التجريد والموازنة
في التراث النقدي والبلاغي
عند العرب

أطروحة تقدم بها :

توفيق بن أحمد قاهري

إلى مجلس كلية التربية / ابن رشد ـ جامعة بغداد
وهي جزء من متطلبات نيل درجة دكتوراه فلسفة في
اللغة العربية / أدب

بإشـــــراف

الأستاذ الدكتور : علـــي عبد الرزاق السامرائي

١٤٢٣هـ **كانون الثاني (جانفي) ٢٠٠٣ م**

إقرار المشرف

أشهد أن إعداد هذه الأطروحة الموسومة بـ " **التجريد والموازنة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب** " والمقدمة من الطالب : توفيق بن أحمد قاهري قد تمَّ تحت إشرافي في كلية التربية / ابن رشد . جامعة بغداد . وهي جزء من متطلبات نيل درجة الدكتوراه فلسفة في اللغة العربية وآدابها .

التوقيع

المشرف الأستاذ الدكتور

علي عبد الرزاق السامرائي

التاريخ : / / ٢٠٠٢م

بناءً على التوصيات المتوافرة أرشح هذه الأطروحة للمناقشة

التوقيع

الأستاذ المساعد الدكتور

ناهي إبراهيم العبيدي

رئيس قسم اللغة العربية

التاريخ / /٢٠٠٢م

إلـى

الذي لولاه ما أزهرت واحتي، ولا اخضر عشبي، ولا نما برعمي

والـــــدي العـــزيـــز

إلـى

الشجرة التي تحتها أجلس، وبظلها أحتمي، تتساقط فوقي أزهارها،

فأجمع من زهرها مغنمي

والـــــدتي الحنـــــون

إلـى

صاحبة اليدين الحانيتين اللتين كنتُ أخفف بإحداهما عرق

المسير وأبعدُ بالأخرى حسك الطريق، التي عتقت معي الآهات لتصبح

رحيقاً، واستقطرت الشجن ليصير طيباً:

هـــــديـــــل

إليكم جميعا أهدي هذا الجهد المتواضع، علّني به أوفي جزءا

يسيراً من دين لكم عليّ

توفيق

شكر وتقدير

من تمام الوفاء ، شكر ذوي الفضل ، واقتداء بقوله تعالى : " **ولا تبخسوا الناس أشياءهم** " ، أقدم شكري الخالص لأستاذي الفاضل الدكتور علي عد الرزاق السامرائي ، الذي أخذ على عاتقه الإشراف على الأطروحة، متفضلا برعاية كل سطر أكتبه ، وتقويم كل حكم أتعهده ، والتوجيه للصواب ،متحملاً بعض عناد أعرفه في نفسي .

كما أتقدم بوافر الشكر والإمتنان لأستاذي الفاضل الدكتور عناد غزوان لجهده المخلص الذي بذله ، إذ وهبني كثيرا من وقته وعلمه ، مما أغنى البحث وعمقه ، وجعله على هذه الصورة التي أرجو أن تكون له قرة عين .

ومما هو جدير بالشكر والذكر أيضا ، تلك العناية الفائقة التي بذلها عن طيب نفس أستاذي الفاضل الدكتور عبد السلام محمد رشيد ، فقد كان وفقه الله يمنحني من نصائحه وتوجيهاته السديدة التي أغنت البحث عمقاً وتوجهاً ، وبعثت في نفسي الجد والإتقان .

أما والديّ فقد غمراني بفيض محبتهما ، وقدما كثيراً من أجل أن ترى هذه الأطروحه النور ، فلهما مني خالص الشكر والعرفان .

صادق الشكر وعظيم الإمتنان أيضا لأخي وصديقي أحمد سامي العزاوي لِ َما أبداه من جميل المعونة وصادق المؤاخاة ، والتفاني في طبع هذه الأطروحة.

أما الغالية : هديل فلها مني خالص الإمتنان والعرفان ، لرعايتها لي ، ووقوفها بجانبي ، فقد كنت خلال هذه المسيرة المضنية استمد منها الصبر والثقة والعزيمة والإصرار على تحقيق الحلم ، وإكمال المشوار .

توفيق

" بسم الله الرحمن الرحيم "

المقـــدمـــة

الحمد لله على توفيقه والهداية إلى أقوم طريقه ، والصلاة والسلام على رسوله محمد ، الصادع بأمره ، القائم بدينه في سره وجهره ، وعلى آله وصحبه مصابيح الإيمان وزهره .

وبعـــد :

كان هاجسي وأنا أبحث عن موضوع لأطروحتي ، أن يكون نقدياً ، بلاغياً في الآن نفسه ، فبدأت بالبحث والاستشارة ، إلى أن أشار علّي أستاذي الفاضل الدكتور عناد غزوان . الذي سبق أن اقترح علّي موضوع رسالة الماجستير . بدراسة التجريد والموازنة ، فوقع الموضوع في نفسي موقعه . وقد شجعني على دراسة هذين المصطلحين كونهما لم يحظيا باهتمام المحدثين، ولم يدرسا الدراسة التي تستحقهما ، عدا استثنائين اثنين اذ لم يسبقني احد . على حد علمي . لدراسة التجريد في التراث العربي ، عدا الدكتور عبد السلام محمد رشيد في بحثه المشار اليه في الفصل الاول ، هذا البحث الذي أنار لي الطريق ، وأسهم في تبيين ما دقّ عن فهمي أو ندّ عن نظري * .

أما الموازنة النقدية وإن تناولها عدد من المحدثين ، فلم أجد من بدّ إلا أن أخصص لها فصلاً مستقلاً ، لكون موضوعي " التجريد والموازنة في التراث النقدي والبلاغي " .

وعلى الرغم من إشارة بعض أساتذتي الأفاضل بأن أحدد موضوعي بحقبة زمنية معينة ، فقد صمّمت على أن أدرس التراث النقدي والبلاغي كله ، مما أوجد استحسانهم ومباركتهم .

---

*اما الموازنة في التراث البلاغي فقد بحث فيها الدكتور : محمد العمري في كتابيه المشار اليهما في الفصل الثالث ، وكذلك تناولها الدكتور عبد السلام محمد رشيد في بحثه المشار اليه في الفصل ذاته .

اقتضت مادة البحث أن تنهض الأطروحة بثلاثة فصول وخاتمة مفتوحة ، فضلا عن هذه المقدمة .

ولأن التجريد موضوع خفي المسالك ، عظيم المزالق ، كثير المضايق فقد خصصت له الفصل الأول : " التجريد في التراث النقدي والبلاغي " .

ولّما كان التجريد على علاقة وثيقة بالفلسفة وعلم النفس ، فقد أغراني ذلك بالبحث في دلالاته في هذين المستويين ، قبل استنطاق المعجم العربي بشأنه ، لأقف على مدى استيعاب البلاغة العربية القديمة لهذه التحديدات المختلفة والدلالات المتعالقة ، وحجم ما أضافه العقل البلاغي العربي من قيم دلالية وتوظيفية .

ثم عملت على تتبع " التجريد " مفهوما، ومصطلحا ، ودلالة ، وتطورا في التراث النقدي والبلاغي ، بدءاً بأبي العباس المبرد (ت ٢٨٥هـ) الذي أشار إلى المفهوم دون ان يصوغ المصطلح ، ومروراً بأبي علي النحوي الذي سّماه بهذا الاسم ، وتلميذه ابن جني الذي سبق النقاد والبلاغيين في تحديد مفهوم التجريد ، وصولاً إلى المتأخرين الذين توسعت بينهم دائرة المصطلح ، حين رُفد بتصورات جديدة .

وفصّلتُ للتجريد بأقسامه التي شققتها وأشكاله التي رصدتها وتوظيفاته التي استنبطتها ، وها هنا حاولت أن أغلغل الفكر إلى زواياه حتى لا يبقى علّيموضع شبهة ومكان مسألة .

وبعد أن عرضت لملامح الشعر التجريدي وأسسه ، تكفل الفصل بالإجابة عن أسئلة مهمة .

لقد اعترضت هذا الفصل صعوبات جمة ، تمثلت في ندرة الدراسات ، إذ قلت عناية الباحثين بالتجريد أو لنقل غابت .

وشُغل الفصل الثاني بالموازنة في التراث النقدي ، بوصفها مفهوم مركزي من المفاهيم التي عرضها المتن النقدي العربي قبل أن يتحول إلى منهج نقدي أو قضية من قضاياه .

وبعد أن تناولت بيان المعنيين اللغوي والاصطلاحي للمفردة ، وبيان ما اعترى هذه الدلالة من تطور بما اكتسبته من دلالات جديدة عبر مسيرتها واستعمالاتها ، تطرقت لدور الموازنة ومزيتها ، والعوائق التي تعترضها ، ومواصفات الموازن الحاذق ، وأسباب اختلاف الأحكام من ناقد الى آخر .

ثم شرعت في جمع ما تناثر من صور وملامح للموازنات والمفاضلات في كتب التراث ، بدءاً بعصر ما قبل الإسلام ومروراً بعصر صدر الإسلام والعصر الأموي والعصر العباسي (قبل الآمدي) ، لنصل إلى موازنة الآمدي بين الطائيين التي خصصت لها قسما رئيسياً من هذا الفصل ، دون ان اغفل معايير الموازنة في كل مرحلة من هذه المراحل .

ولم أتوقف عند الآمدي بل التفت الفصل أيضا للموازنات بعده ، وقدم نماذج لذلك .

ولأن باب الموازنة النقدية واسع ، لذلك اقتضى الأمر أن أرخّي عنان القلم فيه .

واهتم الفصل الثالث بالموازنة في التراث البلاغي ، إذ حاول تتبع موقف الموازنات ، من خلال الإجابة عن أسئلة عدة ، من أهمها :

. لَم اهتم بعض البلاغيين بالموازنات أكثر من غيرهم ؟ .

. لِم تجاهلها بعضهم وخاصمها الآخر ؟ .

. ما آليات إنتاج المصطلح التوازني ؟ .

وفي هذا الفصل أردت أن يكون عملي لحظة حوار مع جهود البلاغيين العرب القدماء ، لفهم الموازنة وصورها ووظائفها في الشعر العربي القديم ، ومن ثم تبيّن موقعها في الرؤية البلاغية العربية .

واقتضى ذلك تتبع ورصد كل عناية . وإن كانت بسيطة . بالموازنة والتوازن من خلال استعراض ابرز المحطات المهمة للتراث ، بدءاً بمرحلة ما قبل التأليف ، وانتهاء بالفلاسفة المسلمين ، لتأخذ بعد ذلك الموازنة طريقها نحو الاصطلاح ، وتدخل ميدان البحث البلاغي في القرن الرابع الهجري ، وتحديداً عند أبي هلال العسكري (ت٣٩٥هـ) ، الذي كان أول من عرض مصطلح " التوازن " بوصفه بنية وصفية جزئية تتمثل في متابعة بعض النصوص القرآنية الكريمة والجمل النثرية ، للبحث عن صفة التوازن فيما يتصل بالسجع والازدواج .

ثم حاولت البحث في مصنفات البلاغيين والبديعيين ، أملا في الإحاطة والاستقصاء للوقوف على طبيعة التناول لمصطلح " الموازنة " ، والتصور الذي يرتبط به ، والكشف عن آليات عمله ، بوصفه نمط من التأليف الإبداعي يعمد اليه المبدع لغرض جمالي تشكيلي (تأليفي) .

ولأن " الموازنة " مصطلح ومفهوم لم يقدّر له أن يكبر ويفرض نفسه ، إذ أدركته النزعة البديعية التجزيئية ، فتعددت أقسامه وكثرت صوره ، حاولت ان أتناول ابرز صور الموازنة ، مشفوعة بتطبيقات ونماذج نصية .

ويجب أن أشير إلى أنني اتبعت في هذه الأطروحة ثلاثة مناهج ، يكمل أحدها الآخر ، للوصول إلى المبتغى ، وهي : الاستقراء ، الوصف ، التحليل .

وفي التطبيق تفاديت التلفيق واصطياد النصوص التي تعزز الافتراضات النظرية وتهمل ما عداها ، وقد بذلت وسعي وغاية جهدي ، واقتصرت على ما اخترته من غير نفي لما تركته .

وقـد انتفـع البحـث مـن أهـم المصـادر النقديـة والبلاغيـة ، فضـلاً عـن بعـض المراجع الحديثة* .

أما عن الروابط والصلات التي جمعت التجريد والموازنة في بحث واحد ، فقد ارتأيت ان تكون الخاتمة المكان المناسب لذلك .

شكري لكل من قدم لي العون في إتمام هذا البحث الذي لا أدعي لـه كمالاً ، إذ الكمـال لله وحـده ، فـإن كـان إحسـانا فبتوفيـق مـن الله ، وإن كـان زلـلاً فمـن عجزي وقصوري .

وبالله الاستعانة والتوفيق ، وإليه المرجع والمآب

توفيـــق بـــن احمـد

بغـداد فـــي

٢٠٠٣ / ١ / ٢٢

* سعيا الى عدم اثقال الحواشي لم نذكر اسماء مؤلفي الكتب المشهورة واختصرنا اسماء كتب عدة .

أورثنا الجهد البلاغي العربي مجموعة من المصطلحات تجاوزت في دلالتها المستويات البلاغية والأدبية واللغوية الى مستويات وتصورات فلسفية ونفسية سايكولوجية وفكرية[١].

ويعد التجريد ابرز المصطلحات التي تميزت بتعد دلالاتها وتلون أنماطها ومستوياتها . إذ تجاذبته علوم عدة ، فان أينع في رحاب البلاغة وعظُم شأنه تحت أجنحة الفنون التشكيلية ، فقد ولد في أحضان الفلسفة ، الا ان الأولى اقترضته فيما يبدو لأمور تخدمها سنقف عليها لاحقاً .

والتجريد على المستوى الفلسفي هو التنظير ، أي المعرفة المنظمة للواقع التي تعكس العالم الموضوعي وجوانبه ، يستخلصها العقل من مراقبة الظاهرات[٢]. ويعني أيضا . على المستوى نفسه . ((عزل صفة أو علاقة عزلا ذهنياً ، وقصر الاعتبار عليها أو ما يترتب على ذلك))[٣].

ولاشك في ان هذه الدلالة على علاقة متينة ((بالتفكير المعنوي والميتافيزيقي المتعالي على الحدود المادية للظواهر قيد التصوير))[٤]، لذلك فالتجريد ((يعارض به الملموس في اللغة الطبيعية))[٥] ، ويرتبط من جهة أخرى بدراسة ((الترابط المنطقي بين عملية التفكير وعملية بناء وصياغة النظرية))[٦].

بهذا يتضح ان هذه الدلالات تتجه نحو التنظير ، والتفكير بالصوغ العقلي للقيم والمفاهيم[٧]، وان هذا الفعل التجريدي في دلالتيه (الأولى والثانية) له صلة متينة بالنشاط النفسي إذ انه يتألف من ((سلسلة أعمال فكرية حيث يهمل ما هون غير جوهري من صفات الشيء وعلاقته ، وتبرز صفات وعلاقات ومعالم أخرى منه باعتبارها جوهرية))[٨].

---

(١) . ينظر: التجريدي البلاغي . الدلالة والتوظيف . د. عبد السلام محمد رشيد : ٢٤ .

(٢) . ينظر : من الميثيولوجيا الى الفلسفة . د. حسام الالوسي : ٣٦ .

(٣) . مفاهيم في الفلسفة والاجتماع . د. احمد خورشيد : ٧٠ .

(٤) . التجريدي البلاغي . الدلالة والتوظيف : ٢٤ .

(٥) . المصطلحات الأدبية المعاصرة . د. سعيد علوش : ٦١ .

(٦) – مفاهيم في الفلسفة والاجتماع : ٧٠.

(٧) . ينظر: التجريدي البلاغي . الدلالة والتوظيف : ٢٤ .

(٨) . مفاهيم في الفلسفة والاجتماع : ٧٠ .

فالتجريد بهذا التّصّور هو ((عزل عنصر من عناصر التصور عن غيره من العناصر المشاركة له في الوجود وتأمله وحده))[١].

لعله تبين بشيء من الوضوح ان الفعل التجريدي يقوم على نزع الصفات الظاهرة للمادة بعد ان يحولها الى أفكار وقيم ، ثم البحث على جوهرها في المرور من إطارها المادي لترتقي الى قيم مجردة وأفكار ومفاهيم يمكن للعقل البشري متابعة تفصيلاتها[٢]، وهذا يظهر بجلاء عند المتصوفة.

والتجريد في الفكر الصوفي يعني ((ان يتجرد المتصوف بظاهره عن الأعراض وبباطنه عن الاعواض))[٣].

ويعني أيضا ، ((إماطة السّوي والكون على السر والقلب ، إذ لا حجاب سوى الصور الكونية والاغيار المنطبعة في ذات القلب والسر فيهما ، كالنتّو والتشعيرات في سطح المرآة القادحة في استوائه ، المزايلة لصفائه))[٤].

اما المعجمات العربية فلم تقدم بشأن " التجريد " ما يتجاوز حدود التصورات الأولية المتواضعة ، ومع ذلك فقد استنطقنا أهمها .

فَجَرَدَ الشيء : يجرُده جَرْداً ، وجَرَّدَه : فَسَّره .

و " جَرَدَ " تعني : أخذك الشيء عن الشيء عسفا وجرفا ، وكل شيء قشرته عن شيء فقد جردته عنه .

والتجريد ، مصدر جردته من ثيابه إذا نزعتها عنه . وهو : التعرية من الثياب ، وهو التشذيب ... والتجّرد للأمر : جدّ فيه[٥].

وأصله في وضع اللغة من : " جَرَدْتُ السّيف " إذا نزعته من غمده ، و " جرّدت فلانا " إذا نزعت ثيابه ، ومن هنا قال عليه الصلاة والسلام : " لا مدَّ ولا تجريد " وذلك في

---

(١) . علم النفس . جميل صليبة : ٤٨١

(٢) . ينظر : التجريدي البلاغي . الدلالة والتوظيف :٢٥ .

(٣) . التعرف لمذهب اهل التصوف . الكلباذي باب : ٥٢ – ١١١ .

(٤) . التعريفات . السيد الشريف الجرجاني : ٣٥ .

(٥) . ينظر : لسان العرب : (جرد) .

النهي عند إقامة الحدنا يُمدّ صاحبهُ على الأرض ، وان تُجُرَّدَ عنه ثيابُهُ ، وقد نقل هذا المعنى الى نوع من أنواع علم البيان(١).

وقد استطاعت البلاغة العربية القديمة ان تستوعب هذه التحديدات وتهضم مختلف الدلالات المتعالقة ، مستعينة بأدواتها الإجرائية وإمكاناتها الأسلوبية ، فأثمر العقل البلاغي العربي إضافات متميزة وسعى الى ترصين المصطلح ، وعمل على تجاوز هذه الحدود الى آفاق أرحب ، دافعا إياه لتحّمل وتقّبل والانفتاح على قيم دلالية وتوظيفية أوسع ، تمكّن البلاغيون من التقاطها وتأكيدها(٢).

فوضع القدماء التّوصيفات المناسبة ، إذ اخذ التجريد عندهم عدّة أنماط ، لكل نمط صورته الخاصة وتكوينه الخاص تبعا لدوره وتبعا للحاصل الدلالي الذي ينتجه .

فالتجريد بنية في محور المحسنات المعنوية ، رصدها البلاغيون كشكل تعبيري ، وظّفه المبدعون لانتاج دلالاتهم بشكل يؤدي مهماتهم الفنية ، إذن التجريد : وسيلة فنية ، وهو ظاهرة أسلوبية أثيرة لدى الشعراء قدامى ومحدثين .

وقد مر المصطلح بمراحل عدة ، إذ خّيم عليه الغموض وعدم التحديد في بادئ الأمر ، قال عنه ابن الأثير ، هذا اسم كنت قد سمعته ، فقال القائل : التجريد في الكلام حسنٌ ، ثم سكت ، فسألته عن حقيقته ، فردّ : كذا سَمِعْتُ ، ولم يضف شيئاً (٣). ثم ما لبث ان اتضح وحُدِّد.

ففي القرن الثالث الهجري بدأ التفكير بالتجريد مع أبي العباس المبرد (ت ٢٨٥هـ) على الرغم من انه لم يصغ المصطلح ، ولم يتحدث عنه بوضوح ، لكنه أثبت شاهدين شعريين يعدّا نقطة البداية لفتح حوار نقدي وبلاغي بهذا الشأن .

---

(١) . ينظر : المثل السائر : ٢ / ١٦٢ .

(٢) . ينظر: التجريدي البلاغي . الدلالة والتوظيف : ٢٥ .

(٣) . ينظر : المثل السائر : ٢ / ١٦٢ .

فحين وقف على بيت يفخر فيه القتّال الكلابي[١]بنفسه وبقومه :

لاَ أُرْضِعُ الدَّهْرَ إلا ثَدْيَ وَاضِحَةٍ لِوَاضِحِ الخَدِّ يَحْمِي حَوْزَةَ الجَارِ[٢]

علق عليه قال : يقول : انما تُرضِعُني أُمي ، وليست غير كريمة ، كما قال الأعشى :

يَا خَيْرَ مَنْ يَرْكَبُ المَطِيَّ ولاَ يَشْرَبُ كأساً بِكَفٍّ مَنْ بَخِلاَ [٣]

يقول : انما تشرب بكفيك ولستَ ببخيل[٤].

وهنا يبدأ الغموض وتظهر المفارقة وعدم التطابق بين النّصين الشعريين والتعليقين النثريين[٥] .

وتتحقق هذه الثنائية . المفارقة وعدم التطابق . فيما خلّفته لنا المؤلفات من روايات تخص بعض الممدوحين الذين تطيروا واعترضوا على الشعراء حين استعملوا (كاف الخطاب) في مستهل قصائد المديح ، إذ نال كثير منهم ألوانا من التوبيخ .

فعندما دخل ذو الرّمة على عبد الملك بن مروان ، افتتح قصيدته ببيته المشهور :

مَا بَالُ عَيْنِكَ مِنْهَا المَاءُ يَنْسَكِبُ كأنّهُ مِنْ كُلَى مَفْرِيَّةٍ سَرَبُ [٦]

---

(١) . واسمه : عبيد بن حَرَجيّ .

(٢) . قوله : " واضحة " أي خالصة في نسبها ، وليست بأمة ، وهذا تأكيد للبيت الذي قبله ، وهو :

أنا ابنُ أسماءَ أعمامي لها وأبي إذا ترامَى بَنُو الإمْوَانِ بالعَارِ

والاموان : جمع أمة . وقوله : " يحمي حوزة الجار " ، أي ما يحوزه ، يقال : فلان مانع لحوزته : أي لِما صار في حيّزِهِ .

(٣) . ينظر : ديوانه : ٢٣٥ .

(٤) . ينظر : الكامل : ١ / ٥٥ – ٥٦ .

(٥) . ينظر: التجريدي البلاغي . الدلالة والتوظيف : ٢٥ .

(٦) . ينظر : ديوانه : ١ . كُسرت " راء " " سرب " في الديوان ، وفي المخطوطة ضبطت بالفتح والكسر وجاءت بالفتح فقط في اللسان ، وقال ابو عبيدة : ويروى بكسر " الراء " ، تقول : سربت المزادة ، بالكسر : تسرب سربا فهي سربة ، اذا سالت .

مفرّية : مقطوعة على جهة الاصطلاح كما قال الجوهري ، وغيره يقول : أفريت الشيء : شققته .

كلية الاداوة : الرقعة تحت عروتها . ينظر : الموشح : ٢٧٢ – ٣٧٤ .

وكانت عينا عبد الملك تسيلان ماء ، فغضب الأخير ، ونحّاه ، لكن ذا الرّمة صبر حتى دخل ثانية فأنشد :

((ما بَالُ عيني منها الماء ينسَكِبُ (...))) فأجازه وأكرمه .

ويبدو ان عبد الملك بن مروان اكثر الممدوحين سماعا لأسلوب التجريد ،فحين دخل عليها جرير أنشده :

أتصحو أم فؤادك غير صاحِ عَشيّةَ هَمَّ صَحبُكَ بالرّواحِ (١)

فعلّق عبد الملك : بل فؤادك يا ابن اللّخناء(٢).

وتكرر الأمر مع الأخطل عندما أنشده :

خَفّ القِطينُ فَراحُوا مِنْكَ أو بَكَرُوا وأزعجتهم نوىً في صرفها غِيَرُ (٣)

فاستُفز عبد الملك وردّ :

بل منك ، لا أُمّ لكَ! فعاد الأخطل فقال(٤):

" فراحوا اليوم أو بكروا " . فكأنّ بابن مروان استثقل هذه المواجهات، والا فقد عَلِم ان الشعراء قد خاطبوا أنفسهم(٥) .

لاشك انه اتضح من خلال هذه الروايات (النماذج الشعرية) ان التجريد يتكئ على عدد من الآليات المترابطة التي تعمل على انتظامه في درجة معينة من الكثافة والتماسك ، من خلالها يُثارُ تأمل المتلقي ، ويتوتر استعداداً للاستجابة . من هذه الآليات . كما ظهر . ((غياب أو تغيب)) ضمير المتكلم والتعويض عنه بضمير المخاطَب .

---

(١) . ينظر : ديوانه : ٩٧

(٢) . ينظر : الموشح : ٣٧٦ .

(٣) . ينظر : ديوانه : ١٠٤ . وفي الاغاني : ٨ / ٢٩٣ " فراحوا منك وابتكروا " .

(٤) . وقيل ان ذا الرمة هو الذي غّو الشطر . ينظر : المثل السائر : ٣ / ٩٩ .

(٥) . ينظر : العمدة :

وقبل ان نواصل تتبع " التجريد " مصطلحا ودلالة وتطورا في التراث النقدي والبلاغي ، يجدر بنا ان نجيب عن أسئلة مهمة تدور في ذهننا ، ولاشك أنها تدور في أذهان القراء والمهتمين بالتراث .

من ابرز هذه الأسئلة :

. ما التجريد ؟

. أين تكمن صوره الأولى ؟

التجريد عملية ذهنية يسير فيها الذهن من الجزئيات الى الكليات والإضافات ، وهو أيضا عملية أساسية وراء اغلب معارف الإنسان وسائر تأملاته الراقية[١]. وهذا مما لاشك فيه يظهر بجلاء قدرة التجريد على كشف كثير من الحقائق الغامضة المحتجبة المجهولة ، والإحاطة بها .

وتتسع دائرة مفهوم التجريد كلما أوغلنا في متابعة نشاط الإنسان وجهده وتجربته في عكس الواقع الموضوعي ومن خلال الممارسات الاجتماعية والإنتاجية وكذلك النمو التاريخي للمعرفة[٢].

وإذا ما سعينا الى وضع اليد على البدايات الأولى للتجريد وتحديدها يتأكد لنا انه اقترن بالإنسان منذ ان نطق كلماته الأولى التي هي نموذج لإشارة أو إشارات لا تؤكد شيئا واحدا بل عددا من الأشياء والظواهر المُوحّدة[٣]، وبذلك يصبح الكلام ((عبارة عن تجريد للواقع ، أو يقوم بدور وسيلة للتعميم والتجريد))[٤] ، ويحصل هذا الأمر بعد مجموعة ((من الممارسات العملية الطويلة وسلسلة من العمليات العقلية العليا كالتحليل والتركيب ، وسلسلة من المفاهيم والمحاكمات العقلية))[٥].

---

(١) . ينظر : من المثيولوجيا الى الفلسفة عند اليونان : ٧٠ – ٧٤ .

(٢) . ينظر : المرجع السابق نفسه : ٧١ .

(٣) . ينظر : من المثيولوجيا الى الفلسفة عند اليونان : ١٥٦

(٤) . المرجع السابق نفسه :٧٥

(٥) . المرجع السابق نفسه: ٧٤ .

ويعني هذا ان كل عملية ذهنية كانت تسبقها ممارسة حياتية أو تجربة عملية ، كما ان أي معرفة لا تتم الا من خلال اختيارات مباشرة ، لذلك لا حدود ولا فواصل بين العمل الذهني والممارسات العملية(١).

وقد تمكّن الإنسان . بفضل قدرته الذهنية . من التعامل مع الموجودات لا على أساس الاكتفاء بتحسس ما حوله ، ((فالإنسان منذ عرف النطق قد بدأ بالتجريد))(٢)، ثم دعته رغبته بالاكتشاف والاختبار والاستبطان الى تجريد الموجودات الى مفاهيم تحدها قوانين ، من هذه القوانين مقدمات أُول متحصلة بالطبع والبديهة ، وأخرى تحصل بعد ان تكون الأشياء موضوعا للبحث والتجريب والاختبار(٣).

فقد أكد " كانت " (١٧٢٤ م . ١٨٠٤ م) في نظريته " مبدأ الشيء في ذاته " على ان حقيقة الشيء تختلف عن ظاهره ، وان جوهره ومضمونه مختلفان عن الشكل الظاهري له ، كما ان سطح الشيء وشكله هو ستار زائف ، يخفي وراءه حقيقة ومعنى جوهريا ذا صفات بعيدة عن الشكل السطحي(٤).

وان كانت النزعة التجريدية قد رافقت الفن منذ نشأة الإنسان ، فكل عمل فني يعتمد على قدر من التجريد يعطي أنموذجا لا ينتمي الى قوانين العالم المادي ، فان نظرية التجريد تعود تاريخيا الى فيثاغورس وأفلاطون اللذين أدركا الجمال في التناسب والهارموني فقط ، والشيء نفسه أكده ارسطو إذ عَدّ الجمال هو النظام والتناظر والكمال(٥).

أما الحدس العربي الإسلامي للّغة والعالم هو جوهريا حدس تجريد ، فان كان الله في الأديان غير النبوية موجودا في عمق العالم : ليس " فوق " أو " فيما وراء " وانما هو "

---

(١) . من المثيولوجيا الى الفلسفة عند اليونان : ٧٤

(٢) . بواكير الفلسفة قبل طاليس . د. حسام الالوسي : ٧٢ .

(٣) . ينظر : الفارابي ناقدا : رسالة ماجستير : الاداب ، بغداد : صلاح كاظم هادي : ١٥ .

(٤) . ينظر : الاصول الجمالية للفن الحديث . حسن محمد حسن : ٢٢٢ .

(٥) . ينظر : الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث . على ضوء نظرية هربرت ريد . عدنان المبارك : ٤٥ .

ضمن " و " في داخل " ، أي انه محايثة وليس تعاليا ، ففي الإسلام يكون الله وراء العالم ، في الغيب ، في الخفّي : انه المتعالي[١].

فالتنزيه ((أو التوحيد الذي هو اسم آخر للتجريد ، انما جوهر الوحي الإسلامي. وفي طبيعة المكان العربي الأصلي . عَنْيتُ الصحراء . ما يجعل العربي ينزع تلقائيا نحو التجريد .

هكذا تهيأ للمسلم العربي أن يكون بالوحي والحياة تجريديّ النزوع . وبالوحي والحياة ازداد إدراكه لعجزه إزاء قدرة الله غير المتناهية ، ولجهله إزاء علمه الذي لا يُحدّ ، ولحيرته إزاء غيبه المجهول . وهذا ممّا عمق نزوعه الى التجريد ، أي مما دفعه الى مزيد من رفض المادي الزائل ، وتمسك بالوحي الباقي . غير ان هذا النزوع لم يكن هربا من العالم ، بقدر ما كان وليد وعيه بأن التجريد هو وحده الذي يصله بالغيب الذي يتلهف إليه ، أي هو وحده الذي يُتيحُ تصعيد الواقع ، والارتقاء من المحايث الى المتعالي))[٢]

في هذا المنظور يتكشف ويتضح معنى الجمال في النظرة العربية الإسلامية ، فالجمال قبل الإسلام ، كان حسيا ، بصرياً ، وكان إدراكه حسياً ، بصرياً كذلك ، في حين أخذت النظرة الى الجمال تصبح اكثر بعدا ورهافة حين لامسها الحدس الإسلامي ، إذ تجاوزت الحس الى التخييل ، والسطح الى العمق ، والنسبي العرضي الى المطلق ، والطبيعة الى ما ورائها . وقد أسهم المكان العربي الأصلي . إذ نزل الوحي الإسلامي . في توفير قاعدة حياتية ، روحية لهذه النظرة ، فالمكان صحراء بلا نهاية ، والمحيط تكسوه التموّجات والتعرّجات ، تغيب عنه الخطوط المستقيمة ، وتكثر الخطوط الريحية : التواءات ، أقواس ، انحناءات ، أنصاف دوائر ... المكان فضاء متموج كفضاء الزمان ، مما يجعل الجمال يتموج تحت القبة الصافية المتلألئة : سماء الصحراء . ولا وجود لمركز يتمحور حوله هذا المكان المتموج ، المكان كله يتموج نحَو ، اعني انه يتجه نحو شاطئ : الى القبس ، الى القبلة . وكل تموج تكرار ، تكرار ابتداء ، لا تكرار استعادة ، لا يُولّد الملل ، بل الرهبة . محيط يكرر ذاته / صحراء تكرر ذاتها ، وهو تكرار للعنصر الجوهر ، لا للجزء

(١) . ينظر : سياسة الشعر . ادونيس : ٨٠ .

(٢) . المرجع السابق نفسه ، ص ٨١ – ٨٢ .

العـــــــارض ، إنـــــــه تكـــــــرار تجريـــــــد ، تكـــــــرار لموســـــــيقى المكان وحركيتّه .

هكذا ولد العمل الفني العربي : القصيدة الجاهلية ، تقوم على أعمدة (الأبيات) ، متساوية الأبعاد ، لا مركز لها ، وانما لها اتجاه : هو ما تقصده . فالبيت فيها عمود ، والقصيدة تتابع أعمدة .

وهكذا قام العمل الفني الإسلامي : الجامع ، أعمدة متساوية الأبعاد ، لا مركز لها تتمحور حوله ، تتجه نحو القبلة ، وتنطلق المئذنة من الأرض الى الأعلى ، تعلو في رقة وشفافية حتى لتكاد تختلط بأثير السماء[١].

إذن العالم فينا إشارة ، العالم فينا غير موجود في العالم ، بل فيما وراءه ، هو بالضرورة نوع من التجريد ، كأنّ المصور الحاذق المبدع يصور ليمحُو " الصورة " ، بهذا المحو يخلق حضور نسيج شفاف ، لا يحيل على الواقع المباشر ، بل على دلالاته ومعانيه ، وهؤلاء في امتداد دائم ، لا حصر لهم ولا حدود ، وهو بذلك يحيل على لا نهائيتهم ... كل مبدع بالخط أو بالكلمة ، لا يُعنى بما يراه الا بوصفه عتبة لما لا يراه ... ولا تكمن أهمية الصورة في سطحها الظاهر المرئي ، بل في كونها عتبة لمعنى ما ، وبابا يقود الناظر الى ما وراء الغيب أو المجرد ، سواء في الطبيعة أو في الذات[٢].

والأمر نفسه ينطبق على الشعر التجريدي الذي يمارس العملية ذاتها من إضفاء معان جديدة للكلمات بعد نزع دلالاتها المعتادة (المألوفة) ، دون ان تحضر مرجعية أخرى عدا التجربة اللغوية والشعرية ذاتها .

الأمر الذي يُلزم القارئ بمتابعة مضنية لعمليات التوليد اللغوي والتوالد الدلالي والفني ، من خلال لعبة الفروض الذهنية والاحتمالات في تفسير الدلالات طبقا لما يترتب على كل احتمال من العثور على درجة أعلى من معقولية النص الشعري وتماسكه[٣].

---

(١) . ينظر : سياسة الشعر : ٨٣ – ٨٤ .

(٢) . ينظر : الصوفية والسوريالية : ٢٠٢ – ٢٠٣ .

(٣) . ينظر : اساليب الشعرية المعاصرة . د. صلاح فضل : ١٩٢ .

ويقف الشعراء الصوفيون في مقدمة من مارسوا عملية إعادة التشفير اللغوي في الشعر القديم ، من خلال نزع الدلالات الأولى الحسية والدنيوية لألفاظ تتعلق بمجالات الخمر والجنس وحالات النفس لإدخالها في انساق رمزية جديدة ترتبط بمواجد وعالم كل منهم(١).

ولابن عربي تمييز حسن بين " التعبير " و " العبور " . قد يضيء ما سبق قوله . إذ ذهب الى ان التعبير يتم في يقظة الحواس نتيجة لاستحضار الموجودات بالخيال ، اما العبور فيتم بالرؤيا المجردة ، قال : ((المعبر عنه . في غير الرؤيا . يعبر عن امر متخيل في نفسه ، استحضره ابتداء ، وجعله كأنه يراه حسّا ، فضعف عمن يعبر عن الخيال من غير فكر ولا استحضار من الرائي . والمستيقظ ليس كذلك فهو ضعيف التخيل بسبب حجاب الحس ، فاحتاج الى القوة فضعف التعبير عنه . لذلك متى وجب تأويل الحلم احتاج المعبر عنه الى مضاعفة الخيال ، حتى يَعبُر من الرمز الى المرموز به))(٢).

إذن التعبير يقتضي يقظة الحس ، وحين تغيب هذه اليقظة يتم العبور نحو التخيل المطلق والرؤيا المجردة ، ولاشك في ان اللغة ذاتها تعكس هذه الثنائية في بنيتها الصرفية(٣).

وان افترق الشعر الصوفي وابتعد عن الشعر السريالي فقد التقيا في منطقة واحدة محدودة ، تلك التي تسمى " التجريد " ، وبشكل أساسي في هذه العملية السيميولوجية المتمثلة في إعادة تشفير اللغة ، مع فارق هام هو قيام تجربة حسية معيشة كمرجعية للشفرة الثانية لدى الصوفيين ، وتشوشها عند السرياليين ، وافتقادها من الشعر التجريدي وتركها تتخلق بعسر في الممارسة التأملية(٤).

من هنا يتجلى معنى " التجريد " كمفهوم فني ، فهو كبحث عن الجوهر (الحقيقة) محاولة لرؤية ما لا يرى . وهو إذن تخطي للطبيعة ومظاهرها ، وابتكار عالم من الأشكال المحضة ، بل هو إعادة الأشكال كلها الى جوهرها ، انه تشفيف للمادة ، لا يريد منها سوى

(١) . ينظر : اساليب الشعرية المعاصرة . د. صلاح فضل : ١٩٢ .
(٢) . الفتوحات المكية : ٣ / ٤٥٤ .
(٣) . ينظر : أساليب الشعرية المعاصرة : ١٩٤ .
(٤) . ينظر : المرجع السابق نفسه : ١٩٣ .

الجوهر . الأشياء المادية : فوضى ، بعثرة ، تشويش ، تشوّش وزوال ، رماد مبعثر ، من هذا الرماد يلتقط التجريد إشارة النار ، فمشروعه بصيريّ ، لا بَصَريّ . انه مشروع اكتناه نحو ما لا يُرى : ذلك هو مسلك التجريد ، وتلك هي طريقه[١].

ومع هذا وذاك نظل نتساؤل : ما التجريد ؟

لعله اتضح ان التجريد في الشعر بصمة فنية لبناء النص ، هو لمسة جمالية يضيفها المبدع لإبداعه (نصه) . بوصف الأخير تجربة ذات أبعاد فكرية وفنية .

فالشعر التجريدي يقوم على اتساع المسافة بين الدال والمدلول ، وهذا الامتداد الشاسع (بين الدال والمدلول) يُفْرش ويُغطى بصنوف من الترميز والتخييل .

أي ان التجريد طريقة لكسر تكلس الشعر ، وخلخلة نمطيته ، من خلال شحن لغة الشعر بكثافة تخييلّية ورفدها بقسط مهم من الترميز والتشتت . والتجريد آلية من آليات التوظيف الشعري ، وهو تقنية نشطة للفعل الشعري ، هو أحد روافد ديناميكية النص ، هو تنويع أسلوبي ، هو طريق نحو لذة النص ، هو اختيار لغوي ناشط متحرك ، بمعنى انه منبع من منابع حيوية الخطاب الشعري .

ولكن ، ما الشعر ؟

الشعر نتاج ذهني ونفسي يتبع ملكة في الإنسان ، وهو منطق فني يكّونه إبداع فكري وانفعال نفسي ، هو أداء فكري غايته التخييل ، كما البرهان غايته اليقين ، هو أداء دلالي .

وعلى الرغم من ان الشعر على رأي الآمدي ليس ((الا حُسن التّأتي وقرب المأخذ واختيار الكلام ووضع الألفاظ في مواضعها ، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله))[٢]، فإننا لا نذهب هذا المذهب ، فالشعر برأينا : فن لغوي : لون فريد من اللعب الخاص في حقل الكلمات ، وعلى الرغم من ان الكلام الشعري اكثر أنواع الكلام لصوقا بالنفس ، وكشفا عن العالم ، فانه أعمقها قدرة على التسمية ، وهو إذن في هذه التسمية لا "

(١) . ينظر : سياسة الشعر : ٨٢

(٢) . الموازنة : ١ / ٢٤ .

يعبر " عن الواقع أو الأشياء ، وانما يوقظ قوى خفية أو يحرك جزءاً غفلا من الكون ، ويشير الى ما لا يُوصف ، إذ ليس الشعر تعبيرا ، انه تأسيس[١].

وإن كان لزاما علينا ان لا ننفي صفة " التعبير " عن الشعر فبشيء من التّوضيح نقول انه : التعبير عن معنى معين بصياغة لا تمنح ذلك المعنى فرصة الوصول لحقيقة يقينية .

وإذا كان الشعر مبادرة اللّغة في الخلق فهو غير موجود في اللغة كما يوجد اللون مثلا أو العطر في الورد ، الشعر في الإنسان ، والإنسان هو مالئ اللغة بالشعر[٢]، أي ان الشعر ((صياغة لإدراك ذاتي ،لا معول فيه على صحة المقدمات ، أو على التطابق مع التجربة الفعلية ، بل المعول كله على تحقيق الشعر لغايته وهي التأثير المصاحب للتخييل))[٣].

ولا نعني بهذا ان الشعر نقيض الصدق ، كل ما نعنيه ان الحقيقة التي يقدمها الشعر ليست حرفية ، أي ان الشعر يهدف الى تحقيق الإثارة التخييلية ، فليس المهم هنا الصدق أو الكذب ، المهم تحقيق الإثارة وذاك مقياس النجاح .

لعله تبين . مما تقدم . ان الشعر نتاج تفاعل قوى الإدراك ، واعانتها لبعضها ، وعملها دفعة واحدة لإبداع فكرة ما . وتستأثر القوة المتخيلة بالدور الأكبر في ابداع المعنى الشعري ، ويكون الشعر أداء تخييليا للمعنى من دون ان يفلت من رقابة المفكرة التي يكون لها الأثر في صناعة الشعر ، فالشعر صناعة ، وكل صناعة لها أصول يحكمها العقل .

ويعد العلم بالشعر نتيجة عملية لإجراءات عملية وهي : الاستقراء والتذوق والتحليل والتعليل والحكم ، إذ يكون الشعر موضوعا لها .

فالشاعر إذن يصور الأشياء كما يفهمها ، لا كما يراها كائنة في الواقع ، أي انه لا يفهم الأشياء في ذاتها ، لان ملكته الذهنية . على رأي الفارابي . لا تمكنه من إدراك ذاتها ،

---

(١) . ينظر : سياسة الشعر : ٧٩ – ٨٠ .

(٢) . ينظر : المرجع السابق نفسه : ١٨٠ .

(٣) . مفهوم الشعر . د. جابر عصفور : ٣٢٦ .

بل بما تقر به مخيلته . وقد حصر الفارابي إدراك الأشياء في ذاتها لدى الحكماء فقط ، قال : ((فحكماء المدينة الفاضلة هم الذين يعرف،ون بالمثالات التي تحاكيها))[١].

وهنا تُرسم الخطوة الثانية في تجريد الأشياء عن حقيقتها ، فالشاعر لا يفهم الأشياء في " حقيقتها الكائنة ، المرئية ، الواقعية " بل من خلال فهمه " لحقيقة شبيهة " ، هي الجوهر وهي " الأصدق " . في نظره . .

من هنا تولد خصوصية النص الشعري ، خصوصية لا تكون له هوية (قيمة) الا بها ، تتجسد في كونه فعلا لغويا من ناحية وفعلا جماليا من ناحية أخرى ، أي في كونه طريقة نوعية خاصة في استعمال اللغة ، وطريقة نوعية في المعرفة والاستكشاف[٢].

وبعد ان حاولنا الإجابة عن أسئلة مهمة شغلت بالنا وقد يكون الأمر كذلك بالنسبة لقراء هذا البحث ، وقبل ان نعود لنتبع " التجريد " مصطلحا ودلالة وتطورا في التراث النقدي والبلاغي نرى من الضروري محاولة الإجابة عن سؤال هم آخر .

فمن خلال النماذج الشعرية . السابقة واللاحقة . يتبين ان النسبة العظمى لورود " التجريد " بالنسبة للشعر القديم كانت في مطالعه ، فَلِم ذلك ؟

من الملاحظات البارزة على الشعر العربي القديم ، أننا لا نعثر على ما يسميه المحدثون " قصيدة تجريدية " الأمر لا يتعدى " ومضة تجريدية " غالباً ما تكون في مطلع القصيدة . فان كان " التجريد " في القصيدة الحديثة يحتل مساحة واسعة منها ، فانه في القصيدة القديمة لا يتجاوز المفتتح الا نادرا[٣].

وللإجابة عن السؤال نقول : حصل ذلك لان المطلع دليل البيان وهو أول ما يطرق السمع ، فالأسماع تكون متطلعة الى الابتداء ، لذلك يحاول الشاعر من خلال " التجريد " ان يضمن شدة انتباه المتلقي .

---

(١) . اراء اهل المدينة الفاضلة . الفارابي : ١٧١ .

(٢) . ينظر : سياسة الشعر : ٥٠ .

(٣). قد يظهر التجريد ايضا في مواضع اخرى من القصيدة القديمة وهذا ما سنشير اليه ونتناوله لاحقاً . وكذلك سنتعرض الى التجريد في نماذج شعرية حديثة .

فالتجريد منزع حسن ومنحى لطيف ، وملاك الأمر في ذلك انه يزيد المتلقي نشاطا وتحريكا وربما انفعالا . فالشاعر يفتتح بما يحرك النفس ، إذ ان الحاجة الى إثارة الهزة في الافتتاح ضرورية .

ومن عادة العرب الاعتناء بالمطلع إذ انه يتنزل من القصيدة منزلة الوجه والغرة ، فهو رأس الكلام ، فقد سُئل بعضهم عن احذق الشعراء ، فأجاب : من يتفقد الابتداء والمطلع ويجيدهما[١] ، فإذا كان ((الابتداء حسناً بديعاً ، ومليحاً رشيقاً ، كان داعية الى الاستماع لما يجيء بعده من الكلام (...) ولهذا قال عز وجل : الم ، وحم ، وطس ... فقرع اسماعهم بشيء بديع ليس لهم بمثله عهد ، ليكون ذلك داعية لهم الى الاستماع لما بعده))[٢].

وعلى الرغم من اعتناء القدامى بمطالع قصائدهم على جميع المستويات ، فان الممدوحين لم يرضوا عن الشعراء الذين ضمنوا مطالع قصائدهم خطابات تجريدية استغلوها مدخلا لتجاربهم الشعرية .

ولاشك في ان رد فعل عبد الملك بن مروان خير دليل على ذلك ، وعدم الرضى هذا يقع تحت مبدأ " مقتضى الحال " ،هذا المبدأ الذي قيد عملية الإبداع الشعري ، بل خنقها ، حين يحاول ان يجعلها تتحرك باتجاه واحد لا تحيد عنه[٣].

نعود الآن لرحلتنا مع " التجريد " ، فحين ننتقل الى عصور متقدمة اتسعت فيها ميادين التأليف اللغوي والنقدي والبلاغي وزاد التعاون بين نشاطاتها المعرفية نجد ان أبا علي الفارسي (ت ٣٧٧ هـ) كان بالتجريد غرّياً[٤] معنّيا ، إذ وسمه في بعض الفاظه بهذه السمة[٥].

بهذا يكون أبو علي أول من تعرض للتجريد وهو الذي سمّاه بهذا الاسم[٦]. وان لم يُفرد له بابا فان تلميذه ابن جني (ت ٣٩٢ هـ) الذي كتب مادة طيبة عن التجريد لم يفته

---

(١) . ينظر : كتاب الصناعتين : ٤٥٤ . والمثل السائر : ٣ / ١٠١ .

(٢) . كتاب الصناعتين : ٤٥٧ .

(٣) . ينظر : التجريد البلاغي : ٢٦ .

(٤) . يقال : غرى بالشيء : أولع به .

(٥) . ينظر : الخصائص ، ٢ / ٤٧٣ .

(٦) . ينظر : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها . د. احمد مطلوب : ١ /

ذلك ، إذ أعلن ان التجريد ((فصل من فصول العربية طريف حسن))[١] ، ومعناه ((ان العرب قد تعتقد ان في الشيء من نفسه معنى آخر ، كأنه حقيقته ومحصوله . وقد يجري ذلك الى ألفاظها لما عقدت عليه معانيها))[٢].

من هنا يبدأ التطور ويتضح ، إذ نلمس توسيعا لدائرة المصطلح حين يرفد بتصورات جديدة تشمل قضايا نفسية لها صلة متينة بعقائد بعض العرب عن الأشياء والإنسان وما يتصل بوعيه من هواجس وارهاصات وتصورات[٣].

فالتجريد في ضوء كلام ابن جني يشمل الإنسان وما حوله من أشياء ، إذ تعتقد العرب ان في كل واحد منهما معنى ظاهرا محسوسا ، وآخر باطنا عميقا ، وهذا الباطن هو المعنى الثاني المختفي أو المستتر الكامن ، الذي يمثل الحقيقة الجوهرية في الإنسان والشيء معاً[٤].

ويتسرب هذا المعنى الباطن الى اللغة التي يستخدمها العرب ، وهذا يتوقف ويرتبط بقدرة الذهن الإنساني على تكوين صورة منتزعة من ظاهر بيّن ماثل ، والعبور الى باطن محتجب غائر[٥].

وقد استطاع البلاغيون والنقاد استيعاب هذا التصور الفلسفي / النفسي ، فاكتشفوا ان إمكانات اللغة قادرة على احتوائه من خلال بعض استخداماتها ، بعد ان ذهبوا الى ان التجريد ، هو ان ينتزع من أمر ذي صفة أمر آخر مثله في تلك الصفة ، مبالغة في كمالها فيه[٦] ، وهذا الانتزاع دائر في العرف ، يقال : " في العسكر الف رجل " وهم في أنفسهم الف ويقال : " في الكتاب عشرة أبواب " وهو في نفسه عشرة أبواب .

والمبالغة التي نُكرت مأخوذة من استعمال البلغاء لانهم لا يفعلون ذلك الا للمبالغة . أي ان الانتزاع المذكور يرتكب لاجل إفادة المبالغة ، أي لاجل إفادة انك بالغت في وصف

---

(١) . الخصائص : ٢ / ٤٧٣ .

(٢) . المصدر السابق نفسه : ٢ / ٤٧٤ .

(٣) . ينظر : التجريد البلاغي : ٢٦ .

(٤) . ينظر : المرجع السابق نفسه : ٢٦ .

(٥) . ينظر : المرجع السابق نفسه : ٢٧ .

(٦) . ينظر : نهاية الأرب : ٧ / ١٥٦ . والايضاح : ٣٦٣ . والتلخيص : ٣٦٨ . وخزانة الادب : ٣٧٣ . والتعريفات : ٣٥ . وانوار الربيع : ٦ / ١٥٣ . وشرح السعد (ضمن شروح التلخيص) : ٤ / ٣٤٨ . ومواهب الفتاح : ٤ / ٣٤٩ . وحسن التوسل : ٢٨٥ .

المنتزع منه بتلك الصفة لكمالها فيه ، (أي في ذلك الأمر) حتى كأنه بلغ من الاتصاف بتلك الصفة الى حيث يصح ان ينتزع منه موصوف آخر بتلك الصفة[١].

وقولنا : " لكمالها فيه " : أي لادعاء كمال تلك الصفقة في ذلك المنتزع منه ، وقلنا : لادعاء الكمال ، لان الإشارة الى إظهار المبالغة بالانتزاع لا يشترط فيه كون الصفة كاملة في ذلك الأمر بحسب الامر نفسه ، بل ادعاء كمالها فيه كاف سواء طابق الواقع ام لا ، ووجه دلالة الانتزاع على المبالغة المبينة على ادعاء الكمال ما تقرر في العقول من ان الأصل والمنشأ لما هو مثله يكون في غاية القوة حتى صار يفيض بمثالاته فإذا أخذ موصوف بصفة من موصوف آخر بها فُهِمانك بالغت في وصفه ، حتى صيّرته في منزلة هي ان من كانت فيه تلك الصفة صار متصّفا بتفريع أمثاله عنه فهي فيه كأنها تفيض بمثالاتها لقوتها ، كما يفيض الماء عن ماء البحر وكما تفيض الأشعة عن شعاع الشمس ، والى هذا يشير قولنا : " حتى كأنه (أي الأمر المنتزع منه) بلغ من الاتصاف بتلك الصفة الى .....الخ " .

فلُيفهم إذن ان " التجريد " سهل ممتنع ، وبمثل هذا يُعْلَم ان فنون البلاغة لا يخلو سهلها . كالبديع . من وجود الدقائق ورعايتها فضلا عن صعبها كالمعاني والبيان[٢].

والتجريد أقسام سبعة لان الانتزاع إما ان يكون بحرف أو بدونه ، وما يكون بدون حرف ، إما ان يكون لاعلى وجه الكناية أو يكون على وجهها، ثم هو إما انتزاع من غير المتكلم أو انتزاع من المتكلم نفسه .

وقد مثل البلاغيون لمختلف هذه الأقسام ، للتعبير عن المعاني والدلالات المذكورة آنفا . من ذلك التجريد باستخدام حروف الجر : (من . الباء . في)[٣].

