د. عبد الواسع أحمد الحميري

شعرية الخطاب

في التراث النقدي والبلاغي

شعريـــة الخطـــاب
في التراث النقدي والبلاغي

د. عبد الواسع أحمد الحميري

شعرية الخطاب

في التراث النقدي والبلاغي

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

جميع الحقوق محفوظة

الطبعة الأولى

1425 هـ ـ 2005 م

مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

بيروت ـ الحمرا ـ شارع اميل اده ـ بناية سلام ـ ص.ب. 113/6311

تلفون 791123 (01) ـ تلفاكس 791124 (01) بيروت ـ لبنان

بريد الكتروني majdpub@terra.net.lb

ISBN 9953-427-96-8

المقدمة

لا تـــزال قضية الشعرية، أو جمالية الشعر من القضايا الساخنة التي تثير جدلاً واســـعاً في الســـاحة الـــنقدية المعاصرة، وهذا البحث يعيد من جديد طرح سؤال الشـــعرية الـــذي طـــرح مراراً من قبل نقاد وأدباء مرموقين، على تراثنا النقدي والـــبلاغي، محـــاولاً الكشف عن خصائص الإبداع الجمالي، وشروط جماليته، في الـــنظرية الشعرية العربية، انطلاقاً من نظرية البيان، كما بلورها الجاحظ، ومن جاء بعده، حتى عبد القاهر الجرجاني، وانتهاء بـــ (نظرية النظم) الجرجانية.

وتأتي أهمية هذا البحث في كونه يربط بين جمالية الإبداع وجمالية التلقي، أو بـــين شـــروط الابداع الجمالي، وشروط التلقي الجمالي، منطلقاً في هذا الربط من طبيعة الموقف النقدي البياني الذي سعى على الدوام إلى فرض سياق التلقي الجمالي، على الإبداع ليغدو سياقاً له، وسعى، من ثم، إلى فرض شروط التلقي الجمالي، على الإبـــداع لتغدو شروطاً جمالية له ـــ أقول إن هذا الموقف النقدي البياني الذي نظر إلى قضايا الإبداع والتلقي على هذا النحو، قد حتم علينا النظر إلى هاتين الجماليتين (أعـــني جمالـــية الإبـــداع وجمالية التلقي) بوصفهما جماليتين قائمتين على أسس مشتركة، أو مشروطتين بشروط واحدة هي في الأصل شروط التلقي الجمالي.

وبمـــا أن الوعـــي النقدي البياني، قد استطاع أن يفرض شروط المخاطَب (المبيَّن له أو المتلقي) على المخاطِب (المبَيِّن) في سياق الخطاب، وعلى نحو يسمح لنا بالقول في تعريف هذا المخاطب بأنه: مَنْ صِيْغَ لأجله الخطاب وفقاً لشروطه، أقول بمـــا أن الوعـــي الـــنقدي البياني، قد أعطى لمتلقي الخطاب كل هذه السلطة على الخطـــاب البـــياني أو عـــلى العملية البيانية برمتها، فقد رأيت في بحثي هذا الذي يســـتهدف في الأســـاس الكشف عن جمالية الخطاب الشعري في التراث النقدي والـــبلاغي، ان انطلـــق من العملية البيانية نفسها، بوصفها عملية دلالة على المعنى

تنطوي على شروط جمالية في الانتاج وفي التلقي في آن معاً، وهو أمر من شأنه أنه قـــد حتم عليَّ البدء أولاً بتحديد مفهوم البيان بشكل عام، وكما تصوره الجاحظ ومـــن جاء بعده من البيانيين حتى عبد القاهر الجرجاني، لألج من مفهوم البيان إثر ذلـــك إلى صلب العملية البيانية، إذ وجدت نفسي مضطراً لإجمال القول أولاً فيما أسمّيه بـــ (أركان العملية البيانية) وهي:

1 – المبيِّن بوصفه المتكلم أو الشاعر.

2 – المبيَّن له، أو المخاطب.

3 – المعنى المبيَّن.

4 – أداة البيان، وهي اللغة أو اللسان.

5 – إضافة إلى سياق الإبانة، موضحاً في هذا السياق دور كل ركن من هذه الأركان في العملية البيانية.

عـــلى أني قد سلطت الضوء بشكل خاص، على دور المبين له (المتلقي) في عملية البيان نظراً لدوره الفاعل في هذه العملية.

هـــذا وقـــد فصلت القول في محور خاص في نظرية النظم الشعري عند عبد القاهر الجرجاني، موضحاً في هذا السياق ما يميّز (عملية الإبانة عن المعنى) في الوعي الـــنقدي البـــياني قبل عبد القاهر الجرجاني، عن عملية نظم المعنى عند عبد القاهر الجـــرجاني بوصـــفهما – كما تبيَّن لي من خلال عملية المقارنة بينهما – طريقتين مختلفـــتين من طرق إنتاج المعنى، وطريقتين مختلفين، بالتالي، من طرق تلقي المعنى أو الإستجابة له.

الباب الأول

شعرية البيان

في التراث النقدي والبلاغي

1 – مفهوم البيان

البيان هو الإبانة، والإبانة هي الإفصاح مع ذكاء، والبَيْن هو الفراق والبعد، ومنه غراب البين، تقول بان القوم بينا وبينونة: فارقوا، وبان الشيء: انقطع، وأبانه غيره: قطعه، وبانت المرأة عن الرجل فهي بائن: انفصلت عنه بطلاق. والبائن: كل قوس بانت عن وترها كثيراً، وتطلق على البئر البعيد القعر، وتقول: بان الأمر بياناً: اتضح وزال عنه الغموض الذي كان عليه[1].

وهذا يعني أن مادة البيان قد تطلق ويراد بها المعنى المبين، وقد تطلق ويراد بها حدث الإبانة عن ذلك المعنى، غير أنها حين تطلق ويراد بها هذا المعنى الأخير، فإنها تتضمن الدلالة على ثلاثة معان رئيسية هي:

1 – إظهار المعنى بعد خفائه.
2 – والانفصال عنه بعد الاتصال به.
3 – والبعد عنه بعد القرب منه.

على أن هذه المعاني اللغوية الثلاثة التي تضمنتها مادة البيان ظلت هي نفسها المعاني التي تشكل رؤية البيانيين العرب وفي مقدمتهم الجاحظ، لطبيعة البيان، فليس

---

[1] أنظر مادة (البين) في القاموس المحيط.

البـــيان في منظور أولئك البيانيين سوى اسم لحدث الإبانة عن المعنى بطريقة تؤدي إلى إظهـــار المعنى ونفيه أو الإنتفاء عنه. على معنى أن المُبَيِّن للمعنى- في هذا المنظور - يظـــل متصلاً بالمعنى، والمعنى جزء منه طالما بقي ذلك المعنى كامناً في أعماقه، أما بعـــد أن يكشفه للآخرين، أو بعد أن يهتك ستره أمام الآخرين، فإنه حينئذٍ يصبح ملكـــاً للآخرين أو مشاعاً بينهم، وهذا يعني أن عملية الإبانة عن المعنى تتضمن – بالضرورة – عملية التخلي عنه.

عـــلى أن هـــذا التصور للبيان قد ظل يمثل الوعي السائد للبيان، لا سيما في فـــترة الجـــاحظ ومـــا بعدها، حتى عبد القاهر الجرجاني، ولذلك فهو يمثل الوعي المشترك بين كل الفئات التي تحدثت عن البيان وأسهمت في بلورة مفهومه.

وانطلاقاً من هذا الوعي أو التصور، جاء تعريف الجاحظ الشهير للبيان بأنه: (اســـم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى وهتك الحجاب دون الضمير حتى يفضـــي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله، كائناً ما كان ذلك البيان، ومن أي جنس كان ذلك الدليل[1]).

فماذا نلاحظ إذاً على تعريف الجاحظ هذا للبيان؟

نلاحظ أن الجاحظ في هذا التعريف، قد أخبر أولاً عن البيان بأنه: اسم، وأن يخبر الجاحظ عن البيان بأنه اسم، معناه أنه يثبت للبيان صفة الاسمية أو العَلَميَّة، وأن يثبـــت للبيان صفة الاسمية أو العلمية، معناه أنه يجعل البيان دليل هوية، وأن يجعل البـــيان دلـــيل هويـــة معناه أنه – أي الجاحظ – قد وضع البيان في خانة الأشياء الواضحة المميزة، وصار يضبطه كما تضبط الأشياء الواضحة المميزة، شأن الجاحظ في هـــذا شـــأن بقية المفكرين في عصره الذين سعوا – كل في مجال تخصصه – إلى ضـــبط هويـــات الأشـــياء التي تقع في دوائر اختصاصاتهم، مما يوحي لنا بأن زمن الجـــاحظ قـــد كان يمثل زمن تأصيل الهوية؛ هوية كل شيء، ووضع القواعد لكل شـــيء، باعتـــبار أن كل شيء في ذلك الزمن قد صار – في منظور مفكري ذلك

---

[1] البيان والتبيين تحقيق حسن السندوبي، دار الفكر، بيروت، (د.ت.)، ج 1، ص 99.

العصـــر – واضـــحاً مميزاً، إنه زمن وضع الأسماء – أسماء الأشياء – على مسمياتها الحقيقـــية حتى لا تختلط تلك الأشياء أو تضيع. يؤكد هذا أن الجاحظ قد حاول أن يضـــبط هوية البيان في كتاب كامل كرسَه لهذا الغرض، هو كتاب: البيان والتبيين الـــذي عـــرض فيه كل ما قيل عن البيان، إضافة إلى ما قدمه فيه من نماذج متنوعة للخطابات المتوفرة على شرط البيان، سواء كانت خطابات شعرية أم نثرية.

هذا ما يوحي لنا به إخبار الجاحظ عن البيان بأنه – اسم – أما وصفه الخبر، فـــيما بعـــد، بأنه جامع لكل شيء كشف... الخ، فمعناه أن الجاحظ قد فتح اسم البيان على مسميات متعددة، وأن يفتح الجاحظ اسم البيان على مسميات متعددة ولا نهائـــية، معـــناه أنه يفتح هوية البيان على هويات متعددة يجمع بينها أنها جميعاً تمـــارس وظيفة واحدة، هي وظيفة كشف قناع المعنى، وهذا معناه أن الجاحظ، قد أخـــذ يعـــدد مفاهـــيم البيان بتعدد الوسائل المبينة، معناه أنه قد صار يجعل الشيء الواحد (البيان) دليلاً على الأشياء، بل دليلاً على كل شيء جمع شروط الإبانة عن المعنى.

ولكـــن ما المراد بالأشياء الجامعة شروط الإبانة عن المعنى هنا؟ هل المراد بها أشياء اللغة المنطوقة أو المسموعة (الكلمات أو العبارات)؟ أم المراد بها أشياء المتكلم أو الناطق؛ إمكاناته وطرائقه المختلفة في كشف قناع المعنى؟

لا يهمنا في الحقيقة، أن يكون الجاحظ قد قصد بالأشياء هنا المعنى الأول أو الثاني، وإن كنت أرجح أنه قد قصد بها المعنيين معاً، باعتبار أن أشياء اللغة المنطوقة أو المســـموعة لا بد أن تتضمن أشياء الشاعر أو الخطيب الناطق بها، بحكم أنها قد صـــارت أثراً من آثار نطقه – وإنما الذي يهمنا في هذا السياق، أن الجاحظ في هذا التعريف قد نسب الفعل إلى الأشياء، وجعل الأشياء – أكانت أشياء اللغة أم أشياء الشاعر، أم أشياءهما معاً – هي التي تكشف قناع المعنى وتهتك الحجاب دون ضمير المتكلمين.

وهـــو مـــا يدفعـــنا إلى التساؤل: فأين هو المتكلم أو المبيِّن إذن؟ ولماذا هذا الإلحـــاح عـــلى تَشـــييء البـــيان؟ أي على جعل البيان صفة متعلقة بالأشياء، لا

بالأشـــخاص أو بالحالات أو الهيئات المتعلقة بالأشخاص، أو الصادرة عنهم؟ هل يعـــود الســـبب؛ ســـبب تشييء البيان إلى حضور أشياء اللغة المبينة؟ أم إلى غياب الأشـــخاص المبينين بأشياء اللغة، أي إلى استلابهم بشروط الإبانة البيانية المفروضة علـــيهم من قبل من يتلقى بيانهم؟ بتعبير آخر هل يعود السبب إلى الجاحظ نفسه، بوصـــفه مَـــنْ فكـــر في البيان بهذه الطريقة؟ أو بوصفه من نظر إلى البيان في هذا الـــتعريف من زاوية وسائل الإبانة، مما يعني أن الجاحظ هنا قد أطلق البيان وأراد به إمكانات اللغة المنطوقة أو المسموعة التي ينبغي أن ينطوي عليها كل خطاب منجز؟ أم يعود السبب إلى سياق الجاحظ الذي فرض على الجاحظ أن يفكر في البيان بهذه الطـــريقة، أن يُغَيِّـــب أو يلغـــي دور المبيِّن في عملية البيان، على هذا النحو الذي يكشف عنه هذا التعريف للبيان.

2 – متعاطي البيان ودوره في العملية البيانية

أعـــتقد أن لسياق الجاحظ دوراً بارزاً ليس في صياغة تفكير الجاحظ حول البـــيان فحسب، بل في تقرير مصر المبيِّن في إطار العملية البيانية برمتها، فمتعاطي البيان في الوعي البياني العربي واحد من ثلاثة، لأنه:

1 – إمـــا أن يكون ممن يتعاطى البيان؛ بمعنى يحترف الشعر، من أجل الآخر، أي رغـــبة فـــيما عند الآخر أو رهبة منه، وتمثّل هذه الحالة – كما يقول صاحب العمدة – حالة الشاعر المبرز الذي الشعر صناعته والمديح بضاعته[1].

2 – أو يكون ممن يتعاطى البيان من أجل نفسه، لا رغبة فيما عند الآخر، أو رهبة من الآخر، بل من أجل التظرّف والمتعة، فإن كان متعاطي البيان ممن يتعاطى البـــيان من أجل الآخر، كان ملزماً بشروط ذلك الآخر، إضافة إلى شروط البيان العامة أو المشتركة، يعني أنّه يصير مقموعاً أو مستلباً من جهتين: من جهة البيان بما

---

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت، ط 4، 1972م، ج 2، ص 110.

يفرضـــه علـــيه مـــن شروط عامة أو مشتركة، ومن جهة المبيَّن له، بوصفه المتلقي الخـــاص بما يمليه عليه من شروط خاصة في سياق البيان الخاص. هذا إن كان المبيِّن الشـــاعر ممن يتعاطى البيان من أجل الآخر، أما إن كان ممن يتعاطى البيان من أجل نفسه، فإنه يكون ملزماً بشروط النفس (الذات) معفياً من شروط الغير، إلا ما كان من شروط البيان العامة أو المشتركة.

غـــير أنـــه، أي متعاطي البيان، لا يكون ممن يتعاطى البيان من أجل نفسه حقيقة، في الوعي البياني، إلا إذا كان كائناً قائماً بذاته، غير محتاج لغيره، ولا يكون مـــتعاطي البيان كذلك، في الوعي البياني، إلا إذا احتل واحداً من موقعين في السلم الاجتماعي:

1 – موقع من أطلق عليهم صاحب العمدة "ذوي الأقدار" ويقصد بهم ذوي الســـلطة المباشرة، سياسية كانت أم اقتصادية، أي ممن يمتلكون السلطة والمال من الخلفاء والوزراء والمترفين.

2 – أو موقـــع أولي ثقـــة ذوي الأقدار، وأعني بهم من خصهم ذوو الأقدار بثقـــتهم وشملوهـــم بفضـــلهم حتى صاروا – بسبب ذلك – من ذوي الأقدار، أو داخلين في عدادهم، وهؤلاء في الوعي البياني هم الكتَّاب الذين نالوا حظوة عظيمة عند الخلفاء والوزراء والمترفين، حتى صاروا يتمتعون، في وعي نقاد البيان، بما يتمتع به الخلفاء والوزراء وأصحاب المال أنفسهم.

وهذا يعني أننا في هذا الوعي، إزاء حالتين مختلفتين من حالات تعاطي البيان:

1 – حالـــة مـــن يتعاطى البيان من أجل البيان، وتمثل هذه الحالة كما قلنا، حالـــة ذوي الأقدار، في المجتمع، كالخلفاء والوزراء والكتاب والمترفين بشكل عام، فهـــؤلاء جميعاً لا يتعاطون البيان؛ بمعنى لا يحترفون الشعر، من أجل الآخرين، رغبة فـــيما عـــندهم، أو رهـــبة منهم، بل يتعاطونه من أجل ذواتهم؛ رغبة في التظرف وإظهـــار الـــبراعة، أو رغبة في التعبير عما يختلج في نفوسهم من مشاعر أو معاني خاصة، لذلك فهم – عند نقاد البيان – غير ملزمين في بيانهم بشروط الإبانة البيانية

الـــتي يجـــب توافرها فيمن يتعاطى البيان، من غيرهم. يوضح هذا قول ابن رشيق القـــيرواني: (ولا يلـــزم الكاتب أن يجاري الشاعر، في أحكام صنعة الشعر، لرغبة الكتاب في حلاوة الألفاظ وطيرانها وقلة الكلفة، والإتيان بما يخف على النفس منها، وأيضـــاً فـــإن أكثر أشعارهم إنما يأتي تظرفاً، لا عن رغبة ولا رهبة، فهم مطلقون مُخَلَّـــوْن في شـــهواتهم، مسامحون في مذهبهم، إذ كانوا إنما يصنعون الشعر تخيراً واستظرافاً كما يقول كشاجم الكاتب:

ولئـــن شعرت فما تَعَمَّـــدتُ الهجاء ولا المـــديحة

ولكني رأيت الشعـــر لـــلآداب ترجمة فصيحة

وعـــلى هذا النمط – كما يقول بن رشيق – يجري الحكم في أشعار الخلفاء والأمـــراء والمـــترفين من أهل الأقدار، لا يحاسبون فيها محاسبة الشاعر المبرز، الذي الشعر صناعته، والمديح بضاعته[1].

2 – وحالـــة مـــن يـــتعاطى البيان من أجل الآخر، وَيُخْضِعُ البيان لشروط الآخـــر، وتمثل هذه الحالة – كما قلنا آنفاً – حالة الشاعر المبرز الذي نظر اليه في الوعي البياني، على أنه، وإن لم يكن من ذوي الأقدار في المجتمع، إلا أنه ممن يحتاج إليه ذوو الأقدار، أو ممن حاجتهم متبادلة مع ذوي الأقدار في المجتمع؛ بحكم أنه من ذوي القدرة على الإقناع والتأثير في المجتمع، أي أنه ممن يمتلك سلطة البيان وإقناع الآخرين، ليس بزيادة قدره فحسب، بل بزيادة قدر ذوي الأقدار أنفسهم (هذا إن قضـــوا حاجـــته وقَدَّروا قدره) أو بنقصان أقدارهم (هذا إن لم يقضوا حاجته و لم يُقَـــدِّروا قدره)، الأمر الذي حصر الشاعر في دائرة الخطاب المغلق؛ بوصفه خطاباً محدداً (مديحاً أو هجاءً) لمخاطَب محدد (هو في الأصل الممدوح أو المهجو من ذوي الأقـــدار) لتحقـــيق غايـــة محددة (هي إقناع الآخرين بزيادة قدره هو، إضافة إلى إقناعهم بزيادة قدر ذوي الأقدار أو بنقصان أقدارهم).

---

[1] المرجع نفسه، ج 2، ص 109، 110.

وهـــذا يعـــني أن مـــتعاطي البيان من ذوي الأقدار، أي من الفئتين الأولى والثانية، قد احتل – في الوعي البياني في الأصل – موقع المبين له في النظرية البيانية، أو موقع المخاطَب المباشر، بوصفه المتلقي الفعلي للبيان الشعري الصادر عن شعراء الفئة الثالثة.

وبمـــا أن ذلك قد صار كذلك، في وعي النظرية البيانية، فإن ذلك يعني أن مـــتعاطي البـــيان من ذوي الأقدار قد تبوأ في هذا الوعي موقع من يتعاطى البيان ليقضي فيه، أو موقع من ينتج البيان ليستهلكه، ومن ثم، موقع من يستلب الآخرين – أكانوا منتجين للبيان (شعراء)، أم مستهلكين له (نقاداً) – بشروط إنتاجه وشرط تلقيه؛ موقع من يفرض على مَنْ يُبَيِّن له المعنى والصورة معاً.

وإذا كـــان مـــتعاطي البيان من ذوي الأقدار قد احتل – في الوعي النقدي البياني – هذا الموقع السلطوي على الآخرين، فإن ذلك يعفينا من النظر إليه في هذا البحث كَمُبيِّن أو كمنتج للبيان، أي من زاوية ما يلزمه من شروط الإبانة الشعرية، باعتبار أنه لم يعد ملزماً، من قبل نقاد البيان، بأية شروط أخرى غير شروط البيان العامـــة أو المشتركة، ويحتم علينا النظر إليه، كمتلقي للبيان الشعري، أي من زاوية مـــا يمـــثله من سلطة قمعية سعت إلى فرض شرطها على الشعراء المبينين، بعد أن فرضـــت شروطها علي نقاد البيان الذين تحولوا – بفعل خضوعهم المطلق لشروط هذه السلطة – إلى مجرد أدوات تملي من خلالهم شروطها على الشعراء.

يؤكـــد هـــذا أن نقاد البيان الذين كانوا قد أقروا، من حيث المبدأ، توزع الشعر بين المديح والهجاء، قد عادوا أخيراً ليحصروا طريقة الشعر المحمودة في المديح فقـــط، ومن هنا رأيناهم يشنعون على بعض الشعراء الذين أمعنوا في الخروج على طريقة الشعر المحمودة إلى الهجاء، على حد قول هؤلاء النقاد، ومن هؤلاء الشعراء ابـــن الـــرومي الذي أنكر عليه نقاد البيان الذين عبر عنهم المرزباني بأهل الأدب، أنكـــروا عليه خبث لسانه وكثرة هجائه للخلفاء والأمراء والقواد، حتى جعلوه في ذلك – كما يقول المرزباني – أوحد لا نظير له، ويضربون عن إضافة البحتري إليه (في الهجـــاء) وإلحاقـــه به مع إحسان ابن الرومي في إساءته، وقصور البحتري عن

مداه فيه (أي في الهجاء) وأنه لَمْ يبلغ فيه مبلغه في دقة معانيه، وجودة ألفاظه وبدائع اختراعاته؛ لأن البحتري قد هجا نحواً من أربعين رئيساً، منهم خليفتان هما: المنتصر والمستعين، وساق بعدهم الوزراء ورؤساء القواد، ومن جرى مجراهم من جلّة الكتاب والعمَّال ووجوه القضاة والكبراء، بعد أن مدحهم وأخذ جوائزهم، وحاله في ذلك – كما يقول المرزباني – ينبئ عن سوء العهد وخبث الطريقة[1].

ومن الشعراء الذين أمعنوا في الخروج على طريقة الشعر المحمودة أيضاً، سُدَيْف بن ميمون الذي وصفه بعض نقاد البيان، بأنه من أحمق الشعراء. وذلك لأنه أدخل نفسه في باب الطعن في الدول، وعرَّض نفسه للحتوف، وإنما هو – كشاعر – طالب فضل، فَلِمَ يُضَيِّعُ رأس ماله، وكل شيء يحتمل إلا الطعن في الدول، فإن دعت إلى ذلك ضرورة مجحفة، فتعصب المرء لمن هو في ملكه وتحت سلطانه أصوب وأعذر له من كل وجه وعلى كل حال[2].

وإذا كانت "طريقة الشعر المحمودة" قد حصرت في "المديح" وفي المديح الخالص فقط، فإن ذلك يعني أن شروط ومقومات شعرية الخطاب المدحي قد عممت، في الوعي البياني، لتغدو هي نفسها شروط ومقومات شعرية الخطاب الشعري بشكل عام.

ومن هنا رأينا من جملة **الشروط الواجب توافرها في الشاعر المبين**، أو المخاطِب.

أولاً – العلم أو المعرفة

العلم أو المعرفة بأي شيء؟!

– **العلم أو المعرفة بأقدار المبيَّن لهم أولاً**، أي بمقامات السامعين أو المخاطبين بوصفها معرفة بالمواقع الاجتماعية التي يحتلونها في السلم الاجتماعي.

---

(1) الموشح، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، 1965م، ص 514، 515.
(2) ابن رشيق، العمدة، ج 1، ص 75.

- **ثم العـــلم أو المعـــرفة بأحوال المُبَيَّن لهم ثانياً**، أي بأغراض السامعين أو المخاطـــبين، ومـــا يريدون، حتى يتمكن الشاعر من مخاطبتهم بما يريدون ووفق ما يريدون. يقول صاحب العمدة[1]: "فغاية الشاعر معرفة أغراض المخاطب كائناً ما كـــان، لـــيدخل إليه من بابه، ويداخله في ثيابه، فذلك سر صناعة الشعر، ومغزاه الـــذي بـــه تفـــاوت الناس، وبه تفاضلوا...."، فالفطن الحاذق يختار للأوقات ما يشـــاكلها، ويـــنظر في أحوال المخاطبين، فيقصد محابهم، ويميل إلى شهواتهم، وإن خالفت شهوته، ويتفقد ما يكرهون سماعه فيتجنب ذكره[2].

على أن من مقتضيات العلم بأحوال المبين لهم:

- العـــلم بأحوال المعاني اللائقة بمقاماتهم في أحوالهم المختلفة؛ باعتبار أنه لا يجـــوز، كمـــا يقول الجاحظ: "أن يُكَلِّم سيد الأمة بكلام الأمة، ولا الملوك بكلام السوقة"[3].

لـــيس هذا فحسب، بل يجب على الشاعر المبين أن يحيط علماً بمعاني كلام العـــرب بوجه عام، وذلك حتى لا يقع في خطأ الخروج عن مبدأ اللياقة في مخاطبة الآخـــرين مـــن ذوي الأقدار. يؤكد هذا أن ناقداً بيانياً، كالآمدي، قد أخذ على البحتري في قوله مادحاً:

ضَحَكَـــاتٌ في إِثْـــرِهِنَّ العَطَـــايـــا وَبُـــرُوق السحـــابِ قَبْـــل رُعُـــوْده

أخذ عليه، أنه أقام الرعود، في هذا البيت، مقام العطايا، وإنما كان ينبغي أن يقـــيم الغيوث مقام العطايا، وهذا في رأي الآمدي، يدل على جهل البحتري بمعاني كلام العرب[4].

---

(1) المرجع نفسه، ج 1، ص 199.
(2) المرجع نفسه، ص 223.
(3) البيان والتبيين، ج 1، ص 116.
(4) الموازنة بين أبي تمام والبحتـــري، تحقيق محمد محيي الدين عبـــد الحميد، المكتبة العملية، بيروت 1944م، ص 348.

ثانياً – مراعاة الحال بعد تحقق العلم به

فبعد أن يعلم الشاعر حال من يريد الإبانة له عن حاله، وما يريد، يجب عليه أن يراعي حاله:

- فلا يخاطبه في الأصل – إلا بما يريد من المعاني والموضوعات.
- ولا يخاطبه بما يريد من المعاني والموضوعات، إلا على النحو الذي يريد. ولا يخاطبه بما يريد من المعاني والموضوعات، على النحو الذي يريد، إلا في الوقت الذي يريد.
- ولا يخاطبه بما يريد، على النحو الذي يريد، في الوقت الذي يريد، إلا ليحقق له مراد النهائي، أو غايته النهائية من الخطاب.

وهذا يعني أننا في عملية البيان إزاء جملة من شروط تحقيق إرادة المخاطَب في الخطاب لا أكثر.

غير أن من هذه الشروط شروطاً تحقق إرادة المخاطَب في المعنى الذي ينبغي أن يخاطب به، وشروطاً تحقق إرادة المخاطَب في أساليب مخاطبته بالمعنى، أو في طرق عرض المعنى عليه، وشروطاً تحقق إرادة المخاطب في زمن عرض المعنى عليه، وشروطاً تحقق إرادة المخاطَب، على مستوى بنية الخطاب الشعري بشكل عام.

3 – المعنى المبيَّن وأهم معايير بَيَانِيَّته

فمن شروط تحقيق إرادة المخاطَب في المعنى الذي ينبغي أن يخاطب به: أن يكون المعنى شريفاً، و"مدار شرف المعنى – كما يقول الجاحظ نقلاً عن بشر بن المعتمر – على الصواب، وإحراز المنفعة، مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال"[1].

وهذا يعني أن من معايير شرف المعنى، عند النقاد، بمن فيهم الجاحظ، في الوعي البياني:

---

[1] البيان والتبيين، ج 1، ص 116.

3 – 1 – الصحة:

فالمعنى الشريف، هو أولاً المعنى الصحيح، ومن معايير صحة المعنى عند نقاد البيان:

3 – 1 – 1 – مطابقته للواقع أو للعقل:

وانطلاقاً من هذا المعيار، فقد عيب على امرئ القيس قوله:

إذا مـــا الثُّريَّا في السَّمـــاءِ تَعَرّضَـــتْ تَعَـــرُّضَ أثنـــاء الوِشَاح المفصَّـــلِ

فقـــد قالوا: الثريا لا تعرض لها، وإنما أراد الجوزاء، فذكر الثريا على الغلط، كما قال الآخر، كأحمر عاد، وإنما هو كأحمر ثمود، وهو عاقر الناقه[1].

كمـــا عيـــب عـــلى أبي تمام قوله من قصيدة يمدح فيها أبا العباس نصر بن منصور بن رسام:

بِقَاعِيَّـــةٍ تجري علينـــا كؤوسُها فتُبْدي الـــذي نُخفِي وتُخفي الـــذي نُبدي

حيـــث ذهب الشاعر في هذا البيت – كما يقول الآمدي[2] – إلى أن الخمرة "تخفي الذي نبديه" في حال الصحو من الحلم والوقار، والكف عن الهزل واللعب، و"تـــبدي الـــذي نخفي" أي الذي نعتقده ونكتمه ضد ذلك كله، لأنه في الطبيعة والغريزة، ثم يقول الآمدي[3]. وإذا كان الحكماء قد قالوا عن الخمرة: "إنها تُثِيْر كُلَّ مَـــا وَجَد" فلا يجوز لأبي تمام أن يقول عنها خلاف ما قالوا. وعليه فقول أبي تمام: "فتبدي الذي نخفي" قول صحيح، لأنه يتطابق مع واقع الخمرة، ومع ما قيل عنها، أي أنـــه يثبت للخمرة ما هو ثابت لها حقيقة، إنها تثير كل ما وجد، أي تظهر كل ما كمن في النفس من خير أو شر، حسن أو قبيح.

---

(1) ابـــن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق مفيد قميحة، ونعيم زرزور، دار الكتب العملية، بيروت، ط 2، 12\ 1985 م، ص 53.

(2) الموازنة ، ص 222، 223.

(3) المرجع نفسه.

أمـــا قوله: "وتخفي الذي نبدي" فقول فاسد؛ لأن معنى تخفي، تكتم وتستر، والحقـــيقة – كمـــا يقول الآمدي – أن الخمرة، لا تكتم وتستر، ما كنا نظهره في حـــال الصحو، بل تزيله وتبطله، بمعنى تلغي وجوده كلياً؛ لأننا لو قلنا، إن الخمرة تكـــتم وتســـتر مـــا كنا نظهره في حال الصحو، لقلنا: إن القلب الذي هو محل المعتقدات (الحقيقة)، قد صار ينطوي على الشيء ونقيضه، أو على ما هو في أصله حقـــيقة؛ لأنه ثابت أو راسخ (عقيدة)، وعلى ما هو في أصله نقيض لتلك الحقيقة، وهذا ما لم يقل به أحد[1].

وهكـــذا يكون الآمدي، قد حكم على أبي تمام، في هذا البيت بأنه قد أثبت لـــلخمرة معـــنى صحيح؛ لأنه يتطابق مع ما هو ثابت للخمرة حقيقةً، ومعنى غير صحيح؛ لأنه يتناقض مع ما هو ثابت للخمرة حقيقة، فالثابت عن الخمرة أنها تزيل وتبطل ما كنا نظهره في حال الصحو، ولا تخفيه أو تستره، كما ذهب الشاعر.

ولكن هل صحيح ما ذهب إليه الآمدي، من أن أبا تمام قد أخطأ في وصف الخمـــرة؛ لأنه أثبت لها بالإضافة إلى صفة الإظهار، صفة الإخفاء، وكان ينبغي أن يثبت لها بدلاً عن ذلك صفة الإلغاء والإبطال؟ أم أن أبا تمام لم يخطئ؛ لأن ما أثبته لـــلخمرة من صفة الإخفاء أمر يخصه وحده، ويتعلق بتجربته الخاصة أو الشخصية مع خمرته الخاصة؟.

يصـــعب التســـليم بـــالقول بخطأ أبي تمام في الوصف أولاً، لأن الخمرة التي وصـــفها أبو تمام في هذا البيت ليست خمرة عامة أو مطلقة، بل هي خمرة خاصة به وحده، وعليه تقع مسؤولية الكشف عن هويتها الخاصة، فهو لا يصف الخمرة، من حيـــث هي موضوع خارجي للوصف، بل من حيث هي موضوع داخلي، أو من حيـــث هـــي طـــرف في علاقة خاصة مباشرة معه. وهذا يعني أن وصف أبي تمام لـــلخمرة، لم يـــأت مـــن زاوية ما تمثله الخمرة في الواقع، أو من منظور الآخرين لـــلخمرة، بل من زاوية ما تمثله بالنسبة له، ومن منظوره الخاص، وفي سياق علاقته

---

[1] المرجع نفسه، ص 223.

الخاصـــة بهـــا، ممـــا يعني أن الشاعر لم يعد معنياً بإثبات المعنى العقلي، أو الواقعي للخمرة، بل أصبح معنياً بإثبات معناها الشعري أو الشعوري؛ الذي شعر به الشاعر أو أحس به وحده دون الآخرين.

هـــذا إضافة إلى أننا لسنا مع الآمدي، فيما ذهب إليه، من أن الخمرة تبطل وتـــزيل المعنى الظاهر حال الصحو، وإلا فلم يعود هذا المعنى إلى الظهور من جديد بعد زوال السكر؟!

هـــذا مـــن ناحـــية، ومن ناحية أخرى، فإنه يجوز أن يكون الشاعر – كما افـــترض الآمـــدي – قد استخدم لفظ (الإخفاء) وأراد به معنى الإلغاء والإبطال، توســـعاً أو مجـــازاً، غير أن الآمدي يرفض مثل هذا الرأي، بحجة أن الإخفاء ضد الإبطال والإزالة، ولا يجوز في الأضداد أن يستعمل أحدهما في موضع الآخر، على سبيل المجاز كما يقول[1].

3 – 1 – 2 – مطابقة المعنى لما عرف من معاني العرب:

فالمعنى الصحيح في الوعي البياني، هو أيضاً المعنى المطابق لما عرف من معاني العرب، وانطلاقاً من هذا المعيار، فقد عيب على البحتري قوله[2]:

إن الفِـــراقَ جَـــلاَ لنـــا عَنْ غَـــادَةٍ بَيْضَـــاءَ تَجْلو عـــن شَتِيْتٍ أشْنَـــبِ
ألوَتْ بِمَوْعِدِها القَدِيـــمِ وَأَيْـــأَسَتْ منـــه بِلَـــيٍّ بَنَـــانَـــةٍ لم تُخْضَـــبِ

وقوله أيضاً:

وَبيضاءَ أوْقَدَ خَدَّيْها الصِّبـــا وَسَقَى أَجْفَانَهـــا من مُدَامِ الـــرَّاحِ سَاقِيْهَـــا
في حُمْرَةِ الوَرْدِ شَكْـــلٌ مِنْ تَلَهُّبِهَـــا وَلِلْقَضِيْـــبِ نَصِيْـــبٌ مِـــنْ تَثَنِّيْهَـــا

---

(1) الموازنة، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد. دار المعارف، مصر، ط 2، 1972، ج 2، ص 76.
(2) المرجع نفسه، ج 2، ص 99.

وقوله أيضاً:

قِفْ العِيْسَ قَد أَدْنَى خُطَـــاهَا كَلاَلُهَا وَسَلْ دَارَ سُعْـــدَى إنْ شَفَاكَ سُؤَالُهَا

فالبحتري في البيتين الأولين، قد خالف – كما يذهب نقاد البيان – مذاهب العـــرب في الوصـــف؛ لأنه وصف بنان محبوبته بأنها (لم تخضب)، في حين وصف العرب بنان المرأة بالخضاب، نحو قول الشاعر:

وَيُبْـــدِي الحَصَـــى إِذَا قَذَفَـــتْ بِـــهِ مِنَ البُـــرْدِ أطْـــرَافَ البَنَانِ المُخَضَّبِ

وقول الراعي:

حُـــمْرُ الأنامِـــلِ عِيْـــنٌ طَرْفُـــهَا سَاجِ

ومـــثله في كلام العرب كثير، وعليه مذاهب الناس، ولا نعلم – كما يقول الآمـــدي[1] – أحدا شرط في البنان أنه غير مخضوب، غير البحتري، في هذا البيت، وإنما يذكرون الخضاب، أو لا يذكرونه، وما أظن البحتري – كما يقول الآمدي – قال هذا عياً أو جزافاً، بل لأن بنان المحبوبة لم تكن مخضوبة حقيقة، فوصف الحال كما هو، مخالفاً في هذا، مذاهب الناس في وصف الشيء؛ فالشيء في منظور الناس كما يقول نقاد البيان:

– إمـــا أن يوصف بما فيه من صفات حقيقية أو واقعية، وهذا ليس له فائدة ويعد مخالفاً في رأي الآمدي لمذاهب الناس.

– أو يوصـــف بمـــا جرت عادة العرب في وصفه، وهذا هو الوصف المفيد الـــذي ينـــبغي على الشاعر أن يلزم طريقه؛ بوصفه طريق الفحول. ومن هنا رأينا الآمدي، وهو المنحاز دوماً لطريقة البحتري في وصف الأشياء، ضد طريقة أبي تمام في الوصـــف، رأيناه يحاول تبرير الطريقة الجديدة التي ابتكرها البحتري في وصف بـــنان المـــرأة المحبوبة في هذا البيت قائلاً: إنه يجوز أن يكون البحتري قد ذهب إلى أحد معنيين:

---

[1] المرجع نفسه، ص 345.

- إما أنه قد خطر بباله عند نظم البيت قول الشاعر:

وَإِنْ حَلَفَتْ لا يَنْقُضُ النَّأْيُ عَهْدَهـــا فَلَيْس لِمخْضُـــوبِ البَنَـــانِ يَمِيْـــــنُ

حيث قال هو – أي البحتري – ما قال (تأثراً بهذا البيت) باعتبار أن المرأة لا عهد لها، مخضوبة البنان كانت، أو غير مخضوبة، ألا ترى إلى قوله بعد هذا:

وَرَأتْ عُهُـــودَ الغَانِيَـــاتِ صَبَابَتِـــي آلاً جَـــرى وَوَمِيـــضَ بـــرقٍ خُلَّـــب

فدلّـــك هذا – كما يقول الآمدي[1] – على أنه خطر ذلك بباله، فذهب إلى ذلـــك المعنى، وكأن البحتري يريد أن يقول لنا: (من كان من الشعراء يذم مخضوبة البـــنان من النساء فهذه المرأة غير مخضوبة البنان، وأنا أذم عهدها أيضاً، وهذا المعنى – كما يقول الآمدي – جيد لائق).

- والمعنى الثاني الذي يمكن أن يكون الشاعر قد ذهب إليه، أن يكون أراد، أنها عزفت عن الصبا، وتركت الزينة؛ لأنه قال (أَلْوَتْ بِمَوْعِدها القديم) فدل على أنـــه أنجزها موعداً قديماً، وأن حالها الآن قد تغير عن تلك الحال، وهذا أيضاً وجه قوي دقيق – كما يقول الآمدي[2].

وعلى الرغم من تسليمنا للآمدي بوجاهة هذا الوجه وقوّته، إلا أننا لسنا مع لآمـــدي فيما ذهب إليه، من أن البحتري قد وصف حال المرأة المحبوبة كما هو، فـــنفى عن بنانها صفة الخضاب (الزينة)؛ لأن بنانها لم تكن مخضبة حقيقة، أو لأنها هـــي نفســـها قد عزفت أصلاً عن حياة اللهو والزينة، لأننا ننكر أصلاً أن يكون خطـــاب البحـــتري هذا قد تضمن نفياً حقيقياً لصفة حقيقية، هي صفة الخضاب، ونرى أن نفي صفة الخضاب التي تضمنها خطاب الشاعر لم يكن إلا لغرض إثبات صـــفة أخرى: هي عدم استعداد المرأة أصلاً لمقابلة الشاعر، وفاء بوعدها القديم له. وهـــذا يعـــني أن الشاعر قد وصف حال المحبوبة بما يوجب اليأس منها، أي بحال أخـــرى تُعَدُّ مرادفةً لتلك الحال أو ملازمة لها، فأن يصف الشاعر بنان المحبوبة أنها

---

[1] المرجع نفسه، ج 2، ص 77.
[2] المرجع نفسه، ج 2، 78.

بـــدون خضاب يلزم منه أن المحبوبة بدون زينة، وأن يصف المحبوبة أنها بدون زينة يلزم منه أنها غير جاهزة أو غير مستعدة أصلاً لاستقباله، يلزم منه أن ييأس الشاعر مـــن إمكانية وفائها بوعدها القديم له، وأن يبحث عن إمكانية جديدة للوفاء بوعد جديد في المستقبل.

وهكـــذا يكون الشاعر قد قصد إلى المعنى المراد عن طريق معنى آخر سالكاً في هذا طريق التعبير الكنائي – كما رأينا – .

أما في البيتين التاليين فقد أخذ على البحتري قوله: (وسقى أجفانها من مدام الـــراح ســـاقيها)، يريد الشاعر – كما يقول الآمدي[1] – تفتير ألحاظها، وانكسار جفونها من الغنج كما تتكسر أجفان السكران، وهذا كقوله:

تَحْسَبُـــهُ نَشْوَانَ إمَّـــــا رَنَـــا للْـــ ـــفَنْرِ مـــن أَجْفـــانِهـــا، وهو صَاحِ

فالأكثر الأشهر في كلام العرب، كما يقول: تشبيههم أجفان المحبوبة بطرف الوسنان، لا بطرف السكران، وذلك نحو قول الشاعر:

وَكَأَنَّهـــــا بَيْـــنَ النِّساءِ أَعَارَهَـــا عينيـــه أحْـــوَرُ مـــن جآذرِ جاسم
وَسْنَان أقْصَـــدَهُ النعـــاسُ فَرَنَّقَتْ فـــي عينـــه سِنَـــةٌ، وليس بنـــائـــم

ويجعلـــون طرف المحبوب هو الذي يسكر، ويقيمونه مقام الراح، وقد أكثر البحتري من هذا الوصف وذلك كقوله:

وما أَسْكَرَنِي الـــرَّاحُ لكن أعـــانَها علـــيَّ بِعَينيـــه الغـــداةَ مـــديرُهـــا

يقصد مدير الراح، أي الخمرة، أما في البيت الأخير فقد أخذ على البحتري (أنه لم يجر على طريقة العرب المعتادة في وصف الوقوف على الأطلال)؛ لأن معنى (قـــد أدنى خُطَاها كلالها) كما يقول الآمدي – قد قارب من خطو الناقة الكَلالُ (التعـــب)، وهـــذا يدل – تبعاً للآمدي[2] – على أن الشاعر لم يقف لسؤال الدار

---

[1] المرجع نفسه.
[2] المرجع نفسه، ج 2، ص 99، 100، 101.

التي عرضت له، كي يشفيه السؤال، وإنما وقف عليها لإعياء المطي، وهذا خلافاً لما فعل عنترة حين قال:

فَوَقَفْتُ فيها نَاقَتِي وكأنَّها فَدِنٌ لأقضي حاجةَ المُتَلَوِّمِ

فقول عنترة في هذا البيت – في رأي نقاد البيان – قول جيد، لأنه لما ذكر وقوفه على الدار، احتاط لناقته فشبهها بالقصر، وذلك حتى لا يظن بها سوءاً، وأنه ما وقف بها إلا ليريحها من الإعياء[1]، فإن قيل، والكلام للآمدي، فإنما قال الشاعر (قد أدنى خطاها كلالها) ليعلم أنه قصد الدار من شقة بعيدة، قيل: العرب لا تقصد الديار، للوقوف عليها، وإنما تجتازها أو تعرج عليها... فإن كانت الديار واقعة على سنن الطريق قال الشاعر الذي له إرب في هذا الوقوف لصاحبه أو أصحابه: قف، وقفا وقفوا، وإن لم تكن واقعة على سنن الطريق قال: عوجا، وعرجا، وعوجوا، كما قال امرؤ القيس:

عوجا على الطلل المحيل لعلنا .....

على أنه يجوز – كما يقول الآمدي – أن يكون البحتري قد وصف حقيقة أمر العيس عند الوصول إلى الديار، متبعاً في هذا بعض العرب الذين يصفون الشيء على ما هو، وعلى ما شوهد من غير اعتماد على إغراب أو إبداع، وربما ورد هذا الوجه على ألسنتهم – والكلام لا يزال للآمدي – أحسن من كل معنى بديع مستغرب، وربما وقع فيه مثل هذا الخلل، لقلة التحرز[2].

على أن نقاد البيان قد أخذوا على أبي تمام، مخالفته ما عرف من معاني العرب فيما يأتي:

1 – في قوله متغزلاً في قصيدة يمدح فيها عمر بن عبد العزيز الطائي:

خَرَجْنَ في خُضْرةٍ كَالرَّوضِ ليس لها إلا الحُلِيُّ على أعْنَاقِها زُهْرُ

---

[1] المرجع نفسه، ص 345، 346.

[2] المرجع نفسه.

