياته ، أو فى صحة دلالة ذلك النقد على عبقرية البحترى الأسلوبية.

الفصل الثاني

المعاني

تمهيد : في المعنى وأبرز مقاييسه :

على الرغم من أن غالب الجهود النقدية القديمة في مجال الشعر والبلاغة — قد انصرفت الى جانب الصياغة الأدبية ، والتفقه في أسرارها الفنية ، فان هذا لا يعني — كما يرى البعض — أن القدماء اكتفوا بالأشكال الظاهرة عما وراءها ، فأهملوا قضية المعاني دون اعتبارات نقدية ، أو معايير فنية ، تتوغل خلف الظواهر من جانب ، وتكمل معايير الصياغة من جانب آخر (١).

ان النظرة العابرة في كتب التراث النقدي عند العرب تكفينا في أن نؤكد حقيقة اهتمام النقاد العرب بنقد المعاني في الشعر . فقد عنوا بها عناية جادة " فتكلموا في أهميتها ، وتكلموا في صوابها وخطئها ، كما درسوا بعناية مظاهر ابتكارها وعواملها ، ومظاهر الاحتذاء والتقليد وعواملها ومحاسنه وعيوبه ، كما درسوها من ناحية الحقيقة والخيال ، ومن ناحية العاطفة ، والعقل ، والحس (٢)".

ومن خلال هذه الأبحاث التي أدارها النقاد العرب ، حول المعنى وما يمكن أن يتصل به من داخل العملية الشعرية وخارجها ، ظهرت لهم مقاييس كثيرة لنقد المعاني الشعرية ، تداولوها فيما بينهم ، وحاولوا على ضوئها تقدير ما بدا لهم من القيم الكامنة في المعاني .

والحقيقة أن عملية استخلاص كل مقاييس نقد المعنى من كتب التراث ، ثم فحص هذه المقاييس فحصا نقديا متأنيا ، عملية لا يمكن أن تؤتي ثمارها الا من

---

(١) انظر : النقد اللغوي عند العرب : د . نعمة رحيم العزاوي ، ص ٣٧٤
(٢) التيارات المعاصرة في النقد الأدبي : د . بدوي طبانة ، ص ٣٦٤ .

خلال دراسة نقدية خاصة (١) . لاسيما أن مسألة المعنى فى النقد العربى ، مسألة شائكة ، تكمن خلف كبريات المشكلات النقدية ، وتتصل بها من قريب أو بعيد ، فهى تمثل جانبا من مشكلة اللفظ والمعنى ، كما تتصل بمشكلة السرقات ، ومشكلة الاعجاز فى القرآن الكريم ، الى غير ذلك .

وعلى الرغم من ذلك كله فان بامكاننا أن نلمس فى هذا التمهيد أبرز مقاييس نقد المعنى ، وأكثرها تداولا بين النقاد العرب ، خاصة فيما يتعلق بنقد كبار شعراء العربية . ونعنى بذلك مقياسى الابداع والتقليد ، والصواب والخطأ .

أ — مقياس الابداع والتقليد :

يتكون هذا المقياس من شقين ، الابداع ، والتقليد . والذى يهمنا فى هذا المقام هو الابداع فحسب . أما التقليد فانه يلخص قضية بكاملها ، تلك قضية السرقات الأدبية (٢) .

رحب النقاد كثيرا بالشاعر المبدع ، الذى تتصف معانيه بالابتكار والأصالة . وربما كانت خاصية الابداع وحدها كفيلة عند بعض النقاد ، بأن تقدم شاعرا من عداد الشعراء على قطاع كبير من زملائه " وبهذه الخلة دون ما سواها فضل امرؤ القيس ، لأن الذى فى شعره من دقيق المعانى ، وبديع الوصف ، ولطيف التشبيه ، وبديع الحكمة ، فوق ما فى أشعار سائر الشعراء من الجاهلية والاسلام ... " (٣) .

ومن هذا المنطلق تتبع النقاد المبدعين من الشعراء ، وأشادوا بهم . وقد اشتهر أبو تمام فى هذا الجانب شهرة واسعة ، فهو عند الغالبية من النقاد أكثر

---

(١) على الرغم من الجهد الذى بذله د . أحمد بدوى رحمه الله فى مقاييس نقد المعنى ، فهو جهد أولى ، يقف عند حدود جمع المادة . انظر كتابه : أسس النقد الأدبى عند العرب ص ٣٦٨ وما بعدها .

(٢) نظرا لاتساع القول فى السرقات ، فقد خصصنا لها فصلا مستقلا .

(٣) الموازنة : ج ١ ص ٤٢٠

الشعراء المولدين معانى وتوليدا (١) . وان كان ابن رشيق القيروانى خاصة يخالفهم فى هذا ، ويذهب الى أن ابن الرومى أولى بالتقدمة من أبى تمام (٢) . وكما يذكر النقاد أبا تمام وابن الرومى ، يذكرون أيضا أبا الطيب المتنبى ، فهو من عداد الشعراء المبدعين الذين اقتدروا على المعانى وتوسعوا فيها (٣) .

على أن الملاحظ هو أن موقف النقاد العرب من مسألة الابداع فى الشعر لم يوجه توجيها سليما ، بل انها لا تخلو من بعض المظاهر السلبية .

ولعل أول ما يمكن ملاحظته فى هذا الجانب هو تزمت النقاد وتشددهم ، بحيث انحصر ابداع كبار الشعر فى أبيات قليلة ، بل انحصر فى أبيات معينة . وحسبنا أن أبا تمام الذى اعترفت له الغالبية بالابداع والأصالة ، يدور ابداعه فى حدود عشرين بيتا (٤) ، هذا عند الموسعين عليه ، وربما زعم البعض أن ابداعه لا يتجاوز ثلاثة أبيات فقط (٥) . فاذا كان هذا حال أبى تمام رائد الابداع فى الشعر العربى ، فما هو حال سائر الشعراء ؟! .

وأغلب الظن أن تشدد النقاد فى هذا الجانب لا يرجع على وجه العموم الى سوء انصاف النقاد وتعصبهم ضد الشعراء ، وانما يرجع الى سوء فهمهم لمعنى الابداع أو الأصالة فى الشعر . فالأصالة

---

(١) انظر العمدة : ج ٢ ص ٢٤٤
(٢) المصدر نفسه : ج ٢ ص ٢٤٤
(٣) المصدر نفسه : ج ٢ ص ١٠٢
(٤) انظر: المثل السائر : ج ٢ ص ٢٢
(٥) انظر: العمدة : ج ٢ ص ٢٤٤

عندهم ذات مستويين ، الأول (الاختراع) ، والثاني (الابداع) وتعريف الأول : " هو مالم يسبق اليه قائله ، ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره ، أو ما يقرب منه "(١) . وتعريف الثاني : " ... اتيان الشاعر بالمعنى المستطرف ، والذى لم تجر العادة بمثله ، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديع "(٢) . والفرق الذى وضعه ابن رشيق القيروانى بين هذين المستويين أو هذين الاصطلاحين ، هو أن الاختراع للمعنى ، والابداع للفظ(٣) . والحقيقة أنه فرق لا يوضح المسألة بقدر ما يزيدها تعقيدا .

على أن المهم فى الأمر ليس الفرق بين هذين المصطلحين ، انما المهم هو أن كلا المصطلحين على درجة عالية من الصلابة بحيث يتنافى معناهما مع معنى الابداع الفنى أو الأصالة الفنية بالمعنى الصحيح . اذ ليس الابداع الفنى فى الشعر هو ذلك الجديد المطلق ، أو ذلك الذى لم تجر العادة به ، كما سبق الى وهم القدماء . ذلك أن " الابداع المطلق شىء لا وجود له ، بل ان غاية الابداع هى اخراج الفكرة فى معرض جديد بعد أن يضفى عليها الشاعر من أسلوبه وشخصيته ما يجعلها جديرة باسمه وعبقريته "(٤) . فليس هناك اذن أى لون من ألوان التناقض ، بين أصالة الشاعر وما يستفيده من الآخرين ما دام أن هذه الاستفادة لا تطغى على شخصيته ، ولا تحجب وجهه ورؤيته . بل ما زال كبار النقاد

---

(١) انظر : العمدة : ج ١ ص ٢٦٢
(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٦٥
(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٦٥
(٤) مشكلة السرقات فى النقد العربى : د . محمد مصطفى هدارة ، ص ٣٠١

المعاصرين يؤكدون على أن " أكثر الكتاب أصالة هو الى حد بعيد راسب من الأجيال السابقة ، ويؤرة للتيارات المعاصرة ، وثلاثة أرباعه مكون من غير ذاته . فلكي نميزه — أي نجده هو نفسه — لابد من أن نفصل عنه كمية كبيرة من العناصر الغريبة . يجب أن نعرف ذلك الماضي الممتد فيه ، والحاضر الذى تسرب اليه ، فعندئذ نستطيع أن نستخلص أصالته الحقيقية ، وأن نقدرها ونحددها "(١) . ولا شك أن النقاد العرب لم يفهموا الأصالة على هذا النحو الصحيح ، والا لما انحصرت مظاهر الابداع عندهم فى القليل جدا من الأبيات . ولما اتسع تبعا لذلك باب السرقات بحيث لم يكد أن يعرى منه شاعر قديم أو محدث .

والى جانب تشدد النقاد فى دعوى الابداع الفنى ، اثر اضطرابهم فى فهمه على النحو الصحيح ، هناك مظهر آخر يدل على قصور موقفهم ازاء الابداع الفنى فى الشعر

هذا المظهر يتصل بضيق نظرة النقاد القدماء الى الابداع الفنى فى الشعر . فقد اقتصرت الغالبية منهم على تتبعه والنظر اليه فى حدود (البيت) فقط ، ولم تتسع نظرتهم لكى تشمل القصيدة وحقيقة الابداع فيها ، ومدى ما تنطوى عليه من أصالة ، سواء فى قيمها الجمالية الداخلية ، أو فى موحياتها الخارجية . هذا مع أن القدماء أنفسهم كانوا كثيرا ماينتبهون

---

(١) منهج البحث فى الأدب : لانسون ، ص٤٠٠ (مطبوع فى ذيل النقد المنهجى عند العرب للدكتور محمد مندور) .

الى الابداع على مستوى فن من فنون الشعر ، كالغزل عند شاعر معين ، والرثاء عند آخر ، والمديح عند ثالث ، والهجاء عند رابع وهكذا (١) .

ويغلب على الظن أن الدافع خلف ضيق نظرة القدماء الى الابداع يرجع الى فهم استقلال البيت فى القصيدة ، كما يرجع الى الجزئية التى طغت على أذهان القدماء (٢) . وهى ظاهرة لمسها كثير من الباحثين .

٢ — مقياس الصواب والخطأ :

اهتم النقاد العرب بصواب المعنى اهتماما بالغا " ... لأن المدار بعد على اصابة المعنى ، ولأن المعانى تحل من الكلام محل الأبدان ، والألفاظ تجرى معها مجرى الكسوة ، ومرتبة احداهما على الأخرى معروفة (٣) ".

ومن هذا الاهتمام بالمعنى وبأهمية صوابه أسرف النقاد فى تطبيق مقياس الصواب والخطأ على معانى الشعر ، وحسبنا أن أبا هلال العسكرى وحده ، كتب ما ينوف على ستين صفحة كلها فى تخطئة معانى الشعر (٤) .

على أن المهم فى الأمر هو ما هية صواب المعنى ، أو بعبارة مضادة ما هى الأخطاء التى حذر منها النقاد العرب ، ورأوا فيها ما يمكن أن يعكر صفو المعنى ؟

ان أخطاء المعانى كما هى مبثوثة فى كتب النقد العربى ، أنواع كثيرة ، وصور مختلفة . ومعنى ذلك أن هناك أكثر من نافذة أطل منها الناقد العربى على المعنى الشعرى ، وحكم بالخطأ على ضوئها .

---

(١) لايعنى هذا بالضرورة أن نظرة القدماء الى الابداع على مستوى فنون الشعر ، هى نظرتهم نفسها الى الابداع على مستوى البيت .
(٢) انظر : النقد الجمالى : روزغريب ، ص ١٤٧ . وانظر أيضا : النقد اللغوى عند العرب ، ص ٤١٨
(٣) الصناعتين : ص ٧٥
(٤) انظر : المصدر نفسه ص ٧٥ وما بعدها .

على أن المشكلة التى يمكن أن تواجه الباحث فى هذا الجانب ، هى أنه ليس بين القدماء اتفاق أو شبه اتفاق على نوعية أخطاء المعانى وحصرها . ولهذا السبب فان أى تصور ناضج لمقياس الصواب والخطأ فى النقد العربى ، يعنى استقراء الشرائع النقدية التطبيقية استقراءا دقيقا ، ثم اكتشاف المبدأ العام ، أو المخطط الأول الذى يلخص جوانب هذا المقياس .

وبعد الاستقراء الدقيق لطبيعة أخطاء المعانى كما صورتها كتب النقد العربى ، يمكننا القول بشىء من الثقة ، بأن الناقد العربى كان يلجأ فى الحكم بالخطأ على المعنى الى ثلاثة معايير :

١ — اللغة . ٢ — التصور العقلى . ٣ — الحقيقة الخارجية .

١ — فأما من حيث اللغة : فان الناقد القديم يحكم بالخطأ على المعنى حينما تعجز اللغة عن التعبير عنه تعبيرا دقيقا . مثال ذلك تخطئة الآمدى لأبى تمام فى قوله عن الدهر :

فلو ذهبت سنات الدهر عنه
وألقى عن مناكبه الدثار
لعدل قسمة الأرزاق فينا
ولكن دهرنا هذا حمار

حكم الآمدى بخطأ المعنى فى البيت الأول ، وذلك لأن قوله : (وألقى عن مناكبه الدثار) لفظ ردئ ، وليس من المعنى الذى قصده فى شىء ، وصدر البيت لائق بالمعنى ، فلو كان اتبعه بما يكون مثله فى معناه بأن يقول : فلو ذهبت سنات الدهر عنه ، واستيقظ من رقدته ، أو انتبه من نومه ، أو انكشف

الخطأ عن وجهه ، لكان المعنى بعضى مستقيما ..." (١) ويتضح من هذا اللون النقدى أنه يعالج المعنى من جهة اللغة ، بل يلح على الجانب اللغوى الحاحا لا يخلو من سوء فهم وارتباك ، حيال معنى اللغة فى الشعر ، وأنها ذات مستوى جديد يخالف مستواها الأولى فى النثر ، فاللغة فى الشعر تنطوى على فاعلية ونشاط خيالى خلاق ، يجعل المعاملة معها على نحو معاملة الأمس لبيت أبسى تمام قاصرة بل دون المستوى اللائق والمطلوب (٢) .

والواقع أن تخطئة المعنى من زاوية اللغة ، أى من حيث التدقيق فى لغة الشعر ، والنظر الى كل لفظة فى حد ذاتها ، دون ادراك معنى (السياق) — لون من ألوان النقد الشائع عند النقاد العرب . وهو نقد فاسد على كل حال . وقد تنبه الى فساد هذا اللون من النقد ، وسوء أثره ، كثير من الباحثين (٣) .

٢— وأما من حيث التصور العقلى : فقد حكم الناقد القديم العقل فى الشعر تحكيما بالغا . بل اننا نجد أن فكرة (المعقول) عند القدماء هى أفضل ما يمكن أن يستقر عليه المعنى فى الشعر . فكل ما جاوز (المعقول) حكم النقاد بخطئه ، لأنه فى نظرهم (افراط) أو (غلو) .

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٢٣٥

(٢) لنا وقفة أطول مع هذا اللون من النقد ، حينما تحين دراسة آراء النقاد فى معانى شعر البحترى .

(٣) انظر على سبيل المثال : نظرية المعنى فى النقد العربى ، د . مصطفى ناصف ، ص ٧٥ . وانظر أيضا : الصورة الفنية : د . جابر عصفور ، ص ١٤٢

ومثال ذلك قول بكر بن النطاح فى مدح أبى دلف :

لوصال من غضب أبو دلف على

بيض السيوف لذبن فى الأغماد

فهذا البيت ونحوه من المعانى التى خطأها القدماء ، لما فى معناه من غلو وافراط ، لا يقبلهما العقل (١) . وكما يرفضون هذا النمط من المعانى الذى يتجاوز المعقول تجاوزا بينا ، ويذهب فى المغالاة شوطا بعيدا ، يرفضون كذلك تلك المعانى التى تقصر عن بلوغ الحد المعقول من المعنى ، مثال ذلك قول كثير :

ما روضة فى الحزن طيبة الثرى

يمج الندى جوذانها وعرارها

بأطيب من أردان عزة موهنا

وقد أوقدت بالمندل الرطب نارها

فكثير كما يرى أبو هلال قصر فى هذا المعنى ، " لأنه لم يأت باحسان فيما وصف من طيب عرق المرأة ، لأن كل من تجمر بالعود طابت رائحته " (٢) . ومن خلال بيت بكر بن النطاح ، وبيتى كثير نكتشف معقولية المعنى التى سيطرت على أذهان النقاد ، فهى حد وسط من القصد والاعتدال (لا افراط ولا تفريط) .

والحقيقة أن احتكام الناقد القديم الى معيار التصور العقلى لم يقف عند حد المطالبة بـ (معقولية) المعنى فحسب ، بل أمعن

---

(١) انظر : عيار الشعر : ص ٤٨ . والموشح : ص ٢٨٣
(٢) الصناعتين : ص ١٠٣

بعض النقاد فى الثقة بمعيار العقل امعانا كان له أسوأ الأثر فى التمهيد لبعض التصورات المنطقية ، وتحكيمها فى الشعر . وما مطالبة النقاد (١) بضرورة (صحة التقسيم) ، و(صحة المقابلات) ، و(صحة التفسير) ، (٢) (٣) وشجب الاستحالة ، والتناقض ، الا مظهر من مظاهر تحكم العقل ، (٤) وتوسله بالمنطق فى الحكم على معانى الشعر .

٣ — وأما من حيث الحقيقة الخارجية ؛ فقد حكم القدماء الحقيقة الخارجية فى معانى الشعر تحكيما لا يقل هوادة عن تحكيم العقل ، فلقد حكم نقادنا الأوائل بالخطأ على كل معنى لا تثبت صحته على محك الواقع الخارجى ، أو الحقيقة الخارجية . مثال ذلك انتقادهم لقول أبى نواس فى وصف الأسد :

كأن عينيه اذا نظرت * بارزة الجفن عين مخنوق

فقد حكموا بخطئه فى هذا البيت ، لأن عينى الأسد فى حقيقة الأمر ، غائرتان ، وليستا جاحظتين . (٥)

والحقيقة أن أبسط نظرية شعرية يمكنها أن تسخر من تحكيم الواقع العقلى ، والواقع الخارجى فى الشعر . ذلك أنه " اذا كان الانتاج الفنى شاعريا أو متصفا بالشاعرية ، فلا يمكن أن يكون هذا الانتاج متصفا بأنه عملى أو تجريبى ، لأنه عمل فنى مستقل .... فليست الفنية الأدبية من الحكمة العملية التى تجرى بها الحياة ، لأن تجربتها من الأديب نفسه لا من الواقع " . (٦) ومعنى ذلك أن الشعر

---

(١) انظر : نقد الشعر : ص ١٩٤ (٢) انظر : المصدر نفسه : ص ١٩٦
(٣) انظر : المصدر نفسه : ص ١٩٧ (٤) انظر : المصدر نفسه : ص ١٩٩
(٥) انظر : العمدة : ج ٢ ص ٢٤٠ (٦) بلاغة ارسطو بين العرب واليونان : ص ٥١

عمل ذاتي ينبعث من الواقع النفسي للشاعر ، وليس له غاية خارج ذاته (١) ، وانما غايته تكمن في " الرغبة في اكتشاف معنى التجربة وطبيعتها" .

وعلى هذا الأساس يصبح الواقع النفسي للشاعر هو أقرب الطرق وأسلمها الى الشعر ، ويصبح معيار الشعر هو الصدق الفني القادر على خلق استجابة نفسية لدى المتلقي أو الناقد ، وليس " الفهم الثاقب" (٢) ، كما وقر في أذهان القدماء .

على أن الملحوظة التي لا يصح اغفالها هو أن شعرنا العربي في صورته التقليدية العامة (٣) لم يحقق معنى (التجربة الشعرية) وما تنطوي عليه من عمق المعاناة وفردية الشعور ، بحيث يمكن للناقد القديم أن يستغني عن مقاييس العقل والواقع ، ويستبدل بها مقياس الصدق الفني ، وما يؤدي اليه من فحص العالم الداخلي للشاعر .

---

(١) الصورة الفنية : ص ١٤٥

(٢) انظر عيار الشعر : ص ١٤ . وانظر أيضا : سر الفصاحة : ص ٢٧٦

(٣) التجربة الشعرية هي " الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيرا ينم عن عمق شعوره واحساسه . وفيها يرجع الشاعر الى اقتناع ذاتي واحساس فني ، لا الى مجرد مهارته في صياغة القول ليعبث بالحقائق أو يجاري شعور الآخرين لينال رضاهم ، بل انه ليغذي شاعريته بجميع الافكار النبيلة ، ودواعي الايثار التي تنبعث عن الدوافع المقدسة ، وأصول المروءة النبيلة ، وتشف عن جمال الطبيعة والنفس" . النقد الأدبي الحديث ، غنيمي هلال : ص ٣٨٤ .

لقد ظل الشعر العربي — عند غالبية الشعراء — يرسف في قيود الصنعة بالمعنى الفلسفي ، أي القدرة على احداث عمل سبق تصوره من قبل بواسطة فعل ، يخضع لتأثير العقل وتوجيهه الواعي(١). وعلى أساس هذا التصور للعملية الشعرية ، فان موقف الشاعر من شعره هو موقف الصانع من مادة صنعته ، كموقف النجار من الخشب ، أو الصائغ من الفضة(٢). ومثلما أن النجارة أو الصياغة حرفة ، لاتحتاج الى أكثر من المران والتدريب، فكذلك العملية الشعرية هي الأخرى حرفة يمكن التأتي اليها بالتدريب والمهارة ، بل هذا ما صرح به بعض النقاد(٣).

ولا نحسب أن نطيل فيما يمكن أن يترتب على تصور العملية الشعرية بهذه الصورة من مواقف نقدية ... ويكفي أن نقول بأن جريان الشعر العربي على هذا النحو ، انما كان يمثل انسجاما وتوافقا مع معايير النقد العربي ، ومع تصورات النقاد . ولعل في مقدمة تلك المعايير معيار الصواب والخطأ ، وربط الشعر بالعقل والواقع .

---

(١) انظر : الأسس الفنية للنقد الأدبي : عبدالحميد يونس ، ص ٦٢ وما بعدها .
(٢) انظر : نقد الشعر : ص ١٣
(٣) انظر : اعجاز القرآن : ص ١١١

معانـــى شعـــر البحتـــــرى

١ــ معانيه على ضوء مقياس الابـــــــداع :ــ

أن أفضـل ما يتجلى فيه ابداع البحترى ، هو فن الوصـــف (١) (٢)
فهو الفن الذى اشتهر به ، وجاء فيه بأجود الشعر .

وفن الوصف فى عرف النقد العربى فن واسع ، هذا ان لـــم يكن أوسع فنون الشعر قاطبة ، بل ان " الشعر ــ الا أقلـــه ــ (٣)
راجع الى باب الوصف ، ولا سبيل الى حصره واستقصائه " . ومهمـا يكن اتساع فن الوصف ، فقد حاول القدماء التماس ابتداع البحتـــرى فى أكثر من باب من أبواب فن الوصف عنده .

أ ــ ابداعه فى وصف الطبيعـة :

نجد فى هذا الجانب ملاحظات مهمة ، لا سيما عند عبد اللـــه ابن المعتز ، فهو من أوائل النقاد الذى تنبهوا الى ابداع البحترى فى وصف الطبيعة . يقول : " لو لم يكن للبحترى من الشعـــر الا قصيدته السينية فى وصف ايوان كسرى ــ فليس للعرب سينيـــة (٤) (٥)
مثلها ــ وقصيدته فى وصف البركـــة :

ميلوا الى الدار من ليلى نحييهـا
نعم لنسألها عن بعض أهليهـــا

... وقصيدته فى ابن دينار التى وصف فيها مالم يصفه أحد قبلـه ، (٦)
وهـى التى أولها :

---

(١) انظر : العمدة : ج ٢ ص ٢٩٥
(٢) انظر : معجم الأدباء : ج ١٩ ص ٢٤٥
(٣) العمدة : ج ٢ ص ٢٩٤
(٤) انظر هذه القصيدة فى ديوان البحترى : ج ٢ ص ١٥٢
(٥) انظر هذه القصيدة فى ديوان البحترى : ج ٣ ص ٢٤١٤
(٦) انظر هذه القصيدة فى ديوان البحترى : ج ٢ ص ٩٨٠

ألم تر تغليس الربيع المبكر

وما حاك من وشي الرياض المنشر

ووصفه حرب المراكب في البحر — لكان أشعر الناس في زمانه ....." (١)

ويكتسب نقد ابن المعتز هذا أهميته من جانبين رائعين.

الأول : اتساع نظرة هذا الناقد الى الابداع في الشعر. فقد استطاع أن يلحظه على مستوى القصيدة ، بل حدد لنا قصائد معينة كما رأينا ، أمكنه أن يدرك فيها حقيقة ابداع البحتري وتفوقه بها على شعراء عصره .

الثاني : نفاذ حس الناقد ، وروعة ذوقه في نقد الشعر . فعلى الرغم من أن رأى ابن المعتز في تفضيل هذه القصائد قيل في القرن الثالث الهجري ، فقد احتفظ بقيمته على طول العصر القديم ، خاصة فيما يتعلق بالسينية . نقد قال عنها الآمدي فيما بعد : " وما زلت أسمع أهل العلم بالشعر ، يقولون : انهم لا يعرفون سينية أجود منها ". (٢) وقد لا نبالغ اذا قلنا اننا الى اليوم — على حد علمنا — لا نعرف سينية عربية أجود منها . وأما قصيدة وصف البركة فعلى الرغم من جودتها ، وابداع البحتري فيها فهي لم تبلغ مستوى السينية . وأما القصيدة الثالثة ، أو قصيدة وصف المراكب في البحر ، فأكبر الظن أن ابداع البحتري فيها يكمن في طرافة استيحاء موضوعها من معركة لا تدور رحاها على اليابسة ، وانما في عرض البحر ، وعلى أثباج الموج ، ولا يقتتل فريقاها على ظهور الخيل ، بل يتراشقان بالنار من داخل السفن والمراكب . وهذا موضوع طريف ، لم يسبق اليه البحتري من قبل ، كما نبه ابن المعتز ، على الرغم من

---

(١) أخبار البحتري : ص ٧٢ — ٧٣

(٢) الموازنة المخطوطة : ١٦ (أ)

أن العرب خاضوا معارك البحر ، وتمرسوا بها قبل عصر البحتري[1] ويبدو أن تفرد البحتري بهذا الموضوع ، قد ظل كما هو عليه دون أن يشاركه فيه شاعر آخر ، لاسيما أن أبا هلال العسكري يقول : " ولم يصف أحد من المتقدمين والمتأخرين القتال في المراكب الا البحتري "[2] . فهذا تأكيد يشمل على الأقل العصور التي ازدحمت بكبار الشعراء ، وازدهر فيها الشعر العربي .

والى جانب القصائد الثلاث التي أشار اليها ابن المعتز ، تبرز قصيدة البحتري التي وصف فيها الربيع . فقد تنبه الثعالبي الى قيمتها[3] ، وذكر منها قوله :

أتاك الربيع الطلق يختال ضاحكا
من الحسن حتى كاد أن يتكلما
وقد نبه النيروز في غلس الدجى
أوائل ورد كن بالأمس نوما
فمن شجر رد الربيع لباسه
عليه كما نشرت بردا منمنما
أحل وأبدى للعيون بشاشة
وكان قذى للعين اذ كان محرما
ورق نسيم الراح حتى حسبته
يجيء بأنفاس الأحبة نعما

---

(١) انظر : شعر الحرب في أدب العرب : د . زكي المحاسني ص ٢١٦
(٢) ديوان المعاني : ج ٢ ص ٦٣
(٣) انظر هذه القصيدة في ديوان البحتري : ج ٤ ص ٢٠٨٧

وقد نالت هذه القطعة اعجاب الثعالبي ، وعلق عليها بقوله: " وناهيك به في الاطراب "(١) . وعلى الرغم من استجابة هذا الناقد للوحة الربيع التي تأنقت ريشة البحتري في رسم ملامحها واحساسه بروعة الابداع الفني فيها ، فان تعليقه هذا لا يفي بجمال هذه القطعة ، ولا يكاد يفصح عن حقيقة ما تنطوي عليه من ابداع شعري . والواقع أنه ما كان للثعالبي ولا لغيره من القدماء أن يدرك الملامح الجديدة التي تؤهل البحتري لأن يكون في مقدمة المبدعين بسبب قطعته هذه . ذلك أن الشعر العربي قد ألف نزعة الوصف الخارجي ، والتقيد بقيوده وحرفياته ، التي ساغها النقاد العرب على اختلاف مشاربهم في نقد الشعر . بل انهم اتخذوا من هذه النزعة العقيمة معيارا صادقا لفن الوصف ، وعبقرية الشاعر الوصاف . فأبرع الشعراء في اعتقادهم هو " ... من أتى في شعره باكثر المعاني التي الموصوف مركب منها ، ثم بأظهرها فيه ، وأولاها حتى يحكيه بشعره ، ويمثله للحس بنعته "(٢) .

واذا كان الشعر ونقده كلاهما قد ألف نزعة الوصف الخارجي ، وتصويره تصويرا آليا — فقد جاءت قطعة البحتري هذه على نقيض هذا المبدأ ، حينما تجاوزت الواقع الخارجي وقيوده المحكمة ، وولجت الواقع النفسي ، وهو واقع أعمق وأرحب ، وألصق بالشعر وطبيعته . كما أنه أدل على عمق المعاناة الشعرية .

---

(١) من غاب عنه المطرب (مخطوطة المدينة المنورة) ص ٦
(٢) نقد الشعر : ص ١١٨ . وانظر : العمدة : ج ٢ ص ٢٩٤ وانظر : منهاج البلغاء : ص ١٢٠ .

وصـــدق التعبـير عنها .

لم ينقل البحـترى فى قطعة الربيـع أوصافا ظاهريـة جامـــدة لجمال الطبيعة ، كأن يصـف لنا الأزهار ، والطيور ، وجداول الميـــاه والمروج الخضـراء ، وما الى ذلك من مظاهر جمال الربيع الطبيعـــى. تلك المظاهر التى يكاد يتساوى غالبيـة الناس فى ادراكها ، والاحســاس بجمالها — لـم ينقـل البحـترى نقـلا مباشـرا ، وانمـا فزع الـــى واقعـة الذاتـى ، عالـم الواجـدان والرغائـب الانسانيـة .

واستمـد من هناك طلاقـة الربيـع ، وخيلاء ، ، وبهجته ، وكـــل ما من شأنه أن يوحـى بتفاؤ ل الانسان فى شخـص الشاعر ، واحساســه العميـق بما حولـه من جمال . بل ان الربيـع عند البحـترى ، كـــاد يرتفـع الى مرتبـة الرمـــز الشعـرى ، لكى يجسـد الحياة المتجـددة فى الطبيعـة ، وما يمكـن أن يوحـى بـه كـل دور من أدوارها مـــن معان حكيمـة تجـد وقعها فى النفس الانســانيـة الشاعرة .

ولا شك أن تجربـة البحـترى فى وصـف الربيـع كانت من العمـــق والمعاناة الفنيـة ، بحيـث انعكسـت آثارها الواضحـة فى جماليـــات القصيـدة ، ووسائـل أدائها الفنـى . ولعل ذلك واضح من مفـردات القطعـة ... وتراكيبها . ففى مفرداتها : الربيـع — يختـــال — النيروز — الأمـس — نومـا — لباسـه — النسـيم — الراح — الأنفـاس. وهـى ألفاظ شاعريـة ورقيقـة وموحيـة . وفى تراكيبها : كاد أن يتكلما — نبـه النيروز — كـن بالأمـس نومـا . ومثـل هـذه التراكيب تكمن فيهـــا علاقات جديدة مشبعـة بالظلال النفسيـة ، الدالـة على عمق المعانـــاة وفرديـة الشعور .

ان هذا التحول من مبدأ الواقع الخارجي في الوصف ، الى مبدأ الواقع النفسي ، وأثر هذا التحول على نشاط اللغة الشعرية ونموها في أجواء جديدة — هو الجديد عند البحتري في هذه القصيدة . وهو الابداع الفني في الشعر في أجمل مظاهره ، وفي أسمى معانيه .

وكما نوه القدماء بابداع البحتري في وصف الطبيعة الساكنة ، نوهوا كذلك بابداعه في وصف الطبيعة المتحركة ، لاسيما في وصف الخيل .

ففي هذا المجال يرى الآمدي أن البحتري في وصف الخيل ، " أشعر من أبي تمام وغيره من شعراء زمانه "(١) . ويتكرر هذا الموقف نفسه عند أبي هلال العسكري الذي يذهب الى أن البحتري : " أوصف المحدثين للخيل ، وأكثرهم اجادة في نعتها "(٢) . والحقيقة أن هذين الرأيين وجهة نظر لا يستهان بها في تأكيد ابداع البحتري في موضوع وصف الخيل ، وتفوقه فيه على شعراء زمانه .

على أن هذا الموقف النقدي الذي تمسك به هذان الناقدان يقابله موقف آخر يكاد يكون على النقيض منه . وزعيم هذا الموقف هو أبو بكر الباقلاني ، الذي يبدو أنه لا يعترف بابداع البحتري في وصف الخيل ، بل يضعه في مجال أقرب

---

(١) الموازنة المخطوطة : ١١٨ (ب)

(٢) ديوان المعاني : ج ٢ ص ١١٥

الى التقليد منه الى الابداع . فهو يقول عن البحترى ومكانته في وصف الخيل : " ولو تتبعت أقاويل الشعراء في وصف الخيل، علمت أنه (البحترى) وان جمع فأوعى ، وحشر فنادى ، ففيهم من سبقه في ميدانه ، ومنهم من ساواه في شأوه ، ومنهم من دانا (١) . فالقبيل واحد ، والنسيج متشاكل ".

والواقع أن الباقلانى لم يصح بهذا الرأى الا بعد أن أجهد نفسه اجهادا ، في دراسة قطعة من جيد وصف الخيل عند البحترى . وهى القطعة الموجودة فى قصيدة البحترى المشهورة (٢) ، التى مطلعها :

(أهلا بذلكم الخيال المقبل)

ولكى نصل الى رأى قريب الى الانصاف فى قضية ابداع البحترى فى وصف الخيل التى ظهرت أمامنا الآن كقضية خلافية ، أو موطن شك من البعض ، كالباقلانى — لابد لنا من الوقوف على شئ من نقد الباقلانى التفصيلى ، لقطعة البحترى تلك . ذلك أن نقد الباقلانى الذى سوف نعرض له ، يمثل حيثيات الحكم النهائى الذى طالعنا به آنفا . أو بعبارة أخرى هو الوسائل النقدية التى توصل على ضوئها الى رأيه الأخير فى وصف البحترى للخيل . ذكر الباقلانى من وصف البحترى للفرس قوله :—

وأغر فى الزمن البهيم محجل

قد رحت منه على أغر محجل

---

(١) اعجاز القرآن : ص ٢٣٢

(٢) انظر هذه القصيدة فى ديوان البحترى : ج ٣ ص ١٧٤١

كالهيكل المبنـــى الا أنـــــه

فـى الحســن جـاء كصورة فى هيكـــل

وافـى الفلـوع يشـد عقد حزامه

يـوم اللقاء علـى معـم مخـــــول (١)

أخوالـه للرستمين بفـــــارس (٢)

وجـدوده للتبعـــين بموكـــــــل

يهـوى كمـا تهوى العقاب وقد رأت

صيـدا وينتصب انتصـاب الأجـــدل

متوجـس برقيقتـــين كانمـــــا (٣)

تريـــان من ورق عليـه موصـــــل

ما ان يعاف قـذى ولو أوردتـــــه

يوما خلائـق حمدويـه الأحـــــول (٤)

ذنـب كما سحب الرداء يذب عـن

عـرف ، وعرف كالقناع المسبـــــــل

جـذلان ينفض عـذرة فى غـــرة (٥)

يقـق تسيـل حجـولها فـى جنـــدل (٦)

تتوهـم الجـوزاء فى أرسـاغـــه

والبدر فوق جـبينه العتهـــــلل

ثم ادار الباقلانـى نقـده على هـذه الأبيـات العشرة • وتـرك عشـرة أبيات أخـرى كلها خالصـة لوصـف الفرس • ذلك أنه يـــرى

---

(١) معم : كريم الأعمام ، مخول : كريم الأخوال •
(٢) الرستمين : نسبـة الى رستم ، والتبعين نسبة الى تبع • وموكل : اسم موضـع فى اليمن •
(٣) رقيقتين : وصف للاذنين •
(٤) حمدويـه الأحـول : عدو الممدوح •
(٥) العذرة : الشعر الذى على كاهـل الفرس •
(٦) يقـق : خالصـة البيـاض •

أن هذا الباقى ، لا يعدو أن يكون " ... حسنا مقولا ، وبديعا منقولا ، أو يكون متوسطا الى حد لا يفوت طريقة الشعراء "(١) .

والحقيقة أن الباقلانى فى نقده الذى توجه به الى هذه الأبيات المذكورة ، قد أطال وأسرف اسرافا بالغا . الأمر الذى يجعل متابعته فى هذا النقد خطوة بخطوة اسرافا آخر ، قد لا يقل عن ذلك الاسراف شناعة وسوء تقدير . على أن الأمر الذى تجدر ملاحظته هو أن نقد الباقلانى هذا لا ينطوى على أية ملاحظات فنية ، تشير الى فطنته فى الفهم — رغم شهرته بهذا — أو تميزه فى الذوق ، أو حتى احساسه بخطورة الموقف النقدى ، خاصة اذا كان هذا الموقف تجاه شاعر مجل ، كالبحترى(٢) . بل على العكس من ذلك ان الباقلانى يعكس فى نقده هذا سوء الفهم ، وفساد الذوق ... فى آن واحد(٣) .

وعلى سبيل التمثيل تأمل نقده للبيت الخامس من قطعة البحترى فى وصف الفرس ،

يهوى كما تهوى العقاب وقد رأت
صيدا وينتصب انتصاب الأجدل

يحكم الباقلانى على هذا البيت بأنه بيت صالح ، الا أنه يحزنه أن يظل هذا الحكم على اطلاقه . فالبيت فى نظره منقول(٤) . ويبدو أن النقل هنا فى حدود المعنى ، اذ لو كان هناك سرقة واضحة لما تردد الباقلانى فى التصريح بذلك ، ولأمكنه أن يضع أيدينا على مصدر البيت الحقيقى .

---

(١) اعجاز القرآن : ص٢٣٢
(٢) انظر : مقدمة اعجاز القرآن : ص ٥٠ — ٥١
(٣) نبه حازم القرطاجنى على أهمية التروى فى نقد كبار الشعراء خاصة ، وحمل كلامهم على التخريج الملائم ما أمكن ذلك . انظر : منهاج البلغاء وسراج الأدباء : ص١٤٣
(٤) انظر اعجاز القرآن : ص ٢٢٩

وليس هذا هو المهم ، انما المهم هو نقده للصورة الفنية في البيت . فهو ينكر صفة الانقضاض للفرس ، ويقول : "... الهوى يذكر عند الانقضاض خاصة ، وليس للفرس هذه الصفة في الحقيقة ، الا أن يشبه حده في العدو بحالة انقضاض البازي والعقاب ، وليست تلك الحالة بأسرع أحوال طيرانها "(١).

والواقع أن صفة الانقضاض للفرس صفة حقيقية ، لايستطيع أن ينكرها الباقلاني ، لاسيما وقد جاءت في الشعر الجاهلي(٢) . وعلى هذا فانه لا معنى لاستدراك الناقد . لأن البحتري لايريد أن يرسم في هذه الصورة حال الفرس ، وهي في أقصى حدود سرعتها ، كما قد يسبق الى الوهم في الوهلة الأولى . ولو أراد الشاعر هذا المعنى لما عبر بلفظ (الهوى) الذي يطابق في المعنى لفظ (الانقضاض). بل لكان الوجه الأمثل هو أن يعبر عن ذلك بلفظ مناسب مثل (يجري) أو (يمر) أو نحو ذلك مما تعود عليه الشعراء ، حينما يريدون التعبير عن حال الفرس وهي في عنفوان سرعتها(٣) .

ولاشك أن ذهنية الباقلاني وطغيانها عليه ، من حيث اعتقاده أن هدف هذه الصورة الفنية عند البحتري ، هو تحقيق صفة ايجابية (نفعية) للفرس ، كالدلالة على قوة سرعتها

---

(١) انظر اعجاز القرآن : ص ٢٢٩

(٢) من هذا قول عنترة في وصف فرسه :
فعليه اقتحم الهياج تقحما * فيها وأنقض انقضاض الأجدل
انظر : الطبيعة في الشعر الجاهلي ، د. نوري القيسي : ص ١٨٦

(٣) يعتبر شعراء الجاهلية من أدق الشعراء في التعبير ، وفي رسم الصور الفنية كذلك . فاذا ارادوا مثلا وصف الفرس وهي في أقصى حدود سرعتها شبهوها بالعقاب في حالة نزول المطر عليها لأنها في هذه الحالة تظهر أشد سرعتها راجعة الى وكرها . انظر : وصف الطبيعة في الشعر الجاهلي : ص ١٨٠ — ١٨١ .

أو كم عنصرها — كانت وراء فساد ذوقه في استجلاء المعنى الفني في الصورة . والا لما ذهب عنه أن حالة تشبيه الفرس بالعقاب ووجه الشبه هو السرعة القصوى ، انما تعني تشبيها عاديا لا أثر فيه لعراقة الفن الشعري . وأن حالة تشبيه الفرس بالعقاب ، ووجه الشبه هيئة الانقضاض على الصيد ، انما تعني تشبيها تمثيلا يحقق خاصة الغموض الفني في الشعر ويرقى بالصورة الفنية على مقياس الفن الخالص ، ويحلق بها في آفاق الجمال ، وهذا هو هدف الشعر والشعراء .

هذا مثال واحد من هذا اللون النقدي الذي يؤتى فيه الباقلاني من جهة تعسفه . وفساد ذوقه . وليس هذا المثال هو الوحيد من نوعه ، اذ أن غالبية نقد الرجل يسير على هذا الوجه من التكلف الواضح ، والذوق الفاسد .(١)

على أن هناك لونا آخر من ألوان النقد عند الباقلاني ، وهو ذلك اللون الذي يسم البحتري فيه بالتقليد ، ويطالبه بالتجديد والابداع مطالبة مسرفة . فالباقلاني لا يفتأ في نقده لأبيات البحتري تلك ، يكرر عبارات يفهم منها انعدام الأصالة في وصف البحتري مثل : هذا ليس فيه " ما يفوت حدود الشعراء "(٢) . وهذا " قاله الناس ولم يسبق اليه "(٣) . وهذا تشبيه مليح "... ولكنه لم يسبق اليه ولا انفرد به "(٤) .

---

(١) راجع نقده للبيت الرابع ، والخامس لترى مبلغ تعسفه في فهم المعنى . اعجاز القرآن : ص ٢٢٩ وما بعدها .
(٢) المصدر نفسه : ص ٢٢٨
(٣) المصدر نفسه : ص ٢٢٩
(٤) المصدر نفسه : ص ٢٣١

ولاشك أن الباقلانى بمثل هذا الموقف النقدى ، انما يشارك غيره من النقاد العرب فى سوء فهم معنى الابداع فى الشعر (١) . بل ان الباقلانى يتفوق على غيره من النقاد من حيث التمسك بمطلب الابداع الفنى والالحاح عليه الحاحا لا يخلو من سوء النية .

نعم ، ان الصور التى جاءت فى قطعة البحترى لوصف الفرس يمكن أن يوجد لها نظائر عند سابقيه من شعراء الجاهلية . لكن هذا التناظر فى حقيقته لا يرجع الى ضعف أصالة البحترى أو رغبته فى أن يقف عند حدود شراك؟غيره من وصافى الخيل فى الشعر العربى . وانما ذلك راجع الى ظروف معقدة ، كانت تحيط بالشعر ونقده فى القديم ، من هذه الظروف نزعة التقيد بالوصف الخارجى — التى أشرت اليها من قبل (٢) — وما يمكن أن تؤدى اليه من تكرار الصور والمعانى ، مادام أن الموصوف ثابت لم يتغير ، ولم يطرأ عليه صفات جديدة . واذا كان هذا الموصوف هو الفرس ، ذلك الموضوع الذى استهوى قرائح الجاهليين والاسلاميين ، ومن جاء بعدهم الى عصر شاعرنا — قدرنا ضيق المجال الذى كان يمكن أن يتحرك فيه البحترى . ومن هذه الظروف كذلك ، تلك الأزمة التى كانت تشدد الخناق على الشعراء المحدثين وتدفع بهم فى سبيل العودة الى القدماء ، الأمر الذى يضع عقبة جديدة فى سبيل ابداع الشاعر المحدث (٣) . ان كل هذه الظروف (٤) ، وغيرها من ظروف سياسية واجتماعية وعلمية ، كانت تعمل فى خفاء على حجب الرؤية الأصيلة للشاعر المحدث ، وتدفعه دفعا قويا الى التكرار .

---

(١) انظر : ص من هذا البحث (٢) انظر : ص من هذا البحث
(٣) انظر : الفصل الأول من هذا البحث : ص ٣٤
(٤) انظر : شعر الطبيعة فى الأدب العربى د . سيد نوفل ، ص ١٣٠ ، وما بعدها .

وعلى الرغم من ذلك فقد استطاع البحترى أن يتحرك فى قيوده ، وأن يسبغ على وصفه للفرس غير قليل من الأصالة والحيوية وليس أدل على هذه الأصالة وهذه الحيوية من اعجاب الباقلانى نفسه الذى كان ينتزعه البحترى منه انتزاعا بين الحين والحين[1] وان كان الباقلانى لا يلبث أن يتنكر لهذا الاعجاب ، فينحى باللوم والتجريح على معانى شعر البحترى .

وبعد ، فان نقد الباقلانى لأبيات وصف الفرس عند البحترى لا يصلح أن يكون أساسا لذلك الحكم الأخير الذى طالعناه من قبل ، والذى كان مؤداه طمس ابداع البحترى فى وصف الخيل ، والتقليل من شأنه ، اذ لم يسلك الناقد السبل القويمة فى نقد وصف الفرس عند البحترى . ولم ينص كذلك على شاعر بعينه يمكن أن يتقدم البحترى فى هذا المضمار ، ثم ما يلزم لاثبات مثل هذه الدعوى من مقارنة وتحليل جادين . هذا الى جانب أن الباقلانى اقتصر على نقد عشرة أبيات فقط من قصيدة واحدة فى وصف الفرس . وبطبيعة الحال ليست هذه القصيدة هى الوحيدة التى طرق فيها البحترى فن وصف الخيل ، وانماله الى جوار هذه القصيدة قصائد أخرى ، تعرض فيها لوصف الفرس ، خاصة تلك القطعة الموجودة فى قصيدته الجيمية[2] التى مطلعها :

لم يبق فى تلك الرسوم بمنعرج * اما سألت ، معرج لمعرج

---

(١) انظر : اعجاز القرآن : ص ٢٢٧ ، ٢٢٩ ، ٢٣١

(٢) ديوان البحترى : ج ١ ص ٣٩٩ .

وكذلك له القطعة الموجودة فى قصيدته الميمية التى مطلعها (١) :

طفقت تلوم ولات حين ملامه

لا عند كبرته ولا احجامه

وهما قطعتان فى غاية الابداع الفنى ، بل ربما تفوقان تلك القطعة التى اكتفى بها الباقلانى من خلال نقده للقصيده اللامية .

ومعنى كل هذا هو أننا لا نزال نحتفظ فى مسألة ابداع البحترى فى وصف الخيل ، برأى الآمدى وأبى هلال الذى مر بنا . ذلك أننا لا نعرف — على حد اطلاعنا — شاعرا محدثا نوه به قدامى النقاد فى موضوع وصف الخيل خاصة ، سوى البحترى .

ب — ابداعه فى وصف الطيف (٢) :

يعتبر البحترى فى مفهوم النقد العربى ، شاعر الطيف الأول ، وحامل لواء هذا الفن . فلا يكاد يذكر الطيف الا ويذكر البحترى معه . بل الأبلغ من هذا أن يلازم الطيف اسم البحترى ملازمة المضاف للمضاف اليه ، حتى قيل طيف البحترى (٣) . أو خيال البحترى (٤) .

وقضية اكثار البحترى من شعر الطيف ، وانشغاله بترديد ذكره فى أكثر شعره ، قضية مسلم بها عند جميع النقاد . هذا فضلا عن أنها قضية ليست من وكدنا فى هذا البحث . ان القضية الجديرة بالنقاش هى قضية ابداع البحترى فى هذا الفن الشعرى ، ومكانته فيه .

---

(١) ديوان البحترى : ج ٣ ص ١٩٨٧ .
(٢) الطيف : الخيال الطائف فى المنام . القاموس المحيط : ج ٣ ص ١٧٦ . وانظر لسان العرب : ج ١١ ص ١٣٢ — (٣) أمالى القالى : ج ١ ص ٢٧٥
(٤) زهر الآداب : ج ٣ ص ٧٢٠ .