التجريد بـ" من "التجريدية الداخلة على المنتزع منه :

(١) . ينظر : حاشية الدسوقي (ضمن شروح التلخيص) : ٤ / ٣٤٨ .

(٢) . ينظر : مواهب الفتاح (ضمن شروح التلخيص) : ٤ / ٣٤٩ .

(٣) . كان ابن جني في الخصائص أول من مثل للتجريد باستخدام حروف الجر .

تناقل البلاغيون والنقاد في هذا الشان عدّة أمثلة ، منها :

. لئن لقيتَ زيدا لتلقينَّ منه الأسد .

. لئن لقيتَ فلانا ليلقينّكَ منه الأسد .

. لئن سألته لتسألنّ منه البحر .

. لي من فلان صديق حميم .

. رأيت منه ليثا .

فحين نقول :

. لئن لقيتَ زيدا لتلقينَّ منه الأسد .

و. لئن سألته لتسألنَّ منه البحر .

ليس المقصود بهذه الظاهرة إقامة علاقة تشبيهية بين طرفين ، وانما ان تجرد من البشر أسدا وبحراً [١]. فظاهرة هذا ان في " زيد "من نفسه اسداً وبحراً ، وهو عينه هو الأسد والبحر ، لا ان هناك شيئا منفصلا عنه وممتازا منه[٢].

وكذلك الامر في قولهم : " **رأيت منه ليثا** " ، فانه مما لا وجه لتسميته استعارة ، الا تراهم قالوا : "**لئن لقيت زيداً ليلقينك منه الأسد** " ،فأتوا معرفة على حده إذا قالوا : " أحذر الأسد " [٣].

لكن ابن الأثير (ت ٦٣٧ هـ) خطأ ابن جني ورفض فهمه ، بل ردّ هذه الأمثلة[٤]، إذ ذهب الى أن قولهم :

. لئن لقيت فلانا لتلقينّ منه الأسد .

(١) . ينظر : اسرار البلاغة : ٣١٠ .

(٢) . ينظر : الخصائص : ٢ / ٤٧٤ .

(٣) . ينظر : اسرار البلاغة : ٣١٠ .

(٤) . ينظر : كل ذلك في المثل السائر : ٢ / ١٦٨ .

و **. لئن سألته لتسألنّ منه البحر .**

تشبيه مضمر الأداة ، إذ يحسُن تقدير أداة التشبيه فيه وبيان ذلك انك تقول :

. لئن لقيت زيدا لتلقينّ منه كالأسد .

و **. لئن سألته لتسألنّ منه كالبحر .**

إذن على رأي ابن الأثير ليس الذي ذهب اليه ابن جني تجريد لأن حقيقة التجريد غير موجودة فيه ، فالأمر لا يتعدى التشبيه مضمر الأداة .

وقد سوغ ذلك بقوله : الا ترى ان المذكور هو : كالأسد ، وهو كالبحر ، وليس ثم شيء مجرد عنه .

وقد أستند ابن الأثير في تخطئته لابن جني على تعريف للتجريد ظن ان الخروج على حدوده يلغي التجريد وينفيه . إذ رأى (ابن الأثير) ان التجريد : هو ان تطلق الخطاب على غيرك ، ولا يكون المُراد ، وانما المُرادُ نفسك .

ولم يعلم ابن الأثير ان تعريفه هو حدّ من حدود التجريد المتعددة ، لذلك نفى التجريد عن الأمثلة التي أوردها ابن جني . قال :

لا وجود للتجريد في الأمثلة المضمرة الأدوات ، فالمخاطب هو هو لا غيره ، إذن لا يطلق عليه اتسم التجريد لانه خارج عن حقيقته ومناف لموضوعه .

وأضاف : فإذا قال القائل : لئن سألته لتسألنّ منه كالبحر ، لم يجرّد عن المقول شيئا ، وانما شّبهه بالبحر في سخائه .

الا ان ابن أبي الحديد (ت ٦٥٦ هـ) لم يشاطر ابن الأثير رأيه ، حين ذهب الى ان الحد الذي حد به هذا الرجل التجريد لم يأت فيه نص من كتاب الله العزيز ، ولا جاء عن رسوله صلى الله عليه وسلم ، وانما هو حد واحد من حدود التجريد اقتنع به دون غيره ، وفسّر في ضوئه التجريد .

وأضاف ابن أبي حديد ان ابن جني مُحِقّ حين سَمى قولهم :

. **إذا سألت زيداً سألت البحر** ، تجريدا لان ظاهر المعنى يوهم ان المسؤول غير زيد ، إذ ان ألفاظ الجملة تقتضي ذلك . الا ترى ان قولهم :

. **قتلتُ فلانا فأخذت منه السّلب** .

و . **صحبتُ زيداً فاقتبستُ منه العلم** .

يقتضي ظاهره بان السلب غير المقتول ، وان العلم غير المصحوب ، فهكذا يقتضي ظاهر قوله : " **سألته فسالت منه البحر** " ، ان البحر غيره[١].

لكن الباطن (الحقيقة) يقضي ان زيدا هو المسؤول ، والعلم هو المصحوب ، وقد أفادنا إكثار العرب من هذا وتكرارهم لاستعماله أنهم ((يتوهموم أن في هذه البنية المشاهدة أمرا كامنا ، هو محصول الإنسان ، وهذا الهيكل الظاهر هو كالقالب لذلك المعنى ، وكالقشر لذلك اللب))[٢].

ومن أمثلة التجريد بـ " من " التجريدية الداخلة على المنتزع منه ، قولك :

. **لي من فلان صديق حميم**[٣].

أي بلغ من الصداقة حدا صح معه ان يستخلص منه صديق آخر مثله فيها ، فقد أثبت لفلان الصداقة التامة ، بحيث أمكنك رسوخها فيه ان تنتزع منه معنونا بها ، فتقول : لي من فلان صديق حميم ، إذن انتزعت من فلان معنونا بالصداقة ، وهو الصديق مبالغة في ثبوت صداقته وكمالها فيه[٤].

أي ان القول انتزع منه من أمر موصوف بصفة ، وهو فلان الموصوف بالصداقة امر آخر وهو الصديق الذي هو مثل فلان في تلك الصفة ، للمبالغة في كمال الصداقة في فلان[٥].

---

(١) . ينظر : الفلك الدائر : ٢٢٢ .

(٢) . المصدر السابق نفسه : ٢٢٢ .

(٣) . حميم : أي قريب يهتم لأمره ، جاء في " الصحاح " : حميمك : قريبك الذي تهتم لأمره .

(٤) . ينظر : نهاية الأرب : ٧ / ١٥٦ . والإيضاح : ٣٦٣ . والوشاح ، ٢ / ٨٣ . والمصباح :١٠٧ .

(٥) . ينظر : التعريفات : ٣٥ .

وقولنا : " لي من فلان صديق حميم " ، أي صديق قريب لي كأنه نفسي ، بحيث يهتم بأمري ، كما اهتم انا به ، وانما يقال هكذا إذا قصد إظهار المبالغة في صداقته حتى صار بحيث يفيض عنه صديق آخر .

وهذا القسم لم يمثلوا فيه الا بما تدخل منه " من " على المنتزع منه ، ولّمان كان تسميتها تجريدية أمرا عاما لها وللباء . التي سيأتي الكلام عنها . ، لم يفهم من تلك التسمية أمر يشعر اشعارا بيّنا ببعض المعاني المعهودة لـ" من " كما انه كذلك في " الباء" . والمناسب لها حيث دخلت على المنتزع منه أن تكون للابتداء لأن المنتزع مبدؤه ونشأته من المنتزع منه الذي هو مدخول " من " ، واما جعلها للبيان فلا تفيد المبالغة ، فإن بيان شيء بشيء لا يدل على كمال المبين في الوصف بخلاف جعله مبدأ ومنشأ لذي وصف باعتبار ذلك الوصف ، فكأنه قيل :

خرج لي من فلان وأتاني منه صديق آخر حميم . ولاشك ان هذا يفيد المبالغة في وصف فلان بالصداقة ، أي بلغ فلان من مراتب الصداقة حدا (أي مكانا) صح معه (أي مع ذلك الحد وذلك المكان) ، أي صح بمصاحبته للاتصاف بذلك القدر من الصداقة ان يستخلص منه (أي ان يُستخرج من فلان صديق آخر حميم مثله) فيها ، (أي في الصداقة).

بشيء من التوضيح : لي من فلان صديق حميم : أي : لي صديق حميم ناشئ من فلان ، أي مبتدأ ومنتزع منه[1]. فالكلام تجريدي النزعة ، لان التجريد في أحد حدوده هو ان تدل على ان الشيء بليغ في وصف بدعوى ما يستلزم صحة استخلاص موصوف تهيأ منه[2].

كما حملت التصانيف النقدية والبلاغية شواهد شعرية تجريدية بواسطة حرف الجر " **من** " .

---

(١) . ينظر : مواهب الفتاح : ٣٤٩ – ٣٥٠ .

(٢) . ينظر : المصباح : ١٠٧ .

من ذلك قول أعشى باهلة في رثاء أخيه :

أخــو رغائــب يعطيهــا ويســألها ... بأبى الظُّلاَمةَ مِنْـهُ النَّوْفَلُ الزُّفَرُ (١)

ولا معنى هنا لان يقال ان الممدوح شُبه بالّنوفل الزّفر ، اذ ليس المعنى على تشبيهه بشيء يُسمى " النوفل الزفر" ، كما تقول في فلان : " انه مثل الأسد " ثم تقول : هو الأسد . فالمعنى على انه النوفل الزفر ، وليس النوفل الزفر باسم لجنس غير جنس الممدوح كالأسد ، فيقال انه شبه الممدوح به ، وانما هو صفة ، كقولك : " هو الشجاع " و " هو السّيد "(٢).

وقول أبى العلاء المعري :

مَاجَتْ ذُمَيرٌ فَهَاجَتْ مِنْكَ ذَا لَبَدٍ ... والليث أفْتَكُ أفْعالاً مِنَ النَّمِرِ (٣)

وقول الشاعر :

وبي ظبية أدماء ناعمة الصبا ... تحارُ الظباءُ الغِيدُ من لفاتها

أعانقُ غصن البان من لين قدّها ... وأجني جَنَيَّ الوَرْدِ مِنْ وجناتها(٤)

إذ جرد من قدّها غصنا ومن وجنتيها ورداً .

وقول ابن هاني المغربي :

لي منهم سيف إذا جرّدته ... يوماً ضربتُ به رقاب الاعْصُرِ (٥)

وقول ابن جابر الاندلسي :

جزيل النّدى ذو أيادٍ غَتْ ... يُحَدَّثُ عَنهُنَّ في كل نَادِي

لاقِيكَ منه إذا جِئتَهُ ... كَثيرُ الرَّمادِ طَوِيلُ النّجَادِ(٦)

---

(١) . البيت من مرثية في اخيه لامه المنتشر بن وهب الباهلي . ينظر ديوانه : ٢٦٧ .

(٢) . ينظر : أسرار البلاغة : ٣١٠ – ٣١١ .

(٣) . ينظر : ديوانه : . ومعاهد التنصيص : ٣ / ١٦ . وانوار الربيع : ٦ / ١٥٤ .

(٤) . ينظر ذلك في : خزانة الادب : ٤٣٦ . ومعاهد التنصيص : ٣ / ١٦ . وانوار الربيع : ٦ / ١٥٣ .

(٥) . ينظر : ديوانه : : انوار الربيع : ٦ / ١٥٤ .

(٦) . ينظر : ديوانه : . ومعاهد التنصيص : ٣ / ١٦ . وانوار الربيع : ٦ / ١٥٤ .

وقول الشاعر :

تَرى منهمو الأُسْد الغضاب إذا سَطو وتنظر منهم في اللقاء بدوراً (١)

وقد ظهر هذا القسم من اقسام التجريد اكثر ما ظهر عند ارباب البديعيات إذ بنوا ابياتهم عليه لانه اشهر واكثر استعمالا من سائر الاقسام(٢)،من ذلك بيت بديعية ابن جابر:

من وجه احمد لي بدر ومن يده بحر ومن لفظه در لمنتظِم (٣)

وبيت بديعية ابن حجة الحموي في المديح النبوي :

لي في المعاني جنود في البديع وقد جرّدت منها لمدحي فيه كل كمى(٤)

وبيت بديعية المقري :

يسل منها بروقا قد كثرن حيا عند اللّقا فهي تهمي من دمائهم(٥)

وبيت الشيخ عز الدين الموصلي ، قوله :

من لفظه واعظ بالنصح جَرَّد لي يا نفس توبي وللتجريد فالتزمِي(٦)

وبيت الشيخ صفي الدين في بديعيته :

شوس ترى منهم في كل معترك أسْدً لعرين إذا حَرَّ الوطيسُ حمي(٧)

إذ جرد الصفي في بيته اسد العرين من الشوس .

وبيت بديعية ابن معصوم المدني :

جَرّدتُ منهم لاعناق العِدَى قُضُباً تبري الرقابِ بحدٍّ غير منثلِم (٨)

---

(١) . ينظر البيت في : جواهر البلاغة : ٢٢٧ .
(٢) . ينظر : انوار الربيع : ٦ / ١٥٧ .
(٣) . ينظر : ديوانه . وخزانة الادب : ٤٣٦ . وانوار الربيع : ٦ / ١٥٧ .
(٤) . ينظر : خزانة الادب : ٤٣٦ .
(٥) . ينظر : انوار الربيع : ٦ / ١٥٧ .
(٦) . ينظر : ديوانه . وخزانة الادب : ٤٣٦ . وانوار الربيع : ٦ / ١٥٧ .
(٧) . ينظر : ديوانه . وخزانة الادب : ٤٣٦ .
(٨) . ينظر : انوار الربيع : ٦ / ١٥٨ .

التجريد "بالباء" التجريدية الداخلة على المنتزع منه :

من أمثلة هذا القسم ، قولهم :

. لقيتُ به الأسد ، و . لقيتُ به أسداً و . جاورتُ به البحر .

إذ تستعمل " الباء " هنا فتقول : لقيتُ به الأسد ، وجاورتُ به البحر ، أي لقيتُ بلقائي اياه الأسد .

وهذا مما لا يتصور فيه التشبيه ، ولا وجه لتسميته استعارة[١].

وقد لّمح سيبويه الى هذا القسم من التجريد ، وان لم يسّمه . التجريد بدخول " الباء " . فقد عرضه بوصفه اسلوبا عربيا فصيحاً .

ففي باب ما يختار فيه الرفع ويكون فيه الوجه في جميع اللغات قال : ولو قال : اما ابوك فلك أب ، لكان على قوله : " فلك به أب " و " بمكانه أب " [٢].

ويظهر التجريد ايضا في قولهم :

. لئن سألتَ فلانا لتسألنَّ به البحر .

و . لئن لقيتَ فلانا لتلقينَّ به الأسد .

فالعرب تعتقد ان في الإنسان معنى كامنا فيه كأنه حقيقته ومحصوله ، فتخرج ذلك المعنى الى ألفاظها مجّردا من الإنسان كأنه غيره ، وهو هو بعينه .

ففلان هو عينه الأسد والبحر ، لا ان هناك شيئا منفصلا عنه او متميزاً منه[٣]، وانما قيل القول في مقام المبالغة في وصف فلان بالكرم حينا وبالشجاعة آخر ، حتى انتُزع منه بحرا في السماحة وأسدا في الشجاعة .

---

(١) . ينظر : الخصائص : ٢ / ٤٧٥ . وأسرار البلاغة : ٣١٠ .

(٢) . ينظر : الكتاب : ١ / ١٩٥ – ٣٩٠ . ومعجم المصطلحات البلاغية وتطورها : ٢ / ٤١ .

(٣) . ينظر : الخصائص : ٢ / ٤٧٤ .

إلاّ أن ابن الأثير يعود ثانية على غرار ما فعله بشأن القسم الاول من التجريد بـ " **من** " لينفي ان يكون في الكلام تجريد ، فهو . في رأيه . تشبيه مضمر الأداة يحسنُ تقدير أداة التشبيه فيه[١].

لكن ابن أبي الحديد كعادته ، ردّ ما ذهب اليه ابن الأثير ، ورأى ان حقيقة التجريد موجودة في الكلام[٢]، إذ ان المتكلم انتزع من أمر ذي صفه أمرا آخر ، مثله في تلك الصفة مبالغة في كمالها فيه .

فقائل هذا القول : **لئن سألتَ فلانا لتسألنَّ به البحر** :

بالغ في اتصاف فلان بالسماحة حتى صار بحيث ينزع منه كريم آخر يُسَمّى بحراً مثله في الكرم .

و " **الباء** " هذه قامت قرينة على ان المراد بالبحر ما يجرّد من مدخولها ، يناسبها من معانيها الاصلية ان تكون للمصاحبة ، أي : لتسألنَّ مع فلان حين سؤالك له بحرا آخر معه يسأل لكونه مثله في الكرم .

ويحتمل ان تكون سببية أي : لتسألنَّ بسببه البحر، بمعنى أنه كان سببا لوجود بحر آخر معه ، مجرّدا منه ،أي خارجا منه مثله ، يُسأل معه .

ويُحتمل ايضا ان يكون السؤال لدفع الجهل فيكون التشبيه[٣] بالبحر في كثرة العلم . إلاّ ان الرأي الأول هو الأرجح .

ومثال هذا القسم ، قول الشاعر :

دعـــوتُ كليبـــا دعـــوة فكأنمـــا عوت بـه ابن الطّود أو هو أَسْرَعُ

(١) . ينظر : المثل السائر : ٢ / ١٦٨ .
(٢) . ينظر : الفلك الدائر : ٢٢٠ – ٢٢١ .
(٣) . ينظر : حاشية الدسوقي : ٣٥٠ – ٣٥١ .

إذ جرّد من كليب شيئا يسمى ابن الطود ، وهو الصدى ، والحجر إذا تدهده ، يريد به سرعة إجابته[١].

وكذلك قولهم : **مررتُ بالرجل الكريم والنعمة المباركة .**

فجرّد من الرجل الكريم نعمة متصفة بالبركة وعطفها عليه كأنها غيره وهي هو[٢].

وكذلك قولهم : **مررتُ منه بالرجل الكريم والنسمة المباركة .**

إذ جرّد من الرجل الكريم والنسمة المباركة آخر مثله متصفا بصفة البركة ، وعطفوه عليه ، كأنه غيره ، وهو هو في الامر نفسه [٣].

فقد اعتقد هؤلاء أن في " الرجل " من نفسه معنى آخر كأنه مباين له ، فاخرجوا ذلك الى ألفاظه بما اعتقدوا ذلك[٤].

ويتضح الامر نفسه في بيت ابن حجة الحموي ، حين قال :

واقصد مصلى به باب السلام وقف لدى المقام وقبل موطئ القدم

إذ جرّد من المصلّى مقاما ، ومن المقام موطئ القدم ، فصحّ في البيت التجريد بشرطه ، وتجريد التجريد زيادة عليه[٥]

التجريد بدخول "باء" المعيّة والمصاحبة في المنتزع :

(١) . ينظر : انوار الربيع : ٦ / ١٥٤ .
(٢) . ينظر : معترك الاقران ، السيوطي : ١ / ٣٩٦ ؛ شرح عقود الجمان ، السيوطي:١٢١ .
(٣) . ينظر : انوار الربيع ، ٦ / ١٥٣ .
(٤) . ينظر : البرهان في علوم القرآن ، الزركشي : ٣ / ٤٤٨ .
(٥) . ينظر : خزانة الادب : ٣٧٣ .

وهو قسم آخر من اقسام التجريد ، كقول الشاعر :

وشوهاءَ تعدو بي إلى صَارِخِ الوَغَى بمستلئمٍ مِثْلِ الفَنيقِ المُرَحَّلِ (١)

أي تعدو بي ومعي من نفسي . لكمال استعدادها للحرب . مستلئم ، أي لابس لأمة . فقد بالغ في اتصافه بالاستعداد للحرب حتى انتزع منه مستعدا آخر (شخصا آخر) لابسا درعا ، ومسرعا الى الحرب ، مثل الفحل المكرم عند اهله إذا أُرسِلَ .

و " **الباء** " في قوله " بمستلئم " للمصاحبة ، أي متعلقة بمحذوف على انها ومجرورها في محل الحال من المجرور في " بي " ، أي تعدو بي حالة كوني مصاحبا لمستلئم آخر .

وليست " الباء " للتعدية ، وليس قوله " بمستلئم " بدلا من " الباء " في قوله " بي " لأن ذلك يفوّت التجريد ، ولأنه لا يبدّل الاسم الظاهر من ضمير الحاضر ، إلا إذا كان مفيدا للاحاطة(٢).

وليست أيضا للسببية لانها لو جُعلت كذلك كان التقدير : تعدو بي بسبب مستلئم ، فيكون " المستلئم " الذي هو نفس المنتزع سببا للمجرد منه ، وهو اللابس للأّمة حقيقة ، والمقدّر ان المجرد منه هو السبب والمنشأ لا العكس . ولذلك جعلت هنا للمصاحبة دون السببية(٣).

---

(١) . ينظر البيت في : التخليص : ٣٦٨ ؛ الايضاح : ٢ / ٣٦٣ ؛ ونهاية الأرب: ٧ / ١٥٦ .
شوهاء : فرس قبيح المنظر لسعة اشداقها ولِما اصابها من شدائد الحرب وهي صفة محمودة عند العرب .
صارخ الوغى : أي المستغيث في الحرب ، ينادي الفرسان لحضور الحرب والاجتماع اليه لاغاثته .
المستلئم : لابس اللأمة وهي الدرع .
الفنيق :فحل الابل ، الكريم عند اهله ، يُخلّى من العمل للفحلة ويجمع لحِ فُذُق (بضم أوله وثانيه) .
المُرحّل : من رحل البعير : اشخصه عن مكانه وارسله ، وهنا يشبه الشاعر نفسه بهذا الفحل .

(٢) . يجوز ان يكون " بمستلئم " بدلا من قوله " بي " فلا يكون فيه تجريد ، فان ذلك جائز عند الكوفيين والاخفش قياسا ، وعند غيرهم لا يجوز الا قليلا ، فيجوز ان يكون هذا من ذلك القليل ، ينظر : عروس الافراح : ٤ / ٣٥١ .

(٣) . ينظر : حاشية الدسوقي : ٤ / ٣٥١ .

ولو كان يمكن هنا اعتبار السببية فيها بتكلّف وذلك بان تدعي المبالغة حتى صار الأصل والسبب فرعا ومسببا ، او تدّعى ان عدو الفرس بسببية ذلك المستلئم ، أي استعداده أوجب عدو الفرس للحرب ، كأنه حث على ذلك ، وهو يرجع الى الاول ، اذ كونه سببا في العدو معناه كونه سببا في وجودي حال كوني مسرعا للحرب ، وانما لم يُحمل على ذلك لان المبالغة المفيدة للتجريد تكفي في الحسن ، ومتى زيد عليها ما أوجب العكس صار الكلام كالرمز وصار في غاية البرودة كما يشهد بذلك الذوق السليم [١].

ومن أمثلة هذا القسم ايضا قول الشاعر :

بِنــزوة لــصّ بعــدها مَــرّ مصــعب باشــعث لا يفلَــى ولا هــو يَقْمِــلُ[٢]

فمصعب نفسه هو الأشعث . وقد وصفه بأنه لا يصيبه القمل ، فلا يحتاج الى ان يفلى لتّميزه عن الأشعث من الناس .

وقول الاخر :

جــــازت البيـــدَ إلـــى ارطُنـــا آخـــر الليـــل بيعفـــور خَـــدِرِ[٣]

وهي نفسها اليعفور .

ومن هذا القسم ايضا قول اعشى قيس :

لاتَ هَنَّــا ذكــرى جُبيــرة أم مـــن جــاء منهــا بطــائف الأهــوال[٤]

وهي نفسها الجائية بطائف الأهوال .

---

(١) . ينظر : مواهب الفتاح : ٣٥١/٤ .

(٢) . ينظر البيت في الخصائص : ٢ / ٤٧٥ .

والأشعث : الوتد ، سمّي بذلك لشعث رأسه .

(٣) . ينظر البيت في الخصائص : ٢ / ٤٧٥ .

(٤) . من قصيدة له في مدح الأسود بن منذر اللخمي اخي النعمان . . ينظر : ديوانه : ٣ .

و " **لات هنا** " : أي ليس وقت ذكرها ، ومعنى البيت :

إليك عّني أيتها الذكرى ، فليس ها هنا مقام جُبيرة او رسولها الذي يطرقنا بالأهوال .

التجريد بدخول "في" على المنتزع منه :

ولنا في قوله تعالى : " **لهم فيها دار الخلد** "[1] مثال على ذلك :

وقد جاء في هذا المثال ما لا يُتصوّر فيه التشبيه فيُظن أنه استعارة ، فالمعنى ان النار شُبهت بدار الخلد ، إذ ليس المعنى على تشبيهها بشيء يُسمى دار الخلد كما تقول في فلان : " انه مثل البحر " ثم تقول : " هو البحر " ، انما هو كقولك : " **النار منزلهم ومسكنهم** "[2].

فجهنّم نعوذ بالله منها هي نفسها دار الخلد ، لكن انتُزع منها مثلها (دار أخرى) كشفا وتوضيحا لما يراد بها ، وجُعِل فيها مُعَدّاً للكفار تهويلا لأمرها ومبالغة في اتصافها بالشدة[3].

وحاصل القول انه بولغ في اتصافها بكونها دار ذات عذاب مخلّد حتى صارت بحيث تفيض وتصدر عنها دار أخرى مثلها في الاتصاف بكونها دار ذات عذاب مخلّد ، فكأنه قيل :

ان ثم داراً أخرى كانت في هذه الدار التي هي دارهم الملازمة لهم التي لا ينفكّ عنهم عذابها ولا يضعف مع طول الخلود ولا تفنى بتصرم الاحقاب ولا تبيد ولا تنال فيها الراحة باستمرار الارتقاب ، حتى انها تفيض دار اخرى مثلها في اللزوم وقوة العذاب بلا ضعف مع التخليد .

أما قولنا:"مبالغة في اتصافها بالشدة "فقد بحث فيه بعضهم بأن انتزاع دار الخلّد يفيد المبالغة في الخلود لا في شدة العذاب ، إلا انه يقال اتصافها بالخلود يستلزم شدة العذاب ، فانتُزاع منها دار أخرى مثلها في شدة العذاب ، وفي كونها مخلّداً فيها[4].

وذهب آخرون[5] إلى ان " في " في الاية الكريمة يمكن ان لا تكون للانتزاع ، بل لإفادة ان دار الكفار منزلتهم بعض جنهم لان كثيرا منها مشغول بالفسّاق من المسلمين ، الا

---

(١) . بعض الآية : ٢٨ من سورة فصّلت ، والآية كاملة : قال تعالى : " ذلك جزاء أعداء الله النار لهم فيها دار الخلد جزاء بما كانوا بآياتنا يجحدون " .

(٢) . ينظر : أسرار البلاغة : ٣١٠ .

(٣) . ينظر : نهاية الأرب : ٧ / ١٥٦ والتخليص : ٣٦٩ و الوشاح : ٢ / ٨٥ : وانوار الربيع ، ٦ / ١٥٥ .

(٤) . ينظر : مواهب الفتاح : ٤ / ٣٥٢ .

(٥) . ينظر : حاشية الدسوقي : ٤ / ٣٥١ .

اننا نردّ هذا الرأي لان جهّنم أوسع من ان يشغلها جميع من دخلها قال تعالى : " يوم نقول لجهنم هل امتلأت وتقول : هل من مزيدٍ " .

ومثال هذا القسم في الشعر قول الشاعر :

أباحَتْ بَنُو مروانَ ظُلْماً بِمَاغَا وفي اللهِ إنْ لَمْ يُنْصِفُوا حَكَّمٌ عَدْلُ[1]

ففي البيت غاية الكشف والبيان ، ألاَ ترى انه لا يجوز ان يعتقد ان الله سبحانه ظرف لشيء ولا متضمّن له ، فهو إذن على حذف المضاف ، أي في عدل الله حكّم عدل ، فجرّد من الله تعالى حَكماً عَدْلاَ وهو هو[2].

لعله اتضح من خلال الأمثلة والشواهد السابقة ان وظيفة هذه الحروف (من ، في ، الباء) صناعة صور تجريدية واسعة ، وهذه الدلالة لها صلة متينة باعتقاد العرب ان ما يكمن في الإنسان هو الجوهر[3]. لذلك صرّح ابن جني ان تردد هذه الشواهد على الأسماع ومحادثتها الأفهام دعا قوما الى الذهاب الى ان ((الإنسان هو معنى ملتبس بهذا الهيكل الذي يراه ، ملاق له ، وهذا الظاهر مُماس لذلك الباطن ، كل جزء منه منطوٍ عليه ومحيط به))[4].

وعلى هذا الرأي يكون في الإنسان معنى مستتر محتجب ملتبس بالجسد ، وهذا المعنى ملاق لكل تفصيلات الهيكل الظاهر (الجسد) ، فهو متصل به وأن كل جزء من الظاهر منطو على هذا المعنى المحتجب ومحيط به .

---

(١) . البيت غير منسوب في كل المصنفات . وقد جاء في الخصائص : ٢ / ٤٧٥ " أفاءت " بدل من " أباحت " و " إن لم يعدلوا " بدلا من " إن لم ينصفوا " وكذلك الأمر في انوار الربيع : ٦ / ١٥٥
. وأفاء عليه مال القوم : جعله غنيمة له . وقد اخترنا رواية معاهد التنصيص : ٣ / ٣٥٢ .

(٢) . ينظر : الخصائص : ٢ / ٤٧٥ . وانوار الربيع : ٦ / ١٥٥ .

(٣) . ينظر : التجريد البلاغي: الدلالة والتوظيف : ٢٧ .

(٤) . الخصائص : ٢ / ٤٧٦ ، ويعزى مثل هذا القول الى الامام مالك رضي الله عنه في الروح ، وهو في الحقيقة لا تباعه .

وفي جوهر التوصيد :

ولا تخفى في الروح اذا ما وردا نص من الشارع لكن وجدا
لمالك هي صورة كالجسد فَحَسْبُكَ النص بهذا السندا

ينظر : المصدر السابق : ٢ / ٤٧٦ .

فهذه هي الدلالة الفلسفية ذات البعد النفسي ، وهذه هي نقطة الالتقاء بين الدلالات المشار اليها سابقا (في بداية البحث) ، وهي الاتصال بالجوهر الغائر العميق ، وانسحاب المعنويات الى الداخل وبروز الظاهر الملموس(١).

المرء يخاطب غيره ويريد نفسه :

في إطار تأكيد البلاغة العربية الدلالات المشار إليها آنفا ، رصد البلاغيون عدة ألوان يمكن ان تندرج ضمن هذا النمط التعبيري ، وعمدوا الى الوقوف على استعمال ضمائر المخاطب : (الضمير المستتر . الكاف . أنت . التاء) بوصفها بنيات أسلوبية يستخدمها الشاعر / المبدع للتعبير عن تجربته(٢).

ففي قول الاعشى :

ودّع هريـــرة إنَّ الرّكـــبَ مرتحـــلُ وهل تطيقُ ود اعاً أيها الرّجُلُ (٣)

فإن الرجل نفسه لا غيره ، إذ ان الشاعر يخاطب نفسه حتى كانها تقابله او تخاطبه . وكذلك الامر في قول زهير بن أبي سلمى :

قف بالديار التي لم يعفها القِدَم بلـــى وغيرهـــا الارواح والـــدّيَم(٤)

وفي قول امرئ القيس :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل (٥)

وفي بيتي أبي نواس :

لا تَبْكِ ليلى ولا تطرب الى هند واشرب على الورد من حمراء كالورد(٦)

---

(١) . ينظر : التجريد البلاغي : ٢٧ – ٢٨ .

(٢) . ينظر : المرجع السابق : ٢٨ .

(٣) . ينظر : ديوانه : ٥٥ ، وفي رواية اخرى : " وهل تطيق فراقا ايها الرجل " .

(٤) . ينظر : شرح ديوانه : ١٤٥ .

(٥) . ينظر : ديوانه : ٨ .

(٦) . ينظر : ديوانه : ٢٧ ، وقد عد الحاتمي هذا البيت افضل ابتداء صنعه شاعر من القدماء والمحدثين .

و

دع عنكَ لومي فان اللّوم اغراُء وداوني بالتي كانت هي الداُء[1]

وفي قول كعب بن سعد الغنوي :

اعص العواذِلَ وأْرِمِ اللّيل عُرُضٍ بذي سبيب يقاسي ليله خببا

حتى تمول مالا او يقال فتًى لاقى التي تشعب الفتيان فانشعبا[2]

وفي قول النمر بن تولب :

خاطِرْ بنفسكَ كي تُصيبَ غَنيمةً إنّ الجلُوسَ مع العيالِ قبيحُ

المال فيه تَجلّة وَمهابة والفقرُ فيه مذلّة وقبوحُ[3]

وفي قول منصور النمري : (في مدح الرشيد) :

إذا امتنع المقالُ عليكَ فامدَحْ أمير المؤمنين تَجِدْ مَقالا[4]

وفي قول بشار :

لم يَطَلْ ليلي ولكن لَمْ أَنَمْ ونفى غَّي الكَرى طيف ألّم

فاهجرِ الّشوقَ الى رؤيتها أيها المهجورُ إلا في الحُلُم[5]

---

(١) . ينظر ديوانه : ٦ .

(٢) . ينظر ديوانه : وقد ذهب بعضهم الى انه اشرد قول قيل في الحض على طلب الغنى ، وكان ابو عبيدة يُسمي هذين البيتين : " تُرتي الغواص لان الدرة اذا اصابها الغواص لم يُصبْ مثلها حتى يُنفق في طلبها اضعاف ثمن التي اصاب . . ينظر : حلية المحاضرة ، ١ / ٢٨٢ .

(٣) . ينظر : شعر النمر بن تولب : ٤٩ .

(٤) . ينظر : ديوانه :

(٥) . ينظر : ديوانه :

وفي ابيات أبي تمام :

:جَرّع أسى قَدْ أقْفَرَ الجَرَعُ الفَرْدُ وَدَعْ حسى عين يجتلب ماءها الوجُد[١]

و :

سَلّم على الرّبع مِنْ سَلْمى بذي سَلَمٍ عليه وسٌّم من الايام والقِدَمِ[٢]

و:

إذا العيسُ لاَقَتْ بي أَبا دُلَفٍ فقد قَطّع ما بيني وبين النوائبِ

هَالِكَ تَلْقَى الجُودَ من حيثُ قُطِعَتْ تمائمُهُ والمجدُ مُرْخَى الذَّوائِبِ[٣]

و :

ودّع فؤادكَ توديعَ الفراقِ فَما أراهُ مِنْ سَفرِ التوديعِ مُنْصَرِفَا[٤]

و :

قفا في مغاني الدار نسلُ طُلُولَهَا عن النَّفَرِ اللاّئين كانوا طُولَهَا[٥]

وفي قول البحتري :

أراد سُلُوًّا عن سُليمى وعن هندِ فغالَبهُ غَيُّ السَّفَاهِ عَلَى الرُّشْدِ[٦]

---

(١) . ينظر : ديوانه : ٢ / ٨٠ . وعد هذا البيت من الابتداءات المستكرهة وقد وقع ابو تمام في ذلك لتتبعه التجنيس بين " تجرع " و " الجرع " . والجرع : ما سهل من الارض . اما الحسى : فهو ماء قليل في الارض .

(٢) . ينظر : ديوانه :

(٣) . ينظر : ديوانه : ٤١ .

(٤) . من قصيدة يمدح فيها ابا دلف القاسم . ينظر : ديوانه : ٢ / ٣٥٩ و شرح التبريزي : ٢ / ٣٦٢ .

(٥) . ينظر : ديوانه :

(٦) . ينظر ديوانه :

وفي قول ابن مقاتل الضرير[١] الذي أنشده امام الداعي[٢] العلوي يوم المهرجان :

لاَ تَقُلْ بُشرى : ولكن بُشرَيان غُرَّةُ الدّاعي : وَيَوْمُ المهرجان[٣]

وهنا يُروَى ان الداعي تطيّر به ، وقال : أعمى يبتدئ بهذا يوم المهرجان ، وقيل بطحه وضربه خمسين عصاً ، وقال : اصلاح ادبه ابلغ في ثوابه[٤].

فالضمير المستتر في هذه النصوص يعني ان نفس / ذات ، الشاعر بوصفها معنى وجوهرا تُجرَّد وتُعزَل ، ليصبح لها وجود خارجي فَتُخاطَب ، وهذه هي الغاية ، وهذا هو المراد من التجريد الذي يعمل على عزل الباطن لادامة الحوار معه ، وتشييد جسور من العلاقة بينهما[٥].

وكذلك افعال الامر التي اعتمدت على ظاهرة التجريد ، إذ انها موجهة في الحقيقة الى الذات ، والذات هناك اتسعت للموضوع وتوحدت معه[٦].

وقد أدّت الاشكال البلاغية دورا مهما مؤثرا من حيث بناء العبارة بناءً فنياً جمالياً ، دون ان يخلّ هذا الدور بما يصنعه النحو أيضا من بناء يساعد على تأكيد وتدعيم الفنية السابقة ان لم يجاوزها في أحيان كثيرة[٧].

إذن كان الشاعر . في كل نص من النصوص السابقة . ممثلا (للانا) داخل الصياغة ، فعلّق ذاته بأحد أطراف التقابل ، وهنا احتدم الصراع بوجود طرف آخر يتعلق به

---

(١) . ابن مقاتل هو :نصر بن نُصير الحلواني .

(٢) . الداعي هو : الحسن بن قاسم العلوي اخر رجال الدولة العلوية بطبرستان توفي : (٣١٦ هـ) .

(٣) . الغرة : بياض في الجبهة ، ومراده الوجه ، جعله غرة كله .

. المهرجان : عيد فارسي يكون اول الخريف .

(٤) . ينظر : كتاب الصناعتين : ٤٥٣ . ويروى ايضا ان الداعي قال للشاعر هلاّ قلت : : " إن تقل بشرى فعندي بشريان " وتجنب نفسك الافتتاح بـ " لا " فان الشاعر المجيد يتخير لاول القصيدة ما يعجب السامع ويتبرك به ، ولو ابتدات بالمصراع الثاني لكان احسن ، فرد الشاعر : ليس في الدنيا كلمة اجل من قول : لا له الا الله ، واولها : " لا " ، فقال : اصبت واجازه . ينظر : الوشاح ، ٢ / ٢٥٨ .

(٥) . ينظر : التجريد البلاغي : ٢٨ .

(٦) . ينظر : بناء الاسلوب في شعر الحداثة : ٣٧٦ .

(٧) . ينظر : المرجع السابق نفسه : ١١ .

الطرف الثاني من التقابل ، فخلق كلّ هذا جواً من التوتر الدلالي النابع من التوتر التعبيري[١].

ولو حاولنا تأكيد هذه الدلالات عند ابن الأثير في تحديده لمصطلح التجريد فانه ((اخلاص الخطاب لغيرك ، وانت تريد به نفسك لا المخاطب نفسهُ))[٢] ، أي عملية اصطناع طور خارجي في الأداة ، داخلي في الاتجاه[٣].

وللتجريد عند ابن الأثير فائدتان[٤]:

الأولى :طلب التوسع ، فانه إذا كان ظاهر الكلام خطاباً لغيرك وباطنه خطاباً لنفسك فان ذلك من باب التوسع . والتوسع خصيصة من خصائص لغة العرب .

الثانية : وهي الابلغ . في نظره ، وذاك انه يتمكن المخاطِب من اجراء الاوصاف المقصودة من مدح او غيره على نفسه إذ يكون مخاطِباً بها غيره ، ليكون اعذر وأبرأ من الُعْهدِة فيما يقوله غير محجور عليه .

وهذا التحديد ((يربط الدلالة بالامكانات الاسلوبية التي تتحقق من خلال استعمال ضمائر الخطاب بطريق غير مباشر ، فعلى حين تشير ضمائر الخطاب الى موجود خارج الذات يستخدمه الشاعر للتعبير عن ذاته ، وبذلك تكون له وظيفة مزدوجة ، فهناك خارج وداخل ، فالخارج هو المعطى الاول الموجود في دلالة الخطاب الخارجية ، اما الداخل فهو ضمير الشاعر او نفسه (اعماقه) التي يجرّد منها معنى لُيجري عليها الاوصاف وما َيودّ التعبير عنه))[٥].

ولستنادا الى الفائدتين اللّتين اشار اليهما ابن الأثير ، فان التجريد ينقسم قسمين[٦]:

---

(١) . ينظر : بناء الاسلوب في شعر الحداثة : ١٥٨ .
(٢) . المثل السائر :٢ / ١٦٢ .
(٣) . ينظر : التجريد البلاغي : ٢٨ .
(٤) . ينظر : المثل السائر : ٢ / ١٦٣ .
(٥) . ينظر : التجريد البلاغي : ٢٨ – ٢٩ .
(٦) . ينظر : المثل السائر : ٢ / ١٦٣ – ١٦٤ .

١ـ التجـــريـــد المحـــض :

وهو ان ياتي المرء بكلام هو خطاب لغيره وهو يريد به نفسه ، مثال ذلك قول الحيص بيص[١]:

إلَامَ يَـرَاكَ المَجْـدُ فـي زيّ شـاعرٍ ... وقـد نَطْـتَ شـوقاً فـروع المنـابر

كتمـتَ بِصـيت الشـعر حِلمـاً وحِكْمـةً ... ببعضـهما ينقـاد صـعبُ المَفـاخِرِ

أَمـا وأبيـكَ الخَيْـرَ إنـكَ فـارِسُ الـ ... ـمَقالِ وُمحْيـي الدّارسـات الغَـوابِرِ

وإنَّـكَ أغْنَيْـتَ المَسَـامِعَ والنُّهَـى ... بقَوْلِـكَ عَمَّـا فـي بُطُـونِ الـدّفاتِرِ

فهذا من لطيف التجريد ، ألاَ ترى ان الشاعر اجرى الخطاب على غيره (باستعمال كاف الخطاب) وهو يريد نفسه ، كي يتمكن من الفخر بنفسه وذِكرِ ما ذكره من الصفات الفائقة والفضائل التائهه .

ولا توظف امكانات التجريد لاجراء المدح او الفخر فحسب ، وانما تحرك في اكثر من اتجاه منها :

أ ـ إحساس الشاعر بالألم والضغط النفسي :

كقول الصمة بن عبد الله[٢]:

حَنَنْـتَ الـى رَيَّـا ونَفْسُـكَ بَاعَـدَتْ ... مَـزَارَكَ مِـنْ رَيَّـا وشَـعَبا كُمـا مَعـا

فَمـا حَسَـنٌ أن تـأتي الأَمْـرَ طائِعـاً ... وتَجْـزَعْ أنْ دَاعَـى الصّـ بَابَةَ أسْـمَعَا

---

(١) . هو ابو الفوارس سعد بن محمد بن صفي التميمي ، الملقب شهاب الدين المعروف بحيص بيص ، شاعر مشهور كان فقيها ، شافعي المذهب ، تفقه بالري ، ثم غلب عليه الادب ، ونظم الشعر ، قيل له " الحيص بيص " لانه راى الناس مرة في حركة مزعجة ، فقال : ما للناس في حيص بيص ؟ أي في شدة واختلاط ، فبقي عليه هذا اللقب ، توفي ببغدلاد سنة ٥٧٤ هـ . ينظر : المثل السائر ، ٢ / ١٦٣ .

(٢) . من شعراء الحماسة ، كان شريفا ناسكا ، عابداً ، غزلاً ، شاعراً مقلا من شعراء الدولة الاموية ، ينظر البيتان في ديوان الحماسة : ٢ / ٥٤ .

فلا شك ان الشاعر تعمد إجراء الخطاب على غيره ، مع انه في الحقيقة يريد نفسه . يكلم نفسه . ، وكان الغرض من ذلك ان ينفي عن نفسه معرّة العشق وسُمْعة الهَوى لما في ذلك من الغضاضة والشهرة(١).

وكقول جرير ، امام عبد الملك بن مروان :

أتصحوا أم فؤادك غير صاح عشية هَمّ صحبُكَ بالرّواحِ

فردّ ابن مروان : " بل فؤادك يا ابن الفاعلة "(٢).

وكقول ابن مقاتل الضرير امام الداعي العلوي :

" **موعِدُ أحبابِكَ بالفُرْقَةِ غَد** " .

وهنا يرد الممدوح : بل موعد أحبابكَ ، ولك المَثل السّوء(٣).

إذن التجريد : كلام نفسي ، فبما ان الشعر ترجمة لدواخل النفس الانسانية يعدّ التجريد إذن احدى وسائل هذه الترجمة ، فهو اطلالة على تعرجات النفس وابعادها ، هو نافذة تطل على مطاوي الذات . وان انعم النظر ظاهريا في نافذة الطبيعة . ، هو وسيلة لتصوير ما يجول في نفس الشاعر من مشاعر او هواجس دفينة .

فالشاعر قد تنتابه حالات يعز عليه التعبير عنها بأسلوب صريح فيلجأ الى " التجريد " ، لذلك عُد الأخير أسلوبا كتوما غامضاً ، لبعده عن الصراحة والوضوح .

ولا غرابة في ذلك فان " الحياة في الشعر التجريدي " ((هي دائما وابدا " على غير ما هي عليه في حركتها الحية " . فالحياة في الشعر اشارة ولمح (...) وهي رمز لا شرح ومن هنا تكون " الحياة في الشعر " اكثر غنى وابقى من الحياة في الواقع المباشر))(١).

---

(١) . ينظر : المثل السائر : ٢ / ١٦٥ .

(٢) . ينظر ديوانه : ٩٧ ؛ العمدة ، ٢٢٢/١ .

(٣) . ينظر : الايضاح : ٤٣٠ . وقد اشتبه الدسوقي في قول الشاعر " الفرقة " فذهب الى ان الفرقة " اسم موضع " ويبدو انه لم يصب في هذا التخريج لان لسان الشعر وسياقه قاطعان بان المراد هو الافتراق ، ولو كان الشاعر قاصداً بها اسم المكان . ان كانت بالفعل اسم لمكان . لدافع عن نفسه امام ممدوحه عقب انزعاجه منه . ينظر : حاشية الدسوقي : ٤ / ٣٥٠ .

ب ـ التشبيب والنسيب / وايقاع اللوم حين تتوافر فرصة للبوح :

كقول علقمة :

ط حَابِكَ قلبٌ في الحِسَانِ طَرُوبُ بُعَيدَ الشَبابِ عَصْر حين مشيبِ[٢]

وكقوله ايضا :

هَلْ مَا عَلِمْتَ وما استُودِعْتَ مكتُومُ أم حَبْلُهَا إذ نَأتْكَ اليومَ مَصْرُومُ[٣]

وكقول عمرو بن قميئة :

نَأتْكَ أَمَامَةُ إلاّ سُؤالا والآخيالاً يوافي خيالا

يُوَافي مع الليل ميعادها ويأتي مع الصبح إلاّ زيالا[٤]

وكقول أبي نواس :

عطتْكَ ريحانها الغَارُ وكان من ليلنا انسفار[٥]

وكقول أبي تمام :

مَا في وقوفكَ ساعَةً مِن بَاسِ تَقْضي نِمَامَ الأربعِ الأدراسِ

فلعلّ عينكَ أن تَجُودَ بِمائِها والدّمع منه مُغازِلٌ ومُوَاسِ[٦]

وكقوله ايضا :

مَتَى أنْتَ عَنْ ذهلّيةِ الحَيّ ذَاهِلُ وصَدُّكَ منها مُدّةَ الدّهر آهِلُ[١]

---

(١) . سياسة الشعر : ١٥٤ .

(٢) . ينظر : ديوانه : ٣ .

(٣) . ينظر : ديوانه : ١٢.

(٤) . ينظر ديوانه :

(٥) . ينظر : ديوانه : ٧٣ .

(٦) . ينظر : ديوانه : ١٥٣ .

وكقول البحتري :

يَشُوقُكَ تَخْوِيدُ الجِمَالِ القَنَاعِسِ بِأمثَالِ غِزْلانِ الصَّرِيمِ الكَوَانِسِ[٢]

وكقوله ايضا :

بعَيْنَيْكَ لوعَةُ القَلْبِ الرَّهينِ فَرْطُ تَتَابُعِ الدَّمْعِ الهَتُونِ[٣]

وكقوله ايضا :

تَرَاكَ تَسْمَعُ للحَمَامِ الهُتَّفِ شَجْواً يَكُونُ كَشَجوِيَ المستَطْرِفِ[٤]

تلك هي خاصية لتجريد وذاك هو منحاه ، فليست خاصيته ((ملمحا جانبيا في الابداع ولا سمة موقوتة للفن ، بل هي خلاصة رؤية للشعر والحياة ، واستراتيجية اساسية في " عدم التعبير "))[٥].

ذلك ان التجريد ليس عنصراً لا شعرياً . كما يفهمه بعضهم . ((فقد يخلق حاله نفسية او روحية ، وقد يكون بؤرة لاشعاع ميتافيزيقي ، وقد يمتلئ بشهوة الحساسية . فالشاعر الذي يعيش في عالمه الداخلي ، ويُعاني هاجس الوجود والمصير ، يستطيع ، لو كان ذا اتجاه تجريدي ان يشحن كلماته وتعابيره وتجريده بطاقة ايحائية تهز وتثير))[٦].

ج- التخفيف من عمق المعاناة :

ويظهر ذلك في قول المتنبي امام كافور :

---

(١) . ينظر : ديوانه : ٢٥٥ ؛ شرح التبريزي : ٣ / ١١٢ .

(٢) . ينظر : ديوانه ، ص ١٥ . **والتخويد** : الاسراع . **والقناعس** : جمع قنعاس ، وهو الجمل الضخم .

(٣) . ينظر : ديوانه : ١٣٧ .

(٤) . ينظر : ديوانه : ٦٧٥ .

(٥) . اساليب الشعرية المعاصرة : ١٩٣ .

(٦) . سياسة الشعر : ١٠٨ .

كفـــى بـــكَ أن تَـــرَى المـــوتَ شـــافيا وحســـب المنايـــا أن يكُـــنَّ أَمانيـــا

تمنّيتهـــا لمـــا تمنيـــتَ أن تَـــرَى صـــديقا فأعيـــا أو عَـــدُوّا مُـــدَاجِيا[1]

ففي أعماق أبي الطيب ما يدفعه الى استخدام الخطاب التجريدي ، لانه يشعر ان هذا المستوى من التعبير تنفيس له وتخفيف لعمق معاناته[2].

د ـ تحريض النفس على اداء عمل :

كقول أبي الطيب المتنبي :

لاَخَيْـــلَ عِنـــدَكَ تهـــدَيها ولاَ مَـــالُ فليسـعد النطـق ان لـم يُسـعد الحـالُ

واجـزِ الأميـر الـذي نعمـاه فاجئـة بغيـر قـول ونعمـى النـاس أقـوالُ[3]

فالتجريد هنا غايته تحريض النفس على اداء عمل تتحقق فيه كينونة الانسان / الشاعر[4]، وبيانه ان انتزع الشاعر من نفسه شخصاً آخر ، ثم خاطبه . فكان المتنبي انتزع من نفسه شخصاً آخر مثله في فقد الخيل والمال والحال ، وخاطبه ، لكن الحقيقة هي ان ابا الطيب هو نفسه المُخاطِب والمُخاطَب .

وان قيل اين المبالغة في التجريد بخطاب الإنسان نفسه . قلتُ : كأنه يجعل نفسه لكمال الادراك كأن فيها نفساً اخرى ، من احسنه قوله تعالى : " يوم تأتي كل نفس تجادل عن نفسها " : إذ صيرها لشدة جدالها كانها تجادل عن غيرها[5].

---

(١) . ينظر :التبيان في شرح الديوان ، ٤ / ٢٨١ .

(٢) . ينظر التجريد البلاغي : ٢٩ .

(٣) . ينظر ، التبيان في شرح الديوان ، ٣ / ٢٧٦ . هذان بيتان من مطلع قصيدة يمدح بها فاتك الاخشيدي بمصر وكان وصَلهُ بصلة سنية من نفقة وكسوة قبل ان يمدحه ، ثم مدحه بعد ذلك بهذه القصيدة ، وقد بنى مطلعها على المعنى المشار اليه من ابتداء فاتك اياه بالصلة قبل المديح . ينظر : المثل السائر، ٢ / ١٦٥ .

(٤) . ينظر : التجريد البلاغي : ٢٩ .

(٥) . ينظر : عروس الافراح ، ٤ / ٣٥٧ .

لعله اتضح ان التجريد وُظِّفَ في اكثر من مستوى ، فاستخدم حين زاد إحساس الشاعر بالالم والضغط النفسي وسيلة للتعبير ، واستخدم أيضا بهدف إيقاع اللوم والتجريح الذاتي ، كما وظّف حين توافرت فرص للبوح ، وكذلك حين رغب الشاعر في تحريض الذات على تحقيق إجراء من شأنه التنفيس والتخفيف من عمق المعاناة . وهذه هي كينونة التجريد والغرض من توظيفه(١).

إذن التجريد كلام نفسي ، هو ساحة المبدع لنفث المكنونات ، ومرآة المتلقي لمتابعة الاحتدامات والسكنات .

وهذا الأمر لا ينطبق فقط على الشعر ، وانما ينسحب على الفن التجريدي بمختلف ألوانه وأشكاله ، إذ ينفث الفنان التجريدي في عمله انفعالات الذات السامية وهنا تعمل الذات ضمن آلية خلق وابتكار ، أي انها ذات حُرة ، غير مقيدة ، تحمل إحساسا مطلقا ينمو بالتوازي مع حرية مطلقة وإرادة مطلقة .