2 – وفي قوله متغزلاً أيضاً من قصيدة في مدح محمد بن عبد الملك الزيات:

مِنَ الهِيْفِ، لــو أن الخَلاَخِلَ صُيِّــرَتْ لهــا وشحاً جالــت عليها الخَلاخِلُ

3 – وفي قوله متغزلاً من قصيدة مدح للمعتصم:

مِــنْ حُرْقَــةٍ أطْلَقَتْها فُرْقَــةٌ أسَرَتْ قَلبــاً ومن غَــزَلٍ في نَحْــرِهِ غَزَلُ

4 – وفي قوله من قصيدة في مدح أبي عبد الله أحمد بن أبي داؤد:

أجْــدِرْ بِجَمْــرةِ لَوْعَــةٍ إطفاؤُهــا بِالدَّمْــعِ أنْ تَــزْدَادَ طُــولُ وَقُــوْدِ

5 – وفي قوله من قصيدة مدح للمعتصم أيضاً:

دَعَــا شَوْقُه يــا ناصِرَ الشَّوقِ دَعْوَةً فَلَبَّــاهُ طَلُّ الدَّمعِ يَجــْري وَوَابِــلُهْ

6 – وفي قوله واصفاً حلم الممدوح محمد بن الهيثم بالرقة:

رَقِيْــقُ حَــواشي الحِلْمِ لو أنَّ حِلْمَهُ بِكَفَّيْــكَ مــا مَارَيــْتَ في أنه بُرْدُ

أُخِــذ على أبي تمام في البيت الأول أنه قد جعل جميع لباس النسوة الأخضر، وشــبهه بالــروض، من أجل تشبيهه الحلي بالزهر، وهو نبت حسن. وغرض أبي تمــام-كمــا يقول الآمدي[1] – في ذكــره الخضرة غرض صحيــح، إلا أنه غير معــروف. وكــأن الآمــدي بهــذا يفضــل أن يأتي الشاعر بما هو معروف من الأغــــراض، حتى وإن كانت مستعملة، في حياة الشاعــر. أي حتى وإن كانت أغراضاً مستعملة في حياة الشاعر، ويظهر هذا، من استحسان الآمدي لقول أبي تمام متغزلاً:

بَيْضاءَ تَسْري فــي الظّــَلامِ فَيكتسي نــوراً وتبــدو في الظــلام فيظلــم

---

[1] الموازنة، ص 392.

فقول أبي تمام "بيضاء تسري في الظلام فيكتسي نوراً" هذا مذهب الناس؟ – كما يقول الآمدي[1] – فهو قد جاء على منوال قول امرئ القيس:

تضيءُ الظَّـــلامَ بالعشاء كـــأنـــها منـــــارةُ ممسي راهـــبٍ متبتـــــل

أمـــا في البيـــت الثاني فنجد الآمدي يأخذ على وصف أبي تمام للمرأة بأنه: (ضد ما نطقت به العرب، وأنه أقبح ما وصف به النساء، لأن من شأن الخلاخيل، أن توصـــف بأنهـــا تعض في الأعضاء والسواعد، وتضيق في الأسواق، فإذا جعل الشـــاعر خلاخيل المرأة – وهي الحلقة المستديرة المعروف مقدارها – وشحاً تحول عليها فقد أخطأ الوصف، لأنه لا يجوز أن يكون الخلخال الذي من شأنه أن يعض بســـاق المرأة وشاحاً جائلاً على جسدها كله، إلا أن تكون المرأة الموصوفة – كما يقول الآمدي – قد مسخت إلى غاية القماءة والصغر، وصارت في هيئة الجعل[2].

أمـــا البيت الثالث، فقد أخذ على أبي تمام أنه قد أثبت (للفرقة) خلاف ما أثبـــت لها العرب من المعاني؛ فإذا كان العرب قد أثبتوا للفرقة صفة (فك الأسر)؛ أسر قلب المحب المفارق، فإن أبا تمام قد أثبت لها صفة (الأسر)، وهو معنى رديء – كمـــا يقـــول الآمـــدي[3] –؛ لأن القلب إنما يأسره ويملكه شدة الحب، لا فراق المحبوب، فالفراق وإن كان له لوعة، إلا أنه تبرد ناره وتخمد وقتاً فوقتاً، حتى يدرس الحب، وهذا يعني أن فراق المحبوب يفك أسر الحب، وينسي الخليل خليله، إذا امتد به الزمن، ألا ترى إلى قول زهير بن جناب الكلبي:

فمـــا أَنْسَى خَلِيْلَـــكَ مِثْـــلُ نَأْيٍ ومـــا أَبْلَـــى جَدِيْـــدَكَ كـــابتـــذال

وقول الآخر:

يُنْسِي الخليلين طُوْلُ النَّـــأْيِ بينهما وَتَلْتَقِـــي طُـــرُقٌ شتـــى فيـــأتلـــف

---

[1] المرجع نفسه، ج 2، ص 96.
[2] *المرجع نفسه، ج 2، ص 93.*
[3] المرجع نفسه، ج 2، ص 131، 132.

ثم يقول الآمدي تعليقاً على هذه الأبيات: هذا هو المعنى الصحيح المعروف، وإن كـــان أبو تمام قد تقدم في هذا المعنى غيره ممن اتبعه، وحذا حذوه، فالرديء لا يؤتم به. فإن قيل – والكلام لا يزال للآمدي – فلم لا يكون قول أبي تمام: (أسرت قلـــباً) للحرقة لا للفرقة. قيل: لا يكون؛ لأن الأسر إذا قبح أن يكون فعلاً للفرقة قـــبح أيضـــاً أن يكـــون فعلاً للحرقة، لأن الفرقة هي التي جلبت الحرقة، فشأنها كشأنها[1].

عـــلى أنـــه يجب أن نفرق بين ما يثبته الشعراء للفرقة، وما أثبته لها أبو تمام، ولكـــن بعـــد أن نكـــون قد فرقنا بين سياق الإثبات عند هؤلاء الشعراء، وسياق الإثـــبات عـــند أبي تمـــام، فســـياق الإثبات عند هؤلاء الشعراء هو سياق النصح والإرشـــاد؛ نصـــح الآخر الذي يريد أن يسلو الحبيب المفارق، وإرشاده إلى أهمية الفرقة في تحقيق السلوة.

أمـــا سياق الإثبات عند أبي تمام[2]، فيعد سياقاً لمعاناة الفرقة كتجربة خاصة به، ولذلك فما يثبته أبو تمام للفرقة – في هذا السياق – يعد عين المعنى الذي يعانيه أو الذي يشعر به في سياق معاناته هذه.

أمـــا في البيت الرابع فيأخذ الآمدي على أبي تمام، أنه قد غلط غلطاً بيناً؛ لأنه أتى فيه بما يخالف مذهب أهل الجاهلية والإسلام، بل الأمم كلها، باعتبار أنهم مجمعون على أن من شأن الدمع أن يطفئ الغليل، ويبرد حرارة الحزن، ويزيل شدة الوجـــد، ويعقب الراحة، وهو في أشعارهم كثير، موجود ينحى به هذا المنحى من المعنى، فمن ذلك قول امرئ القيس:

وَإِنَّ شِفَـــائـــي عبـــرةٌ مهـــراقـــةٌ فهـــل عند رسمٍ دارسٍ من معـــوَّل؟

قول ذي الرمة:

لعلَّ انحدارَ الدَّمـــعِ يُعقِـــبُ راحـــةً مـــن الوَجْـــدِ أو يَشْفِي نجيَّ البَلاَبِلِ

---

(1) المرجع نفسه، ج 2، ص 200.

(2) المرجع نفسه.

وهو كثير في أشعارهم – كما يقول الآمدي – ما عدل به أحد من المتقدمين عـــن هذا المعنى، وكذلك المتأخرين، الذين هذا السبيل سلكوا، وأبو تمام من بينهم ركب هذا المعنى، وكرره في شعره متبعاً لمذاهب الناس، فمن ذلك قوله مادحاً أبا الحسين محمد بن الهيثم بن شبابة:

نَثرتْ فَريـــدَ مـــدامـــعٍ لـــم تنظم والدمـــعُ يحمـــل بعضَ ثقل المغـــرم

وقوله في موضع آخر:

فلعـــلَّ عَبْـــرةَ سَاعَـــةٍ أذْرَيتُـــــها تُشْفِيْـــكَ مـــن أربابِ وَجْـــدٍ مُحْوِلِ

ثم يقـــول الآمـــدي معلقاً: فلو كان الشاعر قد اقتصر على هذا المعنى الذي جرت به العادة في وصف الدمع، لكان (سلك) المذهب الصحيح المستقيم، ولكنه أحـــب الإغـــــراب، فخرج إلى ما لا يعرف في كلام العرب، ولا مذاهب سائر الأمم[1].

وإذا كنا نسلم مع الآمدي بأن أبا تمام في بيته المشار إليه قد خرج عن مجرى العـــادة في وصف الدمع، فإننا ننكر أن يكون حب الإغراب هو الذي دفع أبا تمام إلى ذلك الخروج في الوصف ، ونرى بأن اختلاف سياق الوصف بالنسبة له ولغيره هـــو الـــذي أفضى إلى اختلاف الموصوف (الدمع) في عينيه، وأفضى من ثم إلى اخـــتلاف وصفه له في سياق، هذا البيت عن وصفه له في سياق الأبيات الأخرى. عـــلى أنـــه ينبغي أن نلاحظ أن سياق القول في هذا البيت لا يمثل سياقاً للوصف بمفهومـــه العـــادي أو المجرد، بل يمثل سياقاً للانفعال والتعجب والدهشة (المدح)؛ للتعجـــب والدهشة ليس من حال دمعه الذي بدا عاجزاً عن إطفاء جمرة شوقه إلى محبوبـــته، بل من حال جمرة شوقه التي بدت عصية على إطفاء دمعه، وكأن الشاعر يـــريد أن يقـــول لنا: إن بين جنبيه جمرة لوعة لا تنطفئ أبداً حتى بالدمع الذي من شـــأنه – كما هو معروف عنه – أن يطفئ لوعة كل المشتاقين إلا لوعة شوقه، التي

---

[1] المرجع نفسه، ج 2، ص 564.

بـــدت عصـــية عـــلى الإطفاء، فكلما حاول إطفاءها بالدمع كلما ازدادت توقداً واشتعالاً.

عـــلى أن الآمدي قد أخذ على أبي تمام في البيت الخامس، ما أخذه عليه في البيـــت الـــرابع؛ باعتبار أنه قد أثبت (للدمع) في هذا البيت معنى (إذكاء الشوق) خلافاً للعرب الذين أثبتوا له معنى (إطفاء حرارة الشوق). يقول الآمدي تعليقاً على البيـــت الخامس: أراد الشاعر أن يقول: إن الشوق دعا ناصراً ينصره، فلباه الدمع الـــذي من شأنه أنه، في الأصل، يخفف لاعـــج الشوق، لا العكس، كما زعم أبو تمام[1]، فالدمع يعد – في منظور الآمدي – حـــرباً للشوق لا ناصراً له، لأنه يثلمه ويخونه ويكسر من حده كما يقول البحتري:

وَبكـــاءُ الدِّيـــارِ ممـــا يـــرد الشَّوْقَ ذِكْـــــراً والحـــبَّ نِضْـــوا ضئيـــلا

فقوله: (يرد الشوق ذكراً) معناه أنه يخففه ويثلمه، حتى يصير ذكراً لا يقلق ولا يزعج، كإقلاق الشوق، وقوله (نضواً) معناه يصغره ويمحقه، كما قال جرير:

فلمـــا التقى الحِبَّـــانِ أَلْقَيْتُ العَصَى ومـــاتَ الهَـــوى لمـــا أُصِيْبَتْ مَقَاتِلهْ

فلو كان الدمع ناصراً للشوق – كما قال أبو تمام – لكان يقويه ويزيد فيه – كما يقول الآمدي[2].

على أنه ينبغي أن نفرق بين الشوق الذي تحدث عنه أبو تمام، وجعل الدمع ناصراً له، والشوق الذي تحدث عنه الآخرون وجعلوا الدمع حرباً عليه، كما يقول الآمـــدي، فالشوق الذي يتحدث عنه أبو تمام في شعره، هو الشوق الإبداعي الذي من شأنه أن يفجر في أعماق المبدع طاقة الإبداع لديه، إنه الشوق المقترن بالحزن، أو المســـتدعي له كلازم له، يؤكد هذا أن أبا تمام الذي جعل النداء من شوقه، لا مـــنه (دعا شوقه) قد جعل تلبية ذلك النداء من طل دمعه ووابله لا من مجرد دمعه،

---

(1) المرجع نفسه، ص 196، 197.

(2) المرجع نفسه.

وهـــذا يعـــني أن الشاعر لم يحوِّل في وظيفة الدمع، إلا بعد أن حوَّل في هويته هو نفسه، أي بعد أن جعل له طلاً ووابلاً يجريان باستمرار كلما دعاهما داعي الشوق.

أما في البيت الأخير، فيقول الآمدي: إذا كان شعراء الجاهلية والإسلام، قد وصفوا (الحلم) بالعظم والرجحان، والثقل والرزانة، كما نرى في وصف النابغة:

وَأَعْظَـــمُ أَحْلاَمَـــاً وَأَكْـــبرُ سَيِّـــداً وَأَفْضَـــلُ مَشْفُـــوعاً إليـــه وشافعـــاً

فإن أبا تمام قد أخطأ خطأً ظاهراً، ليس لأنه وصف الحِلْم (بالرقة) فحسب، بل لأنه وصف البرود (الحواشي) بالرقة أيضاً. وإنما يوصف البرود بالمتانة والصفاقة، ولولا أن الشاعر قال: (رقيق حواشي الحلم) كما يقول الآمدي، ما ظننا أنه شبهه بالبرد، إلا لمتانته، وهذا عندي من أفحش الخطأ، ثم إن قوله (لو أن حلمه بكفيك) كلام في غاية القبح والسخافة[1].

وهكـــذا يكـــون نقاد البيان الذين تحدث الآمدي باسمهم أو نقل عنهم، قد حكمـــوا على أبي تمام والبحتري بأنهما قد أخطأا في أقوالهما الشعرية السابقة، لأن كـــلا مـــنهما قد أتى في قوله، بما لم يأت به العرب، وأثبت للأشياء في قوله ما لم يثبت لها العرب، بل نقيض ما أثبتوا.

وإذا كنا نسلم مع الآمدي ومن نقل عنهم أو تحدث باسمهم من نقّاد البيان، بـــأن أبـــا تمام والبحتري، قد أتيا في أقوالهما الشعرية السابقة، بما لم يأت العرب، وأثبـــتا للأشياء في أقوالهما ما لم يثبت لها العرب، فإننا ننكر أن يكون الشاعران قد أخطأا في ذلك؛ لأننا نرى أن إثباتهما للمعنى المختلف لم يأت من فراغ الواقع، ولا مـــن رغبـــتهما في المخالفـــة، من أجل المخالفة، بل جاء ناتجاً عن اختلاف سياق الإثبات أو الوصف عندهما، عن سياق الإثبات أو الوصف عند غيرهما ممن سبقهما من الشعراء، فاختلاف سياق الوصف عند الشاعرين في أقوالهما السابقة هو الذي أفضـــى إلى اخـــتلاف الأشـــياء الموصوفة في أعينهما، وأفضى بالتالي إلى اختلاف وصفهما لتلك الأشياء على النحو الذي رأينا.

---

[1] المرجع نفسه.

عـــلى أن مـــن معـــايير شرف المعنى عند نقاد البيان، بالإضافة إلى معيارية الصحة:

3 – 2 – الفائدة والنفع

فالمعنى الشريف هو أيضاً المعنى المفيد أو النافع للسامع أو المخاطب، وانطلاقاً من هذا المعيار، فقد قال ابن قتيبة عن أبيات المعلوط السعدي:

وَلَمَّا قَضَيْنا مِنْ مِـــنىً كُلَّ حَاجَـــةٍ وَمَسَّحَ بِالأَرْكَـــانِ مَنْ هُو مَـــاسِحُ

وَشُدَّتْ على حُدْبِ المَطَايَا رِحَالُنَـــا وَلَمْ يَنْـــظرِ الغَـــادِي الَّذي هو رائِحُ

أخَذْنَا بِأَطْـــرَافِ الأَحَادِيْثِ بَيْنَنَـــا وَسَالَتْ بِأَعْنَـــاقِ المَطِيِّ الأَبَاطِـــحُ

قـــال: إنها من الشعر الذي حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فـــائدة في المعـــنى. فألفاظ هذه الأبيان أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع، وإذا نظـــرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته: ولما قطعنا أيام منى واستلمنا الأركان عالينا إبلـــنا الأنضاء، مضى الناس لا ينظر الغادي الرائح، إبتدأنا الحديث، وسارت المطي في الأبطح[1].

كما قيل عن بيت المتنبي[2]:

وَفَـــاؤُكُمَا كالرَّبْعِ أَشْجَاهُ طَاسِمُـــهْ بِـــأَنْ تَسعَدا والـــدَّمْعُ أَشْفَاهُ سَاجِمُهْ

إنها من الأبيات التي تحتوي على كم هائل من الألفاظ التي ليس وراءها كبير معـــنى. فمن يرى – كما يقول القاضي الجرجاني[3] – تلك الألفاظ الهائلة والتعقيد المفرط يشك أن وراءها كنـــزاً من الحكمة، وأن في طيها الغنيمة الباردة، حتى إذا فتشها وكشف عن سترها، وسهر ليالي متوالية فيها حصل على أن:

---

(1) الشعر والشعراء ص 22.

(2) الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 98.

(3) المرجع نفسه ص 98.

وفاؤكمـــا يـــا عـــاذلي بأن تسعداني، إذا درس شجاي وكلما ازداد درساً ازددت لـــه شجوا، كما أن الربع أشجاه دارسه، ثم يقول القاضي الجرجاني: فما هـــذا من المعاني التي يضيع لها حلاوة اللفظ وبهاء الطبع ورونق الاستهلال، ويشح علـــيها حتى يهلهل لأجلها النسج، ويفسد النظم، ويفصل بين الباء ومتعلقها بخبر الابتداء، قبل تمامه، ويقدم يؤخر، ويعمي ويعوص.

ويوحـــي لنا كلام القاضي الجرجاني هذا بأن القاضي الجرجاني قد صار يميز بـــين نوعـــين مـــن المعاني؛ نوع يسمح للشاعر – عند الضرورة – بانتهاك اللغة، واســـتخدام ألفاظها بطريقة قد تؤدي إلى تهجينها، ونوع آخر لا يسمح للشاعر، بانـــتهاك اللغة، لا عند الضرورة ولا عند غير الضرورة. والنوع الأول الذي يسمح للشـــاعر عند الضرورة بانتهاك اللغة، هو المعنى الشريف (وليس منه معنى المتنبي في بيـــته الآنف) بوصفه المعنى المفيد أو النافع، فهذا المعنى من شأنه، في منظور القاضي الجرجاني، أنه يستدعي في التعبير عنه، اللفظ الشريف، فإذا استدعى اللفظ الشريف وحضر، وجبت المطابقة بينه وبينه، بطريقة شريفة، أي صحيحة، تحفظ لكل منهما مقومات شرفه – وجوده المستقل عن الآخر.

والطريقة الشريفة التي تحفظ لكل منهما مقومات شرفه، هي الطريقة التي يتم خلالها وضع كامل المعنى الشريف، في كامل اللفظ الشريف، أو التي يتم من خلالها احتواء كامل اللفظ الشريف لكامل معناه الشريف، دون زيادة أو نقصان، فإن لم يـــتمكن الشاعر من المطابقة بينهما بنفس الطريقة المحددة والمقرة سلفاً، أي بطريقة الاحتواء الكامل، جاز للشاعر، عندئذ أن يضحي بكمال اللفظ (أي بشرف البنية التعـــبيرية الجاهزة: الجملة أو العبارة بأن يتصرف فيها بتقديم بعض عناصرها على بعـــض، أو بحذف بعض عناصرها، والإبقاء على بعض، أو بإضافة عناصر جديدة إلى عناصرها السابقة) من أجل الحفاظ على كمال المعنى، أي من أجل أن يقدم لنا المعـــنى الشـــريف كـــاملاً غير منقوص، وهذا يقتضي من الشاعر أن يفكك البنية التعبيرية السابقة أو المخصصة أصلاً للتعبير عن المعنى، ليعيد تركيب عناصرها على نحـــو يجعـــلها – نتيجة لتصرف الشاعر فيها بالحذف والإضافة والتقديم والتأخير –

قـــادرة عـــلى اســـتيعاب المعنى المعبر عنه كاملاً، مما يعني أن الشاعر إنما يعمد في الأســـاس إلى وضـــع المعنى الشريف في أكثر من قالب لفظي، أو في أكثر من بنية تعبيرية (جملة) ليداخل، بعد ذلك، بين تلك البنى التعبيرية، أو ليضع كل بنية تعبيرية (جملة) في غير الموضع المحدد لها نحوياً، وهو أمر من شأنه أن يفضي إلى التباس المعنى في عـــين المتلقي من جهة، باعتبار أنه قد ظهر له الآن في غير المظهر الذي كان قد ظهر له به قبل الآن، وهذا يعني أنه قد تلبس غير الثوب الذي كان قد لبسه من قبل عـــلى يد غيره من الشعراء، ليفضي هذا الأمر، من جهة ثانية، إلى عجز المتلقي عن إدراك سر الجمال الناظم بين عناصر النظم المختلفة.

ومـــن هنا رأينا القاضي الجرجاني يربأ بالشاعر المجيد عن أن يسلك مثل هذا الطريق في التعبير عن معناه الشريف، فكيف به إن سلك مثل هذا الطريق في التعبير عـــن معـــنى غير شريف، أي غير مفيد أو نافع، كما فعل المتنبي الذي دل في بيته الســـابق، عـــلى معنى غير شريف بتلك الطريقة غير الشريفة التي أدت – في رأي الجـــرجاني – إلى تهجـــين الألفاظ وتعقيدها، دون أن نجني من وراء ذلك أي فائدة تذكر.

وانطلاقـــاً من هذا التصوّر يمكن القول، تبعاً لنقاد البيان، إن المعنى الشريف، هو المعنى المفيد أو النافع للسامع أو للمتلقي، والمعنى المفيد أو النافع للمتلقي – كما توحـــي عبارة القاضي الجرجاني (يشك أن وراءها كنـــزاً من الحكمة)، هو المعنى العقـــلي أو الحكمي؛ الموروث عن العرب، أو الحائز على شروط القبول أو النفع لديهم، إضافة إلى أنه المعنى العام، أو المشترك أي الذي يتعلق بتجارب البشر العامة المشتركة، ولا يتعلق بتجربة الشاعر الخاصة أو الشخصية.

لذلـــك وانطلاقاً من هذا المعيـــار الأخير، فقد عيب قول المعلوط السعدي أيضاً[1]:

إنَّ الذيـــن غَـــدَوْا بِلُبِّكَ غـــادروا وَشْـــلاً بعينـــك مـــا يـــزال معينا
غَيَّضْـــنَ من عبراتِهـــن وقُلْـــنَ لي مـــاذا لقيـــت مـــن الـــهوى ولقينا

---

[1] الشعر والشعراء، ص 22. (طبقات الشعراء) ص 189، 190.

وقول جرير[1] :

إن العيــون التي في طرفهــا حــوَرٌ قَتَلْنَنَــا ثُــمَّ لَــمْ يُحْيِيْــنَ قَتْــلاَنا

باعتبار أن كلا القولين الشعريين قد تضمن التعبير عن تجارب قائليها الخاصة أو الشخصــية، و لم يتضــمن أي منهما تعبير قائليها عن تجارب الآخرين العامة أو المشــتركة[2]، فلأن معاني هذه الأقوال لا يتعلق بقضايا عامة تهم السامع أو المتلقي، تعــد، في الوعــي النقدي البياني، غير مفيدة، ومن ثم فهي معان غير شريفة وغير شعرية.

على أن من معايير شرف المعنى عند نقاد البيان فضلاً عما سبق:

3- 3 - لياقته بمقام المخاطَب من ذوي الأقدار:

أكان ممدوحاً أو مهجواً، على أنه، أي المخاطَب من ذوي الأقدار، لا يكون في الغالــب إلا ممدوحاً. والمعاني اللائقة بمقام المخاطَب الممدوح نوعان: نوع يتعلق بالمخاطب من ذوي الأقدار نفسه، ويتم إثباته له أو نفيه عنه هو نفسه، ويتمثل هذا الــنوع في معــاني المدح أو الذم التي يجب، في المنظور البياني، إثباتها للمخاطَب أو نفــيها عــنه، بشكل مباشر وصريح. ونوع لا يتعلّق بالمخاطب من ذوي الأقدار نفسه، بل بغيره، ولا يتم إثباته له هو نفسه، أو نفيه عنه هو نفسه، بل يتم إثباته أو نفــيه عــن أشخاص أو أشياء أخرى لها صلة بالمخاطب، ويجب عرضها عليه أو ذكــرها، كوســائط في سياق مدحه أو ذمه، ويتمثل هذا النوع، في معاني الغزل والوصــف، وبالذات وصف الديار والرحلة والراحلة: الناقة والفرس إلى غير ذلك من المعاني التي يجب أن يتوصل بها الشاعر إلى المدح، مما ذكره ابن قتيبة[3].

3 - 3 - 1 - وعلى مستوى النوع الأول من المعاني، يمكن القول إن معاني المــدح أو الــذم اللائقة بمقامات المخاطبين من ذوي الأقدار، تتفاوت، في الوعي

---

(1) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 22، 23.

(2) المرجع نفسه.

(3) المرجع نفسه، ص 27، 28.

البياني، بحسب تفاوت أقدار المخاطبين من ذوي الأقدار من جهة، وتفاوت حالاتهم من جهة ثانية؛ فإذا كان المخاطَب من ذوي الأقدار ممدوحاً، والممدوح خليفة، فإن معـــاني المدح اللائقة به كخليفة في الناس، هي معاني المدح التي تزيد من قدره في الـــناس كخليفة أو التي تُصْلِحُ من حال خلافته في الناس؛ ومعاني المدح التي تصلح من حال خلافته في الناس، هي معاني المدح التي تكرس سلطته على الناس، ومعاني المدح التي تكرس سلطته على الناس، هي المعاني التي تثبت له الحق الإلهيّ، أو الدينيّ في الحكم، والمعاني التي تثبتُ له الحق الإلهيّ أو الديني في الحكم هي:

3- 3- 1 - 1 - المعاني التي تبرزه قائماً مقامه تعالى، متحلياً ببعض صفاته، وبـــالذات صفات: الجلال والجمال والهيبة، فهذه المعاني، كما يقول الآمدي، من المعـــاني الـــتي يجب إثباتها للخلفاء والملوك والعظماء، لأنها من المعاني التي تخصهم، ويحسن موقع ذكرها عندهم[1].

وهـــي من جهة ثانية، المعاني التي تثبت للممدوح صفة القيومية عن الله (في الأرض) في حفظ الدين والدنيا معاً، وذلك نحو قول البحتري في مدح المتوكل:

لقد حُطْتَ دِيْنَ اللهِ خَيْـــرَ حِيَـــاطَةٍ وَقُمْـــتَ بِـــأَمْـــرِ اللهِ خَيْـــرَ قِيَـــامِ

فهذا القول، كما يذكر الآمدي، مما يختص بالخليفة، لأن الشاعر جعله قيماً على الدين والدنيا معاً، ولا يجوز أن يقال مثل هذا لغير خليفة، إلا أن يفرط مفرط فيقوله لغيره[2].

ولذلـــك فهـــي، من جهة ثالثة، المعاني التي تمنح الممدوح الخليفة الأفضلية المطلقـــة على الناس، أو التي تجعل قدره فوق (قدر) كل ذي قدر من الناس، وذلك نحو قول البحتري في المتوكل أيضاً[3]:

وأنت – أمينَ الله – بالموضع الـــذي أبى الله أن يسمـــو إلى قـــدره قَدْرُ

---

(1) الموازنة، ج 2، ص 368.
(2) المرجع نفسه، ج 2، ص 355، 356.
(3) المرجع نفسه، ج 2، ص 350.

فقـــد جعل قدر المتوكل في هذا البيت، كما يقول الآمدي، فوق قدر كل ذي قـــدر، ومـــثل هذا لا يقال إلا لخليفة أو لأفضل الناس من أهل بيت النبوة[1]، ونحو هذا أيضاً قول أبي تمام في المعتصم:

إلى قطب الدُّنيـــا الذي لو بفضـــله مدحـــتُ بنـــي الدّنيا كَفَتْهم فضائلُه

فهـــذا – كما يقول الآمدي – تفضيل في غاية الاستقصاء والجودة والحسن والصـــحة، ولا يقال مثله إلا لخليفة من أفضل الخلفاء لقوله: (مدحت بني الدنيا). ونحو هذا في الجودة، تبعاً للآمدي، قول البحتري في المتوكل أيضاً:

يا بـــنَ عَـــمِّ النبيِّ حقاً، ويا أزكى قـــريشٍ نفساً ودينـــــاً وعِـــرْضـــا
بِنْـــتَ بالفضلِ والعلـــوِّ فأصْبَحْـــ ـــتَ سمـــاءً وأصبـــح النَّـــاسُ أرضا

فهذا القول مما يختص بالخليفة، ولو قال قائل مثل هذا لغير خليفة، لكان قد تجشم أعظم الخطأ، إذ ليس من حق أحد من الناس أن يطالبه بأن يمدحه هذا المدح، ولا أن يفضله هذا التفضيل، إلا أن يكون الطالب لذلك خليفة[2].

ولذلـــك فهي، من جهة رابعة، المعاني التي تجعل من طاعة الخليفة الممدوح طاعة الله. على نحو ما يقول منصور النمري في هارون الرشيد:

من لم يكـــن بأميـــنِ الله معتصمـــا فليس بالصلـــوات الخمس ينتفـــــع

3- 3- 1- 2- معاني المدح التي تثبت للخليفة الممدوح عموم نفعه للناس، نحو قول أبي تمام في مدح بن يوسف (وزير الخليفة)[3].

حيـــاتـــك للدنيـــا حيـــاةٌ ظليلـــةٌ وفقـــدك للـــدنيـــا فنـــاء مـــواشك

فهـــذا القـــول – كما يشير الآمدي في تعليق له على هذا البيت – يتضمن الدلالة على (عموم نفع) الممدوح لذكره (الدنيا)، ولذلك فلا يجوز أن يقال إلا في

---

(1) المرجع نفسه.
(2) المرجع نفسه، ج 2، ص 351.
(3) المرجع نفسه، ج 2، ص 358.

مدح خليفة أو من ينفذ في أكثر بلاد الله أمره، ولا يجوز أن يقال في مدح محمد بن يوسف (ممدوح الشاعر)؛ لأنه متجاوز قدره، وفي الممادح التي ترضي الممدوحين متسع، وسبيل الشاعر – كما يقول الآمدي – أن يتفقد مثل هذا، فقد جَرَّت على قوم من الشعراء سلكوا دون هذا المسلك مكاره، وكان الحرمان (من الجائزة أحسن أحوالهم التي عادوا بها[1].

وانطلاقا من هذا، فقد جرى في عرف نقاد البيان أنه، لا يجوز للشاعر أن يمدح غير الخليفة – وزيره أو واليه – بمعاني المدح اللائقة بمقام الخليفة، إلا أن يكون ذلك الغير نائباً عنه، أو قائماً مقامه، والمعنى غير مختص به، وذلك نحو قول البحتري في المعتز بالله (خليفة):

مـا زال يَكْـلأُ دِيْنَنَـا وَيَحُوْطُـه بِالْمَشْرَفِيَّـةِ وَالْوَشِيْـحِ الـذُّبَّـلِ[2]

فهـذا القول مما يصلح – كما يقول الآمدي[3] – أن يقال للخليفة – كما فعل البحتري – وأن يقال لبعض ولاة الخليفة القائمين بأمره (في الثغور) حفظاً للدين، ودفاعا عن شوكته بالقوة، لأن مثل هذا المعنى الذي أثبته الشاعر للممدوح، ليس مما يختص بالخليفة، ولذلك فليس بعيب أن يكون الممدوح به الخليفة أو أن يكون الممدوح به من يقوم مقام الخليفة، من ولاته، وإن كان مدح الخليفة بما يخصه من المعاني أمدح له، كما يقول الآمدي، وإنما العيب كل العيب أن يمدح الشاعر غير الخليفة بما لا يستحق إلا الخليفة، على نحو ما فعل علي بن جبلة الذي مدح أحد ولاة الخليفة المأمون (أبا دلف) بما يجاوز قدره، أو بما لا يمدح به الا خليفة، وذلك قوله[4]:

---

(1) المرجع نفسه.

(2) المشرفية: السيوف المنسوبة الى مشارف اليمن، والوشيح: الخشب الذي تصنع منه الرماح، وذبل: مفردها ذابل وهو الدقيق الملتصق.

(3) الموازنة، ج 2، ص 356.

(4) طبقات الشعراء لإبن المعتز، تحقيق عبد الستار أحمد، دار المعارف مصر، ط 4، دون تاريخ، ص 171.

كل من في الأرض من عرب بين باديه إلى حَضَرِهْ
مُسْتَعيرٌ منك مَكْرُمَةً يكتسيها يوم مُفْتَخَرِه
إنما الدنيا أبو دلف بين باديه وَمُحْتَضَرِه
فإذا وَلّى أبو دلف ولّتْ الدنيا على أثره

فلما بلغ ذلك الخليفة المأمون – كما يقول ابن المعتز[1] – استشاط غضباً وقال: ويلي على ابن الفاعلة، يزعم أنّا لا نعرف مكرمة إلا مستعارة من أبي دلف: وطلبه، فهرب إلى الجزيرة، فكتب في طلبه، فحمل إليه، فلما صار بين يديه، قال: يا بن اللخناء، أنت القائل للقاسم بن عيسى:

كل من في الأرض من عربٍ بين باديةٍ إلى حضره
مستعيرٍ منك مكرمةً يكتسيها يوم مفتخره

فقال: يا أمير المؤمنين، عنيت أشكال قاسم وأشباهه من الناس، فأما أنتم فقد أتاكم الله بالفضل عن سائر عباده، لأنه اختصكم بالفضل والنبوة والكتاب والحكمة، وجمع لكم إلى ذلك الخلافة والصلاة والملك، وما زال يستعطفه حتى عَفَى عنه[2]، وقال بعض الرواة – كما يذكر ابن المعتز – بل قتله بعد أن قال له: أما أني لا أستحل دمك بهذا القول، ولكني أستحله بكفرك وجرأتك على الله، إذ تقول في عبد مهين تسوي بينه وبين رب العالمين حين تقول:

أنت الذي تنزل الأيام منزلها وتَنقل الدهر من حال إلى حال
وما مَدَدْتُ مدى طرفٍ إلى أحد إلا قضيت بأرزاق وآجال

قال ابن المعتز: فأمر به فأخرج لسانه من قفاه، ثم قتله[3].

وإذا كنا قد عرضنا – حتى الآن – بعض معاني المدح اللائقة بمقام الممدوح، إذا كان الممدوح خليفة، فإنه يجدر بنا أن نعرض لبعض معاني المدح غير اللائقة

---

(1) المرجع نفسه، ص 171.
(2) المرجع نفسه ، ص 172.
(3) المرجع نفسه.

بمقـــام المدوح، إذا كان خليفة أيضاً؛ باعتبار أنها تنقص من قدره بين الناس، ولا تـــزيد مـــن قـــدره، ومن تلك المعاني غير اللائقة بمقام المدوح، إذا كان المدوح خليفة:

1 – قول عبد الله بن السمط بن مروان في المأمون:

أمسى إمامُ الهدى المأمونُ مشتغـــلا بالديـــن، والنَّاسُ في الدنيـــا مشاغيلُ

2 – وقول البحتري في المعتز بالله:

لا العَـــدْلُ يَـــرْدَعُهُ ولا التَّعْـــ ـــنِيْفُ عَـــنْ كَـــرَمٍ يَصُـــدُّهْ

3 – وقول المتنبي في علي بن الحسين:

أَغارُ من الزُّجَاجَةِ وهـــي تجـــري علـــى شَفَـــةِ الأَمِيْـــرِ بـــن الحسين

4 – وقول أبي تمام في الواثق:

قَوْمٌ غَدا المـــيراثُ مضروباً لهـــم سورٌ عليـــه مـــن القـــرآن حصيـــن

فيهـــم سَكينةُ رَبِّهـــم وكتابُـــه وإمـــامتـــاه واسمـــه المخـــزون

5 – وقوله أيضاً في المعتصم:

لو يعلم العافون كَمْ لك في النَّدى مِـــنْ لَـــذَّةٍ أو فـــرحةٍ لم تُحْمَـــدِ

6 – وقول الضَّبِّيِّ، في مدح عبد الله بن طاهر:

مُقَامُـــك تحـــت ظلال السيوف أَقَـــرَّ الخِـــلاَفَـــةَ فـــي دارهـــا

7 – وقول قيس بن الرَّقيَات، في مدح عبد الملك بن مروان:

يَـــأْتَلِـــقُ التَّاجُ فـــوقَ مِفْرَقِـــهِ علـــى جَبِيْـــنٍ كـــأَنَّـــه الـــذَّهَبُ

فهـــذه الأبيات جميعها تتضمن الدلالة على معان مدحية غير لائقة بمقامات الممدوحـــين، وما ذلك إلا لأن الشاعر، في البيت الأول، قد أثبت، كما يرى نقاد

البـــيان، للممدوح صفة القيام على الدين، دون الدنيا، فجعله كعجوز في محرابها، كما يقول الآمدي، ولذلك فالممدوح لم يهش لمثل هذا المدح[1].

أما في البيت الثاني، فلأن البحتري لم يخاطب الخليفة بما يليق بمقامه كخليفة بل خاطبه بما يليق بمقام غيره ممن يمكن أن يعنف على الإفراط في الكرم أو يصد[2].

كمـــا يعد المعنى في البيت الثالث غير لائق؛ لأن المتنبي قد خاطب الأمير بما ينقص من قدره كأمير، إذ جعله بمنزلة المحبوبة التي يغار على شفتيها، فالغيرة – كما يقول القاضي الجرجاني – إنما تكون من المحب على المحبوبة، ولا تكون على الأمراء والملوك. فالأمراء والملوك لا يغار على شفاهها[3].

وفي البيت الرابع، فلأن أبا تمام — كما يقول الآمدي – قد ادعى لممدوحيه مـــا لم يَدَّعـــوه هم لأنفسهم، يقصد بذلك صفة السكينة التي قال عنها الآمدي، إضـــافة الى ذلك، إنها لفظ لا تلائم البيت كل الملاءمة، لأنها تعني الوقار، ولا وجه لأن يقـــول الشاعر في ممدوحيه: "وقار ربهم" لا سيما وقد قال بعد ذلك: "كتابه وامامتاه ... الخ." فالوقار (السكينة) ليس من هذه الأشياء في شيء[4].

أمـــا في البيت الخامس، فالمعنى غير لائق بالممدوح، لأن أبا تمام – كما يقول الآمـــدي – قد ذهب إلى أن الإنسان إنما يحمد على الشيء الذي يتكلفه ويتجشمه ويتحمل المشقة فيه، لا على الشيء الذي له بواعث شهوة من نفسه، وشدة صبابة إليه، ومحبة لفعله، وهذا عند نقاد البيان[5]، غلط، لأن الوصف الذي وصف به أبو تمام ممدوحه داعية إلى أن يتناهـــى الحامد له في الحمد، ويجتهد في الثناء عليه، بأن لا يـــدع حمـــده، فمن كان غرامه بالجـــود هذا الغرام، فعلى ذلك يجب أن يحمد ويمدح[6].

---

(1) الموازنة، ج 2، ص 355.
(2) الموازنة، ص 343.
(3) أنظر الوساطة، 308.
(4) الموازنة جـــ 2، 346.
(5) الموازنة، ص 214.
(6) المرجع نفسه.

وأما في البيت السادس، فلأن الشاعر، لم يصب غرض الممدوح (الخليفة) من المـــدح، فـــــإذا كان غرض الممدوح – الخليفة من المدح – كما يبدو من سياق البيـــت – هو إثبات حقه الإلهي في الخلافة، فلا يجوز للشاعر أن ينسب إليه أنه قد فرض سلطته على الناس بالقوة ، أو أنه ما استقامت له الخلافـــة، إلا لإقامته تحت ظـــلال السيوف، على حد تعبير الشاعر الضبي الذي ذكر عنه ابن المعتز في سبب هـــذا البيـــت، وما ناله بسببه، أنه كان في جملة عبد الله طاهر، لا يمدح سواه منذ اتصـــل به، وكان مطبوعاً مقتدراً، وقد غضب عليه طاهر، فأمر بحبسه، فبلغ ذلك الخلـــيفة المـــأمون فقـــال لطاهر: ما فعل شاعرك الضبي؟ قال: هو محبوس يا أمير المؤمـــنين، قال: لِمَ ذلك؟ قال: لموجدة وجدتها عليه، فقال: أيستحق من زعم أن الخلافـــة ما استقامت في دارها إلا لمقامك تحت ظلال السيوف[1]، أن يساء إليه؟، ولكـــن إذ فعلت ما فعلتَ، فما أحد يطلبه بحقي غيري، ليعلم كيف يقول بعدها، والله لئن أخرجته من الحبس لأضربن عنقه. قال ابن المعتز: فعلم طاهر أنه قد أخطأ في حـــق شاعره، وأنه قد قابله بغير الجميل. فكان طاهر يجري عليه في محبسه خوفاً من المأمون[2].

أمـــا في البيـــت الأخير، فلأن الشاعر – كما يقول قدامة بن جعفر[3] – قد عدل بالمدح عن بعض الفضائل النفسية التي هي العقل والعفة، والعدل والشجاعة، إلى ما يليق بأوصاف الجسم في البهاء والزينة، مما يعد في باب الغلط والعيب.

هذا بالنسبة لمعان المدح اللائقة بمقام المخاطَب – الممدوح –. مما يجب إثباته له، أو إسناده إليه بشكل مباشر:

3-3-2- أمـــا بالنسبة للمعاني اللائقة بمقام المخاطب، الممدوح: مما يجب إثـــباته للأشـــياء أو للأشخاص التي يجب ذكرها – كوسائط – في سياق مخاطبته،

---

(1) في إشارة الى قوله: (مقامك تحت ظلال السيوف أقـــر الـــخلافـــة فـــي دارهـــا).

(2) طبقات الشعراء، ص 303، 304.

(3) نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط 1، 1978م، ص 184، 185.

فيمكن القول، انطلاقاً من الوعي البياني، إن وصف الأشياء، أو الأشخاص، في هذا الوعي، إما أن يكون وصفاً لها، بما هي عليه في الواقع، أو بما ينبغي أن تكون عليه في الممكـــن، أي كمـــا هي في الأذهان، أو كما هي في الأعيان، وذلك باعتبار أن الألفاظ في هذا الوعي إشارات إلى أشياء خارجية، أو صور ذهنية، مما جعل مبحث الدلالة البيانية واقعاً في قبضة الخارجي، أو الداخلي (الذهني) المنطبع عن الخارجي، ممـــا يعـــني أن وظـــيفة اللغـــة قد بقيت محصورة في عملية المحاكاة والنقل؛ محاكاة الخـــارجي ونقله كما هو في الواقع، أو في الوعي، أو التصوّر الجمعي، ولم تتجاوز حـــدود هـــذه الوظيفة إلى السيطرة على الخارجي ومحاولة فهمه، أو اكتشافه من جديد.

ومـــن هـــنا رأيـــنا من جملة المعايير التي اعتمد عليها نقاد البيان، في عملية الوصف البياني للأشياء.

3-3-2-1- أن يكـــون وصفاً للأشياء؛ بما فيها من صفات واقعية؛ أو بما ينـــبغي أن يكـــون فيها من صفات مثالية، وانطلاقاً من هذا المعيار، فقد أُخِذَ على البحتري أنه قال واصفاً ذَنَب فرسه:

ذَنَبٌ كمـــا سحب الرداء يذب عن عَـــرْفٍ، وَعَـــرْفٌ كالقنـــاع المُسَبَل

فهـــذا كمـــا يقول الآمدي[1]. خطأ في الوصف، لأن ذنب الفرس إذا مس الأرض، كـــان عيـــباً، فكيف إذا سحبه، وإنما الممدوح من الأذناب، ما قرب من الأرض، ولم يمسها، كما قال امرؤ القيس:

بِضَافٍ فُوَيْـــقَ الأرْضِ ليس بـــأعزل

فقال الشاعر: "فُوَيْقَ الأرض" أي فوق الأرض بقليل.

3-3-2-2- مراعاة حال الموصوف، ووصفه بما يليق به، أو بما يناسبه.

ومن هنا أُخِذَ على أبي تمام قوله في مدح المعتصم:

---

[1] الموازنة، ص 339.

وأرَى الأُمُورَ المُشْكِـلاَت تَمَزَّقَتْ ظُلُمَـاتها عَـنْ رَأْيِـكَ المُتَـوَقِّـدِ
عَـنْ مِثْلِ نَصْـلِ السَّيْـفَ إلاَّ أَنَّه مُـذْ سُلَّ أَوَّلَ سَلَّـةٍ لَـم يُغْمَـدِ
فَبَسَطتَ أَزْهَـرَهَا بِوَجْـهٍ أَزْهَـرٍ وَقَبَضْتَ أَرْبَـدَهَا بِوَجْـهٍ أَرْبَـدِ

أخذ عليه أنه قال: "الأمور المشكلات" وجعل لها ظلمات، ثم قال، فبسطت أزهـرها، والزُّهْـر: النيرات، والأزهر: الأبيض، والمشكلات لا يكون شيء منها أبيض ولا نيراً[1]. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإنه قال بوجه أزهر، فالوجه لا يوصـف بأي حال من الأحوال، بأنه أزهر، بمعنى مسفر أو منير، لأنه لا تأثير له في حل المشكلات، وإنما التأثير للرأي أو للعقل، ولذلك كان الأجدر أن يأتي وصفاً له.