يعتبر شيخ الآمدى — على حد علمنا — هم أول من قال بابداع البحترى فى وصف الطيف . فقد روى عنهم الآمدى نفسه أنهم كانوا يقولون عن البحترى ، انه " ... أشعر الناس وألهجهم بذكر الخيل والخيال "(١) . ومن الطبيعى الا يخرج رأى الآمدى الشخصى عن رأى شيوخه . بل انه أكثر الحاحا على هذه القضية من سابقيه . اذ يرى أن البحترى فى وصف الطيف ، قد " ... أجاد وأبدع ، وتصرف فى معان لم يأت أحد بمثلها "(٢) . ورغم خطورة هذا التصريح الذى صدر عن الآمدى ، فانه أغفل اغفالا تاما حصر هذه المعانى التى جاء بها البحترى فى هذا الباب ، أو التنبيه الى بعضها على الأقل هذا رغم أن منهجه فى الموازنة قد فرض عليه أن يعرض كل ما قاله البحترى فى الخيال ، سواء فى ابتداءات القصائد ، أو فى اثنائها(٣) .(٤)

ومهما يكن الأمر فقد سرت عدوى الاعجاب بابداع البحترى فى وصف الطيف ، من الآمدى الى الشريف المرتضى — فى القرن الخامس . فهو يقول عن البحترى : " كان مغرما متيما بالطيف ... مع تجويد واحسان ، وافتنان . وتصرف فيه تصرف المالكين ، وتمكن منه تمكن القادرين "(٥) . ويقول عنه فى موضع آخر " ولأبى عبادة البحترى فى وصف الخيال الفضل على كل متقدم ومتأخر ، فانه تغلغل فى أوصافه ، واهتدى من معانيه الى مالا يوجد لغيره .."(٦)

---

(١) الموازنة : ج ٢ ص١٦٧ . والنص مضطرب فى الموازنة ونقلناه من هامش طيف الخيال : ص ٤ .
(٢) الموازنة : ج ٢ ص١٧٠ (٣) انظر المصدر نفسه : ص١٧٠ ومابعدها
(٤) انظر المصدر نفسه : ص ١٧٤ (٥) طيف الخيال : ص ٤ — ٥
(٦) أمالى المرتضى : ص ٥٤١ — ٥٤٢

على أن المرتضى رغم تأثره الواضح بالآمدى ، قد استطاع أن يضع أيدينا على تلك المواطن التى تجلت فيها أصالة البحترى فى نظره ، أو ما وصفه بأنه نادر شعر البحترى فى وصف الطيف . وهذه الروائع أو هذه النوادر من شعر البحترى عبارة عن تسع مقطوعات من الشعر تشتمل فى مجملها على تسعة وعشرين بيتا (١) .

والحقيقة أنه لا يسعنا هنا أن نتوقف عند ابداع البحترى هذا ، قبل أن نثير تلك الشبهة التى تحوم حول شعراء الطيف المحدثين بصورة عامة . ومؤدى هذه الشبهة أن أبا هلال العسكرى ، يذهب الى أن أكثر معانى المحدثين فى هذا الفن الشعرى — وصف الطيف — قد أخذت من الشعر القديم ، بل من قطعتين (٢) على وجه التحديد .

الأولى (٣) : قول قيس بن الخطيم :

أنى سريت وكنت غير سروب * وتقرب الأحلام غير قريب

ما تمنعى يقظى فقد تؤتينه * فى النوم غير مكدر محسوب

كان المنى بلقائها فلقيتها * ولهوت من لهو امرئ مكذوب

والثانية (٤) : قول عمرو بن قميئة :

تأتك أمامة الا سؤالا * والا خيالا يوافى خيالا

خيالى يخيل لى نيلها * ولو قدرت لم تخيل نوالا

ولاشك أن هذه التهمة اذا وجهت الى شعراء الطيف المحدثين ، فانما توجه بصورة ضمنية الى البحترى ، باعتباره رائدهم فى هذا الفن .

---

(١) أمالى المرتضى : ص ٥٤٢ ، ٥٤٣ ، ٥٤٤ .
(٢) ديوان المعانى : ج ١ ص ٢٧٧
(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٧٦
(٤) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٧٥ — ٢٧٧

ولكن كيف يمكن التأتي الى حصر المعاني التي جاء بها المحدثون — وفيهم البحتري — في فن وصف الطيف ، كي تتهيأ لنا المقارنة التي يمكن على ضوئها اكتشاف حقيقة دعوى أبي هلال ، أو أبعاد أصالة الشعراء المحدثين في فن الطيف ، بصورة أخرى ؟

لعل من حسن الحظ أن لقيت معاني شعر الطيف عند المحدثين ، عناية خاصة ، تتمثل في تلك المحاولة الرائعة التي قام بها الشريف المرتضى في مقدمة كتابه : (طيف الخيال) . اذ استطاع هذا الناقد أن يتتبع معاني شعر الطيف في دواوين كبار الشعراء المحدثين — ديواني الطائيين ، وديوانه هو ، وديوان أخيه الرضي — (١) ولم يكتف بملاحظة معاني هذا الفن الشعري ، بل أسبغ عليها شيئا من تفكيره النظري ، فكانت النتيجة هي أن معاني وصف الطيف لا تدور الا حول محورين .

أولهما : مدح الطيف . وثانيهما ذمه .

فعن المحور الأول — مدح الطيف — تتفرع المعاني التالية :—

١— أن الطيف يعلل المشتاق ، ويمسك رمقه .

٢— أن الاستمتاع بالطيف في حال النوم يشبه الاستمتاع بشخصه في حال اليقظة .

٣— أن زيارة الطيف من غير وعد يخشى مطله .

٤— أن وصل الطيف ، وصل من قاطع ، وزيارة من هاجر .

٥— أن وصل الطيف لا يشعر به الرقباء ولا الوشاة .

٦— أن زيارة الطيف محل للتعجب والتساؤل ، فكيف يزور على بعد الدار ، وشحط المزار ، من غير هاد ولا دليل ؟!

---

(١) انظر : طيف الخيال : ص ٣ — ٤

٧— ما هيـة الطيـف وسببـه ، والمقتضـى لتخيلـه .

وعن المحـور الثانى — ذم الطيـف — تتفرع المعانى التاليـة :—

١— أن الطيـف باطـل وغـرور .

٢— أنه سريـع الزوال ، وشيك الانتقال .

٣— أنه يهيـج الوجـد الساكـن ، ويضـرم الوجـد الخامـد .

هـذه معانى شعـر الطيـف البارزة عند الشعراء المحدثين ، كمـا أحصاهـا الشريـف المرتضـى (١) . ورغـم أن هـذا الناقد يؤكـد أن هذه المعانى " قد تتشعـب وتتركـب وتمتزج ، فيتولـد بينها من المعانـى مالا ينحصـر ولا ينضبـط بحسب قوة طباع الشاعر وصحـة قريحته ، وغريزته " (٢) — نقول انه رغـم تعـدد هـذه المعانى ، وما قد يحـدث من تداخلهـا من معان أخـرى ، فانها لا تذهـب بعيدا عن معانى تلك القطعتين اللتـين أشار اليهما أبو هـلال العسكـرى ، بل لا نكـاد نجـد معنى من تلـك المعانـى المحـدثة التى أشار اليها المرتضـى ، الا ويأخـذ بسبب — قريب أو بعيد — من معانى قطعتى قيـس بن الخطـيم ، وعمرو بن قميئـة .

والحقيقـة أن السـر فى دوران الشاعـر المحـدث حول دائـرة الشاعـر القديـم ، لا يعود الى أن الأول قـد قال كل ما يمكن قولـه فى شعـر الطيـف ، بقدر ما يعـود الى أنه — أى الشاعـر القديـم — قد فرض الرؤيـة ، أو الاتجاه العام ، وبعبارة أكثـر وضوحـا ، فـرض كيفيـة التعامل مـع الطيف التى تقيـد بقيودها الشاعر المحدث ، فيمـا بعد .

ان هـذه الرؤيـة أو كيفيـة التعامل هـذه تكمـن فى أن الطيـف

---

(١) انظـر : طيـف الخيال : ص ٥ — ٧

(٢) طيـف الخيـال : ص ٧

باعث ذهني لا يؤدي في عملية الشعر الى أكثر من تحريك الذهن في معاني تجربة الغزل التقليدية ، ومحاولة الاستفادة من معاني هذه التجربة عن طريق عكسها أو مناقضتها في شعر الطيف . فاذا كانت المحبوبة الحقيقية ، تعودت الصد والهجر ، فان الطيف على عكس ذلك ، انه يصل الحبيب ولا يصد عنه (١) . واذا كانت المحبوبة قد تزور من قريب ، فلا تثير في زيارتها شيئا من التعجب ، فان الطيف — ويا للعجب — قد يسري من أعالي الشام ، لكي يزور شخصا في الحجاز مثلا أو العراق (٢) ... وقس على هذا . هذه هي الرؤية التي فرضها الشاعر القديم في مسألة الطيف . وانها الرؤية نفسها التي تقيد بها الشاعر المحدث ، ونسج على منوالها . وهل جاء الشريف المرتضى في احصائه لمعاني الشعراء المحدثين بما يخرج عن هذه الرؤية ؟ هكذا اذن تصبح تجربة الطيف في شعرنا العربي تجربة ذهنية ، تنسج تحت وطأة العقل ، دون أن تكتوي بحرارة الوجدان . ويكون هم الشاعر فيها موجها الى (التوليد) قبل أن يكون موجها الى الاستجابة المستقلة لعنصر الطيف ، وما كان يمكن أن تفتحه هذه الاستجابة — لو حصلت — من عوالم شعرية جديدة ، لاعهد للشعر العربي بها .

الآن وبعد أن كشفنا النقاب عن تجربة الطيف في الشعر العربي ، يمكننا أن نقول ان أصالة الشعراء المحدثين في فن وصف الطيف ، كانت مقيدة برؤية الشاعر القديم .

---

(١) انظر المعنى الرابع من معاني مدح الطيف التي سردها المرتضى .

(٢) انظر المعنى السادس من معاني مدح الطيف .

وان تجديد المحدثين ليس الا اندفاعا فى هذا الاتجاه الذى رسمت ملامحه فى العصر الجاهلى ، وانه لمن الطبيعى بعد ذلك أن يكون ابداع البحترى فى وصف الطيف هو خير ما يمثل هذا الابداع الذى يرسف فى قيود رؤية الشاعر القديم للطيف ، والاتكاء على توليد معانى شعر الغزل التقليدى . وحسبنا أن كل تلك الأبيات التى أكد الشريف المرتضى أنها روائع البحترى فى هذا الفن الشعرى ، لا تخرج عن هذه الرؤية المقيدة ، ولو قيد أنملة . ولسنا بحاجة الى عرض هذه المعانى التى جاء بها البحترى فى هذا الفن ، ما دام أنها لاتخرج عن تلك المعانى التى عددها المرتضى كما رأينا . وكيف لنا أن تخرج وديوان البحترى ، كان أهم مصدر اعتمده المرتضى فى حصر معانى هذا الفن الشعرى (١) .

ومهما يكن الأمر فليست هنا هنا طعنة موجهة الى أصالة البحترى ، رغم أنه لم يحقق فى شعره هذا أية رؤية جديدة للطيف تختلف عن رؤية الشاعر القديم . بل ان اعجاب الآمدى وشيوخه ، واعجاب المرتضى من بعد ، بابداع البحترى له حظ وافر من الصحة ، اذا تفهمنا ذلك فى ظل الظروف التى أحاطت بالشعر العربى ، والأزمات التى هيمنت على المحدثين ، تلك الظروف التى أشرنا اليها أكثر من مرة (٢) .

---

(١) انظر طيف الخيال ، ص ٤

(٢) اشرنا الى هذه الظروف فى معالجتنا لوصف الخيل عند البحترى .

٢- معاني البحتري على ضوء مقياس الصواب والخطأ :

تعتبر قضية الخطأ والصواب في معاني شعر البحتري من أهم القضايا التي شغلت ناقديه ، وكلفتهم الكثير من البحث والدراسة . ولا يذهبن الظن بنا الى أن البحتري كان خطاء في شعره ، وأنه كان يضمن هذا الشعر حقائق ليس لها أصل في الواقع ، أو معلومات ليس لها سند من الصحة . فالأخطاء التي تنسب الى هذا الجانب مما يمكن أن يقال عنها انها ترجع الى جهل الأديب وقلة تحصيله من المعلومات العامة ، تكاد تكون معدومة عند البحتري على الرغم من كثرة شعره ، وكثرة ما عالج في هذا الشعر من شؤون نفسه وشؤون مجتمعه ، وعلى الرغم كذلك من كثرة هذا اللون من أخطاء المعاني عند سواه من الشعراء القدماء والمحدثين (١) .

ان أخطاء البحتري - كما سجلها نقاده - ألصق بالشعر وبفنية الشعر منها بالأمور العلمية والمعلومات الخارجية . كما أن أسباب هذه الأخطاء هي الأخرى أسباب فنية خالصة ، تعزى الى الشعر وبنيته الداخلية ، أكثر مما تعزى اليه من أسباب أخرى .

وعلى أية حال يمكننا أن نقدم صورة هذا النقد على ضوء الدوافع التي فهم منها نقاد البحتري أنها الأسباب الكامنة خلف خطأ البحتري في معاني الشعر ، واضطرابه فيها :-

أ - توسعة في اللغة الشعرية :

حملت طائفة من نقاد القرن الثالث على البحتري بسبب

---

(١) انظر على سبيل المثال : أوهام الشعراء العرب في المعاني أحمد تيمور ، ص ٣

اللغة الشعرية ، فقد اتخذ هؤلاء النقاد من لغة البحترى وسيلة للطعن فى معانى شعره ، والحكم عليها بالضعف والاضطراب .

والحق أننا لا نكاد نعرف من هم هؤلاء النقاد ؟ ما أسماؤهم وفى أية بيئة عاشوا ؟ ذلك أن مصدرنا الوحيد فى هذا الجانب هو كتاب الموازنة للآمدى . فهو وان كان يروى عن نقاد القرن الثالث ويذكر طائفة من نقدهم فقد أعرض عن ذكر أسماء الرجال والتعريف بهم ، واكتفى بمثل عبارة : قيل ، وقالوا ، ونحو ذلك من العبارات التى توحى بالاحالة على نقاد مجهولين .

ومهما يكن الأمر فاننا نستطيع أن نتوقف هنا أمام بعض نماذج من هذا النقد الذى احتفظ به الآمدى فى معرض الدفاع عن معانى شعر البحترى ، ثم ننظر بعد ذلك فى مدى موضوعية هذا النقد ، وحظه من الفهم السليم .

لقد أنكروا على البحترى — مثلا — قوله :

ضحكات فى اثرهن العطايا * وبروق السحاب قبل رعوده

قالوا : " أقام الرعود مقام العطايا ، وانما كان ينبغى أن يقيم الغيوث مقام العطايا "(١).

وقوله :

لم أر كالهجر لم يرحم معذبه * والوصل لم يعتمد معطاه بالحسد

قالوا : " ان المعذب بالهجر مرحوم ، فأما من يواصله حبيبه فمغبوط أبدا ومحسود ..."(٢).

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣٨٣
(٢) الموازنة : ج ١ ص ٣٩٥ — ٣٩٦

وقولـه :

كالروض هو تلفا بحمرة نـوره * وبياض زهرته وخضـرة عشبـه

قالوا : " النور هو الأبيض خاصة ، والزهـر هو الأصفـر لامحالـه ..."(١).

وقولـه :

وفواقـع مثل الدموع تـرددت * في خـد صحـن الكاعب الحسنـاء

قالوا : " ان الدموع لا تتردد في الخد ، كما يتردد الحباب في الكـأس وانما الدمـع يجـرى ويتتابـع "(٢).

وقولـه :

فصبغت أخلاقـي برونق خلقـه * حتى عدلت أجاجهن بعذبـه

قالوا : " انما كان ينبغـي لما ذكر الأجاج والعذب أن يقول : (فمزجت) لا أن يقول فصبغت ، أو لما قال : (فصبغت أخلاقـي) أن يقـول (حتى عدلت ألوانها بحسن لونـه "(٣).

هـذه طائفـة من هـذا النقـد الذى اتخـذ لغـة البحترى وسيلـة لنقـد معانيـه . وعلى الرغـم من أهميـة هـذا النقـد وأهميـة الجهـد المبذول فيـه ، فقد انطلـق من مبدأ فاسـد يجهـل طبيعـة اللغـة الشعريـة من حيـث أنها لغـة فنيـة متميزة ، ذات كيـان خـاص وطابـع انفعالـي ، وأنها بهـذه الصفـة تقبـل التأول والتجـاوب الشعورى ، لما فيها من الاتكاء على المشـاعـر الدقيقـة ، والصـور الفنيـة ، وما الى ذلك من ضروب الايحـاء والتوسـع فى مضامين الألفـاظ فالكلمـة فى الشعـر ، محتوى عقلى ، وايحاء خيالى وصوت تصويـرى (٤).

---

(١) الموازنـة : ج ١ ص٣٩٧ — ٣٩٨
(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص٤٠١
(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص٤٠٣
(٤) انظر : مبادىء النقد الأدبى ، ١٠١. ريتشاردز ، ترجمة مصطفى بدوى ص٣٣٩ .

خالص ، وهذه العناصر الثلاثة — بلا مراء — تتفاعل مع بعضها البعض بصورة جدلية معقدة ، تجعل من العسير جدا الامساك باللفظة الشعرية ، وتحديد دلالتها تحديدا معجميا ، ذلك أن السياق بكل ظلاله هو ما يعتمد عليه معنى الشعر (١) (٢) .

واذا كنا قد وجدنا متسعا من القول فى لمس الصور العامة لهذا النقد وتبيان المفهوم الذى انطلق منه ، فيبدو أننا لا نجد المتسع نفسه فى مناقشة جزئيات هذا النقد ، وتأمل شرائحه الدقيقة ، فقد سبقنا الآمدى الى هذا الجانب حينما تحمل مؤونة مناقشة هذه الجزئيات ، جزءا جزءا ، والرد على هذه المآخذ مأخذا مأخذا ، بصورة دقيقة بل بالغة الدقة ، وعلى درجة عالية من الكفاية النقدية .

على أن المقام هنا لا يساعدنا فى أن نطلق عنان الآمدى ونتابعه فى مناقشة هذا النقد ومعارضة أولئك النقاد ، فالرجل يطيل فى هذا النقاش ويذهب به القول كل مذهب . ويكفى أن نقف معه فى مناقشة ذلك المأخذ الذى وجه الى البيت الآخير :

فصبغت أخلاقى برونق خلقه * حتى عدلت أجاجهن بعذبه

لقد رد الآمدى على ذلك النقد بقوله : " وليست هذه المعارضة بشىء ، والمعنى صحيح ، وذلك أنه ليس هناك صبغ على الحقيقة فيقابل بذكر لون حتى يتكافأ المعنيان ، ولا مشروب عذب ولا اجاج على الحقيقة فيستعمل ذكر المزاج ، وانما هذه استعارات ينوب بعضها عن بعض ، ويقوم بعضها مقام بعض ، لأنها ليست بحقائق فيما استعيرت له . ألا ترى أنك

---

(١) الأسس الجمالية فى النقد العربى ، ص ٣٤٨
(٢) انظر : نظرية الأدب ، ص ٢٢٥

تقول : فلان قد شابك فلانا وخالطه ومازجه وداخله ، وامتصغ به بمعنى واحد ، وان كان بعضها أوكد من بعض ، ولا يكون هناك مداخلة ولا ممازجة لجسم فى جسم ، ولا مخالطة على الحقيقة ؟ "(١)

وهذا الرد على طوله يعتبر من أقصر ردود الآمدى ، وأشدها اختصارا ، وهو صورة لمذهب الرجل فى النقد ، ونزعته الى التحليل الأدبى على أن الجدير بالعناية ، هو القيمة النقدية فى رد الآمدى هذا الذى هو بلاشك صورة مصغرة لغيره من ردود أخرى ، اننا نلمس فى رد الآمدى هذا وعيا نقديا قيما ، يدل على احساس الآمدى بلغة الشعر ومواقع التعبير فيها ، ثم مقدار ما فى هذه اللغة من طواعية قد تبلغ فى يد الناقد الحصيف ما تبلغه عجينة الصلصال فى يد أنبغ الفنانين وألمعهم ، فليس عند الآمدى ذلك الالحاح الذهنى الذى لمسناه فى مآخذ أولئك النقاد ، وليس عنده ذلك الافتراض المعجمى والتمسك بالدلالة الحرفية ، انما عنده هذا التصور الرائع للمدى الفنى الذى تسبح فيه ألفاظ الشعر ، والأبعاد القصوى التى يمكن أن تبلغها على أجنحة المجاز ، وسواه من وسائل الأداء الشعرى .

على أن اعجابنا بموقف الآمدى هذا ، وسلامة فهمه للغة الشعرية حينما يدافع عن معانى شعر البحترى ، قد لا يطول كثيرا — ذلك أن الآمدى نفسه كان هو الآخر قد أساء فهم لغة الشعر ، ووقع فيما كان ينعاه على نقاد البحترى من قبل . يتضح ذلك حينما يساهم الآمدى بنقده الخاص لمعانى شعر البحترى ، وحسبنا أن ندل على هذه الحقيقة بانتقاد الآمدى لقول البحترى :

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤٠٣

غريب السجايا ما تزال عقولنـــا * مدلهـة فى خلـة من خلالـــه

اذا معشر صانوا السماح تعسفت * بـه همـة مجنونـة فى ابتذالـــه

نقد ذهـب الآمـدى الى أن قولـه : " (انا معشر صانوا السمـاح) معنى ردىء ، لأن البخيـل ليس من أهـل السماح فيكون له سمـــاح يصونـه ... فان قيـل : انمـا أقـام السماح مقام الشىء الذى يسمح بـه ، وفى مجازات العرب ما هو أبعد من هذا ، قيل البحـترى لا يسـوغ لـه مثل ذلك ، ولا يجـوز لـه ، لأنه متأخـر ، ولا سيما وليست هاهنـا ضـرورة ، لأنه قد كان يمكنـه أن يقول : (صانوا الثراء) مكان صانـوا السمـاح "(١).

هكـذا اذن تضيق رؤيـة الآمـدى للغـة الشعـر ، فلا تتسع لأكثـر مما اتسعـت لـه تلك الرؤيـة الجامـدة التى صـدرت عن أولئك النقـاد من قبـل . وهكـذا يعيـد الرجـل مذهبـا جامـدا فى النقد طالمـا أبلـى بلاء حسنا فى الهجـوم عليـه ، وتنقيـة شعـر البحـترى من أو شابه وآثاره السيئـة . بل ان الآمـدى يبلـغ فى نقده هـذا من التحجروانحـراف النظـرة مالم يبلغـه السابقون مـن نقاد البحـترى ، خاصـة أن الآمـدى فى نقده هـذا يعتقد فى سلامـة مبدأ المجـاز القياسـى الذى لا يصـح فى نظـره لشاعـر كالبحـترى أن يتخطـى حـدوده أو يتوسـع فيـه .

ولاشك عندنا فى أن الآمـدى بهـذه النظرة الخاطئـة يسدد سهمـا نافذا الى قلب الشعر النابـض ، ويلغـى بهـذا الموقف الجامد كل عـلاقة لغويـة جديدة تعين الشاعـر على اكتشاف نفسـه ، وتكوين نظامه اللغـوى الخاص ولغته الشعريـة المتميزة التى هـى سـر نجاحه كشاعر فى السيطـرة على تجربتـه الشعريـة (٢).

---

(١) الموازنـة : ج ١ ص ٣٨٠

(٢) انظـر : الصورة الفنيـة : د . جابر عصفور ، ص ١٤٥

ويغلب على الظن أن الآمدى كان آخر نقاد البحترى من هذه الزاوية أعنى زاوية اللغة الشعرية وعلاقتها بالمعانى ومسألة التوسع فيها ، اذ لم نجد بعد الآمدى محاولات تذكر من هذا اللون النقدى . وعلى أية حال لن نتردد فى الحكم على هذا النقد بحكم منصف ، هو أن هذا النقد رغم نشاطه الواضح ورغم محاولته التعمق فى قضية (المعجم الشعرى) عند البحترى أخطأ السبيل الصحيح بسبب ذلك الخطأ الفادح الا وهو الجهل باللغة الشعرية ذات الكيان الخاص والطبيعة المرنة (١) .

ب — ولعه بالتقسيم ، ودعوى فساد التقسيم فى شعره :

كما اهتم أولئك النقاد بلغة البحترى وعلاقتها بمعانيه ومسألة توسع البحترى فيها ، اهتموا كذلك بمسألة (التقسيم) فى شعره وعلاقته بمعانيه من حيث الصحة والخطأ . وكما احتفظ الآمدى بذلك النقد الذى دار حول لغة البحترى ، وأحسن فى مناقشته ورده ، احتفظ كذلك بالنقد الذى دار حول تقسيمات البحترى وأحسن فى مناقشته أيضا . فهذه الزاوية ضرب الزاوية السابقة شكلا لا موضوعا .

ومن أبرز الأمثلة التى جاء بها الآمدى فى هذا المعرض استنكارهم لقول البحترى :

متى أردنا وجدنا من يقصر عن * مسعاته أو فقدنا من يدانيه

" قالوا : ليس هذا بالجيد ، لأنه وصف يشرك ممدوحه فيه البقال والحمال ، والمراق ، وياغة الدواء ، ولقاط النوى لأن هؤلاء أيضا متى

---

(١) ليس النقاد العرب فى حقيقة الأمر هم الوحيدون فى العجز عن اكتشاف مستويات اللغة بين النثر والشعر ، وانما تلك ظاهرة واضحة فى الفكر القديم ، سواء فى الشرق أو فى الغرب . انظر : مبادئ النقد الأدبى ، ريتشاردز ، ص ٣٣٢ .

شئنا وجدنا من يقصر عن مساعاتهم ، وهو الحجام والكناس والنهاش "(١).

واستنكروا أيضا قوله :

فكأن مجلسه المحجب محفل * وكأن خلوته الخفية مشهد

" قالوا : انه ليس في المصراع الثاني من القائدة الا ما في الأول ، لأن مجلسه المحجب هو خلوته الخفية ، وقوله : (محفل) ، كقوله (مشهد) "(٢).

وقوله أيضا :

أمين الله دمت لنا سليما * ومليت السلامة والدواما

" قالوا : فقوله : (دمت لنا سليما) ، هو قوله : (ومليت السلامة والدواما) ، وهذا قبيح جدا "(٣).

كل هذا النقد يندرج تحت مطالبة النقاد (بصحة التقسيم) فابيات البحتري هذه في نظر هؤلاء فاسد المعاني ، لأن الشاعر أخل بالتقسيم الصحيح في نظرهم ، والذي مؤداه أن الشاعر اذا عرض الى التقسيم لزمه أن يستوفي جميع عناصره وأجزائه من غير عدول عنها ولا زيادة عليها ولا نقصان منها على حد تعبير قدامة بن جعفر(٤). وبعبارة أخرى يلزم الشاعر في نظر هؤلاء النقاد أن يستوفي المعنى استيفاء حرفيا منطقيا دون أي اخلال أو تجوز .

وقبل أن نكشف عوار هذا النقد ومبلغ ما تورط فيه من خطأ ، يلزمنا التنويه بجهود الآمدي ازاء هذا النقد المجحف ، فقد أخذ الرجل على نفسه عبء الدفاع عن معاني شعر البحتري ، والرد على هذا النقد بصورة تفصيلية دقيقة . ولن تتمكن بطبيعة الحال من أن نقف

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣٩١
(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣٩٣
(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣٩٤
(٤) انظر : نقد الشعر : ص ١٣١ ، وانظر : جواهر الألفاظ ص ٦

هنا على كل ردود الآمدى تلك ، فعادة الرجل فى مثل هذه المواضع التى يقف فيها موقف الدفاع عن معانى شعر البحترى ، هى المحاورة الموسعة ذات الروح الأدبية والمنزع التحليلى . وعلى أية حال يكفينا أن نتأمل مناقشته للمأخذ الأخير الذى وجه الى قول البحترى :

أمين الله دمت لنا سليما * ومليت السلامة والدواما

فقد ذهب الآمدى فى الدفاع عن هذا البيت الى أن "... القسمة صحيحة ، لأنه لما تقدم ذكر السلامة والدوام فى أول البيت ، قال فى عجزه : (ومليت السلامة) ، أى : أديمت لك تلك السلامة ، وذلك الدوام . وأجود من هذا أن يكون لما قال : (دمت لنا سليما) ، وكد بذكر (السلامة) وفيها الألف واللام ، لأنها اسم جنس وكذلك الدوام فكأنه قال : مليت السلامة كلها والدوام كله . ثم انه ليس بمنكر أن يقول القائل فى الدعاء : (دام لك الدوام) كما يقول : (طال طولك) ، وقر قرارك ، و (ضل ضلالك) و (زال زوالك) . وذلك كلام مستعمل حسن . ومعنى (مليت) : أى أطيلت لك وأديمت ، مثل : (تمليت جيبك) وهو مأخوذ من (الملاوة) ، و (الملاوة) ، وهما : الدهر ، والملوان : الليل والنهار ، ومنه قولهم : وقفت مليا "(١).

أرأيت كيف أن نزعة الرجل الأدبية وخبرته بدقائق العربية ومكامن التطويع فيها تمليان عليه هذا الاسهاب فى التحليل ، وهذا الاحتفاء بالمناقشة ؟

على أن رد الآمدى هذا وسائر ردوده الأخرى التى نحا فيها هذا النحو الأدبى الرائع ، وابتعد بها قدر الامكان عن النزعة المنطقية الجافة — تظل فى نهاية الأمر محاولات نقدية غير متمرة ،

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣٩٤ — ٣٩٥

ذلك أن الآمدى كان يطمح من وراء هذه المناقشات المسهبة وما فيها من أخذ ورد الى هدف واحد هو أن تقسيمات البحترى فى نهاية المطاف تقسيمات صحيحة لاتناقض مبدأ صحة التقسيم . ومعنى هذا أن الآمدى كان كغيره من النقاد القدماء ، من حيث الثقة بسلامة مقياس (صحة التقسيم) وصلاحيته لنقد معانى الشعر ، فردود الآمدى تلك تنتهى اذن الى أنها محاولات للتوفيق بين المقياس النقدى ومعانى شعر البحترى لهذا قلنا انها محاولات غير مثمرة .

ان الزاوية الصحيحة للدفاع عن معانى شعر البحترى ، والرد على ذلك النقد المجحف ، بل الزاوية التى كان يجب على الآمدى أن ينطلق منها ، انما هى رفض مقياس صحة التقسيم ، ذلك المقياس المنطقى الجامد ، جملة واحدة . لقد انتهى الباحثون اليوم الى أن مبدأ (صحة التقسيم) "... ليس مذهبا عربيا فى النقد ، وان كنا قد وجدنا فى كتبهم أن البلاغة (تصحيح الأقسام ، واختيار الكلام) (١) ، فهو قول نقلوه عن حكماء اليونان فى العصور العباسية ..." على أن هذا ليس من الغرابة فى شىء ، ما دمنا على ثقة من أن الأمم تفيد بعضها البعض ، وتتعاور فيما بينها ثمرات العلم والفنون . الغريب هو أن " هؤلاء الناقلين — ومنهم قدامة — لم ينعموا النظر فيما قال أرسطو ، ولو أنهم دققوا لعرفوا أن أرسطو يفرق بين الدليل المنطقى ، والدليل الخطابى ، وأن الدليل الأول يقينى ، والدليل الآخر ظنى ، والشعر كالخطابة فى اعتماد كل منهما على المظنونات

---

(١) قدامة بن جعفر والنقد الأدبى ، د. بدوى طبانة ، ص ٢٥٢

والمخيلات ، بل والمغالطات ، لا على الحقائق المقطوع بصحتها "[1].

والحق أن أرسطو لم يفرق بين الدليل المنطقي والدليل الخطابي فحسب ، بل كان على وعي نظري شامل بالأدب ومعناه من جانب والمنطق ومعناه من جانب آخر . فهو يرى أن " الأدب غير المنطق ، ومن ثم لا فنية في الأشياء الموجودة بالضرورة ، ولا في الأشياء اللازمة لزوما عقليا ، لأن هذه الأشياء وأشباهها تحمل في طبيعتها عناصر الاستدلال عليها "[2].

هكذا يتضح أن التقسيم في الأدب لاجدوى منه ، خاصة اذا كان على ذلك النحو المنطقي الذي ألح عليه قدامى النقاد العرب . فهو لا يعنى في نظرهم أكثر من التعميم ثم الاستقراء الدقيق الموصل اليه ، أو تحصيل الحاصل في نهاية الأمر . ولا يعنى هذا بطبيعة الحال خلو الأدب من التقسيم . فالتقسيم يوجد في الأدب ، شعرا كان أو نثرا ، ولكنه هنا أقرب ما يكون الى التقسيم الناقص اذا صح أن نستعير لغة المنطق . وهو بهذه الصفة لا يرمى الى التعميم ثم الاستقراء شأن التقسيم المنطقي ، بل يرمى الى الوصول الى الحكم المبتكر ، على اعتبار أنه اذا كان للفن قواعد كما للعلم قواعد ، فهناك بون شاسع بين النوعين . فقاعدة العلم تلتزم حتى تؤدى الى المعرفة ، وقاعدة الفن ليست كذلك انما ترشد فقط حتى تؤدى الى الابداع[3].

ومهما يكن الأمر فاننا على ضوء هذه الحقائق نرد جميع ذلك النقد

---

(١) قدامة بن جعفر والنقد الأدبي ، د . بدوى طبانة ، ص ٢٥٢
(٢) بلاغة ارسطو بين العرب واليونان ، د . ابراهيم سلامة ، ص ٥٤
(٣) انظر المرجع نفسه : ص ٥٥
(٤) انظر المرجع نفسه : ص ٥٢

الذى دار حول تقسيمات البحترى ، ووسمها بالفساد ، فليس ذلك الفساد المزعوم الا رؤية منطقية صرفة ، نجمت من دائرة بعيدة عن الأدب ، هى دائرة علم المنطق . ومن العبث ، بل من السذاجة العلمية أن نسلم بأحكام المناطقة فى الأدب . والسبب فى ذلك أن الأدب نشاط انسانى مستقل ، له مقاييسه وأهدافه وتبريراته الخاصة به .(١)

والحق أن طبيعة (التقسيم) فى شعر البحترى ، لا يوائمها التفسير المنطقى ، ولا يليق بها ، فالبحترى شاعر كغيره من الشعراء لم يكن همه أن يطرح أفكارا عامة ثم يمضى فى استقرائها واستيفاء عناصرها فتلك مهمة لم تكن من وكد شاعرنا ولا من طبيعة عمله ، والا لما رفع عقيرته قائلا :(٢)

كلفتمونا حدود منطقكم * فى الشعر يلفى عن صدقه كذبه

ان طبيعة التقسيم فى شعر البحترى أدبية صرفة ، وتخدم أغراضا فنية صرفة ، توائم مذهبه الكتابى ، ومنهجه الخاص فى الصنعة البديعية ، فتقسيمات البحترى اذن هدفها الأول هو ارساء قواعد المذهب الكتابى فى شعره ، بما تحققه هذه التقسيمات من توازن صوتى وانسجام موسيقى سواء أكانت هذه التقسيمات فى صورة (طباق) أو (مقابلة) أو (مزاوجة) أو أى لون آخر من ألوان البديع الكتابى ، فكل هذه الصور وسواها (تقسيمات) هدفها الأول والأخير عند البحترى اثراء الشعر بالنغم الموسيقى المنسجم ، وتحقيق أرقى درجة من الحفاوة الفنائية .

---

(١) انظر : نظرية الأدب ص ١٤٠

(٢) ديوان البحترى : ج ١ ص ٢٠٩

ج — محاولته المبالغة في بعض المعاني :

المبالغة منزلة راقية من منازل البلاغة ، ودرجة رفيعة من درجات الكمال المعنوى ، أو هى على حد تعبير مؤلف نقد النثر: " اخراج الشيء على أبلغ غايات معانيه "(١).

ومن الطبيعى بعد ذلك ألا تكون المبالغة طريقا سهلة يستن فيها الشاعر متى شاء ، وكيفما شاء ، بل هى فى حقيقة الأمر أشبه ما تكون بالطريق الوعرة المحفوفة بالخطر فى كل جانب من جوانبها . وحسبك أن الاحالة والافراط والغلو وغير ذلك من عيوب المعانى ، ما هى الا ألوان من ذلك الخطر الذى يكتنف المبالغة ويحيط بها(٢) .

واذا كان البحترى شاعرا من كبار الشعراء ، الذين يطمحون الى خدمة المعنى وتجويده من حيث ابرازه فى المظهر البليغ اللائق به ، فمن الطبيعى أن تورطه محاولة المبالغة ، وشهوة التجويد الفنى فى بعض أخطاء المعنى .

فقد أخذ عليه الآمدى مثلا قوله فى وصف ذيل الفرس:

ذنب كما سحب الرداء يذب عن * عرف وعرف كالقناع المسبل

حيث يرى الناقد أن " هذا خطأ من الوصف ، لأن ذنب الفرس اذا مس الأرض كان عيبا فكيف اذا سحبه !! وانما الممدوح من الأذناب ما قرب من الأرض ولم يمسها كما قال امرؤ القيس:

(بضاف فويق الأرض ليس بأعزل)(٣) ".

---

(١) نقد النثر : ص ٧١

(٢) انظر على سبيل المثال : الوساطة : ص ٤٢٠ ، وانظر الصناعتين ص ٣٦٩ وانظر كذلك : أسس النقد الأدبى عند العرب ص ٤٣٤

(٣) الموازنة : ج ١ ص ٣٧١

ولاشك عندنا فى أن الآمدى قد وفق فى مأخذه هذا غاية التوفيق ، فالبحترى قد خالف فى بيته هذا حقيقة من الحقائق المتعارف عليها، وهى كراهية ذنب الفرس الذى يبلغ به الطول حتى يمس الأرض . وباعث البحترى الأول على هذا الخطأ ليس الجهل بهذه الحقيقة فيما يبدو ، وانما محاولة المبالغة فى تجويد المعنى، باضفاء صفة السبوغ والطول على ذيل الفرس.

وكما وفق الآمدى فى مأخذه هذا ، وفق كذلك أبو هلال العسكرى حينما أخذ على البحترى قوله فى بعض ممدوحيه :

بدت صفرة فى لونه ان حمدهم * من الدر ما اصفرت نواحيه فى العقد

حيث يرى العسكرى أنه " انما يوصف الدر بالبياض ، واذا أريد المبالغة فى وصفه وصف بالنضوج ، ومن أعيب عيوبه الصفرة "(١). وشأن البحترى هنا شأنه فى البيت السابق ، فقد الجأته المبالغة فى وصف الدر الى الخطأ ، اذ نسب الى الدر صفة الصفرة ، وهى غير صفته الحقيقية التى هى صفة البياض.

ويأخذ أبو هلال على البحترى أيضا قوله فى بعض ممدوحيه:

وحرت على الأيدى مجسة كفه * كذلك موج البحر ملتهب الوقد .

فقد ذهب الى أن " هذا غلط لأن البحر غير ملتهب الموج ولا متقد الماء ، ولو كان متقدا أو ملتهبا لما أمكن ركوبه ، وانما أراد أن يعظم الممدوح فجاء بما لا يعرف "(٢). ولاشك أن الحق هنا مع أبى

(١) الصناعتين : ص١٣٣ — ١٣٤
(٢) الصناعتين : ص١٣٤

هلال . فالصورة الفنية عند البحترى تبدو ركيكة وقلقة فى مكانها ، بل انها مفتعلة أساسا . ولعل هذا هو سر اخفاقها فى حمل معنى عظمة الممدوح والتحليق به فى ذروة البلاغة .

وكذلك انتقد أبو هلال قول البحترى فى المدح :

ولست ترى شوك القتادة خائفا * سموم الرياح القادحات من الزند

حيث يرى أن هذا " خطأ ، لأنه شبه العليل بشوك القتاد فى صلابته على شدة العلة ، وزعم أن شوك القتاد لا يخاف النار التى تقدح بالزناد وقد علمنا أن النار تفلق الصخر وتلين الحديد ، فكيف يسلم منها القتاد؟! وليس لذكر الرياح والسموم — أيضا — فى هذا البيت فائدة ولا موقع"(١) .

ومثل هذا النقد يمكن قبوله دون كبير جدال أو أخذ ورد ، لو صح أن البحترى نطق بهذا البيت كما فى هذه الرواية التى جاءنا بها أبو هلال . لكن يبدو أن الأمر ليس على هذا الوجه ، اذ أن رواية البيت فى ديوان البحترى تخالف هذه الرواية ، فبيت البحترى فى ديوانه(٢) :

ولست ترى عود الأراكة خائفا * سموم الرياح الآخذات من الرند

ويغلب على الظن أن رواية أبى هلال ليست سوى تصحيف مرذول لرواية الديوان هذه ، خاصة فى الشطر الثانى بين (الآخذات) هنا و (القادحات) عند أبى هلال ، وبين (الرند) هنا و (الزند) هناك .

وعلى ضوء ما تقدم يجمل بنا ألا نحمل بيت البحترى على رواية أبى

---

(١) الصناعتين : ص ١٣٤
(٢) ديوان البحترى : ج ٢ ص ٧٥٧ .

هـلال المتهافتة . والأولى بنا أن نعتبر رواية الديوان ، ونرد رواية أبي هـلال بما فيها من خطأ وحشو .

واذا كان هـذا غاية ما انتهى اليه نقاد البحتري في هذا الجانب فلا شك أن المبالغة في شعر شاعرنا كانت في حدود معقولة ، لم تزد به الى الغلو أو الافراط ، أو نحو ذلك من عيوب المعاني التي كثرت عند بعض كبار الشعراء ، وليس معنى هـذا الا أن البحتري كان قوى السيطرة على أفكاره الشعرية ، فقد استطاع أن يحلق بها ، ولكن في حدود الروعة والسمو الأدبي .

وخلاصة هـذا الفصل أن قسطا وافرا من النقد قد دار حول معاني شعر البحتري ، وان كان الملاحظ على القدماء أنهم قد اقتصروا على ناحيتين من نقد المعاني ، ناحية الابداع ، وناحية الصواب والخطأ . ورغم مسحة العمق التي جللت بحوث القدماء في نقد المعنى ، فقد كانت مقاييسهم معوجة في كثير من الأحيان .

ففي مجال ابداعه في وصف الطبيعة جنى عليه بعضهم حينما عامل معانيه بمقياس الواقع الخارجي ، بل أنكر عليه بعضهم — كالباقلاني — ابداعه في وصف الخيل مطلقا . وفي مجال وصف الطيف نوه أكثرهم بابداعه في هـذا الجانب مع أنه في حقيقة الأمر كان كغيره من الشعراء المحدثين يدور في حلقة الشاعر القديم .

وليس حال نقاد البحتري في مسألة صواب المعنى وخطئه أحسن من حالهم في مسألة الابداع فرغم الحاحهم الشديد على هذه الزاوية ، فانهم قد تورطوا في سوء فهم (لغة الشعر) ، وعاملوا معاني شعره معاملة نثرية ، أدت بهم الى الخطأ في أكثر ما قالوا .

الفصل الثالث

بناء القصيدة الموضوعي والموسيقي

١- البناء الموضوعي :

تمهيد :

جاءتنا القصيدة العربية التقليدية ، وهي سجل حافل بالكثير من موضوعات الشعر . ففيها ذكر الديار ، ومخاطبة الربع ، والصحب ، وفيها النسيب والشكوى من شدة الوجد ، وألم الفراق . وفيها وصف الراحلة وعناء السفر . وفيها الى جانب ذلك كله فن المديح ، وما يدور فيه .

ومعنى هذا أن القصيدة العربية في صورتها النموذجية ، لم تعرف (الوحدة العضوية) التي تعني وحدة الموضوع ، ووحدة المشاعر المتصلة به ، وما الى ذلك (١) . على أن هذا لا يعني أن قدامى النقاد قد قنعوا بتعدد موضوعات القصيدة العربية ، فلم يحاولوا اكتشاف وحدة فنية تبرر وجود القصيدة العربية بفنونها الكثيرة .

فهناك مثلا محاولة ابن قتيبة ، فقد ذهب الى أن " مقصد القصيد ، انما ابتدأ بذكر الديار ، وذكر أهلها الظاعنين عنها ، ووصل ذلك بالنسيب " ليميل نحوه القلوب ، ويصرف نحوه الوجوه ، وليستدعي به اصغاء الأسماع اليه ، لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب ، لما جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل ، والف النساء ، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقا منه بسبب ، وضاربا فيه بسهم حلال أو حرام . فاذا علم أنه قد استوثق من الاصغاء اليه ، والاستماع

---

(١) انظر في مفهوم الوحدة العضوية ، النقد الأدبي الحديث غنيمي هلال : ص ٣٩٥ .

له ، عقب بايجاب الحقوق ...(١) ومحاولة ابن قتيبة هذه ان دلت على شيء ، فانما تدل على (وحدة نفسية) تربط بين موضوعات القصيدة ، وتفسر تسلسلها على ذلك النحو . على أن الذى يؤخذ على هذه الوحدة ، هو أنها تقوم على اثارة مشاعر السامع ، وتهيئته تهيئة نفسية ، يسهل معها انتقاله من غرض الى آخر ، حتى نهاية القصيدة . واذا كانت هذه الوحدة تقع فى دائرة (المتلقى) فمعنى ذلك أنها بعيدة جدا عن جو الشاعر النفسى . كما أنها بعيدة عن جو القصيدة الفنى .

والملاحظ هو أن محاولة ابن قتيبة هذه ظلت محاولة فريدة من نوعها . ويرجع السبب فى ذلك الى أن سائر الجهود النقدية التى طرأت فيما بعد ، لم تعد تهتم بتعدد فنون القصيدة العربية ومحاولة تصورها فى ضوء وحدة شاملة . وانما اهتمت ببناء القصيدة ، ومعالجة جوانب الضعف التى يمكن أن تحول بين الشاعر ، وبلوغ المستوى المثالى من قوة البناء وترابط الموضوعات .

ومهما يكن الأمر فان جهد ابن طباطبا العلوى فى القرن الثالث الهجرى هو أفضل جهد نقدى يمكن أن نشير اليه فى هذا الجانب . وان كان جهده هذا بحاجة ماسة الى التنظيم والتفصيل .

ففى مجال تناسب أبيات القصيدة ، ينصح ابن طباطبا الشاعر بأن " يتأمل تأليف شعره ، وتنسيق أبياته ، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ، ويتصل كلامه فيها ... ويتفقد كل مصراع هل يشاكل ما قبله ؟ فربما اتفق للشاعر أن يضع مصراع كل واحد منهما فى موضع الآخر ، فلا يتنبه على ذلك

---

(١) الشعر والشعراء : ج ١ ص ٢٠ — ٢١

الا من دق نظره ، ولطف فهمه "[1] . وواضح أن فكرة ابن طباطبا في هذا النص تدور حول أهمية تناسب مصراعي البيت ، بحيث يكون المصراع الأول مناسبا للثاني على الدوام . وقد قام ابن طباطبا بتطبيق هذا المبدأ على كثير من الأبيات . بل ان هذا الناقد يذهب شوطا آخر حينما يتدخل على ضوء مبدأ التناسب هذا في ترتيب بعض الأبيات عند بعض الشعراء ، على نحو ما صنع في بيتي امرئ القيس ، وهما قوله :

كأني لم أركب جوادا للذة
ولم اتبطن كاعبا ذات خلخال
ولم أسبأ الزق الروى ولم أقل
لخيلي كري كرة بعد أجفال

فقد قال عنهما : " هكذا الرواية — وهما بيتان حسنان — ولو وضع مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر كان أشكل ، وأدخل في استواء النسج "[2] . وقد قام ابن طباطبا بتعديل البيتين بحيث أصبحا هكذا :

كأني لم أركب جوادا ولم أقل
لخيلي كري كرة بعد اجفال
ولم أسبأ الزق الروى للذة
ولم اتبطن كاعبا ذات خلخال

ويبدو أن الذي حمل ابن طباطبا العلوي على التمسك بهذا المبدأ هو قيمته النقدية في اخضاع (البيت) لفكرة (الكل) . فكأن مبدأ

---

(١) عيار الشعر : ص ١٢٤
(٢) المصدر نفسه : ص ١٢٥

التناسب هذا وجه آخر لتلك القاعدة الجمالية التى ترى أن "الجزء لا يكون جميلا ، وانما يكون الجمال فى الكل "(١) ، ولاشك أن هذا احساس نقدى بأهمية الوحدة بين الأجزاء ، وان كانت هذه الوحدة هى وحدة البيت لا وحدة القصيدة .

والى جانب مبدأ التناسب الذى اتضحت قيمته فى تنسيق الأبيات ، وحسن تجاورها ، نجد عند ابن طباطبا مبدأ آخر يتصل بتسلسل أبيات القصيدة تسلسلا منطقيا ، ففى هذا الجانب يقول : "أحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما ، ينسق به أوله مع آخره ، على ما ينسقه قائله ، فان قدم بيت على بيت دخله الخلل ، كما يدخل الرسائل والخطب ، اذا نقض تاليفها"(٢) . فهذا تأكيد من ابن طباطبا على ضرورة بناء القصيدة ، بناء منطقيا ، بحيث تتابع أبياتها تتابعا عقليا ، لا يشعر سامعها بشىء من التناقض أو الاضطراب .