فلذات الفنان التجريدي ارادة عميقة واصرار على نشدان التعبير السامي الذي لا نفهم ماهيته . في اكثر الاحيان . وهي بذلك . ومن خلال العمل الفني . تنشد تعبيرا يتطابق مع حاجاتها الوجدانية والتعبيرية السامية .

والفن التجريدي يعرض احاسيس الفنان بشكل عميق صافٍ ، إذ فيه ((امكانات للتعبير عن الانفعالات الباطنية العميقة اكثر مما في الفن " ذي الموضوع "، فهو قادر . رغم عدم ارتباطه بشيء موضوعي ، او لنقل بسبب ذلك . على اثارة المشاعر والوجدان بطريقة اكثر صفاءً واكثر مباشرة))(٢).

وقد استنتج بعضهم ان الفن التجريدي عمل لأناس فضلوا الانسحاب الى داخل ذواتهم ، مبتعدين عن العالم وصخبه ، مفضلين ذلك على عكس (تصوير) مظهره الخارجي التقليدي .وعند المعاينة الدقيقة للحقائق يمكن لنا الاعتقاد بما يفيد العكس ، ذلك ان

(١) . ينظر : التجريد البلاغي : ٢٩ .

(٢) . الفن والانسان ، عز الدين اسماعيل : ١٩٩ .

((رواد الفن التجريد ليسوا سوى فنانين كيفوا انفسهم للفكر وللتغيرات الاجتماعية والتقنية المتسارعة في عالمنا ، وربما يمكن حتى الاقتراح ان عكس (تصوير) المظهر الخارجي للعالم ، والتعبير عن مسراته ومآسيه من الافضل تركه لمخرجي الافلام الذين ينعمون بالوسيلة الاكثر اقناعا للتعامل مع صعوبات الفن الانساني))[١].

فالموضوع الفني التجريدي لا يخاطب الرغبة الحسية ولا يحقق نفعا عمليا شأن موضوعات العالم الحسي ، انما يمتاز بفرديته المنزهة عن المادية ، فالمحسوس في الفن يتحول الى روحاني ، والروح تتمثل في شكل محسوس[٢]. إذ الذات بطبيعتها كائن فاعل ، فهي في فعلها تنقل الى العالم الخارجي ارداتها .

وبما ان التجريد أداء فني فان هذا الأداء هو ((المجال الطبيعي للتعبير عن الذات وعن الخلجات النفسية الخبيئة ، وهو متصل بالشعور والوجدان))[٣].

وبما ان الألفاظ . في الشعر ، محكومة بإطار المواضعة ، فان تجليات " التجريد " ((تكون اعمق في المعاني ، أي فيما يصنعه المبدع من تشكيل صياغته على نحو مفيد . كما يقال . وهي افادة تجسد حركته الداخليه ، او ما يمكن ان نسميه بالكلام النفسي))[٤] .

أي انه من خلال " التجريد " تنقسم الذات الى قسمين متجاورين ، ومن خلال هذا التجاور تتجلى خفايا الافكار والمشاعر ، وتبقى الذات في " التجريد " هي الموضوع[٥]، على الرغم من ان الشاعر لا يعرض نفسه بوضوح ، بل ينحو الى اختلاق الاقنعة من خلال التراءي وراء الضمائر المراوغة .

كما وظف الشعراء القدامى امكانات التجريد ايضا في بابي الحكم والامثال من ناحية وفي باب حسن التخلص (الخروج) من ناحية اخرى . ويدخل هذان البابان ايضا في قسم

---

(١) . الفن التجريد ، اصله ومعناه ، ادرين هيث : ٨ .

(٢) . ينظر : فلسفة الفن من افلاطون الى سارتر ، اميرة حلمي مطر : ١٥٣ .

(٣) . فلسفة البلاغة ، رجاء عيد : ٢١٥ .

(٤) . بناء الاسلوب في شعر الحداثة : ٩٢ – ٩٣ .

(٥) . ينظر : المرجع السابق نفسه : ٢٧٥ .

التجريد المحض (الحقيقي) ، الذي حده ابن قيم الجوزية (ت ٧٥١ هـ) حَد لا يختلف عما ذهب اليه ابن الأثير ، قال : هو خطاب الغير والمراد به المتكلم ، وهو أولى باسم التجريد(١).

الحكـــم والأمثـــال :

إذ تبرز ظاهرة التجريد في قول النابغة :

الرفـــقُ يُمـــنٌ والأنـــاةُ سَـــعَادَةٌ ... تَـــأنّ فـــي رِفـــقٍ تَنَـــالَ نَجاحـــاً(٢)

وفي قول طرفة بن العبد :

ستبدي لـكَ الايـام مـا كانـتَ جـاهلاً ... ويأتيـكَ بالاخبـارِ مَـنْ لَـمْ تُـزَوَّدِ(٣)

وفي قول عدي بن زيد :

عن المرء لا تسأل وَسَلْ عَنْ قرينـه ... فكـــل قـــرين بالمقـــارنِ يقْتَـــدي(٤)

وفي قول عامربن صعصعة الفقعسي :

ولـــن يفوتـــكَ حـــظ أنـــتَ نائلُـــه ... يُهْـدَى وَمـاحُمَّ أن يَلقَـاكَ مَجْلُـوبُ(٥)

وفي قول القطامي :

عليـــكَ بالقصْـــدِ فيمَـــا أنْـــتَ فَاعِـــلُ ... إن التَّخلُّـــقَ يـــأتي دُونَـــهُ الخُلُـــقُ(٦)

وفي قول البحتري :

خيْـــرُ وَمْيـــكَ فـــي الهَـــوى واقتبالِـــهْ ... يـــوم يُـــدْنيكَ هَـــاجِرٌ مِـــنْ وِصَـــالِهْ(١)

---

(١) . ينظر : الفوائد : ١٦٧ .

(٢) . ينظر : ديوانه : ١٦ . وفي رواية اخرى " تلاق " عوض عن" تنال " ينظر : الحلبة : ١ / ٢٤١ .

(٣) . ينظر : ديوانه : ٤٤ . قيل ان الرسول صلى الله عليه وسلم سمع هذا البيت ، فقال : " ان معناه من كلام النبوة " . ينظر نهاية الارب : ٣ / ٦٣ والعقد الفريد ٥ / ٢٧١ .

(٤) . ينظر : ديوانه : ١٠٦ .وقد عد بعضهم هذا البيت احكم بيت قالته العرب : ينظر : حلية المحاضرة : ١ / ٣٦٠ .

(٥) . ينظر : ديوانه :

(٦) . ينظر البيت في حماسة البحتري : ٣٧٤ ومعجم القراء : ٧٤ .

وفي قوله أيضا . في ذم الزمان . :

تخــلَّ مــن الأطمــاع إنّمــا تخلــتِ ... ووَلِ صُروفَ الدَّهْرِ مَا قَدْ تَوَلَّتِ [٢]

وفي قوله :

أعْجَــبْ لِظُلْــمِ زَمانِتَــا المُتَــواتِرِ ... ولأوّل مَــا يُرِيــكَ وآخِــرِ [٣]

حسن التخلص (الخروج) :

إذ يظهر التجريد في قول امرئ القيس :

فــدَعْ ذا وَسَــلِّ الهَــمَّ عَنْــكَ بِجَسْــرَةٍ ... ذُمــولٍ إذا صَــامَ النَّهــارُ وَهَجَّــرا [٤]

وفي قول أبي تمام :

دَعْ عَنْــكَ هــذا وإذا انتقلْــتَ الــى الــ ... ــمدحِ وَشُــب سَــهْلَهُ بِمُقْتَضَــبِهْ [٥]

وفي قول البحتري :

دَعْ ذا وأخبرنــــي بشــــأن صــــديقنا ... بشــرٍ وهَــلْ يُرْضَــى لبشــر شــانُ [٦]

وفي قوله ايضا :

قُــلْ لِــدَاعي الغَمــامِ : لبيــك واحلُــلْ ... عُقَــلَ العــيس كَــيْ تُجِيــبَ الــدُّعَاءَ

---

(١) . ينظر : ديوانه : ٥٧٠ .

(٢) . ينظر : ديوانه : ٧٨٣ .

(٣) . ينظر : ديوانه : ٦٦١ .

(٤) . ينظر : ديوانه : ٦٣ . . والجسرة : الناقة العظيمة . والذمول :التي تسير سيراً سريعاً لينا ، وصام النهار :اذا اعتدل وقام قائم الظهيرة ، وهجر : من المهاجرة وهي شدة الحر .

(٥) . ينظر : ديوانه : ٥٢ وشرح التبريزي : ١ / ٢٧٥ . والسهل : ما ياتيه به خاطره عفوا من غير فكر ولا طلب . والمقتضب :ما يقتطعه خاطره اقتطاعاً بالفكر والتعب ، ويقال : ناقة قضيب ، وهي التي ريضت ولم تذل للحمل والركوب .

(٦) . ينظر : ديوانه : ٣٠١/٢

عــارض مــن أبــي ســعيد دعــاني بِسَــنَا برقِــهِ غَــدَاَ تَــرَاءى[1]

لا شك ان الضمائر المستترة وضمائر الخطاب التي استعملها الشعراء في ابياتهم (حسن التخلص والحكم والامثال) ، وان كانت في الظاهر تتجه نحو الغير فانها في الحقيقة تعود الى المتكلم نفسه / الشاعر ، إذ يعني بها نفسه ويحاورها ، فأمَرها ، وأخبَرها وَضَحها ، انه انتزع من نفسه شخصاً آخر وخاطبه .

٢ـ التجريــد غير المحض :

وهو خطاب لنفسك لا لغيرك ، ولئن كان بين النفس والبدن فرق الا انهما كأنهما شيء واحد ، لعلاقة احدهما بالاخر[٢]. فقد اعتاد العرب ان يخاطبوا في الشعر انفسهم ، فقالوا :

" قلت لنفسي " و " قالت لي " و " قلت لقلبي " و " قال لي "[٣].

وبين هذا القسم وذاك (التجريد المحض) فرق ظاهر ، فالأول أولى بان يُسَمّى تجريداً ، لان التجريد لائق به ، وهذا تصح تسميته : نصف تجريد ، لان الشاعر لم يُجرد به عن نفسه شيئاً ، وانما خاطب نفسه بنفسه ، كأنه فصلها عنه ، وهي منه[٤].

إذن هو خطاب المتكلم لنفسه ، كما سماه ابن قيم الجوزية[٥]

ومما جاء منه في كتب النقد والبلاغة ودواوين الشعراء ، قول الشاعر ، يناجي النفس طلبا للتأسي وحسن الصبر :

أقُــولُ للــنَفْسِ تَأسَــاءً وتَعْزِيــةً إحــدَى يَـدَيَّ أصـابتْني ولَـمْتُ ـرِدِ [٦]

---

(١) . ينظر : ديوانه : والعارض : الغيم الممطر .
(٢) . ينظر : المثل السائر : ٢ / ١٦٦ .
(٣) . ينظر : الفلك الدائر : ٢٢٢ .
(٤) . ينظر : المثل السائر : ٢ / ١٦٦ .
(٥) . ينظر : الفوائد : ١٦٧ .
(٦) . احد بيتين اختارهما ابو تمام في ديوان الحماسة:١ / ٧٣ ، ونسبهما لاعرابي قتل اخوه ابنا له، والبيت الاخر:

وقول عمرو بن الاطنابة[١]

أقــول لهــا وقــد جشــأت وجاشــتْ رُوَيْــدَكِ تُـُهْمَــدِي أو تَسْــتَرِيحِي [٢]

وليس في هذا القسم ما يصلح ان يكون خطابا لغير الشاعر ، كالقسم الأول ، وانما المخاطِبُ هو الْمَخَاطَبُ بعينه ، وليس ثم شيء خارج عنه .

ومما جاء منه أيضا ، قول الآخر :

يــا نفــس صــبراً كــل حــيّ لاق وكــل اثنــين الــى افتــراق [٣]

وقول النابغة :

لمــا رأى واشــق إقعــاص صــاحبه ولا ســبيل الــى عقــل ولا قــود

قالــت لــه الــنفس انــي لا أرى طمعــاً وإن مــولاك لــم يسـلم ولــم يصِـدِ[٤]

وليس هذا القسم كقوله تعالى : " يا أيتها النفس المطمئنة "[٥] فـ " النفس " في الآية الكريمة : جنس .

ومن هذا القسم أيضا قول اوس بن حجر في مرثيته :

أيتهــا الــنفس اجملــي جزعــاً ان الــذي تحــذرين قــد وقَعــا

كلاهمــا خلــف مــن فقــد صــاحبه هــذا اخــي حــين ادعــوه وذا ولــدي

ينظر ايضا : الحماسة بشرح التبريزي : ١ / ١٠٥ .

والتاساء : هي ما يؤتسى به من الحزن .

والتعزية : حسن الصبر ، وقوله : " احدى يدي أصابتني ... " : أجراه على المثل والمجاز .

(١) . احد بني الخزرج ، ومعنى الاطنابة :المظلة ، واسم ام عمرو هذا . كان شاعراً مجيداً ، وهو احد من ملك الحجاز في الجاهلية .

(٢) . ينظر : شرح التبريزي لديوان الحماسة : ٢ / ٢٧٣ . وقد رواه " مكانك " موضع " رويدك " ، وقد اخترنا رواية المثل السائر : ٢ / ١٦٦ .

(٣) . ينظر البيت في : الخصائص : ٢ / ٤٧٥ .

(٤) . واشق : كلب غير ضمران .

(٥) . سورة الفجر : ٢٧ .

إن الــذي جمــع الشــجاعة والنجــد ... ة والحـــــزْم والنّـــــدى جُمَعـــــا

الألمّعــي الــذ ي يُظــنّ بــك الظــنّ ... كَـــأنْ قَـــدْ رَأى وقَـــد سَـــمِعا[1]

وقول عامر بن الطفيل :

أقـــول لـــنفسٍ لا يُجَـــادُ بمثلهـــا ... أقِلّـــي مَراحـــاً إننـــي غيـــر مُـــدْبِرِ[2]

وقول امية بن أبي الصلت :

يـــا نَفْـــس مالَـــكِ بَعْـــدَ اللهِ مِـــنْ وَاقِ ... ومـــا عَلَـــى حدثانِ الـدهر مِنْ رَاقِ [3]

وقول الخليع : الحسين بن الضحاك :

أقــول ونفســي بــين شــوقٍ وحَسْــرَةٍ ... وقَدْ شخصَتْ عَيْنِي ودَمْعِي عَلى خَدي

يحـــي بقَتْـــلِ مَـــنْ تَرَكْـــتِ فُـــؤادَه ... بلحظَتِـــهِ بَـــيْنَ التأَسُّـــفِ والجَهْـــدِ

فقالــت : عَـذَابٌ بــالهَوى قَبْـلَ مَيْتَـةٍ ... وَمَوْتٌ إذا أقْرَحْتَ قَلْبكَ مِنْ بَعدِي[4]

التجريد بغير واسطة :

إذا كان البلاغيون قد أشاروا إلى ان التجريد يحصل بواسطة ما ، فإنهم انتبهوا أيضا الى انه قد يأتي بدون توسط حرف ، أي انه يؤتى بالمنتزع على وجه يفهم منه الانتزاع بقرائن الأحوال من غير حرف مستعان به على إفادة التجريد[5].

من ذلك قراءة من قرأ قوله تعالى : ((فإذا انشقت السَماءُ فكانت وَرْدة كالدهانِ))[6]. بالرفع ، بمعنى فحصلت سَماءٌ وَرْدَةٌ [1].

---

(١) . ينظر : ديوانه :

(٢) . ينظر : ديوانه : ١١١ . وقيل ان عبد الملك بن مروان سأل جلسائه : من اشجع الناس ؟ ، فقال قائل : عامر بن الطفيل حيث يقول : (البيت) .

(٣) . ينظر : ديوانه : ٤٣ .

(٤) . ينظر : ديوانه :

(٥) . ينظر : حاشية الدسوقي : ٤ / ٣٥٢ .

(٦) . سورة الرحمن : ٣٧ .

ومن هذا القسم قراءة من قرأ قوله تعالى : ((قال اعْلَمْ أن الله على كل شيء قديرٌ))[٢]، أي اعلم أيها الإنسان ، وهو نفسه الإنسان[٣].

ومثال ذلك من الشعر ، قول قتادة بن مسلمة الحنفي[٤]:

فلـــئن بقيـــت لارحَلَـــنَّ بِغَـــزْوَةٍ تحـــوي الغنـــائم او يُمـــوتَ كـــريُم

فقول الشاعر : " فلئن بقيتُ " ، أي حيا ، " لأرحلن " ، أي لاسافرنّ ، " بغزوة " : من وصف تلك الغزوة انها : " تحوي " ، أي تجمع " الغنائم " ، أي يجمعها اهلها ، يعني : نفسه " او " : بمعنى " إلاّ " على حدها من قولك : لاقتلنَّ الكافر او يسلم ، أي : إلاّ ان يُسلَم .

والفعل " يموت " منصوب بـ " أن " . فالمعنى : نحوي تلك الغزوة الغنائم .

إلاّ ان " يموت كريم " : معناه : لكن ، أي لكن ان مات هذا الكريم (يعني نفسه) لم يحو الغنائم ، وانما كانت كذلك لان البقاء المتعلق بالغزوة لا يشتمل على الموت ، ولاشك ان معنى الكلام كما افاده السياق : اني اجمع الغنائم او اموت ، فالمراد بالكريم نفسه كما ذكرنا .

فقد انتزع من نفسه بقرينة التمدح بالكرم كريما مبالغة في وصفها بالكرم لدلالة الانتزاع ، على انه بلغ في الكرم الى حيث يفيض ويخرج عنه كريم اخر مثله في الكرم[٥].

---

(١) . قيل : التقدير : فكانت منها وردة كالدهانِ ، فيكون من قبيل : لي من فلان صديق حميم / وفيه نظر لحصول التجريد وتمام المعنى بدون هذا التقدير . ينظر : نهاية الارب : ٧ / ١٥٦ والايضاح : ٣٦٤ وشرح السعد : ٤ / ٣٥٢ .

(٢) . سورة البقرة : ٢٥٩ .

(٣) . ينظر : الخصائص : ٢ / ٤٧٤ .

(٤) . شاعر جاهلي وسيد كريم من بني حنيفة ، ومسكنهم اليمامة وهو الذي اجار الحارث بن ظالم لما قتل خالد بن جعفر بن كلاب ، وفي ذلك قال الحارث :

قتادة الخير نالتني حذيته وكان قدما الى الخير طلاعا

ينظر : حماسة ابي تمام بشرح المرزوقي : ٧٦٥ .

(٥) . ينظر : شرح السعد : ٤ / ٣٥٢ .

وينبغي ان ننتبه هنا الى ان المتكلم بنحو هذا الكلام مما يتبادر منه ان أقيم الظاهر فيه مقام المضمر ، يحتمل ان يقصد المبالغة في وصف نفسه بذلك الوصف كما وصف نفسه بالكرم هنا ثم بالغ حتى انتزع من نفسه كريما اخر ، وقد دلت قرينة المدح هنا على قصد ذلك لان المبالغة في المدح أنسب له فيكون تجريدا كما قررناه ، ويحتمل ان يريد مطلق التنطع في التعبير وتحويل الكلام من أسلوب الى أسلوب ليتجدد فيما مال اليه ، ولا يملّ ، فيكون التفاتا . والمعنيان لا تنافي بينهما ، فيمكن ان يقصدهما المتكلم معا فيكون في الكلام تجريد والتفات . فعلى هذا لا يرد ان يقال التعبير بالكريم من باب الالتفات حيث اقيم الظاهر الذي هو لفظ الكريم مقام المضمر إذ لا يخفى ان الأصل كما قررناه : " أو أموت " ، وانما لم يرد لانه لا تنافي بين الالتفات والتجريد على ما ذكرنا ذلك الان وقررناه . وظاهر ما دفع الا يراد المذكور ان الالتفات يجتمع مع التجريد في لفظ واحد ، وفي قصد واحد ، بحيث يراد باللفظ الواحد ان يكون للالتفات والتجريد في استعمال واحد ، وفيه بحث ، لان مبنى الالتفات على الاتحاد ومبنى التجريد على التعدد ، يعني ان الالتفات هو ان يعبر عن معنى بعد التعبير عن ذلك المعنى بنفسه ، أو بعد استحقاق المقام التعبير عنه بلفظ اخر من غير ان يكون ثم اختلاف بين المعبر عنه لفظا أو تقديرا أوّلا وبين المعبر عنه ثانيا ، والتجريد هو ان يعبر عن معنى مجرد عن معنى اخر مع اعتبار ان المجرد شيء اخر ، فعلى هذا لا يصح ان يقصد الالتفات والتجريد في لفظ واحد لتنافي لازميهما ، وتنافي اللوازم يوجب انتفاء الملزومات[1].

نعم لو قيل في الجواب انه كما صحّ الالتفات يصح فيه التجريد على البدلية لا على الاجتماع ، وذلك ان من المواد ما يصلح لقصد التجريد فقط ، ومنها ما يصلح للالتفات فقط ، ومنها ما يصلح لهما معاً ، **فالأول** كما تقدم في قولهم : "

(١) . ينظر : مواهب الفتاح : ٤ / ٣٥٣ .

لي من فلان صديق حميم"، إذ لا معنى للالتفات فيه لاتحاد الطريقين فيه ، إذ هما معاً غيبة .

والثاني : كقوله تعالى : " إنا أعطيناك الكوثر ، فصلّ لربك " ، إذ لا معنى للانتزاع والتجريد فيه بان يقال : انتزع تعالى من ذاته ربا مبالغة في ربوبيته للنبي صلى الله عليه وسلم لانه يلزم الأمر بالصلاة للرب المنتزع .

والثالث : كالمثال الذي نحن بصدد البحث فيه وهو قول الشاعر :

" **لئن بقيت لأرحلنّ ...** " والتمثيل به على انه تجريد ويدل على ذلك قرينة المدح كما تقدم كان وجها ، واما انهما يجتمعان قصدا فلا يصح ، كذا قيل[١] .

والحق ان الالتفات ان شُرط فيه الاتحاد حقيقة ومن كل وجه من غير اعتبار المخالفة اصلاً كان منافيا في القصد للتجريد لوجود المخالفة فيه لان المعنى المجرد قد اعتبر غير المجرد منه ، وان شرط فيه وجود مطلق الاتحاد في نفس الأمر صح معه اعتبار المخالفة المصححة للتجريد الدال على المبالغة ويعتبر الاتحاد في نفس الأمر المصحح لقصد التنطع في التعبير وقصد تجديد الأسلوب زيادة في حسن الكلام[٢] .

التجريد بطريقة الكناية :

وهو قسم آخر من أقسام التجريد ، وهو ما يكون مدلولا فيه على المعنى المجرد بطريقة الكناية التي هي ان يعبر بالملزوم ويراد اللازم مع صحة إرادة الأصل . نحو قول الأعشى :

---

(١) . ينظر : حاشية الدسوقي : ٤ / ٣٥٣ – ٣٥٤ .

(٢) . ينظر : عروس الافراح : ٤ / ٣٥٤ .

يَـا خَيْـرَ مَـنْ يَرْكَـبُ المطـّيولا يشــرب كأســاً بكــفٍّ مَــنْ بَخِــلاَ[1]

قوله : " لا يشرب كأساً بكف من بخلا " أي بكف من هو موصوف بالبخل ، وهذا كناية عن المراد (أي يشرب الكأس بكف الجواد) ، والجواد تجريد وذلك ان المتكلم انتزع منه (أي من المخاطَب) جواداً آخر يشرب بكفه ، وجرى في إفادة هذا المعنى على طريق الكناية وبيان جريانه على طريق الكناية التي هي التعبير بالملزوم عن اللازم أنه (أي المخاطب) إذا نفى عنه الشرب بكف البخيل (وذلك هو المصرح به في قوله : لا يشرب كأساً بكف من بخلا ، ومعلوم ان ذلك المخاطب من أهل الشرب) ، فقد اثبت له (أي للمخاطب) الشرب بكف كريم ، لان الشرب لّما تحقق في نفس الأمر ولم يكن بكف بخيل فقد كان بكف كريم ، إذ لا واسطة بينهما ، ومعلوم أيضا انه انما يشرب غالبا بكف نفسه فهو حينئذ ذلك الكريم في نفس الأمر[2] .

ومن البين ان الغرض في الكناية عن الشرب بكف الكريم بنفي الشرب بكف البخيل انما هو الوصف بالكرم ، واما الشرب بالكف فهو واسطة لا يتعلق به الغرض ، ولكن شربه بكف الكريم يستلزم لّما كانت الكف للممدوح انه كريم ، فالكناية في الحقيقة عن الكريم لا عن كونه يشرب الخمر بكفه .

وقد يقال ان الشرب مّما يمتدح به لزعمهم في الجاهلية ان فيه مصالح كالشجاعة وزيادة الكرم ، فعليه تكون الكناية عنه مقصودة أيضا[3] .

وعلى كل حال فقد جرّد كريما آخر من المخاطب وكنى عنه أو عن شربه بكفه المستلزم له بنفي الشرب بكف البخيل ، ولا منافاة بين الكناية وكون المكنّى عنه مجردا من غيره ، فانه كما صح التعبير عن المجرد بالتصريح يصح بالكناية ، فلو امتنع التعبير عن المجرد بالكناية لامتنع بالتصريح ، وقد خفي هذا الذي ذهبنا اليه (كون التجريد لا ينافي

---

(١) . ينظر : ديوانه :٢٣٥ . والبيت من قصيدة في مدح سلامة ذي فائش . خير من يركب المطّي : أي خير الناس جميعاً ، والراكب خير من الراحل . ـ لا يشرب كأساً بكف من بخلا : أي انه ليس بخيلا ، لانه انما يشرب بيده هو نفسه . ـ يريد الشاعر : يا خير من يركب المطي ، ويا من لا يشرب كأساً بكفِ بخيل

(٢) . ينظر : مواهب الفتاح : ٤ / ٣٥٥ – ٣٥٦ .

(٣) . ينظر : حاشية الدسوقي : ٤ / ٣٥٥ .

الكناية) على بعضهم ، فزعم ان جَعْلَ هذا القسم تجريدا بالكناية لا يصح ، لان الخطاب في قوله : " يا خير من يركب المطي " ، ان كان لنفسه فهو تجريد لانه صيّر نفسه أمامه مخاطباً ، وانما يصيرها كذلك بالتجريد ، وإذا كان هذا تجريداً فقوله : "ولا يشرب كأساً بكف من بخلا " كناية عن الكريم ليكون وصفاً للمجرد أولا ، ولا تجريد في الكناية نفسها لان التجريد وقع أولا ،والكلام في كون الكناية تتضمن تجريداً مستقلا ولم يوجد على هذا ، وان كان خطابا لغيره كان قوله : "ولا يشرب كأساً بكف من بخلا " كناية عن الكريم الذي هو ذلك المخاطب بواسطة دلالته على انه يشرب بكف كريم مع العلم بان الكف كفه وليس من التجريد في شيء[١] .

وللرد على هذا الزعم نقول : ان الكناية لا تنافي التجريد كما ذهبنا قبل قليل وعلى ما قُرر في شرح بيت الأعشى وعلى ما ذكر في تعريف التجريد فانه لا تمانع بين كون الشيء كناية وتجريداً ، إذ يصح ان يُجرّد المعنى ثم يعبر عنه بلفظ الكناية ، كما يصح بلفظ التصريح ، ونقول أيضا في الرد على ذلك الزعم (وهو: ان بيت الشاعر يصح ان يكون خطاب لنفسه) ، فلو كان الخطاب لنفسه لم يكن هذا المثال قسماً برأسه كما ذهب الى ذلك اغلب البلاغيين ، بل يكون داخلا في غيره وهو : التجريد بمخاطبة الإنسان غيره ويريد نفسه[٢] .

ومن أمثلة هذا القسم أيضا ، قول أرطأة بن سهبة :

إن تلقني لا ترى غيري بِنَاظِرَةٍ تَنْسَ السِلاحَ وَتَعْرِفْ جَبْهَةَ الأَسَدِ[٣]

مثل هذا قول ذي الرمة :

وليل كجلباب العَروسِ ادّرَعْتُهُ بأربَعةٍ والشَّخْصُ في العَيْنِ واحِدُ

---

(١) . ينظر : الايضاح : ٢ / ٣٦٤ وانوار الربيع : ٦ / ١٥٦ .

(٢) . ينظر : نهاية الارب : ٧ / ١٥٦ ومواهب الفتاح : ٤ / ٣٥٦ .

(٣) . ينظر البيت في : معاهد التنصيص : ٣ / ١٦ .

. بناظرة : بعين ناظرة . وفي رواية اخرى " ينسى " مكان " تنس " و " يغزو " مكان " تعرف " .

أَحَـــمّ علافـــيٌ وابـــيض صـــارمٌ وأعـــيس مَهْـــرِيّ وأَرَوعُ مَاجـــدُ[1]

أراد بالاحّم العلافي الرّحل ، وهو منسوب إلى " علاف " رجل من قضاعة تنسب اليه الرحال ، لانه أول من عملها ، واراد بالأروع : الماجد نفسه ، وهو تجريد ظاهر ، لان قوله " جبته بأربعة " ثم عدّ فيها الأروع الماجد شعر بانه شخص آخر ، وهو معنى التجريد .

الشعر بين الحسية والتجريد :

(١) . ينظر : ديوانه : ٢٩ . وقد اراد الشاعر الحلي الذي على جلباب العروس ، شبه الليل به في حسن نجومه ، ويريد انه ادرع ليلا شديد الظلمة مضئ بالكواكب .

مع كل ما ذهبنا اليه فلا تجريد تام في الشعر ، وبالمقابل أيضا لا حسية تامة فيه ، إذ يبقى يتجاذبه هذان الطرفان مداً وجزراً ، يطغى هذا حينا ويطفو ذلك أخرى . يبقى الشعر يتأرجح بين ((تجربة حسية مشاكلة لتجارب الواقع الحيوي الملموس))[١] تتظافر فيها ((مجموعة من الإشارات الدالة التي تحيل على " نموذج الواقع الخارجي "))[٢] وأخرى مغّيبة تتمحي فيها دلائل الحيوية الحياتية المجسدة .

فالشعر ينطوي . شأن الفن بعامة . على خاصية حسية بالضرورة ، ما دامت مدركات الحس هي المادة الخام التي يبنى بها الشاعر تجاربه ، وما دام الشاعر ـ كما يقول القرطاجني . لا يتعدى الممكن[٣] ، ولكن هذه الحسية لا تعني الانحصار في إطار حاسة بعينها ، كما لا تعني المحاكاة الحرفية للاحساسات بوجه عام .فذلك مجرد نسخ يفقد المحاكاة طابعها التخيلي . ان الشعر تخيل وتخييل في آن . ولانه كذلك فهو لا ينسخ المدركات ، بل يؤلف بينها ويعيد تشكيلها ، خطوة نحو اكتشاف علاقات تقرب بين العناصر المتباعدة[٤] .

وهذا ((التكييف للخاصية الحسية في الشعر ، ينفي الحسية الخشنة المصاحبة لانفلات الغرائز وسيطرة الحواس ، كما ينفي الحرفية الآلية ، فيجعل العلاقة بين الشعر والمدركات علاقة تنطوي على نوع من التجريد ، هو شرط ملازم لكل خاصية حسية في الشعر بخاصة أو في الفن بعامة (...) .

انه الشعر يصاغ من مدركات حسية هي المادة الأولية لكل إبداع ، ولكن صلة المواد الحسية في الشعر بأصلها في الواقع صلة معقدة ، نتيجة فاعلية التخيل (...) ومن هنا يمكن ألاّ تتناقض الحسية مع التجريد ، بل تظل الخاصية الحسية للشعر قائمة على ضرب من التجريد (...) ولولا هذا التجريد لما استطاع الشعر ان يصور الأشياء على غير

(١) . أساليب الشعرية المعاصرة : ٢٩ .
(٢) . المرجع السابق نفسه : ٢٩ .
(٣) . ينظر : المنهاج :
(٤) . ينظر : مفهوم الشعر : ٣١٨ – ٣١٩ .

ما هي عليه (....) ولكن . رغم هذا التجريد . لا يمكن للشعر ان يصور شيئا، إلاّ على نحو ما شأن الحس ان يؤدي اليه ، ومهما تباعد الشعر عن الواقع وابتكر أشكالا وصور خيالية لا وجود لها في عالم الحس ،فانه لا يمكن ان يبتكر شيئا لم يؤد اليه الحس بنحو من الانحاء ، فالتخيل . فيما يقول حازم . تابع للحس))[١] .

وعلى الرغم من انتفاء الصفات الحسية عن بعض المجردات التي وظفها الشاعر العربي القديم في شعره (كالموت والخير والحب والعدالة ....) فان هذه المجردات ((تظل موضوعا للإبداع الشعري لانها تشكل . في النهاية . اطاراً للقيم(...) كما تشكل بواعث للشاعر تدفعه الى الإبداع ، غير ان الشاعر لا يتعامل مع هذه الأشياء باعتبارها مجردات ، وانما يتعامل مع جانبها الآخر ، الذي يمكن ان يكون موضوعاً للتخييل ، واعني الجانب الذي يتصل بالانفعالات الإنسانية (...) من هذه الزاوية . فحسب . يمكن ان يكون المعنوي موضوعا للتخيل الشعري ، ويمكن ان يتقارب الحسي مع المجرد فيصبح كلاهما قابلا للتشكيل في محاكاة شعرية))[٢] .

إذ ان الشعر يتميز بخصائص تمكنه من تحويل المجرد الى حسي تتقبله النفس وتتأثر بمقتضاه ، ولذلك نرى الشاعر فيما يقول حازم القرطاجني ، يخيل لنا المجردات بمدركات حسية ترتبط بها بشكل أو بآخر[٣] .

لأن المعنوي والمجرد لا يمكن ان يتسم بالحسية إلاّ بضرب من المجاز في التعبير ، وفي الوقت نفسه لا يمكن للتخييل ان يكون تخييلا الا إذا اتسم بصفة الحسية[٤] .

لذلك ذهب القرطاجني الى ان ((المعنوي أو المجرد لا يتمكن من ان يدخل مجال الشعر الا من خلال الأمثلة المحسوسة . بعبارة أخرى ، ان الشعر . عند حازم . لا يعرض

(١) . مفهوم الشعر : ٣١٩ وينظر : المنهاج :

(٢) . المرجع السابق نفسه : ٣٢١ .

(٣) . ينظر : المنهاج : ٧٦ ومفهوم الشعر : ٣٢١ .

(٤) . ينظر : مفهوم الشعر : ٣٢٣ .

العام المجرد كما هو في ذاته ، أو الفضائل باعتبارها تصورات مجردة ، وانما يعرض المجرد ويصور الفضائل من خلال وسط حسي ، يقترن فيه المجرد بالحسي ، وتبدو فيه الفضيلة من خلال تمثيل يفرضها على المتلقي فرضا لافتاً))[١] .

خلاصة القول ، ((ان تشكيل الشعر يعتمد على عناصر حسية لا تفارق مادته، ورغم ما يتطلبه تشكيل المادة من تجريد فان الشعر لا يفقد خاصيته الحسية والا فقد صفته كشعر . وهذا طبيعي لان التجريد في الشعر لا يتجاوز تعديل العناصر الحسية داخل إطار متميز من العلاقات أو الاقترانات . اما العلم والفلسفة فكلاهما قائم على تجريد خالص))[٢] ، لانهما يخاطبان الجانب العقلي الخالص من المتلقي ، لذلك تكون لغة خطابهما ، لغة مجردة ، تعتمد على البرهان ، في حين ان الشعر يخاطب الجانب الذاتي من المتلقي ، ولغة خطابه ، لغة مخيلة تعتمد على التخييل . قد تكون صادقة أو كاذبة . لان التخييل لغة الممكن والممتنع في الان نفسه .

وتداخل الحسية والتجريد لا ينطبق فقط على الشعر ، بل يشمل مختلف الفنون ، فهناك قاسم مشترك تنطوي تحت لوائه جميع الأعمال الفنية عبر الأزمنة التاريخية ، هو الواقع (الحسية) والتجريد . وان شكل هذان تناقضاً ، لكنهما يجتمعان في العمل الفني ، وفي وحدة متماسكة ، لان العمل الفني ذاته يعجز بفعل عناصره وسطحه المستوي عن نقل أبعاد الواقع بجوانبه كافة من مظاهر بيئية ومن أحداث ومشاهد وأفكار وصراعات ، وابعاد نفسية وزمن ، فانه بهذا يسقط أو يزيح حقائق الواقع المتعددة ، ويستبدلها بحقائق واقعية وتجريدية معاً [٣] .

---

(١) . ينظر : مفهوم الشعر : ٣٢٤ . والمنهاج :

(٢) . ينظر : المرجع السابق : ٣٢٥ .

(٣) . ينظر : الواقعية التجريدية في الرسم العراقي المعاصر : ١١٠ .

لذلك ظهرت مدرسة فنية سُميت : الواقعية التجريدية* ، وهذا المصطلح : مفهوم يتحدد بفكرة مفادها ان كل شيء في الفن يحمل سمتين أساسيتين ، قد تكونان متعادلتين

---

* **الواقع** : هو عالم الصور الصميمية والمحسوسة والمرئية والمبنية بفضل العقل . ونشير هنا الى ان بعضهم ذهب الى ان الواقعية والتجريدية نمطان فنيان لا يتطابقان ولا يلتقيان ابدا في عمل واحد . ومن هؤلاء فورنجر .

. **الواقعية** : منهج إبداعي ظهر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر للميلاد ، يؤكد الاهتمام بالموضوعات التي هي من صميم الحياة ، فيتمثل المظهر الدقيق لاشكالها ضمن احداث الحقائق الواقعية . وتحملنا الواقعية من خلال سماتها المادية والبصرية الى الاعتقاد بحقيقة ما تقدمه لنا ،فيكون وقع ذلك في نفوسنا معادلاً لوقع النموذج الفني (اللوحة مثلا) . والواقعية تحاور الطبيعة وتكشف عن تفصيلاتها وجمالياتها .

وقد ظهر التعبير عن افكار الواقعية وروحها في اعمال الفنان الاسباني فرانشسكو غويا(١٧٤٦م– ١٨٢٨م)، وكذلك في اعمال جاك لويس دافيد (١٧٤٨ م – ١٨٢٥ م) الممثل الفني للثورة الفرنسية .

وقد ظهرت الواقعية ككلمة وكتسمية لاول مرة ، حين طبعت عنوانا لمجموعة مقالات ادبية ونقدية للروائي الفرنسي شنفلوري عام ١٨٥٨ م والذي اصدر مجلة ادبية تحمل التسمية نفسها .

وقد اكد شنفلوري على الملاحظة الدقيقة والتحليل الموضوعي ، والصدق ، وعدم التحيز .

والواقعية طريقة فنية تتضمن بشكل عام صدق وعمق التعبير الفني عن العالم الواقعي ، وتعبر عما هو منطقي ورئيسي في الظاهرة ، ولهذا عدّ بعضهم الواقعية كاسلوب فني هي الوسيلة الوحيدة والملائمة لتصوير الحياة .

ينظر : ضرورة الفن . فنشرازنست : ١٦ . وموجز تاريخ النظريات الجمالية ، اوفسيانيكوف : ٤٣٧ .

ـ **التجريدية** : مدرسة فنية ظهرت اواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، ويمكن رصد ملامح هذه المدرسة كبداية فنية في اعمال كل من الرسامين الفرنسيين : بول سيزان (١٨٣٩ م – ١٩٠٦ م) وبول غوغان (١٨٤٨ م – ١٩٠٣ م) والفنان الهولندي : فنسنت فان غوغ (١٨٥٢م – ١٨٩٠م) .

فبول سيزان عمل على تحريف الواقع متجاوزا الوانه ونسبه ، لكنه ظل مخلصا للحقيقة الموضوعية ، أي انه لم يتردد في رسم الشيء ، ولكنه كان يضيف اليه الواناً اخرى غير الوانه ، كما يقوم بتعديل مظهره للايحاء بمعنى باطني ، على اساس ان الحقيقة تكمن خلف الاشياء وليس في ظاهرها ، وصارت لكتلة اللون اهمية قصوى عنده ، فهي الشكل والموضوع معاً . اما غوغان فكان يضحي بالاشكال الطبيعية المالوفة لتحقيق الفكرة (الرمز) ليشير الى معنىباطني ينبع من اللوحة نفسها التي لها القدرة على الايحاء بالجو العام والحالة النفسية والصفاء والبساطة .

ولان تطور الفن وظهور مدارس جديدة منه ياتي كرد فعل لالوان ماضوية حيث جاءت الواقعية كرد فعل على الرومانسية فقد ظهرت التجريدية كرد فعل على الاتجاهات المادية ومذاهبها . ولا شك في ان التغيرات الحاصلة في اوروبا نهاية القرن التاسع عشر كانت تشع بالقلق والاضطرابات بين الناس= = وخاصة ذلك

متكافئتين هما : الواقع والتجريد ، وقد تفصح إحداهما عن نفسها بشكل واضح في عمل فني ، بحيث تكون الأخرى داخلية وقد يحصل العكس .

الصراع بين الانسان والالة ، وانتشار المبادئ الاشتراكية ، الى جانب ما كان من تمهيدات باشعال الحرب العالمية الاولى .

هذا ما جعل الحاجة ماسة الى فن بسيط فطري يبعث الشعور بالسكينة والطمأنينة . فكانت لوحات هؤلاء الرواد خير تعبير عن الرغبة في التحرر من جميع القيود التي تفرضها عليهم اشكال الواقع .

وقد مهدت اعمال الرواد التجريديين الطريق الى رؤية جديدة للطبيعة والواقع ، استفاد منها التكعيبيون اولا فركزوا على فكرة استخلاص الجوهر من الشكل الطبيعي بحيث اقتربوا كثيرا من التجريد بمدلوله الحديث . وكان هذا الاقتراب جزئياً لانهم حافظوا على ما يقارب المظهر الطبيعي وان صاغوه بقالب هندسي ، بينما التجريد التام ينفي مظاهر الواقع بحيث تبدد كل المعالم التي تضفي على الاشياء مظاهرها المالوفة .

وقد ظهر هذا جليا في لوحات الفنان الروسي فاسيلي كاندنسكي (١٨٦٦ – ١٩٤٤ م) . فصار التجريد مدرسة لها خصائصها الخاصة التي تتخذ التعبير عن المشاعر والاحاسيس قاعدة لها باستخدام الالوان والاشكال المجردة .

وعلى ذلك جرى الاتفاق بأن التجريدية كمدرسة بدأت في عام ١٩١٠م حين عرض كاندنسكي اول صوره اللاتمثيلية بمدينة ميونيخ ، ثم تبعها بنشر كتابه " الروحية في الفن " عام ١٩١٢م ، ضم فيه اراء التي تشدد على عدم التشديد في اختيار الموضوع مسبقاً ، واعتبار الالوان عنصراً اساسياً في اللوحة ، كما شدد ايضا على التوازن في الفن التجريدي بين لحظة الادراك والوعي وبين لحظة اللاوعي والحدس ، واعتبرهما قانون جميع اشكال الخلق .

وهكذا فالفنان التجريدي يتغذى بالموضوع كحياة خارجية لكنه يصوغه في الحياة الداخلية بروحه وبدون ان يدرك ذلك ، والنتيجة هي العمل الفني ، اذ ان التجريد هو اعادة تشكيل الواقع .

ينظر : **الفن التجريدي : اصله ومعناه ، ادرين هيث : ٧ .**

. قصة الفن التشكيلي : محمد عزت مصطفى : ٨٠ .

. فاسيلي كاندنسكي بقلمه . كاندنسكي : ١٠٠ .

تيار شعري ثالث :

ان ّبب بعضهم الشعر الى بابين أو تيارين ، أحدهما تعبيري والآخر تجريدي ، فان هناك تياراً ثالثاً يقف في منطقة وسطى بين التعبيري والتجريدي ، بمعنى ان هذا الشعر ليس تجريدياً بالمعنى التام ، فهو يتحول بين ألوان من الأساليب التعبيرية حتى يقف على حافة التجريد .

فان كانت بنية الشعر التعبيري تتضح للقارئ ((بمجرد مواجهته وادراك النظام الجمالي الذي تنسجم به عناصره التكوينية مهما كانت غير متجانسة في الظاهر ، وهو دائما يفترض الإحالة على تجربة ويتخذ من التقنيات والأساليب ما يعين على إعادة إنتاجها ، لكن تظل العلاقة فيه قوية بين الدال والمدلول ، ومؤشرات هذه العلاقة منتظمة ومتراتبة))[١] ، تلك البنية الدلالية تغيب في الشعر التجريدي ، فلا يكون بمقدور المتلقي الحاذق المدرب الإمساك بموضوع القصيدة ولا تحديد معناها الإجمالي على وجه اليقين ، إذ تبقى في حاجة لجهود تاويلية متمعنة تفيد في تحليل الطبقات المتراكمة وتنسيق الرموز ومحاولة استكناه العلاقات الخفية[٢] .

اما التيار الثالث الذي حفل به شعرنا الحديث والمعاصر والذي يشمل عدداً كبيراً من شعرائنا المعاصرين ممن طرقوا البابين (التعبير والتجريد) في القصيدة الواحدة بدرجات متباينة ، فهو الذي يقف على الأعراف بين التعبير والتجريد بين المرآة والنافذة ، أي انه نموذج أسلوبي يراوح بين الطرفين .

ففي هذا اللون من الشعر يتمتع ((الدال ، أي الجسد التعبيري بنوع من الهيكلة المنتظمة ، الحسية في كثير من الأحيان والمشوقة أيضا ، لكن المدلول ، أي البنية التي يتعلق بها فهم المقصود بالضبط من النص وتتجمع في بؤرتها عناصره الدالة تراوغ المتلقي ، فلا يكاد يمسك بها حتى تفلت من يده وتنزلق الى منطقة أخرى))[٣] .

---

(١) . أساليب الشعرية المعاصرة : ٢٠٨ .

(٢) . ينظر : المرجع السابق نفسه : ٢٠٨ .

(٣) . المرجع السابق نفسه : ٢٠٨ – ٢٠٩ .

ويعتمد هذا اللون من الشعر على أقصى درجات الاقتصاد في اللغة ، وتماسك بنية الدوال ووضوح الإشارات الشعرية ، لكنه لا يقع نتيجة لكل ذلك في أسر محدودية أو أحادية المدلول ، بل يتميز بالقدرة الرامزة الكفيلة باختزان طاقات شعرية هائلة تتفجر من كلماتها القليلة ، كما انه يعتمد على تقنية خاصة في تركيب الوحدات النصية تفتح الطريق لقراءات متعددة ومختلفة في الان نفسه .

أي ان هذا اللون يشكل بنية تعبيرية بمقدورنا ان نلمس طرفها الحسي وان انزلق من بين أناملنا طرفها الكامن في بنيته المراوغة(١) .

وقد كتب عدد كبير من شعرائنا المعاصرين ، على وفق هذا النمط دون ان يكون أحد منهم رهين الغربتين ، غربة المكان والزمان ، التي نجدها لدى التجريديين ، الأمر الذي يضعهم على الأعراف بين التجريد والتعبير ، في المنطقة الواقعة بين المرآة والنافذة ، فشعرهم لا يستر ما وراءه عاكساً صورة من يقف قبالته ، كما تفعل المرآة ، كما لا يشف تماما مثل زجاج النافذة عن تجاربهم الحيوية ، بل يقوم بتركيب عدد من العناصر المتجانسة ، المخروطة باتساق ورشاقة من أرومة الثقافة العريقة ذاتها ، تاركاً منافذ ظليلة وصغيرة تقطر الضوء وتعطر النسيم(٢) .

والمتمعن في هذا اللون من الشعر يلحظ انه يمد خيطا رقيقا للمتلقي ، يناوشه ويساجله ، يستر جانبا من المعنى ، ويبرز آخر ، لكنه لا يذهب عميقاً في التغييب والأرجاء والتعمية ، بل يبقى في تلك المنطقة المقطرة بين التعبير والتجريد . يقف على " أعراف الكلام " ينظر يميناً حيث أصحاب جنة المجاز الشعري طالبا

(١) . ينظر : أساليب الشعرية المعاصرة : ٢٠٩ – ٢١٣ .

(٢) . ينظر : المرجع السابق نفسه : ٢٢٩ – ٢٣٠ .

منهم بعض الماء ، وينظر يساراً حيث أهل نار الحقيقة ، وفي كل نظرة يبتعد منها كي لا تلفحه[١] .

ومن مميزات هذا اللون الشعري أيضا ، ان النص يحجب ويظهر في الان ذاته ،والإبهام . ان وجد . فانه عادة ما يكون أليفا محبباً ، اما التصوير فيكاد يتخلص من الطابع الحسي التعبيري دون ان يصاب بالتجريد العقلي البحت[٢] ، فلا تتكئ عناقيد الصور على المعطيات الحسية ولا تنقضها في الان نفسه ، فكل نص من هذا اللون يعتمد على قدر من الواقع (التعبير) لكنه في الوقت نفسه ينفيه باتجاه التجريد. بمعنى ان المحاكاة لديه هي تجريد من وجهة نظر الواقع .

(١) . ينظر : المرجع السابق نفسه : ٢٣١ – ٢٣٢ .

(٢) . ينظر : أساليب الشعرية المعاصرة : ٢٤٠ .

التعبير والتجريد خطان متوازيان :

مع كل ما قيل يبقى الشعر التجريدي يقف مقابلا للشعر التعبيري ، يبقى اللونان يسيران على خطين متوازيين ، فالشاعر التعبيري ممتلئ بمشاهد الحياة ونسخ الواقع وصور الوجود ، بوصفها الرصيد الأساسي لصناعة الشعر وامتلاك مبادرته الإيقاعية ، وهي أمور تكشف عن البؤرة المستقطبة للشعر التعبيري كله ، تلك المتمثلة في جدلية خلاقة بين الخارج والداخل ، تحفظ توازن الإيقاع الدلالي والرمزي معاً .

وعلى الخط الموازي غّيب الشعر التجريدي الخارج وضخّم الداخل ، فأصبحت الكلمات رموزاً لعوالم ضاربة في الخفاء ، واخذ بالتباعد بإيقاع متزايد عن القاعدة التعبيرية . فقد نفض الشعر التجريدي يديه من مجمل أشكال التعبير التي استقرت لدى المتلقي ، قفز فوقها وضرب عليها حجاباً ، كي يعانق أفق لون أخر بعيد في الزمان والمكان ، حطّم الجسور الممهدة للتواصل ، خطوة أولى لتأسيس نهج سديمي يخلخل " الثوابت " ويحرق المسافات المنظورة[١] .

وإن كانت عملية إعادة التشفير اللغوي عن طريق المجاز والرمز تمثل نقطة التقاء بين التعبيريين والتجريديين ، فإن الفارق الجوهري بينهما يتمثل في طبيعة الشفرة الثانية ، فهي توافق الأعراف الشعرية والتجارب الحيوية لدى التعبيريين ، في حين نجدها تخرق هذه الأعراف وتلغي الواقع النفسي والاجتماعي المعبر عنه لدى التجريديين[٢] .

بمعنى ان الشعر التعبيري تتضح بنيته في دواله المباشرة ، مما يجعل النص يبوح بمعناه دون كدّ ، لانه نص مباشر ، لا مراوغة فيه ولا طمس ولا تشويش ، يعمل مبدعه

---

(١) . ينظر : أساليب الشعرية المعاصرة : ١٥٥ – ١٧٣ .

(٢) . ينظر : المرجع السابق نفسه : ١٨٧ .

على تلطيف مناخ الدلالة الشعرية ، هذا ما يغيب في الشعر التجريدي الذي تنتمي فيه العبارة الى اللامعقول .

وتبقى الأسئلة :

. ما الحكاية ؟

. ما الأمر ؟

. ما المقصود ؟

الأكثر ترددا في ذهن قارئ الشعر التجريدي . ذلك ان القصيدة التعبيرية قد عودت قارئها على ان تحمل في طياتها مرجعياتها التاريخية ومؤشراتها السياقية ، التي كان الشعراء القدامى يلخصونها في كلمات تسبقها ، مثل :

" قال رَداً على هدية " أو " قال بمدح " أو " قال وقد مَرّ ببركة ماء " ... الخ .

وجاءت هذه المؤشرات في عنوان القصيدة التعبيرية تارة ، وفي ذكر عدد من الأشخاص أو جانب من الأحداث تارة أخرى ، بحيث يكون بوسع القارئ دائما ان يبني في ذهنه دلائل الموضوع الذي تتجه نحوه بشكل أو بآخر .

وإذا لم يأتِ هذا " الذكر " بطريقة واحدة ، فان الأسلوب التعبيري المعتمد على شعرية الحضور ليس نمطاً واحداً ، بل تراوح بين وضوح فج والتباس شيق ، بين الوحدة والتعدد ، ومختلف درجات الخفة الآخذة في التماسك والتكاثف الناشب في جذور التشتت ، لكنه يظل ذكراً على اية حال .

وإذا ما انتقلت القصيدة نوعيا الى تقنيات التجريد لمسنا حرصها على التغييب والإضمار ، حينئذ لا يفصح العنوان عن امر محدد ولا تقود الاشارت الى موضوع موحد يمثل ضوءاً نلمح بواسطته أطراف النص .

وعلى الرغم من ان هذا الإضمار لا يمكن ان يكون غيبة تامة ، أي لا يصل الى الحذف النهائي ، حين يتراوح بدوره في مستويات عديدة . فالعلامات مختلفة الكثافة . الا ان "

إضمار المقصود / الموضوع / المعنى " يظل السمة الواضحة المُميزة للقصيدة التجريدية . ولاسيما المحدثة . ويبقى المتلقي العادي الذي ألفَ شعرية الذكر يتساءل عن الموضوع[١] .