أما قول أبي تمام "بوجه أربد، فلا معنى له – كما يقول الآمدي[2] – لأنه من صـفات الغضـبان، أو المكتئـب من أمر ورد عليه، ولذلك فهو عنده غالط في الوصف، وفي ذلك مسيء[3].

3-3-2-3- مراعاة حال الموصوف لأجله: وهو الممدوح. وهذا يعني أنه لا يجوز أن يوصف الشيء أو الشخص إلا بالصفات التي تليق بحال الممدوح في سياق المدح، فإذا علم الشاعر، من حال الممدوح أنه قد صار في حالة فرح أو جذل؛ لأنه قـد فرغ من بناء دار له استفرغ فيها مجهوده، فلا يجوز له أن يصف الديار – حتى ولـو كانت ديار أحبته الراحلين – بالفراغ وغياب الأحباب، كما فعل أبو نواس حـين مـدح بعض بني برمك[4]؛ لأن ذلك مما يؤذي الممدوح المخاطب، ويجعله يتشاءم ويتطير.

ومن هنا رأينا نقاد البيان يحذرون الشاعر[5] أن يفتتح أشعاره ومفتتح أقواله ممـا يـتطير به، أو يستحفى من الكلام والمخاطات، كذكر البكاء، ووصف إقفار

---

(1) نفسه، ص 210، 211.
(2) المرجع نفسه.
(3) المرجع نفسه.
(4) ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف الإسكندرية، 1980، ص 144، 145.
(5) المرجع نفسه ص 143.

الديار، وتشتيت الآلاف من (الإلف بالكسر) ونعي الشباب، وذم الزمان، لا سيما في القصـــائد التي تتضمن المدائح والتهاني (وتستعمل هذه المعاني في الرثاء ووصف الخطـــوب الحادثة)، فإن الكلام إذا كان مؤسساً على هذا المثال تطير منه سامعه، وإن كان يعلم أن الشاعر إنما يخاطب نفسه، دون الممدوح.

هـــذا ما ينبغي أن يحذر منه الشاعر، حين يصف الديار. أما حين ينتقل إلى وصـــف النساء (في الغزل) فعليه أن يتجنب ذكر من يوافق اسمها اسم بعض نساء الممدوح، من أمة أو قرابة أو غيرها، وكذلك ما يتصل به سببه، أو يتعلق به وهمه، وإذا مـــر له معـــنى يستبشع اللفظ به، لطف في الكناية عنه، وأجل المخاطب عن استقباله بما يكرهه منه، وعدل عن اللفظ بكاف المخاطبة إلى ياء (المتكلم) الإضافة إلى نفسه، إن لم ينكر الشعر ذلك، أو احتال في ذلك بما يحترز به مما ذممنا[1].

3-3-2-4- مراعاة القواعد المقررة في الوصف. وانطلاقاً من هذا المعيار، فقـــد أخـــذ على أبي تمام قوله في وصف فرسه التي حملته إلى الممدوح الحسن بن وهب:

وَبِشُعْلَـــةٍ نَبْـــذٍ كـــان فَلِيْلَـــهَـــا فـــي صَهْوَتَيْهِ بـــدْءُ شَيْـــبِ المِفْـــرَقِ

الشـــعلة: بـــياض في الفـــرس، ونَـــبْذ: بفتح النون وسكون الباء، أراد به: مطروحة، وأصله قولهم: نبذ الشيء ينبذه: إذا طرحه، والفلول: جمع فَلّ بفتح الفاء، وتشـــديد الـــلام، وأراد به: متفرقها، والصهوة، مقعد الفارس من الفرس والمفرق: الموضع الذي يفترق فيه الشعر من الرأس.

يقول الآمدي تعليقاً على هذا البيت[2]: قول الشاعر: فليلها، يريد ما تفرق مـــنها في صهوتيه، والصهوة – كما نعلم – اللبد، وهو مقعد الفارس من الفرس، وذلك الموضع أبداً ينحت شعره لغمز السرج إياه، فينبت الشعر أبيض بطبيعته، لأن الجلـــد هنا يرق، ولذلك فأنت تراه في الخيل كلها على اختلاف شياتها، فهو ليس

---

[1] المرجع نفسه ص 144، 145.

[2] الموازنة، ص 97.

بالبـــياض المحمود ولا الحسن ولا الجميل، فهذا خطأ من هذا الوجه، وهو خطأ من وجه آخر، وهو أن جعل البياض شعلة، والشعلة لا تكون إلا في الناصية، أو الذنب بأن يبيض عرضها أو ناحية منها فيقال حينئذٍ: فرس أشعل وشعلاء، وذلك عيب من عيوب الخيل، فإن كان ظهر الفرس أبيض خلقة فهو أرحل، ولا يقال أشعل.

3-3-2-5- الجـــري مجرى عادة العرب في الوصف؛ فإذا كان من عادة العـــرب أن يصفوا الخيل الكريمة أو الأصيلة (المثالية) بقصر شعر الناصية، فإن على الشاعر أن يلتزم بما جرت عليه العادة في عملية وصف الخيل الكريمة، ولا يخرج عن مجرى تلك العادة، حتى ولو كان وضع موصوفه خلافاً لذلك، يؤكد هذا ما أخذه نقاد البيان على امرئ القيس في قوله واصفاً فرسه:

وَارْكَـــبُ فـــي الـــرَّوْعِ خَيْفَانـــةً كَسَا وَجْهَهَـــــا سَعَـــــفٌ منتشر

قـــال نقاد البيان[1]: شبه شعر ناصية فرسه بسعف النخلة، وهذا خطأ، لأن شـــعر ناصية الفرس إذا غطى العين لم يكن الفرس كريماً، والجيد الاعتدال، وهذا يقتضي:

3-2-2-6 – أن يكون الوصف مما تصف به أو بمثله العرب؛ ويظهر هذا من قول الآمدي معلقاً على قول البحتري متغزلاً[2].

وأخْضَـــرَ موشيَّ البرود وقد بـــدا منهـــنَّ ديبـــاج الخـــدود المُـــذَهَّبِ

فذكر الخضرة "لأنه لم يجد لوناً غيرها؛ وذلك أن البياض ليس مما توصف به ثـــياب النساء، والسواد ثياب الحزن أو المصائب، وجعل الشاعر خدودهن ديباجاً مذهـــباً، والذهب يشتمل على لون الحمرة والصفرة، والتوريد هو من ألوان الخد و"الكحـــلي" لا يلفـــظ بـــه، والعرب لا تذكره في الألوان، وكذلك "الأزرق" لا تســـتعمله إلا في صفة الماء والصبح (...) ولم يبق من الألوان ما يخالف لون الخدود المذهـــبة، كما قال الشاعر، إلا الخضرْ، فهذا وجه ذكر البحتري الخضرة؛ لأنه لو قال:

---

(1) عيار الشعر، ص 22.

(2) الموازنة، ج 2، ص 71.

وأحمر موشي الخدود..... الخ.
لكان مدحاً بلونين متفقين.

على أن من معايير شرف المعنى، في الوعي البياني، إضافة إلى ما سبق ذكره:

3-4- شيوع المعنى، وكثرة تداوله في السوق:

وذلـــك حـــتى لا يظن بأنه من المعاني الخاصة بغير الشاعر، وأن الشاعر قد ســـرقه من ذلك الغير. فلكي لا يتهم الشاعر من قبل العامة والخاصة، بأنه قد أخذ المعـــنى الخاص بغيره من الشعراء، يجب عليه تجنب قول الخاص، [أكان خاصاً به أم بغيره، لأنه لا بد أن ينسب لغيره، حتى وإن كان له في الحقيقة] وسلوك طريق قول العـــام، أو الشـــائع الـــذي يُمَكِّنُه من إظهار براعته وتفوقه على من سبق إليه من الشـــعراء دون أن يكون قد عرض نفسه لتهمة السرقة أو السطو على معنى غيره، وهذا عند الآمدي ما فعله أبو تمام حين تناول بعض المعاني الشائعة التي أخذها عن غـــيره من الشعراء، وأعاد صياغتها أو التعبير عنها بطريقة مكنته من إظهار براعته وتفوقه على أولئك الشعراء الذين سبق لهم أن تناولوا تلك المعاني نفسها، وهو أمر من شأنه أن يؤكد أن نقاد البيان قد ظلوا ينظرون إلى الشاعر على أنه المتهم دائماً حـــتى يثبـــت براءته، ولا من طريق يثبت براءته في منظورهم، إلا أن يقول ما هو معـــروف لـــدى الجميع (المعاني مطروحة في الطريق) بطريقة تؤدي إلى أن يعرف الجميع مدى تفوقه على جميع الشعراء الذين سبقوه إلى تلك المعاني. وكأنه قد صار مطلوبـــاً مـــن الشاعر – في هذا المنظور – أن يقول ما هو معروف بطريقة القول المعروفة، أي التي تعارف عليها نقاد البيان ومتلقوه (مستهلكوه) من ذوي الأقدار. فـــإذا تمكن الشاعر من قول ما هو معروف بطريقة القول المعروفة، فقد تمكن من إثبات براءته وبراعته في آن واحد، وهذا ما لا يقوى على إثباته إلا الشعراء الفحول الذين أتوا في كلامهم – كما يقول ابن طباطبا – بعجائب استفادوها ممن تقدمهم ولطفـــوا في تـــناول أصولها منهم، ولبسوا على من بعدهم، وتكاثروا في إبداعها فسلمت لهم عند ادعائها للطيف سحرهم فيها وزخرفتهم لمعانيها[1].

---

[1] عيار الشعر، ص 92، 93.

ويـــبقى السؤال الذي يطرح نفسه، في هذا السياق: ولكن ما المراد بطريقة القول المعروفة؟ المعروفة عند من؟

المعروفة عند فحول الشعراء الذين أشار إليهم ابن طباطبا في عبارته السابقة أولاً، والمعـــروفة عـــند نقـــاد البيان ومتلقيه من ذوي الأقدار ثانياً، وطريقة القول المعـــروفة عند هؤلاء جميعاً، كما تشير عبارة ابن طباطبا السابقة هي طريقة الإبانة البيانية التي سنتناولها في الفقرة التالية من البحث.

4- الإبانة البيانية عن المعنى

تمتاز الإبانة البيانية عن المعنى بسمات معينة لعل أبرزها:

4-1- إنهـــا دلالة على المعنى الموجود، لا على المعنى الذي ينبغي أن يوجد؛ عـــلى المعـــنى الموجود في الخارج، أي في وعي المتكلم والسامع، أو في وعي المُبَيِّن والمُبَـــيَّن لـــه في آن معاً، باعتبار أنه من المعاني الشريفة التي اتفقا على تدوله أو التي فـــرض علـــيهما واقـــع الحال (حال المخاطب بالذات) تداوله وإعادة إظهاره من جديد.

يـــدل على هذا، أن الجاحظ في تعريفه السابق للبيان، قد أوقع حدث الإبانة أو (الكشـــف) عـــلى قناع المعنى، لا على المعنى نفسه، وعلى الحجاب الحائل بين الســـامع وبيـــنه، لا علـــيه هو نفسه، فقال عن البيان إنه: (اسم جامع لكل شيء كشـــف لك قناع المعنى وهتك الحجاب دون الضمير) ولم يقل عن البيان: إنّه اسم جـــامع لكـــل شيء كشف لك المعنى أو أظهره إلى الوجود، وهو أمر من شأنه أن يؤكد أن الجاحظ قد أخذ يماهي، في هذا التعريف، بين المعنى الشريف الذي ينبغي أن تطاله عملية الإبانة البيانية والجارية الحسناء أو (المرأة الشريفة) التي ينبغي أن يقع عليها اختيار الرجل الشريف، لينظر الجاحظ إلى المعنى الشريف، من ثم، من زاوية المـــرأة الشـــريفة، باعتبار أن شروط ومقومات الشرف عند أحدهما، هي شروط ومقومات الشرف عند كليهما.

ومـــن هنا رأينا الجاحظ ينظر إلى المعنى الشريف الذي ينبغي أن تطاله عملية الإبانـــة البيانـــية، على أنه المعنى الجامع لشروط الإغراء والفتنة، إضافة إلى شروط

الصـــحة والمنفعة بوصفها جميعاً شروطاً في الجمال والحشمة أو الاحتجاب اللذين ينبغي أن يتوافرا في المرأة العربية توافرهما في المعنى المنظور إليه من زاويتها.

هـــذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإن لفظ القناع؛ قناع المرأة، يحيل على وجـــه المرأة، ووجه المرأة يحيل على جسدها، وجسدها يحيل على وجودها الماهوي أو الكياني (الكُلّيّ المُمَيَّز).

هـــذا بالإضافة إلى أن وجه المرأة (الجارية) يعد موضع الإغراء والفتنة منها، كما يعد رمزاً لوجودها الماهوي المميز، فلكي تميز بين إنسان وآخر يجب عليك أن تـــنظر إلى الوجـــه، باعتـــبار أن الأجساد تتشابه وتتماثل، ولكنها تتمايز وتختلف بـــالوجوه، وعلـــيه فقـــول الجـــاحظ: (كشف قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضـــمير)، يوحـــي بـــأن للمعنى الذي ينبغي أن تطاله عملية الإبانة البيانية جسداً وجوداً، وأن عملية الإبانة عنه لا يجوز أن تطال أي موضوع من جسد هذا المعنى، بل يجب أن تطال أولاً وجهه بالذات بوصفه موضع الإغراء منه من جهة، وبوصفه رمزاً لوجوده الماهوي المميز من جهة ثانية.

وهـــذا يعني أن عملية الإبانة البيانية إنما هي عملية كشف عن هوية جاهزة لمعـــنى جاهـــز، أي عن معنى موجود، له وجوده الجاهز والمكتمل، مما يعني أن من خصائص دلالة البيان البيانية:

4-2- إنها دلالة تستهدف الإبانة عن المعنى المضمر أو الخفي، أي الكامن في ضـــمير المتكـــلم، وربمـــا السامع، بمعنى أنها تستهدف الإفصاح عن المعنى، أو التصريح به، ولا تستهدف - خلافاً لدلالة النظم عند عبد القاهر الجرجاني - إخفاء المعـــنى، أو الإيحاء به، يؤكد هذا قول الآمدي[1] معلقاً على بيت أبي تمام التي يقول فيها:

مَتى أَنْـــتَ عَنْ ذُهْلِيَّةِ الحَـــيِّ ذَاهِـــلُ وَصَـــدْرُكَ منْها مُـــدَّةَ الدَّهْرِ آهِـــلُ

---

(1) الموازنة، ج 2، ص 71.

وبيت البحتري التي يقول فيها:

ضَمَانٌ على عَيْنَيــْكِ أَنِّــيَ لاَ أَسْلُوْ وَأَنَّ فُــؤَادِيَ مِنْ جَوَىً بِكِ لاَ يَخْلُو

حيــث يقول الآمدي: فعجز هذا البيت (يقصد بيت البحتري)، مثل عجز بيــت أبي تمام، ولكنه أجود منه، لتصريحه بذكر الجوى، أي الحب الذي أوحى به أبــو تمــام إيحاءً، حيث قال: وصدرك منها مدة الدهر آهل، أي لا يخلو أبداً من قلبك.

على أن ما يؤكد هذا من جهة ثانية، أن الجاحظ قد عرف البيان في موضع آخــر بأنــه: (الدلالــة الظاهرة على المعنى الخفي)[1] فالدلالة الظاهرة هي الدلالة المباشرة التي تصلنا بالمعنى مباشرة، أو التي نباشر من خلالها الاتصال بالمعنى من غير وســيط، أو عبر وسيط، أو سفير، لكنه يسرع في السفارة بيننا وبين المعنى، بمعنى يقــرب المسافة التي كانت تفصلنا عن المعنى (هذا في حالة استخدام وسائل الإبانة البيانــية مــن تشــبيه واستعارة وكناية) بل يلغي تلك المسافة نهائياً (هذا في حالة استخدام الكلمات العادية في الدلالة) على نحو يجعلنا نصل إلى المعنى بسرعة إدراك، أو من غير عقلة، على حد قول أبي الحسن الرماني حين عرف البيان بأنه: (إحضار المعــنى للنفس بسرعة إدراك) أو بأنه (كشف عن المعنى حتى تدركه النفس من غير عقلة)[2].

وهــو أمــر مــن شأنه أن يؤكد أن دلالة البيان التي نود إبراز ملامحها قد اتسمت بــ:

4-3- إنها دلالة إحاطة بالمعنى، وقبض عليه، أو إمساك به حتى يمكن تقديمه للمــتلقي كما هو، أو كما توقعه، محدداً من جهة، وكاملاً مكتملاً من جهة ثانية، ونفهم هذا من قول الجاحظ: قال: ثمامة بن أشرس، قلت لجعفر بن يحيى: ما البيان؟ قــال: أن يكــون اللفظ يحيط بمعناك، ويخبر عن مغزاك، ويخرجه من البشركة، ولا

---

(1) البيان والتبيين، ج 1، ص 129.
(2) نقلاً عن العمدة، ج 1، ص 254.

يســـتعين علـــيه بالكثرة، والذي لا بد منه أن يكون سليماً من التكلف، بعيداً عن الصـــنعة، بريـــئاً من التعقيد، غنياً عن التأويل[1]، كما نفهم ذلك أيضاً، من قول صاحب العمدة[2] "وشر الشعر ما سئل عن معناه".

وهذا يعني أن من أخص دلالة البيان أيضاً:

4-4- إنهـــا دلالة ألفاظ على معان، وليست دلالة معان على معان. يؤكد هذا قول الجاحظ، واصفاً أحسن الكلام: وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه[3] أو في طبقة لفظه[4].

لذلك رأينا من خصائص اللفظ الدال في الوعي البياني: أن يكون دالاً بذاته على معناه، واللفظ الدال بذاته على معناه، هو اللفظ الذي لا يحتاج لإيضاح معناه، إلى مســـاندة غـــيره، أي إلى دلالة دال آخر سواه. وهو شرط دعا إليه أبو الحسن الآمدي، حين رفض كلمة "عوادي" في قول أبي تمام:

هُـــنَّ عوادي يوسفٍ وصواحِبُـــه فَعَـــزْمَاً فَقَـــدماً أدرك السُّؤْلَ طالبُهْ

باعتـــبار أن معـــنى "عوادي يوسف"، في رأي الآمدي "صوارف يوسف". يقـــال: عـــداني عنك كذا، أي صرفني. أراد: هن (أي النساء اللاتي فتن يوسف) صـــوارف يوســـف وصـــواحبه، وصوارف هنا، - كما يقول الآمدي[5] - لفظة ليســـت قائمـــة بنفسها، لأنه (أي المتلقي) يحتاج أن يعلم صوارفه عماذا؟ واللفظة القائمـــة بنفسها ألو قال: (شواغف يوسف) أو نحو ذلك، وكأن الشاعر، في رأي الآمـــدي، أراد صوارف يوسف عن تقاه، أو عن هداه، أو عن صحيح عزمه، حتى هَـــمَّ بالمعصـــية، وإنمـــا يتم معنى الكلمة بمثل هذه الألفاظ ألو وصلها بها، ثم ألحق بيوسف التنوين، فجاء بثلاثة ألفاظ متوالية كلها رديئة في مواضعها[6].

---

(1) البيان والتبيين، ج 1، ص 129.
(2) المرجع نفسه، ج 1، ص 201.
(3) البيان والتبيين، ج 1، ص 106.
(4) المرجع نفسه، ص 135.
(5) الموازنة، ج 2، ص 17، 18.
(6) المرجع نفسه.

وهـــذا يعـــني أن من معايير شعرية "اللفظ المعبر" في الوعي البياني، وفاؤه في التعبير عن المعنى المعبر عنه كاملاً، ولذلك فقد عيب على أبي ذؤيب قوله:

ولا يَهْنَىءِ الواشين أنْ قد هجرتُهـــا وَأظْلَـــم دونـــــي ليلُهـــا ونهـــارُها

قـــال المرزباني[1] كان ينبغي أن يقول: وأظلم دونها ليلي ونهاري. كما عابوا عليه قوله أيضاً:

عصـــاني إليها القلبُ إنـــي لأمـــره سميـــعٌ، فما أدري: أرشد طلابـــها[2]

قـــال المرزباني معلقاً على هذا البيت[3] كان يحتاج أن يقول: أغَيٌّ، أم رشد؟ فنقص العبارة.

على أن اللفظ لا يكون في الوعي البياني، دالاً بذاته على معناه، إلا إذا توافر فيه، إضافة إلى شرط الإستقلالية "الذي أومأ إليه الآمدي آنفاً، شروط أخرى هي:

4-4-1- الإنائـــية: بمعـــنى أن يكون اللفظ إناء أو بمثابة (الإناء) في احتوائه لمعناه. وقد عبر قدامة بن جعفر عن هذا الشرط بلفظ "القالب"، حيث قال واصفاً بلاغـــة بعض الكتاب: "كانت ألفاظه قوالب لمعانيه، أي أنها مساوية لها، لا يفضل أحدهما على الآخر[4]. وعبر عنه الجاحظ وابن طباطبا بلفظ "الثوب"[5] و"الكسوة" حيناً، وبلفظ "المعرض" حيناً آخر[6].

4-4-2- الشفافية: التي تقتضي من اللفظ الإناء، أن يكون إناءً شفافاً بحيث يحوي المعنى ويشف عنه بسرعة وسهولة.

4-4-3- التلوين: الذي يقتضي من اللفظ الإناء أن يكون إناءً شفافاً ملوناً حـــتى يكـــون بمقدوره، أن يلون المعنى، ويشف عنه في آن معاً، وهذا يقتضي أن

---

(1) الموشح، 135.
(2) المرجع نفسه.
(3) المرجع نفسه.
(4) نقد الشعر، 153.
(5) عيار الشعر، ص 91، 92.
(6) البيان والتبيين، ج 1، ص 273.

يكون اللفظ جميلاً في نفسه حتى يعكس جماله على المعنى الذي يشف عنه، أو حتى يجمل بجماله المعنى المعروض فيه أو من خلاله، فجمال الاسم، في الوعي البياني، يفضي إلى جمال المسمى، وقبح الاسم يفضي إلى قبح المسمى. يؤكد هذا قول ابن قتيبة: "فقد يقدح في الشيء الحسن قبح اسمه، كما ينفع القبيح حسن "اسمه" ويزيد في مهابة الرجل فظاعة اسمه، ليس هذا فحسب، كما يذهب ابن قتيبة، بل ترد عدالة الرجل بكنيته، ولقبه إذا كانا قبيحين، الأمر الذي دفع ابن قتيبة إلى القول: كان جرير قد أنشد بعض خلفاء بني أمية قصيدته التي أولها:

بان الخَليطُ برَامَتَيْنِ فَوَدَّعُوا أو كُلّما جَدُّوا لِبَيْنٍ تَجْزَعُ
كيف العزاءُ و لم أجد مذ بِنْتُمُ قلباً يَقَرُّ ولا شراباً ينفع

فأخذ الخليفة – كما يقول ابن قتيبة – يتحفز ويزحف من حسن الشعر حتى إذا بلغ الشاعر إلى قوله:

وتقول "بُوْزُعُ" قد دَبَبْتَ على العصا هلا هَزِئْتَ بغيرنا يا "بُوْزُعُ"

قال له الخليفة: أفسدت شعرك بهذا الاسم، وفتر، بمعنى ضعف وبردت همته عن متابعة الشعر.

4-4-4- الاستعمال الذي يقتضي من اللفظ – الإناء، أن يكون إناءً مستعملاً في احتوائه المعنى ذاته، أو في احتواء مثله، أي في الدلالة على المعنى الذي وضع له في الأصل، أو الذي استعير للدلالة عليه.

ونفهم هذا من قول الآمدي: فليس الشعر عند أهل العلم إلا حسن التأتي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى في اللفظ المعتاد المستعمل في مثله[1].

كما نفهم ذلك أيضاً من قول صاحب العمدة[2]، فللشعراء ألفاظ معروفة، وأمثلة مألوفة، لا ينبغي للشاعر أن يعدوها، ولا أن يستعمل غيرها، كما أن

---

[1] الموازنة، ص 380.
[2] العمدة، ج 1، ص 128.

الكتاب قد اصطلحوا على ألفاظ بأعيانها سموها الكتابية، لا يتجاوزونها إلى سواها، إلا أن يـــريد الشاعر أن يتظرف باستعمال لفظ أعجمي فيستعمله في الندرة وعلى سبيل الخطرة.

وهذا يعني أنه لا يجوز للشاعر – في الوعي البياني – استخدام اللفظ/ الإناء، إلا في احـــتواء معـــناه الأصلي أو الحقيقي الذي وضع في الأصل لاحتوائه، أو في احتواء معنى آخر (مجازي) يجب فيه أن يكون قريباً من معناه الأصلي، أو مدانياً له، أو مشابهاً له في بعض أحواله أو يمثل سبباً من أسبابه على حد تعبير الآمدي[1].

4-4-5- ضـــرورة مراعاة التجانس بين الحروف في الكلمة الواحدة: أو بين الألفاظ في "الوحدة الكلامية"، كالجملة من النثر، أو البيت من الشعر. ومرجع ذلك التنافر بين الألفاظ – كما يقول الجاحظ- [2] الجمع بين حروف تفسد البيان إذا تقاربـــت أو اقـــترن بعضها ببعض... وهكذا فكما يتوقف البيان على سلامة الجهـــاز الصوتي من الآفات الفيزيولوجية التي تفسد النطق أو تعرقله يتوقف كذلك على مراعاة مبدأ "لكل مقام مقال" الذي يقتضي اختيار اللفظ المناسب للدلالة على المعنى المناسب.

وهذا يعني أن من أخص خصَائص دلالة البيان البيانية – إضافة إلى ما ذكرنا:

4-5- إنهـــا – في الأصـــل – دلالة حقيقية على المعنى الحقيقي: وقد تخرج عن هذا الأصل؛ أقول قد تخرج عن هذا الأصل، فتصبح دلالة مجازية (استعارية أو كنائية) على المعنى المجازي. على أنه يشترط في دلالة البيان المجازية في الوعي البياني، أن تكـــون دلالة صحيحة من جهة ودلالة صحيحة على المعنى الصحيح، من جهة ثانـــية، فـــإذا اختل شرط الصحة في أي منهما، أو في كليهما، اختل شرط البيان برمـــته، واعتبر الخطاب الناتج عن هذه الدلالة، خطاباً غير مبين، أي غير بليغ، أو غير شعري. ونلحظ هذا من موقف نقاد البيان، من استعارة أبي تمام في قوله مخاطباً ممدوحه المعتصم:

---

[1] الموازنة، ص 234.

[2] المرجع نفسه ج 1 ، ص 89 وما بعدها.

فَلَوَيْتَ بالمعــروفِ أعْنَــاقَ المُنَــى وَحَطَمْــتَ بالانــجازِ ظَهْــرَ المَوْعِدِ

فقــد ذهــب نقاد البيان، وفي مقدمتهم الآمدي، إلى أن "حطم ظهر الوعد بالإنجــاز" استعارة قبيحة جداً، والمعنى (الناتج عن هذه الدلالة) يعد في غاية القبح والــرداءة، لأن إنجاز الموعد هو تصحيحه وتحقيقه، ولا يجوز لأبي تمام – كما يقول الآمــدي –[1] أن يجعــل وفاء الممدوح بالوعد، أو إنجازه إياه حطماً لظهره. على معنى أنه لا يجوز لأبي تمام أن يجعل الحطم وظيفة للإنجاز، أو أن يستعير "حطم ظهر الوعــد" لإنجــاز الوعد، أو للوفاء به، لأن حطم الوعد يقتضي قتله وإهلاكه، أو إبادتــه وإزالته من الوجود، في حين إنجاز الوعد يقتضي إحياءه وبعثه، أو تصحيحه وتحقــيقه، بمعــنى جعله وعداً متحققاً، فهما إذن نقيضان، ولا يجوز، في رأي نقاد البــيان، أن يســتعار النقــيض للدلالة على نقيضه[2]. هذا من ناحية، ومن ناحية أخــرى، فقــد جرت عادة العرب – كما يذهب الآمدي[3] – أن يقال: قد صح وعــد فلان وتحقق ما قال، وذلك إذا أنجزه فجعل أبو تمام في موضع صحة الوعد، حطم ظهره، وهذا إنما يكون إذا أخلف الواعد الوعد وكذب. ألا تراهم يقولون: قد مَرَّض فلانٌ وَعْدَهُ وَعلَّله، ووعد وعداً مريضاً، إذا نوى الإخلاف، أو ما طل في الوفاء، أما إذا أخلف وعده حقيقة، فقد أماته، فالإخلاف (في وعي القوم إذاً) هو الذي يحطم الموعد، لا الإنجاز.

عــلى أن المسألة في اعتقادنا، ليست كما رآها الآمدي أو تصورها، باعتبار أن أبا تمام لم يرد بقوله: (وحطمت بالإنجاز ظهر الموعد) مجرد الإفادة بأن ممدوحه، قد وفى بوعده أو بأنه، قد حقق له مراده في تصحيح وعده له، وإنما أراد أن يفيدنا، بالإضافة إلى ذلك، بأن ممدوحه قد خلصه من مشكلة، أو قد حقق له تجاوز معضلة ظلــت تزعجه، وتؤرقه، هي مشكلة أو معضلة الإبطاء في الوفاء بالوعد، بل هي، بالأحــرى، معضلة الوعد نفسه الذي ظل ماثلاً أمامه، أو حاضراً في وعيه حضوراً طاغياً ومؤرقاً في آن، كونه قد صار كائناً (له ظهر) يمارس به أو من خلاله – شأن

---

(1) الموازنة، ص 205، 206.

(2) المرجع نفسه، ص 206.

(3) المرجع نفسه.

ليل امرئ القيس – وطأته على الشاعر الموعود المنتظر لحظة الوفاء، مما جعل الشاعر يـــنظر إلى لحظة الوفاء بذلك الوعد المبطئ وكأنها قد غدت لحظة حطم لظهره، أو لحظـــة قتل له، بمعنى لحظة خلاص منه وتجاوز لمأساته، لأنها قد غدت لحظة إزاحة كلكلـــه مـــن على صدر الشاعر الموعود الذي ما فتئ يتوجس وينتظر، بل ما فتئ يعـــيش أو يحيا على وهم المواعيد الكاذبة، أو يعاني، مثل سائر الناس في زمنه، من مشكلة المواعيد الكاذبة، والأماني الزائفة التي كان يطلقها ذوو الأقدار، ومن بيدهم خيرات الأمة ثم لا تجد طريقها إلى الوفاء أو التنفيذ.

عـــلى أن ما يؤكد هذا من ناحية ثانية، أن أبا تمام الذي رأى – كما رأينا – في إنجاز هذا الممدوح، (وهو المعتصم) لوعده حطماً لظهره، أي قتلاً له، وإزالة له مـــن الوجود، قد رأى في إنجاز ممدوح آخر لوعده إياه غير ما رأى، بالنسبة لإنجاز هذا الممدوح حين قال في مدح ذلك الممدوح الآخر، وهو موسى بن إبراهيم الذي يبدو أنه – كان خلافاً للمعتصم – سريع الوفاء بمواعيده لمادحيه من الشعراء:

إذا وَعَـــدَ اهلَّـــتْ يـــداه فَـــأَهْدَتَا لك النُّجْـــحَ محمولاً على كَاْهِلِ الوَعْدِ

فالشـــاعر هنا، لم ير في وفاء هذا الممدوح بوعده له حطماً لظهره، بل رأى فيه سلامة له، وإقامة لظهره (كاهله) على نحو يؤكد أن الشاعر، قد صار ينظر إلى مواعـــيد هذا الممدوح، على أنها تختلف عن مواعيد ممدوحه الأول. فهي هنا تأتي مقرونة دوماً بالوفاء، أو حاملة على كاهلها شارات الوفاء. يؤكد هذا بالإضافة إلى ذلـــك أن مواعـــيد هذا الممدوح قد جاءت بدون فاصل من جهة (إذا وعد أهلت يـــداه)، وأنهـــا من جهة ثانية، قد جاءت بمثابة شرط العطاء الغزير (إهلت يداه). لذلـــك فهي، أي مواعيد هذا الممدوح للشاعر، وإن كانت ما تزال ذات حضور طـــاغ، في وعي الشاعر، (لأنه ما يزال لها كاهل) إلا أنه – كما نلاحظ – حضور موظـــف لخدمـــة الشاعر، فهي وسيلته الوحيدة في الحصول على عطايا الممدوح الوفـــيرة، ولذلك فهي، لا تستحق أن تسحق، أو أن تحطم، شأن مواعيد ممدوحه السابق، بل يجب أن تصح وأن تسلم.

وهـــذا نفســـه، ما جعل الآمدي يشهد لأبي تمام بصحة الاستعارة في هذا البيـــت، حين قال: "فمن شأن كاهل الوعد" إذا حمل النجاح – أن يكون صحيحاً

سـليماً، لا أن يكـون محطومـاً، كما كان قد قال، في البيت الأول، وهذه هي الاستعارة الصحيحة، وإن كان "كاهل الوعد" قبيحاً.

ومـن هنا رأينا من جملة المعايير التي اعتمد عليها نقاد البيان في الحكم على صحة (شعرية) الدلالة المجازية أو الاستعارية:

4-5-1- الملاءَمـة: ملاءَمـة المستعار للمستعار له، بأن يقاربه أو يدانيه أو يشـابهه في بعض أحواله، أو بأن يكون سبباً من أسبابه. وانطلاقاً من هذا المعيار، فقـد أخـذ نقـاد البيان، وفي مقدمتهم الآمدي على أبي تمام، أنه قد جعل للدهر أخدعاً في قوله:

يا دَهْـرُ قَـوِّم أخْدَعَيْـكَ فقـد أضْجَجْـتَ هـذا الأَنَامَ مِنْ خَـرَقِك

وأنه قد جعل له "كفاً" يمكن أن تقطع في قوله:

أَلاَ لاَ يَمُدَّ الـدَّهرُ كفـا بِسَيِّءٍ إلى مُجْتَـدي نَصْـرٍ، فَيُقْطَعْ مِنْ الزَّنْدِ

وجعله يَشْرَقُ بالكريم، كما جعل الكريم يَشْرَقُ بلؤمه، في قوله:

الدَّهْـرُ الأَمُ مَـنْ شَرِقْتَ بلـؤمه إلاَّ إِذَا أشْرَقْتَـه بكـبريـم

كما أخذ عليه أيضاً، أنه جعل "الليالي عوارك" في قوله:

إِذَنْ لَلَبِسْتُـمْ عَارَ دَهْـر كَأَنَّمَـا لَيَالِيـه مِـنْ بَيْـنِ اللَّيَـالِـي عَـوَارِكْ

وجعـلَ "الأيام" تُنْـزِلُ (مَرْثِيَّه) محمد بن الفضل الحميري عن ظهرها، بعد أن كانت قد أمكنته من ركوبها، في قوله راثياً إياه:

أنـزلَتْـه الأيـامُ عن ظهـرها بعـد إثبـات رجلـه فـي الـرِّكاب

فهذه الاستعارات كلها ـ كما يقول الآمدي[1] ـ في غاية القباحة والهجانة والـبعد عـن الصـواب، نظراً لبعد المستعار فيها عن المستعار له، وعدم قربها من

---

[1] المرجع نفسه، ص 234.

الحقـــيقة. ثم يقول الآمدي: وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانـــيه، أو يشبهه في بعض أحـــواله، أو كان سبباً من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذٍ لائقة بالشيء الـــذي استعيرت له، وملائمة لمعناه، نحو قول امرئ القيس في وصف الليل:

فقلـــتُ لَهُ لَمَّـــا تَمَطَّى بِصُلْبِـــهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَـــــاءَ بِكَلْكَـــــلِ

فهـــذه الاستعارة – كما يقول الآمدي – في غاية الحسن والجودة والصحة، باعتـــبار أن الشـــاعر إنما قصد وصف أجزاء الليل الطويل، فذكر امتداد وسطه، وتـــثاقل صـــدره للذهـــاب وترادف أعجازه وأواخره شيئاً فشيئاً. ومن شأن هذا الوصـــف أنـــه منـــتظم لجميع نعوت الليل الطويل المتثاقل على صدر من يراعيه، ويترقـــب تصـــرمه... إلى أن يقول الآمدي، فهذه أقرب الاستعارات من الحقيقة، وأشد ملاءمة لمعناها لما استعيرت له[1].

وإذا كـــان مـــن شـــأن هـــذه الاســـتعارة، في منظور الآمدي، أنها أقرب الاستعارات إلى الصواب، لأنها أقربها إلى الحقيقة، فإن من شأن استعارات أبي تمام في أبـــياته الســـابقة، أنها أبعد الاستعارات من الصواب، لأنها أبعدها من الحقيقة. ولذلـــك جاء في وصف الآمدي لها، موضحاً بعدها من الحقيقة، يقول معلقاً على استعارة "الأخادع" للدهر، في البيت الأول: وإنما قبح لفظ "الأخادع"، في بيت أبي تمـــام هذا، لأن الشاعر قد جاء به مستعاراً للدهر، ولو جاء به في غير هذا الموضع، أو أتى به على حقيقته، أو وضعه في موضعه، ما قبح هذا القبح[2].

ثم يقـــول في موضع آخر متسائلاً عن الأسباب والدوافع التي جعلت الشاعر يســـتخدم لفـــظ "الأخـــادع" في هـــذا الموضع: "فأي ضرورة دعت الشاعر إلى الأخدعـــين؟ وكان يمكنه أن يقول: يا دهر قوم من أعوجاجك " أو ما تعوج من صـــنعك، يا دهر أحسن بنا الصنيع؛ لأن الأخرق، هو الذي لا يحسن التصرف، أو العمل، والدهر ليس كذلك[3].

---

(1) المرجع نفسه.

(2) المرجع نفسه، ص 240.

(3) المرجع نفسه، ص 246، 247.

على أننا نفهم مما سبق، بأن من جملة معايير صحة الدلالة المجازية، في الوعي البياني، إضافة إلى معيار الملاءمة السابقة:

4-5-2- جـــريانها مجـــرى العادة في الدلالة عند العرب: وعليه فلا يجوز للشاعر المتأخر – انطلاقاً من هذا المعيار – أن يتجوَّز، إلا فيما تجوزت فيه العرب، على معنى أنه لا يجوز للشاعر المتأخر، كالبحتري مثلاً، أن يدعي، أو أن يزعم، أنه قـــد اســـتخدم هـــذا اللفظ أو ذاك، استخداماً مجازياً، أو أنه قد دل به على معنى مجازي، إلا إذا كانت العرب قد دلت به على ذلك المعنى، أو على معنى قريب منه، يؤكد هذا قول الآمدي معلقاً على قول البحتري مادحاً علي بن يحيى:

غَرِيْبُ السَّجَايا مـــا تَـــزَالُ عُقُوْلُنَا مُـــدَلَّهَـــةً فـــي خُلَّـــةٍ مِـــنْ خِلاَلَه
إِذَا مَعْشَرٌ صانـــوا السماحَ تَعَسَّفَتْ بـــه همـــةٌ مجنونـــةٌ فـــي إبتـــذالـــه

فقولـــه: "إذا معشـــر صانوا السماح" معنى رديء، كما يقول الآمدي، لأن البخيل ليس من أهل السماح حتى يكون له سماح يصان. وسواء عليه قال: صانوا الســـماح، أو صـــانوا الســـخاء أو الجود، أو صانوا الكرم، فإن هذا كله لا يملك البخلاء منه شيئاً، وهم منه بعيد، فكيف يصونونه؟ فإن قيل – كما يقول الآمدي – إنمـــا أقـــام الشاعر السماح مقام الشيء الذي يسمح به وفي مجازات العرب ما هو أبعد من هذا، قيل: البحتري، لا يسوغ له مثل هذا، ولا يجوز له، لأنه متأخر[1].

فالبحـــتري إذن، لا يجوز له لأنه متأخر أن يقيم السماح مقام الشيء الذي يســـمح به، أو أن يدل بمعنى السماح، على معنى الشيء المسموح به؛ لأن العرب قـــبله، لم تفعـــل ذلك، وما دامت العرب لم تفعل ذلك، فلا يجوز له هو، أن يفعل ذلك.

وهذا يدل على أن من معايير صحة الدلالة المجازية، في الوعي البياني، إضافة إلى ما ذكرنا:

4-5-3- جـــريانها مجـــرى عادة العرب في الدلالة على المعنى نفسه الذي دلـــت عليه العرب: وهذا يعني أن شرط "الجريان مجرى العادة" هذا، ليس شرطاً

---

[1] المرجع نفسه، ص 238.

لصحة الدلالة المجازية فحسب، بل يعد شرطاً لصحة المعنى المجازي المدلول عليه من خلالها أو عبرها.

فكمـــا أن الدلالـــة يجب أن تجري مجرى العادة عند العرب، كذلك المعنى المدلـــول عليه عبرها، يجب أن يجري هو الآخر مجرى تلك العادة، وعليه فإذا كان من عادة العرب أن يصفوا الشيخ المتواضع مثلاً، بأنه سهل الخلائق، ولين الجوانب، وموطأ الأكناف، فإنه يجوز لمن أراد أن يشبه الدهر بإنسان متواضع، أن يستعير له صـــفات التواضـــع تلك، فيصفه أيضاً بأنه لين المعاطف، أو لين الجوانب، أو لين الخلائق، ولكنه لا يجوز أن يصفه بأنه "لين الأخادع" كما فعل أبو تمام حين وصف "الدهر" بأنه "لين الأخادع" في قوله:

سأشكـــر فُـــرْجـــةَ اللَّيْثِ الرَّخِيِّ وَلِيْـــنَ أخَـــادِعِ الـــدَّهْـــرِ الأبِـــيِّ

فهذا الوصف، في رأي نقاد البيان، مما لا يليق بالدهر، لأنه مخالف لما جرت علـــيه عادة العرب في وصف الأشياء، فمن عادة العرب أن يصفوا الأشياء بما هو فيها حقيقة، أو بما يمكن أن يكون فيها حقيقة.

ومـــن هنا رأينا الآمدي يشنع على أبي تمام الذي أتى بهذه الاستعارة البعيدة قـــائلاً: فـــأي حاجة بالشاعر إلى "لأخادع" حتى يستعيرها للدهر، وكان يمكنه أن يســـتعير لفظاً آخر "يلائم الدهر" كما تقول: فلان سهل الخلائق، ولين الجوانب، وموطأ الأكناف. ولأن الدهر يكون سهلاً وحزناً ولیناً وصعباً على حسب تصرف الأحوال فيه، فهذه الألفاظ كانت أولى بالاستعمال، في هذا الموضع، وكانت تنوب عن المعنى الذي قصده الشاعر، ويتخلص من قبح الأخادع[1].

ويقول الآمدي في موضع آخر، معللاً صحة استعارة "ماء الملام: في قول أبي تمام:

لا تسقـــني مـــاءَ المَـــلاَمِ فَإنَّـــني صَبٌّ قـــد استعـــذبتُ مـــاءَ بكائي

---

[1] المرجع نفسه، ص 244.

يقـــول: وقد عيب هذا البيت، وليس بعيب عندي؛ لأنه لما أراد الشاعر أن يقول: "قد استعذبت ماء بكائي " جعل للملام ماء، ليقابل ماء بماء[1] وإن لم يكن للملام ماء على الحقيقة، كما قال تعالى: **﴿إِنْ تَسْخَرُوْا مِنَّا فَإِنَّا نَسْخَرُ مِنْكُمْ كَمَا تَسْخَرُوْنَ﴾**[2] والفعل الثاني ليس بسخرية.

ومـــثل هـــذا في الشعر والكلام كثير مستعمل، فكما كان مجرى العادة أن يقـــول القائل: أغلظت لفلان القول، وجرعته منه كأساً مرة، وسقيته منه أمر من العلقـــم، وكان الملام مما يستعمل فيه "التجرع" على الاستعارة، جعل له ماء على الاستعارة، ومثل هذا كثير موجود[3].

لـــيكون الآمدي بهذا قد سوّغ استعارة أبي تمام، في هذا البيت، أو بالأحرى قد علل صحتها بعلتين اثنتين:

الأولى أن هـــذه الاســـتعارة قد جاءت محكومة بمنطق الملاءمة. غير أن معنى الملاءمة هنا، يأخذ معنى أشمل، فهو يشمل ملاءمة المستعار للمستعار له، ملاءمة الماء لـــلملام (لأن كـــلاً مـــنهما مما يستعمل فيه التجرع على الاستعارة – كما يقول الأمدي). ويشمل ملاءمة لفظ "ماء الملام" للفظ "ماء البكاء" الوارد في نهاية البيت، لـــيكون مما سوغ هذه الاستعارة بالإضافة إلى ملاءمة المستعار للمستعار له، المقابلة أو المشـــاكلة اللفظـــية بينها كاستعارة بعيدة إلى حد ما وبين استعارة "ماء البكاء" القريـــبة جداً، لأن المراد "بماء البكاء" فيما نعتقد ماء الدموع الناتج عن شدة الحزن وكثرة البكاء.

الثانية أنها قد جاءت جارية مجرى العادة عند العرب في الدلالة. فإذا كان من عـــادة العـــرب – كمـــا يوحي كلام الآمدي الآنف – أن يستعيروا معنى "تجريع الكأس" أو معنى "سقي المر والعلقم" للدلالة على شدة وقوع لوم اللائم على الملوم، أو عـــلى معنى "الإغلاظ له في القول" فإن أبا تمام، قد أجرى كلامه، في الاستعارة

---

(1) المرجع نفسه.

(2) سورة هود، آية 38.

(3) المرجع نفسه.