على أن كلام ابن طباطبا بعد ذلك يشعرنا بأن انموذجه المثالى فى بناء أبيات القصيدة ، هو بناء الرسالة أو الخطبة . فالمعروف أن أية رسالة أو خطبة ، تقوم على مجموعة من الأفكار يحكمها رباط عقلى ، وتسلسل منطقى واضح . فاذا كان انحلال هذا الترابط فى الرسالة والخطبة ، يمكن أن يتسبب فى تخلخل الأفكار وتناقضها ، فكذلك الحال فى القصيدة ، حينما يقدم فيها بيت على بيت ، من غير مراعاة للتسلسل الفكرى وسياق الأبيات العام .

---

(١) الأسس الجمالية فى النقد العربى ، ص ١٤٤

(٢) عيار الشعر ، ص ١٤٦

ويبدو أن تأكيد ابن طباطبا على عقد الصلة بين القصيدة من جانبه والرسالة والخطبة من جانب آخر ، ليس الا تمهيدا للحديث عن ربط فنون القصيدة المتنوعة بذلك الرباط الشكلي أو تلك الحيلة الصناعية التي تسمى (حسن التخلص) .

ففي هذا الجانب يلزم ابن طباطبا الشاعر بأن " يسلك مناهج أصحاب الرسائل في بلاغاتهم وتصرفهم في مكاتباتهم ، فان للشعر فصولا كفصول الرسائل ، فيحتاج الشاعر أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة ، فيتخلص من الغزل الى المديح ، ومن المديح الى الشكوى ومن الشكوى الى الاستماحة ... بألطف تخلص ، وأحسن حكاية "(١) . ويتضح من حديث ابن طباطبا هذا ، أهمية (حسن التخلص) في نظره ، وما يمكن أن يؤديه من دور فعال في بناء القصيدة . على أن الملاحظ هو أن ابن طباطبا قد بالغ في فرض حسن التخلص على الشاعر مبالغة واضحة . فالمعروف من واقع الأمثلة الشعرية أن (حسن التخلص) من الغزل الى المديح فحسب . أما سائر الفنون الأخرى ، فلا نعرف حقيقة حسن التخلص فيها . فما معنى حسن التخلص من الشكوى الى الاستماحة ؟ وما معنى حسن التخلص من وصف الديار والآثار الى وصف الفيافي والنوق ... الخ ؟!

ان الذي يغلب على الظن هو أن امتثال ابن طباطبا لفكرة الرسالة والخطبة ، وبناء فصولها بناء منطقيا ، كان العامل الأساسي خلف اهتمامه بحسن التخلص ، هذا الاهتمام ، وفهمه له هذا الفهم . واذا صح هذا أمكننا أن نقول ان بناء القصيدة في عصر الشعراء

---

(١) عيار الشعر : ص ٦

المحدثين ، لم يتضح فيه ذلك الأثر المرجو لبناء الرسالة والخطبة ، بقدر ما اتضح فيه أثر القصيدة الجاهلية بكامل هيكلها البنائي ، سواء من حيث طبيعة الموضوعات ، أو من حيث طريقة عرضها .

وربما يقول قائل ان الشعراء الجاهليين لم يشتهروا بحسن التخلص مثل المحدثين ، ومن ثم جاءت غالب قصائدهم وهي خالية من هذا العنصر المهم في بناء القصيدة . وهذا صحيح ، ولكنه لا يعني أن حسن التخلص فن جديد كل الجدة ، أو أنه مستفاد من مؤثرات خارج نطاق الشعر ، كأن تكون هذه المؤثرات الرسالة أو الخطبة ، أو غير ذلك .

ان فن حسن التخلص ، فن جاهلي قديم . أول من ابتدأه الشعراء القدامى ، وان لم يستكثروا منه شأن الشعراء المحدثين . فيما بعد . وقد سماه ثعلب " حسن الخروج عن بكاء الطلل بغير (دعذا) ، (عد عن ذا) ..."(١) . وقد سرد ثعلب شواهد كثيرة تثبت حسن تخلص القدماء ، من جاهليين واسلاميين .

ومن هنا فلن نبالغ حينما نقول أن التزام غالبية الشعراء المحدثين بحسن التخلص فيما بعد ، انما هو ارتداد الى الشعر القديم ، أكثر من كونه تأثرا بمثل هذا التوجيه النقدي الذي عرفناه عند ابن طباطبا العلوي ، ذلك التوجيه الذي أقيم على فكرة بناء الرسالة والخطبة ، ولم يقم على فكرة القصيدة الجاهلية النموذجية .

وعلى الرغم من كل انتقاد يمكن أن يوجه الى جهد ابن طباطبا هذا ، فالحقيقة أنه أعمق جهد نقدي تناول بناء القصيدة العربية . بل يبدو واضحا أن جهد الرجل قد ترك أثره الواضح فيمن تلاه من نقاد الشعر .

---

(١) قواعد الشعر : ص ٦٠

وعلى سبيل المثال يمكن أن يذكر أبوعلى الحاتمى ، الذى يقول عن بناء القصيدة : " مثل القصيدة مثل الانسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض ، فمتى انفصل واحد عن الآخر ، وباينه فى صحة التركيب ، غادر الجسم ذا عاهة ، تتخون محاسنه ، وتعفى معالمه. وقد وجدت حذاق المتقدمين ، وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون فى مثل هذا الحال احتراسا شديدا ، يجنبهم شوائب النقصان ، ويقف بهم على محجة الاحسان ، حتى يقع الاتصال ، ويؤمن الانفصال ، وتأتى القصيدة فى تناسب صدورها وأعجازها ، وانتظام نسيبها بمديحها ، كالرسالة البليغة ، والخطبة الموجزة ، لا ينفصل جزء منها عن جزء "(١).

ان جهد الحاتمى هذا صورة مركزة لجهد ابن طباطبا الذى عرفناه آنفا . فالعناصر الموضوعية هنا لا تخرج عن تأكيد أهمية تناسب أبيات القصيدة ، وتأكيد أهمية اتصال النسيب بالمديح ، وذلك عن طريق حسن التخلص بطبيعة الحال .

على أن الملاحظ هو أن الحاتمى يبدو فى حديثه هذا ، وكأنما هو أكثر حذرا واحتياطا من ابن طباطبا ، لاسيما فى مسألة وصل أجزاء القصيدة . فهو يقف عند حدود اتصال النسيب بالمديح فحسب ، ولم يتوسع فى فرض ربط جميع الاجزاء بحسن التخلص كما فعل ابن طباطبا من قبل . هذا مع أن الحاتمى يتخذ من بناء الرسالة والخطبة نموذجا مثاليا لبناء القصيدة ، وهو النموذج نفسه الذى قدمه ابن طباطبا .

---

(١) زهر الآداب : ج ٣ ص ٦١٥ .

والحقيقة أننا لا نجد بعد الحاتمى جهودا نقدية تمتاز بشمول النظرة فى مسألة بناء القصيدة . بل نلحظ على العكس من ذلك اتجاها الى الجزئية ، يكتفى فى بناء القصيدة بمناقشة عناصر محددة ، مثل الاستهلال ، والمتخلص ، والخاتمة .

فالقاضى الجرجانى مثلا يكتفى فى بناء القصيدة ، بالتأكيد على هذه العناصر الثلاثة ، ويقول فى هذا : " والشاعر الحاذق يجتهد فى تحسين الاستهلال ، والتخلص ، وبعدهما الخاتمة . فانها المواقف التى تستمطف أسماع الحضور ، وتستميلهم الى الاصغاء ، ولم تكن الأوائل تخصها بفضل مراعاة "(١).

ويمكن أن نجد تأكيدا آخر لهذا الاتجاه عند ابن رشيق القيروانى الذى يقول : " قيل لبعض الحذاق بصناعة الشعر : لقد طار اسمك ، واشتهر فقال : لأنى أقللت الخرز ، وطبقت المفصل ، وأصبت مقاتل الكلام ، وقرطست نكت الأغراض بحسن الفواتح والخواتم ، ولطف الخروج الى المدح والهجاء "(٢).

وقد علق القيروانى على هذا النص قائلا : " وقد صدق ، لأن حسن الافتتاح داعية الانشراح ، ومطية النجاح ، ولطافة الخروج الى المديح ، سبب ارتياح الممدوح ، وخاتمة الكلام أبقى فى السمع ، وألصق بالنفس ، لقرب العهد بها ، فان حسنت حسن ، وان قبحت قبح ، والأعمال بخواتيمها كما قال رسول الله صلى الله عليه وسلم "(٣).

على أن عناية النقاد بهذا الثلاثى الفنى ، ودوره فى بناء القصيدة ، تجاوزت حدود النظرة العامة ، وسرت الى تحسس

(١) الوساطة : ص ٤٨
(٢) العمدة : ج ١ ص ٢١٧
(٣) المصدر السابق : ج ١ ص ٢١٧

كل عنصر بذاته ، ومدى تأثيره ، وما يليق به ، وما لا يليق .

فأما الاستهلال ، فقد اعتبروه مفتاح الشعر . لذلك اشترطوا تجويده ، والابتعاد به قدر المستطاع عن العبارات المحفوظة مثل : (ألا) ، و (خليلي) و (قد) (١) .

واشترطوا فيه كذلك ، أن يكون جزلا فخما في عبارة حلوة ، وتركيب سهل ، بعيد عن التعقيد والعمى ، وما شاكل ذلك من ضروب الاستغلاق (٢) .

وتنبهوا كذلك لتأثيره النفسي في خلد السامع ، ولذلك اشترطوا ابتعاده عن كل ما يوحي بالتشاؤم ، كذكر الموت ، والبكاء ، والويل ... أو يوحي بالجلافة ، كذكر اقفار الديار ، وذم الزمان (٣) . وربما اشترط بعض النقاد أن يكون استهلال القصيدة دالا على موضوعها ، كأن يكون استهلال قصيدة في فتح من الفتوحات دالا على الفتح ، واستهلال قصيدة في الهناء دالا على الهناء وهكذا (٤) .

وأما التخلص ، ويسمى أحيانا حسن الخروج ، فهو فن توصيل نسيب القصيدة بمديحها . وعلى الرغم من أنه فن قديم في الشعر العربي كما قدمنا ، فقد اشتهر به الشعراء المحدثون شهرة فائقة ، اذ خالفوا المذهب الغالب على القدماء في التخلص ، وهو خروجهم بعبارات معينة ، مثل (دع ذا) ، و (عد عن ذا) (٥) .

---

(١) العمده : ج ١ ص ٢١٧
(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢١٧
(٣) انظر عيار الشعر : ص ١٢٢
(٤) انظر المثل السائر : ج ٣ ص ٩٦
(٥) انظر عيار الشعر : ص ١١١

وقد أعجب النقاد بمذهب غالب المحدثين فى حسن التخلص، لأنه دليل على حسن صلعة الشاعر ولطف حيلته . ونقيض ذلك أن يعزف الشاعر عن هذا الفن ، ويخرج من النسيب الى المديح فجأة ، فهذا ما يسمى بالطفر أو الانقطاع (١) . وعلى الرغم من أن غالبية النقاد لا يرحبون بهذه الطريقة لا سيما بالنسبة للشاعر المحدث ، فالحقيقة أن طريقة الطفر أو الانقطاع ، لا تنطوى على أية دلالة يمكن أن تشير الى قصور الشاعرية عند الشاعر الذى يتخلص بهذه الطريقة الفجائية . وحينما تحين مناقشة تخلص البحترى سوف نلقى مزيدا من الأضواء على هذا الجانب .

وأما الخاتمة ، فقد اعتبروها قفل القصيدة . واشترطوا فيها جودة الاحكام بحيث لا يمكن الزيادة عليها ، أو يأتى بعدها أحسن منها لأنها آخر ما يبقى فى الأسماع (٢) . وربما ذهب بعض النقاد الى أن الخاتمة يجب أن تكون أجود بيت فى القصيدة ، وأدخل فى الغرض الذى كان يقصد اليه الشاعر (٣) . على أننا نشك اليوم فى أن فى استطاعة الشاعر أن يحدد خاتمة قصيدة من قصائده . فالمعروف — فى عصرنا — أن القصيدة عبارة عن توتر نفسى لا يملك الشاعر زمامه ، " وفى اللحظة التى ينتهى فيها هذا التوتر تكون نهاية القصيدة " (٤) فكيف يفكر الشاعر اذن فى تقاليد خاصة بالخاتمة ؟! .

---

(١) انظر العمدة : ج ١ ص ٢٣٩
(٢) " " " : ج ١ ص ٢٣٩
(٣) انظر الصناعتين : ص ٤٦٤
(٤) الأسس الفنية للابداع فى الشعر ، ص ٢٤٣ .

بنـاء القصيدة الموضوعـى عند البحترى

يعد البحـترى واحـدا من أولئـك الشعـراء المفرمين بالمحافظـة علـى تقاليـد الشعـر العربـى الراسخـة ، لاسيما فى مجال بناء القصيـــدة . فمن يطالـع ديوانه لا يكاد يشك فى أنه من أشـد الشعراء العرب التزامـــا بمنهـج القصيـدة العربيـة النموذجيـة ، ومن أحرصهـم على التقيـــد بتقاليدها العريقـة . فالقصيـدة البحتريـة شأن القصيـدة الجاهليـــة، تكاد تكون معرضـا يحتـوى أكثـر من فـن شعرى . فالى جانب النسـيب التقليـدى والمديـح قد يوجـد الوصـف ، والفخـر ، والحكمـة ، وقـــد توجـد فنـون شعريـة أخـرى .

وعلـى الرغـم من وضـوح هـذه الحقيقـة فى شعر البحـترى ، فـان نقاده لم يهتمـوا بأى مفهـوم عـام يلقـى الضـوء على القصيـدة البحترية، وكيفيـة بنائهـا ، وخصوصيـة الشاعـر فى هـذا البناء .

ان غالب جهـد نقاد البحـترى فى بناء القصيـدة قد انصرف الـــى مناقشـة الجزئيات . وعلـى وجـــه الخصوص اهتمـوا باستهلالتـــه ، وتخلصاته . فعند هـذه الحـدود وقـف نقاد شاعرنا ، وان كانوا قـــد بحثـوا هذيـن الجانبيـن بجديـة لا تنكـر كما سوف يتضح .

أ ـ استهلالات البحـــــترى

يعتبر الآمـدى أو حـد نقاد البحـترى فى معالجـة استهلالتـــه ، والاتصـال بها اتصالا حقيقيـا ، يقوم علـى الاحصـاء الدقيق ، والتـــذوق الأدبـى فى وقـت واحـد .

وتعليقات الآمـدى على استهلالات البحـترى ، تكاد تعبر عن حقيقـــة

واحدة ، هي الاعجاب المتقطع النظير . فالآمدي من أول كتاب الموازنة الى آخره ، لا يني عن ترديد عبارات الاطراء والاعجاب باستهلالات البحتري فكثيرا ما يسرد الآمدي عشرات الاستهلالات ، ويردفها بمثل عبارة : " هذه كلها ابتداءات جيدة بارعة اللفظ صحيحة المعنى "(١) . أو عبارة : " وهذا من ابتداءاته العجيبة النادرة ، واحسانه فيها الاحسان المشهور "(٢) . أو عبارة : " وهذه كلها ابتداءات حسان مختارة المعاني "(٣) . أو عبارة : " وقد تصرف البحتري في هذه الابتداءات تصرفا حسنا "(٤) . فمثل هذه التعليقات ان دلت على شيء فانما تدل على موقف الآمدي الايجابي تجاه استهلالات البحتري ، واعجابه بها .

وربما أجهد الباحث نفسه لكي يستثني البيت أو البيتين من استهلالات البحتري التي لم تحز رضا الآمدي ، ولم تسمها مياسم ثنائه في خواتم الفصول .

فمن هذه الأبيات النادرة ، استهلال البحتري لبعض قصائده بقوله :

قف العيس قد أدنى خطاها كلالها

وسل دار سعدى ان شفاك سؤالها

فقد وقف الآمدي أمام هذا البيت وقفة استنكار ، وعلق عليه بقوله : " هذا لفظ حسن ، ومعنى ليس بالجيد ، لأنه قال : قد أدنى خطاها كلالها ، أي قارب من خطوها الكلال . وهذا كأنه لم يقف لسؤال الديار

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤٤٨
(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٤٥٠
(٣) المصدر نفسه : ج ٢ ص ١٤
(٤) المصدر نفسه : ج ٢ ص ٦٢

التى تعرض لأن يشفيه ، وانما وقف لاعياء المطى ...»[1]

ولم يقف الآمدى عند هذا الحد ، بل توسع جدا فى نقد هذا البيت ، فقد ذهب يستعرض مذاهب العرب فى الوقوف على الديار ، وألفاظهم فى ذلك مع الكثير من الأمثلة والشواهد الشعرية ، حتى ليخيل الى القارئ أن وقوف الآمدى عند بيت البحترى هذا ، لا يعدو أن يكون ذريعة للادلال بعلمه ، وبلوغ احاطته بالشعر العربى القديم ، ومذاهبه الفنية فى الوقوف على الديار . ولعل الذى يزيد من ثقتنا بهذه الحقيقة ، هو أن الآمدى ينتهى الى الاعتراف بصواب بيت البحترى هذا اذ يقول : « ولم أقل انه خطأ ، وانما قلت ان المعنى غير جيد »[2] . فكأن الآمدى بهذا يرد على نفسه بنفسه ، ويكفى غيره مؤنة الرد .

والى جانب استهلال البحترى هذا ، ثمة استهلال آخر لم يرق للآمدى ، وهو قول البحترى :

سقى ربعها سح السحاب وهاطله
وان لم يخبر آنفا من يسائله

فقد ذهب الآمدى الى أن عجز هذا البيت ردئ ، والسبب فى ذلك عنده هو كلمة (آنفا) فهى فى نظر الآمدى حشو لا مبرر له فى البيت[3] .

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤٣٢ — ٤٣٣ .
(٢) الموازنة : ج ١ ص ٤٣٩
(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٤٦٦ .

ومثل هذه المآخذ الطفيفة فى الأبيات النادرة ، لاتكون الا برهانا قاطعا على مدى تحفظ البحترى فى استهلالاته ، وحرصه الشديد على الارتفاع بها عنى كل مظاهر الضعف . وعلى ضوء هذا فقد كان البحترى أهلا لتلك العبارات التى طالما رددها الآمدى فى الاعجاب به .

ويبدو أن من حسن الحظ أن جهود من تلا الآمدى من النقاد الذين اهتموا باستهلالات البحترى ، قد اتجهت وجهة أخرى غير وجهة الاحصاء والتذوق التى أتى عليها الآمدى . تلك الوجهة هى النظر الى استهلالات البحترى ، من زاوية المقارنة باستهلالات غيره من كبار الشعراء ، كأبى تمام ، وأبى الطيب المتنبى .

ويعتبر القاضى الجرجانى فى مقدمة النقاد الذين عنوا بهذا الجانب . فهو يرى أن البحترى احتذى فى بناء القصيدة مذهب الأوائل ، الا فى الاستهلال ، " ... فقد عنى به ، واتفقت له فيه محاسن . فأما أبو تمام والمتنبى فقد ذهبا فى التخلص كل مذهب ، واهتما به كل اهتمام ، واتفق للمتنبى فيه خاصة ما بلغ المراد ، وأحسن وزاد "(١) . وحقيقة هذا الرأى تشعرنا بتفضيل استهلالات البحترى على استهلالات نديه ، أبى تمام ، وأبى الطيب .

على أن الذى يؤخذ على هذا الرأى ، هو أنه رأى مرسل ، يحتاج الى المقارنة الموسعة من واقع الأمثلة والشواهد الشعرية . ثم ما يلزم الى جانب ذلك من تحليل وتعليل جادين . وبطبيعة الحال لم يعن الجرجانى بشىء من هذه الأمور الضرورية ، والا لأخذنا

---

(١) الوساطة ، ص ٤٨

حكمه هذا مأخذ الحكم الموضوعي المستقيم ، على أن الذي يقلل من رضانا في حكم القاضي الجرجاني هذا بعد ذلك ، أو على الأقل يجعلنا نقف منه موقف الحذر الشديد ، هو أن ابن رشيق القيرواني اعترض عليه ، وأبى قبوله . وسوف نعرف حقيقة هذا الاعتراض ، ومدى وجاهته في حينه .

واذا ما تركنا القاضي الجرجاني - ولو الى حين - فاننا نصادف ناقدين ، أحدهما معروف وهو الحاتمي ، والآخر مجهول ، لا نعرف عنه أكثر من أنه " من مشايخ البصرة ممن يومئ اليه في علم الشعر "(١) وغاية ما في الأمر أن الحاتمي والشيخ البصري تناظرا في قضية بناء القصيدة بين أبي تمام والبحتري ، وبصفة خاصة في عناصر بناء القصيدة الثلاثة ، أي الاستهلالات ، والتخلصات ، والخواتم .

وقبل أن ندلف الى مناقشة عنصر الاستهلال في هذه المناظرة ، يجب علينا أن ننبه الى أن التعصب السافر ، هو رائد الناقدين منذ البداية . فالشيخ البصري - ان صدق الحاتمي - يتعصب للبحتري ، وينحى باللائمة على أبي تمام . ويروى عنه الحاتمي أنه كان يقول : " ما يحسن أبو تمام يبتدئ ، ولا يخرج ، ولا يختم . ولو لم يكن للبحتري عليه من الفضل الا حسن ابتداءاته ، ولطف خروجه وسرعة انتهائه ، لوجب أن يقع التسليم له "(٢) . واذا كان هذا ضربا بغيضا من التعصب ، ضد أبي تمام ، فان أبغض منه تعصب الحاتمي ضد البحتري . فهو يحترف صراحة بهذا التعصب اذ يقول : ـــ

---

(١) زهر الآداب : ج ٣ ص ٦١٩
(٢) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٦١٩

" فأنشأت قولا انحيت فيه على البحتري انحاء اسرفت فيه !! واقتدحت زناد الرجل (يعني الشيخ البصري) وتكلم وتكلمت وخضنا في أفانين من التفضيل والمماثلة ، غلوت في جميعها غلوا شهده جميع من حضر المجلس "(١).

واذا تجاوزنا هذه المقدمات الدرامية والعبارات الفارغة ، وبحثنا عن حظ هذه المناظرة من النقد الموضوعي ، وجدنا فيها شيئا قليلا لا يكاد يذكر ، لاسيما فيما يتعلق بالبحتري .

فصاحب البحتري لم يذكر من استهلالته الا استهلالا واحدا ، هو قوله :

عارضتنا أصلا فقلنا الربرب

حتى أضاء الأقحوان الأشنب

ومع أن هذا البيت من استهلالات البحتري المشهورة ، والرائعة أيضا ، فان الحاتمي لا يسلم لصاحب البحتري بهذا ، بل يدعي أنه مأخوذ من قول أبي جويرية :

سلمن نحوي للوداع بمقلة

فكأنما نظرت الينا الربرب

ولاشك أن الحاتمي واهم في انتقاده هذا فليس في بيت البحتري ما يقلل من قيمته أمام بيت أبي جويرية ، أو يشير الى ضعف الأصالة فيه . هذا فضلا عن عدم اشتراك البيتين في المعنى أساسا . ولوكان لنا في هذا المقام حق المفاضلة ، لفضلنا بيت البحتري على بيت أبي جويرية ، لما في بيت البحتري من طرافة فنية تقوم على تفضيل

---

(١) زهر الآداب : ج ٣ ص ٦١٩

النساء على بقر الوحش تفضيلا ضمنيا ، وهى طرافة خلا منها بيت أبى جويرية الذى وقف عند حدود تشبيه عيون النساء بعيون البقر الوحشية .

وبطبيعة الحال لم يكتف الحاتمى بانتقاده لبيت البحترى فحسب ، بل أخذ دوره فى المناظرة ، وسرد لأبى تمام ما ينوف على عشرين استهلالا (١) .

وموقف الحاتمى هذا أن دل على شىء ، فانما يدل على واحد من أمرين . فاما أن الحاتمى كان يجهل أصول المناظرة العادلة التى تلزمه أن يعارض استهلال البحترى باستهلال واحد لابى تمام ليس أكثر . واما انه تجاوز أصول الأمانة العلمية جملة واحدة ، فلم ينقل لنا حجج خصمه على الوجه الأكمل . والواقع أننا أميل الى الأخذ بهذا الموقف الأخير . والسبب فى ذلك أننا نستبعد فى أن يكون ثمة ناقد كصاحب البحترى الذى يومئ اليه فى علم الشعر ، ثم لا يتمكن الا من ايراد استهلال واحد من استهلالات شاعره المفضل ، ويقف بعد ذلك مبهورا أمام اندفاع الحاتمى ، وادعاءاته .

وعلى أية حال فاننا لا نستطيع أن نحمل من أحكام هذه المناظرة أى حكم نقدى محمل الجد والاعتبار ، فهى كما رأينا تقوم على التعصب السافر ، والتطرف الواضح . وهى بعد ليست مناظرة علمية يتعاون فيها الطرفان على الكشف عن الحقيقة ، والبحث الجاد عنها . كما أنها ليست موازنة يتصدر فيها قاض واحد للحكم ، فننظر فى حكومته ومقدار ما فيها من الصواب والخطأ . فكل ما فى هذه المناظرة اذن هو

---

(١) انظر : زهر الآداب : ج ٣ ص ٦٢٣ — ٦٢٥ .

التعاطف الأعمى الذى نعجز أمامه عن استيضاح وجه الحقيقة ، مما يزهدنا فى هذه المناظرة وأحكامها المتطرفة .

وقد امتدت حركة مقارنة استهلالات البحترى باستهلالات أبى تمام ، وأبى الطيب ، الى ابن رشيق القيروانى فى القرن الخامس الهجرى .

ويمتاز جهد القيروانى فى هذا الجانب بموقف واضح من كل الآراء التى مرت بنا . على أن مما يحمد لهذا الناقد أنه لم يقف هذا الموقف الا بعد أن أفصح عن رأيه الشخصى فى استهلالات البحترى قائلا : " ومن الشعراء من لا يجيد الابتداء ، ولا يتكلف له ، ثم يجيد باقى القصيدة ، وأكثرهم فعلا لذلك البحترى ، كان يصنع الابتداء سهلا ويأتى به عفوا ، وكلما تمادى قوى كلامه . وله من جيد الابتداءات كثير ، لكثرة شعره والغالب عليه ما قدمت "(١) . وعلى الرغم من أن حقيقة رأى القيروانى هذا تنطوى على التقليل من شأن استهلالات البحترى بصفة عامة ، فان فيه جانبا من الموضوعية ، والاعتراف بتقدم البحترى وامتيازه فى الاستهلالات .

وليس أدل على هذه الحقيقة من تلك الاختيارات الشعرية التى سردها القيروانى للبحترى . مثل قوله(٢) :

عارضتنا أصلا فقلنا الربرب

حتى أضاء الأقحوان الأشنب

ومثل قوله(٣) :

ما على الركب من وقوف الركاب

فى مغانى الصبا ورسم التصابى

---

(١) العمدة : ج ١ ص ٢٣٢
(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٣٣
(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٣٣

وقوله كذلك (١) :

(ضمان على عينيك أنى لا أملـــــــــو)

على أن مما يعيننا على تفهم رأى القيروانى هذا بصورة دقيقة ، هو أن نلم بالطرف الثانى من نقده ، وهو موقفه من النقاد الذين أدلوا بآرائهم فى استهلالات البحترى من قبل .

يقول القيروانى عن الآمدى : " وكان أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدى يفضل ابتداءات البحترى جدا ، وهو الذى وضع كتاب الموازنة والترجيح بين الطائيين ، ونوه فيه بالبحترى أعظم تنويه " (٢) .

وهذا الموقف من القيروانى تجاه الآمدى موقف ينطوى على التقرير ، وحكاية موقف الآمدى من البحترى فحسب . هذا الى جانب أن فى موقف القيروانى هذا احساسا بميل الآمدى الى البحترى . ولكنه احساس لا يمكن حمله على اعتقاد القيروانى فى تلك المقولة المشهورة عند بعض القدماء ، ونعنى بها تهمة تعصب الآمدى للبحترى ، وهى تهمة خطيرة سوف نعالجها علاجا ناجعا فى مكانها الخاص من فصل الموازنات .

وأما موقف القيروانى من القاضى الجرجانى فقد عبر عنه بقوله : " ... غير أن القاضى الجرجانى فضله (يعنى البحترى) بجودة الاستهلال — وهو الابتداء — على أبى تمام وأبى الطيب ، وفضلهما عليه بالخروج والخاتمة ولست أرى لذلك وجها ، الا كثرة شعره كما قدمت ، فانه لو حاسبهما (كذا) ابتداء جيدا بابتداء ما لأربى

---

(١) العمدة : ج ١ ص ٣٣٤
(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣٣٣

عليهما ، وقصرا عن عـذره "(١).

ولا شك أن موقف القيروانى هذا ، هو الموقف القمين بالنظر والمناقشة . فضلا عن دلالته على ظهور شخصية القيروانى ، واستقلال رأيه ، فهو الى جانب ذلك وثيق الصلة برأيه الشخصى السابق فى استهلالات البحترى ، ويتضح وجه الصلة بين هذا الموقف والرأى السابق ، من مخالفة القيروانى للقاضى الجرجانى . فهو لا يرى رأى الجرجانى فى أن استهلالات البحترى تفضل استهلالات أبى تمام ، وأبى الطيب . واذا كان القاضى الجرجانى قد انتهى الى هذا الحكم ، كما مر بنا ، فان القيروانى يرد ذلك الى كثرة شعر البحترى ، وكثرة استهلالاته الجيدة تبعا لذلك . فلو أجريت موازنة احصائية بين استهلالات الشعراء الثلاثة ، لأدت — فى نظر القيروانى — الى هذا الحكم ، ألا وهو تفوق البحترى فى النهاية . ومعنى هذا هو أن اعتراض القيروانى على حكم القاضى الجرجانى لا ينفى هذا الحكم ، وانما يبين علته فقط .

ولسنا مع ابن رشيق القيروانى فيما انتهى اليه . اذ لا نعتقد فى أن تفضيل القاضى الجرجانى لاستهلالات البحترى ، على استهلالات نديه ، كانت تحدوه نزعة احصائية تقوم على تتبع الاستهلالات ورصد الجيد منها ، والتأثر بهذه الكثرة الكاثرة بعد ذلك . فالقاضى الجرجانى بذوقه المعروف ، وانطباعيته المشهورة من أبعد النقاد عن هذا المنزع الاحصائى . واذا كان لابد من بيان العلة التى أدت بالقاضى الجرجانى الى تفضيل استهلالات البحترى على استهلالات نديه ، فانا

---

(١) العمدة : ج ١ ص ٢٣٣

نقول : ان مرجع ذلك هو غلبة الطبع على استهلالات البحتري، خاصة اذا ما قيست باستهلالات أبي تمام ، وأبي الطيب المتنبي التي لا تخلو — غالبا — من الأبهة والفخامة ، والتشبع بالعنصر الفكري (١) . ومعنى هذا كله أن ثمة خطا مشتركا كان يربط بين الجرجاني واستهلالات البحتري ، وهو عنصر الطبع . ومن ثم فان هذا العنصر هو السبب الذي استهوى الجرجاني ، وفرض عليه أن يصح بتقدم البحتري في الاستهلالات .

وعلى أية حال كان في امكان ابن رشيق القيرواني أن ينتهي الى هذه الحقيقة ، لا سيما انه قد فقد بحسه الفني اللامع الى طبيعة استهلالات شاعرنا ، وأدرك أنه يبادر القصيدة بشيء من السهولة والعفوية ، ثم يتدرج بعد ذلك الى القوة . ولكن القيرواني لم يوفق الى هذا الربط .

ويظل معنا بعد ذلك موقف القيرواني من الحاتمي ، وهو الموقف الأخير ، ففي هذا يقول ناقدنا : " فأما الحاتمي فانه يغض من أبي عبادة غضا شديدا ، ويجور عليه جورا بينا لا يقبل منه ، ولا يسلم اليه (٢) " .

وموقف القيرواني من الحاتمي موقف صحيح لا يمكن الاعتراض عليه ، بل لا يكاد يختلف فيه اثنان أبدا . فالحاتمي قد عرفناه من قبل ناقدا شديد التعصب ، بل لا نبالغ اذا قلنا انه انموذج الناقد المتهور في تاريخ النقد العربي .

---

(١) أشار القيرواني الى هذه الخصائص في استهلالات أبي تمام وأبي الطيب . انظر العمدة : ج ١ ص ٢٣٢ وانظر كذلك : ج ١ ص ٣٤٠

(٢) العمدة : ج ١ ص ٣٣٣ .

ومما تقدم يتضح أن النقاد قد بحثوا موضوع الاستهلال ، أو الابتداء عند البحترى بحثا جادا . وعلى الرغم من أن الغالبية يكادون يتفقون على تقدم البحترى فى هذا المضمار ، فقد ظهرت لنا بعض الخلافات ، خاصة فيما يتعلق بالمفاضلة بين البحترى وبين أبى تمام وأبى الطيب ، ولاشك أن مثل هذه الخلافات أمر طبيعى ، ما دام أن العنصر الذاتى فى النقد الأدبى عنصر أساسى ، لا يمكن أن تخلو منه أية عملية نقد ناجحة .

ب — تخلصات البحترى :

يأتى الآمدى — كذلك — فى مقدمة نقاد البحترى الذين عنوا ببحث حسن تخلصه . ويطالعنا الآمدى بحقيقة بارزة فى هذا الجانب ، هى أن كلا الطائيين أبى تمام والبحترى قد أعرض عن حسن التخلص فى الكثير من شعره ، وأنهما فى هذا الكثير ، قد " ابتدأ المدح منقطعا عما قبله "(١).

على أن هذه الظاهرة البارزة لا تعنى عند الآمدى أن البحترى لايجيد هذا الفن الشعرى حينما يريد أن يعتمده فى أية قصيدة من قصائده . وليس أدل على هذه الحقيقة من أن الآمدى نفسه قد أثبت لنا حسن تخلص البحترى ، وتجويده للربط بين النسيب والمديح ، فهناك مثلا تخلصه بوصف الابل (٢) ، وبوصف السفينة (٣) ، وبوصف النساء (٤) ، وبالحلف باليمين (٥) ، وبذكر الغيث (٦) ، وبوصف الرياح (٧) . فبهذه الفنون تخلص البحترى من النسيب الى المديح .

(١) الموازنة : ج ٢ ص ٢٩١
(٢) المصدر نفسه : ج ٢ ص ٢٩٩
(٣) المصدر نفسه : ج ٢ ص ٣٠٧
(٤) المصدر نفسه : ج ٢ ص ٣١١
(٥) المصدر نفسه : ج ٢ ص ٣١٣
(٦) المصدر نفسه : ج ٢ ص ٣١٥
(٧) المصدر نفسه : ج ٢ ص ٣١٩

وقد أجاد فى ذلك كله — بشهادة الآمدى — بل ان من يرقب التعليقات التى كان الآمدى يختم بها كل فن من هذه الفنون ، مع ملاحظة ما يقابلها عند أبى تمام ، لا يكاد يشك فى أن كفة البحترى قد رجحت بكفة أبى تمام فى هذا الفن الشعرى . وخلاصة ما عند الآمدى اذن ، يكمن فى أن الطابع الغالب على البحترى هو العزوف عن فن حسن التخلص ، هذا الى جانب أن البحترى كان يجود هذا الفن تجويدا ملحوظا ، حيثما يلم به ، ويعتمده فى بعض قصائده .

ويخيل الينا أن هذه الظاهرة المزدوجة عند البحترى ، العزوف من جانب ، والتجويد من جانب آخر ، كانت عاملا مؤثرا فى سوء تقويم البحترى فيما بعد ، لا سيما عند أولئك النقاد الذين لم يعنوا بشعره عناية جادة ، ولم يتتبعوا تخلصاته تتبعا دقيقا على نحو ما فعل الآمدى .

فالقاضى الجرجانى — وقد مر بنا رأيه فى استهلالات البحترى — فضل البحترى فى موضوع الاستهلال على أبى تمام وأبى الطيب ، وفضل الأخيرين عليه فى موضوع حسن التخلص . ومثلما رغبنا عن حكم الجرجانى هناك لصالح البحترى ، فان من باب الانصاف أن نرغب عنه هنا .

وليس السبب هو أن هذا الحكم ضد البحترى فحسب ، بل الأهم من ذلك هو ما قلناه سابقا ، من أن مثل هذا الحكم من الأحكام المرسلة التى هى أحوج ما تكون الى التحليل والتعليل ، والموضوعية والتقرير النظرى . وبكلمة جامعة فان بين أى ناقد والوصول

بمثل هذا الحكم الخطير الى مرتبة القبول خطة طموحة تفوق كثيرا مسألة الاعتماد على مجرد التأثر العارض والذوق الخاص .

على أن الذى يغلب على الظن هو أن علة تأخير البحترى فى التخلص عند القاضى الجرجانى ، لاتعدو أن تكون قضية تأثر بما عرف عن البحترى من عزوف عن هذا الجانب الفنى فى الكثير من قصائده ، وفى اعتقادنا أن الجرجانى لو أخذ فى اعتباره مبدأ التفريق الدقيق بين مسألة عدم التزام البحترى بفن التخلص ، ومسألة تجويده لهذا الفن حينما يلتزم به — لتبين له أن شاعرنا لا يعانى فى هذا الفن الشعرى من أى قصور فنى يتصل بقدراته الابداعية . فقد أثبت الآمدى — بما لا يقبل الشك — براعة البحترى فى حسن التخلص ، وساق من الأمثلة والشواهد ما يكفى فى دعم هذه الحقيقة وتأييدها .

وربما يكون موقف أبى بكر الباقلانى من أسوأ المواقف تجاه تخلصات البحترى . فقد وصف البحترى بقوله : " ألا ترى أن كثيرا من الشعراء ، قد وصف بالنقص عند التنقل من معنى الى غيره ، والخروج من باب الى سواه ، حتى ان أهل الصنعة قد اتفقوا على تقصير البحترى مع جودة نظمه ، وحسن وصفه — فى الخروج من النسيب الى المديح . وأطبقوا على أنه لا يحسنه ، ولا يأتى فيه بشىء ، وانما اتفق له فى مواضع محدودة خروج يرتضى وتنقل يستحسن "(١) .

---

(١) اعجاز القرآن : ص ٣٨

فرأى الباقلانى هو الآخر ينطوى على مقولة سوء الفهم لفن التخلص عند البحترى ، والاضطراب الواضح فى التمييز بين عدم الالتزام بهذ الفن وتجويده فى الوقت نفسه . وعلى أية حال ففى كلام الباقلانى ما يؤخذ وما يرد .

فأما أن أهل الصنعة أجمعوا على أن البحترى مقصر فى الخروج فهذا ما نقبله بشرط أن نفهم التقصير فهما غير فنى ، أى كقضية تدل على تهاون الشاعر أو كسله أو ما الى ذلك . ومن ثم فان هذه القضية لا تنال من شاعرية البحترى ، ولا تهز مكانته بين الشعراء .

وأما أن أهل الصنعة أطبقوا على أن البحترى لا يحسن التخلص ، ولا يأتى فيه بشىء ، فهذا ما نرده على الباقلانى . وأول ما ينقض هذا الاجماع المزعوم ، هو موقف الآمدى ، فهو على شدة صلته بشعر البحترى ، ودقة تتبعه لما جاء فى شعره من تخلصات لم يورد — اشارة أو تصريحا — ما يفهم منه أن شاعرنا كان لا يحسن التخلص ، ولا يأتى فيه بشىء يستحسن .

وقد عاود الباقلانى الهجوم على البحترى فى موضع آخر ، وفضل عليه أبا تمام فى هذا الفن . فقد قال عن البحترى : " وهو غير بارع فى هذا الباب (يعنى حسن التخلص) ، وهذا مذموم معيب منه ، لأن من كان صناعته الشعر ، وهو يأكل به ، وتغافل عما يدفع اليه فى كل قصيدة ، واستهان باحكامه وتجويده ، مع تتبعه لأن يكون عامة ما به يصدر أشعاره من النسيب عشرة أبيات ، وتتبعه للصنعة الكثيرة ، وتركيب العبارات ، وتنقيح الألفاظ وتزويرها ، — كان ذلك أدخل فى عيبه ، وأدل على تقصيره أو قصوره ، وانما يقع له الخروج الحسن فى مواضع يسيرة ، وأبو تمام أشد

تتبعا لتحسين الخروج منه "(١).

واذا استثنينا وعظ الباقلانى الذى يفيد أن البحترى كان يأكل أموال الناس بالباطل ، وما الى ذلك من كلام لا دخل له فى النقد الأدبى — يظل مجنا تركيزه على أهمية التزام الشاعر بحسن التخلص، لا سيما أن البحترى كان ملتزما بالمقدمة الطللية . وعلى الرغم من أن هذا الملحظ النقدى يعتبر ملحظا قيما ، فانه فى واقع الأمر لا يبرر ما ذهب اليه الباقلانى بعد ذلك ، من حيث أن البحترى لم يقع له الخروج الحسن الا فى مواضع يسيرة . فمثل هذا الادعاء لا يقبل من الباقلانى . ذلك أن الحقيقة التى لا تزال تلح عليها هى أن تخلصات البحترى كلها فى الذروة من حيث الاحكام والتجويد الفنى . وليس عند الباقلانى أو عند غيره من النقاد ما يثبت نقيض هذه الحقيقة .

ولا يقبل من الباقلانى كذلك تفضيله أبا تمام على البحترى فى هذا الباب ، فشأن الباقلانى هنا شأن القاضى الجرجانى من قبل ، حينما فضل أبا تمام والمتنبى على البحترى . بل ربما يكون الباقلانى متأثرا بحكم القاضى الجرجانى ذاك . ومهما يكن الحال فما قلناه فى الرد على القاضى الجرجانى حيال مسألة المفاضلة بين الشعراء الثلاثة ، يمكن أن يصدق مرة أخرى فى الرد على الباقلانى حيال تفضيله أبا تمام على البحترى ، لا سيما أن الباقلانى أرسل حكمه هذا ارسالا من غير أن يورد مبررات فنية معقولة . بل نحن أكثر الحاحا على رفض حكم الباقلانى هذا . والسبب فى ذلك أن أبا تمام خاصة قد شارك البحترى فى مسألة الفاء حسن التخلص فى الكثير من شعره كما أكد الآمدى من قبل .

---

(١) اعجاز القرآن : ص ٢٢٧

وكان المنتظر من ابن رشيق القيروانى ، أن يقف موقفا بارعا ازاء قضية حسن التخلص عند البحترى ، لا سيما أنه وقف مثل هذا الموقف فى قضية الاستهلال ، حيث عبر عن رأيه الخاص ، وأردف بمناقشة كل ما سبقه من آراء كما مر بنا .

ومهما يكن الأمر فغاية ما عند ابن رشيق القيروانى فى تخلص البحترى ، هو قوله : " فاذا لم يكن خروج الشاعر الى المدح متصلا بما قبله ، ولا منفصلا بقوله : (د ع ذا) و (عد عن ذا) ونحو ذلك سمى طفرا وانقطاعا . وكان البحترى كثيرا ما يأتى به "(١).

وهذا وصف تقريرى لخروج البحترى ، لا ينطوى على وجهة نظر خاصة . وهذا تحفظ مناسب من القيروانى بلا شك . وعلى الرغم من أن ابن رشيق لا يكاد يحدل بأبى الطيب شاعرا آخر فى بناء القصيدة ، خاصة " فى فصول هذا الباب الثلاثة "(٢). الاستهلال ، والتخلص ، والخاتمة ، مع ذلك لا نستطيع أن نقول ان القيروانى فاضل بين البحترى وأبى الطيب . فتفضيل القيروانى للمتنبى تفضيل عام يدخل تحته البحترى وغيره من شعراء العربية .

وامتد الاهتمام بتخلص البحترى الى القرن السابع الهجرى ، حيث نجد ابن الأثير الجزرى يثير هذا الموضوع من جديد . فهو يقول عن فن التخلص : " والشعراء متفاوتون فى هذا الباب ، وقد يقصر عنه الشاعر المفلق المشهور بالاجادة فى ايراد الألفاظ ، واختيار المعانى كالبحترى ، فان مكانه من الشعر لا يجهل ... ومع هذا فانه لم يوفق فى التخلص من الغزل الى المديح ، بل اقتضبه اقتضابا "(٣).

---

(١) العمدة : ج ١ ص ٢٣٩
(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٣٩
(٣) المثل السائر : ج ٣ ص ١٢٦

وبطبيعة الحال ليس عند ابن الأثير أى جديد فى هذا الموضوع . فما عنده هو ما عند القاضى الجرجانى ، والباقلانى من قبل . وان كان كلام ابن الأثير هنا أشد صلة بكلام الباقلانى بل يكاد يكون قبسا منه . والغريب فى الأمر بعد ذلك أن ابن الأثير يورد طرفا من تخلصات البحترى ، ثم لا يملك الا أن يعجب بها غاية الاعجاب ، بل عدها " من الملائح فى هذا الباب "(١) . على حد تعبيره . ومثل هذا ان دل على شىء فانما يدل على الضيم الذى لحق بالبحترى من سوء فهم النقاد لهذا الجانب من شعره .

وفى خاتمة هذا المبحث ، لابد لنا من تأكيد حقيقة أن البحترى كان من أحذق الشعراء فى فن حسن التخلص ، ومن أعرفهم بأصوله ، وان كان شاعرنا لم يلتزم بهذا الفن فى شعره كله . ولكن غالبية النقاد باستثناء الآمدى غام عليهم وجه الأمر ، فخلطوا بين ما يمكن أن يكون تقصيرا يتعلق بعدم الالتزام بهذا الفن ، وما يمكن أن يكون قصورا فنيا يمس ملكة الشاعر ، وينال من قدرته على الربط بين النسيب والمديح .

على أن هذا لا يعنى أننا ندافع عن البحترى دفاعا لا أساس له من الموضوعية ، فنحن مثلا نشارك نقاد البحترى فى مؤاخذته على عدم الالتزام بمبدأ حسن التخلص ، وذلك لما لهذا المبدأ من أثر طيب على أحكام بناء القصيدة ، وتوثيق أجزائها التقليدية .

ولكن قبل أن نفرغ من هذا المآخذ علينا أن نتذكر حقيقة كثرة شعر البحترى ، وكثرة قصائد المدح عنده كثرة مفرطة ، لاسيما اذا ما قيس بأبى تمام ، أو بأبى الطيب . فلعل مثل هذه الحقيقة

---

(١) المثل السائر : ج ٣ ص ١٢٨

تقوم لشاعرنا مقام العذر ، ومن ثم تخفف من وطأة هذه المؤاخذة .

جـ — خواتم البحتري :

لم يهتم نقاد البحتري بخواتم قصائده ، مثل اهتمامهم باستهلالاته وتخلصاته ، بل نكاد نقول انهم اهملوا هذا الجانب اهمالا تاما ، الا اذا استثنينا خاتمتي قصيدتين من قصائد البحتري نوه بها الشيخ البصري في معرض منازلته للحاتمي ، في تلك المناظرة التي أشرنا اليها في مناقشتنا لعنصر الاستهلال .

والخاتمة الأولى تتكون من بيتين هما قوله (١) :

اليك القوافي نازعات شوارد
يسير ضاحي وشيها وينمنم
ومشرقة في النظم غر يزيدها
بهاء وحسنا أنها لك تنظم

وتتكون الخاتمة الثانية من بيتين كذلك هما قوله (٢) :

ألست الوالي فيك نظم قصائد
هي الأنجم اقتادت مع الليل أنجما
ثناء تخال الروض فيه منورا
ضحى ، وتخال الوشي فيه منمنما

على أن الملاحظ هو أن هذه الأبيات ، لم ترد في ديوان البحتري على اعتبار أنها خواتم ، وانما وردت في عرض القصيدتين (٣) .

ويخيل الينا أن عدم اهتمام كبار النقاد بخواتم القصائد — سواء عند

---

(١) زهر الآداب : ج ٣ ص ٦٢٠
(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٦٢٠
(٣) انظر : ديوان البحتري : ج ٣ ص ١٩٣١ . وانظر ج ٣ ص ١٩٨٤ .

البحتري أو عنده غيره — أمر له ما يبرره ، فضلا عن الصعوبات الشكلية التي يمكن أن تعترض سبيل الناقد في مسألة التأكد من أن آخر بيت — أو بيتين — في القصيدة ، هو الخاتمة التي وضعها الشاعر بالفعل ، وأن أبيات القصيدة لم تخضع الى أي ترتيب آخر — فضلا عن هذا فان حقيقة خواتم القصائد العربية في أرقى نماذجها ، ليس فيها ما يؤكد بأن هذه الخواتم تمتاز بأية مزايا ، سواء أكانت هذه المزايا فنية كمزايا الاستهلالات ، أو كانت فنية وشكلية معا كمزايا التخلصات .

نعم هناك كثير من التقاليد الأدبية قيلت حول أصول صياغة (الخواتم) ، ولكن يبدو أنها لم تجد اذنا صاغية من كبار الشعراء ، هذا اذا لم نقل ان أغلب تلك التقاليد قد صيغت في عصور متأخرة — فسدت قرائح شعرائها ، وغلبت على نقادها نزعة الاهتمام بالشكل ، والامعان في فرض القيود .

٢— البنـــــاء الموسيقـــــــى :

تمهيـــد :

تعـد الوحـدة الموسيقيـة (الوزن والقافيـة) أبرز أنماط الوحـــدة في قصيـدة الشعر العربـي . فقـد قطعـت القصيـدة العربية شوطـا بعيدا في هـذا المجال ، بحيث يمكن القول أنها لم تصلنا الا بعـــــد أن نضجـت نضجـا موسيقيا ، ليس فيـه أدنـى مظهـر للشذوذ أو الاعوجاج .