وفي الوقت نفسه كانت المؤشرات (المرجعيات) السياقية . التي مدنا بها الشعراء القدامى أو شراح شعرهم . عونا للمتلقي في التمييز بين الخطاب التجريدي وغيره ، أي انها كانت خلفية مؤنسة في ليل المعنى ووحشه التأويل وفراغ الفهم ، فهي التي ساعدته على فك الشفرات والرموز والجمع بين شتات البنى المنشطرة . فلولا هذه المؤشرات والمرجعيات لما عرفنا ان المتنبي قد خاطب نفسه حين قال :

((لا خيك عندك تهديها ولا مال))

وان جرير يقصد نفسه حين قال : **((أتصحوا أم فؤادك غيرَ صَاحِ))** فبفضل شراح شعريهما أو نساخ ديوانيهما عرفنا ذلك .

وان أمكن لنا ان نسمي هذه بالمؤشرات (أو المرجعيات) السياقية الخارجية ، فان هناك نوعا آخر يمكن لنا ان نسميه بالمؤشرات السياقية الداخلية ، أسهم هو الآخر في التمييز بين الخطاب التجريدي وغيره ، إذ ان في القصيدة القديمة نفسها أبياتا تبين ان ما تقدم أو ما تأخر هو خطاب تجريدي (أي ان الشاعر يريد نفسه) كما ظهر في أبيات الصمة بن عبد الله سابقة الذكر ، حين قال[٢] :

جَنبتَ الى رَيَّا ونفسُكَ بَاعَدَتْ ... مَزَارَكَ مِنْ رَيَّا وشعباكما مَعَا

فما حَسن أن تأتي الأمر طائعاً ... وتجْزَعْ أن داعَى الصبابة أسمَعَا

فقد ورد بعد هذين البيتين ما يدل على انهما تجريديان ، قال :

وأذكُرُ أيَّامَ الحِمى ثم أنثني ... على كبدي من خشية أن تَصَدَّعَا

بنفسي تلك الأرض ما أطيب الرُّبا ... وما أحْسَنَ المُصْطافَ والمُتربَّعَا

---

(١) . ينظر : اساليب الشعرية المعاصرة : ٣٢ – ٣٣ .

(٢) . ينظر : الابيات في ديوان الحماسة لابي تمام : ٢ / ٥٤ .

وحين نبحث عن نقاط افتراق أخرى بين هذين اللونين من الشعر نلحظ خلو الفن التجريدي بعامة والشعر بخاصة من " المكان " وهو أحد المنبهات الحسية . فلأن التجريد تغييب للأسلوب الحسي ، فالمكان لا أهمية له عنده . والعكس نجده في الفعل التعبيري المليء بالمنبهات الحسية ، إذ يؤدي " المكان "دوراً مهماً ، يحضر باستمرار دائم ، فالمكان لديه أحد عناصر التكثيف الحسي ، وهذا ما نلمسه باستمرار في الشعر الحسي (لاسيما الرومانسي) .

اذن " المكان " سمة مميزة للتعبيرية الحسية . كما يحضر عامل " الزمن " كثيرا ويبرز دون عناء في الطابع الحسي (التعبيري) ، فهو عنصر مهم في عملية التجسيد الحسي ، أي انه عامل من عوامل إضفاء الصبغة الحسية .

اذن في الشعر الحسي يتظافر العاملات (الزمان والمكان) لتفعيل البؤرة الحسية ، لكن في المقابل تبدو نسبة حضور هذين العاملين مخلخلة إن لم نقل غائبة في الشعر التجريدي[١] .

الشعر التجريدي ، ملامحه وأسسه :

لعلها اتضحت السمات الأساسية للشعر التجريدي ، وارتسمت معالمه ، لعله اتضح ان الشعر العظيم يشمل الواقع ويتجاوزه ، انه يحتضن الواقع والممكن ، وكل قصيدة يحتضنها الواقع ويستنفذها لا تكون اكثر من وثيقة : لا تكون شعرا . والشاعر . فوق هذا المنظور . يحاول ادراك ما لا يُدرَك ، فمهمته الجوهرية إذن ليست ان ينقل الواقع أو يصوره ، وانما ان يُبقي اللّغة متوقدة ، متوفرة ، مرتبطة بحيوية الحدس ، كأنها التموج لا يهدأ[٢] .

(١) . ينظر : اساليب الشعرية المعاصرة : ٤٩ .

(٢) . ينظر : سياسة الشعر : ٨٤ – ١٥٥ .

لذلك يكون المتلقي بإزاء هذا البناء الشعري ظمآن لا يرتوي ، انه ((مدفوع بلا نهاية الى تخوم اللغة . وفي هذا يُاعدُ بين القصيدة والمألوف ، ويجعل منها تجريداً ، يبدوا الواقع إزاءه كأنه يتلاشى))[١] .

هذا ما جعل بعضهم يذهب الى ان الشعر التجريدي (ولاسيما الحداثي) لم يعد تجربة في الحياة بقدر ما اصبح تجربة في اللغة وعملا في الثقافة[٢] .

لكن هل يعني هذا ان الشعر التجريدي ليس موضوعاً للفهم ؟ ، لاسيما حين تزايدت فيه العناصر اللامعقولة المستعصية على الفهم المباشر ، الأمر الذي جعله يختلف كليا عما كان عليه الشعر التعبيري . فهناك كان بوسع المتلقي ان يرقب الموضوع المحوري للقصيدة / المعنى الأساس للنصب ، وقد استقطب حوله بطريقة ملموسة ، واضحة شحناته العاطفية في تجلياتها التصويرية ، فهو الذي يضمن هيكل النص ويحيك حوله مختلف الدوائر التعبيرية .

اما الشعر التجريدي فيتميز أساسا بتحطيم الموضوع ، هذا التحطيم الذي يقود الى غيبته وتشذره[٣] ، وربما أطلق ((بديلا عنه لونا من الإحساس المبهم ، أو الانفعال الخفيف الذي يبحث عما يتشيأ فيه ، يطوف على مشاهد مادية أو فلذات موضوعية مشتتة تحتضن طرفا من اثره أو رذاذا يسيرا من عبقه . عندئذ تصبح المشاعر الضبابية وحدها هي " عمود الدخان " الذي تلتف حوله القصيدة . وحينما يجتهد القارئ الذي تعّود على القبض بيده على متكأ مادي يستند اليه في صعوده ، لا يجد سوى هذا العمود الدخاني الذي يوشك ان يتركه كي يسقط في فراغ القصيدة))[٤] .

إن ألقينا السؤال ولم نجب عليه ، ذلك ان صفحاتنا القادمة كفيلة بالإجابة والتوضيح .

---

(١) . سياسة الشعر : ٨٦ .

(٢) . ينظر : اساليب للشعرية المعاصرة : ١٩٢ .

(٣) . ينظر : أساليب الشعرية المعاصرة : ٣٢ .

(٤) . ينظر : المرجع السابق نفسه : ٣٢ .

ومن الملامح البارزة أيضا في الشعر التجريدي ان تبلغ النحوية أدنى مرتبة لها ، ويكون ذلك بتزايد الانحرافات والإبهام والتضاد ، الى جانب اتساع دائرة التخييل ، مما يفضي الى التشتت في النسيج ، وهذا الأخير بدوره يفضي الى تشظي البنية الدلالية ، هذا التشظي الذي يحيل الى تعدد القراءات وتلون الاحتمالات .

بمعنى ان النص يثير دائما اكثر من احتمال ، أي يبقى في حوار دائم مع المتلقي ، لان العبارة تفضي دائما الى فضاءٍ مضاد للحضور الحسي ، بمعنى ان الدلالة في هروب مستمر ، مما يجعل المتلقي يعمل دوما على اصطياد ما تراءى له منها .

خلاصة القول ان الشعر التجريدي ينحو الى خلخلة النظام حين يدخل الاضطراب على علاقات الإسناد في اللغة ، فمنذ ان شرح " ياكوبسن " وظائف اللغة في مخططه الشهير واستبعد الوظيفة التعبيرية أو الإشارية ، اصبح بمقدورنا منذ ذلك الوقت ان نلحظ نمو علاقة طردية واضحة بين حالات تغييب تجربة التعبير عن الواقع وتثوير اللغة في الشعر ، بحيث تصبح اللغة بنظائرها المشعة وبرموزها وإيقاعاتها المخصبة هي التي تمثل بؤرة الاهتمام في العملية الإبداعية ، الأمر الذي يفضي الى غياب وتواري عمليات التعبير ، إذ لا يظل منها عدا شذرات متقطعة تنطبق عليها مقولة " ما لارميهِ ": " الشذرات علامات عرس الفكرة " ، بل غالبا ما تعمل تلك العلامات عمداً على تكريس المتاهة وتوسيع دائرتها[1] .

التجريد : إبهامٌ وإيهامٌ :

تبين مما سبق ان التجريد في الشعر يقوم على الإبهام والإيهام والغرابة والتغييب والضبابية . وقد سبقت الإشارة الى كيفية تفعيل هذه الدعائم . لكن هل يعدّ الإبهام والغموض مأزقاً تعبيريا في الشعر ؟

في منهاج حازم القرطاجني توجد الإجابة ، قال ((وأردأ الشعر ما كان (...) خليا من الغرابة ، وما اجدر ما كان بهذه الصفة ألاّ يسمى شعرا ، وان كان موزوناً مقفى))[2] .

---

(١) . ينظر : اساليب للشعرية المعاصرة : ١٨٠ – ١٩٢ .

(٢) . المنهاج : ٧٢ .

ذلك لان الشعر يخاطب الجانب الذاتي من المتلقي لذا ((لا يتحقق فيه الوضوح أو التحديد على نحو ما يتحققان في المستويات الفلسفية ، بل ربما كان الغموض مطلوبا في الشعر ما دام يؤدي وظيفة داخل سياق القصيدة))[١] .

بهذا وجب على مَنْ عَدّ الإبهام مأزقا في التعبير ان يكفّ عن ذلك ، وألا يتوهم انه نكسة في مسار الشعر ((انه شيء كامن في جذور الشعر ومرتبط عضويا بطبيعته التي تجتهد في تكوين عمليات تشفير جديدة كلما احترقت بضوء التكرار عملياته السابقة ، هكذا يؤكد علماء اللسانيات))[٢] منذ منتصف القرن السابق على اقل تقدير ، فياكوبسن مثلا يرى ان الابهام ملمح لازم للشعر ، ويكرر مع امبسون أن ((مكائد الغموض توجد في جذور الشعر نفسها ، وليست الرسالة هي التي تصبح وحدها غامضة فحسب ، وانما يصبح المرسل والمتلقي غامضين أيضا (...) ان هيمنة الوظيفة الشعرية / الجمالية لا تطمس الإحالة ، وانما تجعلها غامضة ، ويناسب الرسالة ذات المعنى المزدوج مرسل مزدوج ومتلق مزدوج وأيضا إحالة مزدوجة))[٣] .

وان كنا قد اعتبرنا الشعر التجريدي شعرا غير واقعي ، لاعتماده على علاقات ذهنية وهمية ، فهل يمكن لنا ان نعد التجريد لونا من الكذب لاعتماده على المبالغة ، والمبالغة لون من الكذب ، ولاسيما إذا أخذنا في الحسبان ان الكذب في أحد تعريفاته هو فعل عكس الواقع ، لا سيما أيضا ان احسن ((الشعر ما قامت غرابته ، إذ يعد حذقا للشاعر اقتداره على ترويج الكذب وتمويهه على النفس (...) وهذا يرجع الى الشاعر وشدة تحّيله في إيقاع الدلسة))[٤] . فالتركيبات المتخيلة عند الشاعر تركيبات كاذبة ، لذلك عد الفارابي الأقاويل الشعرية ، كاذبة في الكل على عكس الأقاويل البرهانية الصادقة في الكل[٥] .

---

(١) . مفهوم الشعر : ٣٢٨ .

(٢) . أساليب الشعرية المعاصرة :١٦٤ .

(٣) . قضايا الشعرية . ياكوبسن : ٥١ .

(٤) . المنهاج : ٧١ – ٧٢ .

(٥) . ينظر : مقالة في قوانين صناعة الشعراء : ١٥١ . وكتاب الحروف : ٧٠ .

لِـــمَ التجــريــد ؟

كسى " التجريد " الشعر بالماء والرونق ، فمتى وقع فيه أكسبه حلاوة ، وأورث متلقيه الهزة ولمس عنده القبول والاستحسان ، فكل تجريد في الشعر متى صِرْتَ من متلقيه شدك وحركك .

فالتجريد ضرب من ضروب القول ، وهو عادة من عادات العرب في الكلام ، إذ دأب القدامى على استعماله بكثرة . لكن هل نكتفي بهذا التخريج ، بأن نقول هو عادة من عادات العرب ، أم يجرد بنا ان نبحث عن الأسباب التي من اجلها قصدت العرب هذا المسلك ونحت هذا المنحى واتخذته أسلوبا في كلامها .

. فما الغرض الموجب لاستعمال هذا الاسلوب الكلامي ؟

. ومـا علـة ذلك ؟

لقد رأى العرب ان نقل الكلام من صيغة المتكلم الى صيغة المخاطب غير المعلوم (المضمر) . وهو قسم من أقسام التجريد . أدخل في نفس المتلقي واكثر قبولا عنده واحسن تطرية لنشاطه ولفت انتباهه . أضف الى ذلك ان العرب أدركوا ان المتلقي لا يحبذ الإلحاح على نمط تعبيري واحد ، أي انه يمل النمط الأحادي ، ونعني بذلك الشعر ذا الأسلوب المباشر الخالي من التجريد .

من هنا يكون التجريد بابا من أبواب الشعرية ورافداً من روافدها ، انه ضرب للمألوف وخرق له .

التجريد : كسر وخرق :

التجريد في الشعر مدرج من مدارج الانحراف والاختراق ، هو خرق للعادة وكسر للمألوف ، أي انه خلخلة لصيغ تعبيرية مألوفة وخرق لأشكال تعبيرية جامدة . والتجريد منبه تعبيري يفعل في الموقف الشعري حين يتلقى المتلقي هزة دلالية تخالف توقعه ، وتزيده تشوفا للمعنى والدلالة الخفية .

ففي الأسلوب التجريدي تختل قواعد الدلالة المألوفة باتجاه التحرر من الأنماط التعبيرية الأكثر شيوعا ، إذ ان الشعر التجريدي يقوم على دعامتين رئيسيتين :

الأولى : كفاءة عالية في تشغيل الأبنية التخييلية والرمزية .

الأخرى : نسبة متميزة من الانحراف النحوي .

على عكس الشعر التعبيري (المباشر) الذي تتعطل فيه البنى التخييلية والرمزية ولا يجنح الى الانحراف النحوي ، وان وجد فبنسبة ضعيفة .

فدور الشعر يكمن ((في شعريته ذاتها ، في كونه خرقا مستمرا للمعطى السائد . وإذا كان لابد من الكلام على انحياز ما أو التزام ،في هذا الصدد ، فانه الانحياز الى الحرية الكاملة في إبداع هذا الخرق . هنا تكمن اختلافية الشاعر ، أي فرادته وهنا تكمن فاعليته وفاعلية الشعر .

ومعنى ذلك ان قيمة العمل الشعري لا تكمن في مدى كونه " واقعيا " أو " حقيقيا " أي في مدى كونه " يمثل " أو " يعكس " ، وانما تكمن في مدى قدرته على جعل اللغة تقول اكثر مما تقوله عادة ، أي على خلق علاقات جديدة بين اللغة والعالم ، وبين الإنسان والعالم .

ومن هنا لا يمكن فهم العمل الشعري الفهم الحق ، بالعودة أو بالاستناد الى الواقع بل بالعودة أو بالاستناد الى الطاقة التي يختزنها لتكوين مثل تلك العلاقات))[1] .

التجريد : حرية وإبـــداع :

يحاول النص التجريدي منح مبدعه اكبر قدر ممكن من الارادة والحرية ، وفي الوقت نفسه يحاول الأخير التنصل من القيود التي وضعتها القواعد والنظريات . وهذا الأمر لا يخص الشعر وحده وانما ينطبق على الفن التجريدي بعامة ، إذ ليس هناك الزام في الفن ،

(١) . سياسة الشعر : ٢٠ – ٢١ .

لان الفن دائما حر ، وفي الفن الحقيقي لا تسبق النظرية الممارسة ، ولكنها تتبعها ، إذ لا تتحقق كينونته ولا تتطور عن طريق فرض التعليمات والقواعد[١] .

بهذا تكون عملية التجريد مظهر من مظاهر ذاتية الفنان ، لاسيما قدرة مخيلته الحرة في تضمين العمل الفني أشكالا جديدة من ثمار افكاره .

لذلك تسعى الذات التجريدية الى تجاوز كل الأشكال والمضامين القديمة (المألوفة) عن طريق التحرر الكامل من الأشكال الطبيعية للتعبير عن الضرورة الداخلية لذات الفنان[٢] .

وهذا الأمر ينطبق بامتياز على الشعر ولغته ، فالنظرة ((الى اللغة باعتبارها من مبتكرات الإنسان (...) يربطها بالتجربة المعيشة ، ويجعل منها كائنا حيا متحركا ، ويجعل الألفاظ في عملية نمو وتبادل في الدلالة ،على معنى ان الإنسان يخلق لغته (...) ولهذا نشعر ان مجموعة القوانين والتوصيات يضعف سلطانها بمرور الزمن ، ولا يبقى لها وجود الا في مجال الوظيفة التعليمية فحسب ، وعلى هذا يكون تشكل اللفظ بحسب اختيار المبدع ورغبته في استخدام اللغة للتعبير عن المدلول الذهني عنده))[٣] .

فالشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنىَّ شاؤوا وكيف شاؤوا ، يجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم ، فجاز لهم ما كدت الاذهان عن فهمه وإيضاحه[٤] .

واللغة عندهم بنية واسعه ورمز ممتد بامتداد الدلالة ، وهي ((ليست شيئاً مقنناً من حيث استعمالها الأدبي ، وانما هي اختيارات حرة يتحرك من خلالها وبها الأديب ، بحيث يكون اختياره مؤديا الى الكشف عن تجربة خاصة))[٥] .

فباللغة ((يُظهر الإنسان ما هو ، وبها يتأسس ويتحقق ، انها ممارسة كيانية للوجود أو هي شكل وجود ، قبل ان تكون شكل تواصل . أو بتعبير آخر ، لم تكن اللغة للإنسان

---

(١) . ينظر : الفن الحديث : رجاله ، مدارسه ، آثاره التربوية . محمود البسيوني : ٩١ والككلام لكاندنسكي

(٢) . ينظر : كاندنسكي بقلمه : ٩٩ .

(٣) . بناء الأسلوب في شعر الحداثة : ١٣ .

(٤) . ينظر : المنهاج : ١٤٣ – ١٤٤ والكلام للفراهيدي .

(٥) . بناء الأسلوب في شعر الحداثة : ٥ .

الشكل الأساسي لتواصله ، الا لانها كانت الشكل المبّين لوجوده . والشاعر اذن لا يكتب عن الشيء ، وانما يكتب الشيء . إذ اللغة ليست للإنسان لكي يقول ما هو واقع فحسب . والا تساوت بغيرها من الأدوات . وانما هي أيضا ، وقبل ذلك ، لكي يقول الوجود : كينونة وصيرورة))[١] .

وللطبيعة المزدوجة للغة ، بعدها وسيلة للاتصال والتعبير وكونها صورة للواقع والفكر ، ورمزا لهما ، أو إدراكا حسياً للمدلول وتجريداً له ، كانت دائما موضع اهتمام خاص من جانب الشعر[٢] .

ولاشك ان اللغة في الشعر ((تقوم على عملية توازي بين الدال والمدلول ، على معنى ان الشعر ينظر الى المفردات كرموز لمدلولات ، لكنها رموز لا تقع تحت طائلة الجبرية وانما يتدخل الشاعر (...) بإمكاناته الفنية في خلخلة العلاقة القائمة بين الدوال والمدلولات ، مع الإبقاء على الطبيعة الرمزية التي تتيح للمبدع تجاوز السطح الدلالي ، وإعمال التأويل في كل ما يقع في إطار رؤيته . على هذا تكون معاودة قراءة هذا الشعر بمثابة عملية استنطاق الصياغة للوصول من سطحها الدلالي الى حقيقتها المستورة))[٣] .

وإذا كان النثر يستخدم النظام العادي للغة ، أي يستخدم الكلمة لما وضعت له أصلا ، فالشعر يغتصب ويفجر هذا النظام ، بمعنى انه يحيد بالكلمات عما وضعت له أصلا وان كان الشاعر المبدع هو الذي يظهر في نتاجه كأنه طالع من كل نبضة حية في الماضي ، فهو الذي يبدو في الوقت نفسه ، كأنه شيء يغاير كل ما عرفه هذا الماضي[٤] . إذ ان مسالة : كل لغة تمثل ماضيا ، هي مشكلة أمام الشاعر ، لكي يتجاوز هذه المشكلة ويحلها وجب عليه الاستعانة بطرق تجعله يخلخل

(١) . سياسة الشعر : ٨٠ .

(٢) . ينظر : النظريات اللسانية والشعرية في التراث العربي . حمادي صَمود وآخرون : ٧ .

(٣) . بناء الأسلوب في شعر الحداثة :٤٥٥ .

(٤) . ينظر : سياسة الشعر : ٢٤ – ٢٥ .

هذا الماضي . من ذلك محاولة تصور اللغة مثل آنية مليئة بأشياء ماضية ، لا مليئة وحسب ، بل مرتبة من حيث علاقاتها ببعضها بشكل ماضٍ ، بل اكثر : انه يجدها في شكل ماضي .

أول ما يفعله : ان يفرغ هذه اللغة من محتواها ، ويحاول شحنها بدلالات جديدة تخرج عن معناها الأصلي ، ثم يمر بمرحلة ثانية تتمثل في : إبدال علاقاتها بجاراتها ، هذه المرحلة التي تفضي بدورها الى تغيير جذري للنسق الموضوعة فيه كقصيدة . وبهذه المراحل الثلاث يخيل إلّى انه يمكن للشاعر ابتكار لغة جديدة[١] .

وإذا كان الشعر ((تجاوزا للظواهر ، ومواجهة للحقيقة الباطنية في شيء ما أو في العالم كله ، فان على اللغة ان تحيد عن معناها العادي ، ذلك ان المعنى الذي تتخذه عادة لا يعود الى رؤى اليفه ، مشتركة . ان لغة الشعر هي اللغة (الإشارة) ، في حين اللغة العادية هي (الايضاح) ، فالشعر (...) في هذا المنظور فن يجعل اللغة تقول ما لم تتعود ان تقوله ، مما لا تعرف اللغة العادية ان تنقله ، هو ما يطمح الشعر (...) الى نقله))[٢] .

فالعبارة الشعرية ((سحر اللغة وكيمياؤها ، لا يمكن ان تستنفذ حيلها وإمكاناتها في خلق أوضاع تعبيرية ورمزية متجددة ، لو ضاقت (...) لمات الشعر بتقلص مقتنياته وتقنياته . لغة الشعر اذن كثيرا ما تمزق وتتجاوز ضيق العبارة التواصلية عندما تعيش فضاءها الحر بما لا تستنفده جميع الكشوف الجمالية ، فهو فضاء يمتد في المستقبل(...) حيث تجد الرؤيا دائما لدى المبدعين ما تحقق به وفيه ، انها في حقيقة الأمر لا تولد ثم تبحث عن قماط العبارة كما يفهم عادة ، بل تتخلق في رحم اللغة ذاتها))[٣] .

من هنا تأتي ملاحظتنا على الشعر التجريدي ، فطبيعة الاختيار ((تعمل على نقل اللّغة الى المستوى التجريدي ، وعلى هذا تتحول الإشارات من الإفراد الى التراكيب ، وهي

(١) . ينظر : أسئلة الشعر . منير العكش : ١٢٩ . والكلام لادونيس .
(٢) . زمن الشعر . أدونيس : ١٧ .
(٣) . اساليب الشعر المعاصرة : ١٦٤ .

في تحولها تتخلص من ارتباطاتها المادية لتعلو الى أفق واسع رحيب تصبح فيه الإشارات متصلة بعوالم داخلية وخارجية على صعيد واحد))[١] .

ولكي يكون النص شعريا ، وجب عليه ان يحقق شرطان : ان يخرج على الكلام الشعري التقليدي وان يخرج أيضا على الكلام الشائع السائد .

وطبيعي ان هذا الخروج ، بما هو فني ، لا يتحقق على مستوى النظرية أو الفكرة أو المضمون ، بل يتحقق على مستوى شكل التعبير ، أي بنية الكلام[٢] .

فاللغة العادية ((لغة تصويرية ، ومن هنا يكون التجريد ارتفاعا فوق مستوى اللغة المألوفة ، وذلك بالتخلص من التفصيلات الملازمة للكائنات الحسية ، فالشاعر (...) لا يهمه كثيراً ان يثبت في شعره مفردات عالمه التي يقع عليها حسه بكل ما فيها من تفصيلات أصلية وهامشية ، لان طبيعة التفصيلات التغير أحيانا ، والزوال أحيانا أخرى ، ومن ثم يكون الاختيار منوطا بالإبقاء على الجوهر الثابت ، أي ان المبدع يتعامل مع عالمه بعقله اكثر مما يتعامل معه بعواطفه . ويبدو ان التعامل التجريدي يعود باللغة مرة أخرى الى أصل مواضعتها ، إذ أن الإنسان قد استعاض بالمفردات المجردة عن استحضار الأشياء ماديا امام العين ، وعلى هذا النحو يكون الشعراء* (...) قد تعاملوا بطفولة مع اللغة ، ليلخصوا بها رؤاهم الخاصة والعامة على سبيل التجريد اكثر من التصوير ، ومن ثم كان الشكل ذا أهمية خاصة عندهم ، لكنه الشكل في جوهره لا في تفصيلاته الجزئية التي تتعلق به ، ذلك ان هذه التفصيلات . ان وجدت . انما تكون وسيلة لا غاية ، فهي التي تقود الصياغة تدريجيا الى الجوهري والأصيل . على ان نضع في الاعتبار دائما ان عالم العقل مهما بلغ تجريده لابد ان يتصل بعالم الأشياء ، فهي مصدره الأول ، بل ان إهمال عالم الأشياء إهمالا كاملا يقود اللغة الى التعامل مع غيبيات ذهنية تقود بالضرورة الى السقوط في هوة الإلغاز والغموض البعيد عن الفن الحق))[٣] .

---

(١) . بناء الاسلوب في شعر الحداثة :٤٤٩ .

(٢) . ينظر : سياسة الشعر : ١٩ .

* . اعني التجريديين .

(٣) . بناء الاسلوب في شعر الحداثة : ٤٤٩ – ٤٥٠ .

اذن التجريد رافد من روافد اللغة الشعرية ، إذ يعد ((التجريد المتميز (...) العلة الفاعلة وراء هذا التميز في النظام الدلالي لكلمات الشعر أو لغته .

وإذا كان التجريد يمكّن المخيلة من إعادة تشكيل معطيات الحس ، فانه يمكّنها . بالمثل . من إعادة تشكيل علاقات اللغة ، على نحو يمكّن اللغة الشعرية من الدلالة المباشرة على الشيء بأعراضه ، أو الدلالة غير المباشرة التي تصل الشيء بغيره ، أو تكشف عنه بأعراض شيء أو أشياء أخرى ، تشبهه أو تماثله بشكل أو بآخر))[1] .

التجريد : باعث من بواعث التأويل والاختلاف والتعدد :

سبقت الإشارة الى ان التجريد أحد الحيل الأسلوبية في الشعر ، وهو لون من المواراة و " المخادعة " ، فهل يمكن ان نقول أيضا انه استحالة ، بمعنى انه وهم شعري؟ .

فان حق لنا ذلك ، فهذا يعني ان التجريد قمة في المجاز ، أي انه أعلى درجاته على اعتبار ان المجاز يعني : الاستحالة والوهم .

ويصبح الأمر اكثر قابلية للفهم حين نقول ((ان لغة الشعر بطبيعتها لغة مجازية تقوم على علامات واقترانات تنطوي . غالبا . على المماثلة فتضم التشبيه والاستعارة ... والمجاز بعامة))[2] .

ان بيانية الإبداع الشعري الخلاق تنهض على ما يسمى بالمجاز التوليدي ، فهو بما يحويه من البعد الترميزي ، وبقدرته على جعل المرء يقول اكثر مما يقوله عادة أي على جعله يتجاوز ذاته ، يكشف عن الجوانب الأكثر خفاء في التجربة الإنسانية ، مما لا يقدر الكلام التعبيري . العادي . الكشف عنها .

فالمجاز اذن يدفع الى النظر للعالم بشكل جديد مغاير ، عندما يدخل الى مجال التصور الإنساني ابعادا تقود الإنسان الى أبعاد أخرى ، نحو فضاء آخر . ومن البديهي ان يظهر الشعر الذي يقوم على المجاز التوليدي مبهماً ، غامضاً ، غريباً ، ذلك انه يفجر في كياننا الجوانب الأكثر بعدا وعمقا وغنى ، تلك الجوانب التي كبتناها وجهلناها أو تجاهلناها

---

(١) . مفهوم اشعر : ٣٣٥ .

(٢) . مفهوم اشعر : ٢٥٠ .

لاسباب عدة (ثقافية واجتماعية ...) وفي هذا الإطار يصبح الشعر إبداعا وخلقا ، يكشف ويضيء الأجزاء المستورة من وجودنا ومن مصيرنا[١] .

وبما ان التجريد مجاز (أو قمة فيه) ، والمجاز منبع التأويل والانفتاح وتعدد القراءات ، فان التجريد مبعث لانفتاح النص ورافد مهم من روافد التأويل والتأول والتعدد والاختلاف . فالنص التجريدي مكمن الاحتمالات ومدار لفيض من الاسئلة ، فكم من نص تجريدي أُوِّلَ تأويلات عدة وذهب متلقوه مذاهب عديدة في تخريج معناه .

ومن خلال " التجريد " يمنح المبدع الفرصة للمتلقي ان يكون فاعلا ، مشاركا ومبدعا هو الأحداث من خلال انتاج المعنى وتوليده ، فالتجريد دعوة مفتوحة للمتلقي ان يؤكد حضوره .

وان كان الشعر التعبيري أحادي الدلالة فان الشعر التجريدي ينفي هذه الأحادية لانها تقضي على الشعر وتميته ، لادعائها وضوح الفهم وانجلاء المعنى . وبالمقابل يفضي التجريد بالنص الى تعدد الدلالات وتشابكها ، ويعمق من معطيات الترميز والتشفير ، ويعمل على أرجاء الـ معنى ، مع ان هذا الأرجاء مقلق للمتلقي لكنه يُبعدُ المُرسل ويريحه

ففي النص التجريدي لا يستقر الرمز على مدلول واحد بعينه لذلك نراه ((يضرب في تيه المعنى ، ليشير الى كل شيء ولا شيء ، على التحديد))[٢] ، أي لا مضمون قانوني للدلالة .

اذن فالتجريد يقف ضد قانونية الدلالة ، فلا حدود تحصر معنى النص وتقيده[٣] . إذ ان الأعمال الادبية تكتسب قيمتها وتحظى بالديمومة والخلود من قبولها للتاويلات ، فلو اقتنع الجميع بمعنى قصيدة ما واتفقوا على ذلك لعرف القراء على قراءة هذه القصيدة ولبليت بمرور الزمن ولم تعد هناك حاجة لقراءتها (...) . فكل قراءة جديدة تحقق امكانا دلاليا لم يتحقق من قبل ، كل قراءة هي اكتشاف جديد ، لانها تستكشف بعداً مجهولاً من أبعاد النص

(١) . ينظر : سياسة الشعر : ٢٦ – ٢٧ .
(٢) . اساليب الشعرية المعاصرة : ١٩٦ .
(٣) . ينظر : المرجع السابق نفسه : ١٩٧ .

، أو القصيدة[١] . فالنص الخالد هو الرافض لاحادية المعنى ، هو المنفتح على ألوان من التأويل ، وهو الذي يستدعيها ، وهو القادر على تحملها وتقبلها فيزداد بها ثراء على ثرائه[٢] .

والتجريد يدعم مات يمكن ان نسميه بالتناسخ الدلالي ، فان كانت الدوال . في اكثر الاحيان . مؤكدة ثابتة ، فالمدلولات محتملة متغيرة ، لذلك تظل حدود النص ((زئبقية تحتمل قراءات وتفكيكات عديدة ، مثلها في ذلك مثل حدود الحملة المرقومة بعلامات الفصل والوصل (...). فبنية المدلول تتسرب لا كالزئبق الذي ربما جاز الامساك به ، بل كالماء الذي يتقطر ويتشكل عند كل درجة حرارة ، لم يغب ابدا عند أي قارئ فطن ، لكنه يصفه باللمس كما يصف جماعة العميان الفيل في الحكاية الشهيرة .

وعندما يخطئ من منظور . أو ملموس . الأحداث فانه لم يتجاوز ابدا صوابه ، عندئذ نلقى الشعر وقد صار موسيقى صافية ، تسكن في بيت التعدد والاختلاف))[٣] .

التجريد اذن بنية مراوغة ، انه لعبة الاحتمالات الدلالية ، يمتد من خلاله حبل الكلمات من حنجرة المتلقي حتى يملأ فراغ النص ، كل على هواه ، كل يغني على ليلاه[٤] .

لكن النص التجريدي الذي دعانا كي نصب مواجدنا في انائه لم يتركه دون غطاء[٥] . فعلى الرغم من ان القراءة تسمح بالاجتياز والارتحال والاغتراب الا انه من اكثر الانتهاكات لمقاصد الشاعر التكلف في التأويل والخروج عن الاعتدال الذي يجرد النص من محتواه[٦] . فسوء ((التأويل ان لم يكن منافيا للأخلاق سيكون في الأقل من سوء الحظ))[٧] .

---

(١) . ينظر : شروح ديوان المتنبي . دراسة نقدية في ضوء نظرية القراءة : ١٩٠ – ٢١٠ .

(٢) . ينظر : المرجع السابق نفسه : ٥٦ .

(٣) . اساليب الشعرية المعاصرة : ٢٠٣ – ٢١٤ .

(٤) . ينظر : المرجع السابق نفسه: ٢١٤ .

(٥) . ينظر: المرجع السابق نفسه : ٢١٤ .

(٦) . ينظر : شروح ديوان المتنبي . دراسة نقدية في ضوء نظرية القراءة : ٢٠٦ .

(٧) . اخلاق التاويل . بربرا هرنشتاين : ٣٣ .

اذن يجب ألاّ نعتمد على حيوية اللغة واريحيتها للذهاب الى تاويلات بعيدة عن الصواب .

من هنا يتضح ان التأويل مسؤولية كبرى وليست نزوة او تطملاً سطحياً وشكلياً مع النص ، فهو اساس عملية الإبداع القرائي المتمثل في اكتشاف دلالات النص (...) ولاسيما إذا كنا بصدد نفائس النصوص التي تكون معانيها متخفية خلف ركام من الرموز والاساليب البلاغية[1] ، لذلك ذهبت بربرا هرنشتاين الى ان التأويل : اخلاق أو لا يكون .

عطاء الإبداع يشترط إبداعية التلقي :

إذا كان " التجريد " تقنية شعرية يمسك بها الشاعر ، وهو مبادرته في الخلق ، أي انه أحد مكونات الإبداع في الشعر ، فانه أيضا نمط من التوريط الشعري والمراس الفني لا تعثر عليه في كل الكلام ، إذ لا يتوخاه في كلامه الا العالم برموز الفصاحة ، العارف بأسرار البلاغة، المنقب عن دفائنها ، المالك لناصية اللغة .

وقد ظلّل " التجريد " معانٍ لطيفة ، لا تتضح الا للحذاق المهرة ، المشهود لهم في شان البلاغة ، الحائزين لقصبات السبق ، البزل ، المفتلذين ، الجامعين لروافد الفصاحة .

فكثيراً ما أَدخل " التجريد " الوهم في ذهن المتلقي وجعله يكرر كثيراً : مَنِ المعني ؟ و . مَا المعنى ؟ ، لاسيما إذا دخل في باب التعمية والإلغاز .

لذلك فالتجريد لا يقف عليه ولا يعلمه الا الواقفون على قوانين البلاغية، العارفون بأفانين القول ، المتبحرون في خباياها ، العاكفون على معرفة ألوان التعبير ومسارب البيان .

ولا يعرف " التجريد " الا من عرف فحل الكلام ومتين القول ، ودرى تراكيب الكلام واسرارها كما درى تعاليق المعاني واسبابها[2] أي ان يمتلك المتلقي ((ارجحية العقل وصواب الفهم وصحة المعاينة والتأمل ليتمكن من اكتناه روح النص والبحث عن معانيه الجوهرية

---

(١) . ينظر : شروح ديوان المتنبي . دراسة نقدية في ضوء نظرية القراءة : ١٩٠ – ٢٠٦ .

(٢) . ينظر : شرح ديوان الحماسة . المرزوقي : ١٤ .

والكشف عن دلالاته الاصلية ، والوقوف على مقاصده الخفية . تلك هي سمات القراءة الواعية النيرة التي تتوقف على دراية القارئ وحصافته وصفاء قريحته ودقة فكرة وصحة طبعه ، فان ملك هذه الصفات فقد اكتملت لديه عدة القراءة ، وهي السبيل الى اصابة المفصل واكتشاف اوجه الإبداع في النص واعادة إنتاجه من جديد(...) لان معاني النصوص محتجبة مختفية تتطلب قارئاً فطنا حاذقا يحث السير لاستجلائها ، ولا يقبل بانفلاتها ، يحصلها تحصيلاً ويولدها توليداً))[1] .

والدخول الى عالم الشعر التجريدي يتطلب امرين مهمين :

أحدهما : المعرفة بالموروث الشعري والثقافي الموظف فيه . **والآخر** : القدرة على تأويل النصوص واقامة التعالق بين السياقات المختلفة[2] .

فكثيرا ما أفسد مفسروا الشعر وشراحه ابياته حين لا يحيطون ولا يعرفون " التجريد " فاخذوا الكلام على ظاهره ، وهؤلاء هم ممن تعاطوا الشرح بغير علم ، فتوهموا أبداً ، ولم يفرقوا بين الظاهر والباطن ، فافسدوا المعنى وحرموا انفسهم والمتلقي نكهة الشعر ولذة المعنى وجودته وشرفه .

وكثيراً ما غضب بعض قراء النصوص التجريدية وهجروا ، وقد كان بوسعهم ان يحاولوا اجهاد انفسهم لاكتشاف ما تشتت تحت السطح مع قدر من الأناة واعادة القراءة . كان بوسعهم ان يألفوا الإبهام ويتمرسوا بتجاوزه ، ويصبحوا كما يقول أحد الأسلوبيين كمن دخل متأخراً الى إحدى دور السينما . بعد بداية العرض . فأخذ يتلفت حوله ليسال من يجلس بجواره عما حدث ، لكنه أمسك نفسه ، واجتهد في التعرف على الشخصيات والتقاط الخيوط والروابط ، ليتمكن من تفسير العبارات والحركات وفهم الأحداث ، وبذلك تجاوز موقف " الذي جاء متأخرا " [3] .

---

(١) . شروح ديوان المتنبي . دراسة نقدية في ضوء نظرية القراءة : ٤٤ – ٥٠

(٢) . ينظر : الشعر العربي الحديث : بنيانه وابدالاته . محمد بنيس : ٣ / ١٩١ .

(٣) . ينظر : أساليب الشعرية المعاصرة : ٣٢ .

اذن عطاء الإبداع يفترض ، بل يشترط إبداعية التلقي أي ان على المتلقي أن يعمل على استنطاق المسكوت عنه في الخطاب التجريدي ، أن يعمل على فك مغاليق النص واعادتها مرة أخرى الى منبعها الاول ، بمعنى ان يبدع ابداعا يوازي إبداع منتج النص .

أما إذا كان المتلقي لا يتميز ((بالقدر الكافي من الذكاء والخيال والمراس الفني فانه سرعان ما يشعر بانه خارج اللعبة الدلالية ،وان الخطاب الشعري ليس موجهاً له))[١] .

لذا فان الفارق بين الأنواع الأسلوبية لا يعتمد على طبيعة التكوين النصي فحسب ، بل تدخل فيه قدرة المتلقي على تعويض الوقائع المضمرة وتخيل الأبنية العميقة للنص ، أي درجة كفاءة التلقي عنده ، الأمر الذي يندرج في نظرية التوصيل . إذ يظل بوسع القارئ النشط ، اليقظ ان يلتقط بحدسه ، ولو بشكل مبهم ، ما يريد المبدع ان ينفثه من مظاهر الانفعال[٢] .

وإذا كانت القصيدة العربية القديمة لم تستثمر ((. في كثير من التجارب الشعرية . (...) امكانات التجريد بما لا يتجاوز مقدمات القصائد بحدود البيت أو الاثنين أو الثلاثة سواء في مقدمة القصيدة أو في مجرى حركتها العامة ، فان القصيدة الحديثة قد فادت من طاقة التجريد في دفع التجربة الانسانية والشعرية الى تخوم الرؤية المحدقة في دخيلة الإنسان))[٣] ، وهذا ما نقف عليه ونلمسه في احدى قصائد الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد ، ففي قصيدته التي تحمل عنوان: " **لا تطرق الباب** "[٤] ، **يقول:**

(١) . المرجع السابق نفسه : ٣١ .

(٢) . ينظر : اساليب الشعرية المعاصرة : ٣٤ .

(٣) . التجريد البلاغي . الدلالة والتوظيف : ٣٠ .

(٤) . ينظر : القصيدة في جريدة الجمهورية .

لاَ تطرقِ البَابَ .. تدري انهم رحلوا ... خُذ المَفَاتيحَ وافتحْ ، أيُّها الرَّجُلُ !
أدْري سَتَذْهَبُ... تستقصي نوافذَهُم ... كَما دأبتَ .. وتَسْعَى حيثُما نَخَلُوا
وتُرا قَبُ الزّاد هَلْ نَاُوا وما أكَلُوا ... وتُطفئ النورَ .. لو .. لو مَرّةً فَطُنُوا !
وفيكَ أَلْفُ ابتهالٍ لَوْ نَسُوهُ لَكَي ... يهم عُيُونُكَ قبل النّومِ تكتَحِلُ !
لاَ تَطْرقِ البَابَ .. كانوا حينَ تَطُرقُهَا ... لا ينزلون اليها .. أنْتَ تَنْفَعِلُ
ويضحكونَ .. وقد تَقْسو فتشتمُهُم ... وأنت في السرِمَشْبُوبُ الهَوى جَذِلُ
حتى إذا فَتَحُوهَا ، والتَقَيْتَ بهم ... كادت دُموعُكَ فَرْطَ الحُبّ تَنْهَمِلُ
لا تَطْرُقِ البَابَ .. مِنْ يَوْمَيْنِ تَطُرقُهَا ... لكنهم يَا غَزِيرَ الشّيْبِ مَا نَزَلُوا
سَتُبْصِرُ الغُرَفَ البَلْمَاءَ مُطْفَأَةً ... أضواؤها .. وبقاياهُم بِهَا هَمَلُ
قُمصانُهُم .. كُتُبٌ في الرَّفِ .. أشرطةٌ ... على الأسِرَّةِ عَافوهَا وَمَا سألوا
كانَتْ أَعَزَّ عليهم مِنْ نَوَاظِرِهِمْ ... وهَا عليها سُرُوبُ النَّملِ تَنْتَقِلُ !
وَسَوْفَ تَلْقَى لُقًى .. كم شاكسُوكَ لكي ... تبقى لهم ... ثم عَافُوهُنَّ فارتَحَلُوا !
خُذْهَا .. مَاذا إذَنْ تَبْكي وتَلْثُمها ؟ ... كانت أَعَزَّ مُنَاهُم هَذِهِ القُبَلُ !

فقد استخدم الشاعر التجريد في حركة القصيدة بكامل تفصيلاتها ليتمكن من تفريغ ما في اعماقه من خلجات ، مستعيناً بضمائر الخطاب(التاء . الكاف . انت) .

اما أفعال المضارع والأمر فهي في الحقيقة موجهة إلى الذات ، إلى " غزير الشيب " نفسه ، إذ ان الخطاب دار حول مخاطَب تخيله الشاعر وأنشأه في وجدانه ((بواسطة أبنية لغوية تنشّط ضمائر المخاطَب ان في انفصالها أو اتصالها. ان الشاعر في هذه الأبيات (...) رغب في محاورة نفسه ، فعدل عن الضمير الموضوع للمتكلم الى ضمير المخاطبة ، مما يؤذن بأن للأنا الشاعرة طبقات ومستويات تتكشف في الإبداع بواسطة هذا التبادل اللغوي ، فيتحور المتكلم مخاطَباً وينقلب المُخاطَبُ متكلما في سياق ملتف بذاته))[1] .

(١) . الخيال : مفهوماته ووظائفه . د. عاطف جودت : ١٨٦ .

ونجد الأمر نفسه في قصيدة الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة : " **لماذا تماديت في الحزن** "[1] .

يقول :

لماذا عرفتَ الكثيَر ؟

وكان القليلُ شِفاءَكَ .

فها هي روحُكَ تَنزف منذ الصباح

وفوق عُيونكَ كل اتساع الافق

وانتَ صغير بلا أجنحة

ويدفعكَ الموج للصخر . والصخر .

للموج ، وانت انتظار عميق

تماديتَ في الحزن والخوف والفهم

والحب حتى رأيت الصغير كبيراً

وحتى رأيتَ الصديق عَدُوّاً .

فقد استخدم الشاعر التجريد وسيلة لنفث مكنوناته ، ((وبهذه الوسيلة تنشطر الذات الى شطرين متجاورين ، ومن خلال التجاور تتجلى خفايا المشاعر والأفكار خاصة ان التعبير في السطرين الأول والثاني يتم بالتقابل الذي يوزع الدوال على هذين السطرين توزيعاً متكافئاً مما يبرز الموقف في صوره درامية داخلية ، إذ ان الذات كانت هي الموضوع))[2] .

ويبدو ان التوظيف الحديث للتجريد . ومن خلال القصيدتين . ينطوي على أمرين :

---

(١) . ينظر : الاعمال الشعرية الكاملة . محمد ابراهيم ابو سنة : ٢٩٢ – ٢٩٣ .

(٢) . بناء الأسلوب في شعر الحداثة : ٢٧٥ .

الأول : إذ الذات الإنسانية (المجردة والمخاطبة)أضحت ذاتا وموضوعاً معاً ، فهي داخل وخارج ، وهذه هي الرؤية الجديدة .

الأحداث : ان هاتين القصيدتين لو تجاوزتا التجريد اسلوبيا وفتحتا الحوار بصيغة (أنا) المتكلم ، لان للتعبير عن الخلجات الخبيئة والالام والهواجس لأصيبتا بالفشل والاخفاق ، لان البوح الشعري سيتحول عن مجرى الاداء المتطور ليكون عويلاً ونواحاً لاطائل من ورائهما[1] .

التجريد بين لاستحسان والاستهجان :

إذا كان " التجريد " قد حل محله من القبول و وقع موقعه من الحسن في بعض الشعر ، حين كان أهدى الى الإحسان وأجلب للاستحسان ، فانه جاء في بعضه الآخر نافرا قلقاً ، لم يضف عليه حسنا ورونقاً ، لذلك رُدّ في هذا الموضع ، ونُم .

وقد ولع بعض الشعراء بركوب التجريد وشغفوا به الى حد نسوا فيه انهم يتكلمون ليفهموا ويقولون ليبينوا ، إذ غلب على شعرهم واصبح ظاهرة وسمة من سماته فكأنهم لم يعرفوا له بدلا أو يجدوا عنه حولاً .

لذلك ذم بعض النقاد الإكثار من التجريد والافتتان به ، وفي ذلك فتحوا أبواب العيب ، إذ رأوا فيه ضربا من الخداع ، لأن الشعر . أو القول عموماً . لا يدين في كل موضع له . ورأى هؤلاء ان ترك التجريد أمْكنُ في العقول واوضح للمُراد وأقرب سبيلاً الى المتلقي .

وعد بعضهم الأحداث التجريد ترف تعبيري ونزق بلاغي ، إذ لا يرون فيه ضرورة ملحة ، فالشاعر . في رأيهم . يركب المصاعب ويكبل نفسه حين يعمد الى التجريد ، فبإمكانه تجاوزه وغض الطرف عنه .

الا اننا لا نذهب هذا المذهب ، فاستعمال التجريد مؤشر على جرأة الشاعر وجسارته الشعرية وامتلاكه ناصية اللغة . فهؤلاء يميلون وينادون بالوضوح ، وبالمقابل يرفضون

(١) . ينظر : التجريد البلاغي : ٣١ .

الغموض وكل ما يوقع اللّبس ، ونحن أيضا لا نرفض الواضح البائن ، لكننا لا نرى لذة في واضح فج ، بينما نراها ونجدها ونلمسها في " غامض " ملتبس شيق . مع اننا لا ننكر ان عدداً كبيراً من المتلقين يخطئون في التمييز بين الخطاب التجريدي والتعبيري (المباشر) ، ذلك لنقص الخبرة والدربة وعدم الاحاطة التامة بالشعر وآلياته . وقد أشرنا الى ذلك سابقاً . .

ويرى المدافعون عن الشعر التعبيري ان " التجريد " يسهم في " تغريب الشعر " أي توسيع المسافة بينه وبين المتلقين ، وذلك من خلال ما يقوم عليه الشعر التجريدي من انحرافات واختراقات خرقاء غير محسوبة ، والميل الى التلميح بدل التصريح ، وزيادة معدل الابهام والغموض الدلالي الذي يفضي الى التشتت فهذه الامور كلها . في رأيهم . تسهم في تفاقم مشكلة " التغريب " .

فالأسلوب التجريد . في رأيهم . لهو ولعب أي انه محاولة للامساك بشرارة الشعر واللعب بلهبه المتأجج ، لكن المتلقي هو من يكتوي بهذا اللهب ، لان اصحاب هذا النمط زرعوا الإبهام وخبئوا المعوقات حين فضلوا الابتعاد عن التماسك المنطقي والنحوية التقليدية .

وان اعترف المدافعون عن الشعر التعبيري بأن التجريديين قد ملكوا أخيلة فذة ، لكن هذه الأخيلة . في رأيهم . لم توظف لصالح البنية الجمالية للشعر ، بل عملت على هتك جسد اللغة ، فتباعد ((المشار اليه بدل ان يتحدد وتجرد من ذاته ليصبح رمزاً ضارباً في العمومية))[1] .

اذن التجريد . في رايهم . جرح في جسد اللغة .

اما الشعر التعبيري . في راي المدافعين عنه . فهو لون يوقظ قدراً من مداركنا المباشرة ويشبع لونا من تلذذنا[2] .

لكن هل كانت مداركنا في سبات ؟ وهل كان ادراكنا غافيا ؟

---

(١) . اساليب الشعرية المعاصرة : ٢٠٦ .

(٢) . ينظر : المرجع السابق نفسه : ٥٧ .

فان كان الأمر كذلك فالشعر التجريدي اقدر على طرد السبات والغفوة ، لانه اقدر على شحن لغة الشعر بالكثافة التخييلية وبالوان من الترميز والتشتت ، بما يجعل الشعر قابلا للقراءات منفتحاً على التأويلات ، هذا ما يفتقده الشعر التعبيري الذي ((لا يقوى على تكوين حساسية جمالية متنامية ترقى بوعي الإنسان النبيل وتثير فيه أسئلة الفن الخصيب))[1] .

ولم يكن التجريد الشعري وحده الذي سُلطت عليه سهام النقد ورمي بالمعايب ، بل امتد الأمر الى التجريد في الفنون عامة ، كالرسم والنحت مثلاً .

فذهب بعضهم الى ان هذا اللون لا يعطي صورة كاملة واضحة للعصر ، إذ انه نزعة خاصة تجرد الفن من محتواه التعبيري ، لذلك سموا التجريد : فن الهروب (عدم القدرة على المواجهة) .

ورأى الآخر ان التجريديين أداروا ظهورهم للطبيعة ولم يسعوا الى التوحد معها ، بل حرفوا مظاهرها من اجل غاياتهم الذاتية وإبداعاتهم الخاصة ، من خلال ألوان وأشكال من تخيلاتهم ، لذلك فقد الفن سحره بالنسبة لكثير من المتلقين .

لذلك عدوا الفن التجريدي فنا منفصلا عن الطبيعة الخارجية وعن العالم المادي ، وهذا الانفصال . في رايهم . هو رغبة المرء / المبدع في الانفصال عن بيئته ، وبذلك يتحول هذا اللون الى : فن الخداع ، فالرسم التجريدي مثلا ، هو فن الخداع البصري ، إذ يعمد الرسام الى تحريف وتشويه مظهر العالم الخارجي ، بل يُغالي في ذلك ويفرط من خلال انهماكه الطويل في إبراز الشكل على حساب الموضوع ، فأهمية " الموضوع " عند التجريديين تدين في الأساس الى لونه وشكله وليس الى شيء آخر . وبهذا الفعل قطع التجريديون آخر الروابط التي تربطهم بالحقيقة المرئية .

---

(١) . ينظر : المرجع السابق نفسه : ٥٧ .

لهذا أتهم الرسم التجريدي بانه لا يزيد عن مساحات طائشة و " خربشة " لا واعية وخطوط وأشكال وتعرجات ، الى جانب ألوان ((تهدد بتمزيق الصورة أربا ،انه أشبه بغليان بركان متوثب))[١] .

فاللوحة التجريدية غامضة يتعذر تعريفها بأشياء مرئية في العالم الصاحي . هذا الأمر الذي هّيأ فرصاً ثمينه المتطفلين على الفن (الرسم) ليدخلوا غماره .

لكن المدافعين عن الرسم التجريدي يؤمنون بأن معنى الرسم لا يتوقف بالضرورة على الأشياء المنسوخة من الطبيعة ، بل على العناصر الصورية للعمل ، أي أشكاله وخطوطه وألوانه وسطوحه .