مجـــرى تلك العادة، فاستعار معنى "تجريعه الكأس" أو "سقيه المر والعلقم"، للدلالة عـــلى شدة وقع لوم اللائم عليه، وقسوته عليه فيه. "فيكون أبو تمام بهذا قد استعار ما استعارته العرب للدلالة على المعنى نفسه الذي دلت عليه العرب. على أن الفرق الوحـــيد، في رأي الأمـــدي، بين استعارة أبي تمام، واستعارة العرب قبله، أو بين استعماله واستعمالهم، أن أبا تمام، قد استبدل بلفظ المر أو العلقم، لفظ الماء، أو أنه قـــد أقام لفظ الماء مقام لفظ المر أو العلقم، فقال: "ماء الملام" بدل أن يقول: "مر المـــلام أو علقم الملام". على أن أبا تمام لم يفعل هذا – في رأي الآمدي – لمجرد أن كـــلاً من المر العلقم والماء، مما يشبه الأخر، باعتبار أن كلاً منها سائل، ويمكن أن يقع عليه فعل "الشرب" أو "التجرع"، بل لأنه أراد، في الأساس، أن يقابل بين ماء بكائـــه وماء ملامه، أو بين ماء دموعه المنهمرة بسبب شدة وجدْ وصبابته بمحبوبه، ومـــاء العتاب أو اللوم الواقع عليه من الآخرين بسبب إفراطه في الصبابة، وكثرة البكاء.

عـــلى أن أبـــا تمام لم يفعلِ هذا إلا جرياً على عادة العرب في المقابلة، أو في المشاكلة بين لفظين متماثلين شكلاً، ومختلفين دلالة.

ليكون أبو تمام بهذا قد أضاف إلى جمال الدلالة أو الاستعمال جمال المقابلة، أو المشاكلة بين ماء الملام، وماء البكاء.

وهذا يعني، أن من أخص خصائص دلالة البيان، إضافة إلى ما ذكرنا:

4-6- إنهـــا دلالة مقموعة ، أو خاضعة لشروط المواضعة اللغوية: وقد رأينا أن المواضـــعة الـــتي تخضع له هذه الدلالة نوعان: مواضعة أصل، ومواضعة فرع، الأولى تـــتم مباشرة عن طريق المشاهدة، والسماع، والثانية تتم استدلالاً من طريق القياس. والقياس؛ قياس الغائب على الشاهد، لا يصح إلا إذا كان ثمة علاقة مشابهة (قريـــنة أو أمارة، أو دليل، أو وصف مناسب) تجمع بين الشاهد والغائب، أو بين الأصـــل والفـــرع، وبالـــتالي، فـــلا يجوز نقل لفظ من المعنى الذي وضع له أولاً، بالمواضـــعة المباشرة، إلى معنى آخر، إلا إذا كانت هناك قرينة تسمح بذلك النقل، ومـــن هنا كانت شروط تأويل الخطاب في الوعي البياني المعتزلي ثلاثة: المواضعة، وقصد المتكلم، والقرينة أو الدليل الذي يسمح بنقل الإسم من معنى إلى آخر[1].

---

[1] محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1986م، ص 64.

وهـــذا يعني أن أول شرط لفهم الخطاب المبين (القرآن الكريم بالذات) هو المعـــرفة بهذا اللسان العربي، والتقيد بالمعنى الذي تدل عليه كلماته، وعباراته، فيما هو معترف به، أو متواضع عليه في اللغة العربية، وهذا شرط المواضعة. وهنا لا تعني معـــرفة المعنى الظاهر من العبارات كما استعمله العرب وحسب، بل يعني كذلك المعـــرفة بـــالمعنى أو المعاني المجازية التي يستعملون فيها تلك الكلمات والعبارات. وذلك لأن المعنى المجازي للكلمة، أو العبارة لا يكون، في الوعي البياني، من موضع الفرد واختياره، بل من وضع الجماعة، ومن ثم فهو خاضع للموضعة كذلك.

وهذا يعني أن من خصائص دلالة البيان البيانية، إضافة إلى ما سبق:

4-7- إنهـــا دلالـــة عرض للمعنى: ومعنى عرض المعنى، إبرازه إلى الوجود مزيناً، وهذا يقتضي إظهاره مكسواً بكسوة اللفظ الشريف، أي اللائق به، كمعنى شريف، وهذا يعني أننا، في هذه الدلالة، إزاء معنى شريف، موجود، أو جاهز، وما على الشاعر المبين إلا أن يلبسه اللباس المناسب الذي يظهره على الوجه اللائق به، يعـــني أنـــنا إزاء وظيفة مزدوجة للفظ المبين؛ فهو من جهة يبرز المعنى المراد إبرازه، ولكنه من جهة ثانية، يبرزه مزيناً، أي وقد اكتسى ثوباً يجمله ويزينه. وهو أمر من شـــأنه أن يؤكـــد، أن جمال المعنى المعروض (شرفه) — إن افترضنا جماله حقيقة — ليس نابعاً من طبيعته هو نفسه، ولا من طبيعة العلاقة التي ينبغي أن تنشأ بينه، وبين مـــا عرض فيه (المعرض)، وإنما هو جمال مستمد، أو ناتج من جمال المعرض (اللفظ الـــذي يشف عنه ويعكس لونه عليه) أو من جمال العرض، أي أنه ناتج من جمال المـــنطوق، أو من جمال النطق به، وهذا يعني أنه جمال شكلي خارجي، أو زخر فيه ليس إلا.

عـــلى أن ما يؤكد هذا، من جهة أخرى، قول الجاحظ نفسه: "والمعاني إذا اكتســـيت الألفـــاظ الكريمة، وألبست الأوصاف الرفيعة، تحولت في العيون، عن مقادير صورها، وأربت على حقائق أقدارها، بقدر ما زُيِّنت، وبحسب ما زخرفت، فقد صارت الألفاظ في معاني المعارض، وصارت المعاني، في معنى الجواري[1]. وكذا

---

[1] البيان والتبيين، ج 1، ص 273.

قـــول ابـــن طباطبا موضحاً أهمية مشاكلة اللفظ لمعناه: "فللمعاني ألفاظ تشاكلها، فتحسن فيها، وتقبح في غيرها، فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسناً في بعـــض المعارض، دون بعض، وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذي أبرز فيه، وكم من معرض حسن قد ابتذل في معنى قبيح ألبسه[1].

ويقـــول الآمـــدي في هذا الصدد: أما حسن التأليف، وبراعة اللفظ، فيزيد المعـــنى المكشوف بهاء ورونقاً، حتى كأنه قد أحدث فيه غرابة لم تكن، وزيادة لم تعهد[2].

وبمـــا أن دلالـــة البـــيان، دلالة عرض للمعنى، فقد رأينا من جملة الشروط الواجب توافرها في الشاعر العارض، أو الناطق:

4-7-1- الارتجال وسرعة البديهة، وهذا يقتضي سرعة الوصول إلى المعنى المـــراد، وســـرعة إيصاله إلى المخاطَب كما أراد، أي كاملاً من جهة، وسليماً من جهة ثانية، وهذا يقتضي في الشاعر العارض:

4-7-2- أن يكـــون ممن تنهض فيه إمكانات النطق الصحيح = الفصيح، وهذا يتطلب سلامة جهاز النطق لديه، وخلوه من العيوب الفيزيولوجية، إضافة إلى توافر صفة الحذق وسرعة البديهة، بحيث يكون بمقدوره على الدوام، اختيار المعنى المناسب وعرضه في المعرض المناسب، والمعرض المناسب في هذا السياق، هو اللفظ المتوافر على عدد من الشروط أهمها:

أ – **الملاءمـــة بيـــنه وبين المعنى المعروض**، وإلا أدى ذلك إلى تشويه المعنى وإحالته إلى نقيض ما أراد العارض، والمعروض له، أو من أجله، على السواء. وهذا بعينه ما وقع فيه أبو تمام – حسب الآمدي[3] – حين قال مادحاً ابن أصرم:

سَعَـــى فاسْتَنْـــزَلَ الشَّرَفَ اقْتِسَاراً وَلَـــوْلا السَّعْـــيُ لَـــمْ تَكُنِ الْمَسَاعِي

---

(1) عيار الشعر، ص 22.
(2) الموازنة، ص 381.
(3) الموازنة، ص 213.

فقـــد أراد الشـــاعر، كما يقول الآمدي، أن يثبت لممدوحه معنى الشرف، ولكنه أفسد ذلك المعنى، بذكر استنـــزاله إياه، وكأنه لو لم يستنزله ما كان حاوياً له.

ب – **صـــحة التقسيم**، فلا يقول الشاعر، أو يعرض، في المصراع الثاني من البيـــت، إلا ما يقابل ما عرضه في المصراع الأول منه، وانطلاقاً من هذا، عيب – كما يقول الآمدي[1] – على البحتري في قوله مادحاً:

فَكَـــأنَّ مَجْلِسَهُ الْمُحَجَّـــبَ مَحْفَلٌ وَكـــأَنَّ خُلْـــوَتَـــه الخَفِيّـــةَ مَشْهَـــدُ

حيث قالوا: إنه ليس في المصراع الثاني من الفائدة إلا ما في المصراع الأول، لأن "مجلســـه المحجـــب" هي خلوته الخفية، وقوله "محفل" كقوله "مشهد". يقول الآمدي تعليقاً على قول نقاد البيان هذا: والمعنى صحيح عندي، لأن المجلس المحجب قـــد يكون فيه الجماعة الذين يخصهم الممدوح، وفي الأكثر الأعم، لا يسمى مجلساً إلا وفـــيه قـــوم – فجعل البحتري مجلس الممدوح الذي احتجب فيه مع ما يخصه كـــالمحفل، وهو المجمع الكثير. والخلوة الخفية قد يكون فيها منفرداً، وقد يكون معه محـــبوب، فبينها وبين المجلس والمحفل فرق. فكأنه إذا "خلا خلوة" خفية وفيها معه مـــن يشاهده – ومن يشاهده يجوز أن يكون واحداً أو اثنين – والمحفل لا يكون إلا عدداً كبيراً، لهذا أيضاً فرق صحيح بين المحفل والمشهد، وإنما أراد البحتري – كما يقول الآمدي – أنه لا يفعل في مجلسه المحجب إلا ما يفعله في المحفل" ولا يفعل في خلوته الخفية إلا ما يفعله مع من يشاهده، ينسبه إلى شدة التصون، وكرم السريرة.

ولكـــن هل حقاً هذا كل ما يقوله البحتري في هذا البيت؟ أم أن هناك شيئاً آخر قاله البحتري، في هذا البيت، ولم يفطن له الأمدي، ولا غيره ممن سبقه؟

إذا علمـــنا أن مجلـــس الممـــدوح، هو مكان جلوسه، وبروزه على الناس، واتصـــاله بهم (مقابلته إياهم لقضاء حوائجهم)، وعلمنا بالتالي، أن مجلس الممدوح الخليفة، لا بد أن يكون مُحَجَّباً، أي على بابه حاجب أو حارس، أي مانع يمنع من

---

[1] المرجع نفسه، ص 357.

الدخول عليه إلا بإذنه، علمنا بالتالي، سرّ تحول مجلس الممدوح المحجب (أي الذي يمـــنع من الدخول إليه إلا بإذنه) عبر تقنية التشبيه، إلى "محفل"، أي إلى مكان عام، أو مفتوح للناس جميعاً، بمن فيهم العفاة، وطالبو المعروف، أي إلى مكان تحتفل فيه الجموع الغفيرة من الناس، ويبتهجون بما تحقق لهم على يد الممدوح، أو بما نالهم من كرم عطائه. وكأن البحتري قد أخذ يقول لنا: إن الممدوح، من جهة، لا يغلق بابه دون أحـــد من الناس، وإنه من جهة ثانية، يمنح المسرة، أو يدخل السرور على كل مـــن يدخـــل عليه من الناس، باعتبار أن مجلسه المحجب لا يلبث أن يمتلئ بالعفاة والطالـــبين الذين تعمهم الفرحة، ويغرمهم البشر بما نالهم من كرم عطاء الممدوح، ونبل صحبته.

عـــلى أن هـــذا ما يوحي لنا به قوله في الشطر الأول "فكأن مجلسه المحجب محفـــل". أمـــا قوله في الشطر الثاني "وكأن خلوته الخفية مشهد" فيوحي لنا بأشياء كثيرة مختلفة تماماً، ذلك لأن "الخَلْوة" بفتح الخاء، مكان الاختلاء، أي الاعتزال، أو الـــتواري عن أعين الآخرين، والبعد عن رقابتهم، وهي بهذا المعنى، تقابل "المجلس"، فـــالمجلس مكـــان الجلوس، أو الظهور على الناس، أو الاتصال بهم وإعطائهم، أما الخلـــوة فمكـــان الاختلاء بالذات، أو بالحبيب الذي يعد جزءاً من الذات، أو من مكمـــلات الـــذات، أي مكـــان الانقطاع عن الآخرين، ومن هنا جاءت الصفة "الخفـــية" لتؤكد معنى الانقطاع عن الآخرين، في مكان الخلوة، أما كلمة "مشهد" الـــتي تعني مكان الشهود، أو الحضور، حضور الممدوح أمام أعين الآخرين الذين كان قد ابتعد عنهم ليخلو بذاته، أو بمحبوبته دونهم، وكأن البحتري بوصفه الخلوة الخفـــية بالمشـــهد، إنما يريد أن يقول لنا: إن الممدوح لا يستطيع نسيان الآخرين، وتجـــاوز همومهم حتى ولو كان في حال الخلوة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فـــإن ما يفعله، أو يمارسه الممدوح في السر، أو في حال الخلوة هو نفسه ما يمارسه في حال العَلَن أو الظهور على الناس في المجلس، يعني أنه – على حد تعبير الأمدي، كريم السريرة، شديد التصون.

ج – **الســـلامة مـــن ضرورة التضمين**؛ تضمين البيت الثاني معنى مرتبطاً بالبيـــت الأل. فخير الشعر – عند بعض نقاد البيان – ما قام بنفسه، وخير الأبيات

عـــندهم ما كفى بعضها دون بعض[1] وهذا يقتضي الاستقلالية؛ استقلالية البيت المعـــرض، بحيث يكون كل بيت قائماً بنفسه غير محتاج إلى ما قبله أو إلى ما بعده، ويتجـــلى هـــذا من قول ابن رشيق[2]: ومن الناس من يستحسن الشعر مبنياً بعضه على بعض، وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائماً بنفسه، ولا يحتاج إلى ما قبله، ولا إلى مـــا بعده، وما سوى ذلك، فهو عندي تقصير، إلا في مواضع معروفة، مثل الحكايات، وما شاكلها، فإن بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد.

ومـــن هنا رأينا من جملة المعايير التي اعتمد عليها نقاد البيان في الحكم على بيانية المُبَيِّن (شاعرية الشاعر):

- **إصـــابة المحـــز**، ومعنى إصابة المحز، إصابة المفصل، أي الموضع المخصص للقطع، أخذ ذلك - كما يقول الجاحظ[3] - من صفة الجزار الحاذق، فجعلوه مثلاً للشـــاعر المصيب في كلامه، فالشاعر الحاذق، عند نقاد البيان، إذن هو من يتوافر على صفة الجزار الحاذق وهذا يقتضي بأنه من يصل بسرعة إلى المعنى المراد، ليوصله بسرعة إلى المخاطب، كما أراد، أي سليماً من جهة، وكاملاً من جهة ثانية.

ويتجلى هذا من قول صاحب الأغاني[4] قال: كان عمرو بن العلاء صاحب المهـــدي ممدحاً، مدحه أبو العتاهية فأمر له بسبعين ألف درهم، فأنكر ذلك بعض الشعراء، وقالوا: كيف فعل هذا بهذا الكوفي؟! وأي شيء مقدار شعره؟! فلما بلغه ذلـــك، أحضر الرجلُ الشاعرَ وقال: إن الواحد منكم ليدور على المعنى فلا يصيبه، ويـــتعاطاه فلا يحسنه حتى يشبب بخمسين بيتاً، ثم يمدحنا ببعضها، وهذا (يقصد أبا العتاهية) وكأن المعاني تجمع له:

وإذا كـــان الشـــاعر أبو العتاهية قد حاز على جائزة الممدوح؛ لأنه أصاب غرضه من المـــدح، أي لأنه عبـــر له عن المعنى الذي أراد، بالطريقة التي أراد، فإن

---

(1) الموشح للمرزباني، 405.
(2) العمدة، ج 2، ص 261، 262.
(3) البيان والتبيين، ج 1، ص 130.
(4) نقلاً عن العمدة، ج 2، ص 133.

شـــعراء آخـــرين، قـــد حرموا من جوائز ممدوحيهم و لم يسلموا من عيب النقاد ولومهـــم، بحكم أنهم لم يصيبوا غرض ممدوحيهم من مدحهم، أو لأنهم لم يصيبوا المحز من المعنى الذي أرادوا الإبانة عنه، ومن هؤلاء الشعراء، أبو تمام الذي أخذ عليه قوله في رثاء بني مالك[1]:

إِذَا فُقِـــدَ الْمَفْقُـــودُ مِنْ آلِ مـــالـــكٍ تَقَطَّـــعَ قلبـــــي رحمـــةً للمكـــارم

حيـــث يقول المرزباني، تعليقا على هذا البيت، فقد عاب العلماء هذا البيت قبلنا، وقالوا عنه: إنه من كلام المخنثين (باعتبار أنه كلام لين ويعبر عن نفس لينة) وقـــد كان العلماء قبلنا – كما يقول المرزباني – ينكرون على الشاعر أقل من هذه المعايب، حتى هجنوا شعر الأخطل (كله)، وقدموا عليه (غيره) بسبب ثلاثة أبيات لم يصب فيها (الغرض)، رغم أنه كان شاعر زمانه، وسابق ميدانه، وتلك الأبيات هي:

لقـــد أوقع الجَحَّـــافُ بِالبِشْرِ وقعـــةً إلى الله منهـــا المشتكَـــــى والمُعـــوَّل

وقوله في موضع آخر:

بنـــي أُميّـــةَ إنـــــي ناصـــحٌ لكم فـــــــلا يبيتـــن منكـــم آمنـــاً زُفَرُ

وقوله مادحاً:

قـــد كنـــتُ أحسبُـــه قَيْنـــاً وَأَنْبؤُه فاليـــوم طَيَّـــرَ عـــن أثوابِـــه الشَّرَرُ

فقد أنكروا عليه – كما يقول المرزباني – لأنه، في البيت الأول، أظهر الجزع مـــن عـــدوه، وعظم من فعله به. ولأنه في البيت الثاني، قد عظم قدر عدوه، ومن يهجوه حتى خوف الخليفة منه. ولأنه في البيت الثالث أراد أن يمدح المتحدث عنه فهجاه.

عـــلى أن من شأن الشاعر القادر على إصابة المحز من المعنى، أنه أيضاً القادر بالضـــرورة، عـــلى إصابة المحز من المخاطب، أي القادر على التأثير في المخاطب،

---

[1] الموشح للمرزباني، 474.

وتوجيه إرادته الوجهة التي تحقق إرادته، ويتجلى هذا من قول إبن المعتز قال: دخل أبو الغول على الرشيد، فأنشده مديحاً له، فقال له الرشيد: يا أبا الغول، قال: لبيك يا مولانا أمير المؤمنين، قال: إن في أنفسنا شيئاً من شعرك، فلو كشفته بشيء تقوله على البديهة (باعتبار أن ما يقوله الشاعر على البديهة هو المجسد حقيقة لما في النفس) قال: والله ما أنصفتني يا أمير المؤمنين، قال: ولم؟ وإنما هذا امتحان قال: لأنك جمعت هيبة الخلافة، وجلالة الملك، وحيرة الاقتضاب، على أني أرجو أن أبلغ من ذلك ما تريد، فالتفت، فإذا الأمين قائم عن يمينه والمأمون عن يساره، فأنشأ يقول:

بَنَيْتَ لعبد الله بعد محمّدٍ ذُرَا قُبَّةَ الإسلامِ فاخضرَّ عودُها
هما طَنَباها بارك الله فيهما وأنت - أميرَ المؤمنين - عمودُها

قال الرشيد: وأنت بارك الله فيك، أحسنت وأجدت. فقال: يا أمير المؤمنين، امتحني بما شئت ليزول ما بقلبك من الريبة والشك في شعري. فقال: لا حاجة بنا إلى ذلك، أنت شاعر مقتدر، والذي قيل فيك باطل، ثم وصله بعشرة آلاف درهم وخلع عليه[1]. فنحن نلاحظ أن الشاعر قد أصاب عين المعنى الذي أراد الخليفة هارون الرشيد بدليل:

- شهادة الخليفة له بالإجادة الشعرية.

- وإطلاقه الحكم له بالبراءة من التهمة المنسوبة إليه ظلماً؛ تهمة عدم الصدق في الولاء للخليفة، ما يؤكد أن معيار الجودة الشعرية قد صار عند الحكام صدق الولاء لهم، فالقصيدة الجيدة، هي القصيدة التي تعبر عن صدق ولاء الشاعر لهم، والقصيدة الرديئة هي التي لا تعبر عن صدق الولاء لهم.

- فضلاً عن قضاء الخليفة حاجة الشاعر إلى المال، حيث وصله بعشرة آلاف درهم وخلع عليه.

---

(1) العمدة، ج 2، ص 133.

هذا وبما أن نقاد البيان، قد نظروا إلى القصيدة، على أنها بمثابة معرض كبير يحوي على عدد من المعارض الجزئية والثانوية، فقد رأيناهم يشترطون لحذق الشاعر العارض عدداً من الشروط نجملها في الآتي:

- **تجويـــد المطـــالع**، ويرجع ذلك - على حد تعبير ابن رشيق[1] - إلى أن الشـــعر قفل، أوله مفتاحه، فينبغي على الشاعر أن يجود ابتداء شعره، فإنه أول ما يقـــرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة، وليتجنب "ألا" و"خليلي" و"قد" فلا يستكثر منها في ابتدائه، فإنها من علامات الضعف والتكلان.

على أن من مقتضيات **تجويد المطالع** في الوعي البياني:

- **البدء بعرض ما يغري من المعاني**، وهذا يقتضي عرض المعنى الغزلي أولاً، ومـــن هنا رأينا من جملة المعايير التي اعتمد عليها نقاد البيان في الحكم على شعرية الخطاب: الابتداء فيه بالغزل، وهو ما جعلهم يأخذون على أبي نواس أنه كان أول من أنكر النسيب حين قال[2]:

لا تَبْكِ لَيْلَى، وَلاَ تَطْرَبْ إِلَـــى هِنـــدِ فَـــاجْعَـــلْ صِفَـــاتِـــكَ لابْنَةِ الكَرْمِ

ولمـــا سجنه الخليفة على اشتهاره بالخمر، وأخذ عليه العهد، ألا يذكرها في شعره قال:

أَعِرْ شعْرَكَ الأَطْلاَلَ وَالْمَنْـــزِلَ القَفْرا فَقَـــدْ طَالَمَا أَزْرَى بكَ نَعْتُك الخَمْرَا
دَعَـــانِي إِلَى نَعْتِ الطُّـــلُوْلِ مُسَلَّطٌ تَضيْـــقُ ذِرَاعِـــي أَنْ أَرُدَّ لَـــهُ أَمْـــرا
فَسَمْعَـــاً أَمِيـــرَ المُؤمِنِيْنَ وَطَـــاعَـــةً وَإِنْ كُنْـــتَ قد جَشَّمْتَني مَرْكباً وَعْرا

يقـــول ابن رشيق، تعليقاً على أبيت أبي نواس هذه: فقد جاهر الشاعر بأن وصفه الاطلال والقفر إنما هو خشية الإمام، وإلا فهو عنده فراغ وجهل، وقد كان شـــعوبي اللســـان... وإن في اللســـان وكثرة ولوعه بالشيء لشاهداً عدلاً لا ترد شهادته[3] على شعوبيته.

---

(1) المرجع نفسه، ص 218.
(2) المرجع نفسه، ص 231، ص 232.
(3) المرجع نفسه.

– **حســـن التخلص أو الانتقال من معرض** إلى معرض آخر، وهذا يقتضي أن يســـلك الشـــاعر – كما يذهب ابن طباطبا[1] – منهاج أصحاب الرسائل في بلاغـــتهم، وتصرفهم في مكاتباتهم، فإن للشعر فصولاً كفصول الرسائل، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة، فيخلص من الغزل إلى المديـــح، ومـــن المديح إلى الشكوى، ومن الشكوى إلى الاستماحة... بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله، بل يكون متصلاً به، وممتزجاً به.

على أن نقاد البيان، قد اشترطوا لحذق الشاعر العارض شروطاً أخرى تتعلق بشـــكله، أو بزيه وهيئته، أثناء العرض، ومن تلك الشروط اشتماله على مقومات الخطيـــب عـــند الجاحظ والتَّزَيِّي بَزيِّ الأعراب. ويظهر هذا من قول ابن المعتز[2]، قـــال: دخـــل العُمَـــانِي الشاعر على الرشيد ينشده، وعليه قلنسوة طويلة، وخف ساذج، فقال له الرشيد: إياكَ أن تنشدني، إلا وعليك عمامة عظيمة وخفان دلقمان لائقان. فانصرف عنه في ذلك اليوم، فلما كان من الغد، غدا على الرشيد وقد تزيَّا بـــزي الأعراب (المشهورين بعرض القصائد – السلع الجيدة)، ثم أنشده، وقبل يده، وقال: يا أمير المؤمنين، قد والله أنشدت مروان بن محمد، فرأيت وجهه وقبلت يده، وأخذت جائزته، ومن قبله يزيد بن الوليد وابراهيم بن الوليد ثم أبا العباس السفاح، مدحته ورأيت وجهه وقبلت يده، وأخذت جائزته، ثم مدحت المنصور، ثم المهدي، ثم الهـــادي ثم إلى كثير من أشباه الخلفاء والأمراء والسادة الرؤساء، والله – يا أمير المؤمـــنين – ما رأيت فيهم أبهى منظراً، ولا أحسن وجهاً، ولا أندى راحة منك يا أمـــير المؤمنين (كأن الشاعر كان قد أحسَّ بأنه قد قصر به المدح شعراً فحاول أن يعوضـــه ذلـــك نثراً)، قال ابن المعتز: فأجزل له الجائزة على شعره، وأضعفها على كلامـــه، وأقـــبل علـــيه بوجهه، وتبسم له، وبسطه حتى تمنى جميع من حضر من الشـــعراء والخطباء والبلغاء والوفود الذين عنده، أنهم قاموا ذلك المقام، وطار اسم المعاني بسبب ذلك.

---

[1] عيار الشعر، ص 20.

[2] طبقات الشعراء، ص 109، 110، وتوجد هذه الحكاية أيضاً في البيان والتبيين، ج 2، ص 119.

وهكـــذا تحـــول حال الممدوح الخليفة الرشيد مع الشاعر العماني المادح له. فبعد أن كان في اليوم الأول، قد طرده من مجلسه؛ لأنه لم يستوف شروط المثول في حضـــرته، فـــلم يـــتزيّا بزي الأعراب، رأيناه في اليوم الثاني، أي بعد أن تزيّا بزي الأعـــراب، رأيناه يحتفي به ويقضي عنه حاجته ليس فقط حاجته إلى المال (العطاء الوفـــير) بـــل حاجـــته إلى الشعور بالرضا عنه، وأنه قد صار في موقع القرب من الممدوح (لاحظ كلام المؤلف: فأقبل عليه بوجهه، وتبسم له وبسطه حتى... الخ). فضلاً عن حاجة الشاعر إلى الشهرة بين الناس (وطار اسم المعاني).

على أنه يمكن القول، من جهة ثانية، أن شروط الشاعر العارض للمعنى، في الوعي البياني، تتطابق، إلى حد كبير، مع شروط العارض للسلعة التي قد يكون هو المنـــتج لهـــا في الأصل وقد يكون مجرد وسيط (دلال) بين المنتج الحقيقي الذي هو الشاعر الحقيقي، والمستهلك الحقيقي للسلعة على نحو ما سنرى لاحقاً.

كمـــا تتطابق هذه الشروط، وبالذات عند الجاحظ[1]، مع شروط الكاشف للقناع عن وجه المرأة المطلوبة للزواج، أو مع شروط الهاتك للحجاب الفاصل بين المـــرأة المطلوبـــة للزواج ومن يطلبها، أو يخطبها للزواج منها. فمن له الحق في أن يكشف القناع عن وجه المرأة لعرضها على من يطلبها للزواج، وأن يهتك الحجاب الفاصل بينها وبين من يطلبها، هو من يحق له أن يكشف قناع المعنى للآخرين، من لـــه الحـــق في هذا، له الحق في ذلك سواء بسواء. وهذا يقتضي أنه من تتوافر فيه شـــروط الأهلية أو الأحقية، من له حق الولاية على المرأة، وحق الإبانة عن المعنى) إضـــافة إلى صـــفة الحـــرص والقدرة، ومراعاة الحال والمقام؛ حال من يكشف له القـــناع، أو يهتك من أجله الحجاب، ومقامه، هل هو ممن يستحق أن يكشف له القـــناع، أو يهتك من أجله الحجاب أم لا؟ بمعنى هل يتمتع بأهلية الزواج – التلقي أم لا؟ وإذا كان يتمتع بالأهلية، فهل الوقت قد صار مناسباً؟ أم أن الوقت لا يزال غير مناسب.

---

[1] ونفهـــم هـــذا مـــن تعريف الجاحظ السابق للبيان بأنه اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى الخ للتعريف.

وهذا يقتضي القول إن من سمات عملية الإبانة البيانية:

- **أنهـــا عملية متطورة**، أو يجب أن تكون كذلك، بحكم أنها تبدأ بالكشف عـــن وجه المعنى، لتنتهي إلى الكشف عن جسد المعنى كله، بمعنى أنها تبدأ بالكشف عما يغري من المعنى (بالنسيب في القصيدة) لتكشف عن الوجود الكلي للمعنى بعد ذلك، أي بتعرية المعنى تعرية كاملة، أو بإزاحة الستار - الحجاب الذي يفصل بيننا وبين المعنى إزاحة كاملة.

- عـــلى أن من شأن هذا كله أنه يدل دلالة قاطعة على أن من سمات دلالة البيان، بالإضافة إلى كل ما ذكرنا.

4-8- إنهـــا دلالة تنهض على أساس التمويه على المتلقي، أو المخاطب ومحاولة خداعة بالمعنى المخاطب به، أو المستعار: من خلال محاولة إخفائه وإظهاره في غـــير الـــثوب الذي ظهر فيه أول مرة، وفي غير الموضع (أو السياق) الذي ظهر فيه، يقول ابن طباطبا، في هذا السياق، موضحاً بعض تقنيات التمويه والإخفاء التي ينـــبغي على الشاعر أن يلتزم بها: ويحتاج من سلك هذا السبيل (يقصد سبيل أخذ المعـــاني عن السابقين) إلى إلطاف الحيلة، وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها وتلبيســـها حتى تخفى على نقادها والبصراء بها، وينفرد بشهرتها، كأنه غير مسبوق إلـــيها، فيســـتعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه، فإذا وجد معنى لطـــيفاً في تشـــبيب أو غزل، استعمله في المديح، وإن وجده في المديح استعمله في الهجـــاء، وإن وجـــده في وصف ناقة، أو فرس، استعمله في وصف الإنسان. وإن وجـــده في وصف إنسان، استعمله في وصف بهيمة، (يجب عليه أن يغير الموصوف فقط حتى تستقيم له عملية الوصف) فإن عكس المعاني على اختلاف وجوهها غير متعذر على من أحسن عكسها واستعمالها في الأبواب التي يحتاج إليها فيها[1].

عـــلى أن طباطـــبا قد أشار، في موضع آخر، إلى تقنية أخرى، من تقنيات الـــتمويه، غير تقنية عكس المعاني هذه، هي تقنية "نظم المعنى" وعرضه في معرض

---

[1] عيار الشعر 93.

النظم أي إلباس المعاني النثرية ثوب الشعر، ولذلك فهو يقول موضحاً دور الشاعر، في عملية "التمويه" للمعنى النثري: و"إن وجد المعنى اللطيف في المنثور، من الكلام، أو في الخطـــب والرسائل، فتناوله وجعله شعراً كان أخف وأحسن، ويكون ذلك كالصـــائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصبوغة، فيعيد صياغتها بأحسن مما كانا عليه، بل يكون حاله كحال الصباغ الذي يصبغ الثوب، على ما رأى من الأصباغ الحسنة، فإذا أظهر الصائغ ما صاغه في غير الهيئة التي عهد عليها، وأظهر الصباغ ما صـــبغه في غـــير اللون الذي عهد قبل، التبس الأمر في المصبوغ وفي المصبوغ على رأيهمـــا، فكذلك المعاني وأخذها واستعمالها في الأشعار على اختلاف فنون القول فـــيها[1]، ولذلـــك فقد قيل للعتابي: "بماذا قدرت على البلاغة؟ فقال: بحل معقود الكلام"[2].

على أن من شأن القول عن دلالة البيان، إنها دلالة تنهض على أساس التمويه للمعنى، عند المتلقي أو المخاطب، القول عن هذه الدلالة أيضاً:

- إنهـــا دلالة تهدف، في الأصل، أو يهدف المخاطِب/ المبين من خلالها، إلى فرض سلطته على المخاطَب، عن طريق فرض سلطة الخطاب نفسه عليه، وهذا يعني أن لدلالة البيان، في المنظور البياني، وظيفتين قمعيتين تمارسهما ضد المخاطَب:

- وظـــيفة أولـــية مباشرة، وتتمثل في فرض التأثير على المخاطَب، وإقناعه بـــزيادة قـــدر الخطـــاب الموجه إليه نفسه، متضمناً إقناعه بزيادة قدر المعاني التي يتضـــمنها، إضـــافة إلى الألفاظ التي تتضمن تلك المعاني، وهذا كله يقتضي إقناعه بزيادة قدر الخطاب الموجه اليه، إن على مستوى الألفاظ، أم على مستوى المعاني؛ على مستوى الشكل، أم على مستوى المضمون.

- على أن من شأن تحقق هذه الوظيفة الأولية، في الوعي البياني، أنها تفضي، بالضـــرورة، إلى تحقيق وظيفة أخرى تمثل - على الأقل بالنسبة للمخاطِب - الغَايَةَ النِّهَائـــيةَ من الخطاب. وتتمثل هذه الوظيفة في فرض شروط التأثير على المخاطَب

---

[1] المرجع نفسه.

[2] المرجع نفسه ص 29.

وإقـــناعه بزيادة قدر المخاطِب نفسه، وهذا يعني أنه يتوجب على المخاطِب، لكي يقـــنع المخاطَب، بزيادة قدره أن يقنعه أولاً بزيادة قدر خطابه وما ينطوي عليه من معـــان وأفكـــار، على معنى أنه يجب عليه، أن يُمَكِّنَ لمعانيه في قلوب مخاطبيه، حتى يتمكن هو نفسه من تلك القلوب، أي حتى يفرض محبته ومكانته على الناس. وهذا أمـــر من شأنه أن يؤكد أن البيان، في هذا المنظور، قد صار في خدمة الأشخاص، دون الحقـــائق، الأفراد دون الجماعات أو الأمم (أكانوا أفراد المخاطبين، من ذوي الأقدار، أم أفراد المخاطِبين، من شعراء، أو خطباء ومتكلمين بشكل عام). ولا أدل عـــلى ذلك، من قول الجاحظ – نقلاً عن العتابي – معرفاً البيان من زاوية وظيفته القمعـــية التي يمارسها على المخاطَب بأنه: (القدرة على إظهار ما غمض من الحق، وتصوير الباطل في صورة الحق).

فهـــذا الـــتعريف للبيان يدلنا على أن نقاد البيان، وفي مقدمتهم الجاحظ، لم يعودوا ينظرون إلى البيان – على الأقل – من زاوية المنفعة، أو الفائدة التي يجب أن يحققهـــا للفـــرد، أكـــان الفرد المُبَيِّن، أم الفرد المُبَيَّن له، أو لأجله، وإنما من زاوية السلطة التي يجب أن يفرضها على الآخرين: أفراداً كانوا أم جماعات.

ومـــن هنا رأينا ابن طباطبا يقول موضحاً دور الخطاب الشعري التام البيان في الـــتأثير عـــلى المخَاطـــب، وتوجيه إرادته الوجهة التي تحقق إرادة المخاطِب في الـــنهاية، يقـــول: فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المعـــتدل الوزن، مازج الروح، ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر، وأخفى دبيـــباً مـــن الـــرقي وأشد إطراباً من الغناء، فسل السخائم، وحل الحقد، وسخى الشـــحيح، وشـــجع الجبان، وكان كالخمر في لطف دبيبه (تأثيره) وإلهائه، وهزه وإثارته: وقد قال صلى الله عليه وسلم: إن من البيان لسحرا[1].

فـــنحن نلاحـــظ، أن ابن طباطبا قد قرن، كما يوحي لنا كلامه هذا، بين شروط التأثير السلبي للخطاب، وشروط التأثر الإيجابي للمخاطَب، على معنى أنه قد جعـــل من شروط التأثير السلبي في المخاطَب، شرطاً في حصول التَّأَثُّرِ الإيجابي من

---

[1] المرجع نفسه.

قبله، أو أنه بتعبير آخر، قد جعل الانفعال، أو الإستجابة السلبية، طريقاً إلى الفعل، أو إلى الاستجابة الإيجابية لمصلحة المخاطِب، وعلى نحو يؤكد، أن ابن طباطبا، وغيره من نقاد البيان، قد صاروا ينظرون إلى شروط التلقي الجمالي للخطاب، بوصفها شروط التأثر الإيجابي: الأخلاقي، أو السلوكي نحو المخاطِب، أو بوصفها، بعبارة أخرى، شروط الانفعال المفضي إلى الفعل المحقق إرادة كل من المخاطِب والمخاطَب على السواء.

ومن هنا رأينا من جملة المعايير التي اعتمد عليها نقاد البيان، في الحكم على شاعرية الشاعر، فضلاً عن كل ما سبق:

– **قدرته على تحقيق غايته من الخطاب**، ومن هنا جاءت شهادة نقاد البيان للشاعر سديف بن ميمون، بأنه لم يكن في زمانه أشعر منه، ولا أطبع، ولا أقدر على ما يريده من الشعر[1]. على أن هذه الشهادة للشاعر سديف ما كان لها أن تكون، لولا قدرة هذا الشاعر على التنكيل بخصومه، من بني أمية على يد السفاح، كما يدل على ذلك ما رواه ابن المعتز، في طبقاته، حيث قال[2]:

"لما تناهت أيام بني أمية، وانقضت دولتهم، وأفضت الخلافة إلى بني العباس، وولي منهم السفاح، اتصل الخبر بسديف بن ميمون، وهو إذ ذاك بمكة، فاستوى على راحلته، وتوجه نحو أبي العباس – وكان به عارفاً – فلما وصل اليه قال له: من أنت؟ قال: أنا سديف بن ميمون. قال: مولاي سديف؟! قال: نعم يا أمير المؤمنين. ثم هنأه بالخلافة، ودعا له بالبركة، وأنشده قصيدته التي أولها:

أَصْبَحَ المُلْكُ ثَابِتَ الآسِي ... بِالْبَهَالِيلِ مِنْ بَنِي العَبَّاسِ
لاَ تُقِيْلَنَّ عَبْدَ شَمْسٍ عِثَاراً ... وَاقْطَعَنَّ كُلَّ رَقْلَةٍ وَغَرَاسِ[3]
وَلَقَدْ سَاءَنِي وَسَاءَ سُوَائِي ... قُرْبُهُمْ مِنْ مَنَابِرَ وَكَرَاسِي

---

[1] طبقات ابن المعتز، ص 40.
[2] المرجع نفسه، ص 38، 39.
[3] الرقلة: النخلة الطويلة.

فَـاذْكُرُوْا مَصْـرَعَ الحُسَيْنِ وَزَيْدٍ وَقَتِيْـلاً بِجَـانِـبِ الْمِهْـرَاسِ[1]
وَالْقَتِيْلَ الَّذي بِحَـرَّانَ أَضْـحَى رَهْـنَ رَمْسٍ وَغُـرْبَةٍ وَتَنَـاْسِي[2]
ذُلُّهَـا أَظْهَـرَ التَّـوَدُّدَ مِنْهَـا وَبِهَـا مِنْكُـمُ كَحَـرِّ المَـوَاسِي
أَنْزِلُـوْهَا بِحَيْـثُ أَنْـزَلَهَـا اللهُ بِـدَارِ الإِتْعَـاسِ وَالانْكَـاسِ

فعمـت كلمته في العباس، وحركت منه، وعنده قوم من بني أمية، فقالوا: أعـرابي جلف، جاف، لا يدري ما يخرج من رأسه. فتفرق القوم على ذلك، فلما كـان من الغد، وجه أبو العباس إليهم: أن اجتمعوا واغدوا على أمير المؤمنين مع سيدكم سليمان بن هشام ليفرض لكم، ويجيزكم - وكان سليمان يكنى أبا الغمر، وكان صديقاً لأبي العباس، من قبل أن تفضي إليه الخلافة، يكاتبه، ويقضي حوائجه - فـلما أصبحوا تهيئوا بأجمعهم، وبكروا إلى أبي العباس مع أبي الغمر، فأذن لهم، ورفـع مجالسـهم وأجلس أبا الغمر سليمان بن هشام عن يمينه على سريره، وجاء سـديف حـين سمـع باجتماعهم حتى استأذن عليه، فلما مثل بين يديه ونظر إلى مجالسـهم كهيئتها بالأمس، ورأى أبا الغمر على السرير - وفيهم رجل من كلب من أخوال أبي الغمر، وكان منعه الحاجب وقت دخولهم، فنادى: يا أبا الغمر، هذا يمـنعني من الدخول، فقال أبو الغمر: هذا رجل من أخوالي، فاتركـه، فقـال له الحاجـب: ويلك! ارجع فهو خير لك، قال: لا، والله لأدخلن، فقال: فأنت أعلم، ثم أنشأ سديف يقول:

لا يَغُـرَّنْـكَ مَا تَرَى مِنْ رِجَـالٍ إِنَّ تَحْـتَ الضُّلُـوْعِ دَاْءً دَوِيَّـا
فَضَـعْ السَّيْفَ وارفع السَّوْطَ حتى لا تـرى فـوق ظهـرها أُمويـا

واستمر في القصيدة حتى أتى على أخرها، وأبو العباس يغتاظ ويتلون، فقال سـليمان بـن هشام لسديف: يا ابن الفاعلة، ألا تسكت؟ فلما قال ذلك، اشتد غضب أبي العباس، ونظر إلى رجال من خراسان، وهم وقوف، بالأعمدة فقال لهم

---

[1] زيـد: هـو ابن علي بن الحسين، كان قد خرج على هشام بن عبد الملك، وقتله يوسف بن عمر الثقفي، والقتيل الذي بجانب المهراس، هو حمزة بن عبد المطلب. والمهراس: ماء بأحد.

[2] والقتيل الذي بحران، هو إبراهيم بن محمد بن علي، وهو الـذي يقـال له : الإمام، رأس الدعوة العباسية، وقد قتله مروان بن محمد حبراً.

بالفارسية: دَهِيْد؛ يعني اضربوا، فشدخوا رؤوسهم بالأعمدة حتى أتوا على أخرهم. ثم نظـــر إلى ســـليمان وقال له: يا أبا الغمر مالك في الحيٰة خير بعد هؤلاء، فقال: أجـــل. فشـــدخوا رأسه وجروه برجله حتى ألقوه مع القوم. وصاح الرجل الكلبي فقـــال: يا أمير المؤمنين، أنا رجل من كلب، فقال أبو العباس: ساعدت القوم على سرائهم، فساعدهم على ضرائهم، وأوماً أن اضربوه، فإذا هو مع القوم، ثم جمعهم، وأمـــر بالنطاع فبسطت عليهم، ثم جلس فوقهم، ودعا بالغداء فتغدى، وإنّ بعض القوم يتحرك، وفيهم من يسمع أنينه، فلما فرغ من غدائه، قيل له: هلا أمرت بهم فدفنوا، أو حولوا إلى مكان آخر، فإن رائحتهم تؤذيك؟ قال: والله إن هذه الرائحة لأطيب عندي من رائحة المسك والعنبر، الآن سكن غليلي.

وفي رواية أخرى ذكرها صاحب العمدة جـــ 1 ص 62، قال: دخل سُدَيف بن ميمون على أبي العباس السفاح، وعنده سليمان بن هشام بن عبد الملك، وابناه، وفي رواية أخرى سليمان بن مروان وولدان له، فأنشده سديف:

لاَ يَغُـــرَّنْكَ مَـــا تَرَى مِـــنْ أُنَـــاسٍ إِنَّ بَيْـــنَ الضُّلُـــوْعِ دَاءً دَوِيَّـــا
فَضَـــعْ السَّيْفَ وَارْفَعِ الصَّوْتَ حتى لاَ ترى فـــوق ظهـــرهـــا أمويـــا

فقال سليمان: قتلتني يا شيخ، قاتلك الله، ونهض أبو العباس فوضع المنديل في عنق سليمان، وقتله من ساعته.

هـــذا، وتســـمح لـــنا هذه الحكاية بوصف بيان سديف في حضرة الخليفة الســـفاح إثر توليه الخلافة، بأنه بيان جامع لشروط الإبانة البيانية وذلك: من حيث أنـــه أولاً، قد صدر عن عارف بحال المبين له، أي بحال المخاطَب الذي هو هنا أبو العـــباس السفاح، ويظهر هذا من قول الراوي (ابن المعتز) عن الشاعر سديف إنه كـــان بـــه (أي بالسفاح) عارفاً، فهذا العبارة توحي بتحقق شرط العلم أو المعرفة بحـــال المُبَيَّن له أو المخاطَب، وأنه ممن يُثَار أو ينفعل بالشعر، أو ممن يمكن أن توجه إرادتـــه ضد خصومه وخصوم الشاعر بالشعر، أو بأنه كان قد ضاق ذرعاً بخصومه السياســـيين الذين لا يزالون – رغم هزيمتهم وانكسارهم سياسياً – ينافسونه حتى الجلـــوس عـــلى كرسي السلطة – الخلافة، فهو يريد أن ينكل بهم، ولكنه لا يزال ينتظر من يسوغ له ذلك التنكيل.