وحينما نحلل المفهوم النظـري لموسيقـى القصيدة العربية ، نقـــف علـى مجموعـة من الايقاعات الصوتيـة (التفاعيـل) ، يحكمها نســـــق موسيقـي معـين هـو (الوزن) . ويمكـن أن يظهـر هـذا الـــــوزن فـي أكثـر من صورة موسيقيـة ، بحيث تصبح كـل صورة (بحـــــر) من الشعـر .

وقـد حصـر العروضيـون ايقاعات الشعـر العربـي في ثمان ايقاعـات أو تفاعيـل ، اثنتان منها خماسيـة ، هما : (فعولن) ، و (فاعلن) . وسـت منها سباعيـة ، هـي : (مفاعيلـن) ، (فاعلاتـن) ، و (مستفعلـــن) ، و(مفاعلتـن) ، و (متفاعلـن) ، و (مفعولات) .(١)

أما الصور الوزنيـة التي تنتظـم هـذه الايقاعات ، فهـي ما اصطلح عليـه بـ(بحـور الشعر) . فبحـر الشعـر اذن هـو نظام خاص من الايقاعـات واشهـر البحـور المستعملـة هـي البحـور الستـة عشـر المعروفـــــة في كتب العروض . وهـي البحـور التي تم استقراؤهـا من الشعر العربـي القديم ، ولا زالت مشهورة متداولـة الى الآن .

(١) انظـر : العمدة : ج ١ ص ١٣٥

على أن ثمة أوزان غير هذه طرأت فيما بعد ، في عصر الشعراء المحدثين ، مثل : الموالياً ، وكان كان ، والقوما ، والدوبيت ، والسلسلة والموشحات ، والزجل .... الخ (١) .

والى جانب ذلك نجد أيضا ، ما يعرف بالبحور المهملة ، وهي عبارة عن تصورات ذهنية تجريدية ، ليس لها ما يماثلها في واقع الشعر ، وانما أدى اليها استكمال النظر العروضي ، ونضج نظرية عروض الشعر العربي (٢) . هذه صورة مختصرة للاطار العام لعروض الشعر العربي في مفهومه النظري .

أما مسألة تطبيق المفهوم النظري العروضي على واقع البيت الشعري ، فان أهم ما في ذلك هو مفهوم (الزحاف) ، و (العلة) . وهما في نظر العروضيين (٣) : تغيير — زيادة ، أو نقصا — يلحق بأجزاء البيت . وهذا المفهوم لا يعني أكثر من أن العرضيين كانوا ينظرون الى الزحاف والعلة على أنهما مظهران من مظاهر شذوذ بيت الشعر عن ذلك المفهوم التجريدي الماثل في الذهن ، أو عن ذلك الايقاع الجامد في كتب العروض . ومن هذا المنطلق ذهب العروضيون يستقصون مظاهر الشذوذ هذه ، ويلقبون كل حالة منها بلقب خاص (٤) . وهي من الكثرة بحيث يصبح استيعابها أمرا بعيد المنال خاصة في مثل عصرنا هذا .

ويتضح من هذه الصورة التي قدمناها أن العروض العربي يكاد يكون علما بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة . فهو يدرس موسيقى الشعر

---

(١) انظر : موسيقى الشعر د. ابراهيم أنيس ، ص ٢١٠
(٢) المصدر نفسه ، ص ٢٠٩
(٣) انظر : المعيار في أوزان الأشعار ، ص ٢٠
(٤) انظر : الوافي في العروض والقوافي : ص ٢٥٠

دراسة موضوعية ، على اعتبار أنها نسب صوتيه مجردة ، تفسر تفسيرا علميا لا مجال فيه للأخذ والرد .

ويبدو أنه لا خطر من الفهم العروضى لموسيقى الشعر ، حينما يظل هذا الفهم فى حدود العلم النظرى المستقل عن نظرية النقد الأدبى .

ان نظرية النقد الأدبى اليوم لا تفصل عنصر الوزن عن مجمل عناصر التجربة الشعرية الأخرى ، ذلك لأن لغة الشعر ليست كالنغم الموسيقى مجرد عناصر صوتية مجردة ، بل هى عناصر لغوية ، لايفارق فيها الصوت المعنى بأى حال "(١)

ولهذا السبب نجد أن كبار النقاد اليوم يصرحون فى هذا الجانب بقولهم : " نحن نرى أن الصوت والوزن يجب أن يدرسا كعنصرين فى مجمل العمل الفنى ، وليس بمعزل عن المعنى "(٢) . فعلى على هذا الوجه الشامل من النظر الى التجربة الشعرية ، من حيث هى تجربة متكاملة بجميع عناصرها اللفظية ، والمعنوية ، والموسيقية ، يسير النقد الأدبى الحديث . وهى نظرة تختلف فيما يتعلق بالجانب الموسيقى عن نظرة العروضيين السابقة اختلافا جذريا .

والأمر المؤسف أن نقادنا الأوائل رغم ما أوتوا من عمق فى كثير من مناحى النقد الأدبى ، قد وقفوا فى مجال دراسة موسيقى الشعر عند حدود الفهم العروضى الآنف الذكر . فغاية ما عند الناقد القديم فى هذا المجال ، هو النص على اختلال الوزن فى البيت اذا وجد فيه ،

---

(١) مفهوم الشعر : د . جابر عصفور ، ص ٤١١
(٢) نظرية الأدب ، ص ٢٢١

أو التنبيه الى الزحافات والعلل على طريقة العروضيين وفهمهم الجامد لموسيقى الشعر ، أو ما يتصل بمثل هذه الجوانب السطحية ، كمناقشة القوافي ، والضرائر الشعرية ، أو نحو ذلك . فليس بين نقادنا القدامى من حاول أن يتصور موسيقى الشعر تصورا آنيا لا قبليا ، وأنها عنصر ثابت في طبع الشاعر ، يمكن أن يطبعها كل شاعر بطابعه الخاص ، وأن ينحو بها نحوا خاصا . فعلى سبيل المثال ترجع الزحافات والعلل التي يخرج اليها الشاعر الى الحركة النفسية الايقاعية (١) . فزيادة حركة أو ساكن في الايقاع أو التفعيلة ، أو نقص حركة أو ساكن ، كان من الممكن أن تفسر تفسيرا فنيا يلائم كل قصيدة وجوها النفسي الخاص .

ويبدو أن الموانع التي حالت بين القدماء ومثل هذه المفاهيم النقدية المستفيضة ، أكثر من أن تحصى ، خاصة في مثل هذا الموضع . هذا على أننا يمكن أن نشير الى أن أهم هذه الموانع يكمن في تصور غالبية النقاد القدامى لعملية ابداع الشعر ، تصورا جزئيا مفككا . وذلك على نحو ما نجد عند ابن طباطبا العلوي الذي يقول : " فاذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا ، وأعد له ما يلبسه اياه من الألفاظ التي تطابقه ، والقوافي التي توافقه ، والوزن الذي يسلس له القول عليه "(٢) . وقد تكرر هذا التصور نفسه عند أبي هلال العسكري في قوله : " واذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك ، وأخطرها على قلبك ، وأطلب لها وزنا يتأتى

---

(١) انظر : الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص ٣٧٦
(٢) عيار الشعر : ص ٥

فيه ايرادها ، وقافية تحتلها "(١).

ولاشك أن مثل هذا التصور لعملية الابداع الشعرى تصور ساذج ، بل انه يقوم على فهم غير صحيح . فالمعروف اليوم أن عملية الابداع وحدة متكاملة ، لا ينفصل عنصر منها عن آخر ، وتتم في وقت واحد ، وليس في مراحل والسبب في ذلك يرجع الى أثر الخيال في هذه العملية " فالخيال الشعرى يتميز بالقدرة على خلق أثر موحد من الكثرة ، مثلما يتميز بالقدرة على تعديل سلسلة من الأفكار ، بواسطة فكرة واحدة سائدة أو انفعال واحد مسيطر في مرحلة واحدة متكاملة ، لا مراحل متعاقبة مفصلة "(٢). بل أصبح من الثابت اليوم أن " الشاعر لا يقصد الى ابداع قصيدة على أساس مخطط ثابت موضوع لها من قبل ، وحتى لو حاول ذلك مرة ، فانه لا يستطيع تحقيق ما رتب ولا تنفيذ ما رسم "(٣).

واذا أخذنا الى جانب عامل التصور الجزئي لعملية الابداع الشعرى عاملا آخر ، هو الثقة في الفهم العروضى ، من حيث دقته ، والآلية في تطبيقه — اتضح لنا طرفا لا بأس به من قوة الموانع التي حالت بين النقاد القدامى ، وحيوية الدراسة الموسيقية ، بحيث أصبح هذا الجانب من النقد الأدبى القديم فارغا الا من الآراء العروضية ، وما يتصل بها من تطبيقات آلية ، ومثل مجردة .

---

(١) الصناعتين : ص ١٤٥
(٢) الصورة الفنية ، ص ٧٧
(٣) الأسس الفنية للابداع في الشعر خاصة ، ص ٢٤١

عروض البحتري وقوافيه والظواهر الموسيقية في شعره

أ — عروض البحتري :

يكاد يتفق النقاد الذين اهتموا بنقد أوزان البحتري ، بأنه قد خرج عن الوزن في بيتين من الشعر ، من بحر الخفيف .

والبيت الأول هو قوله :

ولماذا تتبع النفس شيئا
جعل الله الفردوس منه جزاء

وأول نقد عروضي لهذا البيت ، يقابلنا عند ابن العميد . فقد حدثنا الصاحب ابن عباد عن ندوة أدبية جرت في مجلس ابن العميد (١) وكان من ثمراتها بعض ملحوظات نقدية متنوعة حول شعر البحتري . والذي يهمنا الآن من هذه الندوة الأدبية ، هو انتقاد ابن العميد العروضي الموجه الى هذا البيت ، وبصفة خاصة الى الشطر الثاني منه . فالذي يراه هذا الناقد ، هو خروج هذا الشطر عن الوزن ، وذلك راجع الى زيادة (سبب) . ولم يكتف ابن العميد بهذا النقد ، بل أجرى تعديلا في شطر البيت لكي يستقيم عروضيا ، بحيث أصبح شطر البيت هكذا : (٢)

(جعل الله الخلد منه جزاء)

أما الآمدي فقد أفاض في نقد هذا البيت حيث عمد الى تقطيعه عروضيا وذكر تفاعيله للكشف عن موطن الكسر فيه . وخلاصة ما انتهى اليه الآمدي في هذا الصدد هو أن الشاعر زاد في البيت سببا ، وهو

---

(١) انظر : الكشف عن مساوئ شعر المتنبي ، ص ٣٦
(٢) انظر : " " " " " ، ص ٣٦

حرفان : الهاء ، من اسم الله عز وجل ، واللام من لفظ الفردوس !!!" (١)

وللأمانة العلمية يلبه الآمدى فيقول : " وقد رأيت البيت فى بعض النسخ : (جعل الله الخلد منه بواء) فان يكن هكذا فقدتخلص من العيب " (٢) ويغلب على الظن أن هذه الرواية التى ذكرها الآمدى متأثرة باصلاح ابن العميد السابق فى البيت . فان صدق هذا الظن فليس لاعتذار الآمدى عن البحترى مكان من القبول ، لأن اصلاح البيت كان من اجراء ناقد وليس من اجراء البحترى نفسه .

أما ثانى أبيات البحترى التى خرج فيها عن الوزن ، فقد وصلنا بروايات مختلفة من طرق عدة .

فالرواية الأولى : هى رواية الصاحب ابن عباد ، يسندها الى أبى الحسن المنجم ، عن أبى الغوث ، ابن البحترى . ونص البيت فى هذه الرواية هو : (٣)

وأحق الأيام باللهو أن يؤ

ثر فيه يوم المهرجان الكبير

والرواية الثانية : هى رواية المرزبانى ، يسندها الى على بن هارون عن ابن عمه أبى الحسن أحمد بن يحى ، عن أبى الغوث ، ابن البحترى . ونص البيت فى هذه الرواية هو : (٤)

وكان الأيام أوثر بالحسـ * ـن عليها يوم المهرجان الكبير

وهناك رواية ثالثة ، هى رواية أبى العلاء المعرى ، والبيت فيها هكذا : (٥)

وأحق الأيام بالحسن أن يؤ

ثر عنه يوم المهرجان الكبير

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤٠٨
(٢) " : ج ١ ص ٤٠٨
(٣) الكشف عن مساوئ شعر المتنبى ، ص ٣٦
(٤) الموشح : ص ٥٠٥
(٥) عبث الوليد : ص ٢٧

وتتفق هذه الروايات الثلاث كلها ، على أن فى هذا البيت زيادة سبب خفيف ، هو (الياء والواو) من كلمة (يوم) الواقعة فى الشطر الثانى . وهذا صحيح حينما نسلم بأية رواية من هذه الروايات الثلاث فى صورتها الراهنة بين أيدينا .

ولكن يبدو أن هذا التسليم فيه ضرب من الاجحاف فى حق الشاعر ، لا سيما أن من بين القدماء أنفسهم من شك فى رواية الصاحب عن أبى الغوث ، وهى الرواية الأولى كما مر بنا .

والشك الموجه الى هذه الرواية هو ما نجده عند ابن رشيق القيروانى ، فقد قال : " أنشد الصاحب ابن عباد قال : أنشدنى على بن المنجم ، قال : أنشدنى أبى الغوث لأبيه :

وأحق الأيام بالأنس أن يسؤ
ثر فيه يوم المهرجان الكبير

وأنا أقول (يعنى نفسه) ان أبا الغوث جاء من قبله الخذلان فى هذه الرواية ، فويل للآباء من أبنا السوء !! ودع المثل القديم ، ولا أظن البحترى قال الا :

وأحق الأيام بالأنس أن تسؤ
ثره يوم المهرجان الكبير "(١)

وعلى الرغم من أن رواية القيروانى هذه ليس لها ما يسندها الا الظن فنحن أميل اليها والى الأخذ بها . والسبب فى ذلك هو أن هذه الرواية لم تتدخل فى تغيير صياغة البيت الا بحذف حرف الجر ، ووصل الفعل (تؤثر) بالضمير ، وهو (الهاء) . ولو تأملنا حرف الجر هذا فى الروايات السابقة لوجدناه يرد فى صور مختلفة ، بل متباينة أشد

(١) العمدة : ج ٢ ص ٢٤٩

التباين . فهو في رواية الصاحب (في) موصول بضمير المذكر، أي (فيه) . وهو في رواية المرزباني (على) موصول بالضمير المؤنث أي (عليها) . أما في رواية أبي العلاء المعري، فان حرف الجر هو (عن) موصول بضمير المذكر أي (عنه) . فهذه الصور المتباينة لحرف الجر، تقوى في أنفسنا الشك، وتجعلنا أميل الى الاعتقاد بأن حرف الجر هذا وافد غريب تسلل الى بيت البحتري من وهم ابنه يحيى المكنى بأبي الغوث، ثم سرى الاضطراب من جراء قلق هذا الحرف في مكانه الى الروايتين الآخريين. فبحذف هذا الحرف، ووصل الفعل بالضمير - كما صنع القيرواني - يعتدل وزن البيت، ويعود الى استقامته الموسيقية .

ولا يقف ميلنا الى رواية القيرواني عند هذا الحد فحسب، بل نذهب الى أنها أفضل من رواية ديوان البحتري، التي جاء البيت فيها هكذا (١) :

وكأن الأيام أوشر بالحسن * من عليها ذو المهرجان الكبير

فعلى الرغم من أن هذه الرواية سليمة عروضياً، فانها لم تصل الى مرتبة السلامة هذه، الا بعد تدخل واضح تناول حذف كلمة (يوم) الماثلة في الروايات السابقة جميعها، واستبدل بها كلمة جديدة هي كلمة (ذو) . ويتضح بالمقارنة بين رواية ابن رشيق القيرواني، وهذه الرواية، أن الأولى أليق بالقبول لقلة تصرفها في البيت، كما أنها أساسا قامت على افتراض خطأ الراوي وليس خطأ الشاعر .

---

(١) ديوان البحتري، ج ٢ ص ٨٨٧ .

ب — قوافـى البحـترى :

ليس فى هـذا الجانب سوى ملحوظات عابرة ، نجدها عند أبـى العـلاء المعرى ، وتلميذه أبـى يعلـى التنوخـى (١) .

فالذى لحظه أبو العلاء هـو شيوع (اسناد التأسيس) فى بعـض قوافـى البحـترى ، كما فى قولـه :

لاتلحقـن الى الاساءة أختهـا
شـر الاساءة أن تسـىء معاودا
وأرفـع يديك الى السماحه مفضـلا
ان العلاء فى القوم للأعلـى يـدا
شـروى أبـى الصقـر الذى مدت لـه
شيبـان فى الحسنات أبعدها مدى
ويسرنـى أن ليس يلـزم شيمـة
من محشـر من ليس يكـرم مولـدا

وكان تعليـق أبـى العلاء المعرى على هـذه الأبيات هو قولـه : " ظـن أبو عبادة أن الألـف التى فى الكلمـة المنفردة من أختها وليسـت الثانيـة من المتصلات بالضمير ، أو من المضمرات نفوسها تصلح أن تكـون تأسيسا ، فتجيـىء مع (والد) و (صاعـد) ، وذلك مجمع على رفضـه عنـد من تقدم وغيره ، لا يجعلون الألـف المنفصلـة تأسيسا (٢) ".

---

(١) هو أبو يعلـى عبد الباقـى بن عبد الله بن المحسن التنوخـى ، قـاض وفقيـه وعروضـى وأديب . عاش فى النصـف الثانى من القرن الخامـس وسمع هو وأخـوه عبد الغالب ابا العلاء المعـرى وأخـذا عنه . انظـر ترجمتـه فى خريـدة القصـر قسم شعراء الشام . ج ٢ ص ٥٧ وانظـر كتاب القوافـى ص ٢٠

(٢) رسائل أبى العلاء : ص ٧٣ ، ٧٤

وتحرير كلام أبى العلاء ، هو أن البحترى فصل ألف التأسيس من كلمة (الروى) ، وذلك فى قوله : (للأعلى يدا) ، و (أبعدها مدى) .

والحق هنا الى جانب أبى العلاء ، لأن سناد التأسيس مجمع على منعه ، الا أن يكون (الروى) اسما مضمرا ، أو جملة اسم مضمر (١) . وهذا مالم يتحقق عند البحترى ، فوقع فى المحظور .

وكما ألم البحترى بسناد التأسيس فى بعض أبيات هذه القصيدة ، ألم به كذلك فى بيت من قصيدة أخرى مطلعها :

(لله عصر سويقة ما انضرا)

وقد جاء سناد التأسيس فى قوله :

لم تدع ذا السيفين الا نجدة

بك أوجبت لك أن تقلد آخرا

فقول البحترى : (آخرا) مؤسس فى نظر أبى العلاء ، والقصيدة مجردة من التأسيس (٢) .

ومع أن القاضى أبا يعلى ، تلميذ أبى العلاء يوافق شيخه فى أن البحترى قد أسس فى هذه القصيدة المجردة — مع هذا لايسلم برأى شيخه على علاته ، بل يرى : " أن هذه اللفظة أعنى (آخرا) يسهل على الغريزة اشراكها فى قوافى التجريد (٣) " . ويدعم أبو يعلى وجهة نظره هذه بأمرين :

الأول : " أن التأسيس أكثر ما ورد بكسر (الدخيل) ، وقد يوجد مضموما . فأما الدخيل المفتوح فقليل جدا ، فلما كانت الخاء مفتوحة ، كانت خالية من التأسيس (٤) " .

---

(١) انظر : الوافى فى العروض والقوافى ، ص ٢٢٨
(٢) انظر : رسائل أبى العلاء ، ص ٧٣
(٣) كتاب القوافى ، ص ٨١ ، ٨٢
(٤) " " " : ص ٨١ ، ٨٢

والوجه الثاني : هو "... أن هذه التي هي التأسيس في (آخرا) كانت في الأصل همزة ، وانما صارت مدة لعلة ، فكان للحسن من الغريزة يقع بتلك الهمزة الأصلية "(١) . ولاشك أن لرأي أبي يعلى هذا من الوجاهة ما يسوغ قبوله ويغري بالأخذ به . وفي الوقت نفسه يشفع للبحتري ويخفف عنه وطأة النقد . وان كان ماعليه العروضيون يخالف ذلك . فهم — لما في مقاييسهم من دقة وتجريد — قلما يتجاوبون مع غريزة الحس الفني ، ونزعة الذوق الأدبي .

جـ — الظواهر الموسيقية في شعر البحتري :

أولا : كثرة الزحاف في شعره :

كثرة الزحاف في شعر البحتري ظاهرة موسيقية لفتت انتباه ناقديه . ويبدو أن أول من تنبه الى هذه الظاهرة هو أبو العلاء المعري ، اذ يقول : " وقد زاحف أبو عبادة في مواضع كثيرة "(٢) . على أن المعري لم يوسع مدلول هذا القول ، ولم يكلف نفسه عناء البحث عن علل هذه الظاهرة ، ومدى أثرها على شعر البحتري .

غير أن ثمة ناقد آخر هو ابن رشيق القيرواني ، تحدث عن هذه الظاهرة حديثا قصيرا ، ولكنه ينطوي على حسن فني ، ونظرة نقدية صائبة . يقول القيرواني في هذا المعرض : " ولسنا نرى الزحاف الظاهر في شعر محدث ، الا القليل لمن لا يتهم كالبحتري ، وما أظنه كان يتعمد ذلك ، بل على سجيته ، لأنه كان بدويا من قرى (منبج)

---

(١) كتاب القوافي : ص ٨٢
(٢) عبث الوليد : ص ١٢١

ولذلك أعجب الناس به ، وكثر الغناء فى شعره ، استطرافا لما فيه من الحلاوة على طبع المداوة "(١).

وفى حديث القيروانى هذا على ايجازه ، مسألتان على قدر كبير من الأهمية . المسألة الأولى هى تعليل القيروانى لظاهرة شيوع الزحاف فى شعر البحترى ، ورد ذلك الى نشأة البحترى فى البادية . والمسألة الثانية هى كثرة الغناء فى شعر البحترى واقبال المغنين على شعره ، ثم علاقة هذه بالمسألة الأولى .

ويتضح وجه المسألة الأولى ، حينما نعرف أن الشاعر البدوى كان كثيرا ما ينشد شعره ويتغنى به ، بل انه كان كثيرا ما يفزع الى الغناء لكى يزن به الشعر . والذى يؤيد هذه الحقيقة هو ما رواه المرزبانى ، عن عبد الله ابن يحى ، أنه قال : " كانت العرب تغنى النصب ، وتمد أصواتها بالنشيد ، وتزن الشعر بالغناء "(٢). ولعل حسان بن ثابت كان يعنى شيئا من هذا القبيل فى قوله المشهور (٣) :

تغن فى كل شعر أنت قائله
ان الغناء لهذا الشعر مضمار

أى كما يكون المضمار هو الوسيلة التى تمتحن بها الخيل ، والمكان الذى تمر فيه بأقسى التجارب ، فكذلك الغناء للشعر ، هو الوسيلة التى يمكن أن تبين خلل الوزن وشذوذه .

---

(١) العمدة : ج ١ ص ١٥٠
(٢) الموشح : ص ٤٧
(٣) المصدر نفسه : ص ٤٧

على أن الذى يهمنا تأكيده بعد ذلك ، هو أن انشاد الشعر ، أو التغنى به من أهم سبل الزحاف الى الشعر ، وتمكنه منه . وتبيان هذا هو أن بيت الشعر حينما ينشد بمد الصوت ، أو يتغنى به ، لا يظهر فيه بوضوح الا (جوهر الايقاع) ، أو مايعرف فى العروض بـ (الوتد) ، أما الأصوات الساكنة التى تمثل غالبا ما يعرف فى علم العروض بـ (الأسباب) ، فهى عرضة لأن تسقط ، لأنها حينئذ تصبح أصواتا ساكنة لايميزها السامع .

وربما يجدر بنا فى هذا المقام ، أن نسوق مثالا من الشعر القديم الذى يكثر فيه الزحاف ، ثم نبين بعد ذلك كيف أن انشاد هذا الشعر أو التغنى به ، يخفى الزحاف فى طياته ، ويلبس على السامع ، بحيث لا يمكنه أن يكتشف أمر هذا الزحاف الا بعد الفحص العروضى ، والتقطيع الموسيقى .

فلو أخذنا قول بعض شعراء الجاهلية (١) :

اليم يبنى لدويد بيته * لوكان للدهر بلى أبليته

أوكان قرنى واحدا كفيته * يا رب نهب صالح حويته

ورب غيل حسن لويته (٢)

مثل هذا الشعر ينتشر فيه الزحاف بكثرة ولكن شاهدنا هو الشطر الأخير :

ورب غيل حسن لويته

متفعلن مفتعلن متفعلن

---

(١) طبقات فحول الشعراء : ج ١ ص ٣٢

(٢) الغيل : الساعد الريان الممتلىء

ففى هذا الشطر من الرجز ثلاث تفعيلات ، دخل فيها الزحاف كلها ، ففى الأولى خبن ، وفى الثانية طى ، وفى الثالثة خبن .

فلو أن منشدا أنشد هذا الشطر ورفع صوته به ، أو تغنى به لأصبح وضع الشطر هكذا :

وارب غيل حاسن لاويته

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

فالذى نلاحظه هنا أن الفتحة بعد الواو قد أصبحت صوتا ساكنا ، وكذلك فتحة الخاء واللام . ففى هذه الحالة تصبح (تفاعيل)ة البيت تامة ، لامكان فيها للزحاف .

ونخلص من هذا التحليل الى أن علة شيوع الزحاف فى شعر البحترى ترجع الى هذه النزعة البدوية ، أى نزعة انشاد الشعر ومد الصوت به ، أو التغنى به . ويبدو أن هذه النزعة قد لازمت شاعرنا فيما بعد ، حتى وهو فى بلاط الخليفة . فالمعروف عن البحترى أنه كان ينشد شعره بنفسه ، وكان يتغنى به ، بل انه كان كثيرا ما يتشدق بهذا الغناء مما يجعله سخرية للسامعين أحيانا (١) .

هذا فيما يتعلق بالمسألة الأولى فى نص ابن رشيق القيروانى . أما المسألة الثانية ، أى كثرة الغناء فى شعر البحترى ، فيبدو أنها وثيقة الصلة بالمسألة الأولى ، فقد عللها القيروانى بالحلاوة فى شعر شاعرنا ، وما فيه من طبع البداوة ، كما مر بنا .

وعلى الرغم من ابتسار هذا التعليل ، وما فيه من غموض ، فان بامكاننا أن نكشف عن حقيقة العلاقة بين كثرة الزحاف فى شعر

---

(١) انظر : الأغانى : ج ١٨ ص ١٧٣

البحتري ، وكثرة الغناء في شعره ، وتفسير ذلك هو أن بيت الشعر المزاحف ، أكثر مرونة ، وأشد طواعية من غيره ، خاصة فيما يتعلق بالتنغيم الموسيقي وتكييف الشعر لأصول الغناء ، على حين أن البيت الكامل التفاعيل ، أو القريب من هذا ، يكون قد وصل غاية نضجه الموسيقي ، مما لا يجعل فيه فسحة كبيرة لحرية المغني أو المنشد . هذا الى جانب أن الزحاف — كما عرفنا من المثال الشعري السابق — عبارة عن منافذ صوتية ساكنة ، وهي بهذه الصفة ، تقبل مد الصوت ، وقصره ، حسب رغبة المنشد أو المغني .

على أن الملاحظ بعد ذلك ، هو أن زحاف البحتري رغم كثرته ، وتفشيه في شعره ، لم يصل الى مرتبة الزحاف الشاذ الذي ينبو عن السمع ويستنكره الذوق ، اللهم الا في القليل النادر . وعلى وجه التحديد لم يحصر له النقاد في هذا المجال سوى بيتين من الشعر المزاحف زحافا شاذا غير مألوف (١) . ولا شك أن ضآلة هذا العدد من الزحاف الشاذ في شعر البحتري تكفي في الدلالة على مدى تحفظ شاعرنا في موسيقى شعره ، وشدة احتراسه من كل ما يمكن أن يخل بها أو يسبب نشازها بحيث نستطيع أن نقرر في نهاية الأمر أن ظاهرة كثرة الزحاف في شعر البحتري ليست أقل من ظاهرة موسيقية ممتازة ، أكسبت شعره ثروة من النغم والتلوين الموسيقي في حدود ما تسمح به قوانين شعرنا العربي ، ومفاهيمها التقليدية .

---

(١) انظر : الموازنة : ج ١ ص ٤٠٩ — ٤١٠
وانظر أيضا : عبث الوليد : ص ١٤١

ثانيا : كثرة الضرائر في شعر البحتري .

يعد أبو العلاء المعري الناقد الوحيد الذى اهتم بضرائر البحترى الشعرية . أما سائر النقاد فليس لهم مشاركة تذكر فى هذا الجانب . والمهم فى الأمر أن المعرى بذل جهدا ليس بالقليل فى تتبع ضرائر البحترى، فقد أحصى الكثير منها ، وعلق عليها، وأشار فى مناقشاته الى بعض الخلافات اللغوية والنحوية .

على أن من أهم ما قرره المعرى فى هذا الجانب، هو كثرة الضرائر فى شعر البحترى كثرة مفرطة . فالبحترى كما يقول المعرى : " كان لا يحفل بضرورة ولا حذف "(١) . ويعلل المعرى هذه الظاهرة بأنها نتيجة " لسعة بحره فى القريض "(٢) . أى أن السبب هو نضج شاعرية البحترى ، وكثرة عطائه الشعرى تبعا لذلك. وهذا تعليل وجيه من الناقد ، فالبحترى من أنضج الشعراء شاعرية ، ومن أكثرهم عطاء ، اذ لم يتوقف عن نظم الشعر طوال حياته . فسعة بحر البحترى فى القريض ، هى من أهم العوامل اذن فى اصطدامه بالكثير من الضرائر الشعرية .

على أن مسألة كثرة الضرائر فى شعر البحترى ، لا يمكن التسليم بها بسهولة من غير اعتبار لعاملى التحريف وسوء الراوية اللذين مني بهما شعره . فالذى يتابع المعرى فى مناقشته لشعر الرجل يجده يردد أحيانا عبارة : " ان صح أن البحترى قاله "(٣) . وعبارة : " ان صحت الرواية "(٤) . وما جرى مجرى هذه العبارات التى ان دلت على شيء فانما تدل على ضعف ثقة الناقد فى النص الشعرى

(١) عبث الوليد : ص ١١٧
(٢) المصدر نفسه : ص ١١٧
(٣) المصدر نفسه : ص ٨٢
(٤) المصدر نفسه : ص ١٢٣

وأنه ربما تعرض للتحريف . وفي اعتقادنا أن اعتبار مثل هذه العوامل التوثيقية ، يفرض علينا مبدأ الشك في كثرة الضرائر الشعرية عند البحتري ، أو على الأقل قبولها في حدود . فديوان شاعرنا — والحق يقال — لم يلحقه من عناية كبار الشراح والمحققين القدماء ما لحق مثلا بديواني نديه أبي تمام والمتنبي ! وقد لا نبالغ حينما نقول ان أهم الجهود التوثيقية القديمة حول ديوان البحتري ، كانت تدور في أطار الجمع والترتيب ، كجهد أبي بكر الصولي ، وعلى ابن حمزة الاصفهاني ، اللذين ان اهتما بشعر البحتري ، فانما اهتما به في المظهر والشكل ، وليس في فحص النص وتحقيقه (١) .

على أن الملاحظ بعد ذلك ، هو أن البحتري رغم اكثاره من الضرائر الشعرية ، كان مغرما بضرائر معينه ، مثل حذف ألف الاستفهام ، الذي يقول عنه ابو العلاء : انه " قد تردد في شعره كثيرا "(٢) . ومثل قطع ألف الوصل " فقد جرت عادة أبي عبادة بقطعها في المصادر كثيرا "(٣) . وربما ألم البحتري ببعض الضرائر الرديئة ، مثل : وصل ألف القطع (٤) ، ومنع المصروف من الصرف (٥) . ولكن دوران هاتين الضرورتين في شعره أقل بكثير من دوران الضرورتين السابقتين .

وخلاصة هذا الفصل أن نقاد البحتري ، عنوا عناية جادة ببحث موضوع بناء القصيدة في شعره سواء أكان ذلك في الجانب الموضوعي الشكلي أو في الجانب الموسيقي .

---

(١) جمع ابو بكر الصولي ديوان البحتري ورتبه على الحروف . وجمعه أيضا علي بن حمزة الاصفهاني ورتبه على الأنواع . انظر : الفهرست ص ٢٣٥ . وانظر : معجم الأدباء ، ج ١٩ ص ٢٥١ .

(٢) عبث الوليد : ص ١٦٣

(٣) المصدر نفسه : ص ١٠٤

(٤) المصدر نفسه : ص ١٤٨

(٥) المصدر نفسه : ص ٦٥ — ٦٦ .

غير أن صعوبة قضايا هذا الفصل ، من حيث شدة احتياجها الى نظرات شمولية ، وعمق نقدى ، قد تركت آثارا واضحة من الجزئية ، كما رأينا فى بحث بناء القصيدة الموضوعى ، أو الجمود النظرى كما رأينا فى بحث موسيقى القصيدة .

ومع ذلك كله فقد انتهينا فى هذا الفصل الى حقائق قيمة ، يمكن أن نذكر منها انصاف البحترى فى مسألة حسن التخلص ، وتسديد الآراء النقدية الصائبة فى ذلك ؛ ويمكن أن نذكر منها كذلك الكشف عن ظاهرة كثرة الزحاف فى شعر البحترى ودورها الفنى فى شعره .

الباب الثالث
فى قضيتى السرقات والموازنات

الفصـــــل الأول

(السرقـــــــات)

تمهيـــد :

لعـل النقـد العربـي لم ينشغـل بقضيـة نقديـة ، مثـل انشغالـه بقضيـة (السرقات الأدبيـة) . هـذه القضيـة البارزة التي تطالعنـا في غالبيـة كتـب القدماء الأدبيـة والنقديـة ، مثـل : كتب الطبقـات ، وتراجـم الشعراء ، والكتـب العامـة والخاصـة في الأدب ، وفي كتب النقد ، وفي كتب اعجـاز القرآن ، وفي كل ما يجـري مجـرى هذه الكتب .

ومع هـذا كلـه فان هـذه الكتب ليست تصويرا صادقا لقضيـة السرقات ، فالقضيـة قد استقلـت بنفسها ، وأصبحـت قضيـة منهجيـة متخصصـة في وقـت مبكـر جـدا ، ربما يعود الى أواخـر القرن الهجـري الأول (١) .

نستطيـع أن نقـف على استقلال هـذه القضيـة ومنهجيتها ، من خـلال تلك الدراسات النقديـة التي خصصـت لبحـث القضيـة فحسـب ، سـواء أكانت هـذه الدراسات تعالـج قضيـة السرقات بوجـه عام ، مثل : (سرقات الشعراء) لابن المعـتز (٢) ، و (سرقات الشعراء) لابن ابي طاهـر (٣) . أو كانـت هـذه الدراسات تعالج سرقات شاعر بعينـه مثل : (سرقـات الكميت من القران ، وغيـره) لعبد الله بـن يحيـى ، المعـروف بابن كناسـة (ت عام ٢٠٧) (٤) .

---

(١) انظـر : مشكلـة السرقات في النقـد العربـي ، د . مصطفى هـدارة ، ص ٨٨ .
(٢) وفيات الأعيان : ج ٣ ص ٧٧
(٣) الفهرسـت : ص : ٢٠٩
(٤) المصدر نفسـه : ص ١٠٥

وقد اشتد هذا التيار المنهجي في دراسة السرقات فيما بعد ، اذ ألف مهلهل بن يموت ، (سرقات أبي نواس) (١) ، وألف ابن أبي طاهر (سرقات أبي تمام) (٢) ، وألف أبو الضياء بشر ابن يحيى ، (سرقات البحتري من أبي تمام) (٣) .

وربما يكون أبو الطيب المتنبي أبرز شاعر عربي اهتم النقاد بالبحث والتأليف في سرقاته . فقد ألف عنه ابن وكيع التنيسي (المنصف في الدلالات على سرقات المتنبي) (٤) ، وألف عنه العميدي (الابانة عن سرقات المتنبي) (٥) ، وألف عنه ابن الدهان (المآخذ الكندية من المعاني الطائية) (٦) . هذا غير معالجة سرقاته المبثوثة في كتب النقد الأخرى .

وعلى الرغم من الاعجاب الذي يمتلك نفوسنا اليوم ونحن نقف على هذا العدد الضخم من الكتب التي تناولت قضية السرقات بالبحث والتأليف فاننا لابد أن نصاب بخيبة أمل اذا طالعنا هذه الكتب ، وعرفنا أن غالب مؤلفيها كانوا يدورون حول فكرة واحدة هي : " استقصاء المعاني وردها الى أصولها لوجود أدنى تشابه حتى لو كانت أصول هذه المعاني في القرآن أو الحديث أو الكلام العادي " (٧) . وان قلة من النقاد هم الذين كانوا يشعرون بأن قضية السرقات ليست في حقيقتها

---

(١) مطبوع بتحقيق د . مصطفى هدارة (دار الفكر العربي .
(٢) الموازنة : ج ١ ص ١١٢
(٣) الفهرست : ص ٢١٣ . والموازنة : ج ١ ص ٣٢٤ .
(٤) مطبوع بدون تحقيق . انظر مشكلة السرقات : ص ١٨٦
(٥) مطبوع بتحقيق ابراهيم الدسوقي (دار المعارف) .
(٦) مفقود . وقد ألف ابن الأثير في نقضه كتابه المعروف بـ (الاستدراك) .
(٧) مشكلة السرقات : ص ٢٦٦ .

قضية اتهام الشعراء بالسطو على المعانى ، قبل أن تكون قضية الابداع الشعرى وما يحيط به من ظروف ، وما يؤثر فيه من عوامل .

فعلى سبيل التمثيل توصل ابن طباطبا العلوى الى فكرة (الاطار الشعرى) ، وذلك حينما نصح للشاعر المحدث بـ "أن يديم النظر فى الأشعار لتلصق معانيها بفهمه ، وترسخ أصولها فى قلبه ، وتصير مواد لطبعه ، ويذوب لسانه بألفاظها ، فاذا جاش فكره بالشعر ، أدى اليه نتائج ما استفاد من تلك الاشعار "(١) .

فما تحدث عنه ابن طباطبا هو الاطار الشعرى الذى لا يستغنى عنه شاعر . وهو من أهم قيود الابداع ، ومن أشدها تأثيرا فى فرض التشابه بين نتاج شاعر وآخر . وان كان الملاحظ هو أن ابن طباطبا العلوى لم يورد فكرة الاطار الشعرى فى معرض تفهم قضية السرقات ، وانما أوردها فى معرض النصح للشاعر المحدث ، وحثه على كل ما من شأنه أن يقوى أصالته .

كذلك تنبه بعض النقاد الى عامل البيئة ، وأهميته فى تفهم قضية السرقات ، ففى الموازنة نجد الآمدى يدافع عن سرقات البحترى من أبى تمام بقوله : " غير منكر لشاعرين مكثرين متناسبين ومن أهل بلدين متقاربين ، أن يشتركا فى كثير من المعانى ، ولا سيما فيما تقدم الناس فيه ، وتردد فى الأشعار ذكره ، وجرى فى الطباع من الشاعر وغير الشاعر استعماله "(٢) . فعامل البيئة هذا جزء لا يتجزأ من (الاطار الثقافى الذى يعتبر هو الآخر قيدا من قيود الابداع الشعرى ، كما سوف يتضح .

والى جانب ادراك أهمية عامل البيئة فى معالجة قضية السرقات نجد بعض النقاد قد تنبه الى أهمية بعض العوامل النفسية ، وأثرها

---

(١) عيار الشعر ، ص ١٠
(٢) الموازنة : ج ١ ص ٥٦

فى تفهم هذه القضية . فمبدأ (توارد الخواطر) أشار اليه القاضى الجرجانى فى قوله عن الشاعر المحدث : " فان وافق شعره بعض ما قيل ... قيل سرق بيت فلان ، وأغار على قول فلان ، ولعل ذلك البيت لم يقرع قط سمعه ، ولا مر بخلده ، كأن التوارد عندهم ممتنع واتفاق الهواجس غير ممكن "(١) . فهذا الملحظ النفسى الذى تنبه اليه القاضى الجرجانى ، ملحظ قيم ، وعامل مهم يضاف الى العوامل السابقة ، خاصة وأن مبدأ (توارد الخواطر) أصبح حقيقة نفسية لم نعد نرتاب فيها اليوم .

ومن الأمور المهمة فى هذا الجانب ما نجده عند ابن رشيق القيروانى الذى دعا الى تفهم قضية السرقات فى ظل بعض تقاليد الشعر العربى حيث يقول : " والذى اعتقده وأقول به ، أنه لم يخف على حاذق بالصنعة ، أن الصانع اذا صنع شعرا ما وقافية ما ، وكان لمن قبله من الشعراء شعر فى ذلك الوزن وذلك الروى وأراد المتأخر معنى بعينه فأخذ فى نظمه - أن الوزن يحضره والقافية تضطره ، وسياق الألفاظ يحدوه حتى يورد نفس كلام الأول ومعناه ، حتى كأنه سمعه وقصد سرقته ، وان لم يكن سمعه قط"(٢) ففى كلام القيروانى ما يكشف عن أثر تقاليد الشعر العربى وخاصة الموسيقية ، فى تقييد الابداع الشعرى وجعله قريبا من قريب ، لاسيما بين شاعرين يلجأن الى بحر واحد وقافية واحدة .

والحقيقة أن هذه الملامح النقدية الرائعة تدل على احساس نفر من قدامى النقاد بأن قضية السرقات يجب أن تعالج داخل

---

(١) الوساطة : ص ٥٢
(٢) قراضة الذهب : ص ٨٦

اطار موسع ، لا يقف عند حدود فن الشعر وتقاليده فحسب، وانما يتجاوز ذلك الى البحث عن العوامل الخارجية التى يمكن أن تؤثر بصورة أو بأخرى فى عملية الابداع الشعرى ، على أن الأمر المؤسف هو أن هذه الملامح النقدية الرائعة ، ظلت حقائق مشتتة عند أكثر من ناقد ، ولم يتهيأ لها أن تتلاقى ، أو تتلاقح فى عقل ناقد لامع بحيث يستطيع أن يصنع منها منهجا جديدا يمكنه أن يحل محل تلك الفكرة العقيمة — فكرة الاستقصاء والتخريج — التى غلبت على أكثر مؤلفى كتب السرقات .

وكان من الطبيعى بعد ذلك أن تنتهى قضية السرقات برمتها ، رغم ما بذل فيها من الجهود العظيمة، الى قليل من الأصول العامة المحددة وهذه الأصول لاتخرج عن التالى :

أ — أن السرقة لا تتحقق فى المعنى العام الذى هو حق مشترك بين الناس .

ب — ان السرقة لا تكون فى المعنى الخاص الذى أصبح كالعام المشترك لكثرة شيوعه .

ج — ان السرقة لا تكون الا فى المعنى الخاص الذى انفرد به صاحبه .(١)

ولما كانت مشكلة السرقات مشكلة نقدية ، نشأت فى محيط النقد العربى القديم ، تحت تأثير الجهل بكثير من حقائق الابداع الشعرى وظروفه المعقدة ، فقد أصبح تقبل هذه المشكلة لا يعنى الا تقبل اتهام الشعر العربى بالجمود والتحجر ، واتهام كبار شعراء العربية بفقر المواهب ، وضحالة الابداع .

---

(١) انظر : أصول النقد الأدبى ، أحمد الشايب ، ص ٢٧٩ .

وبطبيعة الحال لم يسرض (النقد العربى الحديث) بهذه التهمة التى أقل ما فيها هو التقليل من شأن الشعر العربى ، والحط من قيمته بين أشعار الأمم ، بحيث أدى الأمر الى درس قضية السرقات من جديد ، وتحليل عناصرها والكشف عن غوامضها .

وأفضل ما انتهى اليه النقد العربى الحديث فى معالجة مشكلة السرقات ، هو تفسيرها فى ضوء أربعة عوامل هامة هى : الابداع الفنى — والاطار الشعرى — والاطار الثقافى — والأصالة والتقليد .

وليس من شروط هذا التمهيد أن نمضى فى تفصيل القول فى كل عنصر من هذه العناصر ، ولكن يكفى أن نوجز الاشارة الى كل واحد منها .

أ — الابداع الفنى :

ما أكثر النظريات التى تناولت مشكلة الابداع الفنى وحاولت أن تسبر أغواره !! فهناك من يرى أن الابداع الهام يتنزل من عوالم غيبية ، وهناك من يرى أن الابداع الفنى قبس من عالم اللاشعور ذلك العالم المحاط بحجب كثيفة من الغموض ، وهناك آراء غير هذا وذاك (١) ، وكلها لاتزال مجرد نظريات لا يمكن الاعتماد عليها بصفة قطعية .

غير أن أقرب نظريات الابداع الفنى الى الثقة ، هو ما انتهت اليه الابحاث التجريبية التى كانت خلاصتها " أن عملية الابداع الفنى ليست فى الواقع عملية مفاجئة بالنسبة للشاعر ، بل انه يكون مستعد لها نفسيا وذهنيا بطريقة شعورية ولا شعورية ، وأن المادة التى يجرى الملهم بها قلمه هى نتاج قراءاته القديمة وتأملاته والصور التى يتضمنها نتاجه

(١) انظر : الأسس الفنية للابداع ، د . مصطفى سويف ، ص ١٨٢

الفنى لابد أن تكون مختزنة فى ذاكرته "(١).

ففى ظل مبدأ الابداع الفنى الذى يدل على أن الشاعر لا يبدع شيئا من لا شىء ، ولا يقول شعرا من العدم ، يمكن تفسير قطاع واسع من التماثل والتشابه الذى يقع بين شاعر وآخر . بل فى اعتقادنا ان مشكلة السرقات ما كانت لتنشأ أساسا لو أدرك غالبية نقادنا القدامى ماهية ابداع الشعر الفنى ، وتعمقوا حقيقته .

ب - الاطار الشعرى :

الاطار الشعرى هو خلفية الشاعر مما قرأ وحفظ وتأمل من شعر غيره ، وهو أمر ضرورى لا يستغنى عنه أى شاعر . وفى أهمية الاطار الشعرى للشاعر يقول الدكتور يوسف مراد : " لو لم يكن الشاعر أو الأديب أو الفنان ذا ثقافة واسعة أجهد عقله فى اكتسابها ، لما اتيح له أن يصوغ الآيات الفنية الخالدة التى تطوى الدهور طيا ، بدون أن تفقد روعتها ، بل تزداد كلما اتسعت آفاق الانسان الثقافية ، وأصبح أوسع فهما وأنفذ بصرا "(٢).

ومعنى هذا أن الاطار الشعرى هو الطاقة التى تعين الشاعر على الاستمرار فى قرض الشعر ، وهو الزاد الذى لا غنى عنه لأداء هذه المهمة . وعلى الرغم من تعرف النقد العربى على فكرة الاطار الشعرى كما نبهنا الى ذلك عند الحديث عن ابن طباطبا ، فان أحدا من القدماء لم يحاول أن يستخدم فكرة الاطار الشعرى استخداما مثمرا فى تفسير مشكلة السرقات ، والقاء الضوء عليها .

---

(١) مشكلة السرقات : ص ٢٧٥

(٢) مشكلة السرقات : ص ٢٨١ (منقول عن أصل) .

أما اليوم فاننا على ما يشبه الثقة من "أن تقارب الاطار الشعرى بين شاعرين ينتج فنا متشابها ، فمن الطبيعى جدا أن يتشابه انتاج شعراء العرب لأن اطارهم الشعرى يكاد يكون واحدا"(١) . أى أن فى امكان الاطار الشعرى أن يفسر لنا كثيرا من المعانى الذهنية والصور الفنية التى تعاورها شعراء العربية فيما بينهم . تلك المعانى والصور التى اعتقد غالبية النقاد أنها من قبيل السرقة ، مع أنها عند التحقيق نتيجة للتراث الشعرى الذى اغترف منه الجميع .

جـ — الاطار الثقافى :

يتصرف (الاطار الثقافى) الى مدلول أوسع من مدلول الاطار الشعرى ، فهو يشمل ظروف البيئة الطبيعية والاجتماعية واللغوية ومؤثرات العصر بوجه عام .

والواقع أن تنبه النقاد القدامى الى تأثير الاطار الثقافى فى الشعر أوضح بكثير من تنبههم الى تأثير الاطار الشعرى . ففى بعض اشارات القاضى الجرجانى ، وأبى هلال العسكرى ، وأبى بكر الباقلانى ، ما يفيد أنهم قد عرفوا تأثير البيئة الطبيعية والاجتماعية فى ابداع فن متشابه عند شعراء العصر الواحد(٢) . أما تأثير الظروف الأدبية ، فيكفينا منها اشارة ابن رشيق القيروانى التى مرت بنا قبل قليل ، عندما تحدث عن تأثير الوزن والقافية فى حصر الشاعر ، بحيث يصبح من الممكن جدا أن يتشابه نتاجه الفنى مع نتاج شاعر آخر سبق له النظم فى البحر نفسه والقافية نفسها .