فقد دافع كاندنسكي عن إيمانه بأن الخطوط والأشكال ((تمتلك خصائص روحانية واضحة المعالم في مقدورها ان تنتقل الى الناظر ، وان في استطاعة الالوان أيضا لا استثارة حواس الإنسان وحسب ، بل التأثير في روحه ايضاً))[٢] . وحين انصرف التجريد الى " نزع الطبيعة " من العمل بصفه تكاد تكون كلية ، سوّغ التجريديون هذا الفعل بنفور القيم الروحية من الحاجات المادية ، لذلك عملوا على تحرير الفن من النزعات التقليدية .

لكن منتقدي الرسم التجريدي لا يقتنعون بذلك ويصرون على ان التجريد أسلوب تتوارى فيه المفاهيم الصورية أمام الإبهام والغموض ، إذ يطلق العنان للمبدع / الرسام ، دون أي موجه ودون أي رادع أو ضبط ، وتأتّى ذلك حين تبّنى أصحابه قول هربرت ريد المشهور : " **دع الخط يذهب في نزهة** " [٣] .

هذا ما جعل اللوحات التجريدية تبلغ حد التطرف في اللاعقلانية فهي لا تخضع الا لنوبات من المزاجية ولخفقات داخلية مكبوته ، ولأبخرة من اللاوعي ، فلم تعد هذه الأعمال استنساخ الصدأ في الحديد المتآكل والتجعدات في الجلود القديمة[٤] .

---

(١) . مائة عام من الرسم الحديث : ١٣٩ .

(٢) . المرجع السابق نفسه : ١٤٠ .

(٣) . ينظر : الفن الأوربي الحديث : ٢٤٠ .

(٤) . ينظر : المرجع السابق نفسه : ١٥٦ .

اذن التجريد في نظر هؤلاء فن جاف ، ذو تصورات جرداء ، خرقاء ، جوفاء ، وهو فن يخاصم الحقيقة ، ينقصه الموضوع كليا ، أي انه فن نسقي لا يبطن "شيئاً " يمكن إدراكه .

لكن التجريديين يواصلون الدفاع عن فنهم وعن اسوبلهم ، فأعمالهم في رأيهم . محملة بالمعاني الرمزية ومعبأة بالمعاني الروحية ، أي انها تبطن قيماً إنسانية ، فالفن التجريدي يُعنى بالقوة الشاملة في الإنسان / المبدع ، بردود أفعاله العميقة غير الواعية بالعالم الذي يسكن فيه .

وبهذا يذهب التجريديون الى انهم يحاولون تحقيق التعادل والتوازن بين المادي والروحي ، أي تنقية العالم الخارجي من ماديته الزائفة .

خلاصة القول ان التجريد ((مسلك خطير على نبله وسموه ، فهو يقول كل شيء كل مرة يفتح فيها فمه بنفس الطريقة ، بل يقول الأمر ذاته كلما لاذ أيضا بالصمت))[1] .

هذا هو التجريد أيها القارئ الكريم ، هذا هيكله وتلك أطرافه ومفاصله ، هذا وجهه وذاك قفاه ، هو سهل ممتنع ، والسهل الممتنع أصعب من الصعب المحض لانه لا يغتر فيه ، لذلك وجدتني في هذا الفصل أطيل النفس وأبسط العبارة ليتضح المراد .

(١) . أساليب الشعرية المعاصرة : ٢٠٦ .

حين كنا نراجع موروثنا النقدي والبلاغي العربي لفت انتباهنا أن هناك مصطلحاً اشترك في صياغته وتقديمه النقد والبلاغة العربية كونهما يقدمان تصوراً جمالياً لطبيعة المادة المعروضة ، هذا المصطلح هو " الموازنة " .

وإذ نؤخّر الكلام على " الموازنة " في المتن البلاغي العربي . إذ سيختصّ به الفصل اللاحق . فإننا سنخصص فصلنا هذا للحديث عن " الموازنة " في التراث النقدي العربي .

وإن كانت " الموازنة" بوصفها مفهوماً أو مصطلحاً بلاغياً . بحثاً في بنية جزئّية على مستويات مختلفة بطريق دفع هذا المصطلح الى دائرة الوصف البلاغي لقدرات معينة ومحددة عند المبدع ، فإن " الموازنة " في متن النقد العربي منهج نقدي أو قضية من قضاياه ، وقد أخذت مدى واسعاً وشغلت متتبعي النقد والمهتمين به ، إذ أنها تمثل بحثاً في كليات النص الشعري في بعض المراحل التي تطورت فيها حلقات النقد ، وبذلك فهي مشروع إجرائي واسع خاض فيه القدماء(١).

ويدلّل اشتراك النقد والبلاغة في تقديم وصياغة " الموازنة "مصطلحا ومفهوماً على العلاقة المتينة بين الميدانين كونهما إنتاجا لمعرفة علمية في النص ،حين يعالجانه وفق مستويات إجرائية محددة ، على الرغم من ان لكل منهما أدواته وإجراءاته وأهدافه وبنيته المعرفّية(٢).

وضمن هذا الإطار يدخل مفهوم " الموازنة " الذي اختلفت فيه المعالجة بين النقاد والبلاغيين القدماء .

فالموازنة مفهوم مركزي من المفاهيم التي عرضها المتن النقدي العربي ، قبل أن يتحّول الى معيار أو منهج نقدي ، ومن البديهي أن يكون لكل منهج روح ووسائل(٣). ولهذا

(١) . ينظر : الموازنة في التراث النقدي والبلاغي : ٦٠٨ .
(٢) . ينظر : المرجع السابق نفسه : ٦٠٩ .
(٣) . ينظر : النقد المنهجي عند العرب . د. محمد مندور : ١١٩ .

المعيار أو المنهج مقياسه الذي اعتمد عليه في قياس قدرات المبدعين وإمكاناتهم ، لذلك سنلاحظ تطّور هذا المقياس ليصبح أصلا مهماً من أصول نظرية الشعر عند العرب[١]في مراحلها المتطورة المنتجة لمقولاتها المعرفّية ونُظمها في معالجه النص .

ويقّدم أحد القدامى تحديداً للموازنة النقدية بأنها ((مقارنة المعاني بالمعاني ليعرف الراجح في النظم من المرجوح))[٢]، وعلى الرغم من محدودية هذا التصور فإنه يحوي أمرين :

الأول : انه جزئي يحدد الموازنة بمقارنة المعاني فحسب دون ان يدفعها الى اتجاهات أخرى تتصل ببنيات النص الأخرى .

الآخر : انه يضمن الغاية من القيام بالموازنة ، وهي معرفة المتفوق (المتقّدم) ، في حين اننا وقفنا . في تراثنا النقدي . على صور متطورة من هذا الضرب من الإجراء النقدي ، لا يمكث عند هذه التصورات بل يتجاوزها الى مدّيات أخرى[٣].

و لا تقتصر الموازنة على مُبْدعَين بل تمتد أحيانا الى ثلاثة أو أربعة ، ويظهر لنا استقراء الروايات والشواهد النقدية التي ورثناها ان الموازنة ظاهرة بدأت في بواكير النقد العربي ، على الرغم من بدايتها المتواضعة في عصر ما قبل الإسلام ، مثل موازنة أم جندب[٤]بين امرئ القيس وعلقمة الفحل ، وهي باكورة الموازنات العربية[٥].

واستمّر هذا النهج في العصرين الإسلامي والأموي ، واعتمد النقاد في هاتين الحقبتين ((على ملاحظة المذهب الشعري واتحاد المعنى أو تقاربه فوضعوا إطارا للموازنات لا ينبغي تخطّيه))[٦] .وممّا يؤخذ على هذه الجهود خلّوها من التحليل والتسويغ إلاّ فيما ندر وفي حالات مفردة . أّما في العصر الذهبي . العباسي . فقد لوحظ النضج على

(١) . ينظر :أصول نظرية نقد الشعر عند العرب . د. عناد غزوان : ١٢٣ .
(٢) . بديع القرآن . ابن أبي الاصبع المصري : ٩٥ .
(٣) . ينظر : الموازنة في التراث النقدي والبلاغي : ٦١٠ .
(٤) . سنتعّرض بشيء من التفصيل لاهم موازنات عصر ما قبل الإسلام وكذلك موازنات العصور اللاحقة .
(٥) . ينظر : النهج الإبداعي للآمدي الناقد: ١٠ .
(٦) . مذهب النقد وقضاياه : د. عبد الرحمن عثمان : ٢٥٣ .

الموازنات حين وجهتها عقول نقدية تتصف بقدر متميز من المعرفة شديدة التخصّص ، فحين سُئل الأصمعي عن بشار ومروان بن أبي حفصة ، أجاب : إن بشار أشعرهما ، قيل : وكيف ؟ قال : ((لأن مروان سلك طريقاً كثر سلاكه فلم يلحق بمن تقدّمه ، أما بشار فقد سلك طريقاً لم يسلكه أحد فانفرد بهِ وأحسن فيه وهو اكثر فنون شعر واقوى على التصرّف واغزر وأكثر بديعاً ومروان آخذ بمسالك الأوائل))[١].

فالمعطيات التي بدأ النقاد يتحركون في ضوئها للموازنة بدأت تتسع لتكون مقدّمة للجهد الطيب الذي قدّمه الآمدي في كتابه المشهور " الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري " ، فقد حمل عنوان الكتاب مشروعاً لمداخلة النص الشعري عند شاعرين عظيمين ، وبذلك كانت اجراءً شديد الاستقصاء والتخصّص والحركة الحرّة ضمن إطار المعرفة الشاملة والدقيقة بمعطيات النص الشعري[٢]، فالكتاب بهذه الخصوصيات ((وثبة في تاريخ النقد العربي بما اجتمع له من خصائص ، لا بما حققه من نتائج ذلك لانه ارتفع عن سذاجة النقد القائم على المفاضلة بوحي من الطبيعة وحدها دون تعليل واضح ، فكانت موازنة مدروسة مؤيدة بالتفصيلات التي تلّم بالمعاني والألفاظ والموضوعات الشعّرية بفروعها المختلفة وكان تعبيراً عن المعاناة التي لا تعرف الكلل في استقصاء موضوع الدراسة من جميع أطرافه ، ولهذا جاء بحثا في النقد واضح المنهج))[٣].

الموازنة لغة :

(١) . الأغاني : ٣ / ١٤٠ .

(٢) . ينظر : الموازنة في التراث النقدي والبلاغي : ٦١١ .

(٣) . تاريخ النقد الأدب عند العرب . نقد الشعر . د. إحسان عباس : ١٥٧ .

وزنت الشيء وزنا وزنة ... ووازنت بين الشيئين موازنة ووزانا[1]. والوزن : رُوز الثقل والخفة ، والوزن : ثقل شيء بشيء مثله ... وزن الشيء إذا قدّره ... والميزان : المقدار . والميزان : العدل ، ووازنه : عادله وقابله .

ووازنت بين الشيئين موازنة ووزانا ، وهذا يوازن هذا إذا كان على زنته أو كان محاذيه[2].

وتوازنا : اتزنا بمعنى تساويا[3].

ويوحي المعنى اللغوي بان " الموازنة " هي المقابلة أو المعادلة بين شيئين بغية التقدير المتصف بالعدالة ، وهكذا فهمها القدماء مع اختلاف يسير في المصطلح .

الموازنة اصطلاحاً :

الموازنة هي المفاضلة بين كاتبين أو شاعرين ، أو عملين أدبيين أو اكثر للوصول إلى حكم نقدي[4].

والموازنة باب واسع في النقد العربي القديم ، اهتم به النقاد عبر العصور الأدبية المختلفة وشغل جانباً مهماً من عنايتهم التي أخذت تكبر وتتطور . وهذا الباب من اكثر الأبواب حاجة إلى التحرّي والتروّي والضبط والتحوّط وحسن النظر ومن أحوجها إلى الذوق للابتعاد عن الحيف والظلم .

والموازنة هي استخلاص مواطن القوة والوهن وما تأتىَّ عنهما في الأعمال الأدبية ، وهي الوقوف على الفروق بين عملين أدبيين (أو اكثر) ، في ضوء مقاييس يعتمدها المُوازِن ، ارتضاها واقتنع بها ، وتبيان أسباب الإجادة أو التقصير .

---

(١) . ينظر : الصحاح : ٦ / ٢١٣ .

(٢) . ينظر : لسان العرب : "وزن " .

(٣) . ينظر : تاج العروس : ٩ / ٣٦٠ .

(٤) . ينظر : معجم النقد العربي القديم : ٢ / ٣٧٣ .

والموازنة منهج من مناهج النقد استهوى النقاد فألّفوا فيه فأجادوا ، يبحث في تفاصيل التوافق والتمايز بين أركان النص الشعري . ويستند هذا المنهج الى ذوق فردي يرتبط ويتصل بالذوق العام ، كما يستند الى محصول من الثقافة الفنية .

ويمكن رد عمليات الموازنة والمقايسة عند الإنسان الى فطر غريزّية مركوزة في النفس ، ويمكن ردّها الى طبع في كلّ إنسان ذي عقل ومعرفة ، قال الجاحظ : ((إنّ أبدانهم متى أحسَّت بأصناف المكروه والمحبوب ، وازنوا وقابلوا وعايروا وميّزوا بين أتم الخيرين وأنقص الشّرين))[١].

والموازنة نشاط عقلي ، يقول امرسون : ((ان الطبيعة تظهر كلّ شيء مصوراً ومحدوداً ، أمّا العقل فيخترق الصورة ويثب فوق الجدار الحاجز ، ويكشف التشابه الذاتي بين الأشياء المتباعدة ، ويردّ الأشياء جميعاً الى عدد من المبادئ محدود))[٢].

وكثيرة هي مجالات البحث الموازن ، فهذا المنهج لا يقتصر على ميدان البحث الأدبي فقط ، بل تعتمده اغلب فروع المعرفة ، لما فيه من جّم الفوائد .

فذاك الجاحظ قد صنف الحيوانات الى مجموعات عدّة لكل منها خصائصها التي تميّزها عن غيرها ، وتّم ذلك من خلال عملية موازنة دقيقة[٣]. وقد تجاوز منهج الموازنة ذلك كله ليكون منهجاً يكشف أسباب الاختلاف بين الأشخاص في تذوق العمل الفني ، فقد قام " سرل برت " بتجربة سّميت : " طريقة الموازنة الثنائية " وهي عبارة عن ان توضع أمامك زهريتان أو قصيدتان أو صورتان ثم يطلب منك ان تجيب بأيهما تحبّ أكثر مع ذكر الأسباب والتعليلات التي حملتك على هذا الاختيار أو ذاك[٤].

أّما في ميدان النقد الأدبي فلمنهج الموازنة مجالات عدّة تختلف باختلاف ما يروم الناقد القيام به ، فهو يصلح بين الآداب[٥]والفنون والعصور الأدبية وشعراء العصر الواحد وشعراء العصور المختلفة وبين الأبيات والقصائد ... وقد سجل بعض شعرائنا القدامى

---

(١) . الحيوان : ٢ / ١٤٥ .

(٢) . مختارات من مقالات امرسون . تعريب محمود محمد : ٢٦٨ .

(٣) . ينظر : الحيوان : ٤ / ١٤٤ – ١٥٠ و ٥ / ٢٢٠ – ٢٨٦ – ٣١٤ .

(٤) . ينظر :كيف يعمل العقل . سرل برت . : ٢ / ٢٢٣ .

(٥) . وهذا يعني ان بحوث الأداب المقارن تدخل ضمن بحوث منهج الموازنة .

موازناتهم في أبيات شعرية على غرار ما فعله الصّلتان حين حكم بين الفرزدق وجرير ، قال :

أنا الصّلتاني الذي قد علمتم متى ما يحكم فهو بالحق صادع[١]

وفعل مروان الأمر نفسه عندما حكم بين الشاعرين المذكورين ، قال :

ذهب الفرزدق بالفخار وانما حلو القصيدة ومرّه لجرير[٢]

ولَنُعْد الان الى تعريف اصطلاحي للموازنة سبقت الإشارة إليه ، وهو تعريف ابن أبي الإصبع المصري ، إذ عرّف الموازنة بانها ((مقارنة المعاني بالمعاني ليعرف الراجح في النظم من المرجوح))[٣].

فقوله : " يعرف الراجح " يدل على وجود ميزان فيه كفتان ومن خلال الموازنة تعرف الكفة الراجحة . لكن لِم استخدم لفظة " مقارنة " في أوّل التعريف ؟

الظاهر ان ابن أبي الإصبع وجد في لفظة " المقارنة " ما يخوّل له باستخدامها للدلالة على فعل يسبق فعل " الموازنة "[٤] أو يسايره لاسيما إذا علمنا ان المقارنة تعني المصاحبة . فقارن الشيء بالشيءِ مقارنة وقرانا :اقترن به وصاحبه ، والقرين : المصاحب[٥].

والمصاحبة بين اثنين مثلاً تدفع الناس حين يدور الحديث عنهما الى الموازنة بينهما ، اذن تعد المقارنة فرصة أولى ومسوّغا أساسيا للمُوَازن لان يقوم بعملية الموازنة[٦].

ويرى الدكتور احمد مطلوب ان المقارنة : هي إظهار ما عند جانبين أو اكثر من حسنات أو سيئات ، أي : الموازنة[٧].

---

(١) . ينظر : الأغاني : ١/ ١٤١ ومعجم الشعراء : ٤٩ .
(٢) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ٣ / ٧٦ .
(٣) . بديع القرآن : ٩٥ .
(٤) . ينظر :الموازنة منهجاً نقدياً قديماً وحديثاً :١٤ .
(٥) . ينظر : لسان العرب : " قرن "
(٦) . ينظر :الموازنة منهجاً نقدياً : ١٤ .
(٧) . ينظر : معجم النقد العربي القديم : ٢ / ٣٣٤ .

وكان الجاحظ من أوائل الذين قارنوا بين الأدب العربي والآداب الأجنبية ، واشار الى ما عند العرب وما عند غيرهم من الأمم[١].

وفي تراثنا القديم ضرب من المقارنات بين الشعراء ، ولعل " المقامة القريضيّة " للهمداني من هذا الضرب[٢].

ويحتمل ان يرفدنا المعنى اللغوي للمقارنة بمفهوم آخر ، إذ انها تعني أيضا المساواة ، ففي الحديث : " قارنوا بين أبنائكم ، أي سووا بينهم "[٣]، ولهذا المفهوم صلة قربى من الموازنة لانها هي الأخرى تعني المساواة كما مَرّ بنا في تعريفها اللغوي ، وهذا يعني إخضاع الشيئين المُوَازن بينهما أو المقارن بينهما الى قوانين معينة وبشكل متساوٍ . وإذا رغبنا في نقل الأمر الى ميدان النقد الأدبي ، قلنا ان هذين المعنيين : المُوَازن أو المقارن بينهما يخضعهما الناقد الى المعايير والمقاييس نفسها ، فإذا وزن الأول بمعايير الألفاظ والمعاني والتراكيب ، فان الآخر وُزن بها نفسها[٤].

وممّا تجدر الإشارة اليه أن النقاد القدامى قد استخدموا مصطلحات عدّة يريدون بها مفهوم الموازنة ، ولكي نكون اكثر تحفظاً نقول إن هذه المصطلحات تصبّ في دائرة الموازنة. . ففضلا عن " المقارنة " وردت مصطلحات " المقايسة " و " المفاضلة " و " المقابلة " .

قال الآمدي عن الطائيين : ((وجدتهم فاضلوا بينهما لغزارة شعريهما))[٥]. وقال أيضا : ((البحتري اعرابي الشعر (...) فهو بأن يقاس بأشجع السلمي ومنصور النمري أولى))[٦].

---

(١) . ينظر : البيان والتبيين : ٣ / ٢٧ .

(٢) . ينظر : مقامات بديع الزمان الهمداني : ٥ وما بعدها .

(٣) . ينظر : لسان العرب : " قرن "

(٤) . ينظر :الموازنة منهجاً نقدياً : ١٤ .

(٥) . الموازنة : ١ / ٤ .

(٦) . المصدر السابق نفسه : ١ / ٤ .

وعندما تحدث عن منهجه قال الآمدي : ((ولكنني أوازن بين قصيدة وقصيدة))[١].

أّما القاضي الجرجاني فقد استخدم مصطلحي " المقارنة والمقابلة " بمعنى واحد ، قال : ((وقد علمت ان الشعراء قد تداولوا ذكر عيون الجآذر ونواظر الغزلان (...) ومتى جمعت ذلك ثم قرنت اليه قول امرئ القيس :

صُدَّ وتُبدي عن أسيلٍ وتتّقي بناظِرةٍ من وَحْش وَجرةَ مُطْفِلِ

ثم قابلته بقول عدي بن الّرقاع :

وكأنّها بين النّساءِ اعارَها عينْيهِ أحْوَرُ من جآذِرِ جَاسِمِ

رأيتُ إسراع القلب الى هذين البيتين))[٢] .

وعندما تحدث الجرجاني عن قصيدة عبد الصمد بن المعذل ، قال ((وأنت إذا قست أبيات أبي الطيب بها على قصرها ، وقابلت اللفظ باللفظ ، والمعنى بالمعنى ، وكنت من أهل البصر ، وكان لك حظّ في النقد ، تبّينت الفاضل من المفضول))[٣].

ولم يكن وجود هذه المصطلحات في مؤلفات النقد نوعاً من العبث أو التلاعب بالألفاظ ، بل ان هذا الأمر يسوغ لنا ان نستنبط مراحل ثلاث تمرّ بها عملية الموازنة ، فكل مصطلح من هذه المصطلحات يدلّ على مرحلة معينة من المنهج[٤].

الأولى : (مرحلة الكشف) ـ مرحلة يسعى فيها الناقد الى كشف النصوص الأدبية وتقلياتها ، ويغلب على هذه المرحلة تجزئة كل عمل من الأعمال الأدبية . المعنية بالموازنة . الى اجزاء معينة تحمل المواصفات نفسها التي يحملها الجزء من العمل المقابل ، ويتم ذلك من خلال :

---

(١) . الموازنة: ١ / ٦ .

(٢) . الوساطة : ٣١ – ٣٢ .

(٣) . المصدر السابق نفسه : ١١٩ – ١٢٢ .

(٤) . ينظر :الموازنة منهجاً نقدياً : ١٦ – ١٧ . ونشير الى تناقض وقع فيه صاحب الرسالة ، ففي الوقت الذي أكد فيه في صفحتي ١٤ و ١٥ ان المفهوم واحد رغم تعدد المصطلحات ، يعود في صفحتي ١٦ و ١٧ ليفصل بين المفاهيم .

١ . **المقابلة** :التي تعني المعارضة والمواجهة التي تُكشف فيها خفايا الأشياء طبقاً للمفهوم اللغوي لهذه الكلمة ، إذ جاء في اللسان : قابله : حاذاه بوجهه (...) وقابل الشيء بالشيء قبالا : عارضه ، والمقابلة : المواجهة[١].

٢ . **المقارنة** : وقد أشرنا الى انها تعني المصاحبة بين الأعمال الأدبية وإخضاعها الى معايير نقدية واحدة وبالتساوي .

٣ . **المقايسة** : وهي اشمل من حيث دلالتها اللغوية، لانها تعني وجود وحدة معينة للقياس نقيس بها اكثر من شيء . يقال : قاس الشيء ، يقيسه قيساً وقياساً ،واقتاسه وقّيسه : إذا قدّره على مثاله ، والمقدار : مقياس يقدّر به الشيء ويقاس (...) وقايست بينهما إذا تبقى كما هي بينهما (...) وقايسهم اليه : قايسهم به[٢].

لهذا نجد القاضي الجرجاني يستخدم " المقايسة " لانها تسمح بالموازنة بين اكثر من شاعرين ، وكتابه " الوساطة " يخوض في هذا الغرض إذ عمل على الموازنة بين المتنبي وشعراء العربية الذين سبقوه .

الثانية : (مرحلة الإحصاء) . وتسّمى الموازنة ، وهي مرحلة إحصاء مواطن القوة والضعف التي تجمعت لدينا من خلال المقابلة أو المقارنة أو المقايسة .

الثالثة : (مرحلة الحكم والتعليل) - فبعد ان يكتمل الإحصاء نخرج بحكم نقدّم فيه أحد المعنيين بالموازنة ، مشفوعاً بتعليل وتسويغ ، وهذا يعني اننا فاضلنا بينهما (أو بينهم) لأن المفاضلة تعني بيان المزية ، إذا جاء في اللسان : التفاضل : التمازي في الفضل ، وفضّله : مَزّاه (...) والتفاضل بين القوم ان يكون بعضهم افضل من بعض (...) وفي التنزيل العزيز : " يريد ان يتفضل عليكم " ، يريد ان يكون له الفضل عليكم في القدرة والمنزلة (...) وفضلته على غيره تفضيلا ، إذا حكمت له بذلك أو صيرته كذلك ، وافضل عليه : زاد ، وفاضل بين الشيئين ، والأشياء تفاضل[٣].

---

(١) . ينظر : لسان العرب : " قبل "

(٢) . ينظر : المصدر السابق نفسه : " قيس " . وتاج العروس : ٤ / ٢٣٧ .

(٣) . ينظر : المصدر السابق نفسه : " فضل "

وهنا يتضح أن " الموازنة " و " المفاضلة " عمليتان متكاملتان ، أي ان الواحدة تكمل الأخرى ، فلا موازنة بلا مفاضلة ولا مفاضلة بلا موازنة[١].

ومن خلال المراحل الثلاث يمكن ان تتضح دلالة مصطلح " الموازنة " النقدي فهي منهج نقدي تطبيقي يسعى الى تحقيق أحد الهدفين " الوصف والحكم المعلّل " أو كليهما معاً ، وذلك من خلال دراسة نقدّية لعملين أدبيين أو اكثر دراسة شاملة وافية في ضوء معايير ومقاييس نقدية تختلف من ناقد لآخر[٢] بحسب أمور عدّة ، وهذا الاختلاف في المعايير بدوره يخلّف اختلافاً في الأحكام .

والموازنة لا تختصّ بالعرب دون غيرهم ، فقد فاضَل ارسطو بين المأساة والملحمة ، قال : ((وفي وسعنا الان ان نتساءل : أي الفنيين افضل : محاكاة الملاحم أو محاكاة المآسي؟[٣] فإن كان الأقل ابتذالا هو الأفضل ، وكانت المحاكاة الأقل ابتذالا هي تلك التي تتوجه إلى جمهور افضل ، فمن البّين ان التي تسعى لمحاكاة كل شيء[٤]هي المبتذلة))[٥].

---

(١) . وهنا نشير الى ان الدكتور احمد مطلوب رأي ايضا ان " الموازنة " مرحلة سابقة للمفاضلة ، قال : ((وليست الموازنة إلاّ سبيلاً الى المفاضلة واصدار الحكم)) . ينظر : معجم النقد العربي القديم : ٢ / ٣٧٦ .

(٢) . ينظر : الموازنة منهجاً نقديا : ١٨ .
وهنا نشير الى ان من القدماء والمحدثين من لم يفرّق بين المصطلحات التي سبق ذكرها وعدّها مفهوماً واحداً . نذكر منهم ابن الأثير . ينظر : الاستدراك : ٥٧ . ومنهم من فضّل مصطلحا دون آخر ، كما فعل الفزطاجني الذي فضّل مصطلح " المفاضلة " واستخدمه كثيرا . . ينظر : المنهاج : ٣٧٤ – ٣٧٦ ، ٣٧٨ – ٣٧٩ .

(٣) . ذهب أفلاطون الى تفوّق الملحمة على المأساة في كتاب " النواميس " : ج ٢ / ٦٥٨ وما بعدها ، لكن ارسطو يرى عكس ذلك ، ويرّد على من اتهم المأساة بانها أنموذج شعري اكثر ابتذالا وتتجه الى جمهور وضيع بقوله : ان هذا الاتهام زائف ، ثم علل ما ذهب اليه .

(٤) . ذلك لان المأساة تحاكي كل شيء ، إذ لا تقتصر على محاكاة الأفعال بل تحاكي أيضا الأصوات والحركات .

(٥) . فن الشعر : ٧٨ .

ثم يبدأ ارسطو في تعليل وتسويغ تفضيله المأساة عن الملحمة ، قال : ((أضف الى هذا ان المأساة ، حتى بغير الحركات ، تأتي بنفس الأثر[١] الخاص بها ، شأنها شأن الملحمة ، لانه من مجرّد القراءة البسيطة يمكن ان تُرى قيمتها بوضوح . فإذا كانت تمتاز من سائر الوجوه ، فليس من الضروري ان تكون لها هذه الميزة . وهي فعلاً تمتاز ، لانها تتضمن جميع مزايا الملحمة ، بل تستطيع ان تستخدم نفس الوزن[٢] ، يضاف إلى هذا . وهو أمر ليس بهيّن . انها تشمل الموسيقى والمنظر المسرحي ،وكلاهما وسيلة ممتازة لإحداث المتعة .

وتمتاز المأساة كذلك بشدّة الوضوح ، سواء في القراءة أو عند التمثيل . ولها أيضا ميزة تحقيق المحاكاة تحقيقاً كاملاً ، بمقدار اقلّ ، إذ يفضل الناس ما هو محدد على ما هو منتشر في زمان طويل))[٣].

ويواصل ارسطو تسويغه ، قال : ((فإذا كانت المأساة تتفوق إذن بكل هذه المزايا وبالطريقة التي تبلغ بها غايتها الخاصة (...) فمن الواضح ان المأساة ، إذ تبلغ غايتها على النحو الأفضل ، يمكن عدّها أعلى مرتبة من الملحمة))[٤].

كما قايس ارسطو بين طراغوذيا و " أفي "[٥]، ((وخاصة فورطيقى منه ، وهو ضرب يخلط القول فيه بالحركات الشمالية والأشكال الاستدراجيّة في أخذ الوجوه وبأغاني . وكان القدماء يذمون ذلك ويشبهون الشاعر المفتقر الى ذلك العامل بأبي زنة[٦]، بل يجعلونه أسْوأ حالاً منه . وأمّا " أفي " فهو بنفسه مخيّل ولا يحتاج الى شيء من ذلك ، فيكون فورطيقى على هذا القياس أحسن (...) ويكون لقائل ان يقول إن طراغوذيا جامع لكل شيء ، وأمّا " أفي " فوزن فقط (...) وأيضا من فضائل طراغوذيا انه مقصور على

---

(١) . الصواب : الاثر نفسه .

(٢) . الصواب : الوزن نفسه .

(٣) . فن الشعر : ٨٠ .

(٤) . المصدر السابق نفسه : ٨١ وفي هامش : ص ٨١ يلخّص الدكتور عبد الرحمن بدوي الأسباب التي دعت أرسطو يفضل المأساة عن الملحمة ، فذكر أربعة وهي : غنى العناصر التي تتركب منها، وتمثيلها أوفر حياة وموضوعاً ، وإيجازها في المقدار (طولا وزمنا) ، وزيادة الوحدة والتماسك .

(٥) . طراغوذيا : نوع من الشعر ، له وزن ظريف يتضمن ذكر الخير والأخيار والمناقب الإنسانية ، ثم يضاف جميع ذلك الى رئيس يراد مدحه . " أفي " : الملحمة .

(٦) . أبو زنة : القرد .

محاكاة نمط واحد ، وأّما " أفي " فهو مختلف ، وكأنه طراغوذيات كثيرة ، مجموعة في خرافة واحدة ، ويكون ذلك منتشراً ، وإن ظهر المعنى فيه بسرعة ، فإنه مستتر خفي غير مستقيم لأن الوزن الواحد إنما يلائم من تلك الجملة غرضاً واحداً ، فإذا تعدّا ، وإن كانت المحاكاة والصيغة لذيذة ، فلا تكون مناسبة إلاّ لغرض واحد))[١].

وقد اخذ بمنهج الموازنة عدد من النقاد الغربيين المحدثين ، وطّبقوه وفق مقاييسهم الخاصة ، فهذا ت . س إليوت يذهب الى ان للنقد مهمة مزدوجة ، أحد طرفيها " توضيح الفن وتصحيح الذوق " ، وطرفها الآخر " إعادة الشاعر الى الحياة " ، لذلك نراه يؤكّد على اتباع منهج " المقارنة والتحليل " ، إذ يرى في هذين العنصرين خير أداتين يمكن للناقد ان يحقق بهما مهمة النقد[٢].

وإذا رمنا أن نبوّأ شاعرًا ما منزلته التي يستحقها ، وجب علينا ان نقارنه بأسلافه ، هذا ما ذهب اليه إليوت : ((فأنت لا تستطيع أن تقدّره . يقصد الشاعر . وحده ، بل يجب لان تفهمه ، ان تقارن أو تفرّق بينه وبين أسلافه))[٣].

وقد كان لعدد من النقاد تأثيرهم في تمسّك إليوت بهذا المنهج ، إذ ورث الأخير طريقتي التفسير والمقارنة من معاصره عزرا بوند ، ولم ينفرد هذان الناقدان بتطبيق منهج المقارنة ، بل ظهرت ملامحه وصوره عند هردر ونترز وريتشاردز[٤].

وللموازن الجّيد مواصفات يجب ان يتّصف بها لتنجح عملية الموازنة ، فعلى الموازن أن لا يقدم على الباب . الموازنات الشعرّية وهي مجال حديثنا . إلاّ إذا اكتملت لديه العدّة وهي معرفة علوم العربية أولا : النحو والصرف والبلاغة والمعجم ، فضلا عن الاطلاع الواسع على أيام العرب ووقائعهم وحوادثهم ، والاطلاع على ما خلّفه الأقدمون من نتاج . فحين يتأكد الموازن ان هذه الُعدد أصبحت طوع يمينه ، حقّ له أن يخوض هذا الغمار ويلج هذا الباب .

---

(١) . تلخيص ابن سينا لكتاب فن الشعر . ضمن كتاب فن الشعر : ١٩٧ .

(٢) . ينظر : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة . ستانلي هايمن : ١ / ١٣٢ – ١٣٣ . وقد اعترف إليوت بأن ريمي دي جرمونت قد سبقه في التأكيد على المقارنة والتحليل . ينظر : مقالات في النقد الأدبي . اليوت : ٣٦ .

(٣) . مختارات من النقد المعاصر : ٤٦ – ٤٧ .

(٤) . ينظر : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة : ١ / ٢٥ – ١١٧ – ١٧١ .

ومن مواصفاته أيضا ان يعرف من اللغة شاردها وواردها ويعلم باديها وخافيها ، فلا يقوم بهذا الدور . الموازنة . إلاّ من عَلِم الأصول وجمع المحصول وانكب على العلوم يغترف .

ولا تشفع للموازن معرفته بعض العلوم ، فهذا لا يكفي للقيام بعملية الموازنة ، قال الآمدي : ((ثم اني أقول بعد ذلك :لعلّك أكرمك الله اغتررت بأن شارفت شيئاً من تقسيمات المنطق ، أو جُملاً من الكلام والجدل ، أو علمت أبواباً من الحلال والحرام ، أو حفظت صدرا من اللغة ، أو اطّلعت على بعض مقاييس العربية)) [1] لعلّك ظننت ان ذلك يكفيك للقيام بالموازنة ((هيهات لقد ظننت باطلا ، ورُمْتَ عسيراً))[2].

فقد قرأ صاحب المثل السائر في كتاب الأغاني . في تفضيل الشعر . أشياء تتضمن خبطا كثيراً ، وهو مروي عن علماء العربية ، لكنه عذرهم في ذلك ، لان معرفة الفصاحة والبلاغة شيء خلاف معرفة النحو . وهذا الأمر لا يُستفتى فيه علماء اللغة ، وانما يستفتى فيه شاعر مفلق أو كاتب بليغ ، فإن أهل كلّ علم اعلم به ، وكما لا يُسأل الحاسب عن مسـ ألة فقهية كذلك لا يُسأل الفقيه عن مسألة حسابية ، وكما لا يُسأل أيضا الطبيب عن مسالة نحوية ، فكذلك لا يُسأل النحوي عن مسألة طبية . ولا يعلم كلّ علم الا صاحبه الذي قلب ظهره لبطنه وبطنه لظهره[3].

والمتخصصون بالشيء ،القريبون منه اكثر دراية وعلماً به وأحكامهم اكثر صدقاً ، فقد قيل لخلف الأحمر : ((إنّك لا تزال تُرِدّ الشيء من الشعر ، وتقول : هو رديء ، والناس يستحسنونه ! فقال : إذا قال لك الصّيرفي : إن هذا الدّرهم : زائف فاجهد جَهدَكَ أن تنفقه، فإنه لا ينفُقُ قول غيره : إنه جيّد))[4].

وعلى الموازن ان يملك الفكرة المتقدة واللّمحة المنتقدة ، وان تكون له قدم راسخة في اللغة والبلاغة ، وان يكون واسع الرواية والدراية وان يملك الآلات التي تمكنه من التمييز بين الغثّ والسّمين . فالموازنة منوطة بالدربة وسلامة الذوق . قال الآمدي : ((وأنصّ على

(١) . الموازنة : ١ / ٤١٩ .
(٢) . المصدر السابق نفسه : ١ / ٤١٩ .
(٣) . ينظر : المثل السائر : ٣ / ٢٧٠ .
(٤) . الموازنة : ١ / ٤١٤ .

الجّيد وأفضّله ، وعلى الرديء وأرذله (...) ويبقى ما لا يمكن إخراجه الى البيان ولا إظهاره الى الاحتجاج ، وهو علّة ما لا يُعرف إلاّ بالدربة ودائم التجربة وطول الملابسة . وهذا يفضل أهل الحذاقة بكل علم وصناعة من سواهم ممن نقصت تجربته ، وقلّت دربته))[1].

وعلى الموازن ان ينعم النظر فيما يرد عليه ، ولن ينتفع بالنظر إلاّ من يحسن التأمل ، ومن إذا تأّمل عَلِم ، ومن إذا عَلِم أنصف . وعليه أن يكون مدققا ، متثبتا ، متحريا ، مُميزاً ، ((فمن سبيل مَنْ عُرِف بكثرة النظر في الشعر والارتياض به وطول الملابسة له ، أن يُقضى له بالعلم بالشعر والمعرفة بأغراضه ، وان يُسَلّم له الحكم فيه ، ويُقبل منه ما يقوله (...) ولا يُنازع في شيء من ذلك إذا كان من الواجب ان يُسلّم لاهل كل صناعة صناعتهم ، ولا يخاصمهم فيها ، ولا ينازعهم الاّمن كان مثلهم نظيراً في الخبرة وطول الّدربة والملابسة (...) فان ما لا يُدْرك الا على طول الزمان ومرور الأيام ، لا يجوز ان يحيط محيط به في ساعة من نهار))[2].

ومن مواصفات الموازن الحاذق ان يمتلك قدرة على تفهّم المعاني الشعرية ويستعين بحسّ مرهف وعقل واع لتذوق العمل وفهمه ، فإنّ حمل الّنصال غيرُ مباشرة القتال ، وعلى الموازن ان ينظر بعين العدل والانصاف ويبتعد عن التعصب ، ويمتلك الحيدة الموضوعية ، فليس كلّ من حمل ميزاناً سُمّي صرّافا ، ولا كلّ من وزن به سُمّي عَرّافا .

اذن عليه ان يجاهدَ النفس ويخالف الهوى وينبذ التحامل ، وأن يقيم الدليل عند كل حكم ، أي ان يخبرنا من أين وقع التفضيل وان يكشف الطريق التي بها قدّم من قدّم واخّر من أخّر ، فإن الحكم الخالي من الحجة لا يُسمع وان سُمِعَ فلا يُقنع .

وان ملك الموازن كل هذه المواصفات فلا شك ان ذلك يعود بالنفع على الموازنة التي يجب ان تتصف هي الأخرى بمواصفات عدّة ترفع من شأنها . إذ يجب ان تعتمد الدراسة التحليلية ، وبيان السمات الغالبة والأسس المشتركة . فالموازنة الفنية تلك التي تستند الى دعائم ومعايير فنية بحته ، وهي التي تُشفع بتعليل دقيق مقنع .

---

(١) . الموازنة : ١ / ٤١١ .

(٢) . المصدر السابق نفسه : ١ / ٤١٤ – ٤١٥ .

ومن موصفات الموازنة الناجحة ان تقع بين شاعرين أو اكثر متقاربي المذاهب الشعرية . الفن الشعري : الغرض . فلا يجوز ان نوازن مدّاحاً بهجاء أو بين من يرثى ومن يتغزّل ، لان الشيء لا يقاس إلاّ بشبيهه ، والشخص بنظيره ، فقديماً قيل : الضّدّ يظهر حسنه الضّدّ ، ونحن نقول : النّدّ يظهر فضله النّدّ . كما ان من أركان الموازنة الجيدة أو لنقل من مواصفاتها ، التبويب ، فالموازنة لكي تحقق نجاحها ، يجب ألا تكون بين شاعرين أو اكثر في كلّ شعريهما (أو كلّ أشعارهم) ، بل تخصص في باب بعينه لتكون الأحكام اكثر دقة . قال الآمدي : ((وأنا الان أميّز في هذا الكتاب أنواع الجود والكرم ، وانتزع من القصائد المتجانسة وأبّوبها أبواباً واوزن بينها ليصحّ القول ويلوح التفضيل))[1].

وقال أيضا : ((وافتتح ذلك بما جاء عنهما من الابتداءات في هذه المعاني ، وأبّوبها أبوابا ، لتصحّ الموازنة بينهما))[2].

ووضع أبو سليمان الخطابي منهجاً للموازنة ، لخّصه بقوله : ((وها هنا وجه آخر يدخل في هذا الباب ، وليس بمحض المعارضة ، ولكنه نوع من الموازنة ، بين المعارضة والمقابلة ، وهو أن يجري أحد الشاعرين في أسلوب من أساليب الكلام وواد من أوديته ، فيكون أحدهما ابلغ في وصف ما كان من باله من الآخر في نعت ما هو بإزائه ، وذلك مثل ان يتأمل شعر أبي داود الابادي والنابغة الجعدي في صفة الخيل ، وشعر الأعشى والأخطل في نعت الخمر (...) فإن كل واحد منهما وصّاف لما يضاف اليه من أنواع الأمور ، فيقال : فلان اشعر في بابه ومذهبه من فلان في طريقته التي يذهبها في شعره ، وذلك بأن تتأمل نمط كلامه في نوع ما يعنى به ويصفه ، وتنظر فيما يقع تحته من النعوت والأوصاف . فإذا وجدت أحدهما اشدّ تقصّيا لها ، وأحسن تخلّصاً الى دقائق معانيها ، واكثر إصابة فيها ، حكمت لقوله بالسبق ، وقضيت له بالتبريز على صاحبه ، ولم تبال باختلاف مقاصدهم وتباين الطرق بهم فيها))[3].

---

(١) . مقدمة الموازنة : ١ / ١٠ .

(٢) . الموازنة : ٢ / ٥ – ١٠ .

(٣) . بيان إعجاز القرآن . ثلاث رسائل في إعجاز القرآن : ٦٠ .

ولبعض النقاد ان يفضلوا الموازنة التي يشترك طرفاها . أو أطرافها . في الزمان والمكان ، لتكون صورتها وواقعها اكثر موضوعية واكثر فائدةٍ وأرقى نوعية . وهناك من يشترط . فضلا عمّا ذكرنا . شرطاً ضرورياً للقيام بالموازنة ، وهو كثرة الشعر الى جانب الانتماء الى مذهب واحد في القول .

وقد روى أبو الفرج الأصفهاني خبراً عن أمير المؤمنين علي بن أبي طالب . رضي الله عنه . وقد اختصم الناس ذات ليلة ، أيّ شعراء العرب أحسن ؟ فقال : ((كل شعرائكم محسن ، ولو جمعهم زمان واحد ، وغاية واحدة ، ومذهب واحد في القول ، لعلمنا أيّهم أسبق الى ذلك))[١].

واشترط بعضهم اتفاق القصيدتين . الموازن بينهما . في الوزن والقافية وإعراب القافية ، قال الآمدي : ((فأما أنا فلست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر ، ولكني أوازن بين قصيدة وقصيدة من شعريهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية ، وبين معنى ومعنى ، ثم أقول : ايهما اشعر في تلك القصيدة ، وفي ذلك المعنى ؟))[٢].

ويعدّ تسويغُ الأحكام وتعليلها من أهم دعائم الموازنة الناجحة قال الآمدي : ((وان طالبت بالعلل والأسباب التي أوجبت التفضيل فقد أخبرتك (...) بما أحاط به علمي من نعتِ مذهبيهما ، وذكر مساويهما))[٣].

وقبل ان نتطرق الى دور الموازنة ومزيتها . كمنهج نقدي أدبي . ، تجدر الإشارة الى أن من النقاد من رفض مبدأ الموازنة أصلاً ، ولاسيما بين الشعراء إذ يرى هؤلاء ان كل شاعر مؤثر ، أي خلاق يشكل عالماً خاصاً لا يُقارن بغيره مقارنة أفضلية . لاسيما إذا كانت هذه المقارنة تستند الى الأسبقية الزمنية . فلا يمكن النظر الى المسافة التاريخية التي تفصل بين الشعراء على انها تتابع متدرج في التقدّم أو التطوّر الشعري . فيتعذر القول مثلا إن النابغة أفضل من بشار ، أو ان مسلم بن الوليد افضل من أبي العلاء ، والعكس صحيح .

انما يجب ان نلحظ في الوقت نفسه ان من الممكن القول ان شعر هذا الشاعر يمنحنا فرصة أوسع للدخول في حقل من الكشف من الفرصة التي يمنحنا إياها شعر ذاك

---

(١) . منهاج البلغاء : ٣٧٧ .

(٢) . الموازنة : ١ / ٦ وقد اشترط حازم القرطاجني هذا الشرط نفسه . . ينظر : المنهاج : ٣٧٦ .

(٣) . المصدر السابق نفسه :١ / ٤١٠ .

الشاعر ، وان بحوزة هذا فتوحات تعبيرية مفقودة عند غيره ، وان في شعر ذلك، تحويراً أو تعديلا في المبادئ التي كانت توجّه النتاج عند سابقيه ، غير متوافرة في شعر غيره .

لكن هذا كلّه لا يعني بالضرورة التقدم والأفضلية ، ذلك ان الشعر حين يكون إبداعا ، تكون قيمته في ذاته ، لا بالمقارنة ولا بالقياس ولا بالنسبة[1].

ومع ذلك فالشعر ميدان خصب للموازنة تجري فيه الفضيلة وتتفاوت التفاوت الشديد ، والموازنة امر ملحّ لما فيها من دور ومزايا .

فليس غريبا ان تستعين ميادين البحث الأدبي بمنهج الموازنة ، ليقف من خلاله النقاد على اوجه الاختلاف والتشابه والتقارب والتباعد والتأثير والتأثر بين الشعراء والكتاب ، لا بل بين آداب الأمم المختلفة وعصور أدب الأمة الواحدة .

فالموازنة تنهض بمهّمة بيان منازل الشعراء ومراتبهم ، كما أن الموازنة تخدم باب السرقات ، فعن طريقها يمكن الكشف عن السرقة . أبعادها وحدودها . وتتسنى معرفة الآخذ والمأخوذ منه ، والأفضل والأسبق ، والأحسن .

وللموازنة جدودها ودورها في كشف الفروق الشكلية والنوعية ، وتبيان أساليب الشعراء ، ومذاهبهم في القول ، وخصائص هذه المذاهب ، فضلا عن الوقوف على مواطن الجودة والرداءة في العمل الفني ، هذا الأمر الذي يفضي بدوره الى تحديد نسبة الإبداع أو التقليد عند كل شاعر .

وبهذا يكون منهج الموازنة منهج جمع وفصل ، أي مقاربة ومباعدة . يقارب ويباعد في الحين نفسه . يفصل بين الشاعرين حين يحدّد تفّوق أحدهما على الآخر ، ويجمع عندما يؤشر التقارب بينهما . يجمع حين يجمعهما على ميزان واحد ، ويفصلهما حين يكشف تقدم أحدهما على الآخر. ولمنهج الموازنة نفع غير قليل في باب النحل والانتحال ، بفضله يمكن للموازن ان يحدّد كثيرا من الشعر المنحول أو الموضوع ، فحين يتعرّض لأبيات منحولة أو موضوعة في شعر شاعر ما ، يمكن له ان يخضعها للموازنة ، بينها وبقية شعره . ومن

(١) . ينظر : سياسة الشعر : ١٧ – ١٨ .

خلال اطلاعه ومعرفته بأسلوب الشاعر ومذهبه الشعري ، يمكن ان يشير الى الأبيات الموضوعة ، وبذلك يخلّص شعر الشاعر ممّا علق به ، ومن الزيف الذي اعتراه .

وللاختلاف بين الأشعار وجوه واسباب ، فالشعر ((على تحصيل جنسه ومعرفة اسمه ، متشابه الجملة ، متفاوت التفصيل ، مختلف كاختلاف الناس في صورهم ، وأصواتهم ، وعقولهم ، وحظوظهم ، وشمائلهم ، واخلاقهم ، فهم متفاضلون في هذه المعاني ، وكذلك الأشعار هي متفاضلة في الحسن على تساويها في الجنس ، ومواقعها من اختيار الناس إياها كمواقع الصور الحسنة عندهم ، واختيارهم لما يستحسنونه منها . ولكل اختيار (...) هوى يتبعه ، وبغية لا يستبدل بها ولا يؤثر سواها))[1] . وهنا تنبيه الى تفاوت الأشعار لا من حيث الجودة والرداءة فحسب ، بل من حيث تفاوت النفس الإنسانية واختلاف مشاعر الناس وأحاسيسهم وطرق تلقيهم لها .

والشعر ضروب ، فبعضها كالخيام الموتدة التي تزعزعها الّرياح وتوهيها الأمطار ويسرع اليها التلف والبلى ويُخشى عليها التقّوض ، وبعضها كالأبنية الوثيقة الباقية على مرّ العصور ، والقصور المشيّدة الشامخة[2].

هكذا يلوح التراث الشعري العربي شأنه شأن كلّ تراث حّي ، ليست له ابداعيّا هوية واحدة . هويّة التشابه والتالف . بل هو متمايز ، متنّوع الى حد التناقض ، وإذا جاز الحديث عن هوية أو وحدة ، في هذه المستوى فانها هوية التباين والتعدد ، ووحدة الاختلاف الكثير[3].

من هنا ظهر الاختلاف في تقويم الشعراء . ولاسيما الفحول منهم . فالاختلاف في منح الشعراء الكبار مراتبهم التي يستحقونها قائم في كل العصور ، وهو يعكس اتجاهات النقد في كل عصر والعوامل المؤثرة فيها ، وهي عوامل تتحكم فيها أمور كثيرة سيأتي ذكرها

(١) . عيار الشعر : ١٣ .
(٢) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ١٣ .
(٣) . ينظر : سياسة الشعر : ٩ .

. فعلماء الكوفة قدّموا الأعشى واهل الحجاز زهيراً أما أهل البصرة فقد فضّلوا امرأ القيس[١]. واختلاف الأحكام دليل اختلاف المعايير وتباين الأذواق .

ففي مقدمة كتابه قال الآمدي : ((ولستُ أحبّ ان أطلق القول . بأيهما اشعر عندي؟ . يقصد الطائيين . لتباين الناس في العلم ، واختلاف مذاهبهم في الشعر (...) فهم لم يتفقوا على أي الأربعة اشعر ؟ في امرئ القيس والنابغة وزهير والأعشى ، ولا في جرير والفرزدق والأخطل ، ولا في بشار ومروان والسيد ، ولا في أبي نواس وابي العتاهية ومسلم والعباس بن الاحنف (...) فان كنت . أدام الله سلامتك . ممّن يفضل سهل الكلام وقريبه ، ويؤثر صحة السّبك ، وحسن العبارة ، وحلو اللفظ ، وكثرة الماء والرونق ، فالبحتري أشعر عندك ضرورة .

وان كنت تميل الى الصنعة والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة (...) فأبو تمام عندك اشعر لا محالة))[٢].

وسُئِلَ الأخطل عن اشعر الناس ، فأجاب : الذي إذا مدح رفَع ، وإذا هَجا وضَع ، فقيل فمن ذلك ؟ ، قال : الأعشى . قيل : ثّم من ؟ قال : طرفة .

لكن هذا الحكم لم يرق لابن الأثير ، قال : هذا القول فيه بعض التحقيق ، إذ ليس كلّ من رفع بمدحه ، ووضع بهجائه كان اشعر الناس ، لان المعاني الشعرية كثيرة والمدح والهجاء منها[٣].

وان لم يُفصح ابن الأثير عن رأيه في اشعر الناس ، فقد ظهر على تعليقه عدم الاقتناع برأي الأخطل .

وكان هذا الحكم . الأعشى اشعر الناس . قد رفض من قبل ، إذ جاء في طبقات فحول الشعراء : ((واخبرني يونس كالمتعجب : ان ابن أبي إسحاق كان يقول : أشعر أهل الجاهلية مُرقش ، واشعر أهل الإسلام كُثير . ولم يُقبل هذا القول ولم يُشّيع))[٤].

---

(١) . ينظر : طبقات فحول الشعراء : ١٦ .

(٢) . الموازنة : ١ / ٥ .

(٣) . ينظر : المثل السائر : ٣ / ٢٧١ .

(٤) . طبقات فحول الشعراء : ٥٢ .

وسُئل الفرزدق عن اشعر الناس ، فأجاب : ذو القروح ، يعني امرأ القيس . وقد صدر الحكم نفسه عن لبيد[١].

وروي ان عمر بن الخطاب . رضي الله عنه . قال : أي شعرائكم يقول :

فَلَسْتَ بِمُسْتَبْقٍ أخاً لا تَلُمُّه الى شَعَث أيّ الرِّجَالِ المُهَذَّبُ؟

قالوا : النابغة : قال هو أشعرهم[٢].

وسُئِلَ جرير : من اشعر الناس ؟ قال : زهير[٣].