عـــلى معنى أنه يريد من الشعراء أن يقولوا كلمة الفصل في هؤلاء الخصوم، يـــريدهم أن يَذْكُـــروا، أو يُذَكِّـــروا الآخـــرين، بأفاعيلهم التي ارتكبوها في حق خصومهم السياسيين إبان حكمهم، واستحقوا عليها ما سيزله بهم من عقاب.

وبمـــا أن بيان سيف هذا قد صدر عن عارف بحال المُبَيَّن له أي بحال الخليفة الســـفاح، على هذا النحو، فقد جاء مطابقاً لحاله أي ملبياً لحاجته وحاجة الشاعر، ومحققـــا لإرادته وإرادة الشاعر، فإذا كان الشاعر سديف قد علم من حال الخليفة الســـفاح، أنـــه يريـــد منه كشاعر، وكشاعر عُـــرِفَ عنه مناوأته لنظام بني أمية الســـابق[1] – أن تُؤَازِرَ سُلْطَةُ البَيَانِ لديه سُلْطَتَهُ السِّيَاسِيَّةَ؛ أن تُسَخَّرَ سلطةُ البيانِ التي يمتلكها الشاعر، في خدمة سلطته السياسية، مما اقتضى من الشاعر أن يقوم هو بدور القاضي الذي يصدر الحكم بإعدام خصوم الخليفة السفاح السياسيين، ليقوم هـــو، أي الخليفة، بدور من ينفذ ذلك الحكم الذي أصدره الشاعر، على معنى أنه يـــريد مـــن الشاعر أن ينهض بدور تجريم أولئك الخصوم لينهض هو بدور إنزال العقوبـــة فـــيمن استحقها من المجرمين، منطلقاً في هذا من طبيعة الوعي السائد بما ينـــبغي أن يكـــون علـــيه دور الشـــاعر، إنه يريد، بعبارة واحدة، مَنْ يعلن للملأ استحقاقهم للقتل والتنكيل الذي سيحيق بهم من قِبَلِهْ.

ومـــن هنا رأينا الشاعر يلح، في خطابه، على ذكر جرائم القتل والتصفيات الـــتي ارتكـــبها هؤلاء الخصوم، في حق خصومهم السياسيين من بني العباس إبان حكمهـــم، كل ذلك من أجل أن يثبت للآخرين، استحقاق هؤلاء الخصوم للقتل والتنكيل على يد الخليفة الجديد، فالجزاء يجب أن يكون من جنس العمل، فإذا كان هـــؤلاء الخصـــوم، قد استخدموا طريقة القتل في تصفية خصومهم من بني العباس جســـدياً لتثبيـــت دعائم حكمهم، فإنه يتوجب على خصومهم من بني العباس أن يستخدموا نفس الطريقة لترسيخ دعائم حكمهم، وهو ما بادر السفاح إلى فعله.

هـــذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن الشاعر قد أخذ يثير حفيظة السفاح ضـــد هؤلاء الخصوم، ليس فقط من خلال تذكيره بماضي القتل الذي مارسوه ضد

---

[1] أنظر ما يدل على موقف سديف من نظام بني أمية في طبقات الشعراء لابن المعتز، ص 37، 38.

أفراد أسرته، بل من خلال تنبيهه إلى ما يعتمل في نفوسهم، الآن، من حقد وضغينة يجعلهم جاهزين للإنقضاض عليه في أية لحظة تسنح لهم فيها الفرصة.

لنخلص من كل ما سبق، إلى القول، إننا في نظرية البيان، إزاء أربعة أركان رئيسية:

1 – **ركـــن المبيِّن**، أو متعاطي البيان، وهو المتكلم الخطيب، أو الشاعر الذي نظـــر إليه في وعي هذه النظرية، على أنه، وإن لم يكن من ذوي الأقدار في المجتمع، إلا أنـــه مـــن ذوي القدرة على الإقناع والتأثير في المجتمع، أي ممن يمتلكون سلطة البـــيان؛ هذه السلطة التي يجب، في المنظور البياني، أن تُقْمَع، حتى تَقْمَع، أن تخضع لشـــروط الآخـــرين، حتى تخضع الآخرين لشروط صاحبها. فهي سلطة مشروطة بالخضـــوع؛ فلكـــي تقمـــع الآخـــرين ببيانك، لكي تؤثر فيهم بقولك، وتلزمهم بشـــروطك، يجب عليك أن تلتزم أنت أولاً بشروط الآخرين، وأن تخضع لإرادتهم في قولـــك، الأمر الذي جعل نقاد البيان ينظرون إلى الشاعر المبرز على أنه، ذلك الصـــانع الماهر الذي يكون بمقدوره على الدوام، أَنْ يُوَفِّقَ، في صناعته، بين شروط الصناعة، وشروط السوق، أو بين شروط الإنتاج، وشروط التلقي.

عـــلى أنـــه لا فرق، في الوعي النقدي البياني، بين شروط الإنتاج وشروط الـــتلقي، أو بين شروط الصناعة وشروط السوق؛ باعتبار، أن شروط الصناعة هي دائماً شروط السوق.

ومن هنا رأينا، من جملة الشروط الواجب توافرها، في الشاعر الصانع:

1 – أن يكون ممن تنهض فيه إمكانات الصناعة أصلاً، وهذا يقتضي:

أ – إلمامه أولاً بشروط صناعة قصيدة المديح، بوصفها شروط صناعة الشعر، أو القصيدة بشكل عام.

ب – ثم إلمامـــه ثانـــياً بالحـــال والمقام (بحال المصنوع له، وهو المخاطَب، ومقامـــه)، وبما يصلح الحال في المقام، أي بما يصلح حال المخاطَب في سياق مخاطبته.

2 – وأن يكون، أي الشاعر الصانع، قادراً في الوقت نفسه على المطابقة بين شروط الحال، وشروط المقال، أي بين مقتضيات الوضع الذي يعاني منه المخاطب، ومقتضيات مخاطبته بما يصلح حاله، أو بما يليق بمقامه في تلك الحال من المعاني.

الأمـــر الذي جعل الشاعر مستلباً، في هذا الوعي، بشروط المعنى والصورة (الشـــكل والمضـــمون) إضافة إلى شروط أخرى تتعلق بسياق الخطاب، والغرض النهائي منه بشكل عام.

2 – ركـــن المبـــيَّن: بالفـــتح، وهو المعنى الذي من أبرز شروط بيانيته، أو شـــعريته، في وعي هذه النظرية البيانية، الشَّرَفُ. وقد رأينا، أن من أبرز مقومات شرف المعنى، في الوعي البياني، لياقَتَهُ بمقام المخاطَب، أو المبيَّنِ له، ومعنى لياقته بمقام المخاطـــب، "أن تكـــون هويته مطابقةً لهويته – إن كان وصفاً مباشراً له، أو لهوية الشيء الموصوف في سياق مخاطبته. الأمر الذي يعني، أن المعنى الشريف، قد يكون ممـــا ينـــبغي إثباته في الخطاب، وقد يكون مما ينبغي نفيه في الخطاب، والمعنى الذي ينبغي إثباته في الخطاب، قد يكون مما ينبغي إثباته للمخاطَب به مباشرة، لأن حاله يقتضـــيه اقتضاء ضرورة، وقد يكون مما ينبغي إثباته للشيء الواقع في سياق مخاطبة المخاطب، وكذلك الحال، بالنسبة للمعنى الذي ينبغي نفيه في الخطاب، فقد يكون ممـــا ينـــبغي نفيه عن الشخص المخاطَب؛ لأن حاله يقتضي ضرورة نفيه عنه، وقد يكون مما ينبغي نفيه عن الشيء الواقع في سياق مخاطبته.

الأمر الذي وضعنا، في الوعي البياني، إزاء أربع حالات للمعنى الشريف:

- فهناك معنى شريف ينبغي إثباته للشيء أو للشخص المبين له مباشرة، وهو المعنى المدحي.
- وهـــناك معنى شريف ينبغي إثباته للشيء الواقع في سياق الإبانة له، أو في سياق مخاطبته بالمعنى الأول، وهو المعنى الغزلي، أو الوصفي الذي ينبغي إثباته للمرأة أو للفـــرس، أو الناقة... أو غيرها من الأشياء التي ينبغي أن يتوسل الشاعر بوصفها إلى الممدوح.

- وهناك معنى شريف ينبغي نفيه عن الشخص المبيَّن له، وهو المعنى الهجائي.

- وهـــناك معنى شريف ينبغي نفيه عن الشيء الواقع في سياق الإبانة له عن ذلك المعـــنى. وفي كل الحالات، فالمعنى الشريف، هو المعنى اللائق إثباته للشيء، أو للشخص أو اللائق نفيه عن الشيء أو الشخص، والمعنى اللائق إثباته للشيء أو للشخص، هو المعنى الملائم للشيء، أو للشخص، أو المتطابقة هويته، في الوعي الجمعـــي، أو في الواقع، مع هويتهما، فالمعنى الشريف للشيء الشريف، والمعنى الوضـــيع للشيء الوضيع، وهكذا. أما المعنى اللائق نفيه عن الشيء أو الشخص فهـــو المعـــنى غير الملائم للشيء أو للشخص؛ إما لأن مكانته، في الواقع، أو في الوعي الجمعي، فوق مكانتهما، فهما لا يستحقانه، باعتباره معنى شريفاً، وهما وضـــيعان، أو لأن مكانـــته دون مكانتهما، فلا يليق بهما أن يتحليا به، أو أن يصبحا موصوفين به.

ليمكن القول، إنطلاقاً من ذلك، إن المعنى اللائق بالشيء أو بالشخص، هو المعـــنى الـــذي يستدعيه وضع الشيء، أو الشخص، في سياق الوعي، أو التصور الجمعـــي، ومن ثم، فهو المعنى الذي ينبغي أن تتعلق به إرادة المتكلم بغرض إثباته أو نفـــيه، باعتـــبار أن إرادة المتكـــلم، في الوعي البياني، إرادة محكومة بمنطق اللياقة الأخلاقية والاجتماعية والدينية.

3 - **ركـــن المبيَّن له:** بوصفه، في وعي هذه النظرية، ذلك المخاطَب المحدد، بالمعنى المحدد، في السياق المحدد، لتحقيق الغاية المحددة (والمتمثلة في الإعلاء من شأن المخاطَب، أو في الحط من شأنه).

وأعـــني بالمخاطَب المحدد، في هذا السياق، المتلقي الفعلي للخطاب الذي من شـــأنه أن يســـمع الخطاب ويعقله، فيثيب أو يعاقب عليه. ولذلك فهو الجدير بأن يوصف بأنه: مَنْ صِيْغَ لأجله الخطابُ وفقاً لشروطه:

- وفقاً لشروطه في المعنى الذي ينبغي أن يخاطب به.

- ووفقاً لشروطه، في طريقة مخاطبته بالمعنى، أو في طريقة عرض المعنى عليه.

- ووفقاً لشروطه، في زمن مخاطبته بالمعنى، أو زمن عرض المعنى عليه.

- ووفقاً لشروطه في الغاية النهائية التي ينبغي أن يحققها له الخطاب.

على أن من شأن التزام المخاطِب بشروط المخاطَب، وتحقيق إرادته، في كل ما ذكرنا، أنه يمكن المخاطِب، في النهاية من فرض إرادته هو نفسه على المخاطَب:

- من فرض إرادته على المخاطَب، في الحصول على المال والشهرة، أو تبوء المكانة اللائقة التي يجب أن يتبوأها في السلم الاجتماعي.

- ومـــن فـــرض إرادته على المخاطب في الحياة، إن كان قد سبق الحكم عيه منه بالموت.

وهـــذا أمـــر من شأنه أن يؤكد أن الخطاب الناجم عن هذه الدلالة محكوم بمنطق الاستجابة المتبادلة لشروط كل من المخاطِب والمخاطَب على السواء. فلكي يحقـــق المتكـــلم لنفسه ما يريد من المخاطَب، يَجب عليه، أن يحقق للمخاطَب، في كلامه ما يريد من نفسه ومن الآخرين، وهكذا.

4 - ركـــن أداة البيان: وهي اللغة أو اللسان، التي أنيط بها، في وعي هذه النظرية وظيفتان رئيسيتان:

1 - وظـــيفة الإبانة عن المعنى اللائق بمقام المبيَّنِ لهم من جهة، 2 - ووَظيفة تزيين ذلك المعنى في قلوبهم من جهة ثانية.

الباب الثاني

شعرية النظم

عند عبد القاهر الجرجاني

لعل من أبرز القضايا التي شغلت نقاد البيان قبل عبد القاهر الجرجاني، قضية اللفـــظ والمعنى، وإلى أيهما تعود المزية والفضل؟! هل تعود إلى اللفظ وحده؟ أم إلى المعنى وحده؟ أم تعود إلى اللفظ والمعنى معاً؟ غير أن الجديد الذي قدمه عبد القاهر الجـــرجاني لحـــل هـــذه الإشكالية أنه رفض أصلاً فكرة الفصل بين اللفظ والمعنى (الشـــكل والمضـــمون) التي كانت سائدة في زمنه، ليرفض من ثم، أن تكون المزية مـــتعلقة بـــأي منهما دون الآخر، باللفظ وحده، أو بالمعنى وحده، ونظر إلى المزية عـــلى أنها متعلقة بالمجموع المتآلف منهما، أي بالتركيب أو النظم، ومن هنا رأيناه ينعي على أولئك الذين يفضلون اللفظ على المعنى، ويجعلون له حسناً على حدة، لا ســـيما أولـــئك الذين قسموا الشعر – في إشارة إلى ابن قتيبة – فقالوا: إن منه ما حســـن لفظـــه ومعناه، ومنه ما حسن لفظه دون معناه، ومنه ما حسن معناه دون لفظه، فقد كان هؤلاء – كما يقول عبد القاهر – سبباً في ضلال من جاء بعدهم، فقد رآهم من جاء بعدهم، يصفون اللفظ بأوصاف لا يصفون بها المعنى، فظنوا أن للفـــظ، مـــن حيث هو لفظ حسناً ومزية ونبلاً وشرفاً، وأن الأوصاف التي نحلوه إياهـــا، هي أوصافه على الصحة، فأدى بهم ذلك، كما يقول عبد القاهر – إلى أن يفصـــلوا بين المعنى الذي هو الغرض وبين الصورة التي يخرج فيها، فنسبوا ما كان مـــن الحسن والمزية في صورة المعنى، إلى اللفظ ووصفوه في ذلك بأوصاف هي تخبر عـــن نفسها أنها ليست له، من حيث هو لفظ وصدى صوت[1]، فالألفاظ إذن لا

---

[1] دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت 1982، ص 279، 280.

تتفاضـــل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وإنما تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معناها لمعنى التي تليها، أو ما أشبه ذلك، مما لا تعلق له بصريح اللفظ[1] فأنت لا تجد أحداً يقول: هذه اللفظ فصيحة إلا وهو يعتبر مكانها مـــن النظم، وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها، وهل قالوا: لفظة متمكنة ومقبولة، وفي خلافه: قلقة نابية، ومستكرهة، إلا وغرضهم أن يعـــبروا بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناها، وبالقلق والنبوّ عـــن سوء التلاؤم، وأن الأولى لم تلق بالثانية في معناها، وأن السابقة لم تصلح أن تكـــون لفقاً للتالية في مؤداها[2] وجملة الأمر أنا لا نوجب المزية (الفصاحة) للفظة مقطوعـــة مـــرفوعة من الكلام الذي هي فيه، ولكنا نوجبها لها موصولة بغيرها، ومعلقاً معناها بمعنى ما يليها[3].

فعـــبد القاهـــر إذن يرفض أن تكون المزية أو الفضيلة، في النظم الشعري، راجعـــة إلى اللفظ دون المعنى، أو إلى المعنى دون اللفظ، أو إلى اللفظ والمعنى معاً، لأنـــه يـــرفض، أساســـاً، أن تكون العلاقة بين اللفظ والمعنى، في الشعر، من طراز العلاقـــة بين الشيء والشيء، أي من طراز العلاقة بين الأشياء المنفصلة بعضها عن بعـــض، ويرى أنها إنما يجب أن تكون من طراز العلاقة بين الشيء ونفسه، أو بين الشيء (المعنى) وصورته (شكله ومظاهر وجوده)، فكما انك لا تستطيع أن تفصل صـــورة الشـــيء عـــن الشيء، فتنسب لها المزية والفضل دون الشيء، كذلك لا تستطيع أن تفصل صورة المعنى (الهيئة التي خرج بها)، عن المعنى في الشعر لتمنحها المـــزية دونـــه. وإذا امتـــنع ذلك، فلم يبق إلا أن تنسب المزية والفضل للمجموع المتألف منهما، أي للصورة، أو للتأليف والنظم.

وإذا اســـتقر هـــذا وثبت، فإن ذلك يعني أننا، عند عبد القاهر، إزاء "نظم شعري"؛ لأنه يحوي على شروط المزية والفضل، و"نظم غير شعري"؛ لأنه لا يحوي على شروط المزية والفضل.

---

(1) الدلائل، ص 38.

(2) المرجع نفسه، ص 36.

(3) المرجع نفسه، ص 308، 309.

ويبقى السؤال الذي يمكن طرحه على عبد القاهر، في هذا السياق: ولكن ما الذي يجعل من نظم ما (كلام ما منظوم) نظماً شعرياً؟ بم يمتاز النظم الشعري، عن غيره، عند عبد القاهر؟

لكـــي نستطيع أن نحدد بدقة ما به يتميز النظم الشعري، عن غيره عند عبد القاهـــر، ينبغي علينا أن ننطلق من مفهوم النظم عند للغويين، فالنظم عند اللغويين، التألـــيف، وضـــم شيء إلى آخر، ونظم اللؤلؤ ينظمه نظماً ونظاماً، وَنَظَّمه: أَلَّفَه وجمعه في سلك فانتظم وتنظم، وانتظمه بالرمح، اختله. والنظم: كل خيط ينظم به اللؤلؤ ونحوه، جمعه أنظمه وأناظيم ونظم، والسيرة والهدى والعادة[1].

وهـــذا يعـــني أن مادة "النظم" في وعي اللغويين، تتضمن الدلالة على ثلاثة معان رئيسية:

- على عملية التأليف، وضم الأشياء الثمينة (اللؤلؤ) بعضها إلى بعض.
- وعلى عملية خرق الأشياء الثمينة، حتى يمكن ضم بعضها إلى بعض.
- وعلى الشيء (النظام أو السلك) الذي به أو بموجبه تنتظم الأشياء الثمينة.

على أن من شأن هذه الدلالات اللغوية الثلاث، أنها ظلت تشكل وعي عبد القاهـــر الجـــرجاني لطبيعة النظم الشعري، فليس النظم الشعري، عند عبد القاهر، سوى عملية خرق وتأليف، أو عملية تأليف قائمة على الخرق، أو محكومة بشروط الخـــرق؛ بشـــروط خرق نظام النظم أو نظام العلاقة بين الأشياء، وبشروط خرق الأشياء المنظومة، أو المؤلفة نفسها.

وحتى نتمكن من الوقوف على حقيقة الخرق الذي يميز النظم الشعري، عند عبد القاهر، يمكننا أن ننطلق في بحثنا لهذه القضية من سؤالين كبيرين، يتعلق الأول منهما، بماهية الأشياء التي يستهدفها الناظم بنظمه، أي بخرقه وتأليفه، ويتعلق الثاني مـــنها، بالكيفية التي تتم بها عملية الخرق، أو التأليف بين الأشياء، ويمكننا صياغة الســـؤال الأول، عـــلى الـــنحو الآتي: ما الشيء، أو الأشياء التي يستهدفها الناظم

---

[1] أنظر مادة (نظم) في القاموس المحيط.

بـــنظمه، أي بخـــرقه وتأليفه؟ هل يستهدف الألفاظ من أجل المعاني؟ أم يستهدف المعـــاني مـــن أجل الألفاظ؟ (أي من أجل الصياغة الزخرفية، واستمرار السجع أو الجناس) أم يستهدف المعاني من أجل المعاني، والألفاظ تبع؟ ويمكننا صياغة السؤال الـــثاني عـــلى الـــنحو الآتي: كيف ينظم الشاعر الأشياء، أو كيف يؤلف بينها؟ متضمناً: ما الطريقة؟ وما النظام الذي يحكم، أو يتحكم في تلك الطريقة؟

وحتى نتمكن من الإجابة عن هذين السؤالين وسواهما، يمكن القول، إن عبد القاهر قد نظر إلى النظم الشعري على أنه:

1 – نظم يستهدف، في الأصل، معاني الكَلِم، دون ألفاظ الكَلِم. ويرجع هذا، عند عبد القاهر، إلى أسباب كثيرة يمكن إجمالها في الآتي:

– إن الألفـــاظ لا تتفاضل، من حيث هي ألفاظ، ولذلك، فهي لا تستحق – كما يقـــول عبد القاهر[1] – أن تنظم على وجه دون وجه، بدليل أنها لو خلت من معانـــيها حتى تتجرد أصواتاً وأصداء حروف، لما وقع في ضمير، ولا هجس في خاطـــر، أنـــه يجب فيها ترتيب ونظم، وأن يجعل لها أمكنة ومنازل، وأن يجب النطق بهذه قبل النطق بتلك.

– إن الألفاظ أوعية للمعاني، وهذا يقتضي أنها تابعة لها، لا محالة، في مواقعها، فإذا وجـــب لمعنى أن يكون أولاً في الفكر، وجب للفظ الدال عليه، أن يكون مثله أولاً في النطق[2].

وهـــذا يعني أن الفكر الناظم، لا يتعلق بألفاظ الكلم، بل بمعاني الكلم، ومن هـــنا رأيـــنا عبد القاهر يقول: "واعلم أن ما ترى من ترتيب الألفاظ، وتواليها في الـــنطق، على النظم الخاص، ليس هو الذي طلبته بالفكر، ولكنه شيء يقع بسبب (ترتيـــب) المعاني ضرورة، من حيث أن الألفاظ، إذا كانت أوعية للمعاني، فإنها لا محالـــة تتـــبع المعاني في مواقعها، فإذا وجب لمعنى أن يكون أولاً في النفس، وجب

---

(1) الدلائل، ص 45.

(2) المرجع نفسه، 43.

للفـــظ الـــدال عليه، أن يكون مثله أولاً في النطق، فأما أن تتصور في الألفاظ أن تكـــون المقصـــودة قبل المعاني، بالنظم والترتيب، وأن يكون الفكر في النظم الذي يتواصـــفه البلغاء فكراً في نظم الألفاظ، أو أن يحتاج الناظم، بعد ترتيب المعاني، إلى فكـــر يستأنفه، حتى تجيء الألفاظ على نسقها فباطل من الظن، ووهم لمن لا يوفي النظر حقه[1].

فأنت – كما يقول عبد القاهر – لا تتوخى في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ترتيـــباً ونظمـــاً، وإنما تتوخى الترتيب في المعاني وتعمل الفكر هناك، فإذا تم ذلك اتبعتها الألفاظ، وقفوت بها آثارها، وإنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحـــتج إلى أن تســـتأنف فكراً في ترتيب الألفاظ، بل تجدها تترتب بحكم أنها خدم لـــلمعاني، وتابعـــة لهـــا، ولاحقة بها، إن العلم بمواقع المعاني في النفس، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق[2].

عـــلى أن ما يؤكد تبعية الألفاظ للمعاني، عند عبد القاهر، من جهة أخرى، أن المعـــاني تتغير ولو لم تتغير الألفاظ، ومن هنا رأينا عبد القاهر يقول: "فلو كانت المعـــاني تبعاً للألفاظ في ترتيبها لكان محالاً أن تتغير المعاني، والألفاظ بحالها لم تزل (مـــن الزوال) عن ترتيبها، ولكننا نرى المعاني قد جاز فيها التغيير من غير أن تتغير الألفاظ وتزول عن أماكنها[3] على نحو ما نرى في قول أبي تمام:

لُعَـــابُ الأفَـــاعِي القاتلاتُ لُعَابـــه وَأرَى الجَنَى اشْتَارَتْهُ أيـــدٍ عَوَاسِلُ[4]

فأنـــت ترى – كما يقول عبد القاهر – أنك إذا قدرت أن "لعاب الأفاعي" مبـــتدأ، و"لعابـــه" خبر كما يوهمه الظاهر، أفسدت على الشاعر كلامه، وأبطلت الصورة التي أرادها فيه، وذلك أن الغرض أن يشبه مداده بأرى الجنى، على معنى أنه إذا كتب في العطايا والصلات أوصل به إلى النفوس ما تحلو مذاقته عندها، وأدخل الســـرور واللـــذة علـــيها... وهذا المعنى إنما يكون إذا كان لعابه "مبتدأ" و"لعاب

---

(1) المرجع نفسه، ص 43.
(2) المرجع نفسه، ص 44.
(3) المرجع نفسه، ص 285.
(4) الجني: هو العسل.

الأفـــاعي" خبراً، فأما تقديرك أن يكون "لعاب الأفاعي" مبتدأ، ولعابه خبراً، فيبطل ذلـــك ويمنع منه البتة، ويخرج بالكلام إلى ما لا يجوز أن يكون مراداً في غرض أبي تمام[1].

وإذا ثبـــت، عند عبد القاهر، أن ألفاظ الكلم تابعة لمعاني الكلم، وثبت، من ثم، أن فكـــر الـــناظم لا يتعلق بألفاظ الكلم، بل بمعاني الكلم، فإن السؤال الذي يفرض علينا أن نطرحه على عبد القاهر في هذا السياق: **ولكن كيف يتعلق الفكر الناظم بمعاني الكلم؟ هل يتعلق بها مفردة، أم مركبة؟**

يذهـــب عـــبد القاهر، إلى أنه لا يمكن للفكر الناظم، أن يتعلق بمعاني الكلم مفـــردة عاريـــةً من معاني النحو، ولذلك نجده يقول موضحاً رؤيته لطبيعة الفكر الـــناظم، وأنـــه لا يمكن أن يكون إلا فكراً في معاني الكلم من زاوية معاني النحو: "فمعلـــوم أن الفكر من الإنسان إنما يكون في أن يخبر عن شيء بشيء، أو يصف شـــيئاً بشـــيء، أو يضيف شيئاً إلى شيء، أو يشرك شيئاً في حكم شيء، أو يخرج شـــيئاً مـــن حكم قد سبق منه لشيء، أو يجعل وجود شيء شرطاً في وجود شيء آخر، وعلى هذا السبيل[2].

ويقول في موضع آخر: "فلا يتصور أن يتعلق فكر الناظم بمعاني الكلم أفراداً ومجردةً من معاني النحو، فلا يقوم، في وهم، ولا يصح في عقل أن يتفكر متفكر في معـــنى فعل من غير أن يريد إعماله في اسم، ولا أن يتفكر في معنى اسم من غير أن يـــريد أعمال فعل فيه، وجعله فاعلاً له، أو مفعولاً، أو يريد منه حكماً سوى ذلك مـــن الأحكام، مثل أن يريد جعله مبتدأ، أو خبراً، أو صفة، أو حالاً، أو ما شاكل ذلـــك، وإن أردت أن ترى ذلك عياناً فاعمد إلى أي كلام شئت، وأزل أجزاءه، عـــن مواضعها، وضعها وضعاً... يمتنع معه دخول شيء من معاني النحو فيها فقل في:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيْبٍ وَمَنْـــزِلِ
مِـــنْ نَبْكِ قفا حبيب ذكرى منـــزل

---

[1] الدلائل، ص 283، 284.

[2] المرجع نفسه، ص 319.

ثم انظر: هل يتعلق منك فكر بمعنى كلمة منها"[1].

على أنه لا يجوز أن يفهم من كلام عبد القاهر هذا، أن عبد القاهر ينفي أن يكـــون للفكر الناظم تَعَلُّقٌ بمعاني الكلم المفردة أصلاً، فعبد القاهر، كما نعلم – لا ينفي أصل تعلق الفكر الناظم بمعاني أنفس الكلم، ولكنه ينفي أن يكون هذا التعلق تعلقـــاً بمعـــاني أنفس الكلم مجردة من معاني النحو، ومن هنا رأيناه يبادر إلى القول موضحاً وجهة نظره هذه، وما قد يترتب على كلامه السابق من لبس: "واعلم أني لست أقول: إنَّ الفكر الناظم لا يتعلق بمعاني الكلم المفردة أصلاً، ولكني أقول: إنه لا يـــتعلق بها مجردة من معاني النحو، ومنطوقاً بها، على وجه، لا يتأتى معه تقدير معـــاني النحو، وتوخيها فيها، كالذي أريتك، وإلا فإنك إذا فكرت في الفعلين، – أو الاسمـــين، تـــريد أن تخبر بأحدهما عن الشيء أيهما أولى أن تخبر به عنه، وأشبه بغرضـــك، مـــثل أن تنظر أيهما أمدح، وأذم، وفكرت في الشيئين، تريد أن تشبه الشـــيء بأحدهما أيهما أشبه، كنت قد فكرت في أنفس الكلم، إلا أن فكرك ذاك، لم يكـــن إلا من بعد أن توخيت فيها معنى من معاني النحو، وهو أن أردت جعل الاسم الذي فكرت فيه خبراً عن شيء أردت فيه مدحاً، أو ذماً، أو تشبيهاً، أو غير ذلك من الأغراض، و لم تجيء إلى فعل، أو اسم ففكرت فيه فرداً، ومن غير أن كان لك قصد إلى أن تجعله خبراً، أو غير خبر فاعرف ذلك"[2].

فعبد القاهر إذن، لا ينفي إمكانية أن يتعلق الفكر الناظم بمعاني الكلم المفردة أصـــلاً ولكنه يرى أن الفكر الناظم، لا يمكن أن يتعلق بمعاني الكلم مفردة، إلا بعد أن يكون قد تعلق بها مركبةً، أي بعد أن يكون قد توخى فيها معاني النحو، ورتبها الترتيـــب الذي يقتضيه علم النحو، فبعد أن يتوخى الناظم، في معاني كلمه، معاني النحو، ويرتبها الترتيب، الأولي، أو الضروري الذي يقتضيه علم النحو، عند ذلك، يمكـــنه أن يعيد النظر، ليس فقط، في معاني أنفس الكلم، بل في معاني نحو الكلم، فيستبدل معنى بمعنى، ويحل معنى محل معنى، وهكذا.

---

[1] المرجع نفسه، ص 314.

[2] المرجع نفسه، ص 313، 314.

وهذا يعني أن من خصائص الفكر الناظم، عند عبد القاهر أنه:

- فكـــر في معـــاني الكلم من زاوية معاني النحو، وفكر في معاني الكلم وفي معاني النحو، من زاوية معاني النفس المعبر عنها بالمقاصد والأغراض، وهذا يعني أن من شأن هذا الفكر أنه:

- يســـتهدف أولاً معـــاني الكلم من زاوية معاني النحو، أنه: "يتوخى، في معاني الكـــلم، مَعَانِيَ النَّحْوِ"؛ أنه يفتح معاني الكلم على معاني النحو، أنه يجعل معاني النحو مَعَانِيَ للكلم: ولا أدل على ذلك من قول عبد القاهر معرفاً معنى اللفظ: "ومعنى اللفظ عندنا هو الحكم بوجود المخبر به من المخبر عنه، أو فيه، إذا كان الخـــبر إثـــباتاً والحكم بعدمه، إن كان نفياً، واللفظ عنـــدنا – كما يقول عبد القاهر – لا ينفك من ذلك، ولا يخلو منه[1].

- ويستهدف ثانياً معاني الكلم، ومعاني النحو، من زاوية معاني النفس المعبر عنها عند عبد القاهر – بالمقاصد والأغراض، وهذا يعني أن من خصائص هذا الفكر الـــناظم أنه: يتوخى، في معاني الكلم، وفي معاني النحو، مَعَانِيَ النَّفْسِ، أنه يجعل مـــن معـــاني النفس سلطةً على معاني الكلم وعلى معاني النحو، من حيث أنه يجعـــلها، أي المعاني بمفهومها الأول، هي التي تحدد اختيار معاني الكلم المناسبة، وهي التي تحدد اختيار الطريقة المناسبة في نظمها.

يؤكـــد هـــذا أن عبد القاهر الذي كان قد جعل مدار أمر النظم على معاني الـــنحو، وعـــلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه، قد عاد ليرفض أن تكون المزية في النظم الشعري، راجعة إلى معاني النحو في نفسها، أو إلى مجرد تلك الوجوه والفروق التي يوفرها على النحو، ورأى أنها إنما ترجع إلى طبيعة العلاقة التي يجـــب أن تنشـــأ بين تلك المعاني والوجوه، وبين ما ينبغي أن تعبر عنه من مقاصد وأغـــراض. ومن هنا رأينا عبد القاهر يقول: "وإذا عرفت أن مدار أمر النظم على معاني النحو، وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه، فأعلم أن الوجوه

---

[1] المرجع نفسه، ص 410.

والفـــروق كثيرة ليس لها غاية تقف عندها، ونهاية لا تجد لها ازدياد بعدها، ثم أعلم أن ليست المزية بواجبة لها في نفسها، ومن حيث هي على الإطلاق، لكنها تعرض بســـبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثم بحسب موقع بعضها من بعض، واســـتعمال بعضـــها مـــع بعض، تفسير هذا، أنه ليس إذا راقك التنكير في كلمة "سؤدد" من قول الشاعر:

تَنَقَّـــلَ فِـــي خُلُقَـــيْ سُـــؤْدَدٍ سَمَـــاحاً مُرَجَّـــى وَبَـــأْساً مَهِيْبَـــاً

وفي كلمة "دهر" من قول الآخر:

فَلَـــوْ إِذْنَبَـــا دَهْرٌ وَأُنْكِرَ صَاحِبٌ وَسَلَّـــطَ أَعْـــدَاءٌ وَغَـــابَ نَصِيْـــرُ

فإنـــه يجب أن يروقك دائماً، وفي كل شيء، ولا إذا استحسنت لفظ ما لم يسم فاعله في قوله: "وأنكر صاحب" فإنه ينبغي أن لا تراه في مكان إلا أعطيته مثل استحســـانك ها هنا، بل ليس من فضل ومزية إلا بحسب الموضع، وبحسب المعنى الذي تريد والغرض الذي تؤم[1]. ثم يقول عبد القاهر موضحاً دور معاني النحو في عمليـــة الـــنظم الشـــعري: و"إنما سبيل هذه المعاني – يقصد معاني النحو – سبيل الاصـــباغ الـــتي تعمل منها الصورة، والنقش، فكما أنك ترى الرجل قد تهدى في الأصباغ التي تعمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي ينسج إلى ضرب من التخير والتدبر في أنفس الأصباغ، وفي مواقعها، ومقاديرها، وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها إلى مـــا لم يتهدّ إليه صاحبه، فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب، وصورته أغرب، كذلـــك حال الشاعر والشاعر في توخيهما معاني النحو ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم[2].

فواضح من كلام عبد القاهر هذا، أن المزية في النظم الشعري، لا ترجع إلى معـــاني الكلم في أنفسها، ولا إلى معاني النحو والوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه، من حيث هي، على الإطلاق، وإنما ترجع إلى ما يتوخاه الناظم في تلك

---

[1] المرجع نفسه، ص 68، 69، 70.

[2] المرجع نفسه، ص 70.

المعاني جميعاً من مقاصد وأغراض، وهو ما يسمح لنا بالقول: إن عبد القاهر الذي ألح على تعريف النظم بعامة، على أنه **"توخي معاني النحو في معاني الكلم"** قد ألح – وإن بطـــريقة غير مباشرة – على تعريف النظم الشعري بخاصة على أنه: **توخي معاني النفس في معاني النحو وفي معاني الكلم على السواء.**

ويبقى السؤال الذي يطرح نفسه على عبد القاهر، في هذا السياق: ولكن ما المـــراد بمعاني النفس هنا؟ وكيف يتوخاها الناظم في معاني النحو، وفي معاني الكلم على السواء؟!

وفيما يتعلق بالشطر الأول من السؤال يمكن القول، إن عبد القاهر قد أشار في ســـياق حديثه عن النظم إلى أننا في كل عملية نظم شعري، إزاء ثلاثة أنواع من المعاني:

فهـــناك معنى يمثل هدفاً للناظم، وهناك معنى يمثل وسيلة، وهناك معنى يمثل نتيجة، والمعنى الذي يمثل هدفاً للناظم هو المعنى الذي يستدعيه سياق الناظم بوصفه المعـــنى المـــراد إثباته أو نفيه، في الخطاب المنظوم، أو بوصفه المعنى "النواة" أو المعنى "الـــبؤرة" أو المعنى "التجربة". وقد أطلق عبد القاهر على هذا النوع من المعاني تارة مصـــطلح "معـــاني النفس"، وتارة مصطلح "القصد" أو "الغرض"، وتارة مصطلح "المعنى الثاني" أو "معنى المعنى".

أمـــا المعنى الذي يمثل وسيلة للناظم، فهو المعنى الذي يستدعيه سياق الناظم أيضـــاً، لكـــن بوصـــفه أداة ضرورية لإثبات المعنى الأول؛ المراد إثباته أو نفيه في الخطاب، أي لإثبات أو نفي المعنى بمفهومه الأول. وقد أطلق عليه عبد القاهر، تارة مصـــطلح "المعنى الأول"، وتارة مصطلح "المعْرِض"، وتارة مصطلح "المعنى المفهوم مـــن ظاهر اللفظ". على أن من شأن المعنى بمفهومه هذا أنه، عند عبد القاهر، هو الذي يستدعي الألفاظ بوصفها حوامل ضرورية له.

وأمـــا المعـــنى الذي يمثل نتيجة، فهو المعنى الذي لا يستدعيه سياق الناظم، ولكـــنه الذي يفرض نفسه على الناظم بوصفه ناتجاً ضرورياً من تفاعل كل المعاني

المنظومة، بل من تفاعل كل العناصر التي تشكل بنية الخطاب المنظوم، وقد وصف عـــبد القاهر هذا المعنى بأنه: "المعنى الشعري" أو المعنى "الخاص بالشاعر"، أو المعنى "المفهوم من مجموع الكلام".

هـــذا، وقد ميز عبد القاهر بين المعنى بمفهومه الأول الذي أطلق عليه – كما قلـــنا– مصـــطلح الغـــرض، أو القصد، والمعنى بمفهومه الثاني، والذي أطلق عليه مصـــطلح المعرض، أو المعنى الأول بقوله، مميزاً بين أنواع الخطابات: "والكلام على ضربين؛ ضرب أنت تصل منه إلى "الغرض" بدلالة اللفظ وحده، وذلك إذا قصدت أن تخـــبر عن زيد، مثلاً بالخروج على الحقيقة، فقلت: خرج زيد، وبالانطلاق عن عمرو، فقلت: عمرو منطلق، وعلى هذا القياس، وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى "الغـــرض" بدلالـــة اللفظ وحده، ولكن بدلالة اللفظ على "معناه" الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض. ومدار الأمر – كمـــا يقـــول عبد القاهر – على الكناية والاستعارة والتمثيل[1]... إلى أن يقول موجـــزاً الفرق بين ذينك المعنيين: "فإذا عرفت ذلك، فها هنا عبارة مختصرة، وهي أن تقـــول: المعنى، و"معنى المعنى" تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إلـــيه بغير واسطة، وبمعنى المعنى، أن تِعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر[2].

كمـــا ميز عبد القاهر بين المعنى بمفهومه الثالث، أي بوصفه ناتجاً من مجموع دلالات الخطـــاب، والمعنى بمفهومه الأول الذي سبق إيضاحه بقوله: "وأعلم أنه لا يكون لإحدى العباراتين مزية على الأخرى، حتى يكون لها في المعنى تأثير لا يكون لصـــاحبتها. فإن قلت: فإذا أفادت هذه ما لا تفيد تلك، فليستا عبارتين عن معنى واحد، بل هما عبارتان عن معنيين اثنين، قيل لك: إن قولنا "المعنى" في مثل هذا يراد بـــه "الغـــرض" الـــذي أراد المتكلم أن يثبته أو ينفيه، نحو أن تقصد تشبيه الرجل بالأســـد، فتقول: زيد كالأسد، ثم تريد هذا المعنى بعينه؛ فتقول: كأن زيداً الأسد،

---

[1] المرجع نفسه، ص 202.

[2] المرجع نفسه، ص 203.

فتفـــيد أيضـــاً تشبيهه بالأسد، إلا أنك تزيد في معنى تشبيهه به زيادة لم تكن في الأول، وهي أن تجعله من فرط شجاعته، وقوة قلبه، وأنه لا يروعه شيء، بحيث لا يتمـــيز عن الأسد، ولا يقصر عنه حتى يتوهم أنه أسد في صورة آدمي، وإذا كان هـــذا كذلك فانظر هل كانت هذه الزيادة، وهذا الفرق (بين المعنى الشعري المبالغ فيه، والمعنى غير الشعري، الغرض) إلا بما توخى في نظم اللفظ، وترتيبه، حيث قدم الكاف إلى صدر الكلام، وركبت مع "إن"، وإذا لم يكن إلى الشك سبيل أن ذلك كان بالنظم، فاجعله العبرة في الكلام كله[1].

على أننا بعد عرضنا هذا لأنواع المعاني المختلفة التي أشار إليها عبد القاهر، وميز بينها على النحو الذي أوضحنا، يمكننا القول، إن من خصائص النظم الشعري عند عبد القاهر:

2 – **إن الأولـــية فيه للمعنى بمفهومه الأول:** فالمعنى المراد إثباته أو نفيه في الخطاب، هو إذن المعنى الموجِّه للخطاب الشعري، وشروط إثبات هذا المعنى أو نفيه هي الشروط الأكثر فاعلية وتأثيراً في سيرورة الخطاب الشعري. وإذا كان من شأن المعـــنى بهذا المفهوم أنه هو الذي يستدعي الخطاب، ويقرر مصيره على النحو الذي أشـــرنا، فـــإن السؤال الذي يطرح نفسه في هذا السياق: فمن الذي يستدعي هذا المعنى ويفرضه سلطة على الخطاب؟

وهنا يمكن القول، إن الذي يستدعي هذا المعنى الموجِّه، ويفرضه على الشاعر الـــناظم كضـــرورة، لا بد من قوله، أو نظمه، هو وضع الشاعر الناظم في سياق الإنكـــار والجحود، أو في سياق الخصومة والصراع مع المخاطَب – بالفتح، وهذا يعـــني أن الـــذي يســـتدعي هذا المعنى – عند عبد القاهر – إنما هو سياق التجربة والمعانـــاة؛ معانـــاة المخاطِـــب إنكار المخاطَب، ومحاولة إقناعه والتأثير عليه بكل الوســـائل الممكنة والمتاحة، مما يعني أن المعنى المراد إثباته، أو نفيه، عند عبد القاهر، هـــو "المعنى الحالة" أو "المعنى التجربة"؛ أي المدفوع إليه بالحالة، أو الممثل للتجربة الشـــعورية الـــتي تنـــتاب المتكلم، بسبب إصرار المتلقي أو المخاطَب على جحوده

---

[1] المرجع نفسه، ص 199.

ونكـــرانه، فـــنحن بعد غياب المتلقي البريء الذي كان لا يزال يتلقى الخطاب – حســـب نظـــرية البيان – بحسن نية، باعتبار أن المخاطِب – بما في ذلك الناظم – الشاعر – ما يزال في خدمة المخاطَب، أي باقياً على التزامه بأنه لا يقول إلا ما فيه مـــراعاة لحاله – صرنا بعد ذلك، في سياق عبد القاهر، أمام متلق، أو مخاطَب، من شـــأنه – في وعي عبد القاهر على الأقل – أنه جحود عنود، قد نزع ثقته تماماً من المتكـــلم، أو الناظم، مما دفع المتكلم، من ثم إلى اتخاذ موقف مزدوج منه، فهو، من جهة، يتجاهله، لا يذكره مباشرة، أو لا يوجه إليه خطابه بشكل مباشر (من باب تجاهل العارف) ولكنه، من جهة ثانية، يعمل بكل الوسائل والطرق على التأثير فيه وإقـــناعه. وكأن عبد القاهر، بمقتضى هذا التصور، قد أخذ يصرف همَّة المخاطِب عـــن المخاطَب – إلى الخطاب نفسه، بوصفه الوسيلة الأكثر حسماً في عملية التأثير فـــيه، وإقناعه. وهذا يعني أن متلقي الخطاب عند عبد القاهر، قد صار يحتل موقع "الآخـــر" بكل ما تحمله كلمة "آخر" من دلالات فلسفية معاصرة، ليلعب دوره في عملـــية الإنتاج والتلقي، فهو ذلك الحاضر الغائب دائماً، أو ذلك الغائب الحاضر دائمـــاً، الغائـــب عـــن سطح النص، أو العمل، الحاضر في عمقه، أو الغائب على مستوى بنيته الفوقية، ولكنه الحاضر على مستوى بنيته العميقة.

وعـــند هذا هل يمكن القول: إن عبد القاهر الجرجاني الذي حاول أن يفك أســـر الخطاب الشعري الذي نَظَّر له، من أسر المخاطَب المباشر، قد وقع هو نفسه في أسر هذا المخاطَب – الضمني، من جديد، وذلك عندما اعتقد، في هذا المخاطَب الجحـــود والإنكار دائماً، وسعي، من ثم، إلى جعل الخطاب الشعري الذي نَظَّر له، خطاباً خاضعاً لشروط هذا المخاطَب، ومحكوماً بشروط المعنى الواجب إثباته له، أو نفيه عنه؟!

لا نســـتطيع، في حقـــيقة الأمر، أن نقرر هذا، لأن عبد القاهر الجرجاني، لم يعلـــق مصير الخطاب – كما سنرى – على المعنى الواجب إثباته أو نفيه (من حيث هـــو معـــنى أولي غفل)، بل علق مصير الخطاب، على طريقة إثبات هذا المعنى، أو نفيه، أي على عملية الدلال عليه، مما يؤكد أن الخطاب الشعري الذي نظر له عبد

القاهـــر، لم يعـــد في خدمة المعنى الواجب إثباته أو نفيه، بعد أن لم يعد في خدمة المخاطـــب أيضاً، بل غدا في خدمة "العملية الإبداعية"؛ بوصفها طريقة خاصة من طرق إثبات المعنى، أو نفيه، أو بوصفها طريقة خاصة من طرق إنتاج المعنى والدلالة عليه.