---

(١) مشكلة السرقات : ص ٣٠٨

(٢) المصدر نفسه : ص ٢٨٩

على أن الملاحظ بعد ذلك هو أن القدماء رغم تعرفهم على تأثير الاطار الثقافي في الشعر، فانهم " لم يطبقوا ذلك عمليا في نقدهم "(١) وهذا يدل على أن تلك الآراء ظلت آراء نظرية ، وأن مشكلة السرقات ظلت بمعزل عن الافادة الصحيحة منها . وعلى أية حال ففي ظل عامل الاطار الثقافي ، كما في ظل العوامل السابقة ، يكمن تفسير الكثير من الصور والمعاني المتشابهة عند شعراء العربية .

د - الأصالة والتقليد :

على الرغم من أن الاطار الشعري ، والاطار الثقافي قيدان من أهم قيود الابداع الشعري ، فان ثمة شيئا خاصا يميز الشاعر الحقيقي عن غيره من الشعراء ، وهذا هو ما يعرف عند النقاد بالأصالة . وفي هذا يقول الدكتور مصطفى هدارة : " ان عملية الابداع ليست في جوهرها تنظيما للموجود فحسب ، بل ان عناصر جديدة تندمج في النظام العام الذي يتكون ساعة الخلق الفني . وهذه العناصر الجديدة خاضعة لشخصية المنشيء خضوعا تاما ، ولا يتنافى وجود عناصر قديمة مع وجود أصالة فنية ، وشخصية أدبية لها كيانها ولها ميزاتها الخاصة بها "(٢).

ولكن كيف فهم النقاد العرب معنى الأصالة الفنية في الشعر ؟ لقد حاولنا الاجابة عن هذا السؤال في التمهيد الذي عقدناه لفصل المعاني في هذا البحث(٣) .

---

(١) انظر : مشكلة السرقات : ص ٢٩١
(٢) انظر : مشكلة السرقات : ص ٢٩٥
(٣) انظر : الفصل الثاني من الباب الثاني ، ص :

وقد بينا هناك تشدد النقاد القدماء في معنى الأطلسة حينما ربطوا بينها وبين مفهوم المعنى المخترع . وقد انتقدنا هذا الاتجاه، وبينا من واقع آراء كبار النقاد والباحثين المعاصرين ، أن معنى الأصالة لايعني الخلق من العدم ، وانما يعني اخراج الفكرة في معرض جديد ، تلوح عليه شخصية الشاعر وأسلوبه .

ولا يتعارض معنى التقليد الفني مع الأصالة الفنية في الشعر ، فالتقليد الفني قد يكون عن طريق الاستيحاء ، وقد يكون عن طريق استعارة الهياكل ، وقد يكون عن طريق التأثر (١) . وهذه الطرق كلها طرق فنية معترف بها في النقد الأدبي الحديث ، لأنها تسمح بظهور أصالة الشاعر ، ولا تنفي عنه صفة الابداع والابتكار . ومع أنه كان في امكان قدامى النقاد أن يتعرفوا على بعض أساليب التقليد الفني السائدة في الشعر العربي ، خاصة أسلوبي : الاستيحاء، والتأثر فان شيئا من ذلك لم يحدث . وانما الذي حدث هو الخلط الذريع بين السرقة ، والتقليد الفني (٢) .

على أن جانب الموضوعية يفرض علينا أن نقول ان ضيق نطاق الشعر العربي ، من حيث كونه شعرا غنائيا ، ربما كان من أهم الدواعي التي انتهت بالتقليد الفني الى ضرب سخيف من المحاكاة أو التلفيق الذي يكاد يخلو من أي مظهر من مظاهر الأصالة . ويتضح هذا الاتجاه بصورة كافية عند متأخري الشعراء المحدثين ، كغالب شعراء القرن الرابع ثم من تلاهم (٣) .

---

(١) انظر : النقد المنهجي عند العرب ، د . محمد مندور ، ص ٣٥٩
(٢) المصدر السابق : ص ٣٥٩
(٣) انظر : الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، د . شوقي ضيف ، ص ٣٠

سرقـــات البحـــــترى

موضـوع سرقـات البحـترى من أهـم الموضوعـات التى عالجها النقـــاد فـى شعره . فقـد بدأوا أول الأمـر بمناقشـة سرقاتـه من أبى تمـــام ثم عادوا فأفردوا كثيرا من الأحاديـث لسرقاتـه من سائـر شعراء العربية .

١ـ سرقـات البحـترى من أبـــى تمـــام :

ان وجهـات النظر فى النقـد العربى ، ليست متفقة تمـــام الاتفـاق على موضوع سرقـات البحـترى مـن أبـى تمام ، فعلى الرغـم من أن فئـة أنصار البحـترى تعترف بأخـذ البحـترى من أبـــى تمام ، الا أن لهـا رأيا خاصـا فى طبيعـة هـذا الأخـذ .

وحقيقـة هـذا الرأى تظهـر جلية فى قولهـم : " ينبغى أن تتأملوا محاسـن البحـترى ، ومختـار شعـره ، والبارع من معانيـه ، والفاخـــر من كلامـه ، فانكم لاتجـدون على غزره ، وكثرتـه حرفا واحـدا ممـا أخذه عن أبـى تمام . واذا كـان ذلك انما يوجـد فى المتوسـط من شعـره فقـد قام الدليـل على أنه لم يعتمـد أخـذه ، وأنه انما كان يطـــرق سمعه فيلتبـس بخاطـره فيورده "(١) .

والحقيقـة أن رأى هـذه الفئـة من النقاد رأى ناضج ، ولا يمكـــن التنكـر لوجاهتـه . ففيـه أولا افساح المكان لأصالـة البحـترى ، علـــى الأقـل فى الشـطر الراقـى من شعره . وفيـه ثانيا تفسـير موضوعـــى لشعـر البحـترى الذى يمكن أن يوصـف بأن فيـه شيئا من أبـــــى تمام .

وما يهمنا هنـا هو هـذا التفسـير الذى يمكن أن نجـد له اليـــوم

---

(١) الموازنـة : ج ١ ص٥٦

بساطا من الموضوعية في طبيعة الابداع الفني في الشعر . فالمعروف في عصرنا هذا ، أن خيال الشاعر يعتمد اعتمادا كليا على ذاكرته ، وأن التذكر نوعان : نوع تلقائي ، يعتمد على تداعي المعاني ونوع آخر يسمى التذكر المتعمد ، وهو الذي يتعمد فيه الشاعر أن يتذكر فكرة أو صورة ، يمكنها أن تؤدي ما في نفسه وتجسد مشاعره (١) .

واذا كنا نتوقع أن تكون ذاكرة البحتري — باعتباره من كبار شعراء عصره — مخزنا هائلا احتفظ فيه بالكثير من جيد الشعر ، فانه من الطبيعي أن يكون شعر أبي تمام من أظهر محفوظ البحتري ، وأن تكون بعض معاني أبي تمام وصوره من أكثر ما يتسلل الى ذاكرة شاعرنا أثناء عملية الابداع . ولا يهمنا بعد ذلك اذا كان البحتري يتذكر شعر أبي تمام عن طريق التذكر التلقائي ، أو عن طريق التذكر المتعمد . ان الذي يهمنا تقريره هو أصالة رأي أنصار البحتري ، وقيمته النقدية في دفع مذمة السرقة عن شاعرهم ، فقد عرفوا — كما رأينا — أن تردد أصداء شعر أبي تمام في شعر البحتري أمر واقع ، ولكنهم فهموا ذلك في سياق جديد ، يتصل بطبيعة الابداع الشعري ، وما تفرضه من قيود لا يمكن التخلص منها . وهذا هو الرأي الصحيح الذي عليه المعاصرون كما بسطنا ذلك في التمهيد .

ولكن هل أخذ سائر النقاد بوجهة نظر أنصار البحتري ، فأسدلوا الستار على قضية سرقاته من أبي تمام ؟ لا !! فثمة وجهة نظر أخرى

---

(١) انظر : مشكلة السرقات : ص ٢٧٧ — ٢٧٨ .

فى النقد العربى ، تلح الحاحا شديدا على أن البحترى كان يسرق شعر أبى تمام حقيقة ، وأن هذه القضية جديرة بكتاب متخصص أو أكثر .

ومن هنا نجد فى القرن الثالث الهجرى كتابين هامين تناولا سرقات البحترى من أبى تمام . الأول كتاب أحمد بن أبى طاهر ، المعروف بابن طيفور (ت ٢٨٠ هـ) (١) . والثانى كتاب أبى الضياء بشر بن يحى النصيبى (٢) . وكلا الكتابين بعنوان : (سرقات البحترى من أبى تمام) . والأمر المؤسف أن كلا الكتابين مفقود أو فى عداد المفقود ، بحيث لا يمكن التعرف عليهما الا من خلال الاشارات القليلة الموجودة فى بعض كتب التراجم ، أو بعض النقول الموجودة فى بعض كتب النقد الأدبى .

على أن الملاحظ هو أن كتاب ابن أبى طاهر لم يبلغ من الشهرة والتأثير فى محيط النقد الأدبى ، ما بلغه كتاب أبى الضياء . فمن هذا الأخير نقل الصولى ، والآمدى ، والمرزبانى . كما أشار اليه القاضى الجرجانى ، اذ عده فى جملة كتب السرقات التى تحصب مؤلفوها على الشعراء (٣) .

---

(١) هو أبو الفضل أحمد بن ابى طاهر ، ولد سنة ٢٠٤ هـ ، وتوفى سنة ٢٨٠ هـ . عد له صاحب الفهرست ما يقرب من خمسين مؤلفا أكثرها فى الأدب ، أشهرها كتاب المنظوم والمنثور ، انظر : الفهرست : ص ٢٠٩ . وانظر : معجم الأدباء ج ٣ ص ٨٧

(٢) أبو الضياء بشر بن يحى بن على القينى النصيبى من (نصيبين) . كان شاعرا قليل الشعر وأديبا . له من الكتب (سرقات البحترى من أبى تمام) ، وكتاب الجواهر وكتاب الآداب ، وكتاب السرقات الكبير ولم يتمه . انظر : الفهرست : ص ٢١٣ . وانظر : معجم الأدباء : ج ٧ ص ٧٥ .

(٣) انظر : الوساطة : ص ٢٠٩

كتاب أبى الضياء :

ان أهمية كتاب أبى الضياء فى (سرقات البحترى من أبى تمام) تدفعنا الى البحث الجاد عنه . فما الذى نعرفه عن هذا الكتاب ؟

لعل من حسن الحظ أن اهتم الآمدى بهذا الكتاب اهتماما بالغا ، فهو لم يكتف بعرض مقدمة أبى الضياء التى تضمنت منهج الكتاب فحسب ، وانما عطف بعد ذلك على تتبع منهج المؤلف فى سائر الكتاب ، وذلك بغرض الكشف عن مدى التزام أبى الضياء بمنهجه أثناء التطبيق ،

أما المقدمة ، فقد جاء فيها : " ينبغى فيمن نظر فى هذا الكتاب ، ألا يعجل بأن يقول : هذا مأخوذ من هذا ، حتى يتأمل المعنى دون اللفظ ، ويعمل الفكر فيما خفى . وانما المسروق فى الشعر ، ما نقل معناه دون لفظه ، وأبعد آخذه فى أخذه ..... ومن الناس من يبعد ذهنه الا عن مثل امرئ القيس وطرفة حين لم يختلفا الا فى القافية ، فقال أحدهما : (وتجمل) ، وقال الآخر : (وتجلد) ... ففى الناس طبقة أخرى يحتاجون الى دليل من اللفظ مع المعنى ، وطبقة يكون الغامض عندهم بمنزلة الظاهر ، وهم قليل "(١).

ويتضح من هذا الصدر الوجيز ، أن منهج أبى الضياء محكم بأربعة عناصر هى :

أ — أن الحكم بالسرقة يحتاج الى التدبر وبعد النظر ، وتأمل المعنى واعمال الفكر .

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣٤٥ .

ب — أن السرقة لا تقع فى الالفاظ ، وانما تقع فى المعانى .

جـ — أن السرقة لا تقع فى المعانى القريبة ، وانما فى المعانى التى يبعد الآخذ فى أخذها .

د — أن الحكم بالسرقة يتجاوز قضية التشابه الظاهرى ، ويمضى الى أبعد من ذلك .

ورغم أن منهج أبى الضياء هذا ، يتحلى بشىء من الموضوعية والاحتياط العلمى ، ويكشف عن رغبة صاحبه فى البحث النزيه — رغم هذا فان الآمدى يحذرنا من مقدمة أبى الضياء ، وما يمكن أن توحى به من منهجية جادة ، ان ذلك كله فى نظر الآمدى لا يعدو أن يكون (١) توطئة لما اعتمده (ابو الضياء) من الاطالة والحشر . وبطبيعة الحال لم يصل الآمدى الى هذا الحكم من مجرد الوقوف على مقدمة الكتاب ، وانما من تتبعه الدقيق لأبى الضياء أثناء التطبيق .

وخلاصة نقد الآمدى لكتاب أبى الضياء ، يمكن أن تركز فى عناصر محددة هى :

أ — لم يفرق أبو الضياء فى السرقة بين (البديع المخترع) الذى يختص به الشاعر عادة ، والمعنى المشترك بين الناس فى عاداتهم ، وأمثالهم ، ومحاوراتهم . وقد عرض الآمدى تحت هذا العنصر عشرين بيتا من شعر أبى تمام ، مع ما يقابلها من شعر البحترى الذى ادعى فيه أبو الضياء السرقة (٢) . ولم يكتف الآمدى بذلك ، وانما الزم نفسه بأن يقف أمام كل بيتين ، وقفة الناقد المنصف ، مبينا لنا كيف أن معانى الأبيات كلها تدور فى نطاق المعانى العامة التى لا يختص بها أبو تمام دون غيره من الشعراء . مثال ذلك :

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣٤٦

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣٤٨ — ٣٥٨ .

قول أبي تمام :

اذا القصائد كانت من مدائحهم

يوما فانت لعمري من مدائحها

ذكر أبو الضياء أن البحتري أخذه فقال :

ومن يك فاخرا بالشعر يذكر في

أضعافه فبنك الأشعار تفتخر

يرى الآمدي أن " هذا غلط على البحتري ، لأن الناس لا يزالون يقولون : فلان يزين الثياب ولا تزينه ، ويجمل الولاية ولا تجمله ... وهذا من المعاني التي لا يجوز أن يدعي أحد من الناس أنه ابتدعها أو اخترعها أو سبق اليها ، ولا يجوز أن يكون مثل هذا اذ اتفق فيه خطيبان أو شاعران أن يقال : أن أحدهما أخذ من الآخر "(١).

وقد سار الآمدي على هذه الطريقة التحليلية البارعة في معالجة سائر الأبيات .

ب — خلط أبو الضياء بين المعنيين اللذين لا يقوم بينهما تناسب ، اللذين يتضح من فحصهما أنهما ليسا من قبيل واحد ، وليس فيهما ما يوحي باشتراك الشاعرين . وقد ذكر الآمدي تحت هذا العنصر سبعة أبيات . جاريا على عادته في اظهار الفروق الدقيقة بين المعاني(٢) . مثال ذلك :

قول أبي تمام :

اذا شب نارا اقعدت كل قائم

وقام لها من خوفه كل قاعد

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣٤٨

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣٥٨ — ٣٦٣ .

ذكر أبو الضياء أن البحتري أخذه فقال :

ومبجل وسط الرجال خفوفهم

لقيامه وقيامهم لقعوده

قال الآمدي : " ليس أحد المعنيين من الآخر في شيء ، لأن أبا تمام أراد أن الممدوح اذا شب نار الحرب أقعدت كل قائم ، أي كل قائم لقتاله ومناهضته ... والبحتري انما ذكر أن الرجال انما يخفون لقيام ممدوحه ، أي يسرعون بين يديه اذا قام ، فاذا قعد قاموا اجلالا وهيبة ... فالمعنيان مختلفان وليس بينهما اتفاق الا في ذكر القيام والقعود ، والألفاظ متباينة "(١) . فعلى هذا النحو من الشرح والتحليل ، سار الآمدي في معالجة سائر الأبيات ، مركزا في ذلك على خصوصية كل معنى عند صاحبه ، ومدى اختلافه عن المعنى الآخر .

جـ - خلط أبو الضياء بين المعنيين اللذين لا يقوم بينهما أي سبب ، سوى الاتفاق في بعض الألفاظ . وقد عرض الآمدي تحت هذا العنصر ثلاثة عشر بيتا(٢) . مضى فيها كلها على نحو ما مضى في العنصرين السابقين ، مع التركيز على أن ليس ثمة ما يربط معاني أي تمام بمعاني البحتري الا الاشتراك في بعض الألفاظ .

مثال ذلك قول أبي تمام :

لا يدهمنك من دهمائهم عدد

فان أكثرهم أوجلهم بقر

ذكر أبو الضياء أن البحتري أخذه فقال :

على تحت القوائم من مقاطعها

وما على لهم أن تفهم البقر

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣٦٣ — ٣٦٤

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣٦٣ — ٣٧٠

قال الآمدى : " أراد أبو تمام أنه لا يجب أن ينظر الى كثرة عددهم فان أكثرهم بقر . وذكر البحترى أن عليه أن يجيد القول ، وليس عليه أن تفهمه البقر . وما هاهنا اتفاق الا فى لفظ البقر "(١) .

وبعد ، ان نقد الآمدى لكتاب ابى الضياء ، نقد جدير بالتنويه . فقد كشف عن خطة الكتاب — كما رأينا — ثم تتبعها تتبع المنصف الخبير ثم سجل مآخذه على الكتاب فى أفكار بارزة قوية ، مدعومة بالتحليل والبحث الدقيق . ورغم أن الآمدى كان يدور فى نطاق الرؤية القديمة لمشكلة السرقات ، أى عملية المقارنة بين المعانى والبحث عن أصولها — فانه قد استطاع من داخل هذه الدائرة نفسها أن يثبت لنا بما لا يقبل الشك ، تجاوز أبى الضياء لمنهجه القويم ، وأن ذلك المنهج كان خدعة كبيرة ، لا يراد بها الا التخفى فى التطاول على البحترى والحط من شعره ، أو اظهاره فى مظهر المتطفل على معانى أبى تمام .

وعلى الرغم من أن تيار الاهتمام بموضوع سرقات البحترى من أبى تمام قد تجاوز القرن الثالث الهجرى ، وامتد الى القرن الرابع ، فالحقيقة أن هذا التيار قد فقد الكثير من اندفاعه . اما بتأثير جهود نقاد القرن الثالث فى بحث هذا الموضوع ، كما سوف نجد ذلك عند الصولى ، واما بتأثير هذا العامل وبعض العوامل الأخرى كما سوف نجد ذلك عند الآمدى .

---

(١) الموازنة ، ج ١ ص ٣٦٤ .

الصولـــى :

علـى شـدة عنايـة الصولـى بموضوع أبـى تمام والبحـترى ، ومـا يثـــور حولهما من قضايا النقـد الأدبـى ، فقد اكتفى فى بدايـة الأمـر بتخريـج سبعة أبيات ، زعـم أن البحـترى أخذها من أبـى تمام (١) . ثم عقب عليهـا قائلا : " ولولا أن بعـض أهـل الأدب ألـف فى أخـذ البحترى مـــن أبـى تمام كتابا ، لكنـت سقـت كثيرا مثـل ما ذكرنا ، ولكننى أكـــره اعادة ما ألـف ، واجتنـب أن اجتـذب من التأليـف ما ملك قبلـى ، الا أننى سآتـى بأبيات من جملـة ذلك تدل على جميعـه ان شاء اللـه "(٢) .

ويستأنـف الصولـى بعد كلامـه هـذا فى تخريـج سرقات البحتـــــرى من أبـى تمام ، فيمدنا بسبعـة عشـر بيتا ، اضافـة الى الأبيات السبعـــة المتقدمـة . فيكون مجمـل ما خرجـه هـو خمسـة وعشرون بيتا .

ويبدو أننا لسنا بحاجـة الى اطالـة الوقوف أمام جهـد الصولـــــى هـذا . فهـو أولا جهد هامشـى اذا ما قيـس بجهـد أبـى الضيـــاء ، الذى يبدو أنه قدم خدمة جليلـة لمن يعنيـه أمـر سرقات البحتـــــرى من أبـى تمام !! وهو ثانيا جهـد لا يرتفـع عن مستوى النقـد والتجريـح ، بسبـب أن بعض تلك الأبيات التى خرجهـا الصولـى ، هـى بعـــض ما خرجـه أبو الضياء من قبل ، وهـى بعـض ما رده الآمـدى على أســـس نقديـة قويـة (٣) .

---

(١) انظـر : أخبار أبـى تمام : ص ٧٦ — ٧٩ .
(٢) أخبار أبـى تمام : ص ٧٩ — ٨٠
(٣) انظـر الموازنـة : ج ١ ص ٣٤٧ ، ٣٥٠ ، ٣٥٣ ، ٣٦٤ .

الآمدي :

هذا عن الصولي ، فماذا عن الآمدي ؟

ليس الآمدي في الأصل من نقاد السرقات ، وليس من المعنيين بالتأليف فيها كذلك . والسبب في هذا يرجع الى التقاليد التي ورثها الآمدي عن شيوخه فقد كانوا لا يرون أن السرقة " من كبير مساوئ الشعراء "(١).

اذن ما الدافع الذي ألجأ الآمدي الى بحث هذه القضية ، والتورط فيها مع غيره ؟ يجيب الآمدي ان السبب يرجع الى أن أصحاب أبي تمام ادعوا انه أول وسابق ، وانه أصل في الابتداع والاختراع ، فوجب اخراج ما استعاره من معاني الناس ، ووجب من أجل ذلك اخراج ما أخذه البحتري أيضا من معاني الشعراء "(٢).

ومعنى كلام الآمدي أن ظروف الحركة النقدية في القرن الثالث الهجري ، وما نتج عنها من تطرف في الآراء ، هي السبب الذي حمله على اعادة النظر في مسألة السرقات . فهذا المنطلق هو الذي يفسر لنا اهتمام الآمدي بنقد كتاب أبي الضياء ، ذلك الاهتمام الذي رأيناه ، وهو كذلك الذي يفسر لنا اهتمامه بسرقات أبي تمام ، ثم بسرقات البحتري ، رغم أنه في الأصل ليس معنيا بهذه المسألة كما قلنا .

واذا كان ما يعنينا هنا بصفة خاصة ، هو رأي الآمدي في سرقات البحتري من أبي تمام فحسب ، فاننا نجده يعترف بأن

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣١١

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣١٣

البحتري شارك أبا تمام في كثير من المعاني ، ولكن الرجل يضع تفسيرا لامعا لهذه الظاهرة ، حيلما يقول : " غير منكر لشاعرين مكثرين متناسبين ، من أهل بلدين متقاربين أن يتفقا في كثير من المعاني ، لا سيما ما تقدم فيه الناس ، وتردد في الأشعار ذكره وجرى في الطباع والاعتياد من الشاعر وغير الشاعر استعماله "(١).

ورأي الآمدي هذا يوازن في قيمته رأي أنصار البحتري الذي تعرفنا عليه من قبل ، من حيث أن كلا الرأيين من الأضواء الجديدة القيمة التي توصل اليها قدامى النقاد . فاذا كان أنصار البحتري من قبل تفهموا اشتراك البحتري مع أبي تمام في بعض المعاني من خلال عملية الابداع الشعري ، ودور التذكر فيها ، فان الآمدي هنا يتفهم القضية في ظل عامل البيئة . ويبدو أننا لسنا بحاجة الى تكرار القول في قيمة رأي الآمدي هذا بعد أن أشرنا اليه في التمهيد لهذا الفصل ، وبعد أن بينا قيمة (الاطار الثقافي) بوجه عام في تفسير مشكلة السرقات .

على أن ثقة الآمدي بهذا الرأي ، وجدواه في اخراج الكثير مما شارك فيه البحتري أبا تمام من دائرة السرقة — لا تعني أن الرجل قد برأ البحتري كلية من السطو على شعر أبي تمام فهو يرى أنه " .... من أقبح المساوئ أن يتعمد الشاعر ديوان رجل واحد من الشعراء ، فيأخذ من معانيه ما أخذه البحتري من معاني أبي تمام ، ولو كان عشرة أبيات ، فكيف والذي أخذه منها يزيد على مائة بيت ؟ "(٢).

على أن الآمدي بعد ذلك ، لا يثبت من سرقات البحتري الا أربعة

---

(١) الموازنة : ج ١ ص٥٦

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص٥٦

(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص٣١٢

وستين بيتا ، نقلها " من صحيح ما خرجه أبو الضياء ...".(١)

فعلى أى مبدأ اعتمد الآمدى فى تخريجه لسرقات البحترى تلك ؟ وما مدى توفيقه فى ذلك ؟

أما مبدأ الآمدى ، فرغم أنه لم يكشف عنه صراحة ، فانه يمكن التعرف عليه بسهولة ، وذلك حينما نراجع نقده لكتاب أبى الضياء ، فقد رأيناه هناك يستثنى من السرقات أمرين :

الأول : العام المشترك من المعانى .

والثانى : الألفاظ المشتركة .

فعلى ضوء هذين الاستثنائيين ، انحصرت السرقة فى نظر الآمدى فى (البديع المخترع) الذى يختص به الشاعر ، ولا يشاركه فيه غيره من الشعراء . فهذا هو مبدأ الآمدى فى الحكم بالسرقة ، ومن ثم فهو المبدأ الذى يطالعنا فى القائمة الطويلة التى سردها الآمدى مدعيا أنها " ما أخذه البحترى من معانى أبى تمام ".(٢)

والحقيقة أن مبدأ الآمدى هذا ، مبدأ فاسد ، قليل القيمة فى معالجة السرقات ، بل انه لم يقم على أساس واقعى . وقد عالجنا هذا الجانب بالتفصيل فى التمهيد لباب المعانى (٢) . وعلى ذلك فان الآمدى واهم فى اعتقاده أن تلك المعانى تخص أبا تمام وحده ، وأنها لم تخطر على بال شاعر قبله . فتلك المعانى مهما بدت جديدة عند أبى تمام ، فلابد لها من جذور ورواسب فى تراث الأقدمين . واذا كان الآمدى قد جهل أصول تلك المعانى ، وتعذر اكتشافها ، بسبب ضعف منهجه الاستقرائى ، أو بأى سبب آخر ، فان ذلك لا يبرر تأكيده أن تلك المعانى مخترعات ولدتها

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣٢٤

(٢) انظر : ص من هذا البحث .

عبقرية أبى تمام من غير اعتماد على أصول سابقة ، أو استيحاء لعناصر قديمة .

هذا فيما يتعلق بدعوى اختراع أبى تمام لتلك المعانى . أما فيما يتعلق بأخذ البحترى اياها ، فانه مع افتراض أن البحترى تأثر فى تلك المعانى بأبى تمام . الا أن له فى كل بيت ما يشهد بأصالة واضحة وشخصية لا تنكر . ولكن الآمدى تعامى عن ذلك كله ، اذ لم يتنبه الى أى مظهر من مظاهر أصالة البحترى . وفى اعتقادنا أن ذلك لا يرجع الى فساد فى ذوق الآمدى ، أو ضعف فى احساسه بقيم الشعر ، وما أكثرها !! بقدر ما يرجع الى خطأ مشترك بين غالبية القدامى ، ألا وهو الفصل بين اللفظ والمعنى . ذلك أن الآمدى لا يهتم الا بالمعنى ، من حيث هو فكرة مجردة . فعندما تتحقق فكرة بيت من أبيات أبى تمام ، بصورتها المجردة عند البحترى ، تجد الآمدى لا يتوانى فى الحكم بالأخذ ، أى السرقة !!

فعلى سبيل المثال ، قال أبو تمام :

وقد تألف العين الدجى وهو قيدها
ويرجى شفاء السم والسم ناقع

وقال البحترى :

ويحسن دلها والصوت فيه
وقد يستحسن السيف الصقيل

فالآمدى حينما يحكم بأن البحترى أخذ بيته هذا من أبى تمام ، لا يرى فى بيت البحترى أكثر من فكرة مجردة ، هى فكرة (التضاد) أو التناقض فى الشىء الواحد . أما النظر الى أصالة البحترى الكامنة فى ابراز المعنى فى معرض جديد ، وفى صور فنية جديدة

فان ذلك ليس له مكان في نظر الآمدي !

واذا كان الآمدي قد سار على هذه الطريقة في معالجة سائر الابيات التي تأثر فيها البحتري بأبي تمام ، ان صح انه تأثر ، — فلنا أن نتصور مقدار الضيم والاجحاف اللذين مني بهما البحتري من جراء الآمدي ، بل من جراء قناعته بمقياس (المعنى المخترع) وما أدى اليه هذا المقياس من مثالية عقيمة ، وجمود نظري ، تجاوزا واقع الشعر ومعنى الأصالة الحقيقية فيه .

ومهما يكن الحال ، فعلى يد الآمدي ينتهي البحث الجاد في موضوع سرقات البحتري من أبي تمام . واذا كان المرزباني قد تناول هذا الجانب عقب الآمدي ، فهو لم يأت بشيء ذي أهمية ، بل ان غاية ما عنده ، هو النقل المباشر عن كتب السرقات المؤلفة في القرن الثالث الهجري (١) . وكان مقدمة هذه الكتب كتاب أبي الضياء في سرقات البحتري من أبي تمام (٢) .

٢ — سرقات البحتري من عامة الشعراء :

رأينا فيما سبق أن ثمة جهدا نقديا دار حول سرقات البحتري من أبي تمام خاصة . غير أننا الى جانب ذلك نلحظ جهدا نقديا آخر ، قد لا يقل قيمة عن الأول . وهذا هو ما قصدناه بسرقات البحتري من عامة الشعراء .

ويبدو أن أول من تناول سرقات البحتري بوجه عام ، هو أحمد بن أبي طاهر ، فقد روى الآمدي عن محمد بن داوود الجراح أنه ذكر في كتاب (الورقة) " أن ابن أبي طاهر أعلمه أنه خرج للبحتري ستمائة

---

(١) انظر : الموشح ، ص ٥١٩
(٢) انظر : المصدر نفسه ، ص ٥٢٢

بيت مسروق ، ومثلما ما أخذه من أبي تمام خاصة مائة بيت "[1]

والواقع أن هذا النص يثير لدينا كثيرا من المشكلات ، فقد مر بنا من قبل أن ابن أبي طاهر أحد من ألف كتابا في سرقات البحتري من أبي تمام ، ونرى الآمدي هنا يشير الى كتاب آخر يعالج سرقات البحتري بوجه عام .

فهل هذا الكتاب هو نفسه الأول ؟ قد يكون هذا صحيحا ، ولكن لماذا يسمى سرقات البحتري من أبي تمام ، مع أن الذي يخص أبا تمام منه مائة بيت فقط من جملة ستمائة ؟ أم أن هذا الكتاب كتاب آخر غير الأول يعالج سرقات البحتري بصفة عامة ؟ ان هذا ما يشعرنا به كلام الآمدي ، وان كان المشكل يقع مرة أخرى ، وهو أن الذين ترجموا لابن أبي طاهر ، لم يذكروا في مؤلفاته مما يتعلق بالسرقات ، سوى كتابين : أحدهما (سرقات الشعراء) ، وهذا بالطبع لا يخص البحتري ، وثانيهما ، (سرقات البحتري من ابي تمام)[2] ، وهذا مالا ينطبق عليه كلام الآمدي .

وأمام هذه المسألة الشائكة نرى أن سرقات البحتري هذه ، لاتعدو أن تكون أحد أمرين :

الأول : أن تكون هذه السرقات جزءا من كتاب (سرقات الشعراء) أي نصيب البحتري باعتبار أنه شاعر في عداد الشعراء . فاذا صح هذا الرأي يكون ابن أبي طاهر قد عالج سرقات البحتري من أبي تمام ، مرتين ، مرة في كتاب سرقات البحتري من أبي تمام ومرة في كتاب سرقات الشعراء .

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣١١

(٢) انظر : الفهرست ، ص ٢١٠ . وانظر : معجم الادباء : ج ٣ ص ٩١

والثاني : أن تكون هذه السرقات مجرد مشروع ، حالت الظروف دون ظهوره الى حيّز الوجود ، في هيئة كتاب يتداوله الناس ، ويفيدون منه . أي أن ابن أبي طاهر ربما اكتفى بتعيين تلك الأبيات وحصرها في ديوان البحتري ، ولكن دون أن ينقلها في كتاب مستقل . والواقع أننا نميل الى الأخذ بهذا الرأي ، ونرى أن مما يرجحه ، هو أن الآمدي اعتمد على ما ذكره ابن الجراح في كتابه (١) . وابن الجراح نفسه أخذ ذلك مشافهة عن ابن أبي طاهر . فلو كانت هذه السرقات كتابا متداولا لما خفي أمره على الآمدي ، بل لكان من واجبه أن يقف عليه ، لا سيما أنه قد وقف على كتاب ابن أبي طاهر الذي اختص به أبا تمام ، وهو المعروف بـ (سرقات أبي تمام) (٢) .

ومهما يكن الأمر فان هذه السرقات التي خرجها ابن أبي طاهر ظلت مجهولة من جانب ، وضعيفة الأثر في محيط النقد الأدبي من جانب آخر . وعلى الرغم من أننا نجهل سرقات البحتري هذه جهلا تاما ، فاننا نتوقع أن هذه السرقات لو وجدت ، فلن تكون أحسن حالا من كتاب أبي الضياء ، وسواه من كتب السرقات الأخرى ، التي غلب عليها طابع التكثر من السرقات ، والمبالغة في ادعائها على الشعراء .

الآمدي :

كما عني الآمدي بسرقات البحتري من أبي تمام ، عني كذلك بسرقات البحتري عامة .

---

(١) النص الذي نقله الآمدي غير موجود في كتاب (الورقة) المطبوع . لكن يغلب على الظن أن الكتاب ناقص ، وهذا ما يفهم من اشارة المحقق . انظر : الورقة ص ١٣ (دار المعارف) .

(٢) انظر : الموازنة : ج ١ ص ١١٢

ففي هذا الجانب خرج للبحتري ثمانية وعشرين بيتا ، عزاها لجملة من شعراء العربية ، قدامى ومحدثين . ويبدو أن هذا العدد القليل من الأبيات لم يشف غلة الآمدي ، لأننا نراه يختتم تلك القائمة بقوله : " فهذا ما مر بي من سرقات البحتري من أشعار الناس على تتبع فخرجتها . ولعلي لو استقصيتها لكانت نحو ما خرجته من سرقات أبي تمام أو تزيد عليها . وعلى أني قد بيضت في آخر الباب ، فمهما مر بي من شيء منها الحقته به ، ان شاء الله تعالى "(١).

على أن أهم ما يقال في هذه القائمة التي سردها الآمدي هو أنها استطاعت أن تقفنا على جوانب من تأثر البحتري السلبي بل من تقليده الذي ربما خلا من الأصالة في بعض الأحيان . فمن الأبيات التي اقتفى شاعرنا أثرها من غير أصالة تذكر ، قول بشار(٢) :

خلقوا قادة وكانوا سواء
كعصوب القناة تحت السنان

أخذه البحتري فقال :

كالرمح فيه بضع عشرة فقرة
منقادة تحت السنان الأصيد

وكذلك قول عمرو بن معد يكرب(٣) :

والضاربين بكل أبيض مرهف
والطاعنين مجامع الأضغان

أخذه البحتري فقال :

قوم ترى أرماحهم يوم الوغى
مشغوفة بمواطن الكتمان

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣٢٣
(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣١٣
(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣١٦

(١)

وكذلك قول منصور بن الفـــرج :

حـل فى جسمـــى ماكـــــا * ن بعينيك مقيمـــــــا

أخـذه البحـترى فقال :

وكأن فى جسمى الـــــذى * فى ناظريك من السقـــــم

هـذه بضعة أمثلة اقتصرنا عليها خشية الاطالة والحشو ، والا ففى قائمة الآمدى أبيات أخرى، تجرى هـذا المجرى ، من حيث تأثر البحـترى ببعـض الشعراء المتقدمين تأثرا يفتقر الى شىء من الأصالة ، والتحويـــر الفنى . على أن هـذه الأبيات وما شاكلها ، لاتنال من أصالة البحتـــرى ولا تسمه بميسم التقليـد . فهى مهما كثرت ، لاتعدو أن تكون أصدافـا مبثرة فى لجة شعـر البحـترى الجم الغزيـر .

وعلى أية حال فقد وفق الآمدى هنا أكثر من توفيقه هناك ، حينمـا خـرج سـرقات البحـترى من أبـى تمام . ولسنا بحاجة الى أن نقـــول ان سبب توفيق الآمدى هنا غير راجع الى مقاييسه فى تخريج السرقـات كمقياس المعنى المخترع، وما شاكلـه ، وانما ذلك راجع الى تقليد البحتـــرى الواضح ، وانكشاف بعض معانيه ، بحيث أنها أصبحت لاتحتاج مـــن يتأملها الى شىء من الذكاء الخارق !! وما يؤدى اليه هـذا الذكاء مـــن حذلقة نقدية ، ومقاييس غير واقعية .

ومهما يكن الأمر ، فقد كان الآمدى نهاية اتجاه واضح فـــى دراسة السرقات . أعنى ذلك الاتجـاه الذى بدأ فى القرن الثالث الهجرى بالتأليف فى السرقات ، وانتهى فى أواخر القرن الرابع على يد الآمـدى . وغاية ما يميز هـذا الاتجـاه ، هـو أنه اتجاه أدبى ، ان صح التعبيـر،

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣١٨

أى أنه كان معنيا بالصلات الأدبية ، والتأثر والتأثير ، فى حدود التوجيه العام ، والاكتفاء بالاشارة الى مواطن السرق فحسب ، من غير تركيز على المقارنة ، أو اهتمام بمواطن الأصالة ، كذلك يغلب على هذا الاتجاه نوع من الحزبية ، وقلة الاكتراث بالتقسيمات الحرفية ، وما يتصل بها من مصطلحات السرقة .. التى لهج بها النقاد المتأخرون .

ومعنى هذا أن هناك اتجاها آخر ، هو الاتجاه الشكلى أو التقريرى فى دراسة السرقات . ويمكننا أن نسترجع أنسام هذا الاتجاه فى أواخر القرن الرابع الهجرى ، عند الحاتمى (ت ٣٨٨ هـ) ، وعند أبى هلال العسكرى (ت ٣٩٥ هـ) وعند ابن وكيع التنيسى (ت ٣٩٣ هـ) ، ثم عند من تلا هؤلاء فيما بعد ، كابن الأثير فى القرن السابع الهجرى .

وأهم ما يميز هذا الاتجاه سيادة التقريرية ، والاستقصاء الدقيق فى السرقات ، وكثرة المصطلحات والحرفيات النظرية . وهى صفات ثابتة لا يكاد يخطئها من يطالع كتابا مثل (حلية المحاضرة) للحاتمى (١) ، أو (المنصف فى الدلالات على شعر المتنبى) (٢) .

على أن الجدير بالأهمية هو أن أغلب رجال هذا الاتجاه الأخير قد أعرضوا عن سرقات أبى تمام والبحترى ، وانساقوا فى اتجاه الحركة النقدية الجديدة التى نشأت حول المتنبى . فالحاتمى ، وابن وكيع ، وابن الدهان ، وغيرهم .. كانوا من رواد هذه الحركة ، ومن أصحاب التأليف المشهورة فى نقد شعر المتنبى ، لا سيما سرقاته .

---

(١) انظر : حلية المحاضرة : ج ٢ ص ٤١٨ وما بعدها . (مخطوط كلية الآداب — جامعة القاهرة) .
(٢) انظر : مشكلة السرقات ، ص ١٨٦ .

وعلى أية حال فاننا نستطيع أن نستثني من نقاد الاتجاه التقريري ناقدين اثنين ، هما : أبو هلال العسكري في القرن الرابع الهجري وابن الأثير الجزري في القرن السابع . فهذان الناقدان فضّلا — فيما يبدو — الاشتغال بالنقد التطبيقي وقضاياه البارزة ، بما في ذلك قضية السرقات ، على الاشتغال بنقد المتنبي خاصة فما عند هذين الناقدين في سرقات البحتري ؟

أبو هلال العسكري :

ان حقيقة رأي أبي هلال في السرقات تتمثل في أن المعاني الشعرية مباحة للجميع ، يصح تداولها والاختلاف عليها ، بشرط واحد هو أن يثبت الآخذ أصالته في المعنى الذي أخذه (١) . وهذا الرأي هو أساس تقسيم أبي هلال موضوع السرقات الى قسمين :

الأخذ الحسن ، والأخذ القبيح .

فأما الأخذ الحسن : فهو بطبيعة الحال ، ذلك الذي يشعرنا بأصالة الآخذ . فالشعراء الذين يودون أن يستعيروا معاني الآخرين ، لابد أن يحققوا فيها شيئا من الأصالة ، كأن " ... يكسوها ألفاظا من عندهم ، ويبرزوها في معارض من تأليفهم ، ويوردوها في غير حليتها الأولى ، ويزيدوها في حسن تأليفها ، وجودة تركيبها ، وكمال حليتها ومعرضها ، فاذا فعلوا ذلك ، فهم أحق بها ممن سبق اليها (٢) ".

وأما الأخذ القبيح : فهو بلا شك أخذ المعنى بلا أصالة ، كأن " تعمد الى المعنى فتتناوله بلفظه كله أو أكثره ، أو تخرجه في مستعرض مستهجن (٣) ".

---

(١) الصناعتين : ص ٢٠٢
(٢) المصدر نفسه : ص ٢٠٢
(٣) المصدر نفسه : ص ٢٠٣

هذا مجمل رأي أبي هلال في السرقات ، وهو ـ في اعتقادنا ـ رأي موفق الى أبعد حدود التوفيق . ولا يعيب هلال أن وضع أصولا ، واحتكم الى مقاييس . فأصوله مستقيمة ، ومقاييسه مرنة ، تستوعب فنية الأدب من غير تحجر أو حرفية .

على أن الأهم من ذلك كله عند أبي هلال ، هو أنه استطاع أن يكون واقعيا في نظرته تجاه سرقات الشعراء ، بحيث انه لم يتشدد شأن الآمدي من قبل ، حينما طالب بالمعنى المخترع من جانب ، وأغفل أصالة الشاعر اللاحق من جانب آخر . اذن ليس أبو هلال من قبيل الآمدي في تفهم السرقات ، بل يكاد يكون على النقيض منه ، فهو ـ كما رأينا ـ قد أباح المعاني لجميع الشعراء ، بل أكد أن الشاعر المتأخر اذا اثبت أصالته في معنى من المعاني ، كأن يضيف اليه جديدا في أي جانب من جوانبه ـ كان أولى بهذا المعنى ، وأحق به من الشاعر المتقدم .

واذا كان ما يهمنا هو موقف أبي هلال من سرقات البحتري ـ فاننا نقول ان هذا الموقف جزء لا يتجزأ من نظرية أبي هلال في السرقات . أي أن أبا هلال نظر الى أخذ البحتري من خلال مقياسي : (حسن الأخذ) ، و (قبح الأخذ) .

وبطبيعة الحال جاء غالب ما أخذه البحتري ، تحت المقياس اللائق به ، أي حسن الأخذ . غير أن هذا لا يعني أن أبا هلال لم يثبت للبحتري شيئا على المقياس الآخر . بل لقد اثبت له على مقياس (قبح الأخذ) ما مقداره ثلاث أبيات (١) .

وحينما نرقب تطبيق أبي هلال عن كثب ، نجد أن الرجل لم يكتف بسرد الأبيات ، والتنبيه على مواطن السرق فحسب ، بل تكلف

---

(١) انظر الصناعتين : ص ٢٤٠ ـ ٢٤١ .

الى جانب ذلك الوقوف عند كل بيت ، فان كان من باب حسن الأخذ ، نبه على مواطن الأصالة فيه . وان كان من باب (قبح الأخذ) نبه كذلك على اخفاقه ، ومن أى النواحى تسلل اليه هذا الاخفاق .

فمن باب حسن الأخذ مثلا قول البحترى :

فمن لؤلؤ تجلوه عند ابتسامه ... ومن لؤلؤ عند الحديث تساقطه

الذى أخذه من قول ابى حية النميرى :

اذا هن ساقطن الحديث كأنه ... سقاط حصى المرجان من سلك ناظمه

قال أبو هلال عن بيت البحترى : انه " أحسن لفظا وسبكا من قول أبى حية ... وبيت البحترى أيضا أتم معنى ، لأنه تضمن مالم يتضمنه بيت أبى حية من تشبيه الثغر بالدر "(١) . فعلى هذه الطريقة الفذة سار أبو هلال فى معالجة سائر ما أخذه البحترى فأحسن فى أخذه .

وأما قبح الأخذ ، فمثاله قول جابر بن السليك فى وصف الأبل :

أرمى بها الليل قدامى فيغشم بى ... اذ الكواكب مثل الأعين الحول

أخذه البحترى فقال :

وخدان القلاص حولا اذا قلصا ... بلن حولا من أنجم الأسحار

يرى أبو هلال هنا أن البحترى قصر فى النظم ، لأن " الأول أسلس "(٢) .

ورأى أبى هلال هذا صحيح ، وذوقه سليم .

---

(١) الصناعتين : ص ٢١٤

(٢) المصدر نفسه : ص ٢٤١

هكذا استقامت نظرة أبي هلال الى موضوع السرقات ، نظريا وتطبيقا . فهو بهذه النظرة القويمة ، التي تقوم على المقارنة ، والتعرف على مواطن الأصالة أوعدمها في كل بيت — قد استطاع أن يسد تلك الثغرة التي طالما كانت قائمة من قبل ، خاصة عند المؤلفين في السرقات ، وعند الآمدي .

وفي اعتقادنا أن ابا هلال لوكان من أولئك النقاد الذين كان يعنيهم التخصص في سرقات البحتري ، والتأليف المستقل فيها ، لكان عمله هو العمل الذي عليه المعول في الكشف عن أصالة شاعرنا ، وتعريفنا تعريفا موضوعيا بما للبحتري ، وما عليه في هذا المجال .

ابن الأثير :

أما ابن الأثير ، فعلى الرغم من تفهمه الجيد لقضية السرقات ، وتأكيده على أنه لا يمكن للمتأخر أن يستغني عن الأول (١) — فانه قيد نفسه بنظرية جد معقدة في السرقات . وسر تعقد هذه النظرية ، هو كثرة التقسيمات ، والمصطلحات التي ابتكرها هذا الناقد .

فالسرقة في نظره تنقسم الى ثلاثة أقسام :

الأول : النسخ (٢) : وهو أخذ اللفظ والمعنى من غير تصرف .

الثاني : السلخ (٣) : وهو يعني أخذ بعض المعنى .

الثالث : المسخ : وهو يعني قلب الصورة الحسنة الى صورة قبيحة . والقسمة كما يقول ابن الأثير : " تقتضي أن يقرن اليه ضده ، وهو قلب الصورة القبيحة الى صورة حسنة "(٤) .

---

(١) المثل السائر : ج ٣ ص ٣١٩
(٢) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٠
(٣) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٤
(٤) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٩٠

على أن ابن الأثير قد أعاد النظر في هذه الأقسام الثلاثة ، فما لبث أن أضاف اليها قسمين آخرين هما :(١)

الأول : أخذ المعنى مع الزيادة عليه .

الثاني : عكس المعنى الى ضده .

ولا تقف نظرية ابن الأثير في السرقات عند هذه الحدود ، فبعض هذه الأقسام الكبيرة يتفرع الى شعب صغيرة ، أو أضرب ، على حد تعبير المؤلف . فالنسخ يتفرع الى ضربين هما :

١ـ أخذ المعنى واللفظ ، أو ما يسميه ابن الأثير وقوع الحافر على الحافر .(٢)

٢ـ أخذ المعنى وأكثر اللفظ .(٣)

وكما تشعب (النسخ) الى هذين الضربين ، نراه يقول عن (السلخ) انه ينقسم الى اثني عشر ضربا ، لكنه لم يذكر الا أحد عشر ضربا فقط هي :

١ـ أن يؤخذ المعنى ويستخرج منه ما يشبهه ، ولا يكون هو اياه .(٤)

٢ـ أن يؤخذ المعنى مجردا من اللفظ .(٥)

٣ـ أن يؤخذ المعنى ويسيرا من اللفظ .(٦)

٤ـ أن يؤخذ المعنى فيعكس .(٧)

٥ـ أن يؤخذ بعض المعنى .(٨)

٦ـ أن يؤخذ المعنى فيزاد عليه معنى آخر .(٩)

٧ـ أن يؤخذ المعنى فيكسى عبارة أحسن من العبارة الأولى .(١٠)

٨ـ أن يؤخذ المعنى ويسبك سبكا موجزا .(١١)

---

(١) المثل السائر : ج ٣ ص ٢٢٢
(٢) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٠
(٣) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٣
(٤) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٤
(٥) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٦
(٦) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٨
(٧) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٤٤
(٨) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٤٦
(٩) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٤٩
(١٠) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٥٤
(١١) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٥٧

٩— أن يكون المعنى عاما فيجعل خاصا ، أو خاصا فيجعل عاما (١) .

١٠— زيادة البيان مع المساواة فى المعنى ، وذلك بأن يؤخذ المعنى فيضرب له مثال يوضحه (٢) .

١١— اتحاد الطريق واختلاف المقصد " وهو أن يسلك الشاعران طريقا واحدة ، فتخرج بهما الى موردين ، أو روضتين ، فهناك يتبين فضل أحدهما على الآخر (٣) ".