وقال من احتجّ لزهير : كان أبعدهم من سُخفٍ ، وأحصفهم شعراً ، وأشدّهم مبالغة في المدح ، وأجمعهم لكثير من المعنى في قليل من المنطق ، وأكثرهم أمثالاً في شعره[٤].

وقال من قدّم امرأ القيس : سبق العرب الى أشياء ابتدعها واستحسنها العرب ، وكان أحسن طبقته تشبيهاً[٥]، وأجودهم نادرة واصحّهم بادرة . أمّا من فضّل النابغة فقد قال : كان أكثرهم رونق كلام ، وأحسنهم ديباجة شعر ، واجزلهم بيتاً ، كأن شعره كلام ليس فيه تكلّف[٦].

ولاختلاف الأحكام أسباب ، فالأحكام تتباين وتختلف من الناقد اللغوي الى الأديب ، الى الشاعر ، الى العروضي . وقد تتدخل عوامل أخرى لتوسيع فجوة الاختلاف بين الأحكام ، كالجانب الخلقي مثلا الذي ظهر في صدر الإسلام ، إذ ردّ الشعر الماجن بعد ان فُضّل في عصر ما قبل الإسلام . كما يدخل أيضا العامل البيئي في الأحكام . ونعني بذلك البيئة اللغوية . ففي العصر الأموي مثلاً تمركز النقد اللغوي في العراق، مستمداً ثقله من اقدم مدرستين لغويتين (البصرة . الكوفة) ، فكان المعيار اللغوي أهم المعايير التي تقاس بها

(١) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ٥٢ – ٥٤ .
(٢) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ٥٦ .
(٣) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ٦٤ .
(٤) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ٦٤ .
(٥) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ٥٥ .
(٦) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ٥٦ .

الأشعار . وهذا المعيار الذي لم يتصدّر قائمة المعايير عند أهل الحجاز الذين ازدهر بينهم شعر الغزل ، وكثرت مجالس الغناء والطرب ، فرقّ الشعر ولانَ وسهلت أساليبه .

إذن لم ينظر النقاد للأشعار بعين واحدة ، وان نُظِرَ له بعين واحدة ، فقد اختلفت زوايا النظر ، وتعدّدت المعايير (فنية ، اجتماعية ، لغوية ، خلقية ، دينية ، ....) .

وقد بحث حازم القرطاجني عوائق الموازنة ، تلك القضية المعضلة في رأيه ، لما في اختلاف الأزمنة وتفاوت الغايات وتباين المذاهب من عوائق تحول دون التوصّل الى تحقيق تفضيل وتقديم أحد الشعراء على غيره[١] ، وقد مرّ بنا كيف ان علّيا بن أبي طالب . رضي الله عنه . جعل الاختلاف والتفاوت والتباين عائقاً عن التوصل الى التحقيق في ذلك .

فقد ذكر ابن سلام انه سمع يونس بن حبيب يقول :ما شهدْتَ مشهداً قَطُّ نُكِرَ فيه الفرزدق وجرير ، فأجمع ذلك المجلس على تفضيل أحدهما[٢]. وحين سُئِل خلف الأحمر عن اشعر الناس ، قال : لا يعرف أشعر الناس كما لا يعرف أشجع الناس واخطب الناس[٣].

وقال بشار بن برد : ان تفضيل بيت واحد على سائر شعر العرب لشديد[٤].

من هذا يتضح مدى صعوبة القيام بموازنة ما ، نظرا لكثرة الشعراء واختلاف العصور ، لا بل لكثرتهم في عصر واحد ، فالموازن لا يمكن له ان يلّم بشعر هذا العدد الضخم من الشعراء ، فكيف إذا تذكرنا تعدد مذاهب الشعراء واختلافها .

فالموازنة تتطلب جهداً ووقتاً ، فذاك الآمدي يرافق ديواني أبي تمام والبحتري اكثر من نصف قرن قبل ان يُقدم على الموازنة بين شعريهما .

وتزداد الموازنة صعوبة إذا تقارب الشعران المراد الموازنة بينهما مما يجعل الموازن يتجنب الحكم القاطع ، فقد وازن القاضي الجرجاني بين قصيدة المتنبي وقصيدة عبد الصمد

---

(١) . ينظر : منهاج البلغاء : ٣٧٦ – ٣٧٧ – ٣٧٨ .

(٢) . ينظر : طبقات فحول الشعراء : ٢٩٩ .

(٣) . ينظر : الأغاني : ٩ / ١٠٩ .

(٤) . ينظر : خاصّ الخاص : ١٠١ .

بن المعتّل في وصف الحمّى ، ولم يفصل في المسألة ، واكتفى بالقول عن قصيدة المتنبي : " هذه القصيدة كلّها مختارة " ، ثم قال عن ابن المعتّل : " أحسن وأجاد ، وملح واتسع "[١]. لكنه لم يقطع في الحكم بأن يقدّم شاعر على آخر أو يفضل قصيدة على أخرى ، قال : ((وأنت إذا قِسْتَ أبيات أبي الطيب بها على قصرها ، وقابلت اللفظ باللفظ ، والمعنى بالمعنى ، وكنت من أهل البصر ، وكان لك حظ في النقد تبّينت الفاضل من المفضول ، فأما أنا فأكره أن أُبتّ حكما ، أو أفضّل قضاءً ، أو أدخل بين هذين الفاضلين وكلاهما محسن مصيب))[٢].

وعلى الرغم من أهمية التعليل والتسويغ أثناء إصدار الأحكام ، فقد يصعب هذا الأمر أحيانا . إذا تقارب الشعران . فمن الأشياء ((أشياء تحيط بها المعرفة ، ولا تؤدّيها الصفة . (...) قال إسحاق الموصلي : سألني محمد الأمين عن شعرين متقاربين ، وقال : اختر أحدهما ، فأخترت فقال : من أين فضّلت هذا على هذا ، وهما متقاربان ؟ فقلت : لو تفاوتا لأمكنني التبيين ، ولكنهما تقاربا ، وفضّلت هذا بشيء تشهد به الطبيعة ولا يعّبر عنه اللسان))[٣].

وقد تتدخل بعض الأمور عند التفضيل والموازنة ، وتفرض نفسها فتؤثر على الأحكام ، إذ أبعد بعض النقاد العناصر غير النصّية ، قال ابن سنان : ((يذهب كثير ممّن يختار الشعر الى تفضيل ما يوافق طباعه وغرضه ، ويذهب قوم الى اختيار ما لم يُتداول منه (...) ويستحسن قوم الشعر لأجل قائله (...) وهذه كلها أقوال صادرة عن الهوى (...) واحتاج هؤلاء كلهم في نقد الشعر إلى معرفة قائله قبل ان يظهر لهم مذهب فيه))[٤].

ومن المعايير التي نظر اليها القدماء عند التفضيل والموازنة معيار السبق ، ونعني به الاختراع والابتداع في الشعر ، قال ارسطو عن الشعر : المستحسن فيه المخترع المبتدع[٥].

---

(١) . ينظر : الوساطة : ١٢١ .

(٢) . المصدر السابق نفسه : ١٢٢ .

(٣) . الموازنة : ١ / ٤١٤ .

(٤) . سر الفصاحة : ٢٧٨ – ٢٨٥ .

(٥) . ينظر : تلخيص ابن سينا لكتاب فن الشعر . ضمن كتاب : فن الشعر : ١٦٣ .

وسئل الاصمعي عن أول الفحول ؟ ، فأجاب : أولهم كلّهم في الجودة امرؤ القيس ، له الحظوة والسبق ، وكلّهم أخذوا من قوله ، واتبعوا مذهبه[١].

ووضع ابن سلام الأغلب العجلّي في مقدّمة الطبقة الإسلامية التاسعة (الرّجاز) ، ثم قال : ((وكان مُقدّماً ، يقال إنه أوّل من رَجَز))[٢].

وسئل الاصمعي : أبشار أشعر أم مروان ؟ فقال : بشار أشعرهما . قيل : وكيف ؟ قال : لأن مروان سلك طريقاً كثر سلاكه ، فلم يلحق بمن تقدمه ، وان بشارا سلك طريقاً لم يسلكه أحد فانفرد به ، واحسن فيه[٣].

وإذا كان معيار " السبق "معياراً عادلاً فان معيار " الأسبقية الزمنية "الذي فُضّل من خلاله بعض الشعر لم يكن يتصف بالعدل . إذ فضّل بعضهم الشعر القديم على المحدث لقدمه وأسبقيته الزمنية ، وذهب هؤلاء الى ان أشعار ((المحدثين مثل أبي نواس وغيره ، مثل الريحان يُشّم يوماً ويذوى ، فيرمى به ، وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر ، كلما حرّكته ازداد طيباً))[٤].

وهذا حكم مطلق لا يستند الى براهين وأدلّة ، ولا يتّصف بالعدل والإنصاف ، بل لا يخدم منهج الموازنة الذي يراعي موضع الجيد مّمن كان وفي أيّ زمان كان[٥]، ولا يفضّل شاعراً لتقّدمه ، كما لا يؤخّره لتأخّر زمانه . فالقدامى المستحسنة أشعارهم كانوا هم أيضا مسبوقين بشعراء دونهم في المقدرة والرتبة[٦].

ومن يُفضّل المتقّدمين على المتأخرين بمجرّد تقدم الزمان ((فليس مّمن تحبّ مخاطبته في هذه الصناعة ، لانه قد يتأخر أهل زمان عن أهل زمان ، ثم يكونون أشعر منهم ، لكون زمانهم يحوش عليهم من اقناص المعاني بسفوره لهم عن أشياء لم تكن في

(١) . ينظر : فحولة الشعراء : ١٢ – ١٣ .
(٢) . طبقات فحول الشعراء : ٧٧٣ .
(٣) . ينظر : الأغاني : ٣ / ١٤٧ .
(٤) . الموشح : ٣٨٤ .
(٥) . نادى الجاحظ بذلك . ينظر : الحيوان : ٣ / ١٤٧ .
(٦) . هذا ما ذهب اليه حازم القرطاجني . ينظر : المنهاج : ١١١ .

الزمان الأول ، ولتوفّر البواعث فيه على القول ، وتفّرغ الناس له ، كالحال في إجادة الشعراء الذين كانوا في زمان ملوك لخم ، ومن كان في زمانهم من ملوك العرب وأجوادها ، فإن تلك الحلبة تقّدمت بالإحسان من تقّدمها بالزمان ، والسبب في ذلك ما ذكرته . وهذه الحلبة هي حلبة زهير والنابغة والأعشى ومن جرى مجراهم وانخرط في سلكهم))[1].

إذن لكلّ شعر مرحلته ، ولكلّ شاعر عصره ، فتقّدم الزمن لا يرجّح الكفة ضرورة ، ولا يكتسب أي تشكيل سابق أحقية في التفّوق على التشكيل اللاحق ، بل كل شكل هو مرحلة مناسبة لاحتواء مضمونها ، دون مجال للمفاضلة بينهما[2].

وممّا وقفنا عليه في هذا الجانب انه سُئِلَ أبو عمرو بن العلاء عن الأخطل ، فقال : لو أدرك يوماً واحداً من الجاهلية ما قّدمتُ عليه أحداً .

وهذا تفضيل بالأعصار لا بالأشعار ، وفيه ما فيه ، ولولا ان صاحبه عندي بالمكان العَلِّي لَبَطْتُ قلمي في هذا الموضع[3].

ومن الأمور الأخرى التي تتدخل عند الموازنة ، الأذواق والميول ، فكثيراً ما اختلقت الأحكام بسبب تباين الأذواق والميول ، وخضعت المعايير للنظرة الذاتية والذوق الشخصي ، فيكون حكم كل ناقد بحسب ما يلائمه ويميل إليه طبعه . والذوق السليم ضرورةٌ مُلحة وجب توافرها عند الموازنة ، أما من لا ذوق له ، فقلَّما يتسنى له التمييز بين الحسن والرديء .

فقد فضّل أهل الصنعة شعر أبي تمام على شعر البحتري ، لأن الأول استقصى الوصف فأحسن وأجاد . أما المطبوعون وأهل البلاغة فلم يكن الفضل عندهم من جهة استقصاء المعاني والإغراق في الوصف ، بل كان الفضل عندهم في الإلمام بالمعاني ،

---

(١) . منهج البلغاء : ٣٧٨ .

(٢) . ينظر : سياسة الشعر : ٩٩ .

(٣) . ينظر : المثل السائر : ٣ / ٢٧١ .

وأخذ العفو منها ، كما فعل الأوائل ، مع قرب المأتى وجودة السّبك . لذلك فضل هؤلاء البحتري[١].

وقد يتدخل الهوى عند المفاضلة ، فالنفس ((تسكن إلى كلّ ما وافق هواها ، وتقلق ممّا يخالفه ، ولها أحوال تتصرّف بها ، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها ، اهتزت له وحدثت له أَرَيحّية وطرب ، فإذا ورد عليها ما يخالفها قلقت واستوحشت))[٢].

إذن للأحكام ارتباط بميول الموازن وهواه ، أو لنقل بنفسيته ومدى ما يوقعه الشعر في وجدانه ، وملامسته لعواطفه وخلجاته ، هذا ما جعل ابن عتيق يستحسن ويفضّل شعر عمر بن أبي ربيعة على شعر الحارث بن خالد لان لشعر ابن أبي ربيعة لوطة في القلب، وعلق بالنفس[٣].

وقال القاضي الجرجاني : ((وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن ، وتستوفي أوصاف الكمال ، وتذهب في الأنفس كلّ مذهب (...) ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن ، والتئام الخلقة ، وتناصف الأجزاء ، وتقابل الأقسام ، وهي أحظى بالحلاوة ، وأدنى إلى القبول وأعلق بالنفس ، وأسرع ممازجة للقلب ، ثم لا تعلم . وإن قايست واعتبرت وفكرت . لهذه المزّية سبباً ، ولما خُصّت به مقتضياً))[٤].

لهذا يجب على الناقد . إذا أراد الموازنة بين شاعرين أو اكثر . أن يمتحن نفسه قبل ذلك ، فان رأى في نفسه الميل لتفضيل أحدهما على الآخر لسبب لا تسيطر عليه الحاسة النقدية الفنية ، فليعلم انه في ترجيحه متهم ظنين[٥].

وقد تختلف الأحكام من بيئة جغرافية إلى أخرى ، ففي الوقت الذي قدّم فيه أهل الحجاز كثير الخزاعي على بقية أقرانه (جرير والفرزدق والاخطل) ، نجد كُثيرا منقوص

(١) . ينظر : الموازنة : ١ / ٥٢٤ – ٥٢٥ .
(٢) . عيار الشعر : ٢١ .
(٣) . ينظر : الأمالي . لابي علي القالي : ٢ / ١٥ .
(٤) . الوساطة : ٤١٢ .
(٥) . ينظر : الموازنة بين الشعراء : ٣٦ .

الحظ عند أهل العراق ، أما عند ابن سلام فقد وُضع في الطبقة الإسلامية الثانية ، وكانت الطبقة الأولى من نصيب الشعراء الثلاثة الذين سبق ذكرهم ، فضلا عن عبيد بن حصين .

ومن المعايير التي نُظِر إليها . عند الموازنة . في النقد القديم استمرار الشاعر على نمط أدائي واحد يتصف بالصعود التدريجي ، فقد طعِن في شعر أبي تمام لأن الأخير يعلو علّواً حسنا وينحطّ انحطاطاً قبيحاً . والأفضل منه شعر البحتري الذي يعلو ويتوسط ولا يسقط ، ومن لا يسقط ولا يسفسف افضل ممن يعلو ويسقط . فشعر أبي تمام شديد الاختلاف ، وشعر البحتري شديد الاستواء ، والمستوي الشعر أَولى بالتقدمة من المختلف الشعر [١].

ومن معايير المفاضلة والتفضيل عند القدماء ، الكثرة والجودة ، فهذان المعياران دفعا ابن سلام لأن يضع مجموعة من الشعراء في طبقة أولى ، وأخرى في طبقة ثانية ، أو أن يضع شاعراً ما في المرتبة الأولى ، وآخر في المرتبة الثانية .

وعلى هذا الأساس فُضّل حسان بن ثابت على شعراء المدينة الخمسة ، لانه كثير الشعر جيده[٢] ، وجُعل الأسود بن يعفر الثالث من الطبقة الجاهلية الخامسة ، لأن له واحدة طويلة رائعة لاحق ه بأوّل الشعر ، لو كان شفعها بمثلها ، لقدّمناه على أهل مرتبته[٣]. وممّا أخّر شعراء الطبقة السابعة ان في أشعارهم قلّة ، فذاك الذي أخّرهم[٤].

وروى الاصمعي ان أهل الكوفة لا يقدّمون على الأعشى أحداً ، لانه قال في كلّ عروض وركب كلّ قافية[٥].

ومعيار الكثرة ليس معياراً عادلاً ، لان الأقوال لا تكال بالقفزان وتحشى بها الغرائر ، فربّ بيت واحد يعدل مئة بيت . ومن هنا قال النبي . صلى الله عليه وسلم . " آية الكرسي سيدة آي القرآن " و " سورة الإخلاص تعدل ثلث القرآن "[١].

---

(١) . ينظر : الموازنة : ١ / ١١ .

(٢) . شعراء المدينة : حسان بن ثابت ، وكعب بن مالك ، وعبد الله بن رواحة وقيس بن الخطيم وأبو قيس بن الاسلت . . ينظر : طبقات فحول الشعراء : ٢١٥ .

(٣) . الكلام لابن سلام . . ينظر : المصدر السابق نفسه : ١٤٧ .

(٤) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ١٥٥ .

(٥) . ينظر: فحولة الشعراء : ٢١ .

على الموازن إذن ان ينظر إلى القصيدتين المعنيتين بالموازنة ، ويختار جيد هذه وجّيد تلك ، فمن كان جيّدها أكثر بالنسبة إلى رديئها حكم لها بالأفضلية . أو أن ينظر في ديوان هذا ، وديوان ذاك ويطّبق ما ذكرناه بشأن القصيدتين . ومثال ذلك أن يكون ديوان الأول ثلاثة آلاف ، منها ألفان جيدة ، وديوان الآخر ستة الالف ، منها ثلاثة الاف جّيدة فالتقّدم في هذا المقام لصاحب الثلاثة دون الستة . أي للأول . .

وقد روي أن حماداً الرواية ، سُئِلَ بأيّ شيء فُضِّلَ النابغة ؟ ، فأجاب : لانه إذا تمثلت بيتاً من شعره ، اكتفيت به ، مثل قوله :

حلفتُ فلم أترُكْ لنفسكَ رَيبةً وليس وراءَ اللهِ للمرءِ مَذْهبُ

بل لو تمثلت بنصف بيت من شعره اكتفيت به ، كقوله :

((أيّ الرّجال المُهَذّبُ))[٢].

ومع كل الأحكام التي تلت الموازنات العامة أو المفصّلة ، فلا نتائج حتمية ، دقيقة ، مطلقة ، فالمفاضلة بين الشعراء الذين أحاطوا بقوانين الصناعة وعرفوا مذاهبها ، لا يمكن تحقيقها ، ولكن انما يفاضل بينهم على سبيل التقريب وترجيح الظنون (...) وتحّري الحقيقة في الحكم بين شعراء الأعصار والأمصار ممّا لا يتوصّل إلى محض اليقين فيه ، وكل ما يقع من ذلك فهو على سبيل التقريب[٣].

ويكون حكم كل إنسان في ذلك ((بحسب ما يلائمه ويميل اليه طبعه ، إذ الشعر يختلف في نفسه بحسب اختلاف أنماطه وطرقه ، ويختلف بحسب اختلاف الأزمان وما يوجد فيها ممّا شأن القول الشعري أن يتعلّق به ، ويختلف بحسب اختلاف الأمنكة وما يوجد فيها ممّا شأنه ان يوصف ، ويختلف بحسب الأحوال وما تصلح له وما يليق بها ...))[٤].

وهنا لا نعدم جدوى الموازنة وفائدتها التي سبقت الإشارة اليها ، فكل ما نريد قوله، ان الموازنة لا تخرج بنتائج يقينية يمكن الجزم بها وتبنيها كنتائج نهائية لا تقبل المناقشة أو

---

(١) . ينظر : الاستدراك في الرد على رسالة ابن الدهان المسماة بالمآخذ الكندية في المعاني الطائية : ٥٧ .

(٢) . ينظر : العمدة : ١ / ٢٨٢ .

(٣) . ينظر : منهاج البلغاء : ٣٧٤ .

(٤) . المصدر السابق نفسه : ٣٧٤ .

الرّدّ ، لما في المفاضلة بين الشعراء من الإشكال ، وتوعّر سبيل التوصّل إلى التحقيق في ذلك . ولاشك أن اختلاف الأحكام والنتائج دليل على صحة قولنا .

فقد توقف بعض النقاد ((عن القطع بحكم لا تبقى معه شبهة ولا مرية ، وحتى أن أمير المؤمنين علّيا بن أبي طالب . رضي الله عنه . لم يقض في ذلك قضاءً جزماً))[١].

فللشعر اعتبارات في الاعصار والأمصار والأحوال ، فلا يجب ان يقطع بفضل شاعر على آخر ، لانه أمر يصعب تحرّي اليقين فيه .

من هنا ظهر التردد في الأحكام ، قال أبو حاتم السجستاني في مفتتح كتاب فحولة الشعراء : سألت الاصمعي ((آخر ما سألته قبيل موته ، مَن أوّل الفحول ؟ قال : النابغة الذبياني (...) فلّما رآني أكتب كلامه ، فكّر ثم قال : بل أوّلهم كلهم في الجودة امرؤ القيس))[٢].

وفي موضع آخر من الكتاب نفسه ، سُئِلَ الاصمعي : أيّ الناس أشعر ؟ قال : النابغة . قيل : أتقدم عليه أحدا ؟ قال : لا ، ولا أدركتُ العلماء بالشعر يفضلون عليه أحدا[٣].

ومع شدّة تقديمه للنابغة الذبياني ، نجد الاصمعي يقول . في موضع ثالث : ودريد في بعض شعره أشعر من الذبياني ، وكاد يغلبه[٤].

وقال أيضا : وطفيل عندي في بعض شعره أشعر من امرئ القيس[٥].

وهذا التردّد أو التناقض لم يكن مقتصراً على الاصمعي وحده ، بل ظهر بكثرة في مؤلفات النقد القديم ، فتارة يقدّم الناقد أحكامه الخاصة دون التقّيد بالأحكام العامة والآراء الشائعة ، وطوراً تكبله هذه الأخيرة فيلتزم بها ، على غرار ما قاله الاصمعي بشأن تقديم النابغة ، ثم تراجع ، فحرص على ان لا ينشر عنه ما يخالف اتفاق جمهور النقاد ، ونعني بذلك تقديم امرئ القيس .

---

(١) . المصدر السابق نفسه : ٣٧٦ .
(٢) . فحولة الشعراء : ١٢ – ١٣ .
(٣) . ينظر : فحولة الشعراء : ١٤ .
(٤) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ١٠ .
(٥) . ينظر : المصدر السابق نفسه :١٤ .

وهذا ابن الأثير يقع في التناقض نفسه ، قال ((والمذهب عندي في تفضيل الشعراء ان الفرزدق وجريرا والاخطل أشعر والعرب أوّلاً وآخراً))[١]. وبعد اسطر قليلة يعود ليقول : ((وأمّا الفرزدق وجرير والاخطل ، فإنهم أجادوا في كلّ ما أتوا به من المعاني المختلفة ، وأشعر منهم عندي . الثلاثة المتأخرون ، وهم أبو تمام وأبو عبادة البحتري وأبو الطيب المتنبي ، فإن هؤلاء الثلاثة لا يُدانيهم مُدانٍ في طبقة الشعراء))[٢].

ولتجّنب التردّد والتناقض وجب ان تبّوب الموازنات ، أي أن تختص بجانب واحد من جوانب شعر الشاعر أو بغرض واحد ، وتقع الموازنة بين الشاعرين . أو بين الشعراء . في ذلك الغرض بعينه ، لا أن تتسع الموازنة لتضّم كل شعر الشاعرين . أو الشعراء . ، فكلما تضيق دائرة الموازنة ، تكون النتائج أدق ، والأحكام أصدق ، فقد أجاد شعراؤنا القدامى ، واختصّ كل منهم في معنى ، إذ قيل في وصف فحول ما قبل الإسلام : ((امرؤ القيس إذا ركب والنابغة إذا رهِبَ ، وزهير إذا رَغِبَ ، والأعشى إذا شِربَ))[٣] .

ولأن الشعر مختلف باختلاف طرقه وأنماطه ، نجد شاعراً يحسن في النمط الذي يقصد به اللطافة والرقة ، ولا يحسن في النمط الذي يقصد به الجزالة والمتانة . وآخر يحسن في النمط الذي يقصد فيه الجزالة والمتانة من الشعر ، ولا يحسن في النمط الذي يقصد به اللطافة والرّقة .

ونجد من الشعراء من يحسن في غرض من الشعر كالمدح مثلاً ولا يحسن في غرض آخر كالنسيب ، وآخر يكو ن أمره بالضّدّ من هذا[٤].

ومن الأمور التي وجب مراعاتها عند الموازنة . لتكون أدق نتائج واكثر نجاحاً . تنوع البيئات ، فالشعر يختلف بحسب اختلاف الأمكنة ، وما يوجد فيها ممّا شأنه أن يوصف من

---

(١) . المثل السائر : ٣ / ٢٧٤ .

(٢) . المصدر السابق نفسه : ٣ / ٢٧٤ .

(٣) . المثل السائر : ٣ / ٢٧٤ .

(٤) . ينظر : منهاج البلغاء : ٣٧٤ .

الأشياء ، فنجد بعض الشعراء يحسن في وصف الوحش ، لأنه سكن الفلوات وخبر أمرها ، فلا يصحّ ان نوازنه بمن سكن القصور وعاش بين الأمراء والسلاطين .

وبعضهم يحسن في وصف الرّوض والحدائق (كالأندلسيين مثلا) ، فهل يجوز أن نوازنه بمن سكن الشعاب والصحاري؟ ، إنهم مختلفون في الإحسان ، متفاوتون في المحاكاة والوصف ، على قدر قوة ارتسام نعوت الشيء في خيالاتهم بكثرة ما تأملوه وما ألفوه[1].

الموازنة في عصر ما قبل الإسلام :

لم يصلنا عدد كبير من موازنات عصر ما قبل الإسلام ، على الرغم من كثرة شعراء هذا العصر وتعدد محافله وحوادثه .

ومن الموازنات التي حفظتها لنا المؤلفات ، موازنة " أم جندب " زوجة امرئ القيس ، وهي أقدم موازنة وصلتنا .

وفي الوقت الذي كانت فيه " أم جندب "حكم هذه الموازنة ، مثّل كلّ من امرئ القيس وعلقمة الفحل طرفيها . قالت أم جندب ((قولا شعراً تصفان فيه الخيال ، على قافية واحدة وروي واحد))[2].

فأنشد امرؤ القيس قصيدة مطلعها :

خليليّ مُرّا بي على أم جندب ... نقصّ لبنات الفؤاد المعذّب[3]

وأنشد علقمة قصيدته :

ذهبت من الهجران في غير مذهب ... لم يك حقّا طول هذا التّجنّب[1]

---

(١) . المصدر السابق نفسه : ٣٧٥ .

(٢) . الشعر والشعراء : ١ / ١٤٥ .

(٣) . ينظر : ديوانه : ٤١ .

ثّم جاء الحَكم ففضّل أبيات علقمة ، وحين اعترض امرؤ القيس ، لم تتأخر أم جندب في الاتيان بالتعليل والبرهان ، وتمثل ذلك في بيتين الأّول لامرئ القيس :

فللسّوط ألهوب وللساق درّة وللزّجر منه وقع اخرج مذهب

قالت : ((جهدت فرسك في زجرك (....) فاتعبته بساقك))[٢].

والآخر بيت علقمة :

فأدركهن ثانيا من عنان يُمرّ كمرّ الرائح المتحلب

وهو البيت الذي حكم لصاحبه بالأفضلية ، قالت : ((فأدراك فرسه ثانيا من عنان ، ولم يضربه ولم يتعبه))[٣].

وقد شكك عدد من نقادنا المحدثين في أمر هذه الموازنة ، بل رفضها نفر منهم ، إذ ذهبوا إلى ان مصطلحي " القافية والروي " اللذين وردا في طلب " أم جندب " لم يكونا موجودين في ذلك العصر[٤].

ومهما يكون من أمر ، فإن هذه الموازنة هي أقدم موازنة حفظتها لنا كتب التراث النقدي .

أّما الموازنة الثانية . من حيث القدم . فقد دارت أطوارها في سوق عكاظ ، ((إذ كانت تُضربُ للنابغة قّبة حمراء (...) وتأتيه الشعراء ، فتعرض عليه أشعارها))[٥]. وعلى الرغم ممّا اسند اليه من مكانة عالية ، كانت أحكامه متذبذبة ، أو في الأقل غير مسؤولة ، لا تقنع ، لخلوها من التعليل والتدليل .

---

(١) . ينظر : شرح الاشعار الستة الجاهلية : ١ / ٥٧٨ .

(٢) . الموشح : ٢٨ .

(٣) . الشعر والشعراء : ١٤٥ .

(٤) . ينظر مثلا : تاريخ النقد الأدبي عند العرب . طه إبراهيم : ٢١ ودراسات في نقد الأدب العربي . بدوي طبانة : ٥١ .

(٥) . الشعر والشعراء : ١ / ٢٦١ .

فبعد أن أنشدته الخنساء ، قال : ((لولا أن أبا بصير أنشدني آنفاً ، لقلت أنك أشعر الجنّ والإنس))[١].

هذا ما جعل حسانا يعترض بقوله : أنا اشعر منك ومن أبيك وجدّك . فرّد النابغة : إنّك لا تحسن ان تقول مثل قولي :

فإنّك كالليل الذي هو مدركي وإن خلت المنتأى عنك واسع[٢]

إذن جذور الموازنة ممتدّة إلى عصر ما قبل الإسلام ، لكنها لم تأخذ شكلاً مستقلاً، فغلبت عليها البساطة والسّطحية ، واستندت إلى عامل الذوق فقط ، فهي موازنات ذوقية ، آنية ليس إلاّ . لم تمتد إلى الكشف عن مواطن القوَّة والضعف في شعر طرفي الموازنة.

ولهذا الأمر ما يسوّغه ، فعدم الاستقرار وغياب التدوين تركا اكبر الأثر على هذه الموازنات ، فانعدم الاستقراء والتتبع والاستنباط[٣].

الموازنة في عصر صدر الإسلام :

في هذا العصر تكررت الأسئلة الآتية :

من أشعر الناس ؟ . من أشعر العرب ؟ . من أشعر الشعراء ؟ .

وظهرت في هذا العصر صور مختلفة للمفاضلة والموازنة . فقد فضّل الخليفة عمر بن الخطاب . رضي الله عنه . زهير بن أبي سلمى . وتجدر الإشارة هنا إلى ان التفضيل قُرن بتعليل ، قال : ((كان لا يُعاظل بين الكلام ولا يتتبع حوشيه ، ولا يمدح الرّجل إلاّ بما فيه))[٤].

ولاشك ان هذه المفاضلة ، هي أدق ما تعرضنا له إلى حدّ الان ، إذ ان صاحبها ، قدّم تعليلاً دقيقاً ، استند فيه إلى أركان ثلاثة ، وهي " الألفاظ والمعاني والتركيب " ، فقوله : " لا يعاظل " دليل على خلّو شعره من التداخل بين الألفاظ ، لأن المعاظلة : ((مداخلة

---

(١) . المصدر السابق نفسه : ١ / ٢٦١ .

(٢) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ١ / ٢٦١ .

(٣) . ينظر :الموازنة منهجاً نقدياً : ٢٦ .

(٤) . العمدة : ٢ / ٥٦ .

الشيء في الشيء))[1]، وقد عدّها قدامة من عيوب الألفاظ ، والصحيح انها من عيوب التراكيب[2]. أمّا قوله : " لا يتتبع حوشيه " فيعني به سلامة ألفاظه من الغرابة ، وقوله " لا يمدح الرّجل الا بما فيه " يريد به البعد عن الغلوّ والإفراط في المدح[3].

لقد غابت الدقة في مفاضلات عصر صدر الإسلام . إذا استثنينا مفاضلة عمر بن الخطاب . رضي الله عنه . ولم تشفع الأحكام بالتعليل والتدليل . فحين سُئِلَ حسان بن ثابت : من اشعر الناس ؟ قال : أحيّا أم رجلاً ؟ ، قيل : حيّا ، أجاب : اشعر الناس حيّا ، هذيل ، وأشعر هذيل غير مدافع أبو ذؤيب[4].

فحسان لم يقنع من علم حكمه هذا ، لانه احتفظ لنفسه بالأدلة والمسوغات التي تثبت صدق حكمه وصحته ، هذا ما يجعلنا نرجع هذا الحكم إلى نوع من التعصب القبلي ، أو إلى إعجاب آني لا يجد له مستقّر عند صاحبه ، فهو دائم التغّير والتقلّب . ومما يدعّم رأينا هذا ان ابن ثابت أصدر أحكاماً مختلفة ، حين أجاب عن سؤال واحد ، فمرّة يذهب إلى أن امرأ القيس أشعر الشعراء ، وأخرى يرى الأفضلية في قيس بن الخطيم ، وثالثة يجدها عند ابن الاطنابة[5].

ولم يكن حسان بن ثابت وحده متقلب الأحكام والآراء فهذا الحطيئة هو الآخر يقدّم الصورة الآنفة نفسها من خلال تقلب أحاكمه[6].

ويعلل بعضهم اختلاف الأحكام والأجوبة لدى الناقد الواحد بشأن السؤال الواحد : مَن اشعر أناس ؟ أو مَن أشعر العرب ؟ ، بغياب الطرف الثاني في هذا الضرب من المفاضلات ، وهذا الغياب يجعل المفاضلة غامضة ، ومن ثّم تكون بعيدة كلّ البعد عن

---

(١) . نقد الشعر : ٢٠١ .

(٢) . اثار فهم قدامة للمعاظلة اعتراضات عدّة ، أذ رفض الآمدي أمثلة قدامة ، أما العسكري فقد خطأه ، وذهب الى أن المعاظلة هي " من سوء النظم " ، ثم قسّمت فيما بعد المعاظلة إلى نوعين : لفظية ومعنوية . ينظر : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها : ٣ / ٢٧٣ – ٢٧٦ .

(٣) . ينظر :الموازنة منهجاً نقدياً / ٢٧ .

(٤) . ينظر : الأغاني : ٦ / ٢٦٤ . ٢٦٥ . وطبقات فحول الشعراء : ٥٦ .

(٥) . ينظر : معجم الشعراء : ٨ – ٩ – ١٩٦ .

(٦) . ينظر : الأغاني : ٢ / ١٩٣ . والعمدة : ٢ / ١٣٩ .

طبيعة المفاضلة الحقّة التي يفترض ان يكون طرفاها معلومين ، ليتسنى للجمهور / المتلقين مشاركة المفاضل ، للاقتناع برأيه أو عدمه ، لا أن يترك لنا طرفا مجهولاً .

ويبدو ان للفظة " أشعر " مناسبات خاصة بها ، فالإجابات عنها وقتية ، لا تنم عن موقف ثابت ، وإلاّ فكيف نحصل على هذه الأجوبة المختلفة للناقد الواحد ، وهي أجوبة خالية من التعليل ، وأحكام تبعث على الشك لما يكتنفها من غموض ، فمرّة نردّها إلى الذوق الشخصي ، وأخرى ننعتها بالتعصب وعدم الدقة ، لذا فالأفضل ان نستبعدها من دائرة النقد[1].

الموازنة في العصر الأموي :

اتسعت مظاهر الموازنة في هذا العصر ، اتساعاً واضحاً ، وكان لهذا الاتساع أسبابه ، من ذلك تخصص الشعراء في أغراض شعرية دون غيرها ، والإكثار من النظم فيها ، إلى جانب تعدد البيئات الأدبية (الحجاز . العراق . الشام) ، فضلا عن مجالس الخلفاء ، وما كان لها من دور مهم في تطّور النقد عامة والموازنة بخاصة .

وتكّرر السؤال : من أشعر الناس ؟ في كل مناسبة وفي كل محفل ، بل في كل مكان ، ولبست موازنات هذا العصر حلة جديدة اتصفت بالموضوعية والدقة . اكثر ممّا رأيناه في العصور السابقة . فلم يُفاضل بين شاعر الغزل وشاعر المدح ، بل عمل الموازنون على مقابلة الشاعر بنظيره أو مثيله ، فوازنوا بين الفرزدق والاخطل وجرير ، وبين عمر بن أبي ربيعة وعبد الله بن قيس الرقيات وبين جميل وكثير ونصيب ... كل هذا التطّور يمثل نقلة نوعيه في تاريخ المفاضلات الشعرية[2].

---

(١) . ينظر :الموازنة منهجاً نقدياً : ٢٨ – ٢٩ .

(٢) . ينظر :الموازنة منهجاً نقدياً : ٢٩ .

وشفعت الأحكام بالتعليل ، ويبقى الإقناع متعلقا بالجمهور ، فما يقنعني ربما لا يُقنعك .

وممّا يلاحظ على هذا العصر كثرة تدخلات الجمهور ، فما أن تصدر الأحكام تتعالى الأصوات : كيف ؟ ولِم ؟

وتعددت صور وأشكال المفاضلات في العصر الأموي ، فقد فضلت امرأة . معاصرة لكثير عزة . بيت امرئ القيس :

ألم تَرياني كلّما جئت طارقا وجدت فيها طيبا وإن لم تَطِيب[1]

عن بيتي كثير :

فما روضة بالحزن طيبة الثرى يمجّ الندى جثجاتها وعرارها
بأطيب من اردان عزّة موهنا إذا أوقدت بالمنديل الرطب نارها[2]

وذهبت إلى ان المعنى الذي أتى به امرؤ القيس ، يفضل ما جاء به كثير . قالت معللة : لو أن ميمونة الزنجّية تبخّرت بمنديل رطب أَما كانت تطيب؟[3].

وكان سبب التفضيل أن حبيبة امرئ القيس يفوح منها الطيب في كلّ حين ، فهذا الطيب مخلوق معها ، ورائحتها طيبة ، وإن لم تتطّيب . أَما عزَّة . ومن خلال قول عاشقها . فطيبها مفتعل ، إذ تتطّيب حين يحين لها لقاء مع حبيبها .

ففي هذا العصر لم تكن تُقبل الموازنة الخالية من التدليل والبرهان ، وإن لم يُلَمّ بكل الأحكام التي صدرت .

وعلى الرغم من التطّور الذي أشرنا اليه بقيت المفاضلات تدور حول البيت أو البيتين ولم تتعدّ إلى القصيدة برمتها .

ففي مجلس عبد الملك بن مروان[1] ذُكِر بيت نصيب :

---

(١) . ينظر : ديوانه : ٤١ .
(٢) . ينظر : ديوانه : ٤٢٩ .
(٣) . ينظر : الموشح : ٢٣٩ .

أهيُم بدعدٍ ما حييت فإن أمت فيا ويحَ دعد من يهيم بها بعدي

فرمى الأقيشر صاحبه بالتقصير ، لكن الملك طالبه بالبديل الأفضل . قال الأقيشر : الأفضل ان يقول :

تحبكم نفسي ، حياتي ، فإن أمت أوكل بدعدٍ من يهيم بها بعدي

فَحكم ابن مروان بأن إساءة الأقيشر أكبر ، قال : والله لأنت أسوأ قولاً منه ، فكيف تقول " أوكل بها " . لقد لاحظ ابن مروان أن المعنى الذي أتى به الأقيشر يتنافى والمروءة العربية ، ثم أنشد :

تحبكم نفسي ، حياتي ، فإن أمت فلا صلحت هند لذي خلّة بعدي

وقد تنّبه المفاضلون في هذا العصر إلى ان الشعراء على مذاهب مختلفة ، وأن الشعر أيضا يختلف بحسب اختلاف أحوال القائلين ، وأحوال ما يتعرّضون للقول فيه ، وبحسب اختلافهم في ما يستعملونه من اللغات . نجد واحداً يحسن في مدح الطبعات الأعلين وآخر لا يحسن إلاّ في أمداح الطبقات الأدنين ، ونجد واحداً يحسن في النظم المصوغ من الألفاظ الحوشية والغريبة ، وآخر لا يحسن الاّ في نظم اللغات المستعملة ، ونجد واحداً يحسن في الفخر ولا يحسن في الضراعة ، وآخر يحسن في الضراعة ولا يحسن في الفخر .

والشعر أيضا يختلف بحسب اختلاف الأزمان وما يوجد فيها ، وما يولع به الناس ، ممّا له علاقة بشؤونهم ، فيصفونه ويكثرون رياضة خواطرهم فيه ، فنجد أهل زمان يعنون بوصف الحروب والغارات وما ناسب ذلك ، ويجيدون فيه ، وأهل زمان آخر يعنون بوصف

(١) . ينظر : الشعر والشعراء : ١ / ٣٢٤ .

نيران القرى وإطعام الضيف وما ناسب ذلك ، ويجيدون فيه ، وأهل زمان ثالث يعنون بوصف القيان والخمر وما ناسب ذلك ، ويجيدون فيه[١].

لهذا أصبح من المهّم قيام الموازنة بين المتقاربين في المذهب الشعري ، لا أن يُطلق القول " أشعر الناس فلان " .فنصيب حين جعل جميلاً إمامهم ، وعمراً أوصفهم لربات الحجال ، وكثيراً أبكاهم على الدمن[٢]، لم يقصد في ذلك شعراء العرب جميعهم ، وانما قصد دائرة شعراء الفن الشعري الواحد الذي ذاع صيتهم فيه وهو " الغزل " .

وقد خلت بعض مفاضلات هذا العصر من التسويغ والتدليل على صواب الحكم وصحة الرأي ، من ذلك ما جاء على لسان أحدهم حين طلب منه هشام بن عبد الملك ان يفاضل بين جرير والفرزدق والاخطل ، فأجاب : " اما جرير فيغرف من بحر ، واما الفرزدق فينحت في صخر وأما الاخطل فيجيد المدح والفخر " . ممّا أدهش ابن عبد الملك فقال : " ما فسرت لنا شيئا نحصله "[٣].

وسأل جرير أحد رواة الشعر : من أشعر أنا أم الفرزدق ؟ فأجاب : أما عند خواص الناس ودهمائهم فإنك أشعر[٤].

كان من الأجدر بالمفاضل ان يعلل حكمه ، فيقول إن شعر جرير جزل الألفاظ غامض المعاني ، لا يفهم إلاّ بطول النظر والتأمل ، فهو قريب من العلماء فقط ، أما شعر الفرزدق فهو أسهل ألفاظاً وأوضح معنى محبب لدى العامة فضلا عن الخاصة .

وساعد شعر النقائض في بلورة شكل الموازنة ، فمن خلال هذا الضرب من الشعر ، ظهرت أسس ومقاييس وشروط لكي يدخل الشعر باب الموازنة . فمن ذلك ان تتفق القصيدتان (أو القصائد) في الوزن والقافية .

---

(١) . ينظر : منهاج البلغاء : ٣٧٤ – ٣٧٥ .

(٢) . ينظر : الأغاني : ١ / ٣٥٥ .

(٣) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ٨ / ٨١ .

(٤) . ينظر : أخبار أبي تمام : ٢١٩ .

فحين عارض عمر بن أبي ربيعة جميل بثينة في قصائد ثلاث ، قيل : ((إنه في الرائّية والعينّية أشعر من جميل ، وإن جميلاً أشعر منه في اللامية))[١].

ومن خلال شعر النقائض ضاقت دائرة الموازنات ، فبعد ان كانت تدور حول شعر طرفين (أو أكثر) تحددت واقتصرت على قصيدتين .

وهذا ما ييسّو عمل المفاضل أو الموازن ، إذ انه أصبح أمام كمّية معينة من شعر الشاعرين (قصيدتان فقط)، لذلك وجب عليه أن يكون دقيقاً ، واضحاً في أحكامه ، بائنا في تعليلاته ، لا أن يطلق الأحكام عجافا .

إن النقائض سهّلت أمر الموازنة ، فأصبح لزاماً عليها أن تؤشر بوضوح مواطن القوة والضعف ، وتقيس بدقة مقدرة الشاعرين وفقا لمعايير النقد وسنن العصر .

الموازنة في العصر العباسي (قبل الآمدي) :

في بداية هذا العصر استغنى عدد من النقاد عن الموازنة بين الشعراء المحدثين ، وآثر القدامى منهم ، ولا مسوّغ لذلك سوى كونهم قدامى[٢].

وعلى الرغم من هذا الإجحاف ، فليس بمقدور الشاعر المحدث ان يطلب موازنته بشاعر قديم ، وإن فعل فإنه يُعرّض نفسه للهزو والسخرية ، بل يصل الأمر حدّ ضربه بصحيفة مملوءة مرقا كما فعل خلف الأحمر[٣] .

---

(١) . الأغاني : ١ / ١١٦ .

(٢) . ينظر : الأغاني : ٣ / ١٤٣ .

(٣) . ينظر : الموشح : ٤٥٣ – ٤٥٤ .

لكن بعض النقاد لم يقبل هذا الإجحاف ، فنادى بالإنصاف ، فلا ((لحدثان عهد يهتضم المصيب ، ولكن يُعطى كلّ ما يستحق))[١].

وقدّم بعض نقاد هذا العصر جهوداً ، أسهموا من خلالها في ترسيخ هذا المنهج ونضجه وتطوّره ، وتحولوا به من الأعم الى الاخصّ ، وضيقوا الدائرة التي تجري فيها المفاضلة ، فبعد ان غلب عليها " الموازنة بين طرف معلوم وآخر مجهول " أصبحت بين طرفين معلومين ، متدرجين من المفاضلات بين القدماء والمحدثين الى المفاضلة بين شعراء القبائل[٢]، أو بين الشعراء والكتاب[٣]، أو بين الخلفاء الشعراء[٤]، أو بين بيت من بيوتات الأدب[٥]، أو بين الوزراء الشعراء[٦]، أو بين النساء الشواعر[٧]، أو بين الآباء والأبناء[٨]، أو بين شعر الشاعر الواحد[٩]، إذ وازنوا بين قصائده ليعرفوا مدى ثباته ، وجريه على نمط واحد ، كما لم يفلت منهم الشعراء المقلون[١٠]، أو من كانوا يشتركون في الاسم[١١].

لقد ترك لنا هذا العصر ، تراثا ضخما من المفاضلات ، تلونت بألوان الأذواق المتباينة التي تمليها حاجة المفاضل وثقافته وطريقته[١٢].

كلّ ذلك لا يعدم وجود بعض المفاضلات الخالية من أي مقياس نقدي ممّا أفقدها الاحترام والإعجاب ، كالحكم الذي صدر عن أحدهم حين قال لأحد الشعراء : ((حسُبك قد

---

(١) . الكامل : ١ / ١٨ .
(٢) . ينظر : الحيوان : ٣ / ٣٨٠ .
(٣) . ينظر : أخبار الشعراء المحدثين . الصولي : ٦١ .
(٤) . ينظر : معجم الشعراء : ٤٣٠ .
(٥) . ينظر : أشعار أولاد الخلفاء . الصولي : ١١٦ – ١١٧ .
(٦) . ينظر : أخبار الشعراء المحدثين : ٢٠٦ .
(٧) . ينظر : نور القبس : ٢٤٩ – ٢٥٠ .
(٨) . ينظر : زهر الآدب : ١ / ٣٧٦ .
(٩) . ينظر : الشعر والشعراء : ١ / ٢١٠ .
(١٠) . ينظر : الشعر والشعراء :٢ / ٥٤٢ .
(١١) . ينظر : معجم الشعراء : ٢٣٧ .
(١٢) . ينظر : الموازنة منهجا نقديا : ٣٨ .

استغنيت عن ان تزيد شيئا والله لو لم تقل في دهرك كلّه غير هذا البيت ، لفضلتك به على سائر من وصف الخمر ، قم فأنت أشعر ، وقصيدتك أفضل))[١].

وفي هذا العصر (قبل الآمدي) ، أخذت المفاضلات أشكالا مختلفة وصوراً عدّة ، منها :

١ـ المفاضلة بين شاعرين أو أكثر :

وكان إطار المفاضلة ، غرض شعري واحد ، إذ قُدّم جميل بثينة على كُثير عزّة في غرض النسيب ، على الرغم من تفنن كُثير ، وكثرة أغراضه ، والسبب في ذلك أن جميلاً صادق الصبابة والعشق ولم يكن كُثير بعاشق))[٢].

وعلى الرغم من ان لكُثير في التشبيه نصيباً وافراً ، فجميل مُقدّم عليه ، وعلى أصحابه جميعاً . في النسيب . وبموازاة صدق جميل ، كان كثير يتقول ، إذ لم يدخل تجربة العشق ، فخلت عاطفته من الصدق[٣].

كما فُضّلَ ربيعة الرّقي على أبي نواس في غرض الغزل فقط[٤].

وكان علي بن الجهم يساجل مروان بن أبي حفصة الأصغر . وهو أبو السّمط . ويهاجيه ، فخاض الناس في أمرهما ، فقال فريق : علّي أشعر ، وقال أكثر الناس : مراون أشعر ، حتى قال مروان بيتيه :

لعمرك ما جهم بن بدر بشاعر ... وهذا علّي ابنه يدّعي الشعرا

ولكن أبي قد كان جاراً لأمّه ... فلما روى الأشعار أوهمني أمرا[٥]

فأجابه علي بن الجهم بهذين البيتين :

---

(١) . الأغاني : ٧ / ٢٠٣ .

(٢) . المصدر السابق نفسه : ٤ / ٦٦٦ .

(٣) . ينظر : طبقات فحول الشعراء : ٥٤٥ .

(٤) . ينظر : البيان والتبيين : ١ / ٢٠٨ – ٢٠٩ . والأغاني : ١٦ / ٢٥٥ .

(٥) . ينظر : ديوانه :

بـــلاءٌلـــيس يشـــبهه بـــلاءٌ عِـداوةُ غيـر ذي حسـب وديـنِ
. بيحُـكَ منـه عرضـا لـم يَصُنْهُ وَيوتعُ منك في عرض صُونِ[1]

فحكم الناس جميعاً لمروان ، وأن الذي قال علّي ليس بجواب ، بل هو استحذاء[2].

وعقد الاصمعي مفاضلة بين الشعراء الفرسان ، ثم أصدر حكمه من غير برهان ، قال :

أفي الدنيا مثل فرسان قيس وشعرائهم؟ . فذكر منهم عنترة وخفاف بن ندبة وعباس بن مرداس ودريد بن الصّمّة ثم قال : وخفاف أشعر الفرسان[3]. وقال في مناسبة أخرى : الزبرقان فارس شاعر غير مطيل ، ومالك بن نويرة شاعر فارس مطيل[4].

٢ ـ المفاضلة بين قصيدتين متفقتين في الوزن والقافية والغرض :

مّما تجدر إشارته بشأن هذا الصنف من المفاضلات ، أن الأحكام جاءت مجملة ، غير مفصلة ، أي انها لحكام كلّية ، بمعنى أنها لم تتّبع تفصيلات القصيدتين تتبعاً دقيقاً ، من خلال تناول معانيها وألفاظها وصورها وتشبيهاتها ، وإنما جاء الحكم عاماً . على القصيدة برّمتها . يكتنفه شيء من الغموض .

فلكلّ مفاضل معايير خاصة ، متأتية من ذوقه الشخصي . فحين عُرضت على الاصمعي قصيدة الشماخ الزائية ، التي يصف فيها القوس ، فاضل بينها وبين قصيدة المتنّخل ، قال : " لو طالت قصيدة المتنّخل لكانت أجود "[5]. فقصيدة الشماخ . من خلال حكم الاصمعي . أفضل ، لانها كثيرة الابيات . وهذا رأي شخصي ومعيار خاص . وحين

(١) . ينظر : ديوانه : ١٧٨ .
(٢) . ينظر : طبقات الشعراء : ٣٩٢ .
(٣) . ينظر : فحولة الشعراء : ٣٥ .
(٤) . ينظر المصدر السابق نفسه : ٣٧ .
(٥) . ينظر : أخبار الراضي بالله . الصّولي : ٣٨ – ١٢٨ ، حيث بعض النماذج لهذا الصنف من المفاضلات

وجد التعليل في حكم الاصمعي ، وهو الكثرة والطول ، فقد تبّين أن صاحبه يفضل هذه المواصفات .

وقد تصدر أحكام خالية تماماً من التعليل ، أحكام معّممة ، فحين سمع يونس بن حبيب قصيدة مروان بن أبي حفصة التي يقول فيها : ((**طرقتك زائرة فحي خيالها**)) ، قال لصاحبها : أنت والله أشعر من الأعشى حين قال : ((**رحلت سمية غدوها حمالها**))[١].

حكم لمروان من خلال قصيدة واحدة (فهو أشعر الى حين) ، وإن لم يدلل على صواب الحكم وصحة الرأي .

وفي إحدى مفاضلات الاصمعي إشارة صريحة الى ان القافية من الدعائم المهمة التي تعتمد عليها كفتا الموازنة . في أحيان كثيرة . قال : ليس في الدنيا أحد يقوم للشماخ في الجيمية إلاّ أبو ذؤيب ، إذ أجاد في جيميته حدا لا يقوم له احد[٢].

٣ ـ المفاضلة بين بيتين متفقي المعنى :

الموازنة بين الأبيات المتماثلة ، يسهّل الأمر ، فالتماثل بين الأشياء يشكّل محفزاً فطرياً لعقول البشر للمفاضلة والموازنة[٣].

ولنا في الموازنة بين بيتي الراعي وأبي النجم الراجز . يصفان الراعي . نموذجاً . إذ فُضّل قول الراعي :

ضعيف العصا ، بادي العروق له عليها إذ أمحل الناس اصبعا[٤]

على قول أبي النجم : " **صلب العصا ، جاف عن التغزل .....** " .