يؤكد هذا رؤية عبد القاهر لطبيعة المزية التي يجب أن تنسب للتعبير المجازي: الاسْتعاري، أو الكنائي، أو التمثيلي، فهي في رأيه، مزية يجب أن تنسب إلى طريقة إثـــبات هذه الأجناس للمعنى، ولا يجوز أن تنسب إلى المعنى المثبت فيها، فالمزية لتي تكون بالاستعارة، إنما تحدث في إثبات المعنى، لا في المعنى المثبت، فهي تقتضي قوة الشبه، وأنه قد تناهى إلى أن صار المشبه لا يتميز عن المشبه به في المعنى الذي لأجله شـــبه بـــه، وإذا كان كذلك، كانت المزية الحادثة بها (أي بالاستعارة) حادثة في طـــريقة إثباتها للمعنى في المشبه. وكذلك المزية التي تكون للكناية، لا ترجع – كما يقول عبد القاهر – إلى المعنـــى المكنى عنه، ولكـــن إلى إثباته للذي ثبت له[1] فإذا كنيـــت عـــن كثرة القرى بكثرة رماد القدر، كنت قد أثبت كثرة القرى، بإثبات شـــاهدها ودليلها، وما هو عَلَمٌ على وجودها. وذلك لا محالة يكون أبلغ من إثباتها بنفســـها؛ وذلـــك لأنـــه يكون سبيلها حينئذٍ سبيل الدعوى تكون مع شاهد[2]. وكذلـــك الحكم في التمثيل فإذا قلت لشخص: "أراك تقدم رجلاً وتؤخر أخرى" كان أبلغ في إثبات التـــردد لـــه من أن تقـــول : "أنت كمن يقدم رجلاً ويؤخر أخرى"[3] وهكذا.

ومـــا دام الحديـــث قد وصل بنا إلى هذه النقطة، وتوصلنا، بالتالي إلى هذه النتـــيجة، وهي أن شروط المعنى الموجِّه للخطاب – عند عبد القاهر – هي شروط إثبات هذا المعنى، أو نفيه في الخطاب، أو هي بتعبير آخر، شروط إنتاج هذا المعنى، أو الدلالـــة علـــيه، أقول، ما دمنا قد توصلنا إلى هذه النتيجة، فإن علينا أن نعود بالحديـــث، مرة أخرى إلى خصائص النظم الشعري – عند عبد القاهر – بوصفها

---

(1) المرجع نفسه، ص 344.
(2) المرجع نفسه، ص 343.
(3) المرجع نفسه، ص 344.

خصـــائص الدلالـــة على هذا المعنى، ومن هنا يمكن القول: إن من خصائص دلالة النظم الشعري على هذا المعنى، عند عبد القاهر:

3 – **إنها** – في الأصل، وكما أشرنا من قبل – **دلالة إثبات، أو نفي للمعنى الذي يمثل غرضاً للناظم، وليست دلالة إيضاح أو تقرير له.** على أن الفرق بين دلالة الإثبات أو النفي، ودلالة التقرير أو الإيضاح، أن الدلالة الأولى تقتضي لزوم الحكـــم بثبوت المعنى أو نفيه، ولذلك فهي تتضمن – بالضرورة – إحضار الدليل؛ دلـــيل الثبوت، أو النفي، وإبرازه إلى الوجود بطريقة تؤدي إلى لزوم الحكم بثبوت المعـــنى، أو بعدم ثبوته. أما الدلالة الثانية، فلا تقتضي لزوم الحكم، بل مجرد الإفادة والعـــلم، ولذلك فهي لا تتضمن أي دليل آخر على وجود المعنى، أو عدم وجوده غير اللفظ المستعمل في علمية الدلالة عليه.

وهـــذا يعني أننا في دلالة الإثبات أو النفي الأولي، لا ندل على المعنى الذي نريد إثباته أو نفيه بمجرد اللفظ، بل نجعل المعنى المدلول عليه بمجرد اللفظ هو دليل الثـــبوت أو النفي لذلك المعنى الذي نريد أن ثبته أو ننفيه، على أن ما يؤكد هذا – كمـــا يقول عبد القاهر – أننا لا نعرف وجود المعنى المثبت، وانتفاء المنفي باللفظ، ولكـــنا نعلمه بدليل آخر (عقلي) يقوم لنا زائداً على اللفظ، وما من عاقل إلا وهو يعلم ببديهة النظر، أن المعلوم بغير اللفظ لا يكون (أبداً هو) مدلول اللفظ[1].

وهـــو أمر من شأنه أن يؤكد، أن من أخص خصائص دلالة النظم الشعري، عند عبد القاهر، فضلاً عما سبق:

4 – **إنها** – في الأصل – **دلالة معان على معان، وليست دلالة ألفاظ على معـــان.** فهي في منظور عبد القاهر، دلالة على المعنى المراد إثباته أو نفيه، بمعنى آخر يمـــثل دليلاً أكيداً على ثبوت ذلك المعنى أو نفيه، ونفهم هذا من قول عبد القاهر، موضحاً الفرق بين الكلام المفسَّر والتفسير، وأن ما يميز الأول عن الثاني، أن الدلالة في الأول دلالـــة معـــنى على معنى، أما في الثاني، فدلالة لفظ على معنى. ومن هنا

---

[1] المرجع نفسه، ص 408.

رأيـــناه يقـــول: "وإنما كان للمفسَّر الفضل والمزية على التفسير، من حيث كانت الدلالـــة في المفسَّر دلالة معنى على معنى، وفي التفسير دلالة لفظ على معنى، وكان مـــن المركوز في الطباع، والراسخ في غرائز العقول أنه متى أريد الدلالة على معنى فترك أن يصرح به، ويذكر باللفظ الذي هو له في اللغة، وعمد إلى معنى آخر فأشير به إليه، وجعل دليلاً عليه، كان للكلام بذلك حسن ومزية لا يكونان إذا لم يصنع ذلك، وذكر بلفظه صريحاً[1].

على أن ما يؤكد هذا، من جهة ثانية، أننا رأينا عبد القاهر، يشترط في المعنى الدليل نفس الشروط التي اشترط نقاد البيان والبلاغيون قبله، في اللفظ الدال، ليس هذا فحسب، بل رأيناه يصر على القول، إن تلك الشروط التي اشترطها نقاد البيان والبلاغيون في فصاحة اللفظ الدال أنها شروط قد اشترطت، في الأصل، في فصاحة المعـــنى الدليل، ولم تشترط في اللفظ الدال. ومن هنا رأيناه يقول مدافعاً عن وجهة نظره هذه:

"فـــلا يعقـــل أن يكون وصف (العلماء) اللفظ بالبلاغة إلا راجعاً إلى دلالة المعـــنى، ولا يتصـــور أن يكون راجعاً إلى دالة اللفظ على معناه الذي وضع له في اللغة[2] فهم يريدون أن من شروط البلاغة، أن يكون المعنى الأول الذي تجعله دليلاً على المعنى الثاني ووسيطاً بينك وبينه، متمكناً في دلالته، ومستقلاً بوساطته، يسفر بيـــنك وبينه أحسن سفارة، ويشير لك إليه أبين إشارة حتى يخيل إليك أنك فهمته من حاق اللفظ، وذلك لقلة الكلفة فيه عليك وسرعة وصوله إليك[3].

على أن من شأن القول، عن دلالة النظم، إنها دلالة معان على معان، القول عن دلالة النظم أيضاً:

5 – **إنها تنهض** – في الأصل – **على "الإزاحة" التي تأخذ**، عند عبد القاهر، صوراً متعددة تتمحور حول نمطين رئيسيين:

---

(1) المرجع نفسه، ص 341.
(2) المرجع نفسه، ص 206.
(3) المرجع نفسه، ص 207.

أ ـ **نمط الإزاحة الدلالية**، وتشمل ظواهر علم البيان، من استعارة، وكناية وتمثيل.

ب ـ **ونمط الإزاحة النحوية أو التركيبية**؛ وتشمل ظواهر علم المعاني، من حذف وذكر، وتقديم وتأخير، وتعريف وتنكير و... الخ.

5-1- الإزاحة الدلالية/ خرق نظام الدلالة:

على أن من شأن الإزاحة الدلالية التي ينطوي عليها النظم الشعري عند عبد القاهـــر، أنهـــا تستهدف في الأساس، خرق نظام الدلالة، بوصفه نظام العلاقة بين الدوال ومدلولاتها؛ الدوال الأشياء والدوال الكلمات الدالة على الأشياء، ومن هنا رأيـــنا الإزاحة تطال عند عبد القاهر، الدوال والمدلولات؛ المعاني والأشياء، المعاني المراد إثباتها للأشياء والأشياء المراد إثبات المعاني لها:

فقـــد يزيح الناظم – بمعنى يحذف، أو يسقط من البَيْنِ، بعبارة عبد القاهر – الشَّـــيْءَ الذي يريد إثبات المعنى له، أو نفيه عنه، ليحل محله شيئاً آخر، قد تحقق له ثـــبوت ذلك المعنى، أو نفيه عنه. وهذا يعني أننا، في هذه الصورة من صور الإزاحة إزاء عملـــية "نفي وإحلال"، فنحن ننفي الشيء الذي نريد إثبات المعنى له، أو نفيه عـــنه (بمعـــنى نستبعده أو نسقطه من الكلام) لنعود إليه من طريق آخر، هو طريق الحـــس إن كـــان مجرداً أو طريق العقل إن كان خيالياً. وهذا يقتضي أننا نستبدل بالشيء الذي نريد إثبات المعنى له، أو نفيه عنه شيئاً آخر، قد تحق ثبوت ذلك المعنى لـــه، أو نفيه عنه، فنحن نحل هذا محل ذاك، مدعين – كما يقول عبد القاهر – بأن هذا قد صار من جنس ذاك، وأنه بالتالي، قد ثبت لهذا ما قد ثبت لذاك.

وتتمـــثل هذه الصورة من صور الإزاحة في صورة الاستعارة التي أنموذجها "ريـــت أسداً"، تريد رجلاً كالأسد في شجاعته، فنحن في هذه الصورة من صور الاســـتعارة نزيح أولاً (بمعنى نحذف ونسقط من البَيْنِ)، اسم الرجل (المشبه) الذي نريد إثبات صفـــة الشجاعـــة له، لنـــزيح ثـــانياً اسم الأسد (إزاحة دلالية) عن مســـماه الحقيقي، وهو الأسد حقيقة، وجعل مسماه الحقيقي، المعروف بشجاعته دليلاً أكيداً، وشاهداً حياً على شجاعة من سُمِّيَ به مجازاً، وهو الرجل الشجاع.

وهـــذا يعني أننا في هذه الصورة من صور الإزاحة نقيم الشاهد محل الغائب، والحســـي محل المجرد، والمرئي محل اللاّمرئي، والمعلوم محل المجهول، وهو إحلال يتم عـــلى أســـاس المبالغة في إثبات وجه الشبه، وادعاء أن الغائب قد صار من جنس الشـــاهد، وأن المجـــرد قد صار من جنس المحسوس، وأن – الخ. يقول عبد القاهر، موضـــحاً حقـــيقة الاستعارة ودورها في عملية إثبات المعنى للشيء: وأعلم أن مثل الاســـم (المســـتعار) مثل الهيئة التي يستدل بها على الأجناس، كزي الملوك، وزي الســـوقة، فكمـــا أنك لو خلعت من الرجل أثواب السوقة، ونفيت عنه كل شيء يخـــتص بالســـوقة وألبسته زي الملوك، فأبديته للناس في صورة الملوك حتى يتوهموه ملكـــاً، وحتى لا يصلوا إلى معرفة حاله إلا بإخباره أو اختياره، واستدلال من غير الظاهر – كنت قد أعرته هيئة الملك وزيه على الحقيقة، ولو أنك ألقيت عليه بعض ما يلبسه الملك، من غير أن تعريه (من الملابس) التي تدل على كونه من السوقة، لم تكن قد أعرته بالحقيقة هيئة الملك، لأن المقصود من هيئة الملك أن تحصل بها المهابة في النفس، وأن يتوهم العظمة، ولا يحصل ذلك مع وجود الأوصاف الدالة على أن الـــرجل مـــن السوقة، فإذا كان السامع قولك: "زيد أسد" لا يتوهم أنك قصدت أســـدا عـــلى الحقيقة، لم يكن إسم الأسد قد لحقه، و لم تكن قد أعرته إياه إعارة صحيحة، كما أنك لم تعر الرجل هيئة الملك، حين لم تُزِلْ عنه ما يعلم به أنه ليس بملك[1].

ويقول في موضع آخر، موضحاً حقيقة الاستعارة، في أنموذج: "رأيت أسداً، ومـــا تـــنطوي عليه من إزاحة (تصورية) للمشبه: "فمن شأن الاستعارة أن تسقط ذكر المشبه من البين، وتطرحه (تزيحه)، وتدعي له الاسم الموضوع للمشبه به، كما في قولك: رأيت أسداً، تريد رجلاً شجاعاً.. فالاسم الذي هو المشبه، غير مذكور بوجـــه مـــن الوجوه، كما ترى، وقد نقلت الحديث إلى اسم المشبه به لقصدك أن تـــبالغ فيه، فتضع اللفظ بحيث يخيل أن معك نفس الأسد، كي تقوى أمر المشابهة وتشتد[2].

---

[1] أسرار البلاغة: تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، (د.ت) ص 281.

[2] المرجع نفسه، ص 210، 211.

بيان هذا أنا نعلم أنك لا تقول: رأيت أسداً، إلا وغرضك أن تثبت للرجل أنـــه مســـاو للأسد في شجاعته، وجرأته، وشدة بطشه وإقدامه، وفي أن الذعر لا يخامره، والخوف لا يعرض له، ثم تعلم أن السامع، إذا عقل هذا المعنى، لم يعقله من لفظ أسد ولكنه يعقله من معناه، وهو أنه يعلم أنه لا معنى لجعله أسداً، مع العلم أنه رجـــل، إلا أنك أردت أنه بلغ من شدة مشابهته للأسد، ومساواته إياه مبلغاً يتوهم معه أنه أسد في الحقيقة[1].

وهذا يعني أن الأصل في دلالة الاستعارة، أنها تنهض على الصهر والتحويل؛ صهر المشبه في المشبه به، وجعله أياه، يؤكد هذا قول عبد القاهر: "إن في الاستعارة قبـــيلاً لا يحسن دخول كلم التشبيه عليه، وذلك إذا قوي الشبه بين الأصل والفرع حتى يتمكن الفرع في النفس بمداخلة ذلك الأصل، والإتحاد به، وكونه إياه[2].

عـــلى أن الفـــرق بـــين صورة الإزاحة في أنموذج الاستعارة: "رأيت أسداً" وصورة الإزاحة في أنموذج الاستعارة في قول لبيد:

وَغَـــدَاةَ رِيْحٍ قد كشفت وَقَـــرَّة إذ أصبحـــت بيد الشِّمـــال زِمامُهـــا

أن الـــناظم في الصورة الثانية، قد أراد – كما يقول عبد القاهر – أن يثبت لـــريح الشمال في تصريفها الغداة على طبيعتها شبه الإنسان، قد أخذ الشيء بيده يُقَلِّبه، ويصرفه كيف يريد[3]. غير أن الشاعر، في هذه الصورة من صور الإثبات لم يســـلك طريق الإثبات نفسه الذي سلكه في الصورة الأولى، باعتبار أنه هنا لم يزح مـــن الإزاحة اسم الشيء "المشبه" المراد إثبات المعنى له، وهو ريح الشمال بل أزاح الشيء "المشبه به" المتحقق ثبوت المعنى له، وهو الانسان. ومعنى إزاحته هنا، أنه لم يذكـــره بلفظه، أو لم يدل عليه باللفظ الموضوع له في اللغة، أي بلفظ إنسان، وإنما دل علـــيه بلازمـــه أو بما يمثل دليل ثبوت القدرة فيه، أي بلفظ اليد التي تمثل دليل ثـــبوت القـــدرة في الإنسان على تصريف الأمور، ليجعل الناظم من دليل ثبوت

---

(1) الدلائل، ص 331.
(2) أسرار البلاغة، ص 288.
(3) المرجع نفسه، ص 35.

القـــدرة في الإنســـان (اليد) دليلاً أكيداً على ثبوت القدرة في غير الإنسان، أي في ريح الشمال التي أضيفت إليها اليد، أو التي جعلت من ذوات اليد.

وهـــذا يعـــني أن من شأن الإزاحة في مثل هذه الصورة من صور الاستعارة بالذات أنها قد استهدفت، بالاضافة إلى هوية الشيء المستعار، هوية الشيء المستعار لـــه فهي قد استهدفت بالنفي والتغريب – الصورة الكلية لكل من الإنسان وريح الشـــمال، لـــتحل محـــلها الصورة الجزئية لكل منهما: صورة الإنسان قادراً على التصـــرّف فيما زمامه بيده، وصورة ريح الشمال متحلية بنفس تلك القدرة. يقول عـــبد القاهـــر موضحاً حقيقة الاستعارة في مثل هذه الصورة: فأنت في مثل هذا الضرب من الاستعارة تجعل المستعار له "الريح" ذا شيء "يد" وغرضك أن تثبت له حكـــــم مـــن يكـــون له ذلك الشيء (الإنسان) في فعل أو غيره، لا نفس ذلك الشيء[1].

عـــلى أن الناظم قد يسلك في عملية الإثبات أو النفي، طريقاً آخر غير هذا الطريق القائم على نفي وإزاحة الشيء: أكان الشيء المراد إثبات المعنى له (المستعار لـــه)، أم الشيء الذي قد تحقق ثبوت المعنى له (المستعار)، ويمثل هذا الطريق الآخر الـــذي قد يسلكه الناظم، في عميقة الإثبات أو النفي، في إزاحة المعنى نفسه الذي تتعلق إرادة الناظم في إثباته للشيء أو نفيه عن الشيء.

ويـــبقى السؤال الذي يمكن طرحه على عبد القاهر في هذا السياق: ولكن كيف يزيح الناظم المعنى؟ عن أي شيء يزيحه؟ وكيف يزيحه؟.

وهـــنا يمكن القول: إن عبد القاهر قد توقف عند صورتين من صور إزاحة المعنى؛ باعتبار أن الناظم، في وعي عبد القاهر، إما أن يزيح المعنى عن سياق الدلالة المباشرة عليه، وإما أن يزيح المعنى عن سياق الإثبات المباشر له.

وفي الصورة الأولى، فإن الناظم، لا يدل على المعنى الذي يريد إثباته للشيء، أو نفـــيه عن الشيء باللفظ الموضوع له في اللغة، بل يدل عليه بمعنى آخر قد تحقق

---

[1] المرجع نفسه، ص 36.

ثـــبوته للشـــيء، أو يمكن التحقق من ثبوته للشيء وتتمثل هذه الصورة من صور الإزاحة في صورة الكناية التـــي أنموذجها: قولك لمن تريد أن تثبت له كثرة القرى والضيافة: "أنت كثير رماد القدر" فأنت تريد بهذه العبارة أن تثبت أنه كثير القرى والضـــيافة "غـــير أنك – كما يذهب عبد القاهر – لا تذكر كثرة القرى والضيافة باللفظ الموضوع لهما في اللغة ، ولكن تجيء إلى معنى تال لذلك المعنى وردف له في الوجود فتومئ به إليه وتجعله دليلاً عليه[1].

كما تتمثل هذه الصورة من صور الإزاحة في أنموذج التشبيه التمثيلي، كما في عبارة "أراك تقدم رجلاً وتؤخر أخرى".

فهـــذه العبارة تنطوي – في منظور عبد القاهر – على إزاحة مركبة، باعتبار أنها تتضمن أولاً: إزاحة لحالة المخاطَب الممثَّلة بالفتح؛ "حالة الحيرة والتردد النفسي أو الداخـــلي" أي الميتافـــيزيقي أو المـــتعالي عـــلى الإدراك الحسي، وإحلال حالة المخاطب المُمَثِّلة – بالكسر محلها، وتتضمن ثانياً: إزاحة العبارة الدالة على التمثيل"؛ عـــبارة أراك تقـــدم رجلاً وتؤخر أخرى "عن مدلولها الحسي أو الواقعي المباشر"؛ دلالـــة هـــذه العبارة على حركة التردد الحسية المشهودة للمخاطب" وجعل هذا المدلـــول الحســـي أو الواقعـــي دليلاً أكيداً وشاهداً حياً على ثبوت المدلول المجرد للمخاطب، أو على تعلقه به تعلقاً حقيقياً.

أمـــا في الصـــورة الثانية من صور إزاحة المعنى، والمتمثلة في إزاحة المعنى عن سياق الإثبات المباشر، فإن الناظم لا يثبت المعنى للشيء الذي يريد إثبات المعنى له، ولكنه يثبته لشيء آخر ملازم لذلك الشيء، أو مشتمل عليه، وتتمثل هذه الصورة من صور الإزاحة في صورة الكناية التي أنموذجها قول الشاعر:

إِنَّ السَّمَـــاحَةَ وَالْمُـــرُوْءَةَ والنـــّدى فـــي قُبَّةٍ ضُرِبَـــتْ على ابنِ الحَشْرَجِ

فقد أراد الناظم – كما يقول عبد القاهر – أن يثبت هذه المعاني والأوصاف خـــلالاً للممدوح وضرائب فيه، فترك أن يصرح بها ثابتة له بحيث يقول مثلاً: إن

---

[1] الدلائل، ص 55.

السماحة والمروءة والندى لمجموعة في ابن الحشرج، أو انها مقصورة عليه، أو مختصة بـــه أو ما شاكل ذلك مما هو صريح في إثبات تلك الأوصاف لمن هو موصوف بها حقيقة، وعدل إلى ما ترى من الكناية والتلويح. فجعل كونها في القبة المضروبة على الممـــدوح، عـــبارة عن كونها في الممدوح وإشارة إليه فخرج كلامه بذلك إلى ما خرج من الجزالة، وظهر فيه ما ترى من الفخامة، ولو أنه أسقط هذه الواسطة من الـــبين، لما كان إلا كلاماً غفلاً وحديثاً ساذجاً. فهذه الصنعة في طريق الإثبات هي طريق الصنعة في المعاني إذا جاءت كنايات عن معان آخر، كما مر بنا[1].

وهكـــذا يمكـــن القـــول، إن الإزاحة في هذه الصورة من صور الدلالة قد استهدفت في الأساس، خرق نظام الدلالة التقليدي على المعنى، بل بالأحرى خرق نظـــام العلاقـــة التقلـــيدية بين الدوال ومدلولاتها. فإذا كان من شأن نظام الدلالة التقليدي، أنه يقوم على أساس إغلاق الدال المحدد على مدلوله المحدد، ومن ثم، على أســـاس المطابقة بين الشيء واسمه أو بين الدال ومدلوله، فإن من شأن نظام دلالة الـــنظم الشـــعري القائمة على الإزاحة، أنه يقوم على أساس فتح الدال المحدد على مدلولات غير محدد، إطلاق اسم الشيء، على مسميات أخرى، وهذا يعني أنه نظام يـــنهض عـــلى المزاوجة بين اسم الشيء والشيء، أو بين مسميات الأشياء وأسماء غيرهـــا، أو أنـــه يـــنهض - بتعبير آخر - على أساس النفي المتبادل بين إمكانات الحضور وإمكانات الغياب، أو بين إمكانات الحجب والإخفاء، وإمكانات الكشف والإفصاح.

5-2- الإزاحة النحوية / خرق نظام النحو:

وإذا كـــان من شأن الإزاحة الدلالية التي عرضنا لبعض صورها فيما مضى، أنهـــا تستهدف - كما قلنا - خرق نظام الدلالة التقليدي، فإن من شأن الإزاحات النحوية التي ينطوي عليها النظم الشعري، عند عبد القاهر، أنها تستهدف، بالإضافة إلى خرق نظام الدلالة، خرق نظام النحو، أو نظام البناء النحوي للجملة الشعرية،

---

(1) الدلائل، ص 236، 237، 238.

ويتجـــلى هذا، من جهة، أنها، أي الإزاحة النحوية: قد تكون بحذف ما حقه نحوياً أن يذكر، في سياق بناء الجملة، كحذف مفعول الفعل المتعدي في قول الشاعر:

فَلَوْ أنَّ قَوْمي أنْطَقَتْنِي رِمـــاحُهم[1] نَطَقْـــتُ، ولكـــنَّ الـــرِّمَاحَ أجرَّتِ

فنحن نلاحظ، أن الشاعر، في هذا البيت، قد أزاح، بمعنى حذف، أو أسقط من البين، بعبارة عبد القاهر، مفعول الفعل المتعدي "أجرت" من سياق بناء الجملة الاسمية، فلم يقل: ولكن الرماح أجرتني، بمعنى قطعت لساني، وأسكتتني عن النطق في مدحهم، كونها (أي الرماح) لم تفعل شيئاً يذكر فيمدحون به، وإنما قال: ولكن الرماح أجرت، هكذا بدون ذكر المفعول به. وذلك لأن غرض الشاعر، كما يقول عبد القاهر، توفير العناية لإثبات معنى الفعل "أجرت" للفاعل "الرماح" وتخليصه له. توضيح ذلك، أنه لما كان غرض الناظم، في هذا البيت، كما يقول عبد القاهر، أن يثبت أنه كان من الرماح إجرار وحبس للألسن عن النطق، وأنه يصح وجود ذلك بالجملـــة، فقـــد عدل عن ذكر المفعول به، فلم يقل: أجرتني، ولو ذكر المفعول به فقـــال: أجرتني، لجاز أن يتوهم متوهم أن الناظم لم يعن بأن يثبت للرماح إجراراً، بـــل الذي عناه أن يبين أن الرماح أجرته، فلما كان في تعدية "أجرت" إلى المفعول به ما يوهم خلاف الغرض، وقف الناظم فلم يعده البتة، ولم ينطق بالمفعول لتخلص العـــناية لإثبات الإجرار للرماح، ويصحح أنه كان منها، وتسلم بكليتها لذلك[2]. ومثل هذا، أو قريب منه، كما يقول عبد القاهر، قول البحتري في محبوبته متغزلاً:

إذا أَبْعَدَتْ أَبْلَتْ، وإن قربـــت شفت فهجـــرانها يبلـــي، ولقيانـــها يشفي

فالمعنى، في هذا البيت، كما يقول عبد القاهر، إذا أبعدتني أبلتني، وإن قربتني منها تشفيني، إلا أنك تجد الشعر يأبى ذكر ذلك، ويوجب اطراحه (إزاحته). وذلك لأن الشاعر أراد أن يجعل البلى، كأنه واجب في بعادها، أن يوجبه ويجلبه لا محالة، وكأن كالطبيعة فيه، وكذلك حال الشفاء مع القرب منها، حتى كأنه قال: أتدري ما بعادها؟ إنه الداء المضني، وما قربها؟ إنه الشفاء والبرء من كل داء، ولا سبيل لك

---

[1] معنى (أجرت) قطعت وأسْكَتَت لسانه عن النطق.

[2] الدلائل، ص 121، 122، 123.

إلى هذه اللطيفة، وتلك النكتة، كما يقول عبد القاهر، إلا بحذف المفعول به البتة، فأعرفه[1].

على أن من شأن الإزاحة النحوية، أنها:

قد تكون بتقديم ما حقه نحوياً أن يؤخر. كتقديم معمول الفعل على عامله. ومـــن هذا القبيل، تقديم المفعول به على الفعل والفاعل، كما في قوله تعالى: ﴿قُلْ أَغَيْرَ اللهِ أَتَّخِذُ وَلِيّاً ﴾[2]. وقوله تعالى أيضاً: ﴿قُلْ أَرَأَيْتَكُمْ إِنْ أَتَاكُمْ عَذَابُ اللهِ، أَوْ أَتَـتْكُمُ السَّـاعَةُ أَغَيْرَ اللهِ تَدْعُوْنَ﴾ [3]. فقد قدم المفعول به في الآيتين، كما يقول عبد القاهر؛ لأن المعنى المراد نفيه متعلق به، ولذلك قدم ما قدم، وكان له من الحس والمـــزية والفخامـــة مـــا تعلم أنه لا يكون لو أخر، فقيل: قل أأتخذ غير الله ولياً، وأتدعون غير الله، وذلك لأنه قد حصل بالتقديم معنى قولك: أيكون غير الله بمثابة أن يتخذ ولياً؟ وأيرضى عاقل من نفسه أن يفعل ذلك؟ أيكون جهل أجهل، وعمى أعمى من ذلك؟ ولا يكون شيء من ذلك، إذا قيل: أأتخذ غير الله ولياً؛ وذلك لأنه حينئذٍ يتناول الفعل أن يكون فقط، ولا يزيد على ذلك، فأعرفه[4]، وكذلك الحكم – كمـــا يقـــول عبد القاهر، في قوله تعالى: ﴿فَقَالُوْا أَبَشَراً مِنَّا وَاحِداً نَتَّبِعُهُ﴾ [5]. وذلـــك لأن قائلي هذا القول من الكافرين، قد بنوا كفرهم، على أن من كان من البشر، لم يكن بمثابة أن يتبع، ويطاع، ويُنْتَهَى إلى ما يأمر، ويصدق أنه مبعوث من الله تعـــالى، وأنهم مأمورون بطاعته، كما جاء في الآية الأخرى: ﴿إِنْ أَنْتُمْ إِلاَّ بَشَرٌ مِثْلُنَا تُرِيْدُوْنَ أَنْ تَصُدُّوْنَا﴾[6].

ومـــن هـــذا القبيل أيضاً، أعني قبيل الإزاحة بتقديم ما حقه نحوياً أن يؤخر، تقديم الظرف "إذنياً" على الفعل العامل فيه "يكون" في قول الشاعر:

---

(1) المرجع نفسه، ص 125.

(2) آية 14، سورة الأنعام.

(3) آية 40، سورة الأنعام.

(4) الدلائل، ص 95.

(5) آية 24، سورة القمر.

(6) آية 10، سورة ابراهيم.

فَلَوْ إذْ نَبــَا دَهْــرٌ وَأُنْكِرَ صَاحِــبٌ وَسُلِّــطَ أعــداءٌ وغــابَ نصيــرُ
تكــونُ عن الأهوازِ داري بِنَجْــوَةٍ ولكــن مقــاديرٌ جــرت وأمــور

فأنــت تلاحــظ، كما يقول عبد القاهر، أن ما تراه في (البيت الأول) من الرونق والطلاوة، ومن الحسن والحلاوة، إنما كان بسبب ما تراه من كون الشاعر، قــد قدم الظرف الذي هو "إذنبا"، على عامله الذي هو "تكون، وأنه لم يقل: فلو تكون عن الأهواز داري بنجوة إذنبا دهر، ثم لأن قال: "تكون"، ثم لأنه نَكَّر الدهر فقال: فلو إذ نبا دهر"، ولم يقل: فلو إذ نبا الدهر، ثم لأنه ساق التنكير في جميع ما أتى من بعد، ثم أن قال: "وأنكر صاحب" ولم يقل: وأنكرت صاحباً[1].

فــنحن نلاحظ إذن، أن عبد القاهر، قد رد المزية التي تراها في البيت الأول بــالذات إلى عــدد من الإزاحات، بل إلى عدد من الخروقات الشعرية التي أحدثها الناظم خلال عملية النظم، ومن ذلك، أنه أي الناظم:

- قد قدم ما حقه نحوياً أن يؤخر، فقدم معمول الفعل وهو الظرف "إذ نبا" على عامله وهو الفعل "تكون" المذكور في مطلع البيت الثاني.
- وأحل صيغة نحوية محل صيغة أخرى؛ صيغة المضارعة بالنسبة للفعل يكون محل صيغة الماضي، فقال تكون، ولم يقل: كانت.
- إضــافة إلى أنه قد نكر ما حقه نحوياً أن يعرف؛ نكر كلمة دهر، ولم يعرفها، ثم ساق هذا التنكير في جميع ما أتى به من بعد.
- إضــافة إلى أنه قد حذف أخيراً، ما حقه نحوياً أن يذكر؛ حذف فاعل الفعل "أنكر" فبناه للمجهول، ولم يذكر فاعله حتى يأتي به مبنياً للمعلوم..

وهــذا يعني أن من شأن الإزاحة النحوية التي ينطوي عليها النظم الشعري، عند عبد القاهر، أنها قد تكون بتنكير ما حقه نحوياً أن يعرف، وقد تكون بتعريف مــا حقه نحوياً أن ينكر، ليس هذا فحسب، بل إنها قد تكون بوصل ما حقه نحوياً أن يفصل، أو بفصل ما حقه نحوياً أن يوصل.

---

[1] الدلائل، ص 68، 69.

- على أنها قد تكون بإحلال كلمة من جنس محل كلمة من جنس آخر، كإحلال الكلمة الفعل "تَحَرّقُ" محل الكلمة الاسم "مُحْرِقَةٌ" في قول الأعشى:

لعمري لقد لاَحَتْ عيونٌ كثيرةٌ إلى ضوءِ نارٍ في يَفَاعٍ تَحَرَّقُ

فالملاحظ أن الشاعر، في هذا البيت، قد أحل - كما يقول عبد القاهر، الكلمة الفعل "تحرق" محل الكلمة الاسم "محرقة"، وذلك لأن غرضه أن يثبت أن للنار موقداً يتجدد منه الإلهاب والإشعال حالاً فحالا، أي بصورة دائمة ومستمرة، ولو قال: "محرقة" مكان "تحرق" لكان المعنى أن ناره نار قد ثبت لها وفيها هذه الصفة التي هي صفة الإحراق ، ولكان هذا القول قد جرى مجرى أن يقال: إلى ضوء نار عظيمة، في كون هذا القول لا يفيد فعلاً يفعل، أو يتجدد حدوثه بصورة مستمرة[1].

- على أن من شأن الإزاحة أخيراً أنها قد تكون بإحلال حالة إعرابية لكلمة، محل حالة إعرابية لنفس الكلمة، كإحلال حالة الرفع على الابتداء لكلمة "كُلُّهُ" محل حالة النصب على المفعولية لنفس تلك الكلمة، وذلك في قول أبي النجم:

قد أصبحتْ أُمُّ الخِيَارِ تَدَّعي عليَّ ذنباً كُلُّه لم أصنعِ

فنحن نلاحظ - من منظور عبد القاهر - أن الشاعر، قد أزاح في هذا البيت، كلمة "كله" من موقع النصب على المفعولية، ليجعلها في موقع الرفع على الابتداء، يعني أنه قد جعلها مرفوعة على الابتداء بدل أن كانت يمكن أن تكون - حسب ما يوحي به سياق نصب كلمة ذنباً - منصوبة على المفعولية، وما ذلك، كما يقول عبد القاهر - إلا لأن غرض الشاعر أن ينفي أن يكون قد أتى من الذنب الذي أدعت عليه مَنْ دعاها بأم الخيار شيئاً البتة، لا قليلاً منه ولا كثيراً، ولا بعضا ولا كلا، ومن شأن نصب كلمة "كله"، أن يمنع من إرادة نفي الكلية، ويقتضي أن يكون الشاعر قد أتى من الذنب الذي ادعته عليه بعضاً، وترك بعضاً[2]

---

[1] المرجع نفسه، ص 135، 136.

[2] المرجع نفسه، ص 215.

وهذا – كما يقول عبد القاهر – بخلاف الرفع الذي يقتضي نفي أن يكون قد صنع منه شيئاً، أو أتى منه قليلاً أو كثيراً[1].

وهكـــذا يبدو أن نظام النظم الشعري (أكان نظامه الداخلي المتعلق بعملية الدلالة أم نظامه الخارجي المتعلق بعملية التركيب) المحكوم بمنطق الإزاحة، قد غدا، في وعـــي عبد القاهر، نظاماً مزدوجاً، باعتبار أنه من جهة يتمرد على نظام الدلالة والتركيب التقليديين، ولكنه من جهة ثانية، يخضع لنظام بناء المعنى الخاص بالناظم، فهو من جهة يفرض شروطه، على نظام النظم غير الشعري: "النثري" أو التقليدي، ولكنه من جهة ثانية، يخضع لشروط إنتاج المعنى المراد إنتاجه في الخطاب الشعري، وهـــو ما يسمح لنا بالقول: إن نظام بناء المعنى الخاص بالشاعر في النظم الشعري يـــتمرد دوماً، ليس فقط على نظام بناء الدلالة التقليدية، بل على نظام بناء الجملة النثرية.

ومن هنا يمكن وصف دلالة النظم الشعري إضافة إلى كل ما سبق:

6 – إنها دلالة إنتاج للمعنى، أو بناء له، كلما تقدم فيه الباني الناظم، كلما تغـــير شكل البناء، أو اختلفت صورته إلى أن تكتمل عملية البناء، أو إلى أن ندرك صـــورته النهائـــية التي قدم بها، ويظهر هذا من قول عبد القاهر معلقاً على زيادة المفعـــول به في الجملة الخبرية، يقول: فإذا قلت: "ضربت زيداً" كان المعنى غيره إذا قلـــت: ضربت، ولم تزد زيداً، وهكذا يكون الأمر أبداً كلما زدت شيئاً وجدت المعنى قد صار غير الذي كان[2].

كما يظهر هذا أيضاً، من قول الجرجاني معلقاً على بيت الفرزدق:

وما حملتْ أُمٌّ امرئ في ضلوعها أعَقَّ من الجاني عليها هجائيا

فلولا أن معنى الجملة الشعرية يصير بالبناء عليها شيئاً غير الذي كان، ويتغير في ذاتـــه لكان محالاً أن يكون هذا البيت بحيث تراه من الحسن والمزية، وأن يكون

---

(1) المرجع نفسه، ص 411.

(2) المرجع نفسه، ص 412، 413.

معناه خاصاً بالفرزدق وأن يقضى له بالسبق إليه[1]. ثم يقول: والنكتة التي يجب أن تـــراعي في هذا أنه لا تتبين لك صورة المعنى الذي هو معنى الفرزدق، إلا عند آخر حـــرف مـــن البيـــت، حتى إن قطعت عنه قوله هجائياً، بل الياء التي هي ضمير الفـــرزدق، لم يكن الذي تعقله منه مما أراده الفرزدق بسبيل؛ لأن غرضه تهويل أمر هجائه، والتحذير منه، وأن من عرض أمه له، كان قد عرضها لأعظم ما يكون من الشر[2].

وهذا يعني أن دلالة النظم عند عبد القاهر، إنما تقوم، في الأساس، على صهر المعـــنى المنظوم في عناصر النظم الأخرى صهراً يحيل عناصر المعنى المنظوم جزءاً من عناصر النظم الأخرى والعكس.

وبما أن دلالة النظم تقوم على صهر المعنى، فذلك يعني أن دلالة النظم تؤدي:

أ – **إلى إنـــتاج المختلف من جهة**، باعتبار أنه لا يتصور – كما يقول عبد القاهر، أن تكون صورة المعنى في أحد الكلامين، مثل صورته في الآخر البتة، اللهم إلا أن يعمـــد عامد إلى بيت من الشعر، فيضع مكان كل لفظه منه لفظة في معناه، ولا يعرض لنظمه وتأليفه، كمثل أن يقول في بيت الحطيئة:

دَعِ المكـــارمَ لا ترحل لبغيتهـــا واقعـــد فإنك أنت الطاعـــم الكاسي
ذر المفاخـــر لا تذهب لمطلبهـــا واجلس فانـــك أنت الآكل الـــلابس

وما كان هذا سبيله – كما يقول عبد القاهر – كان بمعزل من أن يكون به اعـــتداد، وأن يدخل في قبيل ما يفاضل فيه بين عبارتين، بل لا يصح أن يجعل ذلك عـــبارة ثانية، ولا أن يجعل الذي يتعاطاه بمحل من يوصف بأنه أخذ معنى، وذلك لأنه لا يكون بذلك صانعاً شيئاً يستحق أن يدعى من أجله واضع كلام، ومستأنف عبارة وقائل شعر[3].

---

[1] المرجع نفسه.
[2] المرجع نفسه، ص 372.
[3] أسرار البلاغة، ص 256، 258.

ب – وإلى إنـــتاج المخـــتلف المتعدد، من جهة ثانية، يؤكد هذا قول عبد القاهر أيضاً، موضحاً حقيقة الاستعارة ودورها ليس فقط في عملية إنتاج المختلف، بـــل في عملـــية إنتاج المختلف المتعدد، وأن من خصائصها – على حد تعبير عبد القاهـــر – أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر[1].

على أن من شأن القول، عن دلالة النظم، إنها دلالة إنتاج للمعنى، القول عن دلالة النظم أيضاً:

7 – إنهـــا، في الأصل، دلالة على المعنى بالصورة، أي بتقديمه مصوراً، على أنـــه لا فرق عند عبد القاهر، بين المعنى المصوّر وصورته التي يخرج فيها، ومن هنا وجدنـــاه ينعِي على أولئك – في إشارة إلى ابن قتيبة بالذات – الذين يفصلون بين المعنى الذي هو الغرض، وبين الصورة التي يخرج فيها، فأخذوا ينسبون ما كان من الحســـن والمزية في صورة المعنى الى اللفظ، ولذلك وصفوه في ذلك بأوصاف هي تخبر عن نفسها أنها ليست له من حيث هو لفظ، وصدى صوت[2].

على أن من شأن القول عن دلالة النظم أنها دلالة على المعنى بالصورة، القول أيضاً عن هذه الدلالة:

8 – إنها دلالة عرض للمعنى، على أن الفرق بين دلالة العرض هنا، ودلالة العرض في نظرية البيان، أن "المَعْرِض" وما في معناه هنا، ليس من جنس المعرض وما في معـــناه هناك، أي في نظرية البيان، فليس هو – كما يقول عبد القاهر[3] اللفظ المنطوق، بل معنى اللفظ الذي دللنا به على المعنى الثاني، كمعنى قول الشاعر:

جبـــان الكلب مهـــزول الفصيـــل

الذي هو دليل على أن الشاعر مضياف.

---

(1) المرجع نفسه، ص 279، 280.
(2) المرجع نفسه، ص 204، 205.
(3) أسرار البلاغة، ص 257، 258.

وهـــذا يعـــني، أننا في هذه الدلالة، إزاء معنى يتلبس معنى، يتداخل معه، أو يكتســـي به، بينما المعرض في نظرية البيان الألفاظُ التي تكتسيها المعاني، مما يعني أن الألفـــاظ الكســـوة ليست من جنس المعنى المكسوّ، ولذلك فهي تنفصل عنه، أما المعـــاني الكســـوة فهي من جنس المعنى المكسو، ولذلك فلا يمكننا أن نتصور معنى الكسوة بالنسبة للمعاني، إلا إذا أخذنا بالاعتبار مفهوم التداخل والتمازج، أو معنى الحلـــول والتوحد الذي أشارت إليـــه الآيـــة الكريمة ﴿**هُنَّ لِبَاسٌ لَكُمْ وَأَنْتُمْ لِبَاسٌ لَهُـــنَّ**﴾[1] هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن المعرض هنا ليس من استدعاء الوعي البـــياني الـــذي يستهدف، في الأساس، إبراز المعنى مزيناً، بل من استدعاء الوعي الشـــعري، أو الإبداعي، الذي يستهدف، في الأساس، تَخْيِيْلَ المعنى وإعادة تشكيله على نحو يجعله معنى مختلفاً، أو خاصاً بمنتجه، يؤكد هذا أن من جملة معايير شعرية تخيـــيل المعـــنى عند عبد القاهر، جريانه على خلاف العادة في المعنى المخيل، كأن يكـــون للمعنى من المعاني، أو للفعل من الأفعال، علة مشهورة من طريق العادات والطـــباع، ثم يجـــيء الشـــاعر فيمنع أن يكون لتلك العلة المعروفة ويدعي له علة أخرى، كما فعل المتنبي حين قال مادحاً:

ومـــا بـــه قَتْـــلُ أعاديـــه ولكـــن يبتغـــي إخلافَ مـــا ترجـــو الكلابُ

فـــالذي يـــتعارفه الناس، كما يقول عبد القاهر، أن الرجل إذا قتل أعاديه، فـــلإرادة إهلاكهم، وأن يدفع مضارهم عن نفسه وملكه، ويصفو من منازعتهم، وقـــد أدعى المتنبي، كما ترى أن العلة في قتل الممدوح لأعدائه غير ذلك[2]. وهذا يعني أن إمكانات العرض هنا، أي في دلالة النظم، قد صارت غير إمكانات العرض هـــناك، أي في دلالـــة البيان؛ باعتبار أنها هنا لم تعد إمكانات الزينة، أو الزخرفة الخارجـــية، بمعنى لم تعد إمكانات الصنعة الشكلية أو الزخرفية التي لا تمسُّ جوهر المعـــنى، بـــل صارت إمكانات الصياغة وإعادة التشكيل، إنها بتعبير آخر إمكانات الخـــبرة الذاتـــية والموضوعية في صياغة المعنى وإبداعه على غير مثال. وهذا أمر من

---

(1) آية 187، سورة البقرة.

(2) المرجع نفسه، ص 119، 120.

شأنه أن يؤكد أن المعنى المعروض هنا، في دلالة النظم، غير المعنى المعروض هناك في دلالة البيان، باعتبار أن المعنى المعروض هنا هو المعنى الناتج عن عملية العرض، بينما هـــو هناك المعنى الموجود قبل عملية العرض، ولذلك فهو المعنى المزين، أو المزخرف ليس إلا. وهو أمر من شأنه أن يؤكد أن شروط العارض – الناظم، عند عبد القاهر هي شروط الصانع الذي يكون بمقدوره، على الدوام، إنتاج المختلف من المؤتلف، والخـــاص مـــن العام، وغير المتداول من المتداول. على أنه لا يكون بمقدور الصانع الحقيقي، أن يفعل ذلك، إلا إذا توافر هو نفسه على قوتين اثنتين: قوة تصهر مواد الصـــنع (المعنى + اللفظ أو عناصر اللغة + الفكر) بحيث تجعلها مواد أولية؛ محللة أو مفككـــة، أي قابلة للتشكل من جديد. وقوة تعيد تشكيل تلك المواد المحللة، على نحو خاص، يحقق لها الاختلاف والتميز.