هذا هو هيكل نظرية ابن الأثير فى السرقات، وهذه هى خطوطها البارزة . وعلى الرغم من أننا لا نكتم اعجابنا بابن الأثير من حيث محاولته الجادة فى التعمق فى بحث مشكلة السرقات — فنحن فى شك مريب ازاء هذه التقسيمات الكثيرة ، وما يتفرع عنها !! اذ لا نظن أن نظرية مثل نظرية ابن الاثير هذه ، تخدم قضية النقد ، أو تساعد الناقد فى تمييز الأصالة والتقليد ، واستجلاء صور الجمال والقبح فى الشعر . لا سيما اذا عرفنا أن ابن الأثير اعتمد فى رسومه تلك على التفكير العقلى الجاف ، بل بالغ فى هذا الجانب الى حد أنه استوحى أصول المنطق ، خاصة فى ذلك القسم الذى سماه بـ (المسخ) ، وعرفه بأنه قلب الصورة الحسنة الى صورة قبيحة ، وأن القسمة تقتضى أن يقرن اليه ضده ، وهو قلب الصورة القبيحة الى صورة حسنة . ففى مثل هذا الموقف يتضح أن هدف ابن الأثير ، هو أن يستقيم المقياس النقدى فى الذهن قبل أن ينطبق على الشعر .

هذا عن هيكل نظرية ابن الأثير الخارجى ، أما المقاييس الداخلية التى التجأ اليها ، فالحق أنه ليس فيها ما يوحى بالجدة ، أو التخلص من اسار التقليد على الأقل . والسبب هو أن غالب مقاييس هذا الناقد يمكن العودة بها الى السابقين من غير كبير عناء .

---

(١) المثل السائر : ج ٣ ص ٢٦٢ (٢) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٦٣
(٣) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٦٥

هناك جانب واحد عند ابن الأثير ، يمكن أن يوصف بأنه جديد ، ذلك هو الضرب الحادى عشر والأخير من ضروب (السلخ) . وهو المسمى بـ (اتحاد الطريق واختلاف المقصد) . فقد مثل له ابن الأثير بقصيدة أبى تمام فى رثاء طفلين ، وقصيدة أبى الطيب المتنبى فى رثاء طفل (١) . فكلا الشاعرين ورد موضوعا واحدا ، وسلك طريقا واحدا ، وان اختلفا بعد ذلك فى كيفية تناول الموضوع وعلاجه .

هذا الملحظ هو الشىء الجديد عند ابن الأثير ، اذ لم نعرف ناقدا قبله ، اتخذ من طبيعة الموضوع الذى يتناوله شاعران مجالا للسرقات أو الكشف عن معالم التأثر والتأثير ، ثم ما يؤدى اليه مثل هذا البحث من موازنة فنية راقية بين قصيدتين من الشعر (٢) ، وليس بين بيتين كما هو المعتاد عند سائر نقاد السرقات .

ولا شك أن هذه الفكرة الجديدة التى توصل اليها ابن الأثير ، فكرة قيمة ، وهى بعد جديرة بالثناء والاعجاب ، بل انها الفكرة التى كان يجب أن تسيطر على دراسة السرقات منذ البداية ، كما يقرر ذلك بعض الباحثين (٣) .

على أن الذى يهمنا الآن ، هو سرقات البحترى عند ابن الأثير . فتحت أى المقاييس كان يوردها الرجل ؟

الحقيقة أن موقف ابن الأثير من البحترى كان موقفا متحفظا ، يشعرنا برغبته فى الانصاف ، والبحث الموضوعى . فقد أدرج ابن الأثير كل سرقات البحترى ، تحت القسم الثانى من أقسام السرقات (السلخ) ، ذلك

---

(١) انظر المثل السائر : ج ٣ ص ٢٦٥ — ٢٦٦
(٢) سوف نعالج ما يتعلق بالبحترى فى فصل الموازنات .
(٣) انظر : مشكلة السرقات ، ص ١٢١

القسم الذى بلغت ضروبه كما رأينا أحد عشر ضربا . وهذا القسم من أفضل أقسام السرقات عند ابن الأثير ، ومن أقربها الى الأصالة والتجويد الفنى .

أما حينما نتوغل فى هذا القسم من السرقات ، ونتتبع سرقات البحترى حسب ضروب (السلخ) وفروعه الدقيقة ، فاننا نجد أن سرقات البحترى تأتى على هذا النحو :

الضرب الأول (١) : ويدخل تحته بيتان .

الضرب الثالث (٢) : ويدخل تحته ثلاثة أبيات .

الضرب الخامس (٣) : ويدخل تحته بيتان .

الضرب السادس (٤) : ويدخل تحته بيتان .

الضرب السابع (٥) : ويدخل تحته بيتان .

فالضرب الأول ، والخامس ، والسادس ، والسابع ، كلها توحى بأصالة البحترى فيما أخذه ، سواء أكانت هذه الأصالة فى أخذ المعنى بتصرف ، كما فى الضرب الأول ، والخامس والسادس ، أو كانت هذه الأصالة فى تهذيب الأسلوب ، كما فى الضرب السابع .

أما الضرب الثالث فهو الذى يجب أن يستثنى ، اذ ليس فيه شىء من الأصالة ، فتعريفه كما مر بنا هو (أخذ المعنى ويسير من اللفظ) .

وما جاء به ابن الأثير للبحترى تحت هذا الضرب ، لا يعدو ثلاثة أبيات هى :—

---

(١) المثل السائر : ج ٣ ص ٢٣٥ — ٢٣٦
(٢) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٨ — ٢٣٩
(٣) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٤٧ — ٢٤٨
(٤) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٥١
(٥) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٥٥ — ٢٥٧ .

(١)
قول البحتري :

فوق ضعف الصغير ان وكل الأمـــر
اليه ودون كيد الكبـــار

أخذه من قول أبي نواس :

لم يخف من كبر عما يراد بـــه
من الأمور ولا أزرى من الصغـر

(٢)
وقول البحتري كذلك :

كل عيد لـه انقضـاء وكفـــى
كل يوم من جوده في عيـــد

أخذه من قول علي بن جبلة :

للعيد يوم من الأيام منتظـــر
والناس في كل يوم منك في عيد

(٣)
وقول البحتري أيضا :

جاد حتى أفنى السؤال فلمـــا
باد منا السؤال جاد ابتـــداء

أخذه من قول علي بن جبلة :

أعطيت حتى لم تدع لك سائـــلا
وبدأت اذ قطع العفاة سؤالهـا

فهذه الأبيات الثلاثة هي التي جاءت تحت الضرب الثالث ، وبسببها علق ابن الأثير قائلا عن البحتري : " وقد افتضح البحتري غايـــة

---

(١) المثل السائر : ج ٣ ص ٢٣٨
(٢) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٨
(٣) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٩

الافتضاح هذا على بسطة باعه في الشعر وغناه عن مثلها "(١).

وعلى أية حال ليست هذه هي المرة الأولى التي يتضح فيها تقليد البحتري لبعض الشعراء تقليدا يعوزه شيء من الأصالة ، والامعان في التحوير الفني . فقد أشرنا الى شيء من هذا القبيل في قائمة الآمدي ، كما رأينا شيئا من ذلك عند أبي هلال .

وبعد ،

ان دل فصل السرقات هذا على شيء ، فانما يدل على أن البحتري كان شاعرا كغيره من كبار الشعراء الذين أظهر ما يميزهم هو الاعتماد الأساسي على مواهبهم الخاصة . واذا كانت طبيعة الابداع الشعري ، تلزم الشاعر بأن يفيد من الشعراء السابقين ، وأن يكون لنفسه اطارا شعريا من تراثهم — فقد كان البحتري كذلك . اذ اتضحت لنا افادته وتأثره بكثير من الشعراء .

على أن أهم ما يميز افادة البحتري من سابقيه ، انما هو (الاصالة الفنية) ، فهي الطابع الواضح في غالب ما أخذه وتأثر به ، بل هذه هي الحقيقة الساطعة التي لازمتنا بداية هذا الفصل الى نهايته . هذا رغم الظلام الكثيف الذي أحاط بمشكلة سرقات البحتري ، وعقد أسباب الوصول الى تفهمها . سواء أكان ذلك نتيجة التعصب على البحتري كما في مؤلفات القرن الثالث الهجري التي ادعت سرقاته من أبي تمام ، وبالغت في ذلك أيما مبالغة !! أو كان ذلك نتيجة لاضطراب مقاييس السرقات ، والتوائها وبعدها عن واقع الشعر ، كما رأينا ذلك عند الآمدي على سبيل المثال .

ومع أننا لا ننكر أن دراسات قدامى النقاد لسرقات البحتري ، ربما كشفت بين الحين والحين عن بعض جوانب من تقليد البحتري الفج ،

---

(١) المثل السائر : ج ٣ ص ٢٣٩

أو تأثره الصفوى ببعض الأبيات من غير تحقيق قدر يذكر من الأصالة — مع ذلك فان مثل هذه الجوانب اذا لم يمكن تفسيرها على أنها ضروب من التشابه والاتفاق ، ظهرت تحت وطأة قيود الابداع ، وما يحيط به من ظروف الثقافة والبيئة ... فان لها ما يبررها من واقع طبيعة الشاعر وهى طبيعة انسانية تنطوى على الضعف الذى يبعدها عن أبسط صور الكمال .

الفصل الثانى

(الموازنات الأدبية)

تمهيد :

تعتبر الموازنة بين شيئين مظهرا من مظاهر نضج العقل الانسانى وتطوره . وقد كانت الموازنات وما زالت أصلا من أصول البحث العلمى ، يعتمد عليها فى البحث والدراسة ، والتعرف على حقائق الأشياء (١) .

واذا كانت الموازنات على هذا المستوى من الموضوعية بحيث ثبتت جدواها فى ميدان العلم ، فانها فى ميدان الأدب ، تعد وسيلة من أنجع الوسائل فى تقويم النص الأدبى والتعرف على خصائصه الفنية . على أن الموازنة فى الميدان الأدبى لا تتاح لكل ناقد ، فلابد لمن أراد أن يكون حكما بين شاعرين ، أو بين عصرين من عصور الأدب ، أو فنين من فنونه ، أو ظاهرتين من ظواهره .. أن يكون من أولئك الذين بلغوا فى فهم الأدب درجة قصوى ، وأصبح له فى النقد ملكة فنية تعصم حكمه من الأهواء (٢) . بل قد نذهب الى أكثر من ذلك ونقول ما قاله بعض المعاصرين : ان الموازنة القيمة هى "الطريقة التى يثبت بها المرء أنه قد أصبح ناقدا" (٣) .

طبيعة الموازنات فى النقد العربى :

شهد نقدنا العربى لونين من ألوان الموازنات :

اللون الأول : لون بسيط ، وساذج فى أصوله العامة ومقاييسه النقدية . وهذا اللون هو المألوف الغالب على النقد العربى فى أكثر عصوره .

ومن أمثلة هذا اللون من الموازنات ، تلك الموازنة المشهورة التى تنسب الى أم جندب الطائية فى العصر الجاهلى .

---

(١) انظر : أصول النقد الأدبى ، أحمد الشايب ، ص ٣٨٠
(٢) انظر : الموازنة بين الشعراء ، د. زكى مبارك ، ص ٦
(٣) انظر : تاريخ النقد الأدبى ، د. احسان عباس ، ص ١٥٧

وخلاصة هذه الموازنة : أن علقمة بن عبده (الفحل) وامرأ القيس تنازعا فى الشعر ، حيث ادعى كلاهما أنه أشعر من صاحبه ، ولما رضيا بحكومة أم جندب زوج امرئ القيس ، قالت لهما : قولا شعرا على روى واحد وقافية واحدة ، تصفان فيه الخيل ، فأنشداها ... فقالت لامرئ القيس : علقمة أشعر منك ، قال : وكيف ذاك ؟! قالت لأنك قلت :

فللسوط ألهوب وللساق درة

وللزجر منه وقع أخرج مهذب

فجهدت فرسك بسوطك ، ومريته بساقك . وقال علقمة :

فأدركهن ثانيا من عنانه

يمر كمر الرائح المتحلب

فأدرك طريدته وهو ثان من عنان فرسه ، لم يضربه بسوط ، ولا مراه بساق ، ولا زجره .(١)

وعلى الرغم مما يثار أحيانا من جدل حول هذه الموازنة ، وما يقال فى دقة مقاييسها النقدية ، بحيث أدى ذلك بالبعض الى الشك فى نسبتها الى العصر الجاهلى(٢) — فاننا نراها موازنة بدائية ، وليست جديرة بأرقى من ذلك العصر الضارب فى القدم .

وتحليل ذلك هو أن هذه الموازنة ، لا تقوم الا على مناقشة معنى واحد ، أو فكرة واحدة ، من غير مراعاة لأوجه التشابه والتباين فى سائر ما قال الشاعرين ، وما يمكن أن يقوم على ذلك من أحكام نقدية أشمل وأعمق من ذلك الحكم . بل ان الحكم النقدى الوحيد فى هذه الموازنة ، يمكن أن يشى بعقلية الناقد ، ويدل عليها ، فقد انحصر الحكم فى المعنى ، وفى الزاوية العملية منه ، وفى هذا ما فيه من الدلالة على العقل البدائى الذى تهمه المنفعة قبل أن يهمه الفن .

---

(١) انظر : الشعر والشعراء : ج ١ ص ١٤٥ — ١٤٦

(٢) انظر : تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، طه أحمد ابراهيم ، ص ٢١ — ٢٢

واذا كانت هذه الموازنة تعد أنموذجا فريدا من موازنات العصر الجاهلي ، فان هذا اللون البسيط من الموازنات لم يطرأ عليه كبير تطور فيما بعد .

فعلى الرغم من كثرة الموازنات وتنوعها في العصر الأموي ، بحيث " كانت في الأغراض ... وفي قصيدتين اتحدتا في الموضوع والوزن والروى، وفي بيتين قيلا في غرض واحد ، فذاع أحدهما وسار ، وسكن الآخر وخمل، وفي نوعين متميزين من القول كالرجز والقصيد ، وفي منزلة الشاعرين وأيهما يوضعان "(١).

على الرغم من ذلك كله فقد ظلت أسس الموازنة ومناهجها، وأساليب تحليلها ، كما هي في العصر الجاهلي ساذجة بسيطة . واذا كان لابد من تقرير نوع من التطور لحق بفن الموازنات في العصر الأموي ، فانما ذلك يكاد ينحصر في تعدد الصور والأنواع ، وهذا تطور في (الكم) لا في (الكيف) .

ونستطيع أن نقول مثل هذا القول ، في غالبية موازنات العصر العباسي ، كتلك الموازنات التي أجراها النقاد بين بشار بن برد ومروان بن أبي حفصة ، وبين مسلم بن الوليد وأبي العتاهية ... الخ(٢) فهذه الموازنات وما شاكلها ظلت — شأن الموازنات السابقة — فقيرة في أسسها ومناهجها . وبالجملة فان هذا اللون البسيط من الموازنات هو اللون " القائم على المفاضلة بوحي من الطبيعة وحدها دون تعليل واضح "(٣).

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، طه أحمد ابراهيم ، ص ٢١ — ٢٢
(٢) انظر : أصول النقد الأدبي ، أحمد الشايب ، ص ٢٨١
(٣) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، د. احسان عباس ، ص ١٥٧

أما اللون الثاني : فهو الموازنة المنهجية القائمة على منهج قويم ، وأسس نقدية مستقيمة من التحليل والتعليل . هذا الى جانب الخطة الموسعة التي تراعي الألفاظ والمعاني والموضوعات الشعرية .

وتعتبر موازنة الآمدي مثلا مشرفا ، بل وحيدا لهذا اللون المتطور من الموازنات ، فهي منهجها الواضح ، وخصائصها الفنية المتميزة غاية ما بلغه فن الموازنات الأدبية من تطور ، اذ لم نعرف ناقدا بعد الآمدي حاول (١) أن يقدم جديدا في هذا المضمار ، أو يخطو نحو الآمدي على الأقل . وربما لا نبالغ حينما نقول ان موازنة الآمدي كانت طفرة غريبة في هذا الفن النقدي ، بحيث أصبح ما تلاها من موازنات مجرد أوصاف عارضة (٢) وتكرار لما قال السابقون .

---

(١) سوف يدور قسم كبير من هذا الفصل حول موازنة الآمدي .
(٢) انظر : النقد المنهجي عند العرب ، د. محمد مندور ، ص ٣٤٣ .

البحتري والموازنات

١ـ الموازنة بين أبي تمام والبحتري :

لعل النقد العربي لم يعرف شاعرين طال حولهما النزاع ، واشتد الخلاف مثل أبي تمام والبحتري ، وربما لم يعرف أيضا شاعرين شغلا حيزا من النقد مثل هذين الشاعرين . فطالما تحدث النقاد عن مذهبي أبي تمام والبحتري وطريقتيهما في صياغة الشعر . ولطالما تحدثوا كذلك عن ألفاظهما وحظهما من البلاغة ، وعن معانيهما وحظها من الابداع ... وكان آخر مطاف النقد العربي حول هذين الشاعرين ، هو الموازنة الأدبية بينهما .

أ ـ الموازنات البسيطة :

ان قسما كبيرا من موازنات القرن الثالث الهجري التي أجراها النقاد بين أبي تمام والبحتري ـ يدخل تحت ذلك اللون البسيط من الموازنات ذلك اللون الذي تحدثنا عنه قبل قليل . وعلى أية حال فانه يغلب على الظن أن كثيرا من موازنات القرن الثالث ، خاصة بين أبي تمام والبحتري ، قد ذهب فيما ذهب من التراث . ذلك أن ما بين أيدينا الآن من هذه الموازنات قليل جدا ، لا يتناسب مع طبيعة الحركة النقدية في القرن الثالث الهجري ، ولا يمثل تلك الفئات المتعددة التي شاركت في نقد الشاعرين .

موازنة المبرد :

تعد موازنة محمد بن يزيد المبرد من أقدم الموازنات بين أبي تمام والبحتري فقد روى أبو بكر الصولي أن عبدالله بن المعتز قال : " جاءني محمد بن يزيد المبرد يوما ، فأفضنا في ذكر أبي تمام ، وسألته عنه وعن البحتري ، فقال : لأبي تمام استخراجات لطيفة ، ومعان طريفة لا يقول مثلها البحتري ، وهو صحيح الخاطر ، حسن الانتزاع . وشعر البحتري أحسن استواء . وأبوتمام

يقول النادر والبارد ، وهو المذهب الذى كان أعجب الى الأصمعى ، وما أشبه أبا تمام الا بغائص يخرج الدر والخشلبة (١) . ثم قال : والله ان لأبى تمام والبحترى من المحاسن ما لو قيس بأكثر شعر الأوائل ما وجد فيه مثله (٢) .

وفى موازنة المبرد هذه قدر كبير من الدقة والتركيز. وربما يساورنا شىء من العجب أن تصدر موازنة كهذه من رجل نحوى كالمبرد . ولكن عجبنا سرعان ما يزول اذا علمنا أن المبرد كان من أشهر نحاة القرن الثالث الهجرى الذين اتصلوا بالنقد والبلاغة . وفى كتابه (الكامل) كثير من المباحث النقدية والبلاغية التى تكشف عن ذوق أبى مرهف ، وحسن استعداد للبحث فى دقائق فن الشعر (٣) .

على أننا قد لا نظلم المبرد حينما نقول عن موازنته هذه ، انها جهد الذاكرة وليست جهد المعاناة التى تنم عن اتصال المبرد الحقيقى بشعر البحترى وأبى تمام . ففى هذه الموازنة لا نقف على أكثر من تلخيص أبرز الخصائص الفنية التى تفتقت عنها قرائح نقاد القرن الثالث الهجرى ، وهى تلك الخصائص التى طالما رددها المتخاصمون حول الشاعرين .

فاقتدار أبى تمام مثلا على المعانى ، وتعمقه فى طلبها من أوضح مزاياه الفنية ، ومن أكثر القضايا المطروقة فى شعره . وتفضيل جيد أبى تمام على جيد البحترى قضية قديمة هى الأخرى ، بل انها تنسب الى البحترى فى قوله عن أبى تمام : " جيده خير من جيدى ، ورديء خير من رديئه " (٤) . وخذ على هذا النحو سائر القضايا البارزة فى هذه

---

(١) الخشلبة : واحد الخشلب ، وهو خرز أبيض .
(٢) أخبار أبى تمام : ص ٩٦ — ٩٧
(٣) انظر : المبرد ودراسة كتابه (الكامل) ، أبو الحسن الخطيب ، ص ٤١٢ وما بعدها .
(٤) أخبار البحترى : ص ٥٧

الموازنة ، مثل ، استواء شعر البحتري ، وخلط أبي تمام بين الجيد والردئ في شعره .

ومهما يكن الحال فان الجانب الحقيق بالاعجاب في هذه الموازنة ، هو محاولة المبرد الجادة في أن يكون منصفا وموضوعيا في توزيع عناصر الابداع على الشاعرين ، كما أثرت عن النقاد . وهذا جانب يجب ألا يستهان به خاصة في القرن الثالث الهجري ، الذي قلما علت فيه نغمة الانصاف .

موازنة عبد الله بن المعتز :

ومن الموازنات البسيطة ما نجده عند عبدالله بن المعتز في قوله عن أبي تمام والبحتري : " البحتري لا يكاد يغلط لفظه ، وانما ألفاظه كالعسل حلاوة . فأما أن يشق غبار الطائي في الحذف بالمعاني والمحاسن فهيهات بل يغرق في بحره . على أن للبحتري المعاني الغزيرة ، ولكن أكثرها مأخوذ من أبي تمام ، ومسروق من شعره "(١) .

وفضلا عن أن ابن المعتز شأنه هنا شأن المبرد من قبل ، من حيث أن كلاهما لم يأت بجديد في الموازنة — فان ابن المعتز يمتاز عن المبرد بالتعصب السافر لأبي تمام ضد البحتري .

فابن المعتز اعترف في بداية الأمر بقدرة البحتري على صياغة المعاني الغزيرة ، الا أنه سرعان ما تنكر لهذه الفضيلة الفنية ، حينما زعم أن أكثر معاني البحتري الغزيرة مسروق من أبي تمام . ولا شك أن مثل هذه الاحالة على قضية السرقات ليست أكثر من تبرير حكم نقدي قائم على الزيف !! فمن يا ترى هذا الذي يعتقد في أن أكثرية معاني البحتري الغزيرة تفتقر الى

---

(١) طبقات الشعراء : ص ٢٨٦

الأصالة الشخصية ؟! لقد بينا حقيقة هذا المغزى النقدى فى فصل السرقات . بل ان فصل السرقات كله صفحات ناطقة بأصالة البحترى، يستوى فى ذلك ما أخذه من أبى تمام ، وما أخذه عن سائر الشعراء الآخرين . وان كانت أصالته فيما أخذه عن أبى تمام ، تبدو — فى اعتقادنا — أوضح بكثير من أصالته فيما أخذه عن سائر الشعراء .

والخلاصة أن ابن المعتز فى هذه الموازنة ، لم يصنع أكثر من الابانة عن جنفه وميله الى أبى تمام .

موازنات أبي بكر الصولي :

ان أول ما يثير الانتباه في موقف الصولي من أبي تمام والبحتري ، هو كتاباه المشهوران : كتاب (أخبار أبي تمام) ، وكتاب (أخبار البحتري) ففي هذين الكتابين قال الصولي كل ما عنده عن الطائيين فكما كشف عن حقيقة رأيه فيهما .

ويخيل الينا أن القاء الضوء على هذين الكتابين ، والتعرف على الظواهر البارزه فيهما ، أمران لازمان لأي باحث يرمي الى قول كلمة موضوعية في حقيقة موقف هذا الناقد من الطائيين .

والظاهرة الأولى في كتاب (أخبار أبي تمام) ، هي ذلك الثناء المفرط على شاعرية أبي تمام ، وتفضيله اياه تفضيلا مطلقا ، خاصة على من جاء بعده من شعراء . مثل قوله : " هو رأس في الشعر ، مبتدئ لمذهب سلكه كل محسن بعده ، فلم يبلغه فيه حتى قيل مذهب الطائي ، وكل حاذق بعده ينتسب اليه ، ويقضي أثره "(١) . وعلى نحو قوله أيضا : " ومن تبحر شعر أبي تمام وجد كل محسن بعده لائذا به ، كما أن كل محسن بعد بشار لائذ ببشار "(٢) . وعلى حد قوله أيضا : " لو جاز أن يصرف عن أحد من الشعراء سرقة ، لوجب أن يصرف عن أبي تمام ، لكثرة بديعه واختراعه واتكائه على نفسه "(٣) .

ففي آراء الصولي هذه ، وما شاكلها مما أضربنا عن ذكره ، ما يكشف عن مدى اقبال الصولي على أبي تمام اقبالا يفوق حد الوصف ، بحيث يمكننا أن نقول ان أبا تمام ملك على الصولي نفسه ، وحجب بصيرته عن كل شاعر آخر .

---

(١) أخبار أبي تمام : ص ٣٧
(٢) أخبار أبي تمام : ص ٧٦
(٣) المصدر نفسه : ص ١٠٠

والى جانب ظاهرة الثناء المفرط على شاعرية أبي تمام ، نرى ظاهرة ثانية تتضح في هجوم الصولي المسرف على نقاد أبي تمام . فهو مثلا يقول : " واذا كان أحدهم ساقطا خاملا ، ألف في أبي تمام كتبا ، واستغوى عليه أقواما ، ليعرف بخلاف الناس ، وليجري له حظ في الزيادة ، ومكسب بالخطأ "(١) . وعلى نحو قوله كذلك : " ولكنه (يعني أبا تمام) مني بمن لا يعرف جيدا ، ولا ينكر رديئا الا بالادعاء "(٢) . الى آخر هذه السهام المرسلة على نقاد أبي تمام التي لا تعني عند التحقيق ، أكثر من أن تعصب الصولي لأبي تمام يعادل تعصب أولئك النقاد ضد أبي تمام ، هذا اذا لم يفق تعصب الصولي تعصب أولئك .

واذا تجاوزنا ظاهرتي التغني بشاعرية أبي تمام ، والتهجم المسرف على ناقديه ، التقينا بظاهرة ثالثة ، تتمثل في محاولة تخريج أخطاء أبي تمام بطرق ملتوية . فهو يقول مثلا : " كما أنه قد عاب العلماء على امرئ القيس ومن دونه من الشعراء القدماء والمحدثين ، أشياء كثيرة ، أخطأوا الوصف فيها ، وغير ذلك مما يطول شرحه ، فما سقطت مراتبهم ، فكيف خص بذلك أبو تمام وحده لولا شدة التعصب عليه "(٣) .

وأقل ما يمكن أن يقال في كلام الصولي هذا انه تبرير لأخطاء أبي تمام ، ولكنه تبرير يقوم على مغالطة منطقية ، هي قياس الخطأ على الخطأ .

هذه ملامح بارزة من كتاب (أخبار أبي تمام) ونعتقد أن فيها الكفاية من حيث الدلالة على مبلغ تعصب الصولي لشاعره ، ودفاعه عنه بكل وسائل الدفاع الممكنة ، حتى لو كانت تلك الوسائل هي الهجوم

---

(١) أخبار أبي تمام : ص ٢٨
(٢) المصدر نفسه : ص ٣٨
(٣) المصدر نفسه : ص ٣٢

السافر على النقاد ، أو الخداع والمغالطة في مناقشة الأخطاء والعيوب .

والسؤال الآن هو : هل هذه الصورة العامة التي عرفناها عن (أخبار أبي تمام) هي الصورة نفسها التي يمكن تنطبع في ذهن من يقرأ (أخبار البحتري) ؟

لاشك أن قارئ (أخبار البحتري) سوف يصاب بخيبة أمل شديدة !! حينما يحاول أن يلمس فيه شيئا من صنيع الصولي في (أخبار أبي تمام) .

وان أول ما يفتقده قارئ (أخبار البحتري) هو تلك الروح الدفاعية التي تغلب على الصولي ، حينما يتحدث عن أبي تمام ، أو شعره ، أو نقاده . فليس في (أخبار البحتري) اذن أدنى مظهر من مظاهر الحماسة الصولية ! وانما فيه حشد وافر من أخبار البحتري مع الخلفاء (١) ، أو مع الكتاب (٢) ، أو أخبار متفرقة (٣) ، ثم ما يتصل بذلك من العبث والمجون .

أما ما يتعلق بشعر البحتري وحقائق النقد حوله ، فهو شيء قليل في هذا الكتاب ، اللهم الا اذا استثنينا تلك الأخبار التي تدين البحتري بتقدم أبي تمام عليه ، واستاذيته له ، فمثل هذه الأخبار كثير . ولا غرو في ذلك فقد اجتلبها الصولي من (أخبار أبي تمام) وزج بها في كتاب (أخبار البحتري) ، لا لكي يكشف جوانب من عبقرية البحتري ، وانما لكي يلمس أصالته الفنية (٤) ، ويقدم أبا تمام عليه .

وهذه الأخبار التي تدور حول البحتري وصلته الفنية بأبي تمام ، هي

---

(١) انظر : أخبار البحتري : ص ٨٣ وما بعدها .
(٢) انظر : المصدر نفسه : ص ١١٢ وما بعدها .
(٣) انظر : المصدر نفسه : ص ١٢٠ وما بعدها .
(٤) انظر : المصدر نفسه : ص ٥٥ . وانظر أخبار أبي تمام : ص ٥٩

التي تسربت فيما بعد الى أبي الفرج الأصفهاني ، فانخدع بها وتصور على ضوئها مذهب البحتري كما نبهنا الى ذلك في مذهب البحتري (١) .

ومع أننا نشك في صحة هذه الأخبار مما وضع على لسان البحتري ، وأبان عن تعصبه لأبي تمام ، مع هذا فنحن لا نستطيع نفي هذه الأخبار أو نقدها نقدا تاريخيا ، لأن كتب الصولي هي مصدرها الأول ، اذ أخذها مشافهة وسجلها في كتبه . ولكن يكفي أن الرجل كان يسجل كل ما يصل الى اذنيه ، من غير أن يبدي أي لون من ألوان الحذر ، أو الاحتياط تجاه هذه الأخبار .

وعلى ضوء ما تقدم يمكننا أن نقول ان موقف الصولي بين الطائيين لم يكن موقفا منصفا أو عادلا . فقد استأثر أبو تمام بروح الصولي وبعقله ، استأثر بذوقه ، وبدفاعه عنه ، وبهجومه على نقاده .

أما البحتري فلم يكن نصيبه من الصولي الا أخبار اللهو والمجون ، والكشف عن مواطن الضعف الانساني في شخصه لا في فنه . وليت الصولي وقف مع البحتري عند هذا الحد ، ولم يتجاوز ذلك الى العبث بأصالته ، وادانته بالتبعية لأبي تمام .

واذا كان هذا هو الاطار العام الذي تحرك فيه الصولي بين أبي تمام والبحتري — فما أجدر الموازنات التي أجراها بين الشاعرين ، أن تكون متأثرة بما في نفسه من هوى ، وبما يكنه لأبي تمام من تعصب .

لم يفرد الصولي للموازنات فصولا خاصة ، وانما كان كغيره من نقاد القرن الثالث الهجري ، يعرض لها بعض الأحيان في سياق حديث من الأحاديث . وربما خلط حديثه في الموازنات بحديثه في السرقات .

---

(١) انظر : ص ٥٣ من هذا البحث .

ومن أبرز موازنات الصولى التى وقفنا عليها قوله : " ولا أعرف أحدا بعد أبى تمام أشعر من البحترى ، ولا أغزر كلاما ، ولا أحسن ديباجة ، ولا أتم طبعا ، وهو مستوى الشعر ، حلو الألفاظ ، مقبول الكلام ، يقع على تقديمه الاجماع . وهو مع ذلك يلوذ بأبى تمام فى معانيه . فأى دليل على فضل أبى تمام ورياسته يكون أقوى من هذا "(١).

وفى اعتقادنا أن هذه الموازنة من أفضل النماذج التى يمكن أن تعكس لنا موقف الصولى الآنف الذكر . فهى تنطوى على التواء منطقه العقلى ومغالطاته المكشوفة فى تفضيل أبى تمام . فبعد أن عدد الصولى جملة من عناصر ابداع البحترى ، مثل : غضاضة الكلام ، وحسن الديباجة ، وتمام الطبع ، واستواء الشعر الخ — أوحى الى القارئ من طرف خفى بأن أولئك جملة لا قيمة له ، مادام أن البحترى يلوذ بأبى تمام فى معانيه . ورغم أنه ليس ثمة علاقة بين ما يمكن أن يتأثر به البحترى من معانى أبى تمام ، وهذه العناصر البحترية الخالصة ، فقد انتهى الصولى الى تقديم أبى تمام ورياسته . وهكذا تنتهى الموازنة وهى أشبه ما تكون بضرب غريب من البناء المنطقى ، مقدماته فضائل البحترى ، ونتيجته تفضيل أبى تمام !!

وربما عرض الصولى للموازنة التطبيقية فى سياق حديثه عن السرقات . فقد وازن بين قول أبى تمام :

يستنزل الأمل البعيد بيسره
بشرى المخيلة بالربيع المخلف
وكذا السحائب قلما تدعو الى
معروفها الرواد مالم تبرق

---

(١) أخبار أبى تمام : ص ٧٢ — ٧٣

وبين قول البحتري :

كانت بشاشتك التي ابتـــدأت

بالبشر ثم اقتبلتنا بعده النعمـــا

كالمزنة استوبقت أولى مخيلتهـــا

ثم استهلت بغزر تابع الديمـــا

وكان حكم الصولي بين قول أبي تمام ، وقول البحتري هو أن البحتري ، جرى على نسق أبي تمام "... فاحتذى معانيه واقتفاها ، فجذبته المعاني واضطرته الى أن حكى لفظه في هذا ، فصار يشبه لفظ أبي تمام ، ولفظ البحتري في أكثر هذه أسهل "(١).

وعلى الرغم من أن الذوق الأدبي يقف الى جوار الصولي في حكمه هذا ، فان مثل هذه الموازنة الجزئية ليست أكثر من فرصة انتهزها الصولي ، بعد أن رأى أن في بيتي أبي تمام من البراعة الفنية ما يمكن أن يحقق رغبته في الاعلاء من شأن شاعره المفضل وأن يدين البحتري — في الوقت نفسه — بالتبعية لأبي تمام . ولا نحب أن نمضي مع هذا الناقد أكثر مما مضينا ، لأننا لن نجد عنده أكثر من الالتواء ، والمغالطة ، وانتهاز الفرص .

واذا كانت موازنات الصولي يمكن أن تعد نهاية ذلك اللون البسيط من الموازنات بين أبي تمام والبحتري ، أو ذلك اللون الذي شابه كثيرمن النقص ، في الطريقة ، أو بناء الأحكام النقدية ، أو مغزاها — فان ذلك كان يعني أن حلبة النقد العربي كانت تنتظر ناقدا عملاقا في ذوقه ، ومكوناته الثقافية ، وسعة تصوره لقضية خطيرة مثل قضية الموازنة بين الطائيين . وكان هذا الناقد المنتظر ، هو الحسن بن بشر الآمدي

---

(١) أخبار البحتري : ص ٦١ . وأخبار أبي تمام : ص ٧٤

الذي أحسن استغلال البذور ، لكي يغرس شجرة الموازنة في أرض النقد العربي .

ب — الموازنة المنهجية ، أو موازنة الآمدي :

كانت شهرة الطائيين في ميدان الشعر العربي ، واختلاف النقاد حول شعريهما وأيهما أشعر من الآخر — من أهم البواعث التي حملت الآمدي على تأليف كتاب (الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري) .

وفي هذا الجانب يقول الآمدي : " ووجدتهم فاضلوا بينهما لغزارة شعريهما ، وكثرة جيدهما ، وبدائعهما ، ولم يتفقوا على أيهما أشعر ؟ "(١) .

على أننا نعتقد أن اتصال الآمدي القديم ببعض القضايا الجزئية في شعر الطائيين ، كان هو الآخر باعثا لا يقل أهمية عن الباعث الأول . ففي قائمة مؤلفات الآمدي ، وفي كتاب الموازنة ، نجد اشارات الى رسائل خاصة تعالج جوانب من شعر أبي تمام والبحتري . مثل : كتاب (الرد على ابن عمار فيما خطأ فيه أبا تمام)(٢) . وكتاب (معاني شعر البحتري)(٣) . وان كان هذان الكتابان وغيرهما من كتب الآمدي ، لاتزال في عداد المفقود من تراثه القيم(٤) .

مشكلة كتاب الموازنة :

أشار ياقوت الحموي الى أن كتاب الموازنة يقع " في عشرة أجزاء "(٥) . لكنه لم يبين لنا هذه الاجزاء ولا ما تشتمل عليه . وقد أدت اشارة ياقوت هذه ببعض الباحثين المعاصرين ، الى اعادة النظر في كتاب الموازنة ، والتعرف

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤
(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ١٤٠
(٣) الفهرست : ص ٢٢١
(٤) انظر قائمة مؤلفات الآمدي في الفهرست ص ٢٢١ . وفي معجم الأدباء : ج ٨ ص ٨٥
(٥) معجم الأدباء : ج ٨ ص ٨٧

على هـذه الأجـزاء (١) . وكانـت النتيجـة أن تم التعرف على الأجـزاء التالية .

الجـزء الأول : وهـو الجـزء الذى يشتمـل علـى الخصومة بين صاحـب أبـى تمام والبحـترى ، وسرقات البحـترى (٢) .

الجـزء الثانى : وهو الجـزء الذى يشتمل على أغاليـط أبـى تمام فى المعانـى والألفاظ (٣) .

الجـزء الثالث : وهو الجـزء الذى يشتمـل على الرذل من ألفاظ أبـى تمـام ، والساقط من معانيـه (٤) .

الجـزء الثامن : وهـو الموازنـة التفصيليـة بين الشاعرين ، وهو أكبر أجـزاء الكتـاب (٥) .

واذا كانت هـذه الأجـزاء قـد أصبحـت معرفتها شبه مؤكـدة ، فانه يظـل معنا ستـة أجـزاء ، أى الأجـزاء : الرابع ، والخامـس ، والسادس ، والسابـع ، وهـى الواقعـة ما بين الثالث والثامن . وجزءان مفقودان وهما : التاسع والعاشر

واذا كان الباحثون يكادون يتفقون على أن الجزءين المفقودين ربما كانا : (ماوقـع فى شعـر الطائيين من التشبيـه) (٦) ، و (ما وقع فى شعريهما من الأمثـال) . فانهم لم يتفقـوا على تجزئـة مواد الموازنـة الواقعـة ما بـين

---

(١) هؤلاء الباحثون هم : د . محمد مندور فى كتابه ، النقد المنهجى عنـد العرب ، ص ١٥٦ . و د . محمود الربداوى فى كتابه ، الحركة النقديـة حول مذهب أبـى تمام ، ص ١٦٩ . والاستاذ محمد أبو حمـدة ، فى كتابه ، النقد حول أبـى تمام والبحترى ص ٦٣

(٢) يبدأ هذا الجـزء من ج ١ ص ٣ . وينتهى بانتهاء ص ١٣٣ .

(٣) يبدأ هـذا الجـزء من ج ١ ص ١٣٧ . وينتهى بانتهاء ص ٢٥٥ .

(٤) يبدأ هذا الجـزء من ج ١ ص ٢٥٩

(٥) أمكن التعرف على هذا الجـزء من عبارة (الجـزء الثامن) وهى عبارة جـاءت فى نسخـة مخطوطـة من نسخ الموازنة . انظر النقد المنهجى عند العرب ، ص ١٥٩ . وهذا الجـزء يبدأ من ج ١ ص ٤٢٩ . ويشمل باقى المجلـد الأول ، والمجلد الثانى بكامله والجزء المخطوط بكامله أيضا .

(٦) انظر : النقد المنهجـى ص ١٦١ . وانظـر : الحركـة النقدية حول أبـى تمام ، ص ١٧٢ .

الجزء الثالث ، والثامن . اذ نجد لكل باحث تجزئة خاصة خالف بها سابقه ، وان كان كل باحث قد اجتهد فى أن يجعل مواد تلك الثغرة تقع فى أربعة أجزاء (١) .

ويبدو أننا لن نشارك فى لعبة التجزئة هذه ، فنقترح تجزئة جديدة بدعوى استقلال الرأى فى البحث العلمى !! فقد كثرت الآراء فى هذه النقطة بالذات ، بحيث أصبحت كل اضافة جديدة اليها عقبة فى سبيل البحث الجاد ، أكثر من كونها محاولة مستقلة للكشف عن الحقيقة .

على أن ثمة سببين يجعلان تجزئة كتاب الموازنة ، أمرا غير ذى أهمية اطلاقا .

الأول : هو أن الآمدى نفسه كان يجزىء كتابه كيفما اتفق . فأى صلة موضوعية بين أقوال الخصمين ، وسرقات البحترى فى الجزء الأول مثلا ؟! فاذا قيل فى الجواب : لماذا لا يكون أساس التجزئة عند الآمدى قائما على أساس الحجم ، أى من حيث عدد الورق ؟ أمكن الاعتراض على ذلك بالجزء الثامن ، فعلى الرغم من أنه جزء واحد ، فقد فاق حجمه نصف الكتاب .

والثانى : أن كتاب الموازنة محكوم بخطة منهجية ، تعالج قضايا بارزة ، ذات تسلسل منطقى واضح ، لا يشعر القارىء معه بأدنى حاجة للتجزئة .

خطة الآمدى فى كتاب الموازنة :

اذا كان الآمدى قد تذبذب فى تجزئة كتاب الموازنة ، فانه قد أحكم خطة هذا الكتاب احكاما بالغا ، وحدد أهدافه من وراء ذلك .

---

(١) انظر تجزئة الدكتور مندور فى النقد المنهجى عند العرب ، ص ١٥٦ ، وما بعدها . وانظر تجزئة الدكتور محمود الربداوى فى الحركة النقدية حول أبى تمام ، ص ٢٧٢ وما بعدها .
وانظر تجزئة محمد ابى حمده فى النقد حول أبى تمام والبحترى .. ص ٦٣ وما بعدها .

يقول : " وأنا ابتدئ بذكر مساوئ هذين الشاعرين لأختم بذكر محاسنهما وأذكر طرفا من سرقات أبي تمام ، واحالاته ، وغلطه ، وساقط شعره ، ومساوئ البحتري في أخذ ما أخذه من معاني أبي تمام ، وغير ذلك من غلطه في بعض معانيه . ثم أوازن من شعريهما بين قصيدة وقصيدة اذا اتفقتا في الوزن والقافية واعراب القافية ، ثم بين معنى ومعنى ، فان محاسنهما تظهر في تضاعيف ذلك وتنكشف . ثم أذكر ما انفرد به كل واحد منهما فجوده من معنى سلكه ولم يسلكه صاحبه . وأفرد بابا لما وقع في شعريهما من التشبيه وبابا للأمثال أختم بها الرسالة . ثم أتبع ذلك بالاختيار المجرد من شعريهما ، وأجعله مؤلفا على حروف المعجم ، ليقرب تناوله ويسهل حفظه ، وتقع الاحاطة به ان شاء الله تعالى "(١).

ومن الواضح أن في هذه الخطة التي بين أيدينا ثلاث قضايا نقدية أساسية ، هي :

١ـ قضية مساوئ الشاعرين .

٢ـ قضية محاسن الشاعرين .

٣ـ قضية الموازنة بين الشاعرين .

على أن الجدير بالتنبيه هو أن الآمدي لم يتفوه بخطته هذه الا بعد أن فرغ من قضية الخصومة بين صاحب أبي تمام ، وصاحب البحتري . ومن ثم فانه لم يذكرها فيما ذكر من قضايا في أثناء الخطة ، هذا على الرغم من أهمية قضية الخصومة وخطورتها . ولا يعني ذلك الا أن الآمدي كان لا يرى أن قضية الخصومة تدخل في مجال مجهوده الخاص ، فهي اذن أولى بأن تستبعد من حيز القضايا الجديدة التي أزمع على الاضطلاع بها .

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٥٧

ومهما يكن الأمر فقد كانت خطة الآمدي خطة طموحة بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة . فهي لم تقف عند حدود الموازنة بين الشاعرين فحسب وانما كانت اطارا عاما يحتوي كل ما يتصل بالشاعرين من قضايا النقد . واذا كان ما يهمنا هو قضية الموازنة بين الشاعرين على حد ذاتها ، فاننا سوف نتولى تحليل هذا الجانب محاولين بقدر الامكان القاء الضوء على طبيعة الموازنة عند الآمدي من حيث منهجها ، وأسسها النقدية ، وموقف الناقد من الشاعرين .

منهج الموازنة التفصيلية بين الشاعرين :

بسط لنا الآمدي منهجه في الموازنة حيث قال : " وأما أنا فلست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر . ولكني أوازن بين قصيدة وقصيدة من شعرهما اذا اتفقنا في الوزن والقافية واعراب القافية ، ثم بين معنى ومعنى ثم أقول أيهما أشعر في تلك القصيدة ، وفي ذلك المعنى ؟

ثم أحكم أنت حينئذ ان شئت على جملة ما لكل واحد منهما اذا أحطت علما بالجيد والردي" (١) .

وقبل أن نرقب منهج الآمدي هذا ومدى التزامه به — لابد من التنويه بذكاء الآمدي في تنصله من الحكم الأخير ، أي الحكم على أيّ الشاعرين كان أشعر . ففضلا عن ظاهرة الاحراج المألوفة في كل قرار نهائي أخير ، فان الآمدي ربما كان يرمي من وراء ذلك الى كسر شوكة التعصب ، والى سد باب الخصومة الذي ربما يظل مفتوحا فيما لو قال الآمدي بصريح العبارة ان أحد الشاعرين كان أشعر من الآخر .

(١) الموازنة : ج ١ ص ٦

هذا عن الأهداف القريبة في موقف الآمدي هذا ، وربما كانت هناك أهداف أخرى أبعد مما تتصور ، كأن يكون الآمدي على درجة ما من الاحساس بخطورة الكلمة الأخيرة في مجال كمجال الأدب ، وأن قيمة الناقد مهما بلغ من العظمة قيمة وقتية ، لاتتجاوز التعبير عن جيله وعن حاجات هذا الجيل .

واذا جاء دور الحديث عن منهج الآمدي ، قلنا ان الرجل لم يلتزم بمنهجه الذي نوه به ، الا وهو الموازنة بين قصيدة وقصيدة اذا اتفقتا في الوزن والقافية واعراب القافية . والموازنة بين معنى ومعنى — وانما ارتضى فيما بعد منهجا آخر ، عبر عنه — حينما حانت الموازنة — بقوله : —

" وقد انتهيت الآن الى الموازنة بينهما ، وكان الأحسن أن أوازن بين البيتين أو القطعتين اذا اتفقتا في الوزن والقافية واعراب القافية ، ولكن هذا لايكاد يتفق مع اتفاق المعاني التي اليها المقصد ، وهي المرمى والغرض وبالله استعين على مجاهدة النفس ومخالفة الهوى ، وترك التحامل ، فانه جل اسمه حسبي ونعم الوكيل "(١) .

ويتضح من تحليل الآمدي هذا ، أن المنهج الأول مع جودته لا يفي بحق الموازنة ، وربما يرجع ذلك الى أن الرابطة بين قصيدة وقصيدة من حيث الوزن والقافية ، ليست أكثر من رابطة شكلية . أما الرابطة بين معنى ومعنى فهي رابطة موضوعية ، وأقوى خصوصية من الرابطة الأولى .

ولاشك أن في المنهج الثاني الذي أراغ اليه الآمدي صعوبة وعمقا ليسا في المنهج الأول . وحسبك أن الأخير يحتاج الى ناقد جبار ، يتحمل مسئولية تفتيت قصائد الشاعرين ، وتخيل الوحدات المعنوية فيها ،

---

(١) الموازنة ، ج ١ ص ٤٢٩

وجمع المتشابه منها ، ثم اجراء الموازنة بين كل معنيين متشابهين بعد ذلك .

فعلى سبيل المثال لو أخذنا فكرة (الشيب) لرأينا أن الآمدي قد حلل هذه الفكرة الرئيسية الى عناصر بسيطة ، هي :—

ذم الشيب — كره النساء للمشيب — نزول الشيب . قبل حينه — البكاء على الشباب والتحزي عنه ، والعزوف عن الصبا — الاعتذار من الشيب — مدح الشيب والتعزي عنه — ذم الكبر وشكوى الدهر ، وتغير الحال .(١)

واذا كان الآمدي قد عالج كل مقاصد الشاعرين على هذا النحو ، فلا يعني ذلك الا أنه قد سلك منهجا تحليليا بالغ الدقة ، بل ربما يكون أدق منهج في حدود ما كانت تسمح به ظروف الناقد القديم .

ورغم أن الآمدي قد استوفى موازنته على حدود هذا المنهج التحليلي فقد ظلت فكرة المنهج الأول خادرة في ذهنه خلال سفره الطويل في الموازنة بين معاني الشاعرين . ففي الوقت الذي حانت فيه الموازنة بين معاني شعر الرثاء ، شعر ناقدنا بتلكؤ منهج الموازنة (بين معنى ومعنى) ، وذلك بسبب عدم اتفاق معاني الشاعرين ، فما كان منه الا أن تذكر منهجه الأول الموازنة (بين قصيدة وقصيدة) .

وها هنا يجرب الآمدي المنهج الأول ، لا لكي يوازن بين قصائد الطائيين في فن الرثاء ، وانما ليسجل خلاصة الموازنة فيما لو أجريت على هذا المنهج .