---

(١) . ينظر : الأغاني : ١٠ / ٨٢ . بيت الأعشى في ديوانه : ٢٧ . وبيت ابن أبي حفصة في ديوانه : ٩٦.

(٢) . ينظر : فحولة الشعراء : ٣٩ .

(٣) . ينظر :الموازنة منهجاً نقدياً : ٣٩ .

(٤) . ينظر : ديوانه :

أما سبب التفضيل فكان يكمن في وصف الراعي " ضعيف العصا " على عكس ما وصفه به أبو النجم " صلب العصا " .

فالراعي صاحب العصا الضعيفة أرفق وأَحنّ على رعيته ، لذلك كان بيت الراعي أكثر استقامة في المعنى[١].

ومن المهم أن نشير الى أن احكام المفاضلين ، لم تقتصر على مصطلحات " هذا أفضل " أو " ذاك أجود " أو " أحسن " ، بل تعدّتها الى الحكم بـ " ذاك أعيب " . وملثما كانت للجودة درجات ، فللرداءة كذلك درجات[٢].

فحين فاضلوا بين قول طرفة بن العبد :

أسد غبل فإذا ما شربوا وهبوا كل أمون وطمر[٣]

وقول حسان بن ثابت :

نوليها فتتركنا ملوكا وأسدا ما ينهنهنا اللّقاء[٤]

رموا القولين بالتقصير ، لكن قول ابن ثابت " أعيب " ، ومردّ ذلك أب ابن العبد ((جعل لهم الشجاعة قبل الشرب ، وحسان قال : نشرب فنشجع))[٥] إذ لا خير في شجاعة مأتاها الشرب .

وسَأل ذو الرّمة : مَنْ أسحن الناس وصفاً للمطر ؟ ، فذكروا قول عبيد :

دانٍ مُسِفّ فُوَيْقَ الأرضِ هَيْبُـهُ يكادُ يَدْفُعُهُ مَنْ قَامَ بالرَّاحِ
فَمَنْ بِنَجْوتِهِ كَمَنْ بمَحفلِهِ والمستَكِنُّ كَمَنْ يمشي بِقِرْواحِ[٦]

(...) وذكروا قول عبد بني الحسحاس :

---

(١) . ينظر : الشعر والشعراء : ٢ / ٥٠٧ . وينظر نماذج أخرى للمفاضلة بين الأبيات المتفقة المعنى في : الأغاني : ٨ / ٣٠٥ . ونقد الشعر : ٧٣ – ٧٤ .

(٢) . ينظر :الموازنة منهجاً نقدياً : ٤٠ .

(٣) . ينظر : ديوانه : ٥٥ .

(٤) . ينظر : ديوانه : ٦٠ .

(٥) . أخبار البحتري . الصولي : ١٧٦ – ١٧٧ .

(٦) . ينظر : ديوانه : ٧٥ .

نَعْـتُ بِـهِ ظَنّـا ، وأيقنْـتُ أنَّـهُ يَحطُّ الوُعولَ والصُّخُورَ الرّواسِيا[1]

فقال ذو الرّمة : بل قول امرئ القيس أجودُ ، حيث يقول :

بِيَمـــةٌ هَطْـــلاءُفيهَـــا وطَـــف طبـــقَ الأرضِ تحـــرَّى وَتَـــدُرْ[2]

واكتفى ذو الرّمة بهذا الحكم دون تسويغ أو تعليل[3].

وسُئِلَ ابن سلام : أي البيتين عنده أجود ؟ :

قول الاخطل :

شُمسُ العداوَةِ حتى يُستقادَ لَهُمْ وأعظُم النـاس أحلامـاً إذا قـدُروا[4]

أم قول جرير :

ألَسْتُم خيـر مـن رَكِـبَ المطَايـا أنـــدى العـــالمينَ بُـطُـــونَ رَاحِ[5]

فقال : بيت الاخطل أجزل وأوزن وبيت جرير أحلى وأسْير[6].

وهذا الأصمعي قد عاب[7]قول امرئ القيس :

وأركـــبُ فـــي الـــرّوع خيفانَـــةً كســا وجْهَهـا سَـفَـفٌ مُنْتَشِـرْ[8]

---

(١) . ينظر : ديوانه : ١٦ .

(٢) . ينظر : ديوانه : ١٤٤ .

(٣) . ينظر : طبقات فحول الشعراء : ٩٢ – ٩٤ .

(٤) . ينظر : ديوانه : ١٠٤ .

شُمس : جمع شموس : وهو الرجل العسير في عداوته الشديد على من خالفه .

استقاد له : أعطى مقادته وزمامه فخضع .

(٥) . ينظر : ديوانه : ٩٨ .

(٦) . ينظر : طبقات فحول الشعراء : ٤٩٤ .

(٧) . ينظر : الموازنة :١ / ٣٧ .

(٨) . ينظر : ديوانه : ٨٠ .

قال : شبّه شعر الناصية بسعف النخلة ، والشَّعر إذا غَطّى العين لم يكن الفرس كريما ، وذلك هو الغُم ، والذي يُحْمَدُ من الناصية الجثلة ، وهي التي لم تفرط في الكثرة ، فيكون الفرس غَمّاء ، والغَمُ مكروه ، ولم تفرط في الخفة فتكون الفرس سَفواء ، والسّفاء أيضا مكروه في الخيل .

والجيد ما قال عبيد بن الابرص :

هُضَبَّر خلقُها تضبيراً يَنْشَقُّ عن وجهها السّبيبُ[1]

وإن ذهب بعضهم الى أن التفضيل بين المعنيين المتفقين أيسر منه بين المعنيين المختلفين ، رأى آخرون ضرورة ((منع المفاضلة بين المعنيين المختلفين ، واحتجوا على ذلك بأن قالوا : المفاضلة بين الكلامين لا تكون إلاّ باشتراكهما في المعنى، فإن اعتبار التأليف في نظم الألفاظ لا يكون إلاّ باعتبار المعاني المندرجة تحتها ، فما لم يكن بين الكلامين اشتراك في المعنى فإنه لا يُعْلَمُ مواقع النظم في قوّة ذلك المعنى أو ضعفه واتساق ذلك اللفظ أو اضطرابه ، وإلاّ فكلّ كلام له تأليف يخصّه بحسب المعنى المندرج تحته ، وهذا مثل قولنا : العسل أحلى من الخلّ ، فإنه ليس في الخلّ حلاوة حتى تقاس حلاوة العسل عليها))[2].

لكن ابن الأثير يرفض هذا المنع ، وينعت قولهم بالفساد ، قال : ((فإنه لو كان ما ذهب إليه هؤلاء من منع المفاضلة حقاً لوَجبَ أن تسقط التفرقة بين جّيد الكلام ورديئه وحسنه وقبيحه ، وهذا محال .

وانما خفي عليهم ذلك لأنهم لم ينظروا الى الأصل الذي تقع المفاضلة فيه ، سواء اتفقت المعاني أو اختلفت ، ومن هنا وقع لهم الغلط))[3].

ثم يوضح ابن الأثير رأيه ، قال : ((من المعلوم أن الكلام لا يختصّ بمزيَّة من الحسن حتى تتصف ألفاظه ومعانيه بوصفين ، هما : الفصاحة والبلاغة ، فثبت بهذا أن النظر إنما هو في هذين الوصفين اللّذين هما الأصل في المفاضلة بين الألفاظ والمعاني

---

(١) . ينظر : ديوانه : ٩ .

(٢) . المثل السائر : ٣ / ٢٧٠ .

(٣) . المثل السائر : ٣ / ٢٧٠ .

على اتفاقهما واختلافهما ، فمتى وُجدا في أحد الكلامين دون الآخر أو كانا أخصّ به من الآخر ، حُكِم له بالفضل))[1].

لكن ابن الأثير غاب عنه أن الحكم بين الشاعرين حين يتفقا في المعنى أيسر وأبين من الحكم بينهما فيما اختلفا فيه ((لأنه مع الاتفاق في المعنى يتبّين قولاهما ويظهران ظهوراً يُطْلَم ببديهة النظر ، ويتسارع إليه فهم من ليس بثاقب الفهم .

أما اختلافهما في المعنى فإنه يحتاج في الحكم بينهما فيه الى كلام طويل يُعزّ فهمه ، ولا يتفطن له إلاّ بعض الناس دون بعض ، بل لا يتفطن له إلاّ الفذّ من الناس))[2].

ومن أبين البيان في المفاضلة ((بين أرباب النظم والنثر أن يتوارد اثنان منهما على مقصد من المقاصد ، يشتمل على عدّة معان كتوارد البحتري والمتنبي (...) على وصف الأسد . وهذا أبين في المفاضلة من التوارد على معنى واحد يصوغه هذا في بيت من الشعر وفي بيتين ، ويصوغه الآخر في مثل ذلك ، فإن بعد المدى يُظهر ما في السوابق من الجواهر[3] ، وعنده يتبين ربح الرابح وخُسْر الخاسر))[4].

٤ـ المفاضلة بين مصراعي البيت الشعري ، وبين قصائد الشاعر ، وبين أغراضه :

كان الهدف من هذا الضرب من الموازنات ، الوقوف على مدى سير الشاعر على خط واحد ، أي ثباته على نمط واحد ، والوقوف على مدى صعود فنية الشاعر أو انخفاضها . ولاشك أن من يحافظ على مستوى متميز من الفنية الشعرية أفضل من ذاك الذي ترتفع فنيته تارة وتنخفض أخرى .

فشعر الشاعر إذا كان متفاوتا . لا فضل فيه ، ولا مزّية .

---

(١) . المصدر السابق نفسه : ٣ / ٢٧٠ .

(٢) . المصدر السابق نفسه : ٣ / ٢٨٩ .

(٣) . السوابق : الخيل ، الجياد السباقة ، يريد أن بعد الغاية يظهر ما في الخيل المتسابقة من كرم ونفاسة .

(٤) . المثل السائر : ٣ / ٢٨٨ .

وقد دارت هذه الموازنات حول البيت الواحد ، وذلك حين يُفاضل بين مصراعيه . فصدر بيت جميل : ((**ألا أيها النّوام ويحكم هّبوا**)) اعرابي يهتف في شمله ، بينما عجزه : ((**أسائلكم هل يقتل الرّجل الحبّ**))[١]، مُخنث من مخنثي العقيق ، يتفكك[٢].

والمعنى في صدر بيت البحتري : ((**يسرّني الشيء قد يَسُوؤكم**)) أبين منه في عجزه : ((**نوّه يوما بخامل لقبه**))[٣].

ومديح إسحاق بن حسان الحزمي أجود من رثائه لعثمان بن عمارة ومحمد بن منصور والحسن بن الشماخ[٤].

وأبو نواس في شعره ((ما هو في الثريا جودة وحسناً وقّوة ، وما هو في الحضيض ضعفا وركاكة))[٥]. وأبو تمام يقول النادر والبارد[٦].

وقد تمت المفاضلة بين أشعار الشاعر في حقبتين متباينتين ، كما فعل الاصمعي ، قال ((الشعر نكد بابه الشّر ، فإذا دخل في الخير ضَعُف ، هذا حسان فحل من فحول الجاهلية ، فلما جاء الإسلام سقط شعره))[٧].

٥ـ المفاضلة بين الشعر والنثر :

اهتم بعض النقاد بهذا الضرب ، كما فعل أبو العباس المبرد بين بيتي لبيد :

فإن أنت لم تصدقك نفسك فانتسب لعلّك تسليك القرون الأوائل

فإن لم تجد من دون عدنان دهراً ودون معد فلتزغك العواذل[٨]

---

(١) . ينظر : ديوانه : ٢٥ .

(٢) . ينظر : الموشح : ٣١١ – ٣١٢ .

(٣) . ينظر : ديوانه :

(٤) . ينظر : الأغاني : ٣ / ١١٦ .

(٥) . طبقات الشعراء : ١٩٤ – ١٩٥ .

(٦) . ينظر : أخبار البحتري : ١٦٤ .

(٧) . فحولة الشعراء : ٢٧ .

(٨) . ينظر : ديوانه : ٢٥٥ .

وقول الحسن " انّ امرأ لا يعدّ بينه وبين آدم أباحيا لمغرق في الموت " قال أبو العباس " كلام الحسن اخصر وكلام لبيد أوزن ، على الرغم من أن الحسن أخذ من لبيد[1].

معايير الموازنة قبل الآمدي :

تباينت معايير الموازنة تبعا لتباين أذواق النقاد واتجاهاتهم وميولهم ، فالمعيار المقَدم لدى اللغوي قد يتأخر عند الأديب أو الشاعر . كما كان لاختلاف الحقب دوره في ظهور هذا المعيار أو ذاك ، فما لم يكن مهّماً قبل الإسلام أصبح معياراً أساسيا منذ مجيئه .

وأسهمت البيئات الأدبية هي الأخرى في تباين المعايير واختلاف رتبها من مكان إلى آخر ، إذ تصدّر النقد اللغوي قائمة المعايير . في العراق . لانه كان مركز تجمع اللغويين . أمّا نقاد الحجاز فقد قدّموا معيار سهولة الأسلوب ، والرقة ، وعدّ هذا المعيار الفيصل بين الشعراء .

لذلك تعددت المعايير واختلفت الآراء والأحكام ، ويمكن أن نحدّد هذه المعايير .

١. المعـــايير الفنيّـــة :

أ . المعانـي :

استأثر " المعنى الشعري " بعناية الناقد وهو يوازن بين الشعراء ، أو بين نصوصهم الشعرية ، بل كان " المعنى " المعيار الأول الذي وضعه النقاد الموازنون في الحسبان وهم يقومون بمهمتهم ، ويطبقون مناهجهم .

---

(١) . ينظر : نور القبس : ٣٣٢ .

وفضّلى النقاد المعنى التام البليغ ، وحكموا له بالأفضلية والجودة في الوقت الذي رُدّ فيه المعنى الناقص الأبتر . لكن تمام المعنى والوفاء به لا يعني عند النقاد الاطناب ، بل هو التام الموجز . فقد طلب الحجاج من الفرزدق وجرير أن يمدحاه بشعر يوجزا فيه[١].

وفضّل قسم آخر من النقاد المبالغة في المعاني ، لذلك فُضّلَ الأعشى على كُثير لانه ((بالغ في وصف الشجاعة حتى جعل الشجاع شديد الاقدام بغير جفنة))[٢] أّما كُثير فقد اقتصد في قوله .

وتُظِرَ أيضا إلى وضوح المعاني وبيانها ، لهذا قُدِّم النابغة لدى بعضهم على معاصريه ((لانه أوضحهم معنى))[٣].

وفُضّلى صدر بيت البحتري :

يسرني الشيء قد يسوؤكم

على عجزه :

نوّه يوما بخامل لقبه[٤].

لأن المعنى فيه أبين[٥].

ب . الألفاظ :

اعتنى النقاد عناية واضحة بالألفاظ ، ورفضوا الخشن المستكره منها ، ونادوا بالسهولة واللّين .

فقد فضّلى الخليفة عمر . رضي الله عنه . زهيرا ، لانه لا يتتبع حوشي الكلام[٦].

وحين وزانوا بين العباس بن الأحنف والعتابي رُدّ البيتان :

---

(١) . ينظر : كتاب الصناعتين : ١٠٧ .
(٢) . نقد الشعر : ٧٣ – ٧٤ .
(٣) . جمهرة أشعار العرب : ٥٩ .
(٤) . ينظر : ديوانه :
(٥) . ينظر : زهر الآداب : ١ / ٣٩٥ .
(٦) . ينظر : العمدة : ١ / ٩٨ .

ماذا عَسى مادح يثني عليل وقد ... ناداك في الوحي تقديس وتطهير
فتّ الممادح إلا أنّ السننا ... مستنطقات بما تخفي الضمائير

لأن " الممادح " ثقيلة ، والاجود " المدائح " لخفتها على السمع ، كذلك فإن " مستنطقات " ثقيلة والأفضل " النواطق " ، كما أن البيت خُتِم بلفظه ثقيله " لو وقعت في البحر لكدرته "[١].

وقد نصح أبو العتاهية ابن الأبيض ، قال : ((لا تخفي على جمهور الناس))[٢].

ج . الأغراض :

انصب اهتمام النقاد . في هذا الباب . على أمرين[٣]:

الأول : التصّرف في الفنون الشعرية ، إذ قُدّم الشاعر لتعدد أغراضه الشعرية ، فكلّما كثرت وتعددت مُنح الافضلية ، شرط أن يُقرن ذلك بالجودة .

فجرير قُدّم على صاحبيه (الفرزدق والأخطل) لأنه ((أكثرهم فنون شعر))[٤]، إذ له ضروب من الشعر لا يحسنها غيره[٥].وحين اعتُرض على هذا الحكم : وأيّ شيء لجرير في المراثي؟[٦]، دافع بشار عن جرير ، فأنشد قصيدة أخرى في الرثاء غير التي ذكرها المعترض[٧].

والذي يسلك شعابا وأودية لم يسلكها صاحبه ، هو الأولى بالدرجة الرفيعة ، لهذا قدم الكوفيون الأعشى ، لانه ((قال في كل عروض وركب كل قافية))[٨].

---

(١) . ينظر : الموشح : ٤٤٩ – ٤٥٠.
(٢) . الاغاني : ٤ / ٧٠ .
(٣). ينظر الموازنة منهجاً نقدياً : ٦٠ – ٦١ .
(٤) . الاغاني : ٨ / ٥ .
(٥) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ٨ / ١٠ .
(٦) . ينظر : الاغاني : ٨ / ١٠ .
(٧) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ٨ /١٠ .
(٨) . فحولة الشعراء : ١٢ .

وابن المعتز أشعر زمانه وأشعر قريش لانه ((ليس فيهم من له مثل فنونه ، إذ قال في الخمر ، والطرد والغزل ، والمديح ، والهجاء ، والمذكر والمؤنث ، والمعاتبات والزهد ، والأوصاف ، المراثي ، فأحسن في جميعها))[١].

أما الأمر **الآخر** الذي اهتم به النقاد . في باب الأغراض . فهو ، التخصص في الغرض الشعري . إذ تنبه النقاد إلى أن المجيدين في كل الأغراض قليلون ، فهل يُخس حق من أجاد في غرض ما وتخصص فيه دون غيره ؟.

قال ابن قتيبة : من الشعراء ((من يسهل عليه المديح ، ويعسر عليه الهجاء ، ومنهم من تتيسّر له المراثي ويتعذر عليه الغزل))[٢].

هذه الملاحظات وغيرها جعلت النقاد يستنبطون معياراً آخر للمفاضلة بين الشعراء هو الإجادة في الغرض الواحد ، وبذلك يتجاوزون معيار الكثرة .لذلك تقدّم الأخطل في المديح ونعت الخمر ، وتقدّم جرير في النسيب والتشبيه ، وتقدّم الفرزدق في الفخر . أّما جميل فقد عُدّ أشعر أصحاب النسيب جميعاً [٣]. أّما الجاهليين فالأعشى متقدّم في ((مدح الملوك ووصف الخمر))[٤].

د . الأساليب[٥]:

اهتّم النقاد في هذا الشأن بوحدة النسج[٦] في القصيدة ، كمعيار تقوم عليه الموازنة ، فقصيدة عمر بن أبي ربيعة ((ملساء المتون ، مستوية الأبيات ، آخذ بعضها برقاب بعض

---

(١) . أخبار أولاد الخلفاء : ١١٣ – ١١٤ .

(٢) . الشعر الشعراء : ١ / ٣٧ .

(٣) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ١ / ٣٧٧ .

(٤) . جمهرة أشعار العرب : ٦٧ .

(٥) . ينظر :الموازنة منهجاً نقدياً : ٦١ .

(٦) . نعني بوحدة النسج ((أن تكون القصيدة ذات أسلوب متقارب لا ترتفع بعض أجزائها إلى السماء ولا ينحط بعضها الآخر إلى الحضيض)) .

. ينظر : أسس النقد الأدبي عند العرب . احمد احمد بدوي : ٤٥٦ .

))[١] .لذلك فُضلت على قصيدة جميل لانها ((مختلفة غير مؤتلفة ، فيها طوالع النجدة وخوالد المهد))[٢].

وفي هذا الباب اختلف النقاد باختلاف أذواقهم وميولهم ، فقُدّم الفرزدق لدى أولئك الذين يفضلون ((جزالة الشعر وفخامته وشدة الاسر))[٣]. وتقدّم جرير عند من يميل إلى السهولة في الأسلوب[٤]؛ إذ جاء كلامه سهلاً ، سمحاً ، ومن هنا اختلف تقدير الشاعرين بين العامة والخاصة[٥]. وقد لاحظ النقاد أن شعر بعض الشعراء ((كثير الساقط المرذول))[٦]، كما هو حال شعر بشار . وكان شعر بعضهم الآخر ((كثير التخليط))[٧]. وقد أخّرت هذه الملاحظات أصحاب هذين النوعين من الشعر ، وبالمقابل قُدّم من ملك شعراً يحمل مواصفات تقف بالضّد من المواصفات سابقة الذكر ، أي من كان له شعر جيد ، حسن السّبك ، لا تخليط فيه .فالأخطل قُدِّم لانه ملك قصائد جياداً ليس فيها سقط ولا فحش ، إذ كان أشدهم تهذيبا للشعر[٨].

٢ـ المعايير غير الفنية :

على الرغم من أن هذه المعايير ليست ذات أهمية عندنا ، فإننا سنتناول أبرزها ، تلك التي اتبعها عدد من المفاضلين ، لتحديد منزلة الشاعر ومرتبته .

وقلنا أن هذه المعايير ليست ذات قيمة لان الشعر فن ، وحين نسلّط عليه معايير غير فنية فإننا نخرجه من دائرة الفن .

---

(١) . الاغاني : ٢ / ٣٧٠ .

(٢) . المصدر السابق نفسه : ٢ / ٣٧٠ .

(٣) . المصدر السابق نفسه : ٢١ / ٣٩٣ .

(٤) . الاسلوب الجزل : ذاك الذي يحتوي على الفاظ غريبة ، يحتاج عامة المثقفين الى الكشف عنها . اما الاسلوب السهل : فهو الذي يخلو أو يكاد من ألفاظ الطبقة المثقفة ، بشرط أن يرتفع عن ألفاظ السوقة . . ينظر : اسس النقد الادبي عند العرب : ٤٦١ – ٤٦٣ .

(٥) . ينظر : اخبار ابي تمام : ٢١٩ .

(٦) . الاغاني : ٤ / ١ .

(٧) . المصدر السابق نفسه : ٣ / ١٥٥ .

(٨) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ٨ / ٢٨٣ .

أ . **الزمن** : إذ قدّم وفضّل بعض النقاد عدداً من الشعراء لأسبقيهم الزمنية ، وجاء ذلك إعجابا منهم بكل قديم . فد أعجب الاصمعي ببشار بن برد لكنه قال : ((لولا أن أيامه تأخرت لفضلته على كثير منهم))[١].

وفي الإطار نفسه شُبّه شعر المحدثين بالريحان الذي يُشّم ثّم يُلقى به ، أّما شعر القدامى فهو مسك وعنبر ، كلما حرّكته إزداد طيباً [٢]. و لا يخفى التعصّب عن هذا التشبيه ، لذلك لام الجاحظ كلّ من استهان بالشعر المحدث أو بشعرائه ، قال : ((لو كان له بصر لعرف موضع الجّيد ممّن كان ، وفي أي زمان كان))[٣]. فليس ((لقدم العهد يفضّل القائل ، ولا لحدثان عهد يهتضم المصيب ، ولكن يُعطى كلّ ما يستحق))[٤].

وطالب النقاد الشعراء المحدثين بالإبداع والتجديد ، لذلك نجدهم يؤخرون المقلّدين والتابعين أولئك الذين لا يخطون لأنفسهم مسالك خاصة بهم ، بل راحوا يضعون أقدامهم فوق آثار سابقيهم . لذلك قدّم الاصمعي بشاراً ، وفضّله على مروان بن أبي حفصة ، لان الأخير لم يتجاوز مذاهب الأوائل ، فسلك طريقا كثُر سلاّكه فلم يلحق بمن تقدّمه[٥].

ولأن الأذواق مختلفة والميول متباينة ، فقد رفض إسحاق الموصلي ما ذهب إليه الأصمعي . حين قدّم بشاراً . وقلب المعادلة فتقدّم عنده مروان على بشار ، لأن الأول أشبه بكلام العرب ومذاهبها[٦].

ب . **الأخلاق** : طُرق هذا المعيار بعد ظهور الإسلام ، واختُلف بشأنه اختلافا كبيراً . قال الاصمعي : الشعر نكد بابه الشر ، فإذا دخل في الخير ضَعُفَ ولاَن ، فهذا حسان فحل من فحول الجاهلية ، فلما جاء الإسلام سقط شعره[٧].

---

(١) . الاغاني : ٣ / ١٤٩ .
(٢) . ينظر : نور القبس : ٣٠٢ – ٣٠٣ .
(٣) . الحيوان : ٣ / ١٤٧ .
(٤) . الكامل : ١ / ١٨ .
(٥) . ينظر : الاغاني : ٣ / ١٤٧ .
(٦) . ينظر : الاغاني: ٣ / ١٥٥ .
(٧) . ينظر : الشعر والشعراء : ١ / ٣٠٥ . والموشح : ٨٥ .

أّما الاصفهاني فله رأى آخر ، إذ علل تأّخر الاحوص عن شعراء طبقته . عند ابن سلام . قال : ((كان قليل المروءة والدين ، دنيء الأخلاق والأفعال))[1].

موازنة الآمدي بين الطائيين :

اطلع الآمدي على كلّ المفاضلات والموازنات التي سبقته ، على الرغم من كون هذه الموازنات . في اغلبها . غير دقيقه ، إذ اتصفت بالعمومية ، وهضم الآمدي هذا الموروث وأفاد منه .

كان أمام الآمدي تراث ثر احتوته المؤلفات النقدية وغير النقدية ، ضّم صور مفاضلات بين الشعراء ، ونظريات نقدية وآراء وأحكام ، أنتجته عقول فئات ثلاث من النقاد ، فئة صدر قدها سليقة وطبعاً ، اعتماداً على الذوق والحسّ، وفئة تعلمت العربية تعلماً ، ثم

(١) . الاغاني : ٤ / ٢٣٣ .

نقدت بروح تتناسب والعلم الذي يجيده هذا الناقد أو ذاك ، وفئة تفاوت نقادها في تأثرهم بالثقافات الأجنبية ، بشكل أو بآخر .

جاء الآمدي ليخطّ منهجاً للموازنة ، فوجد اختلافا في الشروط والمعايير التي حدّدها المفاضلون ، وتبايناً في الطرق التي نهجوها في المفاضلة بين الشعراء ، أّما أحكامهم فلم تسلم هي الأخرى من التفاوت والغموض ، إذ صيغت في عبارات موجزة حينا ومفصلة حينا آخر ، غامضة تارة وواضحة طوراً ، فيها الحق وفيها الباطل .

قرأ الآمدي هذهالمؤلفات ، وتعلّم نظم الشعر ، وتجول بين المجالس الأدبية والمنتديات الشعرية ، سمع الآراء والأحكام التي قيلت في المفاضلة بين الطائيين " أبي تمام والبحتري " خاصة ، والشعراء عامة .

صاحب ديوانيهما زمنا طويلا ، وارتضى الموازنة ، منهجا للفصل بينهما ، شرط أن يكون الإنصاف غايته .

. فما دواعي تأليف كتاب " الموازنة " ؟

. وما منهج صاحبه ؟ وما معاييره ؟

. وما مدى توفيقه ؟ وما نتائجه ؟

. وما موقف النقاد من هذا الجهد ؟

كَثُر الخلاف حول الطائيين ، واتسعت الهوة ، فكثر الجدل ، وتباينت الآراء ، وأثار شعريهما ثائرة النقاد ، قال الآمدي : ((وجدتهم فاضلوا بينهما لغزارة شعريهما ، وكثرة جيدهما وبدائعهما ، ولم يتفقوا على أيهما أشعر ؟ كما لم يتفقوا على أحد ممّن وقع التفضيل بينهم من شعراء الجاهلية والإسلام والمتأخرين ، وذلك لميل من فضّل البحتري ونسبه إلى حلاوة اللفظ ، وحسن التخلص ، ووضع الكلام في مواضعه ، وصحة العبارة ، وقرب المأتى وانكشاف المعاني . وهم الكتاب والأعراب والشعراء المطبوعون ، واهل البلاغة .

وميل من فضل أبا تمام ونسبه إلى غموض المعاني ودقتها ، وكثرة ما يورده ممّا يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج . وهؤلاء أهل المعاني والشعراء وأصحاب الصنعة ومن

يميل إلى التدقيق وفلسفيّ الكلام . وإن كان كثير من الناس قد جعلهما طبقة ، وذهب إلى المساواة بينهما ، وإنهما لمختلفان))[١].

ثم يواصل الآمدي كلامه محدداً أسباب الاختلاف ، قال : ((لأن البحتري أعرابي الشعر ، مطبوع ، وعلى مذهب الأوائل ، وما فارق عمود الشعر المعروف ، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام ، (...) ولان أبا تمام شديد التكلف ، صاحب صنعة ، يستكره الألفاظ والمعاني ، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ، ولا على طريقتهم ، لما فيه من الاستعارات البعيدة ، والمعاني المولّدة))[٢].

لقد إتخذ الآمدي " الموازنة "منهجاً نقديا ، رسم معالمه ، ووضع خطواته منذ الصفحة الأولى من كتابه ، وتابع سيره فيها ، في ثنايا فصوله ومباحثه ، حتى صار رائداً في اختياره هذا المنهج[٣].

وفضّل الآمدي في كتابه التبويب ، أي تجزئة القصائد إلى أجزاء معينة . متفقة في شيء ما . ، قال : وأنا الان أميز في هذا الكتاب أنواع الجود والكرم ، وأنتزع من القصائد الأبيات المتجانسة ، وأبوبها أبوابا ، وأوازن بينها ، ليصحّ القول ويلوح التفضيل))[٤].

وإن عدّ بعضهم هذا الفعل . التجزئة . مأخذا على الآمدي[٥]، فإننا نرى عكس ذلك ، إذ أن التجزئة ضرورة ملّحة لتستقيم الموازنة وتكتسب موضوعيتها ومشروعيتها ، فهي الطريقة السليمة لوضع شعري الشاعرين في كفتي الميزان . فالتجزئة ساعدت الآمدي على تطبيق منهجه ، على الرغم من أن بعضهم رأى فيها مظهرا علميا يوحي بالإحصاء[٦].

ثم يواصل الآمدي . في مقدمة كتابه . الإفصاح عن منهجه ، قال : ((فأّما أنا فلست أفصحُ بتفضيل أحدهما على الآخر ، ولكني أوازن بين قصيدة وقصيدة من شعرهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية واعراب القافية ، وبين معنى ومعنى ، ثم أقول : أيهما أشعر في تلك

---

(١) . الموازنة : ١ / ٤ .

(٢) . المصدر السابق نفسه : ١ / ٤ – ٥ .

(٣) . ينظر : الآمدي ومنهج الموازنة : ٢٤٣ .

(٤) . الموازنة : ١ / ١٠ .

(٥) . ينظر : تاريخ النقد الادبي عند العرب حتى القرن الرابع : ١٧٩ .

(٦) . ينظر : تاريخ النقد عند العرب : ١٨٢ .

القصيدة ، وفي ذلك المعنى . ثم احكم أنت حينئذ إن شئت على جملة ما لكل واحد منهما إذا أحطت علماً بالجيد والرديء))[١].

وسّوغ الآمدي عدم افصاحه بتفضيل أحدهما على الآخر ، قال : ((ولست أحبّ أن أطلق القول بأيهما أشعر عندي ؟ لتباين الناس في العلم ، واختلاف مذاهبهم في الشعر ، ولا أرى أن يفعل ذلك ، فيستهدف لذّم أحد الفريقين (...) فإن كنت . أدام الله سلامتك . ممّن يفضّل سهل الكلام وقريبه ويؤثر صحة السّبك ، وحسن العبارة وحلو اللفظ ، وكثرة الماء والرونق ، فالبحتري أشعر عندك ضرورة ، وان كنت تميل إلى الصنعة والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة (...) فأبو تمام عندك أشعر لا محالة))[٢].

وفي موضع آخر من مقدمة كتابه ، قال الآمدي : ((ثم اتبع ذلك بالاختيار المجرد من شعريهما وأجعله مؤلفا على حروف المعجم))[٣].

ومن خلال مقدمة الآمدي تظهر أمور عدّة ، منها ، أن الآمدي لا يطوي في نفسه تحاملا على أحد الطرفين ، فالحيدة الموضوعّية وسيلته في هذه الموازنة ، وتحرّي العدل والإنصاف غايته ، فلا تعصّب لأحد الشاعرين . كما يظهر أيضا أن ميزان الآمدي في التقديم والتفضيل هو تصرّف الشاعر وإجادته في المعنى الواحد ، أي أنه ينظر إلى الجودة الشعرية من خلال الّروائع في شعر الشاعرين .

وبهذا يعلن الآمدي . من خلال مقدمته . انه يسعى للموازنة بين شعري الشاعرين بطريقة فريدة في النقد العربي ، وهو بذلك يضع حداً للموازنات الجزئية التي شغلت بال النقاد حتى منتصف القرن الرابع الهجري[٤].

وقد وازن الآمدي بين الشاعرين على أساس معايير عمود الشعر ، وهو النهج الفني الذي استقيت مقاييسه من القصيدة العربية التقليدية أو طريقة الشعراء الأعراب[٥]. فمن خلاله يقاس مدى مشابهة شعر المتأخرين لشعر المتقدمين.

---

(١) . الموازنة : ١ / ٦ .

(٢) . المصدر السابق نفسه : ١ / ٥ .

(٣) . المصدر السابق نفسه : ١ / ٥٤ .

(٤) . ينظر : الموازنة بين ابي تمام والبحتري . للآمدي ، تحليل ودراسة . د. قاسم مومني : ١٠٩ .

(٥) . ينظر : الآمدي ومنهج الموازنة : ٢٤٤ .

وطالب المتمسكون ، المدافعون عن عمود الشعر . ومنهم الآمدي . بان يسير الشاعر المتأخر على طريقة العرب الأوائل ، وهذا ما جعل الآمدي يرفض كثيرا من أبيات أبي تمام ، وإن اعترف بجمال بعض استعاراته ، وكثيرا ما كرر الآمدي هذه العبارات :

" وحدود الاستعارة معلومة " و " وهذه طريقة القوم في الوقوف على الّديار " و " فهذا مجرى الاستعارات في كلام العرب " وكان ذوق الآمدي منطلقا آخر لإصدار الأحكام النقدية .

أجمع القدماء والمحدثون على أن كتاب " الموازنة " ، كتاب حسن ، نافع[١]، ضم آراء سديدة يعجب لها[٢]، أما منهجه فعلمي سليم ، مازال صحيحاً يتبع حتى عصرنا هذا[٣].

فالكتاب وثبة في تاريخ النقد العربي[٤]، جاء بأضخم نتاج عربي في النقد التطبيقي التفصيلي[٥]. والدراسة عميقة ، ملك صاحبها ((نظرا أدبيا رقيقا ، وذوقا أدبيا رفيعاً ، وقد خطا بالنقد الأدبي خطوة واسعة))[٦].

وكتاب الموازنة يعدّ خاتمة طيبة للجهود المبذولة في الموازنة بين الشعراء ، وهو ثمرة عملية لمعاناة ذهنية امتدت على مدى أربعة عشر عاما . وبذلك حُقّ له أن يكون رأساً في الاتجاه التطبيقي في نقد الشعر[٧].

وذهب بعضهم إلى أن " الموازنة " أول كتاب في النقد المقارن عند العرب بمعناه العلمي الدقيق[٨]، لما فيه من منهجية فذة تشهد على دقة صاحبه في كتابه وعلى مبلغ علمه فيه . فهو نعمة جديدة في تاريخ النقد العربي[٩].

---

(١) . ينظر : معجم الادباء : ٨ / ٨٧ . والمثل السائر : ١ / ٣٥ – ٣٦ .

(٢) . ينظر : النثر الفني . زكي مبارك : ٢ / ٨٤ .

(٣) . ينظر : النقد المنهجي عند العرب : ١٠١ وأسس النقد الادبي عند العرب : ٥٠٩ .

(٤) . ينظر : تاريخ النقد الادبي عند العرب حتى القرن الثامن : ١٥٧ .

(٥) . ينظر : مقالات في تاريخ النقد العربي د. داود سلوم : ٢٥٢ .

(٦) . النقد الادبي ، احمد امين : ٤٨١ .

(٧) . ينظر : الموازنة بين ابي تمام والبحتري . تحليل ودراسة : ٨ .

(٨) . ينظر : المرجع السابق نفسه : ٩ ، والكلام لشوقي ضيف .

(٩) . ينظر : النقد المنهجي عند العرب : ٩٤ .

فكتاب الموازنة من الكتب النقدية البارزة التي شقت طريقها في تاريخ النقد العربي ، والآمدي في هذا الباب ذو القدم السابقة .

وعلى الرغم ممّا قيل بشأن أهمية هذا الكتاب وفائدته ، فقد أخذت عنه بعض المآخذ . من ذلك تذبذب الآمدي واضطرابه وعدم استقراره على منهج معين ، ففي مقدمة الكتاب ، قال : ((ولكني أوازن بين قصيدة وقصيدة من شعرهما إذا اتفقا في الوزن والقافية وإعراب القافية ، وبين معنى ومعنى ، ثم أقول : أيهما اشعر في تلك القصيدة))[١] . لكن حين بلغ إلى الموازنة بين قصيدة وأخرى عدل عن رأيه ونكث وعده ، ورأى ((من الأفضل أن يوازن بين البيتين أو القطعتين إذا اتفقتا في الوزن والقافية واعراب لقافية ، ولكن هذا لا يكاد يتفق مع اتفاق المعاني التي اليها المقصد وهي المرمى والغرضا))[٢].

وليس تكاد في القطعة ((التي تشتمل على عدّة أبيات أن تكون سائر أبياتها موافقة في معانيها لسائر أبيات القطعة الأخرى ، وانما أُوازن بين بيت وبيت إذا اتفقا أو بين غرض وغرض إذا تقاربا))[٣].

لكنه يعود ليؤكد في مكان آخر ،أن لا مانع من الموازنة بين المعاني المختلفة ، قال : ((وكذلك الشعر قد يتقارب البيتان الجيدان النادران فيعلم أهل العلم بصناعة الشعر أيهما أجود ، إن كان معناهما واحداً ، أو أيهما أجود إن كان معناهما مختلفاً))[٤].

وشمل هذا العدول قصائد المدح والرثاء ، قال الآمدي : لا يمكن الموازنة بين قصيدة وقصيدة ، كما لم يمكن ذلك في قصائد المدح ، لان القصيدة الواحدة تتضمن من المعاني ما ليس في القصيدة الأخرى .

ووجب أن أعدل في المراثي أيضا إلى انتزاع الأبيات المتفقة المعاني من كلّ قصيدة من قصائدهما وأوزان بين أبيات كل نوع[٥].

---

(١) . الموازنة : ١ / ٦ .

(٢) . المصدر السابق نفسه : ١ / ٤٢٩ .

(٣) . الموازنة : ١ / ٥٠٩ .

(٤) . المصدر السابق نفسه : ١ / ٤١٣ .

(٥) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ١ / ٤٩٧ – ٥٠٢ .

ويسوغ الدكتور ناصر حلاوي هذا العدول ، قال : ويبدو أنه كان محقا في عدوله عن هذا النوع من الموازنة ، لأن الاتفاق في الوزن والقافية والمعنى ، لا يمكن أن يحصل عند شاعرين متعاصرين إلاّ إذا كانت قصيدتاهما نقيضتين ، ففي النقائض وحدها نجد هذا الاتفاق في الوزن والقافية والمعنى[١].

ومن المآخذ الأخرى على الآمدي ، عدم قدرته على التفضيل ،فكثيراً ما كرر عبارات : ((وليست افضل أحدهما على الآخر في هذا الباب ، لانهما جميعا انتهيا إلى كل غاية واحسان))[٢] و((هذه كلها ابتداءات جيدة بارعة))[٣]و ((إني اجعلهما في هذا الباب متكافئين))[٤].

فالتكافئ مصطلح استعمله الآمدي في غير محله ، فلا تكافئ ولا تشابه ولا تطابق ولا تساوي مطلق بين الأشياء .

ومن الغريب أن الآمدي نفسه قد قال : ((ألا ترى أنه قد يكون فرَسان سَليمان من كل عيب ، موجود فيهما سائر علامات العتق والجودة والنجابة ، ويكون أحدهما أفضل من الآخر بفرق لا يعلمه إلاّ أهل الخبرة والدربة الطويلة))[٥].

فالفرق موجود بين الجّيدين ، وكما أن للرداءة درجات ، فللجودة أيضا درجات ، فالترجيح والتفضيل ضروري .

ومّما يؤخذ على الآمدي أيضا غموض أحكامه ، كقوله : ((هذا بيت ليس بالجيد ولا هو بالرديء))[٦]، كما أن أحكامه خلت في اغلب الأحيان من التعليل والتسويغ ، ففي نهاية

---

(١) . ينظر : الآمدي ومنهج الموازنة : ٢٤٨ .
(٢) . الموازنة : ١ / ٣٦١ .
(٣) . المصدر السابق نفسه : ١ / ٤٤٨ . وينظر : ٢ / ٣١٤ .
(٤) . المصدر السابق نفسه : ١/ ٥٢٥ . وينظر : ١ / ٤٤٠ و ١ / ٤٦٦ و ٢ / ٢٠١ – ٢٢٠ .
(٥) . الموازنة : ١ / ٤١٣ .
(٦) . المصدر السابق نفسه : ١ / ٤٦٠ .

أحد الأبواب قال : ((فهذا ما وجدته لهما في هذا النحو ، والبحتري في أبياته أشعر من أبي تمام في أبياته))[١].

وفي باب آخر قال . بعد أن عرض عدّة أبيات للشاعرين . : ((ولا خفاء بفضل البحتري على أبي تمام في هذا الباب))[٢].

وفي أحيان كثيرة يكتفي الآمدي بعبارات موجزة ، مختصرة ، غامضة ، ليشير إلى الأفضل أو الأجود .

إذن لم يقّدم الآمدي ما وعدنا به . في مقدمة كتابه . فهو لم يطبق شروط الموازنة في حدها الأدنى . إلاّ في ثلاث مناسبات[٣].

وكثيرا ما ينقطع الآمدي لشرح الأبيات المستشهد بها ، وهي لغير الطائيين ويستطرد في ذلك ، ممّا يخّيل للقارئ أن " الموازنة " كتاب شرح شعر ، وكتاب أخبار ولغة أكثر منه كتاب الموازن . فالكتاب الوحيد في النقد العربي القديم الذي سّمي " الموازنة " لم يقّدم موازنة تُحَدُ .

لقد اتبع الآمدي في موازنته منهجا معياريا وأغفل المنهج الوصفي ، لهذا كان حظ التعليل والتسويغ يسيراً ، إن لم نقل غائبا . وقد وازن بين الشاعرين ((على أساس معايير عمود الشعر ، فحرم نفسه تذوق الكثير من العناصر المتألقة في شعر أبي تمام ، الذي كان أكثر تعبيرا عن ذوق العصر الحضاري في القرن الثالث الهجري من شعر البحتري))[٤].

---

(١) . المصدر السابق نفسه : ١ / ٤٦١ .

(٢) . المصدر السابق نفسه : ١ / ٤٧٣ .

(٣) . ينظر : الموازنة : ١ / ٥١٧ – ٥١٨ و ١ / ٤١٠ و ٢ / ٨٦ – ٨٨ .

(٤) . الآمدي ومنهج الموازنة : ٢٥٥ .

وعلى الرغم من أن الآمدي نظر إلى الجودة في الشعر من خلال الّروائع . وإن كانت قليلة . فإنه لم يبصر من الروائع في شعر أبي تمام إلاّ ما وافق مقاييس عمود الشعر ، وما ابتعد عن هذه المقاييس خرج عنده إلى الإحالة والغموض[١].

وعلى الرغم من المآخذ التي ذكرت فقد عَفّى احسان الآمدي على تقصيره ، وستر جهده زلَلَهُ ، فكتاب الموازنة لا يمكن لدارسي النقد أو متتبعيه أو متذوقيه غضّ النظر عنه أو تجاهله . فهو في طليعة مضان النقد التطبيقي ، لما حواه من الآراء القيمة ، ولما اشتمل عليه من ضروب الأصالة ، ففيه من المصالح المفيدة الشيء الكثير .

وثمرة الإفادة من هذا الكتاب واضحة جلّية . وإن حوى بعض المغامز ، إذ قيل أن الآمدي كان متعصبا للبحتري ومتحاملاً على أبي تمام .

وأّما الذوق الأدبي عند الآمدي ((فهو وإن كان الميل إلى البحتري وطريقته الشعرية فذلك أمر خارج عن النقد ذاته ، وهو ما يقّره النقد الأدبي الحديث ويسلم بوجوده ، وتبقى العبرة في روح الاحتراس العلمي وتحري العدل والإنصاف))[٢].

ولقد صدق من قال : ((إن الآمدي قد سار مع ذوقه وكان تحري الإنصاف والعدل دليله ، ولكن ذوقه كان يملي عليه أن يُقّرب شعر البحتري إلى نفسه أكثر من شعر أبي تمام))[٣]

وقد انقسم النقاد . قدماء ومحدثين . إلى فريقين : أحدهما رأى تعصب الآمدي للبحتري[٤]، والآخر رأى أنه كان منصفاً في موازنته[١].

---

(١) . ينظر : الموازنة بين ابي تمام والبحتري . للآمدي : تحليل ودراسة : ١٠٢ .

(٢) . تاريخ آداب اللغة العربية . جرجي زيدان : ٢ / ١٦١ .

(٣) . الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام . د. محمد الربداوي : ٢٤٩ .

(٤) . ينظر مثلا : طيف الخيال ، للشريف المرتضى : ١٧ – ٢٣ . ومعجم الادباء : ٨ / ٨٧–٨٨ . ومقدمة أخبار أبي تمام للصولي ، ودراسات في النقد الادبي للدكتور رشيد العبيدي : ٢ / ١٠٦ . والصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي الدكتور محمد حسين الأعرجي : ٥٩ .

موازنة الآمدي في التطبيق :

سبق أن ذكرنا أن " عمود الشعر " كان أهم المعايير التي استند إليها الآمدي في موازنته بين الطائيين ، إذ حكم بينهما على أساس مشابهة شعر الأقدمين . مذهب الأوائل . وبذلك يكون هذا الأمر أهم المقاييس التي تدخلت في أحكام الآمدي .

وقد انقسم النقاد في هذا الشأن إلى فريقين ، أحدهما ينادي بضرورة التمسك بمذهب الأوائل وعدم الخروج عنه ، والآخر لا يمانع في الخروج عنه .

ويرى الفريق الأول أن الشاعر كلما كان أقرب روحاً ونفساً إلى أشعار القدماء ، كان شعره مفضلاعلى شعر أصحابه ، فالاخطل قُدِّم على شعراء عصره ، لأنه أشبههم بالجاهلية[٢]، والإصمعي يقدّم ابن مقبل على الراعي النميري لأنه أشبه شعرا بالقديم وبالأول[٣].

وقد وجدنا نظرة علماء اللغة والرواية إلى الشعراء الإسلاميين تنطلق من عقد موازنة بين أشعارهم وأشعار الجاهليين ، فشبهوا كل شاعر إسلامي بآخر جاهلي ، إذ شبه أبو عبيدة جريراً بالأعشى والأخطل بالنابغة[٤].

وكان القدماء يشبهون من لا يحتذي شعر شاعر ، كأنه يعتسفُ الفلاة بغير دليل[١]. وقال قدامة : ((من عيوب المعاني ، مخالفة العرف والاتيان بما ليس في العادة))[٢].

---

(١) . ينظر مثلا : النقد المنهجي عند العرب : ١٠٢ والموازنة بين أبي تمام والبحتري للآمدي . دراسة وتحليل : ٩١ .

(٢) . ينظر : الأغاني : ٨ / ٢٩٢ .

(٣) . ينظر : الموشح : ٨ / ١٥٢ .

(٤) . ينظر : الأغاني : ٨ / ٢٩٤ .

إذن رأى بعض النقاد القدامى أن الخروج عن النمط الشعري المتوارث . أو خرق النمط الأغلب . هو بمثابة تجاوز على أمر مقدّس ، لذلك قال ابن قتيبة ((فليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام ، فيقف على منزل عامر أو يبكي مشيد البناء ، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافي ، أو يرحل على حمار وبغل ويصفهما ، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير ...))[٣] فهذا الفريق أبدى رفضه لكل من يخطّ لنفسه مسلكاً يخالف مسالك الآخرين ، فلا سبيل . في رأيهم . للابتكار واثبات القدرة على تخطي الهيكل الموروث أو تطعيمه ببعض التعديلات

لكننا لا نذهب هذا المذهب ، إذ نبارك من حاول فتق إمكانات البناء العشري كأبي نواس وبشار وأبي تمام والمتنبي من بعدهم . فالخروج عن المألوف (الخرق) هو عملية تنبذ لنمط وأداء آخَرَيْنِ شديدي الالتصاق من كون الشاعر الخاص ، ليفرزا رؤية شعرية خاصة بالشاعر نقول ذلك دون أن نشارك ((ت . س إليوت في زعمه أن من مزايا الشاعر الحقيقي هي أن يذكرنا حين نقرؤه ، بسابقيه ، وأن نقودنا إليه قراءة هؤلاء. فمثل هذا الزعم يوصلنا في الأخير ، كما يبدو لنا ، إلىتعدم جدوى الشعر ، والى عدم إمكان التجديد ، تجديداً حقيقياً))[٤].

وهنا وجب التفريق بين مفهوم التراث ومفهوم الثبات ، إذ لا يُعدّ التراث نقيضاً لكلّ تغير ، وينبغي أن نميّز أيضا بين توق العودة أليه كما ورثناه ، والتوق إلى رفد الحياة التي خلقته وشحذها وتفجرها لكي نضيف أليه أشياء جديدة[٥].

مذهب الأوائل بالنسبة للشاعر هو انتقاء ، وليس أخذاً بالجملة ، فالشاعر ينتقي ما يناسب تجربته ويوافق رؤيته ، ثم يضيف على ما أخذه ، ابتكاراً وإبداعا وخلقا وفرادة . وبغير هذه الإضافات وهذا التفرّد لا يسمى ما جاء به إبداعا ، بل هو لا يزيد عن التقليد .

---

(١) . ينظر : طبقات فحول الشعراء : ٥٠٢ .

(٢) . نقد الشعر : ٢٤٤ .

(٣) . الشعر والشعراء : ١ / ٧٥ .

(٤) . سياسة الشعر : ٤٢ .

(٥) . ينظر : المرجع السابق نفسه : ٤٤ .

فما يميز المبدع عن غيره هو أن يُعدَّ قيم الماضي قيم إضاءة وإيحاء ، ويرفض عدّها كاملة ونهائية ، وأخذها كما هي ولا ينكر الشاعر قيم الماضي ولا ينقضها ولا يعكسها ، انما يسمح لها أن تفيض من الداخل وتتفجّر ، لتصبح غنية ، متجددة ، متنوعة الأشكال ، جديدة القيم[١].

على هذا الطريق سار أبو تمام واختط لنفسه مذهبا ليس على مذاهب الشعراء ولا على طريقتهم ، ولم يسلك البحتري هذا المسلك بل جرى على مذهب الأوائل المتقدمين .

من هنا كان على الآمدي أن يختار أحد الطريقين ليكون مقياساً لموازنته .

وقد دارت الموازنة حول أركان عدّة[٢]:

١ـ الألفـــــاظ :

أوضح الآمدي آراءه في هذا الباب ، حين تعرض لقول أبي تمام :

قَـدْكَ اتَّـبْ أُرْبِيـتَ فـي الغُلَـوَاءِ ... ـم تـعْـنِلُونَ وأنـتُـم سُـجَوَائِي[٣]

ويمكن تلخيص هذه الآراء على النحو الاتي[٤]:

. سمح الآمدي للشاعر باستخدام ألفاظ عربية تتصف بالصحة والفصاحة ، بشرط أن تكون مستعملة في نظم السابقين ونثرهم .

. رأى ضرورة استبعاد الألفاظ المتعسفة والوحشية .

. يسمح للشاعر الأعرابي . أكثر ممّا يسمح للشاعر الحضري . باستعمال الألفاظ الغريبة في شعره .

. سمح للشاعر الحضري استعمال الألفاظ الغريبة " من كلام أهل البدو " ، بشروط هي :

أ . أن ينتقي ما استُعمِل في كلامهم .

---

(١) . ينظر : سياسة الشعر : ٤٥ – ٤٦ .

(٢) . ينظر : الموازنة منهجا نقدياً : ٨١ ..... ١١٠ .

(٣) . ينظر : ديوانه : ٢٩٠ .

(٤) . ينظر : الموازنة : ١ / ٤٧٠ – ٤٧١ .

ب . أن يجعل هذه الألفاظ متفرقة في تضاعيف كلامه .

ج . أن يضعها في مواضعها اللائقة بها .

- أن يراعي الشاعر جنس اللفظة ، فلا يضع لفظة مع غير جنسها ، لأن الكلام أجناس ، إذا أتى منه شيء مع غير جنسه ، باينه ونافره وأظهر قبحه .

ويبدو أن الآمدي قد التزم بهذه المقاييس ، إذ تبّين أنه من أنصار الألفاظ الواضحة ، السهلة ، غير المستغلقة ، لذلك أعجب كثيرا بالبحتري ، ووصفه بحسن التصرّف ، في الوقت الذي انهال فيه على أبي تمام باللوم والتجريح .