وهـــو ما يسمح لنا بالقول في تحديد هوية الصانع المبدع (الشاعر) بأنه: من يكـــون بمقـــدوره على الدوام صهر مواد الصنع، بحرارة التجربة والمعاناة، وإعادة تشـــكيلها – عبر إمكانات التخيل – على نحو خاص، يثبت من خلاله، خصوصيته وتفرده، وهذا يعني، أن من خصائص دلالة النظم، عند عبد القاهر، إضافة الى كل ما سبق:

9 – **إنها دلالة خفية، أو غامضة،** كونها تستهدف، في الأساس، إخفاء المعنى (الظاهر) وحجبه؛ بحيث يغدو – كما يقول عبد القاهر، كالجوهرة في الصدف، لا يـــبرز لـــك، إلا ان تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب، لا يريك وجهـــه حتى تستأذن عليه[1].

عـــلى أن هذا شأن دلالة النظم، حين يكون المعنى المدلول عليه مستعاراً، أو متداولاً، (أي عاماً أو مشتركاً)، أما حين لا يكون المعنى المدلول عليه كذلك، أي حين يكون، معنى خاصاً بالشاعر، فإن عملية الدلالة عليه، تغدو، عند عبد القاهر، عمليـــة كشـــف وحجب في آن معاً، وعلى نحو يجعلها تشف عن المعنى، ولا تبين

---

[1] الدلائل، ص 349، 350.

عـــنه، توحي به إيحاءً ولا تظهره إظهاراً، وهو ما يسمح لنا بالقول أخيراً عن دلالة النظم الشعري، عند عبد القاهر:

10 – إنهـــا تـــنهض على الإيحاء بالمعنى، لا على التصريح به، أو الإفصاح عنه، فليست فصاحة الخطاب، عند عبد القاهر، إلا أن تكون الإشارة فيه، أكثر من العـــبارة، والتلميح فيه أغلب من التصريح، بمعنى أن يكون الأمر جله، أو كله فيه رمـــزا ووحـــيا، وكناية، وتعريضا، وإيماء الى الغرض من وجه لا يفطن له إلا من غلغل الفكر، وأدق النظر، ومن يرجع من طبعه الى المعية يقوى معها على الغامض، ويصل بها الى الخفي حتى كان (في كلام الأولين الذي يُحتج بكلامهم) بسلاً حراماً أن تتجـــلى معانيهم سافرة الأوجه لا نقاب لها، وبادية الصفحة، لا حجاب دونها، حـــتى كان الإفصاح بها حـــرام، وذكـــرها إلا على سبيل الكناية والتعريض غير سائغ[1].

وأخيراً يمكن القول، إنه إذا كان للاستراتيجية الشعرية الحديثة – كما يقول جان كوهن – هدف واحد، هو استبدال المعنى، فإن للاستراتيجية الشعرية القديمة، عـــند عبد القاهر الجرجاني، نفس الهدف؛ استبدال المعنى المراد إثباته أو نفيه، بمعنى آخـــر، تـــربطه بذلك المعنى علاقة محددة، قد تكون المشابهة (في الاستعارة)، وقد تكون المحايثة، أو المجاورة (في الكناية)، وقد تكون الكلية، أو الجزئية، أو السببية ... الخ.

وهـــذا يعني أن شعرية النظم، عند عبد القاهر، لم تعد ترجع الى المعنى المثبت أو المنفي في ذاتـــه، بل الى الطريقة التي بهـــا يتم إثباته أو نفيه وعلى نحو يؤكد أن القـــيمة الجمالـــية للقصـــيدة لم تعد كامنة – كمـــا هو الحال أيضاً في الشعـــرية الحديـــثة – فـــيما تقول القصيدة، بل في الطريقة، أو الكيفية التي بها تقول ما تقول القصيدة.

---

[1] المرجع نفسه.

ومـــن هنا يصدق على النظم الشعري عند عبد القاهر تعريف جان كوهن للشـــعر، وأنه: "ليس التعبير الأمين عن عالم غير عادي، وإنما هو التعبير غير العادي عن عالم عادي"[1].

وهـــذا يعني أن عبد القاهر، قد اهتم – خلافاً لنقاد البيان من قبله – بالشعر أكـــثر من الشاعر، وبالخطاب، أكثر من المخاطَب، وأنه قد تحول، أو تجاوز مرحلة البحث عن الأصول الأدبية، شأن من سبقه من مؤرخي الأدب الذين لم يستطيعوا أن يبينوا أوجه الاختلاف والاتفاق بين الشعر والنثر[2].

---

[1] بنية اللغة الشعرية، ترجمة، محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقـــال، الدار البيضاء، ط 1، عام 1986، ص 113.

[2] المرجع نفسه ص 39، 40.

الباب الثالث

بيـــانية البيـــان

وبيانية النظم

قـــبل الدخـــول في عملية المقارنة بين نظرية البيان، كما أسس لها الجاحظ، ونظـــرية الـــنظم، كما بلورها عبد القاهر الجرجاني، ينبغي أن نتساءل أولاً: هل تضمنت نظرية البيان عند الجاحظ كلاماً عن النظم الذي اشترطه عبد القاهر ورد إليه المزية والفضل في الكلام، بتعبير آخر، هل ترجع مزية الخطاب المبين الذي نظّر لـــه الجـــاحظ، ومن جاء بعده حتى عبد القاهر الجرجاني، إلى طبيعة نظمه، أي إلى تأليف مفرداته ذاتها؟ من حيث هي ألفاظ وصدى أصوات؟ والجواب هو: لقد سبق أن لاحظـــنا عـــلى الجاحظ أنه يشترط في الخطاب المبين بشكل عام الفصاحة، أو الـــبلاغة، ولكنه يجعلها بلاغة متعلقة بالألفاظ، من حيث نطقها، أو التلفظ بها، لا مـــن حيث كتابتها[1]. ولذلك نراه في كتابه البيان والتبيين (جـــ 1 وفي الصفحات الأولى مـــنه) يتتـــبع الخطباء والشعراء واحداً واحداً، ويأخذ على كثير منهم أنهم يكتـــبون الكلمة سليمة ولكنهم كانوا يخطئون حين ينطقون بها فيجعلون – بسبب خلـــل في جهاز النطق لديهم – حرفاً مكان حرف آخر، مما جعلهم مخلين بشروط الفصـــاحة، عاجـــزين عـــن الوفاء بشروط البلاغة. يقول الجاحظ عن أبي مسلم الخرســـاني مثلاً: "كان حسن الألفاظ جيد المعاني، وكان إذا أراد أن يقول: قلت لك، كلت لك[2]".

---

[1] البيان والتبيين، ج 1، ص 154، وما بعدها.

[2] المرجع نفسه.

وهـــو أمـــر من شأنه أنه علق شروط الفصاحة، عند الجاحظ، على الناظم، دون الـــنظم، وعـــلى المتكـــلم، دون الكـــلام، وهو ما يسمح لنا بجعل الوصف بالفصـــاحة والـــبلاغة وصفاً للخطيب، أو للشاعر، أو للكاتب، أو المتكلم بشكل عـــام، دون الخطـــبة، أو القصيدة، فتقول: خطيب فصيح، وشاعر بليغ، ولا تقل: خطـــبة فصـــيحة، أو قصـــيدة بليغة إلا تجوزا. ومن هنا نستطيع أن نميز بين بيانية الجاحظ، وبيانية عبد القاهر الجرجاني، على النحو الآتي: دلالة البيان، عند الجاحظ، تعـــد دلالـــة باللســـان، أو بالنطق، أي بالكلمة المنطوقة أو المسموعة، لا بالكلمة المكتوبة أو المقروءة. في حين دلالة النظم، عند عبد القاهر، تعد دلالة كتابية ـ أي بالكـــلمة مكتوبة، أو مقروءة في الأصل، يدل على هذا أن الجاحظ ينطلق في كتابه البيان والتبيين، منذ السطور الأولى أيضاً، في ذم "السلاطة والهذر" و"العي والحصر" و"الحبســـة" و"عقـــدة اللســـان" على نحو يؤكد أنه كان يربط بين البيان وسلامة اللسان، والقدرة على الإفهام[1]، ثم ينطلق الجاحظ في ذكر الآفات التي تفسد البيان والتي ترجـــع إلى خلل في جهاز النطق مثل اللجلجة، والتمتمة، واللثغة، والفأفأة، الخ[2].

ومن هنا رأينا الجاحظ يشترط في لسان المبين، أو في جهاز النطق الخاص به شروطاً كثيرة تمثل أهم شروط النطق الصحيح = الفصيح، ومن تلك الشروط حدة اللســـان وطـــوله[3] ورحابة الشدق، وبعد الصوت[4] إضافة إلى اشتراط بقاء جميع أسنان المتكلم، أو ذهاب جميع أسنانه، وذلك حتى لا يؤدي إلى اللثغة[5].

هـــذا ومـــن شأن البيان باللسان عند الجاحظ أنه يختلف عن البيان بالخط والكتابة، باعتبار أن البيان باللفظ واللسان، لا يعدو سامعه، ولا يتجاوزه إلى غيره، أمـــا البـــيان بالكتابة فيتجاوز حدود السامع الحقيقي، أو المخاطب المحدد بلحمه

---

(1) نقلاً عن الجابري، بنية العقل العربي، ص 22.
(2) المرجع نفسه.
(3) البيان والتبيين، ج 1، ص 194.
(4) المرجع نفسه ج 1، ص 146.
(5) المرجع نفسه ج 1، ص 87.

وعظمـــه، إلى الســـامع أو القـــارئ الضمني، فميزة الكتاب أنه يقرأ بكل مكان، ويـــدرس في كل زمان، هذا بالإضافة إلى أن استعمال القلم أجدر أن يحض الذهن على تصحيح الكتاب، من استعمال اللسان على تصحيح الكلام[1].

مما يعني أن الجاحظ، ومن حذا حذوه من نقاد البيان، قد أخذوا يؤسسون لما سمـــي بـــــ "بلاغـــة الكلام". في حين أخذ عبد القاهر الجرجاني يؤسس لما يمكن تســـميته بـــ "بلاغة الصمت – الكتابة". ولا أدل على ذلك من قول عبد القاهر: "فـــإنك قد ترى ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجـــدك أنطـــق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن[2]. وهذا ما يسمح لنا بالقول عن دلالة البيان: **إنها دلالة ظاهرة أو مباشرة**، كونها تصلنا بالمعنى مـــن غـــير وســـيط، أو كوننا نباشر من خلالها الاتصال بالمعنى، عبر وساطة اللغة وحدها. أما دلالة النظم فتعد دلالة خفية أو غير مباشرة، كونها تصلنا بالمعنى، عبر وسيط، أو سفير يبطئ في السفارة بيننا وبينه، أو يباعد المسافة بيننا وبين المعنى، فلا ندركـــه أو نقـــع عليه، إلا بعد أن نكون قد أجهدنا أنفسنا في البحث عنه، بحيث يغـــدو – كما يقول عبد القاهر[3] كالجوهرة في الصدف، لا يبرز لك إلا بأن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب، لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه. وهذا يعني:

إن دلالـــة البيان الأولي دلالة لفظية أو إشارته، أما دلالة النظم، فتعد دلالة إيحائـــية أو رمزية، ولذلك فمعنى الخطاب الناتج عن الدلالة الأولى نجده في "ظاهر لفظـــه" أو في "طبقة لفظه"، على حد تعبير الجاحظ[4]، وهذا بخلاف معنى الخطاب الـــناتج عـــن الدلالة الثانية، حيث نجده في باطن لفظه، أو في طبقة المعاني الأولى المفهومة من ظاهر الألفاظ، وهذا يعني أن الخطاب الشعري الناتج عن هذه الدلالة يتضـــمن مستويين دلاليـــن؛ أحدهما دالّـــي، أو تعبيري، والآخر مدلولي، وتربط بين المستويين علاقة مشابهة، أو مجـــاورة، أو جزئية، أو كلية، أو سببيّة أو... الخ.

---

(1) المرجع نفسه، ج 1، ص 56.
(2) الدلائل، ص 112.
(3) المرجع نفسه، ص 349.
(4) البيان والتبيين، ج 1، ص 135.

الأمر الذي يضعنا في الخطاب الشعري الناتج عن هذه الدلالة، إزاء نسقين إشاريين يتشـــابكان بعضهما في بعض بشكل مطرد - كما يقول بارت[1] ويمكننا أن نطلق على النسق الأول نسق "المعنى المعرض" وعلى النسق الثاني "نسق المعنى المعروض".

عـــلى أن مـــن شأن المعنى المعرض أنه يؤدي دور الدال بالنسبة لنسق المعنى المعـــروض، بالنســـبة إلى رسالة ثانية يكون مدلولها مختلفاً عن مدلولات اللغة. فإذا قرأت مثلاً عبارة الشاعر: "جبان الكلب مهزول الفصيل" فإنك تتلقى رسالة أولى؛ تتضـــمن إثـــبات صفة الجبن لكلب المتكلم، وصفة الهزال لفصيله، غير أنك تتلقى أيضـــاً رســـالة ثانية: تتضمن بالضرورة إثبات الكرم للمتكلم. وهو ما يسمح لنا بتعريف الخطاب الشعري انطلاقاً من هذا التصور: بأنه نسق مزدوج من الدلالات الظاهرة والخفية.

وهذا يعني أن من شأن دلالة البيان:

- **أنها دلالة تفضي إلى بيان** (خطاب) **لا يحتاج إلى بيان**، أو إلى مزيد بيان، بتعـــبير الإمـــام الشافعي، أي إلى نص ظاهر المعنى، قطعي الدلالة، بينما الأصل في دلالة النظم، أنها تفضي إلى بيان (خطاب) من شأنه أنه يحتاج إلى مزيد بيان لوروده على صيغ مخصوصة من التعبير تحتاج إلى بذل مجهود للوصول إلى المعنى المراد[2].

- دلالة البيان دلالة مشاكلة وتطابق بين اللفظ الدال، والمعنى المدلول عليه، فهـــناك معان شريفة، وألفاظ شريفة، وما على المبين (الشاعر أو الخطيب) إلا أن يطابق بينها، أن يختار الألفاظ الشريفة ليدل بها على المعاني الشريفة. يقول الجاحظ: "فمـــتى شاكل اللفظ معناه، وأعرب عن فحواه، وكان لتلك الحال وفقاً، ولذلك القـــدر لفقـــاً، وخرج من سماجة الاستكراه، وسلم من فساد التكلف، كان قميناً بحســـن الموقـــع، وبانـــتفاع المستمع، وأجدر أن يمنع صاحبه من تناول الطاعنيين،

---

[1] أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمـــة: أحمد المديني، الشؤون الثقافيـــة العامة، بغداد، ط أولى 1987، ص 63، 64.

[2] الجابري، بنية العقل العربي، ص 25.

ويحمـــي عرضـــه مـــن اعتراض العيابين، ولا تزال القلوب به معمورة، والصدور مأهولة[1].

وخلافـــاً لهذا دلالة النظم التي تعد دلالة اختلاف وعدم مطابقة؛ بحكم أنها دلالـــة عـــلى المعنى المختلف بطريقة مختلفة. وهو ما يسمح لنا بالقول عن الدلالة الأولى:

- **إنهـــا دلالة آلية مغلقة:** آلية؛ كونها تنهض على أساس وضع الألفاظ في مواضعها وإيراد المعنى باللفظ المعتاد فيه، المستعمل في مثله[2]. ومغلقة؛ كونها تنهض عـــلى أســـاس إغلاق اللفظ المحدد على معناه المحدد الذي وضع له من قبل الواضع الأول، وعـــدم جواز فتحه على مدلول آخر يمكن أن يكون قد اكتسبه من سياق الكلام الذي وضع فيه.

أمـــا دلالـــة النظم، فيمكن وصفها، بأنها دلالة دينامية مفتوحة، كونها تفتح الدال على متعدد الدلالات، ولا تغلقه على مدلول واحد محدد. وهو ما يسمح لنا بالقول عن الدلالة الأولى؛ إنها دلالة يقينية أو قطعية، أما الدلالة الثانية فاحتمالية أو ظنـــية. الدلالـــة الأولى تعد دلالة كاملة على المعنى الكامل، أما الثانية فتعد دلالة ناقصة على المعنى الناقص، وهذا يعني أن هذه الدلالة الأخيرة، تنهض على "الإرجاء والاختلاف" بعبارة دريدا، في حين تنهض الدلالة الأولى على الاتفاق.

هـــذا عـــلى أن مـــن شأن دلالة البيان أنها تهدف، إلى إشاعة المعنى المبين، وتعميمه بين الناس، حتى يسهل حفظه ونقله، أو روايته وتدوينه، كما تهدف فضلاً عـــن ذلك، إلى إفحام الخصم، بدليل أنها، في الغالب، ولا سيما - عند الجاحظ - دلالـــة مشروطة بسياق منازعة الرجال، ومناقلة الأكفاء، ومجاذبة الخصوم، ولذلك وجدنـــا الجـــاحظ يقول موضحاً في هذا السياق، ما ينبغي أن يكون عليه المبين في سياق قيامه بعملية البيان: "وكان أبو شمر إذا نازع لم يحرك يديه، ولا منكبيه، ولم يقلب عينَيه، ولم يحرك رأسه، حتى كأن كلامه إنما يخرج من صدع صخرة. وكان

---

[1] البيان والتبيين، ج 2، ص 6.

[2] الموازنة، ص 380.

يقضـــي (يحكـــم) له من قبل جمهور السامعين على صاحب الإشارة بالإفتقار إلى ذلـــك، وبالعجـــز عن بلوغ إرادته، وكان أبو شمر يقول: ليس من حق المنطق أن نستعين عليه بغيره[1].

أمـــا دلالة النظم فتهدف إلى تخصيص المعنى وشَعْرَنَتِه، أي جعله معنى شعرياً خاصاً بالشاعر دون غيره. وهذا أمر من شأنه أن يؤكد:

- **أن بيانـــية الجـــاحظ بيانية سلطوية قمعية**، ويرجع هذا، بالإضافة إلى ما ســـبق، إلى أن الجـــاحظ، لم يكن مجرد أديب، أو ناقد، وإنما كان قبل ذلك وبعده متكـــلماً، والمتكلم لا يهمه الجانب الجمالي الفني في الكلام، بقدر ما يهمه مدى ما يمارســـه الكلام من تأثير وسلطة على السامع، ومن هنا كان البيان، عند الجاحظ، منظوراً إليه من زاوية وظيفته، هو القدرة على "إظهار ما غمض من الحق، وتصوير الباطل في صورة الحق" حسب تعبير العتابي، كما نقله الجاحظ[2]، وهذا إنما يكون بـــالقول الفصل أو بـــ "فصل الخطاب"، وهو نوع من القول تجتمع فيه[3] الصنعة اللفظية والحجة المقنعة، مع عدم الاثقال على السامع، يقول الجاحظ نقلاً عن عمرو بن عبيد، أحد أقطاب المعتزلة: "إنك إن أوتيت تقرير حجة الله في عقول المكلفين، وتخفـــيف المؤونـــة على المستمعين، وتزيين تلك المعاني في قلوب المريدين بالألفاظ المســـتحبـــة في الآذان المقـــبولة عـــلى الأذهان رغبة في سرعة استجابتهم ونفي الشواغل عن قلوبهم بالموعظة الحسنة، على الكتاب والسنة، كنت قد أوتيت فصل الخطاب[4].

وعلـــيه، فالبيان منظوراً إليه من زاوية وظيفته الكلامية، هو قبل كل شيء ســـلطة، أو هكذا يجب أن يكون؛ سلطة يمارسها المتكلم على السامع، وهي سلطة لا تقـــل تأثيراً عن سلطة الحاكم على المحكوم، بدليل ما ورد في القرآن الكريم من ذكـــر سلطة البيان مقترنة بسلطة الملك والحكم بالنسبة لنبيِّ الله داود عليه السلام

---

(1) البيان والتبيين، ج 1 ، ص 114.
(2) المرجع نفسه، ج 1، ص 137.
(3) الجابري، مرجع سابق، ص 25.
(4) البيان والتبيين، ج 1، ص 137، 138..

حيـــث قال تعالى: **﴿وشددنا ملكه، وأتيناه الحكمة وفصل الخطاب﴾**[1] فليس من الصدفة إذن، أن يأتي في سياق واحد، وفي آية واحدة، ذكر الشدة والملك والحكمة التي تعني الشريعة أو القانون، وفصل الخطاب بمعنى القول الفاصل المقنع المفحم[2].

هـــذا وقد نظر في تاريخنا العربي إلى سلطة البيان على أنها سلطة تهدد سلطة السياســـة. ولا أدل على ذلك من هذه الحكاية التي رواها الجاحظ قال[3]: «دخل إياس بن معاوية الشام، وهو غلام، فتقدم خصماً له – وكان الخصم شيخاً كبيراً – إلى بعـــض قضاة عبد الملك بن مروان، فقال له القاضي: أتتقدم شيخاً كبيراً؟ قال: الحـــق أكبر منه. قال: أسكت، قال: فمن ينطق بحجتي؟ قال: لا أظنك تقول حقاً حتى تقوم؟ قال: لا إله إلا الله: أحقاً هذا أم باطلاً؟ فقام القاضي، فدخل على عبد الملك من ساعته، فخبره الخبر، فقال عبد الملك: اقض حاجته الساعة، وأخرجه من الشـــام حتى لا يفسد عليَّ الناس... ثم يقول الجاحظ معلقاً على هذه الحكاية: فإذا كـــان عبد الملك بن إياس وهو غلام يخاف على جماعته أهل الشام، فما ظنك به، وقد كبرت سِنَّه وعضّ ناجذاه»[4].

ومـــن شأن هذا كله أنه يدل دلالة قاطعة على أن جهود الجاحظ قد كانت تنصـــب، أو تـــتركز حول شروط إنتاج الخطاب المبين، بينما تركزت جهود عبد القاهـــر حول شروط تحليل الخطاب المبين تحليلاً بيانياً يعمد من خلاله إلى استنباط طرائق انتاجه، وطرائق تلقيه، وهذا يعني أن الثاني قد تحول بجهده عن الأول، أو أنه قـــد أقـــام جهـــوده على جهود الأول، علماً أن الدافع لهذا التحول، هو انشغال المتكـــلمين، وفي مقدمـــتهم المعتزلة الذين رأس مدرستها الجاحظ، بقضية إعجاز القـــرآن الكـــريم، واعتبار طريقته في النظم "نظم الألفاظ والمعاني" من أبرز مظاهر إعجازه، ومعروف أن أهم ما كان يشغل عبد القاهر الجرجاني في تحليلاته البلاغية، هو بيان "دلائل الإعجاز" في الخطاب العربي المبين، وعلى رأسه القرآن الكريم.

---

(1) آية 20، سورة ص.
(2) الجابري، مرجع سابق.
(3) البيان والتبيين، ج 1، ص 125.
(4) المرجع نفسه.

عـــلى أن الجـــاحظ المتكـــلم لم يكن معنياً بقضية "الفهم" فقط، فهم كلام العـــرب، بمـــا في ذلك كلام الله المنـــزل على نبيه ﷺ، بل لقد كان مهتماً أيضاً، ولـــربما في الدرجـــة الأولى، بقضية "الإفهام"؛ إفهام السامع وإقناعه، وقمع المجادل وإفحامـــه، ولذلك فقد سلط جل اهتمامه على شروط إنتاج الخطاب، وليس على قوانين تفسيره، على نحو ما كان الفقهاء، وبالذات الإمام الشافعي، قد فعلوا. ومن هنا رأينا الجاحظ أيضاً يدخل المخاطب (السامع) كعنصر فعال وأساسي في العملية البيانية، بل بوصفه الهدف الرئيسي منها. الشيء الذي كان غائباً عن اهتمام الفقهاء الذين كان يهمهم بالدرجة الأولى قصد المتكلم في القرآن والسنة.

ولما كان اهتمام الجاحظ متجهاً إلى المخاطب، أو السامع، على هذا النحو، فقـــد وضع، في نظريته البيانية التي عمل على تأسيسها، السامع وأحواله النفسية، والاجتماعـــية موضع الاعتبار الكامل، ولذلك نجده في كتاباته يلجأ إلى الاستطراد والتـــنويع في الأسلوب قصد الترويح على السامع وشده إليه حتى ولو أدى به ذلك إلى "الخـــروج عن الموضوع". مما يعني أن الجاحظ لم يعرض لشروط انتاج الخطاب المبين عرضاً منطقياً منظماً لإيثاره الطريقة البيانية الاستطرادية، حيث سار في كتابه "البيان والتبيين"؛ حسب تصميم منطقي "مضمر"؛ عرض من خلاله العملية البيانية بمختـــلف مراحـــلها، مـــنطلقاً من شروط "الإنتاج" الجيد أو المبين، إلى متطلبات الحصول على "الإستجابة" المرجوة.

وهذا أمر من شأنه أن يؤكد بأن:

- **بيانـــية الجاحظ بيانية خطابية في الأساس**، وإن تعلقت، بصورة استثنائية بالشـــعر، **أمـــا بيانية عبد القاهر، فبيانية شعرية**، في الأساس، وإن تعلقت بصورة استثنائية بالخطابة، وبكل كلام جميل، يمكن أن يتحقق فيه شرط الفصاحة والبلاغة، وإن لم يكن شعراً. وعليه، فمن شأن "بيانية البيان" عند الجاحظ، أنها **بيانية إيضاح وإفصاح عن المعنى المعروف**، والمستقر في وعي المبين والمبين له على السواء (المعاني مطـــروحة في الطـــريق...). أما بيانية النظم عند عبد القاهر، فمن شأنها أنها **بيانية إيحـــاء أو تلويح بالمعنى**، غير المعروف، الجديد، أو الذي صار – بسبب تخييل المبين له على الأقل – في حكم الجديد.

وهذا يعني أن البيانية الأولى، **بيانية نفعية محضة**، أو صرفة، باعتبار أنها متعلقة بـــالمعنى الـــنافع، أو المفيد للآخرين، أما بيانية النظم الثانية، فتعد **"بيانية جمالية"** في الأســـاس، باعتـــبار أنها تبين أول ما تبين المعنى الجمالي، بوصفه ذلك المعنى الخاص بالشاعر، الدال على فحولته، وفرادته، ولذلك فما عدنا نشترط في بيانية الجرجاني الثانـــية، أن تكـــون إبانـــتها عن المعنى العقلي الذي تتفق كل العقول على قبوله، والتســـليم به، بل صرنا نشترط في هذه البيانية أن تكون إبانتها عن المعنى الشعري المُعَقْلَنِ، أي عن المعنى الخيالي الخاضع لشروط القبول العقلي، وذلك لأنه، إذا كان مـــن شـــروط القبول العقلي للمعنى، أن يكون المعنى قائماً على مقدمة ونتيجة، أو على دعوى وعلة، كما يقول عبد القاهر[1]، فقد رأينا عبد القاهر يشترط في المعنى الخيالي الشعري، الحائز على شروط المزية والفضل عنده، أن يكون هو نفسه حائزاً على نفس تلك الشروط، أو أن يقوم هو نفسه على مقدمة ونتيجة أو على دعوى وعلة.

- وعلـــيه **فهدف بيانية البيان** عند الجاحظ، **بيان ما يجب أن تكون عليه الخطـــبة**، ووضـــع معايير للخطبة البليغة التي تتوافر على شروط الجودة، أما **هدف بيانية النظم** عند عبد القاهر، فيتمثل، في الأساس، في بيان **ما يجب أن تكون عليه القصـــيدة البلـــيغة**، ووضع معايير لقياس جودتها، وشعريتها، فالجاحظ إذن كان يؤســـس لـــنظرية بيانية في الخطابة، وما ينبغي أن تقوم عليه من شروط، أما عبد القاهـــر فقـــد أخذ يؤسس لنظرية بيانية في الشعر، وما ينبغي أن ينهض عليه من مقومـــات شعرية. وهو ما يسمح لنا بالقول عن شروط شعرية الخطاب الناتج عن بيانـــية البيان، إنها شروط مراعاة الحال والمقام؛ مقام المخاطَب، أو هي بتعبير آخر، شروط تحقيق إرادة المخاطَب في الخطاب التي هي في الآن نفسه، شروط استحقاق الشـــاعر المخاطِـــب، جائـــزة المخاطب على خطابه. وخلافا لهذا، شروط شعرية الخطـــاب الـــناتج عن بيانية النظم الثانية، فشروط شعرية الخطاب الناتج عن هذه البيانية، لم تعد هي شروط المخاطَب، ولا هي شروط المعنى المخاطب به (من حيث

---

[1] أسرار البلاغة ص 240.

هو معنى أوليٍّ غُفل) بل غدت شروط إنتاج هذا المعنى، ذلك أنه لم يعد مطلوباً من الـــناظم في منظور عبد القاهر – أن يراعى حال الشخص المنظوم له، أو من أجله، بل صار مطلوباً منه أن يراعي حال المعنى المنظوم نفسه.

وعلـــيه **فشـــعرية الخطاب الأول، تعد شعرية اتفاق وتطابق، أما شعرية الخطاب الثاني، فتعد شعرية تباين واختلاف**. يقول عبد القاهر، مؤكداً هذا المعنى، وموضحا دور التشبيه التمثيل، في تحقيق مفهوم الشعرية بهذا المعنى: "فإذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد، كانت إلى النفوس أعجب، وكانـــت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب، وذلك أن موضـــع الاستحســـان، ومكان الاستظراف، والمثير للدفين من الارتياح، والمتألف للـــنافر من المسرة، والمؤلف لأطراف البهجة، أنك ترى بها الشيئين مثلين متباينين، ومؤتلفـــين مختلفين وترى الصورة الواحدة في السماء والأرض، وفي خلق الإنسان، وخـــلال الروض[1]. ومن هنا رأينا من جملة معايير شعرية الخطاب الناتج عن دلالة الاختلاف والمجسد شعرية الاختلاف في الآن نفسه، عند عبد القاهر:

– **الغمـــوض الشفاف**، حيث يقول عبد القاهر، موضحاً دور الغموض في تعمـــيق الشعور باللذة والمتعة لدى المتلقي: "ومن المركوز في الطباع أن الشيء إذا نـــيل بعد الطلب له والاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى فكان موقعه في النفس أجل وألطف، وكانت به أضن وأشغف[2].

ومن هنا يمكن القول، إن نظرية البيان، كما بلورها الجاحظ، ومن جاء بعده حـــتى عـــبد القاهر الجرجاني، تعد – بحق – نظرية في إنتاج الخطاب الخطابي، أو الخُطـــبوي ووسائل تمكينه في نفوس المخاطبين، أو السامعين، ولذلك فشروط هذه الـــنظرية، هي شروط إنتاج هذا الخطاب بما يحتوي عليه من وسائل تمكين المعنى في قلـــوب السامعين أو المخاطبين، ومن هنا يحرص أصحاب هذه النظرية على المحافظ

---

(1) المرجع نفسه، ص 109.
(2) المرجع نفسه، ص 118.

عـــلى معـــنى الخطـــاب، أي على المعنى الذي يطمع المتكلم أو المخاطب – بكسر الطـــاء – أن يوصله إلى المخاطب، ومن هنا أيضاً كان التأويل في هذه النظرية يقوم عـــلى أساس كشف قناع معنى المتكلم، ووسائل تمكينه، وهذا بخلاف نظرية النظم الـــتي بلورهـــا عبد القاهر، والتي تعد – بحق – نظرية في إنتاج الخطاب النصي، أو النصوصي وطرائق تحليله؛ بحكم أنها سعت إلى تفكيك المعنى المراد إثباته أو نفيه في الخطـــاب، وإعـــادة تشكيله، ومن هنا كان التأويل في هذه النظرية، ينهض على أساس الكشف عن المعنى الناتج في الخطاب، وطرائق إنتاجه.

وهـــذا يقتضـــي أن جمالية التلقي، في وعي هذه النظرية، لم تعد مما يدرك بالسمع أو بالأذن (لأن المزية لم تعد متعلقة باللفظ بل بالمعنى) بل مما يدرك بالعقل أو القلـــب، أو الفكـــر، يقول عبد القاهر: فليست المزية في (النظم) حيث تسمع بأذنك، بل حيث تنظر بقلبك، وتستعين بفكرك، وتعمل رؤيتك، وتراجع عقلك، وتشـــحذ في الجملة فهمك[1]. وهذا بخلاف جمالية التلقي، في وعي النظرية الأولى، إذ هـــي جمالية شكليـــة أو زخرفيـــة، وهذا يعني أنها مما يدرك بالسمع أو بالأذن ليس إلا.

– **بيانية الجاحظ، وجدت لمواجهة وضعية تاريخية محددة**، هي وضعية جيل مـــن الشعراء والكتاب، أو من الخطباء والمثقفين الذين أصيبوا بلكنة في لغتهم، أو ألســـنتهم؛ إمـــا لأنهم في الأصل، غير عرب أو لأنهم عرب، لكن اختلاطهم بغير العرب، قد أثر في عربيتهم، وأصابهم بلكنة في نطقهم، ولذلك فهي بيانية تهدف إلى ترســـيخ مـــبادئ الفصاحة اللغوية في وعي هذا الجيل. **أما بيانية عبد القاهر** الذي انطلـــق هو الآخر، من أسس الفصاحة اللغوية، عند الجاحظ، **فقد وجدت لمواجهة وضـــعية تخـــص الشعر المحدث** الذي كان قد تمكن من فرض نفسه على الساحة الثقافـــية والإبداعـــية في تلك المرحلة، وصار حقيقة واقعة. ومن هنا يمكن وصف بيانـــية الجاحظ الأولى، بأنها متعالية على الشعر، لأنها لا تستمد معاييرها من منطق الشعر، بل من منطق الخطابة، والكلام العادي.

---

[1] الدلائل، ص 51.

أمـــا بيانـــية عبد القاهر الثانية فهي بيانية شعرية؛ لأنها تستمد معاييرها من منطق الشعر نفسه.

- **تعـــد بيانية الجاحظ** من الناحية التاريخية، **أنموذجاً لسيادة منطق الذوق البـــياني الخطابي** الذي كان سائداً في العصر الأموي، وما يليه إلى زمن الجاحظ، في حـــين تمثل بيانية عبد القاهر، أنموذجاً للتحول الذي أصاب الذوق النقدي العربي القـــديم، لا ســـيما بعد سيطرة الأنموذج الشعري المحدث، على الأنموذج الشعري القـــديم، أو بعـــد أن تمكـــن أنموذج الشعر المحدث من فرض شروطه على الواقع الإبداعـــي والـــثقافي واحتلاله موقع الصدارة في الحياة العامة، فأبو تمام وغيره من شـــعراء الحداثة العباسية؛ لم يعد شاعراً يمكن تجاهله، من قبل النقاد والدارسين، بل صار موضوع حديث النقاد وحواراتهم.

ومن هنا يمكن القول؛ إن أهم ما يميز بيانية عبد القاهر، أنها قد أغفلت عملية التوجيه المباشر أو بالأحرى قد أسقطتها من حسابها، وهي تصوغ موقفها من قضية العلاقـــة بـــين اللفظ والمعنى، على معنى أن عبد القاهر، قد جعل يصوغ نظريته في الـــنظم الشعري، وقد تخفف – شأن شعراء الحداثة في عصره – من وطأة المخاطَب المباشر إلى حد كبير، بحيث لم يعد هذا المخاطَب يحتل، في وعيه موقع الصدارة، بل بالأحـــرى لم يعد يوليه ذلك الاهتمام الذي كان يوليه إياه البيانيون، منذ الجاحظ وحـــتى القاضـــي الجرجاني، وبفضل قدرة عبد القاهر الجرجاني على تجاوز ثنائية المتكلم/ المخاطب، أو المبين/ المبين له، فقد استطاع أن يتجاوز ثنائية اللفظ/ المعنى، أو المـــبين/ أداة البيان/؛ هذه الثنائية التي سيطرت على وعي البيانيين، وظلت تحكم أو تتحكم في رؤيتهم للخطاب الشعري وتقييمهم له.

عـــلى أنـــه، وبسبب قدرة وعي عبد القاهر هذا على تجاوز تينك الثنائيتين اللـــتين كان لهما الدور البارز في جمود خطابنا النقدي والبلاغي، فقد استطاع هذا الوعـــي أن يســـبق الزمن، وأن يفرض نفسه على وعينا النقدي واللغوي المعاصر، بحيـــث أصبحت نظرية النظم التي صاغها في القرن الخامس الميلادي، أساساً لكل النظريات اللسانية والنقدية المعاصرة.

أمـــا عـــلى المستوى المنهجي، فيمكن القول، إن منهج عبد القاهر النقدي يـــتطابق مـــع منهج نقاد البيان قبله، في عدد من الأمور، ويختلف عنه في عدد من الأمور، فمن الأمور التي يتطابق فيها منهج عبد القاهر مع منهج نقاد البيان ما يلي:

- **أنـــه منهج جزئي**؛ بمعنى أنه ينهض على استقراء بعض جزئيات الظاهرة البيانـــية، ولا يـــنهض على استقراء جميع جزئيات الظاهرة البيانية، ولذلك فهو لا يُمَكِّن من التمييز بين شعر وشعر، أي بين قصيدة وقصيدة، أو بين ديوان وديوان، أو تجـــربة وتجربة، بل يُمَكِّن من التمييز بين بيت وبيت أو بين معنى ومعنى أو بين صورة شعرية وصورة أخرى، وهذا يعني أن من شأن هذا المنهج:

- **أنـــه يعتمد في عملية التمييز على المقارنة بين معنيين لشاعرين مختلفين**، ولا يعتمد المقارنة بين معنيين لشاعر واحد، وهذا يعني أن من شأن هذا المنهج، أنه قـــد وجـــد في الأصل لخدمة الجدل والحجاج، أو الانتصار لشاعر من شاعر، ولم يوجـــد لخدمة الحقيقة الأدبية. لذلك فهو منهج يهدف الناقد من خلاله إلى إفحام الخصـــم وإقـــناعه بوجهـــة النظر المخالفة التي يسعى الناقد إلى ترسيخها في وعي المـــتلقي، أكان شاعراً أم ناقداً، ولا يهدف الناقد من خلاله إلى بيان الحقيقة المجردة بعيداً عن رغبة الانتصار أو الافحام.

عـــلى أن هذا لم يكن هدف الناقد البياني، قبل عبد القاهر فحسب، بل ظل يمثل هدف نقادنا القدامى بشكل عام، بمن فيهم عبد القاهر الذي أقام كتابه (دلائل الإعجاز) على الجدل والإفحام. ويمكننا أن نلحظ ذلك بوضوح من خلال طريقته في تـــناول موضـــوعات الكتاب، فنحن نلاحظ أن الكتاب، من ألفه إلى يائه يمثل جدلاً عميقاً يديره عبد القاهر بين نفسه، من جهة، وبين من يعارض أو يختلف معه حـــول قضية العلاقة بين اللفظ والمعنى، وإلى أيهما يجب أن تنسب مزية الفصاحة والـــبلاغة؟ إلى اللفـــظ وحده، أم إلى المعنى وحده؟ أم إلى المعنى في علاقته باللفظ؟ ولأن عبد القاهر قد انطلق في كتابه من قناعة راسخة؛ مفادها أن المزية لا يمكن أن تنسب لا إلى اللفظ وحده، ولا إلى المعنى وحده، بل إلى المعنى في ائتلافه مع اللفظ، فقـــد رأيناه في ثنايا كتابه (دلائل الإعجاز) يحرج خصمه ويلزمه الحجة تلو الحجة

(أو يلقمه – حسب عبارة عبد القاهر – الحجر تلو الحجر) ويقيم عليه الدليل، تلو الدليل، حتى إذا ما ظننا أنه قد أقنع خصمه بوجهة نظره، أو ظننا أن خصمه – على الأقـــل – قد اقتنع بوجهة نظره، وسلم له بها، يفاجئنا عبد القاهر بالعودة اليه من جديـــد، لـــيلزمه حجة أخرى، أو ليقيم عليه دليلاً آخر، يعتقد أنه أكثر إلزاماً له، وأكثر إبطالاً لحجته.

على أن ما يميز منهج عبد القاهر النقدي عن منهج غيره من نقاد البيان:

– **أنـــه يعد منهجاً وصفياً**، في الأساس، بحكم أنه يصف جزئيات الظاهرة البيانية ويستقرأ جزئياتها ليستنبط منها أهم خصائصها البيانية، وهذا يعني أن عملية المفاضـــلة بين الظواهر البيانية قد كانت تتم على أسس ومعايير مستنبطة من طبيعة تلك الظواهر نفسها. وهو ما جعل من منهج عبد القاهر منهجاً عملياً أو إجرائياً؛ كونـــه يعتمد على التطبيق أكثر من اعتماده على التنظير، ولذلك فقد مكّن الناقد من الاتصال المباشر بتلك النصوص التي حاول التمييز بينها أو الحكم عليها.

وخلافا لهذا منهج نقاد البيان الآخرين، ذلك المنهج الذي يمكن وصفه:

1 – **بالـــتعالي عـــلى النصـــوص الشعرية**؛ لأنه يميل إلى التنظير أكثر من التطبـــيق. وهذا يعني أنه منهج غير إجرائي، أو غير عملي؛ لأنه لا يمكن الناقد من الاتصال المباشر بالنصوص التي يسعى إلى التمييز بينها وبين غيرها، ولأنه من وجهة ثانـــية يجـــنح بصـــاحبه إلى التنظير للنصوص الجيدة أو للشعر الجيد، وما ينبغي أن يتحلى به من صفات الحسن.

2 – **وبالمعـــيارية**؛ من حيث أنه يعتمد في عملية المفاضلة بين النصوص على معـــايير من خارج النصوص، أي من الواقع الاجتماعي، أو التأريخي، أو من البيئة والـــثقافة، أو مـــن منطق النصوص القديمة، ولذلك فهذا المنهج لا ينبثق من طبيعة النصوص الشعرية نفسها، وهذا يعني أنه ظل يفرض على الناقد النظر إلى البيت أو الصـــورة الجزئية من زاوية معينة، أو من موقع معين، هو في الغالب موقع المواجهة الدائمة: إما مع الشاعر، أو مع خصوم الشاعر، أي من موقع المحاججة عن الشاعر

وإثبات الفضيلة له، أو من موقع محاججته لإدانته، ونفي الفضيلة عنه. وهو أمر من شأنه:

- **أنــه حصر المواجهة بين الناقد وموضوع نقده**، فجعلها بدل أن كانت تكــون بــين الــناقد واللغة، أو بين الناقد والقصيدة - جعلها مواجهة بين الناقد والشاعر، أو بين الناقد وإمكانات إدانة الشاعر، أو إدانة خصومه ومعارضيه.

- **وحصــر إمكانات الناقد في المواجهة، في إمكانية واحدة**، هي إمكانية القواعــد البلاغية، فالقواعد البلاغية التي وضعها علماء البلاغة (وقد كان معظمهم علماء كلام) قد صارت هي القواعَد، أو المعايير التي اعتمدها نقاد البيان العربي في الحكم، أو في التمييز بين الجيد والرديء من الأعمال الأدبية؛ فما تمثل تلك القواعد من الأعمال الأدبية؛ فهو جيد، وما لم يتمثلها فهو غير جيد، أو هو رديء.

وهكــذا رأينا أن خطابنا النقدي والبلاغي قد انطوى على نظريتين مختلفتين في الانتاج والتلقي، بل أقول، على استراتيجيتين مختلفتين من استراتيجيات المواجهة مــع المعــنى إنتاجاً وتلقياً. وقد تناولنا الأولى تحت مسمى "شعرية البيان" وتناولنا الثانــية تحــت مســمى "شــعرية النظم" مفصلين القول فيما يميز كلا منهما عن الأخرى، وأسباب ذلك التميز.

ويبقى السؤال: ولكن ما الشروط الاجتماعية، أو التاريخية التي أنتجت، أو نتج عنها وعي هاتين النظريتين؟ هل يتعلق الأمر - بالنسبة لنظرية البيان - بانغلاق الوعي البياني على شريحة محددة في المجتمع هي التي تستهلك البيان؟ بتعبير آخر، هل يتعلق الأمر بالعامل الاقتصادي، وانحصار الثروة في يد مجموعة، أو طبقة محددة هي طــبقة من أطلق عليهم نقاد البيان "ذوي الأقدار"، الأمر الذي جعل هذه الطبقة، الطبقة الوحيدة المستهلكة لهذا الفن المسمى - "فن البيان"؟ أم أن الأمر يتعلق بهيمنة السلطة في زمن النشأة والدور الذي يمارسه البيان في ترسيخ دعائم تلك السلطة؟

حضور السلطة/ حضور البيان:

تـــرجع بمجمل الأسباب التي أدت إلى بلورة ما أسميناه بـــ "نظرية البيان" إلى السياق الاجتماعي، أو التاريخي الذي نشأت فيه هذه النظرية، بما تنطوي عليه من شـــروط قمعـــية للمبدعين عموماً؛ بوصف هذا السياق، سياق العلاقة المتوترة بين المـــبدع والمـــتلقي، أو بين منتج البيان (الشاعر)، ومتلقي البيان (المتلقي الفعلي أو الحقـــيقي من ذوي الأقدار أو من يمثّلهم)، لا سيما بعد ظهور تيار الشعر المحدث الذي ما فتئ يسعى إلى تقويض سلطة المخاطَب عموماً، الأمر الذي اقتضى تدخل طـــرف ثالث (علماء البلاغة والنقد) لإنهاء حالة التوتر بين الطرفين، وذلك بفرض شـــروط جديدة، تضمن عودة المبدع إلى حضيرة المتلقي من جديد، وهذا يعني أن المسألة راجعة، في الأساس، إلى وضعية الشاعر في سياق علاقته المأزومة بالآخرين، أو في ســـياق علاقة الآخرين المأزومة به. حيث نلاحظ على مستوى الزمن، زمن نشـــأة هـــذه النظرية، أن الزمن الذي نشأت فيه هذه النظرية وترعرعت هو الزمن العباسي الممتد من العام (132 هـــ) وحتى العام (289 هـــ) أعني حتى نهاية خلافة المعتضد بالله الذي وصفه المؤرخون بأنه: "كان ظاهر الجبروت، وافر العقل، شديد الوطـــأة، وهو آخر خليفة عباسي عقد ناموس الخلافة، ثم أخذ أمر الخلافة بعده في إدبـــار (النجوم الزاهرة: 127/3 – 128). فهذه المرحلة تعد من أهم وأخطر مراحل تطـــوّر البيان العربي؛ باعتبارها الفترة التي سعى خلالها العباسيون الى ترسيخ دعائم ســـلطتهم بكل وسيلة ممكنة، بما في ذلك وسيلة البيان الشعري تحديداً فقد تميّزت هذه المرحلة بالذات، أنها تمثل:

1 – زمـــن حضـــور السلطة، لا سيما السياسية، وفرض هيمنتها على وعي الشـــعراء والنقاد، والبلاغيين، مما جعل هؤلاء جميعا ينظرون إلى البيان عموما على أنه في الأصل بيان عن:

أ – مـــراد المُبَـــيَّنِ لَه (المخاطَب). يتأكد هذا من حكاية منصور النمري مع هارون الرشيد، فقد قال الرشيد، لما سمع قول منصور النمري مادحاً له:

وَإِنَّــكَ حيـــن تَبْلُغُهـــم أَذاةٌ وَإِنْ ظَلَمُــوا المُحْتَـــرِقُ الضَّمِيــرِ[1]

قال الرشيد: ويحك ما هذا؟! شيء كان في نفسي منذ عشرين سنة، لم أقدر عـــلى إظهاره، وأظهرته أنت بهذا البيت. ثم قال للفضل بن الربيع: خذ بيد النمري فأدخلـــه بيت المال، ودعه يأخذ ما يشاء. قال الشاعر: فأدخلني وليس فيه إلا سبع وعشرون بدرة (كيس) فاحتملتها[2].