يقول : " لو اعتمدنا أن نصرف أيهما أشعر في جملة مراثيه حتى تثبت قصائدهما بأسرها في هذا الباب ، لم يخلص لأبي تمام الا قصيدتان وهما : (كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر)

---

(١) انظر الموازنة : ج ٢ ص ١٩٦ — ٢٣٠ .

وقوله :

(ما زالت الأيـــام تخـــبر سائـــــــــلا)

ومقطوعتان تقومان مقام قصيدة وهما :

(أسم بك الداعى وان كـــان اسمعـــــــا)

وقوله :

(أى القلـوب عليكم ليـــس ينصـــــــــدع)

فانه برز فى هـذه القصائـد وأحسـن وأجـاد لفظـا ومعنى وسبكـــــا ، حـتى كانها من بحـر غير بحـره ، ومـن معدن سوى معدنه . وكان يظهـــر تقصيره فى باقى قصائده وهى أربـع عشرة قصيدة ، لأن الجيد منها انمـــا هـو لمع قليلـة ... وكان يظهـر فضـل البحـترى فى قصائده وهى ثـلاث وعشرون قصيدة ، لأن كلها جيـد ، لا يكاد يختل من القصيدة شىء البته ....

فكنا لو فضلنا ذلك نحكم بفضـل جملـة قصائـد البحـترى على جملة قصائـــــد أبـى تمام . ولـو طرحنا رديء أبـى تمام كلـه من جميـع قصائده ، وتلقطنـــا جيـده منها ، وأضفناه الى القصائـد الأربـع اللواتى قدمت ذكرها ، ووازنـــا بالجميع قصائـد البحـترى حتى نكون قد وازنا جيدا بجيـد كما يختار أصحـــاب أبـى تمام ، لأنهم أبدا يقولون : فدعوا رديـه وخـذوا جيده — كان فى ذلـك ظلم للبحـترى قبيح ، وتعـد ظاهـر معلوم ، لأن المتخير المنتقى الذى نفـى رديـه وبقيـت عيونه وفاخـره لا يقاس جملـة على جملته ، لأن النقاوة لها أبـــدا فضلها ، ولكن الموازنـة تكون بين جملـة وجملـة واختيار واختيار "(١).

لقد كان الآمـدى يطمح من وراء هـذه العمليـة الحسابيـة على طولهـــا الى استخلاص نتيجـة موضوعيـة ، لا تلحـق الضيم بأحد الشاعرين . فحينمـا

---

(١) الموازنـة المخطوطـة : ١٧ (أ) ، ١٧٦ (ب)

تعذر منهج الموازنة بين معنى ومعنى فى فن الرثاء ،عدل الآمدى — كما رأينا — الى المنهج الشكلى ، أو الموازنة بين قصيدة وقصيدة ، لكن أساس الحكم أومعياره ظل كما هو عليه ، أى الموازنة بين معنى ومعنى . وعلى هذا الأساس لم يحكم الآمدى للبحترى بالغلبة على أبى تمام، رغم أن محصوله — أى البحترى — من جيد الرثاء ثلاث عشرة قصيدة ، لايقوم لها من قصائد أبى تمام الا قصيدتان فحسب — وانما أخذ فى اعتباره فكرة المعانى الجزئية ، فجيد أبى تمام المبثوث فى تضاعيف قصائده الرديئة مع قصيدتيه الجيدتين ، تقابل جملة القصائد الجيدة عند البحترى ، وكانت النتيجة أن تساوى الخصمان فى مقام الحكم .

واذا كنا لا نزال فى مقام الحديث عن منهج الآمدى فى الموازنة ، فانه يجدر بنا أن ننبه الى أن هناك أمورا منهجية لم يشر اليها الآمدى فى خطته .

من هذه الأمور طريقة عرض معانى الشاعرين ،فقد التزم الآمدى فيما بمنهج القصيدة العربية التى تتميز بثلاثة موضوعات : المقدمة ، والخروج ، ثم الموضوع الرئيسى . فهو يعالج المعانى الشعرية فى المقدمة الطللية ، أو ابتداءات القصائد ، ثم اذا كانت هذه المعانى مما يرد فى عرض القصيدة ، عطف عليها مرة أخرى . فلو أخذنا مثلا معنى (ظلم الزمان واعوجاجه) لرأيناه يتناول ذلك فى مقدمات القصائد (١) ، ثم "ما قارب" من هذه المعانى فى وسط الكلام (٢) . وهكذا فى سائر المعانى التى يمكن أن ترد فى مقدمات القصائد وفى وسطها .

---

(١) الموازنة : ج ٢ ص ٢٣٣
(٢) المصدر نفسه : ج ٢ ص ٢٣٥ .

والى جانب هذا نجد أن الآمدي قد رتب معاني الشاعرين حسب فنون الشعر ، فبدأ بمعاني فن الغزل ، وما يتصل به من فنون أخرى كفن شعر الطيف والشيب والشباب ، ثم تلا ذلك بمعاني فن الخروج من الغزل الى المدح ، ثم معاني فن المديح ، ثم الرثاء ، والهجاء والوصف أخيرا .

المنهج النقدي وأسسه في الموازنة :

أفصح الآمدي عن منهجه النقدي في الموازنة ، ورسم خطته في قوله : " وما ستراه من محاسنهما وبدائعهما وعجيب اختراعاتهما ، فانني أوقع الكلام على جميع ذلك وعلى سائر أغراضهما ومعانيهما في الأشعار التي أرتبها في الأبواب ، وأنص على الجيد وأفضله ، وعلى الردئ وأرذله ، وأذكر من علل الجميع ما ينتهي اليه التلخيص ، وتحيط به العبارة . ويبقى مالا يمكن اخراجه الى البيان ، ولا اظهاره الى الاحتجاج ، وهو علة مالا يعرف الا بالدربة ، ودائم التجربة والملابسة "(١).

ولعل أفضل ما يمكن أن نقوله في كلام الآمدي هذا ، هو أنه ينطوي على وعي قيم بالعملية النقدية في أدق معانيها . اذ لم يعد النقد في نظر الآمدي سهاما طائشة يرمي بها في كل وجه ، وانما أصبح فنا مكينا راسخا ، له أصول وقوانين تحفظ مكانته وتبرر التسليم بنتائجه .

واذا كان الآمدي قد أدرك أن أي حكم فني معتبر لا ينهض الا على أساس تعليلي ، فانه يبدو جد حريص في هذا الجانب . ففي اعتقاد الرجل أن هناك مواطن من الجمال الأدبي قد يهتف لها فؤاد الناقد وترتعش لها حواسه الفنية ، ولكن بيانه أعجز من أن يفصح عنها أو أن

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤١١

يحيط بها . ففي مثل هذه الحالة وما شاكلها ، يرى الآمدي أن على القارئ أو (المتذوق) بمعنى أصح ، أن يقنع بالحكم المجرد من التعليل ، لأن هذا الحكم النقدي — غير المعلل — يعتبر حكما صادرا عن ذواق ، وهو ذلك الناقد الذي تذرع بالخبرة النقدية ، أو بـ (الدربة ودائم التجربة وطول الملابسة) على حد عبارته .

أما عن تطبيق الآمدي لمنهجه هذا ، ومدى التزامه به ، فلاشك أنه طبقه بقدر ما تهيأ له من وسائل . فاجتهاد الآمدي في أن يعلل أحكامه النقدية أمر واضح لايحتاج الى دليل . وان كان ذلك لايتضح بصورة منهجية الا في المواطن التي ناقش فيها " عيوب أبي تمام "[1] . وهذا يخالف صنيعه في موضوع الموازنة التفصيلية بين الشاعرين ، حيث تسلل مبدأ (الاتعليل) بصورة ملموسة . فقد كثرت الأبيات التي أكد الآمدي اعجابه بها ، وتجاوزها من غير أن يترك وراءه أكثر من لهفة القارئ على معرفة سر ذلك الاعجاب .

ورغم أهمية تعليل الحكم النقدي ، وضرورة توفره في أية عملية نقدية[2] ، فلن نهاجم الآمدي في هذه الزاوية ، ليس ذلك لأنه قدم لنا في منهجه النقدي حقيقة وجود أحكام نقدية غير قابلة للتعليل ، وانما لأننا نقدر صعوبة موقفه من حيث أنه ناقد طموح أخذ نفسه بمهمة نقدية جبارة ، هي عرض ونقد ديوانين من الشعر العربي ، بل من أوسع دواوين الشعر العربي . فمطالبة الآمدي بتعليل كل حكم نقدي في هذا البحر المتلاطم من الشعر ، هي اذن مطالبة بجهد فوق الطاقة .

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ١٥٧ وما بعدها .
(٢) انظر : الفصل الأول من الباب الأول من بحثنا هذا ، ص

واذا كنا لا نود أن يؤخذ كلامنا هذا مأخذ الدفاع عن الآمدي ومنهجيته العلمية ، فلابد اذن أن نقول ان منهجية الآمدي لم تقتصر على مسألة تحليل الحكم النقدي ، وتبيين أسبابه ، وانما اصطنع الرجل وسائل نقدية منهجية مهمة ، أهمها وسيلتان :

الوسيلة الأولى : هي المقارنة : — ونعني بها استفادة الناقد من محفوظه الشعري في تدعيم ما يراه من أحكام نقدية . ويعد الآمدي في هذا الجانب نسيج وحده ، فقد كانت ذاكرته التي تشبه في سعتها سفرا ضخما ، يحوي بين دفتيه الآف الأبيات الشعرية من قديم الشعر ومحدثه — لاتكاد تتوانى عن ارفاده بعشرات الشواهد في كل مناسبة أو معرض قول :

وعلى سبيل المثال حينما يقول أبو تمام :

أجدر بجمرة لوعة اطفاؤها ... بالدمع ان تزداد طول وقود

فان الآمدي لا يكتفي في انتقاد هذا البيت بقوله : " وهذا خلاف ماعليه العرب وضد ما يعرف من معانيها ، لأن المعلوم من شأن الدمع أن يطفيء الغليل ، ويبرد حرارة الحزن ..." (١) . وانما يرجع الى محفوظه الشعري فيتذكر أن الصواب في هذا المعنى ، هو نحو قول امرئ القيس :

وان شفائي عبرة مهراقة ... فهل عند رسم دارس من معول (٢)

وقول ذي الرمة :

لعل انحدار الدمع يعقب راحة ... من الوجد أو يشفي نجي البلابل (٣)

وقول الفرزدق :

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٢٠٩ (٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٠٩
(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٠٩

فقلت لها ان البكاء لراحـــــة

بـه يشتفـى من ظـن أن لا تلاقيـــا

ولا يذهبـن بنا الظـن الى أن دور المقارنـة عنـد الآمـدى يقف عنـــد حـدود تصحيح أخطاء المعانـى فى الشعر ، أوعند حـدود بيان أسلوب مـن أساليب العرب فى قريضها ، وانما يضيـف الى ذلك دور القاعدة الذوقية ، أوالنموذج المثالى الذى يسنـد الحكم النقدى الجمالى ويؤيـده . فربما استخـف الآمـدى بقول أحـد الطائيين وفضـل عليـه قول شاعر آخـر قديم أو محدث . وربمـــا بلـغ بـه الحال الى الاستخفاف بكـل ما قال الطائيان كلاهما فى معنى مـــن المعانى . فعلى سبيل المثال ، استخـف مـرة بما قالاه فى وصـف (السفينـة) وفضـل عليـه قطعـة لبشـار (١) . واستخـف مـرة أخـرى بما قالاه فى الخروج مـن النسيب الى المديح ، وفضـل عليـه قطعـة لشاعر من المحدثين (٢) . وفعل كذلـك مـرة ثالثـة ، حينما فضـل قطعـة لابراهـيم الموصلى على كـل ما قال الطائيان فى معنى " ما يخلـف الظاعنين فى الديار من الوحـش وغيرها "(٣) . وهكـــذا كانـت المقارنـة عند الآمـدى وسيلـة منهجيـة فعالـة ، شعـر بضرورتهـــا وأجاد استخدامها والتصرف بها فى أكثر من وجـه .

والوسيلـة الثانيـة : هـى التوثيـق العلمى ، ونعنى بـه الرجوع الـــى المصادر والمراجـع ، وما يتعلـق بذلك من النص على الآراء ، أو التعريـــف بمظانها . ففى هـذا الجانـب يمكن أن يعـد الآمـدى من أفضـل الباحثين القدامى تحريا ودقـة ، ومن أشدهـم حرصا على أمانة البحـث العلمى .

ومصادر الآمـدى ومراجعـه كثيرة مبثوثـة فى تضاعيـف الموازنـة . ففضـــلا

---

(١) الموازنـة : ج ١ ص ٣٠٩
(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣٢٩
(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٥٣٤ ، ص ٥٣٩

عن اعتماده على ديوانـي الطائيين في أكثر من نسخة (١)، نجد أنه قد استعان بكثير من كتب النقد الأخرى (٢)، مثل : البديع (٣)، وسرقات الشعراء (٤)، لابن المعتز . ومثل : سرقات أبي تمام لابن أبي طاهر (٥)، وسرقات البحتري من أبي تمام لابي الضياء الكاتب (٦). ومثل : كتاب الشعراء (٧)، لدعبل بن علي الخزاعي ، وكتاب " الورقة " لابن الجراح (٨). وكتاب " طبقات فحول الشعراء " لابن سلام . وكتاب " نقد الشعر " لقدامة ابن جعفر (٩).

والى جانب هذه المصادر النقدية ، نجد في مصادر الآمدي بعض الكتب الأدبية الشائعة في عصره (١٠)، مثل : كتاب " الكامل " للمبرد . وكتاب " الأمالي " لثعلب (١١).

ويرجع الآمدي كثيرا الى الكتب المتاحة ، وان كان رجوعه اليها يختلف باختلاف المشكلات التي تعترض سبيله . فقد يرجع مرة الى كتاب " الأنواء " لأبي حنيفة الدينوري في تحقيق مسألة تتعلق بهذا الجانب (١٢). وقد يرجع مرة الى كتاب " الخيل " لأبي عبيدة بصدد مسألة تتعلق بأسماء الخيل أو نحو ذلك (١٣).

ورغم أن الآمدي قلما يشير الى كتب النحو العربي ، فانه كثيرا ما أشار الى النحاة وخلافاتهم ، مثل : سيبويه (١٤)، والمبرد (١٥)، والكسائي ، وأبي عبيدة (١٦). وقل مثل ذلك في مجال اللغة ، فربما رجع الى كتاب " النوادر " لابن الاعرابي ،

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٢١٦ (٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ١٨ ، ص ٣٣
(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٧٧ ، ص ٢٧٣ ، ٣٠٤
(٤) المصدر نفسه : ج ١ ص ١١٢ ، ص ١٢٣
(٥) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣٢٤ ، ص ٢٤٥
(٦) المصدر نفسه : ج ١ ص ١٩ (٧) الموازنة : ج ١ ص ١٣٨ (٨) المصدر نفسه : ج ١ ص ٤١٣
(٩) المصدر نفسه : ج ١ ص ١٩٤ (١٠) المصدر نفسه : ج ١ ص ٥٥٣ (١١) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣٨٢
(١٢) " نفسه : ج ١ ص ١٦٣ ، ص ٤٨٤ (١٣) الموازنة المخطوطة : ١٣١ (ب) (١٤) الموازنة : ج ١ ص ٢١٥ (١٥) المصدر نفسه : ج ١ ص ١٨٢ . (١٦) المصدر نفسه : ج ١ ص ١٦٣

والى كتاب " الغريب المصنف " لأبى عبيد (١).

وتظل معنا فى منهج الآمدى النقدى مسألة أخيرة ، هى مسألة الأسس النقدية التى اعتمدها فى نقده ، وحاسب بمقتضاها الشاعرين ، فما هى هذه الأسس وما قيمتها ؟

أما هذه الأسس فهى ما يمكن أن يجتمع فى مركب واحد ، هو (عمود الشعر) بأصوله التقليدية المعروفة . فهذا هو الاطار الذى تحرك فيه الآمدى ولم ينفذ منه . وان كان قد سبق لنا - فى أول هذا البحث - تحقيق معنى (عمود الشعر) عند الآمدى ، من حيث أنه لايعنى عنده أكثر من اتجاه الشعر العربى فى تياره الكبير التقليدى (٢) - فلابد أن نقول هنا ان أسس النقد عند الآمدى انما هى انعكاس لطبيعة الشعر العربى ، وما تنطوى عليه من تقاليد ، وهى بعد روح نقدية تتجلى فى ذوق تقليدى راسخ ، وليس فى أصول بلاغية وقوانين جامدة . وهذا فى اعتقادنا هو سر ما نجده فى نقد الآمدى من حيوية ، رغم احترامه الشديد لكل ما هو تقليدى وقديم .

وأما قيمة هذه الأسس فلا شك عندنا فى أنها صالحة كاطار نقدى لمساحة واسعة من الشعر العربى ، ولكنها فى الوقت نفسه قاصرة عن استجلاء مواطن التجديد ، لاسيما فى شعر المحدثين الذين أخذوا بحظ وافر من فن (البديع) وفى مقدمة هؤلاء أبو تمام . فليس عند الآمدى ولا سواه من قدامى النقاد ، مكان للشاعر يحاول أن يمس تقاليد الشعر العربى ، أو ينال من قيمه . ففى مجال اللغة عرفنا فى أكثر من موضع من هذا البحث ، كيف هاجم النقاد على اختلاف نزعاتهم كل محاولة للخروج باللغة عن مستواها

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ٢٤٧
(٢) انظر : ص من بحثنا هذا .

النثرى • وفى مجال المعانى عرفنا كذلك ، كيف هاجم النقاد كل محاولة للخروج بالمعانى من حيز العقل والواقع • هذا الى غير ذلك من أمور لايمكن تفصيلها فى مثل هذا الموضع •

وبعد ، فاذا كان الدارسون اليوم تكاد تجتمع كلمتهم على قصور أسس الآمدى ومبادئه النقدية (١) ، فلا شك أننا نتفق معهم ، ولكننا فى الوقت نفسه نوسع نظرتنا الى هذا الموضوع ، فلا نضع الآمدى وحده فى دائرة الضوء ، وانما نضع معه النقاد العرب كلهم ، فهو صورة من الآمدى ، وهو صورة منهم ، والجميع يصدرون أخر الأمر عن موقف واحد لاخلاف عليه ، اللهم الا فى النزعات الجزئية التى لا تمس الأصول •

وعند هذا الحد لا تصبح المشكلة مشكلة ناقد معين ، من حيث تطوره أو جموده ، وانما تصبح مشكلة جد معقدة ، لاتتناول الناقد العربى فحسب ، وانما تتناول الشاعر كذلك ، ثم ما بين الاثنين من تأثر وتأثير أو (جدلية) معقدة • ففى مجال الشعر ، فرض الشاعر القديم نفسه على الناقد بحيث أصبحت عملية النقد فيما بعد مجرد استقراء للشعر القديم • وفى مجال النقد فرض الناقد نفسه على الشاعر المحدث ، بحيث لم يفسح له كبير مكان فى التجديد • فما كان من غالبية الشعراء المجددين الا الامعان فى الشكليات ، أو الارتداد بطريقة أو بأخرى الى القديم • وتنتهى هذه المشكلة الى أن الساحة الأدبية القديمة ، كانت تعانى من أزمتين : أزمة (التجديد) فى الشعر ، وأزمة (التوجيه والريادة) فى النقد •

---

(١) بين كثير من الدارسين المعاصرين حقيقة موقف الآمدى هذا ، وفى مقدمة هؤلاء ، طه احمد ابراهيم ، تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، ص ١٧٨ • والدكتور محمد مندور ، النقد المنهجى ص ١٤٨ • وبين بعض الدارسين موقف الآمدى وانتقدوه ، ومن هؤلاء محمد ابو حمده ، الامدى وكتاب الموازنة ، ص ٧٧ • والدكتور محمد زكى العشماوى ، قضايا النقد الأدبى ، ص ٤١٦ •

الآمدى ومشكلة التعصب :

من أهم المشكلات التى تعترض سبيل دراسة كتاب (الموازنة) ، تلك المشكلة التى أثارها بعض القدماء ، ونعنى بها مشكلة تعصب الآمدى للبحترى على أبى تمام .

وأول حديث مفصل عن هذه التهمة الخطيرة نجده عند ياقوت الحموى الذى يقول عن كتاب الآمدى : " وهو كتاب حسن وان كان قد عيب عليه فى مواطن منه ، ونسب الى الميل مع البحترى فيما أورده ، والتعصب على أبى تمام فيما ذكره . والناس فيه بعد على فريقين : فرقة قالت برأيه حسب رأيهم فى البحترى وغلبة حبهم لشعره ، وطائفة أسرفت التقبيح لتعصبه ، فانه جد واجتهد فى طمس محاسن أبى تمام وتزيين مرذول البحترى ولعمرى ان الأمر كذلك ، وحسبك أنه بلغ فى كتابه الى قول أبى تمام :

(أعم بك الداعى وان كان أسمعا)

وشرح فى اقامة البراهين على تزييف هذا الجوهر الثمين . فتارة يقول : هو مسروق ، وتارة يقول : هو مرذول ، ولا يحتاج المتعصب الى أكثر من ذلك ، الى غير ذلك من تحصباته . ولو أنصف وقال فى كل واحد بقدر فضائله لكان فى محاسن البحترى كفاية عن التعصب بالوضع من أبى تمام "(١) .

ورغم أن حديث ياقوت الحموى هذا يعد صورة جد موجزة ، لما تركه كتاب الموازنة من أثر فى نفوس القدامى ، فلا شك أن ما يهمنا منه هو موقف الطائفة الثانية التى أشارت بأصابع الاتهام الى الآمدى . على أن الملاحظ هو أن ياقوتا قد أهمل حجج هذه الطائفة ، وفضل أن ..

---

(١) معجم الأدباء : ج ٨ ص ٨٧ — ٨٨

يستأثر بزعامتها ، وأن ينطق بلسانها .

واذا كانت حجة ياقوت التى قدمها بين يديه ، لاتتجاوز ادعاءه على الآمدى بأنه زيف قول أبى تمام :

(أصم بك الداعى وان كان أسمعا)

وأنه قال فيه كذا كذا — فلا شك أن العودة الى كلام الآمدى فى الموازنة هى أفضل منطلق لوضع هذه الحجة على بساط الفحص والمناقشة .

ان الآمدى لم يقل فى بيت أبى تمام هذا أكثر من قوله : " وقال سفيان بن عبد يغوث النصرى :

صمت له أذنى حين نعيته

ووجدت حزنا دائما لم يذهب

أخذه الطائى فقال :

أصم بك الداعى وان كان اسمعا

واصبح مغنى الجود بعدك بلقعا " (١)

هذا كل ما قال الآمدى حيال بيت أبى تمام ، وهو قول لا ينطوى على أكثر من أن هذا البيت مأخوذ من بيت شاعر آخر . فأين التزييف ، والتزييل .. مما ادعى ياقوت على الآمدى ؟! وهل فى حكم ناقد قديم على بيت من الشعر بأنه مأخوذ من بيت آخر شىء من العصبية ؟! وأخيرا هل يصلح مثل هذا الاتهام الباطل الضعيف أن يكون مغمزا فى كتاب عظيم مثل كتاب الموازنة ؟!

على أننا نعتقد أن الخطورة فى اتهام الآمدى بالتعصب لا توجد عند ياقوت ولا أضرابه ممن ليس لهم موطىء قدم فى نقد الشعر ، وانما توجد عند أنداد الآمدى ، أو من هم فى حكم أنداده من كبار الأدباء .

---

(١) الموازنة : ج ١ ص ١٠٣

ففي هذا الجانب يمكن أن نقف عند الشريف المرتضى الذى يتضح من كتابه (طيف الخيال) أنه كان مولعا بتتبع سقطات الآمدى ، ومناوشته في أكثر من موضع ، وان كان لم يجهر بتحصبه على أبى تمام الا في موضع واحد .

ففي هذا الموضع يقول المرتضى : " فأما طعن الآمدى على الأبيات اليمية التى لأبى تمام ودعواه أنه لا حلاوة لها ولا طلاوة فمن قبيح العصبية "(١).

والأبيات المعنية بهذا القول هى قول أبى تمام :

استزارته فكرتي في المنام
فأتاني في خفية واكتتام
الليالي أخفي بقلبي اذا ما
جرحته النوى من الأيام
يالها لذة تنزهت الأر
واح فيها سرا من الأجرام
مجلس لم يكن لنا فيه عيب
غير أنا في دعوة الاحلام

واذا كان تعليق الآمدى على هذه الأبيات هو قوله : " ليس لهذه الأبيات حلاوة ولا عليها طلاوة "(٢). فان من الانصاف أن نقول ان الذوق الأدبى السليم يهدى الى عكس ما كان يرى الآمدى فيها . ولكننا مع هذا لا نذهب الى ما ذهب اليه الشريف المرتضى ، فنحمل نبوء ذوق الآمدى عن تذوق هذه الأبيات محمل العصبية على أبى تمام .

---

(١) طيف الخيال : ص ١٩
(٢) الموازنة : ج ٢ ص ١٦٩

وفي تحقيق هذه المسألة المهمة ، لابد أن نقول ان ذوق الآمدى الذى غذى بعيون الشعر العربى ، وما يغلب على هذا الشعر من سحر الكلمة ، وبلاغة العبارة ، وسطحية الفكرة الشعرية — لم يعد في امكانه أن يتسع لما يمكن أن يكون جديدا في الشعر كقطعة أبى تمام تلك . ومعنى هذا أن في أبيات أبى تمام قيما فنية كانت جديدة ، وغير مألوفة لذوق الآمدى . وفي مقدمة هذه القيم (التحليل الشعرى) للفكرة الشعرية ، والتركيز على (التشخيص) . فالتحليل ماثل في تحليل زيارة طيف الخيال في البيت الأول تحليلا يكاد يكون علميا . كما هو كذلك في البيت الثالث من حيث أن سر اللذة هو انفصال الروح عن الجسد . وأما التركيز على التشخيص فهو أوضح ما يكون في سائر أبيات القطعة . فالليالى ، والغوى ، والأرواح ، كل أولئك عناصر فنية مشخصة ، تنأى بالشعر عن التلقائية المألوفة في غالب الشعر العربى .

ومهما كان موقف الآمدى من أبيات أبى تمام ، فلا شك أنه كان صادقا مع نفسه ، مخلصا لمبدئه في نقد الشعر ، فهو لم يحكم الا بما أملاه عليه ذوقه الأدبى . ولو حكم بغير ذلك لما استحق منا الا صفة الناقد الزيف ، ولكانت نظرته الى الشعر نظرة جامدة مجردة من الرواء والحياة .

واذا تجاوزنا موقف الشريف الرضى من الآمدى ، لا يمكن أن نجد عند القدماء الا مواقف قد تدل على كراهية للآمدى ، أكثر مما تدل عليه من محاولة لتفهم موقفه النقدى .

من ذلك مثلا ما ادعاه ابن المستوفى (القرن السابع الهجرى) الذى يقول : " أظن الآمدى في تعصبه على أبى تمام كان يضع في شعره أبياتا مفسودة ليردها عليه "(١) . ومثل هذه التهمة القبيحة ... نرى أنها لا تليق

(١) ديوان أبى تمام شرح التبريزى : ج ١ ص ٣٤٦ (حاشية) .

برجل استطاع أن يؤلف كتاب الموازنة . ان عظمة الآمدى وعبقريته المطلقة ترتفع به كثيرا عن مثل هذه الصغائر!! هذا فضلا عن أن تهمة ابن المستوفى لم تقم الا على الظن وان بعض الظن اثم .

والخلاصة أن الآمدى سلك الى الموازنة منهجا قويما ، مدعما بالوسائل العلمية الجادة ، وأنه قاضى الشاعرين على أسس النقد العربى التى كانت سائدة فى عصره . واذا كان بعض القدماء قد فهم من بعض نقد الآمدى أنه كان ينصر التعصب على أبى تمام ، فان ذلك خطل من الرأى ... فقد كان الآمدى ناقدا نزيها منصفا ، وان كانت أسسه النقدية قاصرة عن مجاراة المجددين من الشعراء وفى مقدمتهم أبو تمام ، ولاشك أن ثمة فرقا كبيرا بين التعصب الذى يدفعه هوى النفس ، ويمليه الحقد البغيض ، وقصور معرفة الناقد أو جهله بحقيقة أو جملة حقائق . فالأول هو الذى يلام فيه الناقد ، أما الثانى فتكفى فيه المناقشة والتصحيح .

٢- الموازنة بين البحتري والمتنبي :

على الرغم من شهرة أبي الطيب المتنبي في تاريخ الشعر العربي ، وعلى الرغم من كثرة الدراسات القديمة التي اهتمت به ، وعالجت الكثير من جوانب شاعريته - فان موضوع موازنته بأبي تمام أو البحتري على نحو ما رأينا عند الآمدي شيء لا وجود له في تاريخ النقد العربي .

واذا كانت هذه الحقيقة قد تعني في صورة من صورها أن فن الموازنات قد آل في العصور المتأخرة الى الضعف والجمود ، فانها لاتعني بالتأكيد أن هذا الفن النقدي قد اندثر نهائيا . ففي القرن السابع الهجري يمكن أن نجد عند ابن الأثير اهتماما جادا بالموازنة ، خاصة بين كبار الشعراء ، كموازنته بين أبي تمام والمتنبي ، وموازنته بين البحتري والمتنبي أيضا ، وموازنته بين البحتري والشريف الرضي .

على أن الملاحظ على ابن الاثير هو أنه قد قنع في اجراء بعض موازنته تلك بالوقوف عند حدود الأساليب القديمة في الموازنة ، كأن يعرض بعضا من الخصائص الفنية التي امتاز بها أبو تمام ، ثم ما يقابل ذلك من خصائص فنية عند البحتري ، أوعند المتنبي . وربما عرض خصائص الشعراء الثلاثة (١) في مقام الموازنة بينهم جميعا .

واذا كان هذا اللون من الموازنات لا يبعد كثيرا عن موازنات القرن الثالث الهجري الساذجة ، فليس معنى ذلك أن ابن الأثير كان خلوا من كل أصالة في هذا الفن ، وأنه لم يصنع أكثر من اعادة القول فيما فرغ منه السابقون. ذلك أن عنده لونا آخر من الموازنة ، يقوم على مواجهة نصين من الشعر يتناولان موضوعا واحدا ، ثم المفاضلة بينهما . فهذا الجانب هو الجانب

---

(١) انظر : المثل السائر : ج ٣ ص ٢٧٤

الجديد عند ابن الأثير ، أوعلى الأقل هو الجانب الذى يمكن أن يكشف عن أصالته ، ومحاولاته الجادة فى بحث فن الموازنة . على أننا نرى أن واجب البحث العلمى يفرض علينا ألا نواجه موازنات هذا الناقد قبل أن نلم بمنهجه فى فن الموازنات ، ومقاييسه النقدية ، لاسيما اذا كانت مثل هذه الأمور سوف تترك أثرها الواضح فى تطبيقه العملى .

منهج ابن الأثير فى الموازنة ومقاييسه النقدية :

يقول ابن الأثير فى بسط منهجه :

" أما المفاضلة بين الشعراء فان الاختلاف فيها كثير . وكل يذهب الى مايدعوه اليه نظره ، والأكثر يرى ألا مفاضلة الا بين المعانى المتفقة ، ويقولون كيف يمكن المفاضلة بين المعانى المختلفة !! ويضربون لذلك أمثلة ، وأنا أشير الى بعض أقوالهم بمثال أورده وهو أنه اذا جىء بقول امرئ القيس :

كأن قلوب الطير رطبا ويابسا

لدى وكرها العناب والحشف البالى

وقول النابغة :

ولست بمستبق أخا لا تلمه

على شعث ، أى الرجال المهذب ؟

قالوا هذان البيتان لا يمكن المفاضلة بينهما ، لأنهما اشتملا على معنيين مختلفين فهذا حسن فى بابه ، (وهذا حسن فى بابه)(١) . وأما أن يقال هذا أفضل من هذا فلا ، لأن التفاضل انما يظهر بالاشتراك فى صفة واحدة . وهذا المذهب عندى فاسد ، لأنه يؤدى الى ترك المفاضلة بين الجيد والردىء من الكلام اذا اختلف المعنى فيهما حتى اذا انسد هذا

---

(١) ما بين المعقوفتين زيادة يقتضيها السياق .

الباب تعدى الى كلام الله تعالى ، فلا يقال اذن : انه أفضل من غيره ، لأنه لا اتفاق بينهما فى المعنى .

والمذهب الصحيح الذى يثبت على محك النظر أن المفاضلة تقع بين الكلامين ، سواء أكانا متفقين ، أو مختلفين . أما اذا كانا متفقين فان المفاضلة بينهما ظاهرة مكشوفة كقول بشار :

من راقب الناس لم يظفر بحاجته

وفاز بالطيبات الفاتك اللهج

وكقول سلم الخاسر :

من راقب الناس مات غما

وفاز باللذة الجسور

فالحكم بين هذين البيتين وأمثالهما من المعانى المتفقة ، انما يقع فى اللفظ خاصة ... وأما المعانى المختلفة فان الخطب فى المفاضلة بينها كبير ، وهى غامضة دقيقة المسلك ، لأن النظر يقع فيها من جهة اللفظ والمعنى ، وذلك بخلاف المعانى المتفقة فان النظر فيها يقع من جهة اللفظ وحده ، واذا كان الأمر كذلك احتيج فيه الى تحقيق النظر من الجهتين معا ، ومداره على علم البيان الذى هو الفصاحة والبلاغة ، فاذ وجد ميل الى أحد الكلامين حكم له بالفضيلة "(١) .

وأول ما يمكن أن يلاحظ على كلام ابن الأثير هذا ، هو أنه كان يعارض مبدأ الالتزام بالمنهج التقليدى فى الموازنة ، أى الموازنة بين المعنيين المتفقين ، على نحو ما كانت موازنة الآمدى مثلا . ورأيه الخاص — كما اتضح — هو أن الموازنة يمكن أن تصح بين مطلق المعنيين سواء أكانا متفقين أو كانا مختلفين . وفى اعتقادنا أن رأى ابن الأثير هذا

---

(١) الاستدراك : ص ٥٧ — ٦٠

صحيح لا غبار عليه ، وان كنا نرى أن الموازنة بين المعنيين المتفقين سوف تكون أدق وأقرب الى الانصاف ، وذلك بسبب ما بينهما من وحدة .

والى جانب هذا يمكن أن نلاحظ أيضا ادعاء ابن الأثير بأن المفاضلة بين المعنيين المختلفين أكثر غموضا ، وأدق مسلكا . ولاشك أنه لم يوفق فى هذا الملحظ مثلما وفق فى الأول . ويرجع السبب فى ذلك الى خطأ الفصل بين اللفظ والمعنى . بل ان هذا الخطأ هو الذى أدى بابن الأثير الى الادعاء بصعوبة الموازنة بين المعنيين المختلفين ، فقد كان يعتقد أننا فى حالة اتفاق المعنيين لانستخدم الا مقاييس اللفظ فقط . أما فى حالة اختلاف المعنيين فيلزمنا مقياس آخر للمعنى ، وبطبيعة الحال من يقوم بعملين ليس كمن يقوم بعمل واحد فحسب !!

ليس هذا وجه الصعوبة فى المفاضلة بين المعنيين المختلفين فى نظره فحسب ، بل ان هناك وجها آخر أشد غموضا فيما يبدو ، هو أن مقياس اللفظ مقياس موضوعى ، أو هو أقرب الى الموضوعية ، فى حين أن مقياس المعنى لا يتصف بذلك . فالناقد الحاذق هو من يستطيع أن يقيس المعنى ويحدد قيمته !!

ومن الطبيعى بعد ذلك أن ينعكس هذا الأثر السيىء لخطأ ابن الأثير فى الفصل بين اللفظ والمعنى على تطبيقه العملى فى الموازنة ، خاصة اذا كان بين البيتين اختلاف ، أو ما يشبه الاختلاف فى المعنى . ولعل أقرب الأمثلة الينا الآن ما نراه فى موازنته بين بيت امرىء القيس ، وبيت النابغة اللذين مر بنا آنفا .

فقد كان حكم ابن الأثير بينهما هو قوله :

" معدلة الحكم تقضى أن بيت النابغة أفضل ، لأنا اذا نظرنا الى لفظيهما

ومعنييهما وجدناهما من جهة اللفظ سواء ... وأما من جهة المعنى فان بيت النابغة أفضل ، وذلك لأنه تضمن حكمة تعرب عن تجربة الاخوان ، فيتأدب بها الغر الجاهل ، ويتنبه لها الفطن الأريب ، والناس أحوج الى معرفته من معرفة التشبيه الذى يتضمنه بيت امرئ القيس ، وغاية ما فيه أنه رأى صورة فحكاها في المماثلة بينها وبين صورة أخرى ، وليس سوى ذلك ، وبيت النابغة حكمة مؤدبة تستخرج بالفكر الدقيق "(١).

هكذا اذن يترك مبدأ الفصل بين اللفظ والمعنى أثره المشين على مفاضلة ابن الاثير هذه . بحيث أدى به الأمر الى تقويم بيت امرئ القيس هذا التقويم الساذج ، أو قل بحيث أدى به الأمر الى ازالة الفواصل بين الشعر النتاج الابداعي الخالص ، والنثر النتاج الفكري الصرف . ومن الطبيعي والحالة هذه الا تطالعنا هذه المفاضلة باكثر من الجمود النظري في التعامل مع الشعر الذي يبدو أن أظهر مميزاته هو الاخفاق في ادراك الخيال الشعري ودوره في خلق الصور الفنية .

وعلى أية حال لم ينته منهج ابن الأثير الى هذا الحد فحسب، وانما نجد له رأيا جديدا في الموازنة ، هو ما عبر عنه بقوله :-

" وهاهنا مفاضلة غير هذه ، وهي أن ننظر الى قصيدتين لشاعرين ، وختار جيد هذه وجيد هذه ، فما كان جيده أكثر بالنسبة الى رديئه حكم له بالفضيلة . أو أن ننظر في ديوان هذا وديوان هذا ويجري الأمر على ما تقدم في قصيديهما ، ومثال ذلك أن يكون لأحدهما خمسة آلاف بيت منها أربعة آلاف جيدة ، وديوان الآخر ستة آلاف منها أربعة آلاف جيدة فالفضيلة المحكوم بها في هذا المقام لصاحب الخمسة دون الستة "(٢).

---

(١) الاستدراك : ص ٦٠
(٢) المصدر نفسه : ص ٦٠

واذا كان منهج ابن الأثير الأول قد انطوى على خطأ الفصل بين اللفظ والمعنى ، وما اتصل بذلك من جمود وحرفية ، فان في منهج ابن الأثير هذا وجها جديدا هو (النزعة الاحصائية) ، وهي لا تقل سوءا عن نزعة الفصل بين اللفظ والمعنى .

على أن ناقدنا هذا ربما استشعر شيئا من فساد مبدأ الاحصاء هذا ، فعاوده الرشد قائلا : " ان هذه المفاضلة مجازية لأن الأقوال لاتكال بالقفزان ، وتحشى بها الخرائر ، فرب بيت واحد يعدل مائة بيت "(١) .

ونكاد ننتهي الى أن منهج ابن الأثير في الموازنة منهج جامد لايكاد ينبض بحياة . بل ما ألصقه بالمنطق والحساب ، وما أبعده عن الفن والذوق . ولكن ياترى هل في الامكان معرفة السبب الذي آل بمنهج ابن الأثير الى هذا الجمود ؟ لقد تطوع بعض الباحثين فرد ذلك الى محاولة الرجل الظهور بمظهر من يعرف المنطق والحساب ، والأخذ بحظ من الثقافة الأجنبية رغم عدم اطلاعه عليها(٢) .

ويغلب على الظن أن هذا التعليل بعيد عن الصواب ، ففضلا عن أن ابن الأثير لم يطلع على ثقافة أجنبية كما أكد الباحث ، فانه كان يهاجم بضراوة بالغة كل ما هو أجنبي ، أو غريب على الأدب العربي(٣) .

وفي اعتقادنا أن التعليل السليم لجمود منهج ابن الأثير لابد أن ينظر فيه من جهة تفكير الرجل أولا ، وما يغلب عليه من ثنائية اتضحت معنا في فصله العناد بين اللفظ والمعنى ، ثم من جهة حرفة ابن الأثير العلمية ان صح هذا التعبير ، فالمعروف عنه أنه كان كاتبا محترفا . ويبدو أن من لوازم

---

(١) الاستدراك : ص ٦١
(٢) انظر : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، احسان عباس ، ص ٦٠٠
(٣) انظر : ضياء الدين ابن الأثير وجهوده في النقد ، د. محمد زغلول سلام ، ص ٢٥٠ .

الكتابة في عصره أن يتدرب الكاتب تدريبا مكثفا على (حل الأبيات الشعرية)، وابن الأثير نفسه يبسط لنا في كتابه (المثل السائر) منهجا تعليميا في كيفية حل أبيات الشعر واستخراج مكوناتها الفكرية . بل انه يعد رائدا في هذا الباب ، لاسيما أنه مؤلف كتاب (حل المنظوم ووشي المرقوم) ، وهو تطبيق عملي لهذا المبدأ (١) . فعلى ضوء هذه النزعة النثرية الغريبة يمكننا أن نجد كل ما يبرر ولع ابن الأثير بتتبع الأبيات الشعرية واحصائها عددا ، واستشعار قيمها النثرية الفكرية على حساب قيمها الأصلية ، ونعني بها القيم الفنية والجمالية .

الموازنة التطبيقية بين قصيدة البحتري وقصيدة المتنبي :

تدخل الموازنة بين قصيدة البحتري في وصف الأسد ، وقصيدة المتنبي تحت ذلك الفرع من السرقات الذي سماه ابن الأثير (اتحاد الطريق واختلاف المقصد (٢)) . أي يكفي في اقامة الموازنة بين قصيدتين أن تدورا حول موضوع واحد ، ثم لا يمنع بعد ذلك أن تختلف المعاني الجزئية في كل قصيدة عنها في الأخرى ، حسب تناول كل شاعر للموضوع .

فمما جاء به ابن الأثير للبحتري في وصف الأسد قوله (٣) :

وما تنقم العساد الا أصالة

لديك وعزما أريحيا مهذبا

---

(١) انظر : ضياء الدين ابن الأثير وجهوده في النقد الأدبي ، ص ٧١

(٢) انظر : فصل السرقات ص .

(٣) المثل السائر : ج ٣ ص ٣٨٥ . والقصيدة في ديوان البحتري ، ج ١ ص ١٩٦ .

وقد جربوا بالأمس منك عزيمـــــة

فضلت بها السيف الحسام المجربا

غداة لقيت الليث والليث مخدر

يحدد نابا للقـــاء ومخلبـــا

اذا شاء غادى عانة أو غدا علـــى (١)

عقائل سرب أو تقنص ربربـــا

شهدت لقد أنصفته حين تنبـــرى

له مصلتا عضبا من البيض مقضبـــا

فلم أر ضرغامين أصدق منكمـــا

عراكا اذا الهيابة النكس كذبـــا

هزبر مشى يبغى هزبـــرا وأغلب (٢)

من القوم يغشى باسل الوجه أغلبا

أدل بشغب ثم هالته صولـــة (٣)

رآك لها أمضى جنانا وأشغبـــا

فاحجم لما لم يجد فيك مطمعـــا

وأقدم لما لم يجد عنك مهربـــا

فلم يخله أن كر نحوك مقبـــلا

ولم ينجه أن حاد عنك منكبـــا

حملت عليه السيف لا عزمك انثنـــى

ولا يدك ارتدت ولا حده نبـــا

---

(١) العانة : جماعة حمر الوحش . والربرب : جماعة بقر الوحـــش .
(٢) الهزبر : الأسد . الأغلب : القصير الرقبة .
(٣) أدل : اجترأ . الشغب : المجلبة .

ومما جاء لأبي الطيب في قصيدته قوله (١) :

أصفر الليث الهزبر بسوطه

لمن ادخرت الصارم المصقولا

ورد اذا ورد البحيرة شاربا

ورد الفرات زئيره والنيلا

متخضب بدم الفوارس لابس

في غيله من لبدتيه غيلا

ما قوبلت عيناه الا طنتا

تحت الدجى نار الفريق حلولا

في وحدة الرهبان الا أنه

لا يعرف التحريم والتحليلا

يطأ الثرى مرتفقا من تيهه

فكأنه آس (٢) يجس عليلا

ويرد عفرته (٣) الى يافوخه

حتى تصير لرأسه أكليلا

قصرت مخافته الخطا فكأنما

ركب الكمي جواده مشكولا

ألقى فريسته وزمجر دونها

وقربت قربا خاله تطفيلا

فتشابه الخلقان في اقدامه

وتخالفا في ذلك المأكولا

---

(١) المثل السائر : ج ٣ ص ٣٨٥ — ٣٨٦ . وانظر : شرح ديوان المتنبي المنسوب للعكبري : ج ٣ ص ٢٣٢

(٢) الآسي : الطبيب .

(٣) العفرة : لبدة الأسد . اليافوخ : الرأس .

أسد يرى عضويه فيك كليهما
(١)
بتنا أزل وساعدا مفتولا

ما يزال يجمع نفسه في زوره
حتى حسبت الجرض منه الطولا

وكأنما غرته عين فأدنى
لا يبصر الخطب الجليل جليلا

أنف الكريم من الدنية تارك
في عينه العدد الكثير قليلا

(٢)
والعار مضاض وليس بخائف
من حتفه من خاف مما قيلا

خذلته قوته وقد كافحتبه
فاستبصر التسليم والتجديلا

(٣)
سمع ابن عمته به وبحاله
فمضى يهرول مثل أمس مهولا

وأمر مما فر منه فراره
وكقتله ألا يموت قتيلا

تلف الذي اتخذ الجراءة خلة
وعط الذي اتخذ الفرار خليلا

---

(١) الأزل : الأملس القليل اللحم .
(٢) مضاض : محرق ومؤلم .
(٣) ابن عمته : أسد آخر .

وكان حكم ابن الأثير بين الشاعرين فى هاتين القطعتين : " هو أن معانى أبى الطيب أكثر عددا ، وأسد مقصدا . ألا ترى أن البحترى قد قصر مجموع قصيدته على وصف شجاعة الممدوح فى تشبيهه بالأسد مرة وتفضيله عليه أخرى ، ولم يأت بشىء سوى ذلك . وأما أبو الطيب فانه أتى بذلك فى بيت واحد وهو قوله :

أمعفر الليث المزبر بسوطه

لمن ادخرت الصارم المصقولا

ثم انه تفنن فى ذكر الأسد ، فوصف صورته وهيئته ، ووصف أحواله فى انفراده فى جنسه ، وفى هيئة مشيه واختياله ، ووصف خلق بخله مع شجاعته ، وشبهه به الممدوح فى الشجاعة ، وفضله عليه بالسخاء . ثم انه عطف بعد ذلك على ذكر الأنفة والحمية التى بعثت الأسد على قتل نفسه بلقاء الممدوح . وأخرج ذلك فى أحسن مخرج ، وأبرزه فى أشرف معنى . واذا تأمل العارف بهذه الصناعة أبيات الرجلين عرف ببديهة النظر ما أشرت اليه .

والبحترى وان كان أفضل من المتنبى فى صوغ الألفاظ وطلاوة السبك ، فالمتنبى أفضل منه فى الغوص على المعانى ، ومما يدلك على ذلك أنه لم يعرض لما ذكره بشر فى أبياته الرائية ، لعلمه أن بشرا قد ملك رقاب تلك المعانى واستحوذ عليها ، ولم يترك لغيره شيئا يقوله فيها ، ولفطانة أبى الطيب لم يقع فيما وقع فيه البحترى من الانسحاب على ذيل بشر ، لأنه قصر عنه تقصيرا كثيرا ، ولما كان الأمر كذلك عدل أبو الطيب عن سلوك هذه الطريق ، وسلك غيرها فجاء فيما أورده مبرزا "(١).

هذه موازنة ابن الأثير بين البحترى وأبى الطيب فى وصف الأسد .

---

(١) المثل السائر : ج ٣ ص ٢٨٧ ، ٢٨٨ .

وبادىء ذي بدء فان هذه الموازنة تصور اجتهاد ابن الأثير الجاد في هذا اللون التطبيقي من الموازنات ، ففضلا عن أن هذه الموازنة تكاد تكون فريدة بين موازنات النقد العربي ، من حيث أنها تقوم على مواجهة نصين كاملين من الشعر — فضلا عن ذلك جاءت في مسلكها العام أقرب ما تكون الى المنهجية النقدية ، لا سيما أن أحكامها الفنية لم تظهر الا في سياق من التحليلات ، والاشارات التحليلية الى مضامين النصين .

واذا كانت هذه قراءة أولى ، فان قراءة ثانية يمكنها أن تكشف لنا عيوب هذه الموازنة ، ومواطن القصور فيها ، ولا نود أن نتوسع في هذا الجانب ، وانما يكفي أن نقف أمام جانبين هامين فقط : —

الجانب الأول : ويتضح في انعكاس منهج ابن الأثير على هذه الموازنة ، وجمود مقاييسه النقدية فيها . وأول ما يمكن ملاحظته في هذا الجانب هو مبدأ ثنائية اللفظ والمعنى الذي أثر تأثيرا واضحا على الحكم النهائي فيها ، وهو تقدم البحتري في الألفاظ ، وتقدم المتنبي في المعاني . ففي اعتقادنا أن مثل هذا الحكم لا قيمة له ، خاصة في الموازنة التطبيقية التي يقف فيها الناقد أمام نصين أدبيين ، أو تجربتين شعريتين تتفاعل خلالهما كل وسائل الأداء الشعري بحيث يصح من المستحيل تقويم اسلوب البحتري بعيدا عن معانيه ، أو تقويم معاني المتنبي بعيدا عن أسلوبه .