يقـــول ابـــن المعتز في طبقاته: وأخذ النمري على شعره في دفعتين ما لم يـــأخذه شـــاعر قط؛ إحداهما هذه والأخرى أن الرشيد كان بالرَّقة ما بين الشام والعراق، وكان يستحسنها ويستطيبها فيقيم بها، وأطال المقام بها مرة، فقالت زبيدة (زوجـــته) للشعراء؛ من يصف مدينة السلام (بغداد) وطيبها في أبيات يشوق أمير المؤمنين إليها أغنيته، فقال جماعة من الشعراء منهم النمري، قال أبيات أولها:

مـــاذا ببغـــدادَ من طِيْب أفانيـــن ومـــن عجـــائب للدنيـــا وللديـــن
إذا الصِّبـــا نفحـــت والليلُ معتكر فَحَرَّشَتْ بيـــن أغصـــان الرياحيـــن

قال صاحب الطبقات: فوقعت أبياته هذه من بين جميع ما قالوا، وأنحدر له الرشيد إلى بغداد. فوهبت زبيدة النمري جوهرة، ثم دست إليه من اشتراها بثلاثمائة ألـــف درهـــم[3]. وهذا يعني أن من شأن البيان في هذا الزمن أنه قد غدا بياناً لمزاد المبيَّن له أو لما يحقق مراده.

ب – على أنه قد يكون بياناً لحقيقة الموقف الذي يجب أن يتخذه المبيِّن من المبـــيَّن له، ومن هنا رأينا من جملة معايير بيانية المبيَّن (شاعرية الشاعر)، الارتجال، والقول على البديهة؛ باعتبار أن الارتجال والقول على البديهية هو المعبر حقيقة عما في نفـــس القائل، فهو يدل دلالة قاطعة على صدق المخاطِب، ونفي الشبهة عنه،

---

(1) الضـــمير في تبلغهم يعود على الشيعة، وكأن الشاعر يريد أن يقول عن الممدوح: إنه حريص على الشيعة أكثر من حرصهم على أنفسهم، فهو يتجنب الإساءة إليهم رغم حرصهم على الإساءة له.

(2) طبقات ابن المعتز ص 245، 246.

(3) المرجع نفسه.

فقد دخل أبو الغول – كما ذكرنا سابقاً – على هارون الرشيد، فأنشده مديحاً له، فقال له الرشيد: يا أبا الغول، قال: لبيك يا أمير المؤمنين. قال الرشيد: إن في أنفسنا شيئاً من شعرك. فلو كشفته بشيء تقوله على البديهة، قال الشاعر: والله ما أنصفتني يا أمير المؤمنين، قال الرشيد: ولم ذلك؟ وإنما هذا امتحان، قال الشاعر: لأنك جمعت هيبة الخلافة، وجلالة الملك، وحيرة الاقتضاب، على أني أرجو أن أبلغ من ذلك ما تريد، فالتفت الشاعر، فإذا الأمين قائم عن يمينه، والمأمون عن يساره، فأنشأ يقول:

بنيت لعبد الله بعد محمد ذُرَا قُبَّةِ الإسلام فاخْضَرَّ عودها

هما طَنُبَاها بارك اله فيهما وأنت، أميرَ المؤمنين ، عمودها

قال الرشيد: وأنت بارك الله فيك، أحسنت وأجدت، فقال، يا أمير المؤمنين: امتحني بما شئت ليزول ما بقلبك من الريبة والشك في شعري. فقال: لا حاجة لنا في ذلك. أنت شاعر مقتدر، والذي قيل فيك باطل. ثم وصله بعشرة آلاف درهم. وخلع عليه – أي ألبسه إحدى حلله[1].

وبما أن الزمن العباسي، قد كان زمن حضور السلطة، فقد عد هذا الزمن:

- **زمن غياب المعارضة**، لا سيما المعارضة القوية والفاعلة إلا ما ندر، على أن من شأن المعارضة القوية، أنها كانت حين تبرز، تواجه بالقمع الشامل والمنظم من كل مؤسسات الدولة، بما في ذلك مؤسسة اللغويين والنقاد الذين صارت سلطتهم في الغالب جزءاً من سلطة الدولة، ذلك أنه ما كان للحكام العباسيين، وهم الذين عرفوا كيف يكيدون لخصومهم الأمويين من خلال ثورة ظلت تخفي نفسها حتى لحظة الحسم الأخير مع دولة بني أمية، أقول، إنه ما كان للخلفاء العباسيين أن يهاجموا خصومهم السياسيين على نحو ما كان يفعل خلفاء بني أمية، وإلا وقعوا فيما وقعوا فيه من أخطاء سياسية أدت في النهاية إلى الإطاحة بهم وزوال ملكهم. ومن هنا رأيناهم يحرصون حرصاً شديداً على تسخير كل شيء

---

[1] العمدة، ج 2، ص 133.

لتحقيق غرضهم في السيطرة وفرض إرادتهم على الآخرين بمن فيم الشعراء. ولا أدل عـــلى ذلك من قول المرزباني في موشحه عن إبن الرومي: "وكثير من أهل الأدب يذكرون خبث لسان علي بن العباس الرومي، المعروف بابن الرومي، ويطعن عليه كثرة هجائه حتى جعلوه في ذلك أوحد لا نظير له ، ويضربون عن إضافة البحتري عـــن مـــداه فيه (أي في الهجاء) وأنه لم يبلغ مبلغه في دقة معانيه، وجودة ألفاظه، وبدائـــع مخترعاته، لأن البحتري قد هجا نحواً من أربعين رئيساً من ممدوحيه منهم خليفـــتان، المنتصر والمستعين وساق بعهدهما الوزراء، ورؤساء القواد، ومن جرى مجـــراهم من جلة الكتاب والعمال ووجوه القضاة والكبراء بعد أن مدحهم وأخذ جوائـــزهم، وحاله في ذلك ينبئ عن سوء العهد، وخبث الطريقة[1]. ومما قبح فيه هـــذا الشاعر أيضاً وعدل به عن طريق الشعراء المحمودة، كما يقال المرزباني، أني وجدتـــه، يعني البحتري، قد نقل نحواً من عشرين قصيدة من مدائحه لجماعة توفر حظـــه منهم عليها إلى مدح غيرهم، وأمات أسماء من مدحهم أولاً، مع سعة ذرعه لقول الشعر، واقتداره على التوسع فيه[2].

ثم يقـــول المـــرزباني: ولم أذكر حاله في ذلك عن طريق التحامل عليه، مع اعـــتقاد فضله وتقديمه، ولكني أحببت أن أبين أمره لمن لعله استتر عنه. وحسبنا الله ونعم الوكيل[3].

على أن من شأن هذه الحكاية أنها تدل دلالة ضمنية، على أن الزمن العباسي قد كان في جملته:

– **زمن احتكار السلطة**، وبالذات سلطة المال الذي أخذ يتدفق على خزائن الدولة من كل مكان امتد إليه سلطانها، لأن ذلك المال الذي ملأ خزائن الدولة بقي محـــتكراً في يـــد أصـــحاب النفوذ من الخلفاء والوزراء وقوادهم، إضافة إلى بعض المنتفعين القائمين على خدمتهم، ومن هنا صار على طالب الغنى في هذا العصر أن

---

(1) المرجع نفسه، ص 514، 515.
(2) المرجع نفسه.
(3) المرجع نفسه.

يطلـــبه من أحد مصدرين، أو أن يسلك إليه أحد سبيلين، أشار إليهما أبو نواس في قوله[1]:

كفـــى حَزَنًـــا أن الـــجوادَ مُقَتَّـــرٌ عليـــه ولا معـــروف عنـــد بخيـــل
سأبغـــي الغنـــى إما جليس خليفـــةٍ يقـــوم سواءً أو مخيـــف سبيـــل
بكل فتـــى لا يُستطـــار جنـــانـــهُ إذا نَـــوَّه الـــزحفـــان بـــاسم قتيل
لِنَحْمِـــيَ مَـــالَ اللهِ من كل فاجـــر أخـــي بطنـــة للطيبـــات أكـــول

وهذا يدل دلالة قاطعة على أن خلفاء بني العباس قد استخدموا المال بوصفه ســـلاحاً في مواجهة الآخرين بشكل عام في سبيل إذلالهم وإخضاعهم حتى يكونوا خدمـــاً لهـــم وحشماً، فإذا ما أحسوا أن الآخرين قد صاروا لهم كذلك، أغدقوا علـــيهم بـــالأموال الطائلة وحوّلوا حياتهم من حياة الفقر والفاقة، إلى حياة الترف والـــبذخ، ولا أدل على ذلك من قول المأمون حين نقل له، أن وزيره ابن مسعدة خَلَّـــف بعد وفاته ثمانين ألف دينار، فقال: هذا قليل لمن اتصل بنا وطالت خدمته لنا[2].

عـــلى أن من شأن احتكار الخلفاء العباسيين لسلطة المال على النحو الذي أوضـــحنا، أنه قد جعلهم يحتكرون أيضاً سلطة البيان، فهم الذين يقضون بإجادة الشاعر، ويجزلـــون له العطـــاء ، وهـــم الذين يحكمون بعدم إجادته ويحرمونه من عطايـــاهم، وقـــد يـــنـــزلون به أشد العقوبات. وهو ما أحال البيان إلى صناعة، والقصـــيدة إلى سلعة يجب إنتاجها لمن يستهلكها من رموز السلطة، ولا أدل على ذلك من قول ابن المعتز في طبقاته[3] قال: كان عوف بن ملحم سخياً على الطعام جداً صاحب شراب ولهو وخلاعة، وكان الشعراء الأصاغر يقصدونه، ويمدحونه، فيعطـــيهم ويصـــلهم، ويتوســـلون به إلى عبد الله بن طاهر، فيشفع لهم، ويخرج

---

(1) الديوان، شرح علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1972 م، ص 410.
(2) النجوم الزاهرة للطبري، ج 2، ص 227.
(3) طبقات الشعراء ص 393.

جوائزهم، فقد قدم مرة شاعر على عبـــد الله بن طاهر يقال له رَوْح مِنَ البصرة ، فامـــتدح عبد الله بقصيدة، ومدح عوفاً بأبيات، وقد أنـــزله عنده، وأحسن إليه، فـــلما سمع عوف أبياته وجدها ضعيفة جداً، ثم قال له: أنشدني ما قلت في الأمير، واستدل بما سمع على ضعف نمط الرجل، فأنشده، فقال: لا توصلها إليه، فإن الأمير بصير بالشعر، وهذا الشعر لا يقع منه موقعاً ينفعك، ولكني أقول في مدحه قصيدة فانتحلها، وألقه بها، فأبى، وظن أنه يقول ذلك حسداً منه، وكان الرجل رقيعاً، لا يفطن لعيب نفسه، فقال له: فشأنك إذن وما تريد، فأنشد روح قصيدته لعبد الله، فقال له: أيمثل هذا الشعر يُلْقَي الأمراءُ والملوك؟! أيقبل مثل هذا حر؟! وردها عليه، فصـــار إلى عوف، وشكا إليه، فقال له: ألم أنصحك؟ ألم أقل لك إنه لا يقبل مثل هذا الشعر، فلما دخل عوف على عبد الله، قال له الأخير: ويحك يا أبا ملحم، أما سمعـــت شعر هذا القادم علينا فينا؟ قال عوف: بلى – أعز الله الأمير – لقد سمعته، ونصحت له، فلم يقبل.

عـــلى أن مـــا يؤكد تحول البيان في الزمن العباسي إلى صناعة والقصيدة إلى سلعة، فضلا عن ذلك، ما رواه المرزباني في موشحه قال: حدثني ابن مهروية قال: حدثـــني علي بن محمد بن سليمان النوفلي، قال: سمعت أبي يذكر قال: كان رجل من باهلة اليمامة قد امتدح مروان بن محمد بشعر يقول فيه:

مـــروان يـــابـــن محمد أنت الذي زيدت به شرفاً على شرف بنو مروان

فوقع مروان في حروبه، فلم يخرج إليه الرجل حتى قتل مروان، ولقي مروان بـــن أبي حفصـــة هذا الباهلي، فأنشده القصيدة، فقال له مروان: بعنيها، وأكتمها عني، ففعل، فاشتراها منه بثلاثمائة درهم وقلب الاسم فقال:

معـــن بن زائـــدة الذي زيدت به شرفا علـــى شرف بنـــو شيبـــانِ

وتممها، وجعلها مديحاً لمعن بن زائدة[1].

---

[1] المرجع السابق، ص 393.

ويذكـــر المـــرزباني رواية أخرى، فيقول: وأخبرني علي بن هارون عن عمه يحيى، عن اسحاق الموصلي قال: قال مروان بن أبي حفصة: خرجت أريد معن بن زائـــدة، فضـــمني الطريق وأعرابياً، فسألته: أين تريد؟ فقال: هذا الملك الشيباني، فقلـــت: فما أهديت إليه؟ قال: بيتين. قلت: فقط؟ قال: إني جمعت فيهما ما يسره فقلت: هاتهما. فأنشدني:

معـــن بن زائدة الذي زيدت بـــه شرفـــا علـــى شرف بنـــو شيبان

إن عـــــد أيّـــامُ الفِعـــالِ فإنـــما يومان؛ يوم نـــدى ويـــوم طِعـــان

قـــال الأعرابي: ولي قصيدة حكتها بهذا الوزن. فقلت: تأتي رجلاً قد كثرت غاشيته، وكثر الشعراء ببابه، فمتى تصل إليه؟ قال: فقل. قلت: تأخذ مني ما أملت بهذيـــن البيتين، وتنصرف إلى رحلك. قال: فكم تبذل؟ قلت: خمسين درهماً. قال: مـــا كنت فاعلاً ولا بالضعف. قال: فلم أزل أرفق به (أساومه) حتى بذلت له مائة وعشـــرين درهمـــاً، فأخذهـــا وانصرف. فقلت: إني أصدقك. قال: والصدق بك أحســـن. قلـــت: إني قد حكت قافية توازن هذا الشعر، وإني أريد أن أضم هذين البيـــتين إلـــيها. قال: سبحان الله! لقد خفت أمراً لا يبلغك أبداً، فأتيت معن بن زائـــدة، وجعلت البيتين في وسط الشعر، وأنشدته، فأصغى نحوي، فوالله ما هو إلا أن سمعهـــا، فما تمالك أن خر عن فرشه حتى لصق بالأرض، ثم قال: أعد البيتين. فأعدتهمـــا، فنادى: يا غلام ائتني بكيس فيه ألف دينار. فما كان إلا لفظه وكيسه، فقـــال: صـــبها على رأسه. ثم قال: هات عشرين ثوباً من خاص كسوتي، ودابتي الكذا، وبغلي الكذا. قال مروان بن أبي حفصة: فانصرفت بحباء الأعرابي، لا بحباء معن[1].

على أن من شأن احتكار العباسيين لسلطة المال، وسلطة البيان، أنه قد أدى إلى بـــروز ظاهرة النفاق وعدم الصدق في القول، مما عكس نفسه سلباً على حياة الأدبـــاء، على الأقل الذين نزعت منهم السلطة ثقتها، وأحاطت مواقفهم بكثير من

---

[1] المرجع نفسه، ص 393، 394.

الشـــبهات والشكوك، فأضحوا يكابدون، بالإضافة إلى الإذلال والحرمان، الخوف عـــلى حـــياتهم من بطش السلطان، وهو ما أفضى، في النهاية، إلى غياب الإنسان الفـــاعل في المجتمع العباسي، على الأقل، في منظور طائفة من شعراء ذلك العصر، (شـــعراء الحداثـــة العباسية) مما حدى بهذه الطائفة من الشعراء إلى رفض المشاركة الفاعلـــة في الحـــياة العامـــة، في ذلـــك العصر، والانصراف شبه الكامل لمواجهة أوضاعهم الخاصة في سياق ذلك الغياب.

على أن انصراف هؤلاء الشعراء لمواجهة أوضاعهم الخاصة لا يعني بحال من الأحـــوال، أنهـــم قـــد عزلوا أنفسهم عن الواقع، ولم يعودوا يكترثون بمجريات الأحداث فيه. بل يعني أنهم قد صدموا بذلك الواقع، وأخذوا يفكرون فيه ويحسبون لـــه ألـــف حساب، ولذلك فقد أعطوا الأولية في عملية المواجهة معه، لأوضاعهم الخاصـــة، باعتبار أنها أقرب إلى نفوسهم من جهة، وأسهل عليهم في عملية التغيير مـــن جهة ثانية، هذا بالإضافة إلى أن إصلاح أوضاعهم الخاصة يعد بمثابة الطريق الصـــحيح لإصلاح الأوضاع العامة، والتعديل فيها، فما يمس حياة الفرد، يمس — بالضـــرورة، حياة الجماعة، وما يصلح حياة الفرد، يصلح حياة الجماعة، أو الأمة دون ريب.

وعـــلى الـــرغم من كل ما ذكرنا عن هذا العصر، إلا أنه قد عد في مقابل ذلك:

- زمـــن انفـــتاح حضاري وثقافي، على حضارة الآخرين وثقافتهم، وهو انفـــتاح مكّن له عدد من العوامل، لعل أهمها: حركة الترجمة، ونقل علوم الأوائل إضـــافة إلى تأثر العرب بالمعارف العلمية التطبيقية عن الأجانب، فضلاً عن جدالهم لأصـــحاب الملل والنحل، على أن جميع ألوان الثقافات العامة التي كانت مبثوثة في الـــبلدان المفتوحة، قد تحولت للعربية دون حاجة إلى ترجمة منظمة لسبب طبيعي، وهو أن شعوب هذه الثقافات تحولوا عرباً، فكان طبيعياً أن تتحول معهم ثقافاتهم، وألا تنتظر حتى ينظم لها النقل والترجمة[1].

---

[1] في هذا شوقي ضيف: العصر العباسي الأول، دار المعارف، مصر، ط 1962، ص 94 وما بعدها.

وبما أن الزمن العباسي قد كان زمن انفتاح حضاري وثقافي شامل، فقد عد هذا العصر:

زمـــن الحـــرية الفكـــرية أو الدينية، ومن ثم زمن التعدد الديني، أو المذهبي والفكري، إلا ما كان من بعض الأفكار التي لها صلة بالسياسة القائمة آنذاك، وإلا فقـــد كانـــت مدن العراق، كما يقول المؤرخون[1]؛ ملتقى كل ملة، ومجتمع كل نحلة، وكان يغشى البصرة والكوفة مجوس، وزنادقة، كما يغشاها أهل الهند والصين على اختلاف دياناتهم وشعائرهم، ومطالب حياتهم في أوقات جدهم ولهوهم.

على أن هذا المناخ التعددي في الفكر والثقافة، قد أدى إلى تصارع الأفكار وتـــنازع الثقافات، وعلى نحو أدى إلى بروز ظاهرة أخرى ميزت هذا العصر، هي ظاهرة (الجدل) أو ظاهرة شيوع الخلاف، أو الاختلاف، ليس بين المذاهب أو الملل المخـــتلفة، بل بين أصحاب الملة الواحدة بل المذهب الواحد. فقد أشتجر الخلاف بـــين المذاهب حتى في النحو والفقه والفلسفة وعلوم الكلام وما يجاورها أحياناً من حذلقـــة المتكلمين ودعاة المتطرفين وتعدي اللغط بالخلاف والجدل في هذه المسائل ونحوها إلى سواد الناس العامة[2].

وبمـــا أن الـــزمن العباسي قد كان زمن انفتاح ثقافي وحضاري على النحو الذي أوضحنا، أو إلى الحد الذي ذكرنا، فقد عد هذا العصر بحق:

- زمـــن تحـــول حضـــاري، إن بالنسبة للإنسان العربي المسلم، أم بالنسبة للإنسان الآخر الذي غدا يعيش معه في نفس المحيط وتجري عليه نفس الظروف.

ومن هنا، فقد بدا هذا العصر، لا سيما عند طائفة من الشعراء (شعراء المجون بخاصة)، زمن ذوبان الشخصية، وضياع الهوية، خاصة عند بعض الشعراء. ولا أدل عـــلى ذلك من موقف أبي نواس الذي قيل عنه: إنه تعلم كل شيء ولكن ليتحول إلى لاشـــيء، أو ليتخذ موقفاً رافضاً لكل شيء، فقد تعلم العزف على العود ودق

---

[1] المرجع نفسه، ص 89 وما بعدها.

[2] المرجع نفسه، ص 104 وما بعدها.

الدفــوف وتعــلم التنجــيم، وتعــلم اللغة، وتعلم الفقه والحديث، وتعلم القراءة والتجويد، ونظم الشعر وروي قصائد الفحول، وتعلم العطارة والتجارة والأنساب وتــردد عــلى معــاهد الدرس، ومعاهد الرقص والسكر والمجون[1]، وتداول هذه الأدوار كأنمــا يخلع لباس دور من أدوار التمثيل ليلبس غيره على مسرح الحياة في المجتمع العباسي.

عــلى أن الــزمن العباسي الذي وصف بأنه زمن تحلل الشخصية، وضياع الهويــة، بالنسبة لبعض الشعراء، فقد بدا عند طائفة أخرى من أبناء المجتمع العباسي الذيــن اعتــنقوا الدين الإسلامي و لم يعمر الإيمان قلوبهم، قد بدا هذا الزمن: زمن انكفــاء الذات على ذاتها ومحاولة العودة إلى الهوية الأصل، أو إلى الثقافة الأم، فكل ذي نحلــة، أو ملة يريد العودة إلى النحلة أو الملة التي كان عليها قومه، وكل ذي أصــل، أو نســب يحاول التشبث بأصله أو نسبه الذي كان ينسب إليه، فوجدت ظاهرة العصبية إلى العشيرة أو القبيلة، ومن هنا برزت إلى الوجود:

- **ظاهرة الزندقة؛** وهي ظاهرة برزت عند بعض الموالي الذين كانوا ينفرون من الدين الحنيف وكل ما يتصل به من عرب وعروبة[2].

- **وظاهــرة الشعوبية؛** حيث انحاز كثير من الموالي إلى الجنس الذي ينتمون إلــيه واشــتعلت نــار العصبية واتسعت آفاقها. فقد هب كثير من الموالي من غير العــرب ممــن دخل الإسلام، يفاخرون العرب، ولا يعترفون لهم بفضل غير فضل النــبوة ثم يغمــزون فضــلهم هــذا بمــا جنوه على عنــزة النبي ﷺ ومفاخرهم بانتصاراهم.

حيث من المعلوم أن الدولة العباسية هي أصلاً دولة فارسية، و لم يزل هؤلاء الشعوبيون يفاخرون العرب بالصناعة والترف والكياسة حتى قال قائلهم: لا يفلح العربي إلا ومعه نَبِيٌّ يُوحَى إليه[3].

---

[1] في هذا العقاد، بن هاني، المكتبة العصرية، بيروت (د.ت) 90.
[2] شوقي ضيف، مرجع سابق، ص 74، وما بعدها.
[3] المرجع نفسه، ص 76.

على أن العرب أنفسهم في هذا الزمن كانوا يتنازعون الفخار فيما بينهم بين قحطان وعدنان... فكانت القبيلة القحطانية تفاخر القبائل الأخرى بالكثرة والعزة وسوابق التاريخ، وكذلك تفعل كل قبيلة من القبائل العدنانية، بل كل أبناء البيت النـــبوي من العلويين والعباسيين يتنافسون على شرف النسب، ويرى أبناء العباس لإخوانهم شرفاً لا يرونه لأبناء علي، لأن العباس عم، وعلي ابن عم، فيقابلهم أبناء علي بانتمائهم إلى فاطمة الزهراء وهي ابنة النبي ﷺ.

على أن بعض الشعراء الذين كانوا يشعرون أنهم من أصول ضعيفة، أو بأنهم لا يمتلكون أصولاً، قبلية عتيقة تمكنهم من الاعتماد عليها في عملية التفاخر وإثبات الـــذات، قد كانوا يلجأون إلى التمرد على كل ما من شأنه أن يؤكد فكرة الأصل الواحد، أو الأمة الواحدة. وقد ظهر ذلك جلياً في شعر أولئك الذين اتخذوا المجون والخلاعة مسلكاً لهم وديدناً، وفي مقدمتهم أبو نواس، وبشار بن برد، وأضرابهما.

ومـــن هـــنا يمكن القول: إن شعراء الزمن العباسي، قد انقسموا إلى تيارين كبيرين:

(تيار الشعراء المحدثين، وفي مقدمتهم بشار وأبو نواس، وأبو تمام).

وتـــيار الشـــعراء التقليديين وفي مقدمتهم البحتري ومروان بن أبي حفصة وسواهما.

على أن تيار الشعر المحدث قد انقسم هو الآخر إلى تيارين كبيرين:

تـــيار المجون في الشعر، كما هو الحال بالنسبة لبشار، وأبي نواس وسواهم، وتيار الإحتشام في الشعر، كما يتمثل عند أبي تمام.

عـــلى أن مـــا يمـــيز قصائد هذا التيار بشكل عام أنها تمثل مواجهة واضحة وصريحة مع السلطة السائدة بكل أشكالها وأنواعها، الفنية والسياسية والاجتماعية والدينـــية، فهي قصائد قد وجدت في مواجهة سلطة الأنموذج الشعري القديم، وفي مواجهـــة ســـلطة السياســـة الـــتي أصدرت مرسومات بمنع الشاعر من القول في موضوعات معينـــة والسماح له بالقول في موضوعات معينة ، فمنعته من أن يقول

شـــعراً في المـــرأة الحاضرة (المرأة بلحمها وعظمها) وسمحت له بأن يقول شعراً في المـــرأة الغائبة (عبر الطلل). كما وجدت قصائد هذا التيار في مواجهة سلطة الدين الـــتي أحس الشعراء أنها قد استغلت شر استغلال من لدن سلطة السياسة، لتواجه أخيراً سلطة المجتمع الذي أخذ يفرض على الشاعر أن يقول الشعر في موضوعات، وأن لا يقول في موضوعات أخرى.

ولكـــي نوضح طبيعة هذه المواجهة مع كل هذه السُّلَط، يمكننا التوقف عند مظهـــر واحـــد من مظاهر هذه المواجهة، هو مظهر المواجهة مع سلطة الأنموذج الشـــعري القديم، الذي يتضمن عدداً من الإلزامات للشاعر المعاصر الذي يريد أن ينسج على منواله، على أن من تلك الإلزامات ما يتعلق بشكل القصيدة، ومنها ما يـــتعلق بمـــا ينبغي أن تكون عليه علاقة الشكل بالمضمون في القصيدة، ومن تلك الإلزامات ما يأتي:

أن يـــبني الشـــاعر قصيدته بناءً هرمياً على نحو ما كان الشاعر الجاهلي يبني قصـــيدته بحيـــث يؤلفها من عدد من الموضوعات، أو من (الطوابق) ولا يجوز أن تؤلف من طابق واحد، ومن هنا رأينا من جملة المعايير التي اعتمد عليها نقاد البيان في الحكم على فحولة الشاعر طول النفس، فالشاعر الفحل هو الشاعر الذي يكون بمقدوره على الدوام بناء قصيدته بناء هرمياً، بحيث تتألف من مقدمة يسرع فيها إلى وصـــف الطلل، ثم ينتقل إلى وصف المحبوبة، وما يمكن أن يكون قد اعترض طريقه مـــن صـــعوبات، لينتقل بعد ذلك إلى وصف الرحلة، والراحلة من خيل أو ناقة، ليصـــل بعد ذلك إلى الموضوع الرئيسي الذي يمثل غرض الشاعر، ويتمثل في المدح أو الهجاء، على أن المدح قد يكون مدحاً للأنا الجماعية، فيسمى فخراً، وقد يكون مدحاً لآخر حي، فيسمى مديحاً، وقد يكون مديحاً لآخر ميت، فيسمى رثاءً، على أنـــه إذا كان مدحاً لآخر حي أنثى فيسمى غزلاً، وهذا يعني أن الشاعر العربي قد بقـــي خاضـــعاً لشروط المخاطب ونازلاً عند إرادته، إلى أن ظهر شعراء هذا التيار الذين ثاروا أو قل تمردوا على أنموذج الإبداع الشعري السائد على أكثر من صعيد.

فعـــلى صعيد البناء الهرمي للقصيدة نلاحظ أن شعراء هذا التيار قد رفضوا فكـــرة الهرمـــية في بـــناء القصيدة من أساسها، مما جعلهم ينتجون القصيدة الدور الواحد أو القصيدة المقطوعة أي المكرسة لموضوع واحد، قد يكون مدحاً أو هجاء أو غزلاً... الخ. فالقصيدة عند أبي نواس مثلاً لم تعد تلك القصيدة الطويلة المتشعبة أو المـــتعددة الموضـــوعات (عدا بعض القصائد المدحية)، بل غدت قصيدة قصيرة مكرسة لموضوع واحد، قلما تجاوزت الصفحة أو الصفحتين على الأكثر، ومن هنا رأيـــنا هـــذا الشاعر بالذات يرفض فكرة الوقوف على الأطلال ووصفها. مما دفع الخليفة إلى إصدار مرسوم يقضي بضرورة إلتزام الشاعر بالوقوف على الأطلال.

ومن هنا جاء قول الشاعر ساخراً:

عـــاج الشقـــي على الأطلال يسألها وعجـــت أسأل عـــن خمـــارة البلد

فـــنحن نلاحظ أن الشاعر قد استبدل بالوقوف على الأطلال الوقوف على الخمـــرة، ليســـتبدل بالغزل بالمرأة، الغزل بالخمرة وبالغلمان، وعلى نحو يؤكد أن الشاعر قد غدا يواجه قرار السلطة بمنع الغزل بالمرأة بقول غزلي آخر يجمع بالإضافة إلى الغزل بالمرأة الغزل بالخمرة وبالرجل على السواء، وكأني بالشاعر يريد أن يقول لمـــن أصـــدر قرار المنع ذاك: إنك إن كنت قد منعتني من وصف المباح أو الحلال، فـــإنني على استعداد لأن أصف المباح وغير المباح؛ الحلال والحرام، فهو بهذا يعلن تحديـــه لقـــرار الحظر الصادر ضده، وهذا يعني أن القصيدة الحداثية لم تعد مكرسة لقـــول مـــا يرضي الآخر (الإبانة عن المعنى اللائق بمقامه) مهما كانت مكانة هذا الآخـــر، أو موقعه في السلم الإجتماعي، بل غدت مكرسة لقول موقف الذات من الآخـــر، الأمـــر الـــذي جعل الشاعر في هذه القصيدة يواجه سلطة القول بالمعنى الشريف أو اللائق، بقول المعنى الوضيع الذي يتجاوز حدود اللياقة الأخلاقية، أكان مادحـــاً أم هاجـــياً، لذلك رأينا تحول الهجاء الصريح، بالتالي إلى نوع من الشتائم بـــالكلام الجارح أو المقذع، الأمر الذي جعل نقاد البيان وعلماء البلاغة، يتدخلون لإنقـــاذ الموقـــف، أو لفظ الإشتباك الحاصل بين الشاعر والمخاطب أو بين المرسل والمتلقي، على النحو الذي أوضحنا أثناء تناولنا لنظرية البيان.

وهنا يمكن القول أخيراً: أن نظرية البيان كما بلورها الجاحظ ومن جاء بعده حـــتى عبد القاهر، قد وجدت في مواجهة تيار الشعر المحدث (وبالذات تيار المجون منه) الذي وجد هو الآخر في مواجهتها، أو في مواجهة القمع الذي ظلت تمارسه، هـــذه، عـــلى نحـــو يؤكد أن كلاً منهما قد وجد في مواجهة الآخر (بدليل تزامن ظهورهما وتبلور ملامحهما).

أمـــا نظـــرية النظم فقد وجدت لمجاراة تيار الحداثة في الشعر وبالذات تيار الحداثة المحتشم، كما يتجلى عند أبي تمام.

قائمة المراجع

المراجع العربية

أبادي (الفيروز) القاموس المحيط.

الآمدي (الحسين بن بشر بن يحيى):

- الموازنـــة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت 1944م.

ابن الأثير (ضياء الدين):

- المثل السائر، قدّمه وعلّق عليه أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، (د.ت.).

الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر):

- البيان والتبيين، تحقيق حسن السندوبي، دار الفكر، بيروت (د.ت.).
- الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، ط 2 القاهرة 1965 م.

الجابري (محمد عابد):

- بنية العقل العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1986 م.

الجرجاني (عبد القاهر):

- دلائل الإعجاز، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1982 م.
- أسرار البلاغة، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، (د.ت.).

الجرجاني (القاضي علي عبد العزيز):

- الوســـاطة بـــين المتـــنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، 1966 م.

الخفاجي (ابن سنان):

- سر الفصاحة، تحقيق علي فودة، ط 1، القاهرة، 1932 م.

ابن رشيق (أبو علي الحسن):

- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق، محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط 4، 1972 م.

ابن طباطبا (أبو الحسن محمد بن أحمد):
- عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلاّم، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1980م.

ابن قتيبة (أبو محمد الدينوري):
- الشعر والشعراء، تحقيق مفيد قميحة ونعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2/ 1985 م.

ابن جعفر (قدامة):
- نقـــد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط 1، 1978 م.

ابن المعتز (عبد الله):
- طبقات الشعراء، تحقيق عبد الستار أحمد، دار المعارف، مصر، ط 4، (د.ت.).
- البديع، محمد عبد المنعم خفاجي، ط 2، القاهرة 1945 م.

ابن منقذ (أسامة):
- الـــبديع في نقـــد الشعر، تحقيق د. أحمد بدوي ود. حامد عبد المجيد، القاهرة، 1960م.

ابن وهب (أبو الحسن اسحاق.... الكاتب):
- البرهان في وجوه البيان، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، ط 1، 1967م.

المرزباني:
- الموشح، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، 1965 م.

أبو نواس (ابن هانئ):
- الديوان، شرح علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1972 م.

العقاد (محمود عباس):
- ابن هانئ، المكتبة العصرية، بيروت، (د.ت).

ضيف (د. شوقي):
العصر العباسي الأول، دار المعارف، مصر، ط 1962 م.

أخرى مترجمة

- في أصـــول الخطاب النقدي الجديد، تزفتان تودوروف، ورولان بارت، ترجمة: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط أولى، 1987 م.
- بنـــية اللغـــة الشـــعرية، جان كوهين، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 1، 1986 م.

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	5
الباب الأول: شعرية البيان في التراث النقدي والبلاغي	
1- مفهوم البيان	7
2 - متعاطي البيان ودوره في العملية البيانية.....	10
الشروط الواجب توافرها فيمن يتعاطى البيان.....	14
3 - المعنى المبين وأهم معايير بيانيته.....	16
3 -1- معيار الصحة:	17
3-1-1- مطابقته للواقع أو للعقل.....	17
3-1-2- مطابقته لما عرف من معاني العرب.....	19
3-2- معيار الفائدة والنفع.....	30
3-3- معيار اللياقة بمقام المخاطب من ذوي الأقدار.....	33
المعاني اللائقة بمقام المخاطب وأنواعها:.....	33
- نوع يجب إثباته للمخاطب به مباشرة.....	34
- ونوع يجب إثباته للأشياء أو للأشخاص التي يجب ذكرها كوسائط في سياق مخاطبة الأشخاص من ذوي الأقدار	40
أهم المعايير التي اعتمد عليها نقاد البيان في عملية وصف الأشياء:- ...	41
- المعيار الأول: أن يكون وصفاً للأشياء بما فيها من صفات واقعية أو مثالية	41
- المعيار الثاني: مراعاة حال الموصوف ووصفه بما يليق به، أو بما يناسبه	41
- المعيار الثالث: مراعاة حال الموصوف لأجله	42
- المعيار الرابع: مراعاة القواعد المقررة في الوصف	43

- المعيار الخامس: الجري مجرى العادة في عملية الوصف 44
- المعيار السادس: أن يكون الوصف مما تصف به أو بمثله العرب 44
3-4- معيار شيوع المعنى وكثرة تداوله في السوق 45
4- الإبانة البيانية وأهم خصائصها: ما يميز الإبانة البيانية في الوعي البياني: 46
4-1- إنها دلالة على المعنى الموجود، لا على المعنى الذي ينبغي أن يوجد 46
4-2- إنها دلالة تستهدف الإبانة عن المعنى المضمر أو الخفي 47
4-3- إنها دلالة إحاطة بالمعنى وقبض عليه، أو إمساك به 48
4-4- إنها دلالة ألفاظ على معان وليست دلالة معان على معان ... 49
4-5- دلالة البيان في الأصل، دلالة حقيقية على المعنى الحقيقي 52
معايير بيانية الدلالة المجازية: معيار الصحة، معيار الملاءمة، معيار الجريان مجرى العادة، دلالة البيان دلالة مقموعة، دلالة البيان دلالة عرض للمعنى..... 55
الشروط الواجب توافرها في الشاعر العارض: الارتجال وسرعة البديهة، أن يكون ممن تنهضِ فيه إمكانات النطق الصحيح — الفصيح، إصابة المحز، تجويد المطالع، البدء بعرض المعنى الغزلي، حسن التخلص، التزيي بزي الأعراب..... 62
- دلالة البيان عملية متطورة 71
- دلالة البيان تنهض على أساس التمويه على المتلقي ومحاولة خداعه بالمعنى 71
- هدف دلالة البيان الى فرض سلطة المخاطِب على المخاطَب 73
الخلاصة 78

الباب الثاني : شعرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني

موقف عبد القاهر من قضية اللفظ والمعنى: عبد القاهر يرفض فكرة الفصل بين اللفظ والمعنى، ويرفض أن تكون المزية في النظم الشعري راجعة الى اللفظ دون المعنى أو الى المعنى دون اللفظ ويرى أن المزية إنما ترجع الى المجموع المتألف منهما 83

معنى النظم عند اللغويين 85
اشتمال مادة النظم على ثلاثة معان: النظم عند عبد القاهر عملية خرق وتأليف، ويستهدف معاني الكلم دون ألفاظ الكلم، وأسباب ذلك: 86
- تعلق الفكر الناظم بمعاني الكلم مركبة، لا مفردة 87
- أنواع المعاني التي يشتمل عليها النظم الشعري 92
- الأولية في النظم الشعري لمعاني النفس 94
- وضع الشاعر في سياق الإنكار والجحود هو الذي يفرض عليه المعنى ويحدد طبيعته 94
- دور المخاطَب في صياغة موقف المتكلم الشاعر منه 95
- تحول المخاطَب في وعي عبد القاهر الى آخر 95
- عبد القاهر يحرر الخطاب الشعري الذي نظر له من أسر المخاطَب المباشر 95
- عبد القاهر يعلق مصير الخطاب الشعري على طريقة اثباته للمعنى... 95
- المزية في التعبير المجازي راجعة الى طريق إثبات المعنى 95
- شروط المعنى الموجه للخطاب هي شروط إثبات المعنى في الخطاب.. 96
- دلالة النظم عند عبد القاهر، دلالة إثبات، أو نفي للمعنى الذي يمثل غرضاً للناظم 96
- دلالة النظم دلالة معان على معان، وليست دلالة ألفاظ على معان.. 97
- دلالة النظم تنهض على الإزاحة 98
- الإزاحة الدلالية وأنماطها: خرق نظم الدلالة..... 99
- الإزاحة النحوية أو التركيبية وأنماطها: خرق نظام النحو، الإزاحة بالحذف، الإزاحة بالتقديم والتأخير، الإزاحة بالتنكير، الإزاحة باحلال كلمة من جنس محل كلمة من جنس آخر، الإزاحة باحلال حالة إعرابية لكلمة محل حالة إعرابية أخرى لنفس الكلمة. 104
- من سمات دلالة النظم أيضاً: أنها دلالة انتاج للمعنى الشعري، دلالة النظم تؤدي الى إنتاج المختلف، دلالة النظم تؤدي الى إنتاج المختلف المتعدد، دلالة النظم دلالة على المعنى بالصورة، دلالة النظم دلالة عرض للمعنى، دلالة النظم دلالة إيحاء بالمعنى..... 109

الاستراتيجية الشعرية عند عبد القاهر تنهض على استبدال المعنى 114

الباب الثالث : بيانية البيان، وبيانية النظم

- الجاحظ يشترط فصاحة الخطاب، ويجعل الفصاحة متعلقة بالألفاظ من حيث نطقها لا من حيث كتابتها 117
- دلالة البيان دلالة باللسان أو بالنطق، أما دلالة النظم فتعد دلالة بالكتابة..... 118
- شروط الفصاحة عند الجاحظ هي شروط النطق الصحيح الفصيح.. 118
- نقاد البيان يؤسسون لما سمى ببلاغة الكلام، أما عبد القاهر فقد أسس لما يمكن تسميته ببلاغة الصمت 119
- دلالة البيان دلالة ظاهرة أو مباشرة أما دلالة النظم فإيحائية أو رمزية 119
- دلالة البيان لا تحتاج إلى بيان، أما دلالة لنظم فتحتاج الى مزيد بيان 120
- دلالة البيان دلالة مشاكلة وتطابق، أما دلالة النظم فدلالة اختلاف وعدم تطابق 121
- دلالة البيان آلية مغلقة، ودلالة النظم دينامية مفتوحة 121
- دلالة البيان تهدف الى إشاعة المعنى وتعميمه، ودلالة النظم تهدف الى تخصص المعنى وشعرنته 122
- بيان البيان عند الجاحظ بيانية سلطوية قمعية 122
- اقتران سلطة البيان بسلطة الحكم والملك 122
- سلطة البيان تهدد سلطة السياسة 123
- بيانية الجاحظ بيانية خطابية في الأساس وإن تعلقت بصورة استثنائية بالشعر وبيانية عبد القاهر بيانية شعرية في الأساس وإن تعلقت بصورة استثنائية بالخطابة 124
- تساؤل حول الشروط الاجتماعية أو التاريخية التي أنتجت أو نتج عنها وعي نظرية البيان 125
- حضور السلطة في زمن النشأة أفضى الى حضور البيان 132

المراجع 146

2005/2/728

شعرية الخطاب

في التراث النقدي والبلاغي

يعيد هذا البحث من جديد طرح سؤال الشعرية الذي طرح مراراً من قبل نقاد وأدباء مرموقين على تراثنا النقدي والبلاغي، محاولاً الكشف عن خصائص الإبداع الجمالي وشروط جماليته في النظرية الشعرية العربية، انطلاقاً من نظرية البيان، كما بلورها الجاحظ، ومن جاء بعده، حتى عبد القاهر الجرجاني، وانتهاء بـ(نظرية النظم) الجرجانية.

وتأتي أهمية هذا البحث في كونه يربط بين شروط جمالية الإبداع وشروط جمالية التلقي، منطلقاً في هذا الربط من طبيعة الموقف النقدي البياني الذي سعى على الدوام إلى فرض سياق التلقي الجمالي، على الإبداع ليغدو سياقاً له، وسعى من ثم إلى فرض شروط التلقي الجمالي على الإبداع لتغدو شروطاً جمالية له.

لقد رأيت في بحثي هذا الذي يستهدف في الأساس الكشف عن جمالية الخطاب الشعري في التراث النقدي والبلاغي، إن انطلق من العملية البيانية نفسها، بوصفها عملية دلالة على المعنى تنطوي على شروط جمالية في الإنتاج وفي التلقي في آن معاً، وهو أمر من شأنه أنه قد حتم عليّ البدء أولاً بتحديد مفهوم البيان بشكل عام، لألج من مفهوم البيان إثر ذلك إلى صلب العملية البيانية. على أني قد سلطت الضوء بشكل خاص، على دور المبين له (المتلقي) في عملية البيان نظراً لدوره الفعال في هذه العملية.

وفي محور خاص في نظرية النظم الشعري عند الجرجاني وضحت ما يميّز (عملية الإبانة عن المعنى) في الوعي النقدي البياني قبل الجرجاني عن عملية نظم المعنى عنده بوصفهما طريقتين مختلفتين من طرق إنتاج المعنى وطريقتين مختلفتين من طرق تلقي المعنى أو الاستجابة له.

من المقدمة

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

ISBN 9953-427-96-8