ومما يتصل بأثر منهج ابن الاثير في هذه الموازنة ، نزعة (الاحصاء) التي أشرنا اليها من قبل عند الحديث عن منهجه . فقد لازمت هذه النزعة ناقدنا في موازنته هذه ، بل انها الأساس الذي قدم عليه المتنبي . ذلك أن معانيه كما كان يرى ابن الأثير (أكثر عددا) ، فقد وصف صورة الأسد ، وهيئته ، ووصف أحواله في انفراده في جنسه ووصف مشيه واختياله ، ووصف بخله .... الخ .

واذا كنا نوافق ابن الأثير فى أن المتنبى قدم لنا سلسلة طويلة من الصور عن الأسد فى أحواله المختلفة ، فاننا نرى أن كل ذلك لم يكن ذا أهمية لولا تجويد المتنبى الفنى لرسم هذه الصور ، وابداعه فى تلوينها ، بحيث جاءت كل صورة فريدة فى مضمونها ، وفى دقتها وحيويتها . هذا عن الجانب الأول فى موازنة ابن الاثير .

أما الجانب الثانى : فانه يتصل بالناحية العلمية التوثيقية فى الموازنة ، وفى هذا مسألتان على قدر كبير من الأهمية ، وكلتاهما تتعلق بقصيدة البحترى .

والمسألة الأولى : هى ادعاء ابن الأثير أن البحترى (قصر مجموع قصيدته على وصف شجاعة الممدوح ... ولم يأت بشىء سوى ذلك) .

لقد تسرع ابن الأثير فى هذا الحكم ، ولم يحقق هذه المسألة تحقيق الناقد الأمين . ذلك أن فى قصيدة البحترى هذه خمسة أبيات ، أخلصها البحترى لوصف الأسد وهى قوله (١) :

يحضنه من نهر (نيزك) محقل
منيع تسامى غابه وتأشبا
يرود مغارا بالظواهر مكثبا
ويحتل روضا بالأباطح معشبا
يلاعب فيه أقحوانا مفضضا
يبض وحوذانا على الماء مذهبا (٢)
اذا شاء غادى عائسة أوغدا على
عقائل سرب أو تقنص ربربا

---

(١) ديوان البحترى : ج ١ ص ١٩٩
(٢) الأقحوان والحوذان : نوعان من الزهر .

يجر الى أشباله كل شارق

عبيطا مدمى أو رميلا مخضبا (١)

ولكن ابن الأثير لم يذكر هذه الأبيات فيما ذكر من قطعة البحتري ، اللهم الا البيت الرابع من هذه القطعة ، وهو مع ذلك خاص بوصف الأسد

كيف يهمل ابن الأثير مثل هذه الأبيات ، ثم يطعن في قصيدة البحتري ، ويدعي أنها كانت قاصرة على وصف الممدوح فقط ؟! لن يكون الجواب على أسوأ الظن ، بل نقول ربما اعتمد الناقد على ذاكرته فقط ، فسقطت تلك الأبيات من حساب الذاكرة . ولكن مع ذلك يظل اعتماد الناقد على ذاكرته منحرزا في منهجه العلمي ، لاسيما اذا أدى به الى مثل هذا المزلق .

وقبل أن ننهي هذه المسألة نقول ان أبيات البحتري المهملة في وصف الأسد لا تطاول أبيات المتنبي ، ولو كان الأمر كذلك ، لأمكنا أن نقول ان ابن الأثير كان يضمر شيئا من التعصب على أبي عبادة البحتري .

أما المسألة الثانية : فانها تتعلق باتهام ابن الأثير للبحتري بأنه انسحب على ذيل (بشر) !! وهو يعني بهذا أن البحتري اقتفى أثر شاعر متقدم وتأثر به في وصف الأسد ، بل ان ابن الأثير فصل هذا الاتهام في موضع آخر ، حيث قال :

" أما البحتري فانه ألم بطرف مما ذكره بشر بن عوانة في أبياته الرائية التي أولها :

أفاطم لو شهدت ببطن خبت

وقد لاقى المزبر أخاك بشرا

وهذه الأبيات من النمط العالي الذي لم يأت بمثله ، وكل الشعراء لم تسم

---

(١) العبيط : الذبيحة تذبح من غير علة ؛ الرميل : الملطخ بالدم .

قرائحهم الى استخراج معنى ليس بمذكور فيها ، ولولا خوف الاطالة لأوردتها بجملتها ... "(١) . والحقيقة أن تاريخ الشعر العربى لم يعرف شاعرا باسم بشر بن عوانه ، وليس هذا الشاعر الا من الشخوص الخيالية التى جاد بها خيال بديع الزمان الهمذانى مؤلف المقامات المعروف .

ففى مقامات البديع مقامة أدبية تعرف بالمقامة (البشرية) ، وهى قصة (بطولية غرامية) ، تصور مثالية النبل العربى الذى كان يجمع بين الحب والبطولة . وقد دارت حوادث هذه القصة حول شخص بشر هذا الذى سماه البديع بشر بن عوانة العبدى ، ووصفه بأنه من صعاليك العرب . وقد أورد البديع فى هذه المقامة كثيرا من الشعر موزعا على شخوص القصة ، فكان من نصيب بشر بطل القصة هذه القصيدة الرائية التى نوه بها ابن الأثير بعد أن ذكر مطلعها . وهى تقع فى أربعة وعشرين بيتا(٢) ، كلها فى وصف الأسد ومنازلته والتغلب عليه .

والقصيدة — فيما يغلب على الظن — من نظم البديع الهمذانى ، فهى أبعد ما تكون عن الانتساب الى شاعر متقدم ، فضلا عن أن تكون لشاعر أعرابى صعلوك(٣) . بل ان روح بديع الزمان الدرامية واضحة فى هذه القصيدة وضوحا بينا ، فهى عبارة عن (حدث) يتسلسل فى احكام قصصى ، وليس فى خطرات شعرية . هذا بجانب النزعة (الحوارية) التى يمكن ملاحظتها فى تكرار بعض عبارات الحديث العادى ، مثل تكرار عبارة (قلت له) أكثر من مرة .

---

(١) المثل السائر : ج ٣ ص ٢٨٤
(٢) انظر : مقامات بديع الزمان الهمدانى : ص ٢٥٠
(٣) راجع الخصائص الفنية للشعراء الصعاليك فى كتاب الدكتور يوسف خليف (الشعراء الصعاليك) ص ٢٥٩ وما بعدها .

أما أسلوب القصيدة فليس فيه أى مظهر من مظاهر فطرية اللغة العربية ، كتلك الألفاظ الخشنة ، والصور الواقعية الغريبة التى كانت كثيرة الشيوع فى شعر الأعراب الصعاليك (١) . وكل ما هنالك اذن هو أسلوب رخو ولغة ثرية ، أقرب ما تكون الى لغة الحديث العادى منها الى لغة الشعر .

واذا صح أن البديع هو ناظم هذه القصيدة ، فانه من الراجح أنه لم يباشر نظمها الا بعد أن استلهم أكثر ما قيل من قبل فى وصف الأسد ، وعلى رأس ذلك كله قصيدة البحترى . ولعل هذا هو ما أوقع ابن الأثير فى الخلط حينما قال فيما مر بنا (وكل الشعراء لم تسم قرائحهم الى استخراج معنى ليس بمذكور فيها) ، فالقصيدة اذن من موقعها الزمنى المتأخر (أواخر القرن الرابع الهجرى) عبارة عن تلخيص لكثير من معانى فحول الشعراء المتقدمين فى وصف الأسد .

وعلى سبيل المثال خذ قول البحترى :

هزبر مشى يبغى هزبرا وأغلب

من القوم يغشى باسل الوجه أغلبا

وخذ هذا البيت المنسوب الى بشر :

اذن لرأيت ليثا زار ليثا

هزبرا أغلبا لاقى هزبرا

فمثل هذا البيت استيحاء لبيت البحترى ، ولكن من غير أصالة تذكر . ثم تأمل بعد الفرق بين لغتى البيتين ، اللغة الشعرية البلاغية فى بيت البحترى ، خاصة فى عبارة (يغشى باسل الوجه) ، واللغة النثرية العادية فى البيت المنسوب الى "بشر" ، خاصة فى استخدام

---

(١) انظر : الشعراء الصعاليك ، د . يوسف خليف ، ص ٣١٢ وما بعدها .

فعلى (زار) و (لاقى) .

وبعد ، لعل فيما سقناه من أدلة ما يكفي في أن نرجح أن هذه القصيدة مفعولة ، نحلها البديع لشاعر لا وجود له في الواقع . وأنها على هذا الأساس قيلت بعد البحتري بفترة طويلة ، بل استوحى ناظمها بعض معاني قصيدة البحتري . وفي هذا ما يدفع اتهام ابن الاثير الموجه للبحتري ، ويحفظ له كامل أصالته في قصيدة وصف الأسد .

٣ـ الموازنة بين البحتري والشريف الرضي :

مثلما وازن ابن الاثير بين قصيدة البحتري والمتنبي في وصف الأسد ، وازن كذلك بين قصيدة للبحتري ، وقصيدة للشريف الرضي في وصف الذئب .

والحقيقة أنه لا جديد عند ابن الأثير في هذه الموازنة ، لا في أحكامها ولا في مقاييسها ، فهي تكاد تكون صورة من سابقتها . وخلاصة رأي ناقدنا هنا قوله : " أما البحتري فانه أشعر في وصف حاله مع الذئب ، وأما الشريف فانه أشعر في وصف الذئب نفسه "(١) .

واذا سألنا لماذا كان الشريف أشعر في وصف الذئب ؟ كان الجواب حاضرا ، وهو أن الشريف الرضي كان " ... أبلغ في وصفه حتى لم يغادر شيئا الا ذكره ، ألا ترى أنه وصف جوعه ، وانفراده بالبلقع من الأرض ... ووصف قلة نومه ... ثم انه وصف ادراكه ، وحسه ، وتيقظه ... "(٢) وهذا المقياس هو المقياس نفسه الذي تقدم على أساسه المتنبي فيما سبق وهو مقياس (الاحصاء) الذي طالما اصطحبه ابن الأثير .

---

(١) الاستدراك : ص ٧٣
(٢) المصدر نفسه : ص ٧٣

واذا كنا قد انتقدنا هذا المقياس في منهج ابن الأثير ، من حيث أنه مقياس جامد ، يصرف نظر الناقد عن تحليل النص ، والتماس مواطن الجمال الأدبي فيه — فلا شك أنه في هذه الموازنة بالذات يثير مشكلة جديدة ، هي ازدواجية موضوع الموازنة .

فاذا كان البحتري أشعر في وصف حاله مع الذئب ، فليس معنى ذلك الا أنه قد انصرف الى الفخر بنفسه في الاجتراء على الذئب ، أكثر من انصرافه الى وصف الذئب نفسه ، على خلاف الشريف الرضي الذي انصرف الى وصف الذئب فحسب ، فكان فيه أشعر من البحتري .

وعلى هذا الأساس ينفلت موضوع الموازنة فتكون أمام شاعرين لم يطرقا موضوعا واحدا ، ولم يتجها وجهة واحدة ، فبينما كان البحتري يفخر بشجاعته ، كان الشريف الرضي يصف . ومن الطبيعي أن تنتهي الموازنة نهاية مزدوجة ، هي أن كلا الشاعرين كان شاعرا ممتازا في موضوعه .

وعلى غير عادة ابن الأثير في الموازنات ، فان في هذه الموازنة قليلا من المواقف التحليلية لبعض أبيات الشريف الرضي ، مثل موقفه أمام قوله :

يروح بين الناظرين اذا التقت
على النوم أطباق العيون الهواجع

فقد علق ابن الاثير على هذا البيت قائلا : " الا أن قول الشريف : (يراوح بين الناظرين) تعبير حلو وبيان حسن "(١) . ومثل وقفته عند قوله أيضا :

اذا فات شيء سمعه دل أنفه
وان فات عينيه رأى بالمسامع

فقد وصف هذا البيت بقوله : انه " وصف بليغ لم ير مثله لغير الشريف "(٢) .

---

(١) الاستدراك : ص ٧٣
(٢) المصدر نفسه : ص ٧٣

ومثل هذه المواقف التحليلية — وهي نادرة عنده — هي التي كان ينبغي عليه أن يلح عليها ، ويتخذها سبيلا الى الموازنة ، فهي أجدى عليه من مقياس (الاحصاء) ، وكيل الأدب بالقفزان كما عبر في بعض المواضع .

ومهما يكن الأمر فان خلاصة الرأى في موازنات ابن الأثير أنها موازنات تطبيقية محدودة ، كان الغرض من ورائها هو الكشف عن مدى شاعرية شاعرين في موضوع بعينه ، وأى الشاعرين كان أشعر في ذلك الموضوع . ورغم قرب هذا المطلب وسهولة منالـه ، ورغم وعي الناقد بعملية النقد الأدبي ، واحتياطه في تحليل الأحكام — فقد اخفقت موازناته في تحقيق غايتها ، ولم تنجح ذلك النجاح المرجو ، وما ذلك الا بسبب المقاييس النقدية ، وما انطوت عليه من ازدواجية وجمود .

وخلاصة هذا الفصل — عامة — هي أن البحتري كان محورا من أهم محاور الموازنة في النقد العربي ، فقد وازن النقاد بينه وبين أبي تمام ، وبينه وبين المتنبي ، وبينه وبين الشريف الرضي ، وربما كانت هناك موازنات أخرى لم تصل الينا .

أما طبيعة هذه الموازنات التي تناولت البحتري وأقرانه من الشعراء ، فقد رأينا كيف أنها بدأت بسيطة ساذجة ، ثم اشتدت وقويت فبلغت غايتها على يد الآمدي . غير أن فن الموازنات لم يلبث أن حاق به الموت فترة طويلة من الزمن ، مثلما حاق بغيره من فنون النقد والأدب . وكاد هذا الفن النقدي العظيم أن يندثر نهائيا من تاريخ النقد العربي لولا محاولات ابن الاثير في بعثه من جديد ، وهي وان كانت محاولات ناقد نشيط فانها ليست أكثر من بعث وعودة .

وأما قيمة هذه الموازنات في الكشف عن أصالة البحتري ، وتقويم شاعريته ،

فلا نعتقد أنها قد حققت في جميع صورها ما كانت تصبوا اليه .

ويرجع السبب في ذلك الى صعوبة موضوع الموازنة ، وشدة احتياجه الى مكونات نقدية عالية ، تتجاوز ضيق النطاق ، والجزئية ، والتعصب ، — واختلال المقاييس ، وغير ذلك من مظاهر الضعف . وبعبارة موجزة ، ان الموازنة عمل الناقد العظيم الذي يلخص مستوى أمته الحضاري . وفي اعتقادنا أن غالب النقاد العرب الذين تصدوا لفن الموازنة لم يصلوا الى ذلك المستوى من حسن الاستعداد في بحث مثل هذا الموضوع . حتى الآمدي المثل المشرف في هذا الباب ، كان في بعض جوانبه محصلة لبذور الفساد في الفكر النقدي عند العرب .

واذا كانت هذه نتيجة سلبية ، فانما يخفف من غلوائها أننا لا ننظر الى الموازنة دائما من حيث هي أسس سليمة ، وأحكام مستقيمة ، وانما ننظر اليها أيضا من حيث هي عمل نقدي طموح ، وموقف فكري متناسق ومن هذه الزاوية تظل موازنة الآمدي قمة سامقة في تاريخ النقد العربي حتى ولو لم تترك آثارا ايجابية فيما يتعلق بتقويم شعر الطائيين .

خاتمة ونتائج

حاولت في الصفحات السابقة أن أقدم دراسة ضافية متأنية عن النقد العربي القديم الذي تناول شعر البحتري من جميع زواياه النظرية والتطبيقية .

ففي الفصل الأول من الباب الأول ، حاولت أن أعالج فكرة الطبع والصنعة في الشعر العربي بوجه عام من حيث نشأتها وتطورها وأثرها في النقد العربي . وإذا كنت قد حرصت في هذا الفصل على تأكيد فكرة قدم مذهب الطبع في الشعر العربي ، وأنه سابق لمذهب الصنعة ، فقد كنت أيضا حريصا على تأكيد أصالة مذهب الصنعة ، وخلوه من أية مؤثرات أجنبية ، وأنه — حتى في أقصى تطوراته — ليس أكثر من رجعة الى التركيز على بذور الصنعة في بعض الشعر القديم ، وان كانت هذه الرجعة مدفوعة أساسا بضرب من الاحساس بالتطور ، أو الرغبة في التجديد .

وفي الفصل الثاني من الباب الأول ، عالجت موضوع الطبع والصنعة في شعر البحتري ، وذلك من خلال تصورات قدامى النقاد . وقد تمكنت في هذا الفصل من رصد ثلاثة اتجاهات نقدية كانت تتنازع مذهب البحتري . الاتجاه الأول : وهو ذلك الذي كان يرى أن شعر البحتري ليس الا امتدادا للشعر القديم . والاتجاه الثاني : ونقيض الأول ، اذ كان يرى أن شعر البحتري لا يعدو أن يكون امتدادا لشعر أبي تمام ، وتمثيلا لطريقته في نظم الشعر . والاتجاه الثالث : وهو اتجاه معتدل ، اذ كان يرى أن شعر البحتري مزيج من الطبع والصنعة ، وأن صنعة البحتري أيضا ليست من صنعة أبي تمام في شيء ، وانما هي لون آخر استقاه شاعرنا من فن الكتاب . وقد ناقشت هذه الاتجاهات الثلاثة ، وكشفت عن مافي الاتجاهين الأولين من التصلب والانحراف عن الموضوعية . وانتميت الى تقرير الاتجاه الثالث ، ورأيت أنه هو ما ينبغي الأخذ به ، لما فيه من المرونة ،

والاقتراب من الحقائق الفنية الماثلة في شعر البحتري . وقد اعتبرت الكشف عن مصادر صنعة البحتري في هذا الفصل من الحقائق الجديدة التي لم أسبق اليها .

وفي الفصل الأول من الباب الثاني تناولت آراء النقاد في أسلوب البحتري من جميع الزوايا ، اللغوية ، والنحوية ، والبلاغية . وقد ناقشت نقاد البحتري في هذه الجوانب مناقشات عدة مؤيدة بالأدلة العقلية والنقلية . وكانت كل مناقشة من تلك المناقشات — غالبا — ما تسفر عن جلاء موقف ، أو تصحيح وهم ، أو تعديل وجهة نظر . وتناولت في هذا الفصل كذلك موضوع (أثر الطبع والصنعة في أسلوب البحتري) . وقد حاولت في هذا العنوان أن أرصد الخصائص الفنية لأسلوب الشاعر ، مما كان يذكره النقاد مفرقا هنا وهناك ، وأن أعقد الصلات بين تلك الخصائص وطبع البحتري وصنعته . وقد اضطلعت في هذا الجانب بتفسير تلك الخصائص وتحليلها مع التمثيل لها من واقع شعر البحتري .

وفي الفصل الثاني من هذا الباب ، تناولت آراء النقاد في معاني شعر البحتري ، خاصة تحت مقياسي الابداع ، والصواب والخطأ . وقد ناقشت تحت مقياس الابداع آراء النقاد في ابداع البحتري في وصف الطبيعة ، ووصف طيف الخيال . وناقشت تحت مقياس الصواب والخطأ دعوى أخطاء البحتري في المعاني ، سواء أكان ذلك من حيث علاقة معانيه باللغة ، أو علاقتها بالتقسيم ، والمبالغة . ورغم خطورة قضايا هذا الفصل ، وصعوبة الخوض فيها ، فقد تمكنت من الكشف عن كثير من الأخطاء التي تورط فيها قدامى النقاد ازاء موقفهم من معاني الشعر . من تلك الأخطاء ما يرجع مثلا الى سوء فهمهم لمعنى الابداع في الشعر ، كاحتكام غالبية النقاد في فن الوصف الى مقاييس الواقع الخارجي ، واهمالهم وجدان الشاعر ودوره في الابداع ، وما نتج عن ذلك من ضآلة تقويم قصيدة البحتري في

وصف الربيع ، وكتشددهم وصلابة مقاييسهم في الابداع الشعري ، مما أدى ببعضهم الى الحكم برفض ابداع البحتري في وصف الخيل والتقليل من أهميته . هذا الى جانب الكشف عن بعض وجهات النظر ومحاولة تعديلها ، كمسألة ابداع البحتري في وصف طيف الخيال ومبالغة القدماء فيها .

ومن تلك الأخطاء ما يرجع الى قضية الصواب والخطأ في معاني الشعر ، كجهل عامة قدامى النقاد بمستويات اللغة بين النثر والشعر ، وتأثير ذلك في فساد أحكام بعضهم على معاني شعر البحتري . وكجهل بعضهم بالقيم الصوتية ودورها الفني في الشعر ، وأثر ذلك في نظرة بعضهم الى تقسيمات شاعرنا .

وفي الفصل الثالث تناولت آراء النقاد في بناء قصيدة البحتري ، وذلك من الناحيتين الموضوعية والموسيقية . ففي الناحية الأولى ناقشت آراءهم في استهلالات الشاعر وتخلصاته وخواتمه . وفي الناحية الثانية ناقشت أبرز ملاحظاتهم على عروضه ، وقوافيه ، والظواهر الموسيقية في شعره . ورغم ضيق نطاق هذا الفصل اذا ما قيس بغيره من فصول هذا البحث ، فقد حاولت أن أثبت خطأ بعض الأفكار الشائعة عن بناء قصيدة البحتري . وعلى وجه التحديد فكرة أن البحتري لايجيد التخلص من النسيب الى المديح . لقد أثبت خطأ هذا الرأي من خلال ابراز وجهة نظر كانت مغمورة ، وأعني بها وجهة نظر الآمدي ، وهو أدق ناقد فهم هذه الزاوية من شعر البحتري . كما حاولت في هذا الفصل توسيع وجهة نظر القيرواني في تعليل كثرة الزحاف وشيوعه في شعر شاعرنا ، خاصة بعد أن رأيت أنها وجهة نظر فذة وذات مردود ايجابي في تقويم شعر الرجل وتوسيع دائرة تذوقه .

وفي الفصل الأول من الباب الثالث تناولت قضية سرقات البحتري . وقد بدأت ببحث قضية سرقات البحتري من أبي تمام خاصة . ثم تناولت بعد ذلك

سرقاته من سائر الشعراء . وقد تناولت فى القضية الأولى جهود نقاد القرن الثالث بما فى ذلك بعض الكتب التى ألفت فى سرقات البحترى من أبى تمام، ثم جهد الآمدى الذى يعتبر أخر من اهتم بهذه القضية . وتناولت فى القضية الثانية جهود ثلاثة من أهم نقاد البحترى فى هذا الجانب .

وهؤلاء هم الآمدى ، وأبو هلال العسكرى ، وابن الأثير الجزرى . واذا كنت قد وقفت فى هذا الفصل على كثير من المظاهر الايجابية والآراء السديدة فى قضية سرقات البحترى من أبى تمام أو فى قضية سرقاته من سائر الشعراء ، فان المؤسف أن أكثر ما قيل فى هذه القضية كان مشوبا بنزعات التعصب وفساد المقاييس النقدية . ومع أننى قد صرفت أكثر جهدى الى الكشف عن تلك المظاهر، ونقد تلك المقاييس ، فقد تمكنت من خلال ذلك من استيضاح أصالة البحترى ، وظهور شخصيته الابداعية فى غالب ما أخذه أو تأثر به .

وفى الفصل الثانى من الباب الثالث ، وهو آخر فصول الرسالة ، تناولت قضية الموازنات الأدبية بين البحترى وغيره من كبار الشعراء . وكان الموضوع الرئيسى فى هذا الفصل هو الموازنة بين أبى تمام والبحترى . وقد بدأت بموازنات نقاد القرن الثالث الهجرى بين الشاعرين . وانتهيت الى أن تلك الموازنات كانت بسيطة فى كل مقوماتها المنهجية والتحليلية . وقد أطلت الوقوف بعد ذلك عند ذلك العمل النقدى الشامخ ، وأعنى به موازنة الآمدى . فتحدثت عن بواعثها، ومنهجها ، وأسسها النقدية ، وما يمكن أن يؤخذ عليها . وأخيرا وقفت أمام الموازنة بين البحترى والمتنبى ، والموازنة بين البحترى والشريف الرضى ، وهما الموازنتان اللتان أجراهما ابن الاثير فى القرن السابع الهجرى .

وقد بدأت ببحث منهج هذا الناقد فى الموازنة بوجه عام ، وكشفت عن طبيعة مقاييسه النقدية ، وما فيها من اختلال وجمود . ثم تناولت بعد ذلك تينك الموازنتين عرضا وتحليلا ونقدا ، مبينا كيف أن مقاييس ابن الأثير النظرية قد أثرت فى موقفه من النصوص الشعرية ، فطبعتها بطابع الجمود والحرفية .

ثبت المصادر والمراجع

أ - مصادر ومراجع باللغة العربية :

١- الابانة عن سرقات المتنبي : للعميدى ، تحقيق ابراهيم الدسوقى البساطى ، دار المعارف بمصر ١٩٦١م .

٢- أبو بكر الصولى ناقدا : صبحى ناصر حسين ، دار الجاحظ بغداد ١٩٧٥م .

٣- أبو تمام الطائى : نجيب البهبيتى ، دار الفكر ، مكتبة الخانجى ١٩٧٠م .

٤- أبو القاسم الآمدى وكتاب الموازنة : محمد أبو حمده دار العربية للطباعة والنشر بيروت ١٣٨٩هـ - ١٩٦٩م

٥- أثر القرآن فى تطور النقد الأدبى : الدكتور محمد زغلول سلام ، دار المعارف بمصر (الطبعة الثالثة) .

٦- أخبار أبى تمام : لأبى بكر الصولى ، تحقيق خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام ، ونظير الاسلام الهندى ، المكتب التجارى بيروت .

٧- أخبار البحترى : لأبى بكر الصولى ، تحقيق الدكتور صالح الأشتر ، دار الفكر دمشق ١٩٦٤م .

٨- الأدب وفنونه : الدكتور محمد مندور ، دار نهضة مصر (الطبعة الثانية) القاهرة

٩- الأدب وفنونه : الدكتور عز الدين اسماعيل ، دار الفكر العربى القاهرة ١٩٧٦م .

١٠- أساس البلاغة : للزمخشرى ، دار الكتب القاهرة ١٩٧٢م .

١١- الاستدراك فى الرد على رسالة ابن الدهان : ضياء الدين ابن الأثير ، تحقيق حفنى شرف ، مكتبة الانجلو القاهرة ١٩٥٨م .

١٢- أسرار البلاغة : للامام عبد القاهر الجرجانى ، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجى ، مكتبة القاهرة ١٣٩٢هـ ١٩٧٢م .

١٣- الأسس الجمالية فى النقد العربى : الدكتور عز الدين اسماعيل دار الفكر العربى القاهرة ١٩٦٨م .

١٤- الأسس الفنية للنقد الأدبي : عبدالحميد يونس ، دار المعرفة القاهرة ١٩٥٨م.

١٥- الأسس النفسية للابداع في الشعر خاصة : الدكتور مصطفى سويف ، دار المعارف بمصر ١٩٥٩م.

١٦- أسس النقد الأدبي عند العرب: دكتور أحمد أحمد بدوي ، مكتبة نهضة مصر القاهرة ١٩٦٠م.

١٧- الأسلوب : أحمد الشايب ، مكتبة النهضة المصرية (الطبعة السادسة) ١٩٦٦م.

١٨- أصول النقد الأدبي : أحمد الشايب مكتبة النهضة المصرية (الطبعة الثامنة) القاهرة ١٩٧٣م.

١٩- اعجاز القرآن : لأبي بكر الباقلاني ، تحقيق سيد أحمد صقر . دار المعارف بمصر (الطبعة الثالثة)

٢٠- أعلام الكلام : لابن شرف القيرواني ، مكتبة الخانجي القاهرة ١٣٤٤هـ- ١٩٢٦م

٢١- الأغاني : لأبي الفرج الاصفهاني ، طبعة مصورة عن طبعة بولاق الأصلية (دار صعب بيروت)

٢٢- الأقصى القريب في علم البيان ، للتنوخي ، مكتبة الخانجي القاهرة ١٣٢٧هـ

٢٣- أمالي المرتضى : للشريف المرتضى ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ، دار احياء الكتب (عيسى الحلبي وشركاه) القاهرة ١٣٧٣ هـ- ١٩٥٤م .

٢٤- أوهام شعراء العرب في المعاني : أحمد تيمور باشا دار الكتاب العربي مصر ١٣٦٩هـ- ١٩٥٠م.

٢٥- الباقلاني وكتابه اعجاز القرآن : الدكتور عبد الرؤوف مخلوف ، دار مكتبة الحياة بيروت ١٩٧٣م

٢٦- البرهان في وجوه البيان : ابن وهب الكاتب ، تحقيق الدكتور أحمد مطلوب ، الدكتورة خديجة الحديثي . الطبعة الأولى - بغداد - ١٣٨٧ - ١٩٦٧

٢٧— بلاغة أرسطو بين العرب واليونان : الدكتور ابراهيم سلامه مكتبة الانجلو ، القاهرة ١٩٥٢م .

٢٨— البيان والتبيين : للجاحظ ، تحقيق عبدالسلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي القاهرة ١٣٨٨ هـ — ١٩٦٨م .

٢٩— تاج العروس : للزبيدي ، المطبعة الخيرية ، مصر ١٣٠٦هـ .

٣٠— تاج اللغة وصحاح العربية : للجوهري ، تحقيق أحمد عبدالغفور عطار ، دار الكتاب العربي القاهرة ١٩٥٦م .

٣١— تاريخ آداب اللغة العربية : جرجس زيدان . دار الهلال القاهرة .

٣٢— تاريخ الأدب العربي : كارل بروكلمان ، ترجمة عبدالحليم النجار (الطبعة الرابعة) دار المعارف بمصر .

٣٣— تاريخ الأدب العربي : ر . بلاشير ، ترجمة الدكتور ابراهيم كيلاني ، منشورات وزارة الثقافة دمشق ١٩٧٣م .

٣٤— تاريخ النقد الأدبي عند العرب : طه أحمد ابراهيم . دار الحكمة بيروت .

٣٥— تاريخ النقد الأدبي عند العرب : الدكتور احسان عباس ، دار الأمانة — مؤسسة الرسالة بيروت ١٣٩١هـ . ١٩٧١م .

٣٦— تطور الأساليب النثرية : أنيس المقدسي (الطبعة الخامسة) دار العلم للملايين بيروت .

٣٧— تهذيب اللغة : للأزهري ، نشر الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ١٩٦٤م .

٣٨— التيارات المعاصرة في النقد الأدبي : الدكتور بدوي طبانة ، مكتبة الانجلو القاهرة ١٣٩٠هـ — ١٩٧٠م .

٣٩— ثلاث رسائل في اعجاز القرآن : للرماني والخطابي وعبد القاهر ، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام دار المعارف بمصر ١٣٨٧هـ — ١٩٦٨م .

٤٠— ثمار القلوب في المضاف والمنسوب : للثعالبي ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم دار نهضة مصر ١٣٨٤هـ — ١٩٦٥م .

٤١ــ الجمهـرة : لابن دريـد ، طبعـة مصورة ، مؤسسة الحلبـي ، القاهرة .

٤٢ــ الحركـة النقديـة حول مذهـب أبـي تمام : الدكتور محمود الربـداوي ، دار الفكر بيروت .

٤٣ــ حليـة المحاضـرة : للحاتمـي (مخطوط) كليـة الآداب جامعة القاهرة .

٤٤ــ الحيوان : للجاحـظ ، تحقيق محمد عبدالسلام هارون مكتبـة مصطفـى الحلبي (الطبعـة الثانيـة) مصر .

٤٥ــ دائرات المعارف الاسلاميـة . الترجمـة العربيـة .

٤٦ــ دراسات ونماذج في مذاهـب الشعر ونقده : الدكتور محمد غنيمي هـلال ، دار نهضـة مصـر القاهـرة .

٤٧ــ دفاع عن البلاغـة : أحمد حسـن الزيات ، عالم الكتب القاهـرة ١٩٦٧م .

٤٨ــ دلائل الاعجـاز : للامام عبد القاهـر الجرجاني تعليـق وشرح محمدعبدالمنعم خفاجـي مكتبـة القاهـرة ١٩٦٩م ــ ١٣٨٩هـ .

٤٩ــ دلالـة الألفاظ : الدكتور ابراهيم أنيـس مكتبـة الانجلـو المصريـة ١٩٧٢م

٥٠ــ ديباجات البحـتري : لابي الصالي (درويش الطالوي) مخطوط المكتبـة الظاهريـة بدمشق برقم ٦٦٥٤ .

٥١ــ ديوان أبي تمام : شرح الخطيب التبريزي تحقيق محمد عبده عزام (الطبعـة الثالثـة) دار المعارف بمصـر .

٥٢ــ ديوان أبي نواس : بشرح الصولي ، مخطوط المكتبـة الظاهريـة بدمشق برقـم ٤٦٤٠ .

٥٣ــ ديوان البحـتري ، تحقيق حسـن كامل الصيرفـي (الطبعـة الثانية) دار المعارف بمصـر .

٥٤ــ رسائل أبي العلاء : لأبـي العلاء المعري ، المطبعة المدرسيـة ، اكسفورد .

٥٥ــ الرسالـة الموضحـة : لابي علي الحاتمـي ، تحقيق محمد يوسـف نجـم ، دار صادر بيروت ١٩٦٥م .

٥٦- زهر الآداب : للحصري القيرواني ، ضبط وشرح زكي مبارك مطبعة السعادة مصر ١٣٧٣هـ - ١٩٥٣م .

٥٧- سر الفصاحة : لابن سنان الخفاجي ، تصحيح وتعليق عبدالمتعال الصعيدي ، مكتبة صبيح ، القاهرة . ١٣٧٢هـ - ١٩٥٣م .

٥٨- شرح الاشموني (منهج السالك الى ألفية ابن مالك) تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد ، دار الكتاب العربي بيروت ١٩٥٥م .

٥٩- شرح ديوان الحماسة : للمرزوقي ، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون مطبعة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٣٨٨هـ - ١٩٦٨م .

٦٠- الشعر والتجربة : ارشيبالد مكليش ، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي ، منشورات دار اليقظة بيروت ١٩٦٣م .

٦١- الشعر الجاهلي : الدكتور سيد حنفي حسنين ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧١م .

٦٢- شعر الحرب في أدب العرب : الدكتور زكي المحاسني ، دار المعارف الطبعة الثانية .

٦٣- الشعر والشعراء : ابن قتيبة ، دار الثقافة بيروت ١٩٦٩م .

٦٤- الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي : الدكتور يوسف خليف دار المعارف بمصر (الطبعة الثانية)

٦٥- شعر الطبيعة في الأدب العربي : الدكتور سيد نوفل ، دار المعارف بمصر (الطبعة الثانية) .

٦٦- الصبغ البديعي في اللغة العربية : الدكتور أحمد ابراهيم موسى ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ١٣٨٨هـ . - ١٩٦٩م .

٦٧- الصورة الفنية : دكتور جابر عصفور ، دار الثقافة القاهرة ١٩٧٤م .

٦٨- ضرائر الشعر : للقزاز القيرواني ، تحقيق الدكتور محمد زغلول سلام والدكتور محمد مصطفى هدّارة ، دار المعارف بالاسكندرية .

٦٩ ـ الضرائر : محمود شكرى الألوسى ، مكتبة دار البيان بغداد ـ دار صعب بيروت .

٧٠ ـ ضياء الدين ابن الأثير وجهوده فى النقد الأدبى : الدكتور محمد زغلول سلام ، مكتبة نهضة مصر القاهرة .

٧١ ـ طبقات الشعراء : لابن المعتز ، تحقيق عبدالستار فراج ، دار المعارف بمصر .

٧٢ ـ طبقات فحول الشعراء : لمحمد بن سلام الجمحى ، مطبعة المدنى القاهرة .

٧٣ ـ الطبيعة فى الشعر الجاهلى : الدكتور حمودى القيسى ، دار الارشاد بيروت ١٣٩٠هـ ١٩٧٠م .

٧٤ ـ طيف الخيال للشريف المرتضى ، تحقيق حسن كامل الصيرفى ، دار احياء الكتب العربيه ١٣٨١هـ ـ ١٩٦٢م .

٧٥ ـ عبث الوليد لابي العلاء المعرى ، مكتبة نهضة مصر (الطبعة الثامنة) القاهرة .

٧٦ ـ العمده : لابن رشيق القيروانى ، تحقيق محمد محى الدين عبدالحميد ، مطبعة السعادة (الطبعة الثالثة) مصر ١٣٨٣هـ ـ ١٩٦٣م .

٧٧ ـ عيار الشعر : لابن طباطبا العلوى ، تحقيق دكتور طه الحاجرى ودكتور محمد زغلول سلام ، المكتبة التجارية القاهرة ١٩٥٦م .

٧٨ ـ الفهرست : لابن النديم ، دار المعرفة بيروت .

٧٩ ـ الفن ومذاهبه فى الشعر العربى : الدكتور شوقى ضيف (الطبعة السابعة) دار المعارف بمصر .

٨٠ ـ فنون الأدب : هـ . ب تشارلتن ، ترجمة زكى نجيب محمود ، لجنة التأليف والترجمة ، القاهرة ١٩٤٥م .

٨١ ـ فى الأدب الجاهلى : طه حسين ، دار المعارف بمصر ١٩٦٤م .

٨٢ ـ فى الأدب والنقد ، الدكتور محمد مندور ، دار نهضة مصر .

٨٣— فى نقد الشعر : الدكتور محمود الربيعى ، دار المعارف (الطبعة الرابعة) مصر .

٨٤— القاضى الجرجانى الأديب الناقد : الدكتور محمود السمره ، المكتب التجارى للطباعة والنشر بيروت ١٩٦٦م .

٨٥— القاضى الجرجانى والنقد الأدبى : الدكتور عبده قلقيلة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٣م .

٨٦— قدامة بن جعفر والنقد الأدبى : الدكتور بدوى طبانة ، مكتبة الأنجلو المصرية ١٣٨٦هـ — ١٣٦٩م .

٨٧— قراضة الذهب : ابن رشيق القيروانى ، تحقيق الشاذلى بويحى ، الشركة التونسية ، تونس ١٩٧٢م .

٨٨— قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث : الدكتور محمد زكى العشماوى الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الأسكندرية ١٩٧٨م .

٨٩— قواعد الشعر : لثعلب ، تحقيق الدكتور رمضان عبد التواب ، دار المعرفة ، القاهرة ١٩٦٦م .

٩٠— كتاب الأمالى : لأبى على القالى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٥م .

٩١— كتاب البديع : لعبد الله بن المعتز ، اعتنى بنشره والتعليق عليه المستشرق اغناطيوس كراتشقوفسكى ، منشورات دار الحكمة دمشق .

٩٢— كتاب التشبيهات : لابن أبى عون ، تحقيق محمد عبد المعيد خان — كمبردج ١٩٥٠م .

٩٣— الكتاب : لسيبويه ، المطبعة الأميرية بولاق مصر ١٣١٦هـ .

٩٤— كتاب الصناعتين : لأبى هلال العسكرى تحقيق على محمد البجاوى، ومحمد أبو الفضل ابراهيم مطبعة عيسى البابى الحلبى القاهرة .

٩٥— كتاب القوافى : للقاضى أبى يعلى التنوخى ، تحقيق دكتور عونى عبد الرؤوف مكتبة الخانجى القاهرة ١٩٧٥م .

٩٦ــ الكشف عن مساوئ شعر المتنبي : للصاحب ابن عباد ، تحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين ، مكتبة النهضة بغداد ١٣٨٥ هـ ــ ١٩٦٥م .

٩٧ ــ لسان العرب : لابن منظور (طبعة مصورة عن طبعة بولاق) الدار المصرية للتأليف والترجمة القاهرة .

٩٨ــ اللغة : فندريس ، ترجمة عبدالحميد الدواخلي ومحمد القصاص القاهرة ١٩٥٠م .

٩٩ــ المبرد ودراسة كتابه الكامل ، أبو الحسن عبدالله الخطيب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب . الاسكندرية ١٩٧٩م .

١٠٠ــ مبادئ النقد الأدبي : ا . أ . رتشاردز ، ترجمة الدكتور مصطفى بدوى ، المؤسسه المصرية العامة ، مصر ١٩٦٣م .

١٠١ــ المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها : الدكتور عبدالله الطيب المجذوب مكتبة الانجلو القاهرة ١٩٥٥م .

١٠٢ــ المثل السائر : ضياء الدين ابن الأثير ، تحقيق الدكتور أحمد الحوفي والدكتور بدوى طبانة مكتبة نهضة مصر ومطبعتها ، القاهرة ١٣٧٩هـ ــ ١٩٥٩م .

١٠٣ــ مذاهب الأدب : محمد عبدالمنعم خفاجي (الطبعة الأولى) القاهرة ١٩٥٣م .

١٠٤ــ المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا : فليب فان تغيم ، ترجمة فريد انطونيوس ، منشورات عويدات بيروت ١٩٦٧م .

١٠٥ــ مشكلة السرقات في النقد العربي : الدكتور محمد مصطفى هدارة ، (الطبعة الثانية) المكتب الاسلامي بيروت ١٩٧٥م .

١٠٦ــ معجم الأدباء : ياقوت الحموى ، مطبوعات دار المأمون (الطبعة الأخيرة) بيروت .

١٠٧— المعيار فى أوزان الأشعار: لابن السراج الشنتريني ، تحقيق الدكتـــور محمد رضوان الداية دار الأنوار بيروت ١٣٨٨هـ — ١٩٦٨م.

١٠٨— مفهوم الشعر: الدكتور جابر عصفور، دار الثقافة ، القاهرة ١٩٧٨م

١٠٩— مقالات فى النقد الأدبى : ت . س . اليوت ترجمة الدكتورة لطيفة الزيات مكتبة الانجلو المصرية القاهرة .

١٠١— مقامات بديع الزمان الهمدانى : لبديع الزمان الهمداني ، المطبعه الكاثوليكيه ، بيروت .

١١١— الملكة اللسانية فى نظر ابن خلدون : الدكتور محمد عيد، منشورات عالم الكتب ، القاهرة ١٩٧٩م.

١١٢— من غاب عنه المطرب : للثعالبى ، (مخطوط) المدينة المنورة مكتبة عارف حكمت برقم ٨٠/١٧٧ (مجاميع) .

١١٣— منهاج البلغاء : حازم القرطاجنى ، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجه، دار الكتب الشرقية تونس ١٩٦٦م.

١١٤— الموازنة : للآمدي ، (الطبعة الثانية) دار المعارف مصر ١٩٧٢م.

١١٥— الموازنة (الجزء المخطوط) : للآمدي (نسخة خطية اطلعت عليها فى مكتبة استاذنا الكبير السيد أحمد صقر) .

١١٦— الموازنة بين الشعراء : زكى مبارك ، دار الكتاب العربى القاهرة .

١١٧— موسيقى الشعر : الدكتور ابراهيم أنيس (الطبعة الرابعة) مكتبة الانجلو القاهرة ١٩٧٢م.

١١٨— الموشح : للمرزباني ، تحقيق على محمد البجاوى ، دار نهضة مصر القاهرة ١٩٦٥م.

١١٩— النثر الفنى فى القرن الرابع : زكى مبارك ، (الطبعة الثانية) المكتبة التجارية بمصر .

١٢٠— نظرية الأدب : رينيه ويليك ، واوستن ، وارين ، ترجمة محي الدين صبحي (نشره المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية) دمشق ١٩٧٢م .

١٢١— نظرية المعنى في النقد العربي : الدكتور مصطفى نصيف ، دار القلم القاهرة ١٩٦٥م .

١٢٢— النقد الأدبي الحديث : الدكتور محمد غنيمي هلال ، دار نهضة مصر القاهرة .

١٢٣— النقد التطبيقي والموازنات : الدكتور محمد الصادق عفيفي ، مكتبة الخانجي القاهرة ١٣٩٨هـ — ١٩٧٨م .

١٢٤— نقد الشعر : لقدامة بن جعفر ، تحقيق كمال مصطفى (الطبعة الأولى) مكتبة الخانجي بمصر .

١٢٥— النقد الأدبي حول أبي تمام والبحتري في القرن الرابع الهجري : محمد علي أبو حمدة ، دار العربية للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٦٩م .

١٢٦— النقد الجمالي وأثره في النقد العربي : روز غريب ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٥٢م .

١٢٧— النقد اللغوي عند العرب : دكتور نعمة رحيم العزاوي ، منشورات وزارة الثقافة بغداد ١٩٧٨م .

١٢٨— النقد المنهجي عند العرب : الدكتور محمد مندور ، دار نهضة مصر القاهرة .

١٢٩— نقد النثر : لقدامة بن جعفر ، تحقيق طه حسين ، وعبدالحميد العبادي ، (الطبعة الرابعة) مطبعة مصر القاهرة ١٩٣٨م .

١٣٠— نور القبس المختصر من المقتبس : ليوسف بن أحمد اليغموري ، تحقيق رودلف زلهايم — فرانكفورت ١٩٦٤م .

١٣١— الوافي في العروض والقوافي : الخطيب التبريزي ، تحقيق فخر الدين قباوة ، وعمر يحيى ، (الطبعة الثانية) دار الفكر للطباعة والنشر ، دمشق ١٣٩٥هـ / ١٩٧٥م

١٣٢- الوساطة بين المتنبي وخصومه : للقاضي الجرجاني ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ، علي محمد البجاوي ، (الطبعة الرابعة) مكتبة عيسى الحلبي القاهره ١٣٨٦هـ - ١٩٦٦م.

١٣٣- وفيات الأعيان : لابن خلكان ، تحقيق الدكتور احسان عباس ، دار صادر بيروت .

١٣٤- يتيمة الدهر : للثعالبي ، تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد ، دار الفكر بيروت .

ب — مراجـــــع باللغـــــة الانجليزيـــــــــة .

1 - LYALL (CH - J)

TRANSLATIONS OF THE ANCIENT ARABIC POETRY, CHEIFLY THE PRE-ISLAMIC WITH AN INTRODUCTION AND NOTES.

EDINBURGH - 1877.

2 - NICHOLSON (R A)

A LITERARY HISTORY OF THE ARABS. THE UNIVERSITY PRESS, CAMBRIDG. 1956

فهـــرس البحـــث

مقدمة البحـث : (أ ــ د) .

الباب الأول

مذهب البحـترى بين الطبـع والصنعـــــة

(ص ١ ــ ٧٦)

الفصل الأول : فكـرة الطبـع والصنعة

الطبع والصنعة فى شعر القدماء (ص٢) . الصنعة فى الشعر القديـــم كما تصورها المعاصرون (ص٨) . الطبع والصنعة فى شعر المحدثين (ص١٧) . الصنعة فى شعر المحدثين (ص٢٢) . موقف المعاصرين من صنعة المحدثـين (ص٢٩) . أثر الصنعة البديعيـة فى النقد العربى (ص٣٤) .

الفصـل الثانى : مذهب البحـترى كما تصوره النقاد .(٤٤ ــ ٧٦) مذهـب البحـترى عند أنصار الطبع وعمود الشعر (ص٤٤) . مذهب البحـترى عنـــد أنصار الصنعة (ص٤٨) . مذهب البحـترى عند أصحاب الطبع والصنعة(ص٥٤)

الباب الثانـــى

الأصول الفنيـة لمذهب البحـترى

(٧٧ ــ ٢٤٣)

الفصل الأول : الأسلوب (٧٧ ــ ١٤٦) .

تمهيد (ص٧٧) . ألفاظـه (ص٨٧) . تراكيبـه (ص١٠٢) . تشبيهاتـــــه واستعارته (ص١١٠) . أثر الطبع والصنعة فى أسلوبـه (ص١٢٥) .

الفصل الثانى : المعانى (١٤٧ ــ ١٩٤) .

تمهيد (ص١٤٧) . معانيه على ضوء مقياس الابداع (ص١٥٩) . معانيه علـــى ضوء مقياس الصواب والخطأ (ص١٧٩) .

الفصل الثالث : بناء القصيدة : (١٩٥ ــ ٢٤٣) .

تمهيد البناء الموضوعى (ص١٩٥) . بناء قصيدة البحـترى الموضوعى (٢٠٤) . تمهيد

البناء الموسيقى (٢٢٥) • عروض البحتري وقوافيه والظواهر الموسيقية في شعره (٢٣٦) •

الباب الثالث
في قضيتي السرقات والموازنات
(٢٤٤ — ٣٣٨)

الفصل الأول : السرقات (٢٤٤ — ٢٨٣) •

تمهيد (ص ٢٤٤) • سرقات البحتري من أبي تمام (ص ٢٥٤) • سرقات البحتري من عامة الشعراء (ص ٢٦٧) •

الفصل الثاني الموازنات : (٢٨٤ — ٣٣٨)

تمهيد (ص ٢٨٤) • الموازنة بين أبي تمام والبحتري (ص ٢٨٨) • الموازنة بين البحتري والمتنبي (ص ٣١٩ • الموازنة بين البحتري والشريف الرضي (ص ٣٣٥) •

خاتمة ونتائج : (ص ٣٣٩) •

ثبت المصادر والمراجع : (ص ٣٤٣)

فهرس البحث : (ص ٣٥٥)