وفي باب الألفاظ وازن الآمدي بين الشاعرين في ضوء مقاييس حدّدها من ذلك[١]:

الدقــة :

ويريد بها الآمدي قدرة الشاعر على انتقاء اللفظة المناسبة للمعنى الذي يقصده ، فاللغة غنية بمفردات متقاربة الدلالات ، وهنا يظهر التميّز بين الشعراء في الاختيار الدقيق المناسب .

ففي الوقت الذي أحسن فيه بعض الشعراء الاختيار ، وقع آخرون في الخلط ، فاتهموا بالتقصير .

وكثيرا ما لام الآمدي أبا تمام في هذا الشأن ، ففي قوله :

قَسَمَ الزَّمانُ رُبوعَها بين الصَّبا ... بُ ولِهَا وبَبُ ورِهَا أثلاثا[٢]

عدّ أبو تمام " الصَّبا " ريحاً ثالثة ، لكن الآمدي يُخّطئه ، لأن الصبا هي " القبول " ، وليس بين أهل اللغة وغيرهم في ذلك خلاف[٣].

وللمفردات صيغ متعددة ، تؤدي كل منها معنى خاصا بها ، وهي أولى من غيرها به ، فعن قول أبي تمام :

---

(١) . ينظر : الموازنة منهجا نقديا : ٨٢ .... ٨٦ .

(٢) . ينظر : ديوانه : ٦٣ .

(٣) . ينظر : الموازنة : ١ / ١٥٨ .

وليسَـتْ بـالَعوانِ الَعـنْسِ عِنـدي ولا هـَيمِنـكَ بـالبِكْرِ الكَعـابِ[١]

رأى الآمدي أنه جعل " الَعْنس " ههنا في موضع " العانس " ، كأنه أراد أن يقول : وليست بالعوان العانس عندي ، فغلط ، فقال " الَعْنس "[٢] والعانس : التي يحبسها أهلها عن التزويج حتى جاوزت حدّ الفتاة[٣].

وفي أحيان أخرى يرى الآمدي أن أبا تمام ، لا يجهل ما نادى به . ضرورة الدقة في اختيار الألفاظ . وانما يجوز لنفسه ويسمح لها بالغلط .

ففي قوله :

شـهِدْتُ لَقَـدْ أقْوَتْ مَغَـا نيكُم بعـدي محَّتْ كما مَحَّتْ وشائعُ من بُرْدِ[٤]

قال الامدي : ((جعل " الوشائع " حواشي الأبراد أو شيئا منها ، وليس الأمر كذلك ، إنما الوشائع : غَزْلٌ من اللُّحْمةِ ، ملفوف يجرّه الناسج بين طاقات السَّدى عند النّساجة (...) ومثل أبي تمام لا يُغفِّله الغلط في مثل هذا ، لأنه حضري ، وانما يتسامح في مثل ذلك البدوي الذي يريد الشيء ولم يُعاينه ، فيذكر غيره ، لقلة خُبره بالأشياء التي تكون بالأمصار . فأما أبو تمام فليست هذه حاله ، بل ما جهل هذا ، ولكنه سامح نفسه فيه ، ألا ترى إلى قوله في موضع آخر يصف قصيدته :

الجِدُّ وَالهَزلُ في توشيعِ لُحْمتِها والنبـل والسـخف والأشـجانُ والطَّـرَبُ[٥]

فقال : " في توشيع لُحمتها "))[٦].

---

(١) . ينظر : ديوانه : ٥٦ . العوان : هي التي بين المسّنة والصغيرة السن ، وهي التي قد عرفت الأمور وجرت عليها التجربة .

(٢) . العنس : اسم من أسماء الناقة ، وهي التي قد انتهت في شدتها وقوتها ، فأين وصف الناقة من وصف المرأة ؟ .

(٣) . ينظر : الموازنة : ١ / ١٧٠ .

(٤) . ينظر : ديوانه :٥١ .

(٥) . ينظر : ديوانه :

(٦) . الموازنة : ١ / ١٩٢ – ١٩٣ .

وحين يقف الآمدي على أحد أخطاء البحتري . في هذا الباب . لا يتأخر كثيرا في الإشارة إلى غلط أبي تمام في الأمر نفسه . فعندما وجد البحتري قد أخطأ في قوله :

تَشُقُّ عليه الرّيحُ كُلَّ عَشِيَّةٍ جُيُوبَ الغَمامِ بَينَ بِكْرٍ وَأَيِّمِ

قال : وهذا أيضا غلط ، لأنه ظنّ أن" الأيّم " هي الثّيب ، فجعلها في البيت ضد البكر . وقد غلط في مثله أبو تمام [1]، حين قال:

حَطَّتْ مَحَلّ البِكْرِ مِنْ مُطْرَى وقد زُفَّتْ مِنَ المُطرى زِفَافَ الأَيِّمِ[2]

ويواصل الآمدي تصيّد أخطاء أبي تمام ، فلفظة " رسوم " ليست في محلها من قول أبي تمام :

قَدْ كُنْتَ مَعْهُودًا بأحسنِ سَاكِنٍ ثَاوٍ فَأَحْسَنِ مِنَّةٍ وَرُسُومِ[3]

لأن رسوم الدار لا تسمى رسوما إذا كان أهلها ثاوين فيها ، إنما تسمى" رسوما ": إذا فارقها ساكنوها وارتحلوا عنها ، لأن الرّسم هو الأثر الباقي بعدهم .

والصحيح المستقيم قول البحتري[4]:

يَا مَغَانِي الأحبابِ صِرْتِ رُسُومَا وغَدَا الدهر فيك عِنْدِي مَلُومَا[5]

تجنب حوشي الكلام ومستكره الألفاظ :

فضّل الآمدي الألفاظ الأليفة ، الواضحة ، ورأى أن أبا تمام كان يتتبع حوشي الكلام ويتطلبه ، ويتعمّل لإدخاله في شعره ، من ذلك قوله :

---

(١) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ١ / ٣٧٦ – ٣٧٧ . والأيّم : هي التي لا زوج لها ، بكراً كانت أوثيبا ، قال تعالى : " وأنكحوا الأيامي منكُم" . سورة النور : ٣٢ ، أراد جلّ ثناؤه اللواتي لا أزواج لهن ، والثيب والبكر جميعا داخلتان تحت الأيّم ، فتكون بكراً وتكون ثيبا .

(٢) . ينظر : ديوانه : ٣١٣ .

(٣) . ينظر : ديوانه : ٣٠٥ .

(٤) . ينظر : الموازنة : ١ / ٥٣٤ .

(٥) . ينظر : ديوانه : ٢٧٣ .

أَهْلَسُ أَلْيسُ لَجَّاءٌ إلى هَمٍ تُغَرِّقُ العيسَ في آنِيِّها اللِّيَسا(١)

فأهلس و " أليس " ، لفظتان مستكرهتان إذا اجتمعتا ، ثم لم يقنع بهما حتى قال في آخر البيت : " اللّيسا "(٢).

تجنب الألفاظ المبتذلة :

نادى الآمدي باستبعاد الألفاظ المبتذلة من الشعر ، وتجّنب السوقي الركيك منها . وقد وجد أن أبا تمام أكثر تمسكاً بهذا النوع من الألفاظ من البحتري ، فعن قول أبي تمام :

لو كان كَلَّفَها عُيْدٌ حَاجَةً بِما لَزَنّى شِقَاً وجَديلاَ(٣)

قال الآمدي : وهذا غاية ما يكون من سُخفِ المعنى وركاكته ، لأن " زَنَّأ " من ألفاظ الجمال والصبيان . إن هذا من حماقات الطائي المُحكمة ، وسخفه العجيب(٤).

وقد تكّررت صور النقد العنيف اللاذع الموجه لأبي تمام(٥).

---

(١) . ينظر : ديوانه : ١٧٢ .

(٢) . ينظر : الموازنة : ١ / ٣٠٠والهُ ـلاَس : السُّلاَلُ من شدة الهزال ، فكأن قولهم : " أهلس " يريد خفيف اللحم .

والأليس : الشجاع البطل ، الغاية في الشجاعة ، وهو الذي لا يكاد يبرح موضعه في الحرب حتى يظفر أو يهلك .

اللّيسا : يريد جمع " أليس " .

(٣) . ينظر : ديوانه : ٢٤٣ . عُيد : يعني بيطارا كان يعالج الإبل . شدقم وحديل : فحلان من فحول العرب النجيبة .

والمعنى : لو سار عليها عُيد ، هذا العالم بأمر الإبل في بعض حاجة ، لصغر عنده ، أو لهان عليه أمر شدقم وجديل .

(٤) . ينظر : المازنة : ٢ / ٢٤٧ .

(٥) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ٢ / ٢٥٥ – ٢٥٦ – ٣٢٤ – ٣٢٥ .

استعمال المشهور من الألفاظ :

إذ فضّل الآمدي استعمال المشهور المتداول من الألفاظ ورفض ما يخرج عن ذلك . فحين تَعرّض لبيت أبي تمام :

قِفَا في مغاني الدّارِ نَسأَلْ طُلُولَها عَنِ النَّفَرِ اللاّئينَ كانوا حُلُولَها[1]

قال : هذا الابتداء ليس بالجيد ، من أجل قوله " اللائين " لأنها لفظة ليست بالحلوة ، وليست مشهرة[2].

٢ـ المعاني :

احتلت المعاني المرتبة الثانية في قائمة مقاييس الآمدي ، فالمعاني الدقيقة إذا وردت بألفاظ متعسفة ، ونسج مضطرب ، لا يسّمى صاحبها شاعراً ، وإنما يُدعى حكيما أو فيلسوفا[3]، لذلك فإن سوء التأليف ورداءة اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق[4].

لهذا رفض الآمدي أغلب معاني أبي تمام ، لأن ذلك مذهبه في معظم شعره ، وقَبِل اغلب معاني البحتري ، لأنها مكشوفة ، وزادها حسن التأليف وبراعة اللفظ بهاءًوحسنا ورونقا[5].

وممّا يدلل على تأخير الآمدي للمعاني في المرتبة ، قوله : وإذا جاء لطيف المعاني في غير بلاغة ولا سبك جيد ، ولا لفظ حسن ، كان ذلك مثل الطراز الجيد على الثوب الخلق ، أو نقش العبير على خدّ الجارية القبيحة الوجه[6].

---

(١) . ينظر : ديوانه : ٥١١ .
(٢) . ينظر : الموازنة : ١ / ٤٤٠ .
(٣) . ينظر : الموازنة : ١ / ٤٢٤ – ٤٢٥ .
(٤) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ١ / ٤٢٥ .
(٥) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ١ / ٤٢٥ .
(٦) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ١ / ٤٢٥ .

هذا ما يفسر رجحان كفة البحتري عند الآمدي ، لأنه وجد اكثر أصحاب أبي تمام لا يدفعون البحتري عن حلو اللّفظ[١]، كما أن أصحاب النصفة من أصحاب البحتري (...) لا يدفعون أبا تمام عن لطيف المعاني ودقيقها[٢].

فشعر البحتري . في رأي الآمدي . يأخذ بمجامع القلب ، ويستولي على النفس ، ومن حذقه أن يصوّر لك الأشياء بصورها ، ويعبر عنها بألفاظها المستعملة فيها ، واللائقة بها ، وذلك مذهبه وصناعته . لهذا كثر الماء والرونق في شعره ، وقالوا : لشعره ديباجة ، وما قيل ذلك في شعر أحد من المتأخرين غيره[٣].

والبحتري واضح المعاني ، ألفاظه معتادة ، لأنه يسير على طريقة الشعراء الأقدمين ومذاهبهم .

وأبو تمام غامض المعاني ، غريب الألفاظ ، اتخذ مذهبا فريداً ، كثيراً ما خرج عن طريقة القوم ومذاهب الشعراء .

وحين سُئل البحتري عن نفسه وعن أبي تمام ، قال : ((كان أغوصُ على المعاني مني ، وأنا أقوُم بعمود الشعر منه))[٤].

لهذه الأمور كلها عدّ الآمدي أبا تمام غالطاً في قوله :

رقيقُ حواشي الحلم لو أنّ حلَمه كفّيكَ ما مارْيتَ في أنّه بُرْدُ[٥]

لأن الآمدي لم يعلم أحداً من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقة ، وإنما يوصف بالعظم والرجحان والثقل والرزانة[٦].

وقد أثار البحتري عجب الآمدي ، حين اتبع أبا تمام في قوله :

ولَيالٍ كُسِينَ مِنْ رِقّةِ الصّيـ ـفِ فَخَيَّلْنَ أنَّهنَّ بُرُودُ (١)

---

(١) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ١/ ٤٢٣ .

(٢) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ١ / ٤٢٠.

(٣) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ١ / ١٩٩ .

(٤). الموازنة : ١ / ١٢ .

(٥) . ينظر : شرح التبريزي : ٢ / ٨٨ .

(٦) . ينظر الموازنة : ١ / ١٤٣ .

قال : كيف لم يجد شيئا يجعله مثلاً في الرقة غير الْوِد؟[٢].

لكن البحتري سرعان ما يكسب رضى الآمدي من خلال أبيات وصف فيها الحلم وصفا لا يخرج عن المذهب الصحيح المعروف ، كقوله :

خَفَّتْ إلى السُّؤْدَدِ المَجْفُوِّ نَهْضَتَهُ ولَوْ يُوارِنُ رَضْوَى حِلْمُهُ رَجَحا[٣]

وأبو تمام . على رأي الآمدي . لا يجهل هذا من أوصاف الحلم ، ويعلم أن الشعراء إليه يقصدون ، لكنه يريد أن يبتدع فيقع في الخطا[٤].

وعلى الرغم من خروج أبي تمام عن مذهب الاوائل ، فإن الآمدي يرى في ذلك فلسفة حسنة[٥]، كقوله :

مِنْ سَجَايا الطُّلُولِ ألاَّ تُجِيبَا فَصَوابٌ مِنْ مُقْلَةٍ أنْ تَصُوبَا
فاسْأَلْنَها واجعل بُكَاكَ جَواباً تَجِدِ الشوقَ سَائِلاً ومُجِيبَا[٦]

لكن ذلك لا يشفع لأبي تمام . عند الآمدي . فبينته وإن كان فيهما دقة وصنعة ، لكنهما أقل جودة من قول البحتري :

وَقفنا على ذاتِ النخَّيلةِ فانْثَنَتْ سَوَاكِبُ قَدْ كانَتْ بِهَا العينُ تَبْخَلُ
عَلَى دَارِسِ الآياتِ عَافٍ تَعَاقَبَتْ عليه صَباً ما تَستفيقُ وشَمْأَلُ[٧]

لأن البحتري جرى في هذا على مذاهب الناس ، فكان قوله أحلى في النفس ، وألَوطُ بالقلب[٨].

---

(١) . ينظر : ديوان البحتري : ٦٤ .
(٢) . ينظر : الموازنة : ١ / ١٤٧ .
(٣) . ينظر : ديوانه : ٥٦ .
(٤) . ينظر : الموازنة : ١ / ١٤٧ .
(٥) . ينظر : الموازنة : ١ / ٤٩٩ .
(٦) . ينظر : ديوانه : ٢٥ .
(٧) . ينظر : ديوانه : ٥٨٥ .
(٨) . ينظر : الموازنة : ١ / ٥٠٠ .

ومن مقاييس الآمدي في نقد معاني الشاعرين ، مقياس " الصحة والخطأ " ، وقد فسّر أغلب هذه الأخطاء بجهل الشاعر بحقائق الأشياء والأمور ، ممّا يفسد المعنى ، وهذا الجهل وليد قلّة الخبرة بجوانب الحياة ، فقول أبي تمام :

واكتَسَتْ ضُمَّرُ الجِيادِ المَذاكي ... مِنْ لَباسِ الهَيْجا نَماً وحميَما
في مَكَرّ تَلُوكُها الحَرْبُ فيه ... وهْيَ مُقْوَرَّةٌ تَلُوكُ الشكيَما[1]

معنى قبيح جدا ، لأن الخيل لا تلوك الشكيم في المكّر وحومة الحرب ، وانما تفعل ذلك واقفة لا مكّر لها .وطرح أبا تمام في هذا قلةُ خبره بأمر الخيل ، وإلاّ متى رأى فرساً يجري وهو يلوك شكيمه ؟[2].

لهذا كان الشاعر الحصين أحذق من أبي تمام وأعلم بأمر الخيل ، قال :

إذا أحْتَبَى قَرَبُوسَهُ بِعِنانِهِ ... عَلَكَ الشكيمَ إلى انْصِرافِ الزّائِرِ[3]

وكان الامدي في موازنته على قناعه تامة بالقول الذي شاع بين سابقيه ، وهو أن أبا تمام ((يريد البديع فيخرج إلى المحال))[4].

ويفسر الآمدي هذا القول بإغراق أبي تمام في طلب الطباق والتجنيس والاستعارات[5].

ولم يكن الآمدي من رافضي البديع ، بل من رافضي الإغراق فيه ، فهو يعترف بوجود التجنيس . مثلاً . في أشعار الأوائل ، لكن إنما يأتي منه في القصيدة البيت الواحد أو البيتان ، أّما حبيب بن أوس فقد اعتمده ، وجعله غرضه ، وبنى أكثر شعره عليه ، فلو كان قلّل منه واقتصر على مثل قوله :

((يا رَبْعُ لَوْ رَبُعوا على ابنِ هُمومِ))[6]

---

(١). ينظر : ديوانه : ٢٩٣ . الحميم : العرق . وُمقَوّرة : ضامرة .
(٢) . ينظر : الموازنة : ١ / ٢٤٣ – ٢٤٤ .
(٣) . ينظر : الموازنة : ١ / ٢٤٤ .
(٤) . المصدر السابق نفسه : ١ / ١٣٨ – ١٣٩ .
(٥) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ١ / ١٣٩ .
(٦) . ينظر : ديوانه : ٣٠٥ . عجزه : " مستسلم لجوى الفراق سقيم " .

وقوله :

((يا بُعْدَ غَايَةِ دَمعِ العينِ إنْ بَعُدوا))[1].

وأشباه هذا من الألفاظ المتجانسة المستعذبة اللائقة بالمعنى ، لكان قد أتى على الغرض ، وتخلّص من الهُجنة والعيب[2].

كذلك رأيه في الطباق ، فلو اقتصر أبو تمام ((على ما اتفق له في هذا الفن من حلو اللفظ ، وصحيح المعنى (...) لتهذّب عُظْم شعره ، وسقَطَ أكثر ما عيب عليه منه))[3].

أما الاستعارة فهي التي جعلت كثيراً من معاني أبي تمام ((لا يعرفُ ولا يعلُم غرضهُ فيها إلاّ بعد الكدّ والفكر وطول التأمّل ، ومنه ما لا يعرف معناه إلاّ بالظن والحدْسِ))[4] ففي قوله :

يا دَهْرُ قَوِّمْ مِنْ أخْدَعَيْكَ فَقَدْ أضْجَجْتَ هذا الأنَامِ مِنْ خُرُقِكْ[5]

جعل للدهر : أخْدَعاً[6] ، وهذا يُغضبُ الآمدي ، لأنه يرى للاستعارة حدوداً ، إذا تجاوزتها ، خرج المعنى إلى المحال ، بل أن ((لكل شيء حداً إذا تجاوزه المتجاوز سُمّي مُفْرطاً ، ولموقع الإفراط في شيءٍ إلاّ شانَهُ وأحالَ إلى الفساد صحّته ، والى القبح حسَنَهُ وبهاءَهُ))[7].

وقد نقبل مآخذ الآمدي على أبي تمام بشأن إغراقه في البديع ، وهذا مذهب نقدي شاع آنذاك ، لمحاربة " الإغراق في الصنعة " ، إلاّ أن بعضاً من ملاحظاته المجانية قد لا تقبل . من ذلك ادّعاء الغموض في قول أبي تمام :

---

(١) . ينظر : ديوانه : ٩٦ . عجزه : " هي الصّبابة طول الدهر والسهد " .

(٢) . ينظر : الموازنة : ١ / ٢٨٤ – ٢٨٥ .

(٣) . المصدر السابق نفسه : ١ / ٢٨٩ – ٢٩٠ .

(٤) . الموازنة : ١ / ١٣٩ .

(٥) . ينظر : ديوانه : ١١٠ .

(٦) . ينظر : الموازنة : ١ / ٢٦٥ .

(٧) . المصدر السابق نفسه : ١ / ٢٦٠ .

إنْ كـانَ مَسْـعُودٌ سَـقَى أطلاَلَـهُـمْ سَـلَى الشّؤُونِ فَلَسْتُ مِنْ مَسْعُودِ[١]

قال : هذا من معاني أبي تمام الغامضة التي يُسْأل عنها[٢].

فما ذنب أبي تمام إذا لم يعرف المتلقي مسعوداً هذا ؟[٣].

ومن مقاييس الآمدي . في هذا الباب . مبدأ الصدق والكذب في الشعر ، إذ أنه يفضّل الإخبار عن الشيء على ما هو . فقول البحتري :

أَيـا سَـكَنَاً فـاتَ الفـَراقُ بِأُنْسِـه وحَـالَ التَّعـادي دونَـهُ والتَّزَيُّـلُ
بكُرهِـي رِضَـا الْعـذّالِ عَنّـي وإنَّـهُ مَضَـى زَمـنٌ كُنْـتُ فيـه أُعَـذَّلُ[٤]

ممّا ((أَبرَّ فيه احسان كلّ مُحسن (...) وقد كان قوم من الرواة يقولون : أجود الشعر أكذبه ،ولله ، ما أجَوَدُه إلاّ أصْدَقُهُ ، إذا كان له من يُلَخّصُه هذا التلخيص ، ويُورده هذا الايراد على حقيقة الباب))[٥].

والصدق عند الآمدي لا يعني أن يكون الشعر مطابقاً للواقع ، وانما يقصد بالصدق قدرة الشاعر على السير في الخط العام للشعور الإنساني[٦]، ولذلك جوّز للشاعر أن يكذب تماشياً مع الموقف السائد .

ففي الغزل مثلا يرى الآمدي ضرورة الكذب تقرّبا من المحبوبة[٧].

وقول أبي تمام :

---

(١) . ينظر : ديوانه : ٨٢ . قوله " إن كان مسعودٌ " يعني مسعوداً أخا ذي الرّمة ، الذي كان ينهي أخاه عن البكاء على الديار .
والمعنى في هذا البيت : إن كان مسعود الذي أنكر على ذي الرّمة البكاء ونهاه عنه ، قد رأى أن البكاء أحسن بعد أن كان عنده غير حسن ، فلستُ منه ، وذلك كقول القائل : إن كان حاتم قد شحّ فلست منه ، أي إن كان بعده كرمه وجوده قد رأى أن البخل حسن ، فلستُ مقتديا به .
(٢) . ينظر : الموازنة : ١ / ٥٦٣ .
(٣) . ينظر : الموازنة منهجا نقديا : ٩١ .
(٤) . ينظر : ديوانه : ٥٢٩ .
(٥) . ينظر : ٢ / ٥٧ – ٥٨ .
(٦) . ينظر : الموازنة منهجا نقدياً : ٩٢ .
(٧) . ينظر : الموازنة : ١ / ٥٢١ .

كانَتْ لنا صَنَماً نَحْنُ وا عليهِ ولَمْ نَسْجُدْ سَجَدَ كَما الأقْشينُ للصَّنَمِ[1]

فيه معنى رديء ، لأنه قال : ((" ولم نسجُدْ " وإنما كان يجب أن يقول : " ولو جاز السجود لسجدنا "حتى يكون قد وفّى الحبّ حقّه ، (...) وإلاّ فأي فائدة في أن يقول القائل في شعره : قد هويتُ ولكن لم أجنّ جنون قيس بن مُعاذ العامري ؟ لأن من شأن العاشق أن (...) يكذب في أكثر أحواله تقربا إلى محبوبته))[2] ، والشاعر لا يُطَالبُ بأن يكون قوله صدقا[3].

وكما أن الآمدي يرفض ألفاظ العوام في الشعر ، فإنه يرفض أيضا معاني العوام ، فقول أبي تمام :

أأظْهَرْتَ كنزاً أم صَبَحْتَ بغارَةٍ ذوي غِرَّةٍ حَامِيهُم غَيْرُ شاهِدِ[4]

لا فائدة فيه لأنه ((من معاني العوام ، أن يقولوا لمن رأوا حاله قد حسنت : على مَنْ أغَرْتَ ، أو أي كنزٍ وجدتَ ؟ . وما ظننت مثل هذا يُنْظَم في شِعْرٍ))[5].

ومثلما طالب الآمدي بالدقة في اختيار الألفاظ ، يطالب كذلك بالدقة في المعاني وتجنب التناقض ، فقول أبي تمام :

وإذا فَقَدْتَ أساً ولم تَفْقِدْ لهُ نَعْماً ولا صبْراً ، فَلَسْتَ بِفاقِدِ[6]

من أفحش الخطأ ، لأنه قال "ولم تفقد له دمعاً ولا صبراً " ، فالصابر لا يكون باكيا ، والباكي لا يكون صابراً ، لكنه نسق بلفظة على لفظة وهما نعتان متضادان[7].

أمّا في باب السرقات فقد مثل الآمدي جناح المعتدلين ، فالسرقة لا تُعَدّ عيبا . في رأيه . ، لأنها باب ما يعْرى منه أحد من الشعراء إلاّ القليل[1].

---

(١) . ينظر : ديوانه : ٢٦٧ .
(٢) . الموازنة : ١ / ٥٢٠ .
(٣) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ١ / ٤٢٨ .
(٤) . ينظر : ديوانه : ٩٥ .
(٥) . الموازنة : ٢ / ٣٢٥ .
(٦) . ينظر : ديوانه : ٨٦ .
(٧) . ينظر : الموازنة : ١ / ٢٢٧ .

وقد أُوجَدت الاعتدال هذا ، قناعة الآمدي بضرورة اتباع طريقة الأوائل والسير على مذهب الأقدمين ، وهما سِرّ جودة الشعر وحسن التصرّف فيه .

ولسائل أن يسأل ، لِم هذه الصفحات الكثيرة في كتابه عن السرقات ما دام الآمدي معتدلا في هذا الشأن ؟ ، وما دامت سرقات المعاني ليست من كبير مساوى الشعراء . في رأيه . .

يجيب الآمدي فيقول : إن ((أصحاب أبي تمام ادعوا أنه أول وسابق وأنه أصل في الابتداع والاختراع ، فوجب إخراج ما استعاره من معاني الناس ، ووجب من أجل ذلك إخراج ما أخذه البحتري أيضا من معاني الشعراء))[٢].

وقد بين الآمدي أن السرقة تكون في المعاني المبتدعة ، المخترعة ، فحسب ، أمّا ما اشترك الناس فيه وجرى على ألسنتهم ، وشاع في كلّ أمة وفي كل لسان ، فلا يُعَدّ مسروقاً ، فقول أبي تمام :

أَلَمْ تَمُتْ يَا شَقِيقَ الْجُودِ من زَمَنٍ فقال لي : لَمْ يُمِتْ مَنْ لَمْ يُمِتْ كَرَمُه [٣]

من المعاني المشتركة ، ((لا يقال فيه مسروقا[٤]، لانه قد جرى في عادات الناس إذا مات الرجل من أهل الفضل والخير وأثنى عليه بالجميل ، أن يقولوا : مَا مَاتَ مَنْ خَلَّفَ مثل هذا الثناء ، ولا مَنْ ذُكِرَ بهذا الذّكر ، وذلك شائع))[٥].

ونبه الآمدي إلى أن الذي خفى من سرقات أبي تمام أكثر ممّا ظهر منها ، على كثرتها ، وهذا يعود إلى علمه الواسع بالشعر[٦].

---

(١) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ١ / ١٣٨ .

(٢) . المصدر السابق نفسه : ١ / ٣١١ – ٣١٢ .

(٣) . ينظر : ديوانه : ٣٨٧ .

(٤) . قيل أخذه من قول العتابي :

رَبّتْ صَنَائِعُه إليه حَيَاتَهُ فكأنّهُ مِنْ نَشْرِهَا مَنْشُور .

(٥) . الموازنة : ١ / ١٢٣ .

(٦) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ١ / ٥٩ .

أّما البحتري فقد آخذه على كثرة سرقاته من أبي تمام ، فمن أقبح المساوي أن يتعمد الشاعر ديوان رجل واحد من الشعراء فيأخذ من معانيه ، كما فعل البحتري[١].

وإن سَمح الآمدي للشعراء بالأخذ ، فقد اشتراط أن يجّود الآخذ ويحسّن ويُلَطّف ويضيف إلى المأخوذ[٢]. وبغير ذلكيكون الآخذ مقصراً ومسيئاً[٣].

٣ ـ التراكيب والأساليب :

ذهب الآمدي إلى أن شعر البحتري يتصف بحسن التأليف ، لهذا قال الناس : لشعره ديباجة ، ولم يقولوا ذلك في شعر أبي تمام الذي اتصف بسوء التأليف وهو مذهبه في عُظِم شعره[٤].

فما حسن التأليف في رأي الآمدي ؟

انه لا يخرج عن أن يكون السير على طريقة العرب في وضع ألفاظهم في مواضعها اللائقة .

وهل خرج أبو تمام في أغلب شعره على طريقة العرب ؟.

ان النماذج التي ذكرها الآمدي ، قليلة ، منها قوله :

يَدِي لِـمَنْ شاءَ رَهنٌ لم يَذُقْ جُرَعاً مِنْ رَاحَتَيْكَ ى ما الصَّابُ والعَسَلُ[٥]

إذ رأى الآمدي أن هذا البيت مبني على فساد ، لكثرة ما فيه من الحذف . فالشاعر أراد بقوله : " يدي لمن شاء رهن " أي أصافحه وأبايعه معاقدة أو مراهنة إن كان لم يذق جُرعاً من راحتيك تَرى ما الصّابُ والعَلَلُ .

---

(١) . ينظر : الموازنة : ١ / ٣١٢ . وقد أشار الآمدي إلى أن البحتري أخذ من معاني أبي تمام ما يزيد على مئة بيت .

(٢) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ١ / ٦٠ – ٦١ – ٦٨ – ٧٠ – ٨٦ .

(٣) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ١ / ٧١ – ٧٣ – ٨١ – ٨٨ .

(٤) . ينظر : الموازنة : ١ / ٤٢٥ .

(٥) . ينظر : ديوانه : ٣٢٨ .

ومثل هذا لا يُسَوّغ . في رأي الآمدي . لأنه حذف " إن " التي تدخل للشرط ولا يجوز حذفها ، لأنها إذا حُذفت سقط معنى الشرط ، وحذف " مَنْ " وهي الاسم الذي صلته " لم يذق " ، فاختلّ البيت وأشكل معناه(١).

وعلى الرغم من أن الحذف كثير في كلام العرب ، نجد الآمدي يؤاخذ أبا تمام. ويسوّغ الآمدي حسن التأليف وسوئه عند الشاعرين ، بأن البحتري مطبوع الشعر ، ويتجنب التعقيد ، يسير على مذهب الأوائل ، وأبا تمام شديد التكلف ، صاحب صنعة ، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل(٢).

وعلى الرغم من أبا تمام كان يجهد نفسه في صنع شعره إجهاداً شديداً (٣)، إلاّ أن الآمدي لا يرضيه هذا الفعل ، لأنه يفضّل السهولة والوضوح ، وهذا ما وجده عند البحتري الذي جرى على طريقة السابقين .

وفي قوله :

مِنْ سَجَايَا الطُّلُولِ أنْ لا تُجيبَا فَصَوَابٌ مِنْ مُقْلَتِي أَنْ تَصُوبَا(٤)

يضع أبو تمام الألفاظ في غير مواضعها ، " فصواب " لفظة ليست بجيدة في هذا الموضع ، وانما أراد التجنيس(٥).

وفي هذا الباب . التراكيب . ، يستعمل الآمدي أيضا ، مقياس مشابهتها لطريقة العرب أو عدمها ، فيقبل ما جاء على طريقتها ويردّ ما خرج عنها فبيت أبي تمام :

لاَ أَنْتَ أَنْتَ ولا الدّيارُ دِيارُ خَفَّ الهَوَى وَتَوَلَّتِ الأوطَارُ(٦)

---

(١) . ينظر : الموازنة : ١ / ١٩٠ .

(٢) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ١ / ٤ ، ٥٤ ، ٤٢٠ .

(٣) . ينظر : الفن ومذاهبه في الشعر العربي . د. شوقي ضيف : ٢٢٤ .

(٤) . ينظر : شرح التبريزي : ١ / ١٦٤ .

(٥) . ينظر : الموازنة : ١ / ٤٥٦ .

(٦) . ينظر : ديوانه : ١٤٤ .

فيه تركيبان ، الأول من تراكيب أهل الحضر ، مستهجن وليس بجيد ، وهو قوله : " لا أنتَ أنتَ " ، والآخر مستعمل حسن ، لأنه معروف عند العرب ، وهو قوله : " ولا الديار ديارُ "[١]والاجود منه ، قول البحتري :

هـذا العقيـقُ وفـ يـه مَـرْأى هُونِـقٌ للعـْينِ لـو كـان العقيـقُ عقيقَـا[٢]

لأن قوله : " لو كان العقيق عقيقا " ، معهود ، وصدره أحسن معنى من قول أبي تمام : " ولا أنت أنت "[٣].

ومن المقاييس التي اعتمدها الآمدي للموازنة بين الشاعرين ، مقياس الاستواء والتفاوت ، وهنا يؤيد ما ذهب إليه أصحاب البحتري ، حين قالوا : المطبوع الذي هو مستوي الشعر ، قليل السقط ، لا يبين جيده من سائر شعره بينونة شديدة ، ومن أجل ذلك صار جيد شعر أبي تمام معلوما وعدده محصورا ، فجاء رائعا لشدة مباينته ما يليه[٤]. وأكد الآمدي هذا الرأي حين تناول أبيات أبي تمام[٥] :

رُودٌ أصـابتْها النَّـوى فـي خُـرَّدٍ كانَـتْ بـُـورَ نُجُنَّـةٍ وشُمُوسَـا
وكأنّمـا أهْـدَى شـقَائقَهُ إلـى وَجَنـاتهنَّ ضـحى أبُـو قَابُوسَـا
يضـاً يـُدِرْنَ عُيـُونَهُنَّ إلـى الصّبا فكـأنّهُنَّ بِهَـا يـُدِرْنَ كُؤوسَـا

قال : هذه أبيات صالحة ، ثم جُنَّ بعد هذا فقال :

لَـوْلاَ حَـدَاثَتُهَا وأنّـي لا أرى عَرْشـاً لَهَـا لَظَنَنْتُهَـا بِلْقِيسَـا

فأيّ شيء يزيدك على هذه الحماقة[٦].

وتكرر هذا النوع من النقد مع اغلب مقطوعات أبي تمام التي تناولها الآمدي ، ممّا يدلل على رسوخ الفكرة التي شاعت في عصره ، وهي ان أبا تمام لم يجر في عظم شعره

---

(١) . ينظر : الموازنة : ١ / ٥١٢ .
(٢) . ينظر : ديوانه : ٧٢٢ .
(٣) . ينظر : الموازنة : ١ / ٥١٣ .
(٤) . ينظر : الموازنة : ١ / ٥٤ .
(٥) . ينظر : ديوانه : ١٧٥ .
(٦) . ينظر : الموازنة : ٢ / ١٠٣ .

على نمط واحد ، بل كان يعلو ويهبط[١]، وهذا ما يفسر تأييده لأصحاب البحتري حين قالوا ((إنما صار جيد أبي تمام موصوفا ، لأنه يأتي في تضاعيف الرديء الساقط))[٢].

وممّا تجدر إشارته أن الآمدي اتخذ من رأي الخليفة عمر بن الخطاب . رضي الله عنه . في تفضيل شعر زهير[٣]، مقياسا آخر للموازنة بين الشاعرين .إذ رأى أن أبا تمام قد خالف ما ارتضاه الخليفة ، وأحبّ أن يستكثر ممّا ذمّه وعابه ، فعاظل بين الكلام ، وتعلقت ألفاظ البيت بعضها ببعض ، وداخل لفظة من أجل لفظة تشبهها أو تجانسها ، فأخلّ بالمعنى[٤].

ويؤيد الآمدي رأيه بشواهد من شعر أبي تمام ، من ذلك قوله :

خَانَ الصَّفَاءَ أخٌ خانَ الزَّمانُ أخاً عنهُ فلم يتخَوَّنْ جِسْمَهُ الكَمَدُ[٥]

قال : ((فانظر إلى اكثر ألفاظ هذا البيت (...) ما أشد تشبث بعضها ببعض ، وما اقبح ما اعتمده من إدخال ألفاظ في البيت من اجل ما يشبهها ، وهي قوله : " خان " و " خان " و " يتخون " وقوله : " أخ " و " أخا " . وإذا تأّملت المعنى . مع ما أفسده من اللفظ . لم تجد له حلاوة ، ولا فيه كبير فائدة))[٦].

وعلى الرغم من وجود هذه الهناة عند أبي تمام ، فإن عددها القليل لا يستحق ان يدفع حسن التأليف عن شعره ، كما أن شعر البحتري لم يجر على مذهب السهولة في كل أقسامه ، فكثيرا ما اتبع مذهب أبي تمام باعتراف الآمدي نفسه[٧].

---

(١) . ينظر : الموازنة منهجا نقديا : ٩٩ .

(٢) . الموازنة : ١ / ٥٤ .

(٣) . حين قال : " كان لا يعاظل بين الكلام .... " والمعاظلة : ((هي مداخلة الكلام بعضه في بعض ، وركوب بعضه لبعض ، كقولك : تعاظلَ الجراُد ، وتعاظلت الكلاب ، ونحوهما ممّا يتعلق بعضه ببعض عند السّفاد)) . المصدر السابق نفسه : ١ / ٢٩٣ .

(٤) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ١ / ٢٩٣ – ٢٩٤ .

(٥) . ينظر : ديوانه :

(٦) . الموازنة : ١ / ٢٩٤ – ٢٩٥ .

(٧) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ١ / ٥٠٤ ، ٥٣٩ ، ٥٤٩ و ٢ / ٥٠ ، ٨٩ .

٤ـ بنـــاء القصيـــدة :

أ . الابتـداءات :

لم نجد للآمدي شروطا خاصة للابتداء ، إذ لم يختلف تعامله معه عن تعامله مع أي بيت من أبيات القصيدة أيا كان موضعه ، لذلك دار اغلب نقده حول ألفاظه ومعانيه[١].

فابتداء أبي تمام :

سَلِّم على الرَّبْعِ منْ سَلْمى بذي سَلَمِ عَلَيــه وَسْـمٌ مِـنَ الأَيَّــامِ والقِـدَمِ[٢]

ليس بالجيد ، لانه جاء بالتجنيس في ثلاثة ألفاظ[٣].

وقوله :

هـنَّ عَـوَادِي يـُوسـفٍ وصَـوَاحِبُـهْ فَمـا فقـدْماً أُرِكَ النَّـأي طَالِـبُـهْ[٤]

ابتداء رديء ، وجعله كذلك قوله : " هن " ، فابتدأ بالكناية عن النساء ، ولم يجر لهن ذكر بعد . و " عوادي " لفظة ليست قائمة بنفسها ، لأنه يحتاج ان يعلم " عواديه " عن ماذا ؟ . واللفظة القائمة بنفسها أن لو قال : " شواغف يوسف " . ثم ألحق بيوسف التنوين ، فجاء بثلاثة ألفاظ متوالية كلها رديئة في مواضعها[٥].

وقد وُجِدت بعض الإشارات القليلة ، توضح ما ينشده الآمدي من اهتمام خاص بالابتداء ، فألفاظ ابتداء أبي تمام :

قَـلْكَ اتِّئـبْ أُرَيْـتَ فـي الظَّـوَاءِ كَـمْ تَـعْـذِلُونَ وأَنْـتُـمْ سُـجَوائي[٦]

---

(١) . ينظر : الموازنة منهجا نقديا : ١٠٢ .

(٢) . ينظر : ديوانه : ٢٦٧ . ذو سلم : موضع . وسم : علامة .

(٣) . ينظر : الموازنة : ١ / ٤٤١ .

(٤) . ينظر : ديوانه : ٤٣ .

(٥) . ينظر : الموازنة : ٢ / ١٧ – ١٨ .

(٦) . ينظر : ديوانه : ٢٩٠ .

صحيحة ، فصيحة ، من ألفاظ العرب ، لكن الآمدي أنكر عليه أن جمعها في مصراع واحد ، وجعلها ابتداء قصيدة ، ولم يفرق بينها بفواصل[١].

وقد نادى الآمدي بضرورة توافر وحدة البيت الشعري ، وإن كان ابتداءً ، فابتداء البحتري :

هَبِ الدَّارَ رَدَّتْ رَجْعَ ما أنتَ قَائِلُهْ وأَبْدَى الجَوَابَ الرَّبْعُ عَمَّا تُسَائِلُهْ[٢]

غير جيد ، لأن البيت لا يقوم بنفسه ، إذ جعله معلقا بالبيت اللاحق ، وهو قوله :

أَفِي ذاكَ بُرْءٌ مِنْ جَوىً أَلْهَبَ الحَشَا وَأَسْدَهُ وآسْتَغْزَرَ الدَّمْعَ جَائِلُهْ

فالابتداء الجيد . في رأي الآمدي . ما جمع معانٍ عدّة في لفظ قليل[٣]. كقول امرئ القيس :

((قفا نبكِ من ذكرى حبيب ومنزل)) .

وفي هذا الباب . الابتداءات . رجّح الآمدي كعادته كفّه البحتري ، فكثيراً ما ردّد : " لا أعرف لأبي تمام في هذا المعنى غير هذا البيت ، وهو رديء اللفظ ، قبيح النسيج "[٤] أو " وليس لأبي تمام ابتداء صالح في هذا المعنى ، غير هذين البيتين "[٥].

بينما نعت البحتري بالتصرف والافتنان في هذا الابتداء أو ذاك ، فابتداءاته جياد ، حسان ، بارعة ، حلوة[٦].

---

(١) . ينظر : الموازنة : ١ / ٤٧٠ – ٤٧١ . صار قوله : "قَفْكَ ادّئب " كأنها كلمة واحدة على وزن " مستفعلن" ، وضم اليه " أربيت في الظَوء " فاستهجنت .

(٢) . ينظر : ديوانه : ٥١ .

(٣) . ينظر : الموازنة : ١ / ٥٦٥ .

(٤) . ينظر : الموازنة : ١ / ٤٥٠ .

(٥) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ١ / ٤٦٧ ، ٢ / ٧٣ .

(٦) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ١ / ٤٦٧ .

ب . الخروج (حسن التخلص) :

ظهر في هذا الباب ميل الآمدي إلى طريقة القدماء الذين اتبعوا في اغلب خروجهم إلى المديح النوع المتصل الذي يتعمل فيه الشاعر النسيب ليصل به إلى المدح . إذ كانوا كثيرا ما يقولون إذا فرغوا من النسيب وأرادوا المدح أو غيره من الأغراض : " فدع ذا " التي استقبحها بعض المتأخرين وتجنبوها ، كذلك قالوا : " فَعّ عن ذا " ، وهي عندهم احسن[١].

وقد تعمل الطائيان في بعض قصائدهما النسيب ليصلا إلى المديح ، وأعرضا في كثير من أشعارهما عن هذا المعنى ، وابتدأ بالمدح منقطعاً عمّا قبله[٢].

وممّا يدلّل على ميل الآمدي إلى طريقه القدماء ، استحسانه لقول البحتري :

دَعْ ذَا وأَخْبِرْنِي بِشَأنِ صَدِيقَا بِشْرٍ وهَلْ يُرْضَى لِبِشْرٍ شَانُ[٣]

قال : ((" دع " ها هنا حسنة ، وليست مثلها في الخروج من النسيب إلى المدح))[٤]. وهذه طريقة القدماء باتفاق النقاد[٥].

وعلى الرغم من أن الآمدي قد ذكر نماذج كثيرة للشاعرين اتبعا فيها الخروج المتصل ، فإنه يفضل البحتري على أبي تمام ، دون تسويغ أو تدليل ، قال : ((والا خفاء بفضل البحتري في سائر ما أوردته على أبي تمام))[٦]، وقال أيضا : ((ولا محالة ان البحتري أيضا في هذا الباب يتقدم أبا تمام))[٧].

---

(١) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ٢ / ٢٩١ .

(٢) . ذكر الآمدي نماذج شعرية لنوع المنقطع . دون أي موازنة بين الشاعرين . ينظر: المصدر السابق نفسه: ٢ / ٢٩١ – ٢٩٢ – ٢٩٣.

(٣) . ينظر : ديوانه :

(٤) . الموازنة : ٢ / ٢٩٩ .

(٥) . ينظر : مثلا : عيار الشعر : ١١١ – ١١٥ ، والعمدة : ١ / ٢٣٩ .

(٦) . الموازنة : ٢ / ٣١٠ .

(٧) . المصدر السابق نفسه : ٢ / ٣١٨ .

ج . الأغراض :

تناول الآمدي اغلب الأغراض الشعرية التي نظم فيها الشاعران ، لكن اهتمامه وُجه إلى غرض المديح اكثر من غيره . وقد أظهر براعة فائقة حين جزّأ هذا الغرض إلى معانٍ مختلفة[١]، لتسهل الموازنة وتستقيم .

ونشأ هذا الاهتمام الواضح بالمديح من كون الشاعرين الموازن بينهما اشتهرا بهذا الغرض ، وقد احتل هذا الغرض مساحة واسعة من ديوانيهما ، ممّا جعل الآمدي يوليه اهتماما خاصاً ، إذ أنه يكشف في كل الأحوال عن أي الشاعرين متقدِّم ؟ ، فضلا عن أن في ابياته فسحة كبيرة للموازن ، تسمح له بالتنقل بين المعاني المختلفة والمتشابهة ، ليوازن بحرية تامّة[٢].

ولّما كان مدح الشاعرين في معظمه موجهاً الى الخلفاء والوزراء فقد حدّد الآمدي جملة من المعاني وجب على الشاعر طرقها حين يمدح الخلفاء سواء كانت تلك حالهم أو لم تكن . وهنا يؤكد على مبدأ اللياقة في مدح هؤلاء ، فقول البحتري . في مدح المتوكل . :

إنّ الخِلافَةَ لَمَّا اهتَزَّ مِنْبَرُها ... بِجَعْفَرٍ أُعطِيَتْ أقْصى أمانيهَا
أبَدَى التَّواضُعَ لَمَّا نَالَهَا رِعَةً ... غَنْها ، ونَاتَهُ فآختالَتْ بِهِ تِيهَا[٣]

هو المعنى الحلو ، والمدح الذي يليق بالخلفاء[٤].

وقول ابي تمام . في المعتصم . :

---

(١) . منها : ذكر الملك والدولة ، وعلو القدر وعظم الفضل ، وتأييد الدين وتقويه أمره ، والرأفة والرحمة ، وإفاضة العدل وإقامة الحق ، وكرم الأخلاق ولينها ... . ينظر : المصدر السابق نفسه : ٢ / ٣٣١.

(٢) . ينظر : الموازنة منهجا نقديا : ١٠٦ . وقد مثل المديح (٣٠٨) صفحة من ديوان أبي تمام الذي يبلغ مجموع صفحاته (٤٣١) صفحة . ينظر : ديوانه : شرح وتعليق : د. شاهين عطية . كما أن قصائد المديح في ديوان البحتري تتفوق عدداً على قصائد الأغراض الأخرى . ينظر : ديوانه : تحقيق : حسن كامل الصيرفي .

(٣) . ينظر : ديوانه : ٢٨ .

(٤) . ينظر : الموازنة : ٢ / ٣٣٧ .

ـى قُطُـبِ الـدّنيا الـذي لَـوْ بِفَضْـلِـهِ مَدَحْتُ بَنـي الدنيا كَفَتْهُم فَضَائِلُهْ[1]

تفضيل في غاية الصحة والحسن ولجودة والاستقصاء ، ولا يقال مثله إلا لخليفة من أفضل الخلفاء[2].

ومثله في الجودة ، بل يزيد عليه ، قول البحتري في المتوكل :

يَـا بْـنَ عَـمِّ النّبِـيّ حَقّـاً ، وَيـا أزْ كَـى قـريشٍ نَفْسـاً ودينـاً وعِرضَـا
نْـتَ بالفَضْـلِ والعُـلُـوّ فأصبَحـْ ـتَ سَمَاءً وأصْبَحَ النـاسُ أرْضَـا[3]

ولو قال قائل ((مثل هذا لغير خليفة لكان قد تجشّم أعْظَم الخطإ ، اذ ليس أحد من الناس يطالبه بأن يمدحه هذا المدح ، ولا أن يفضّله هذا التفضيل))[4].

وقد جعل الآمدي معانٍ خاصة للخلفاء ، فقول البحتري . في المتوكل . :

لَـقَ اللهُ جَعْفَـراً قَـيِّمَ الدُّنـ ـيا سَدَاداً ، وقَـيِّم الـدّينِ رُشْـدَا[5]

مُختصٌّ بالخليفه ، ((لأنه جعله قيّماً على الدين والدنيا ، ولا يجوز أن يقال هذا لغير الخليفة إلاّ أن يكون نائباً عنه))[6].

ومدح الشاعر غير الخليفة بما لا يستحقه إلاّ الخليفة عيب[7].

وكعادته يقدّم الآمدي البحتري لصحة معانيه واستقامة لفظه ورصانة سبكه . أمّا ابو تمام فهو على عكس ذلك . على رأي الآمدي . ، فقوله في المعتصم :

---

(١) . ينظر : ديوانه : ٢٣٠ .
(٢) . ينظر : الموازنة : ٢ / ٣٥٠ .
(٣) . ينظر : ديوانه : ٢٢ .
(٤) . الموازنة : ٢ / ٣٥١ .
(٥) . ينظر : ديوانه : ٢٠ .
(٦) . الموازنة : ٢ / ٣٥٥ .
(٧) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ٢ / ٣٥٦ .

تَـــهُ مُعِـــدّاً قَـــدْ أتَاهَـــا كأنَّهـــا ... ولاشَـكَّ كانَـتْ قَبْـلَ ذَاك تُراسِـلُهْ[1]

في غاية الرداءة والسخف ، ((لأنه جعل الخلافة قد أتته ، وجعله قد أتاها ، وكان ينبغي ان يقتصر على إتيانه إياها ، او اتيانها إياه ، وهو أجود .

فأّما أن يجمع بين الحالين فما وجهه (...) وقصد هذا الرجل الاغراب في الالفاظ والمعاني ، ومن هنا فسد أكثر شعره . وقوله : " ولاشك" من سخيف الالفاظ وسَفسَافها ، وهي حشو رديء ، وليس بالبيت إليه حاجة))[2].

والجيد النادر في هذا قول البحتري . في المهدي بالله . :

سَـــرَتْ تَتَبَغّـــاهُ الخلافَـــةُ رَغْبَـــةً ... إليـــه بـــأوفى قَصْـــدِهَا وآعتمادِهَـــا
فَمـــا عَلِقَتْـــه خَـــبْطَ عَاشِـــيَةِ الـــدُّجَى ... ولَكِنَّهـــا اختَـــارَتْـــهُ بَعْـــدَ ارتيادِهَـــا[3]

فهذه هي الالفاظ المستقيمة والمعاني الصحيحة[4]. لكن الآمدي لم يستطع دفع الجودة من بعض شعر أبي تمام ، ففي باب ذكر المُلك والدولة قال البحتري ، في تعظيم الملك في المتوكل :

مُلْـكٌ كَمُلْـكِ سُـلَيمانَ الـذي خَضَـعَتْ ... لَـــهُ البَرِيَّـــةُ قاصـــيَها ودَانيَهـــا[5]

وأجود من هذا قول أبي تمام في المأمون :

فـــي نَوْلـــةٍ لَحَـــظَ الزَّمَـــانُ شُـــعَاعَهَا ... فَارْتَـــدَّ مُنْقَلِبـــاً بِعَيْنَـــيْ أَرْمَـــدِ[6]
مَـــنْ كَـــانَ مَوْلِـــدُهُ تَقَـــدَّمَ قَبْلَهَـــا ... وَبَعْـــدَهَا فَكَأَنَّـــهُ لَـــمْ يُولَـــدِ

فهذا من أجود ما يقال في مدح دولة وأبلغه[1].

---

(١) . ينظر : ديوانه : ٢٣١ .
(٢) . الموازنة : ٢/ ٢٣٢ – ٢٣٣ .
(٣) . ينظر : ديوانه : ١١٠ .
(٤) . ينظر : الموازنة : ٢ / ٣٣٣ .
(٥) . ينظر : ديوانه : ٣٧ .
(٦) . ينظر : ديوانه : ١١٢ . يقول الشاعر : هذه دولة جيدة نافذة ، اراد الزمان غلبتها ، وأن ينظر اليها فأغشاه شعاعها ، فارتدّ أرمدا .

لهذا قدم الآمدي أبا تمام . في هذا الباب . على البحتري ، كما قدمه أيضا في باب مدح الخلفاء بالمجد والسؤود[٢]، وساوى بينهما في باب : ذكر التقى والورع[٣].

د. الأوزان الشعرية :

ذهب الآمدي الى أن شعر أبي تمام كثير الزحاف ، مضطرب الوزن ، وهذا ما قاله دعبل بن علي الخزاعي وغيره من المطبوعين ، اذ أن شعره بالخطب وبالكلام المنثور أشبه منه بالكلام المنظوم[٤].

وذكر الآمدي نماذج تؤيد ما ذهب اليه ، منها قوله :

وأَنْـــتَ بِمِصْـــرٍ غـــايتي وقَرَابَتِـــي بِهَا ، وَبَنُـو أبيك فيها بَنُـو أبـي[٥]

فهذا ((من أبيات النوع الثاني من الطويل ، ووزنه "فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ " وعروضه وضربه "مَفَاعِلُنْ " ، فحذف نون "فَعُولُنْ " من الأجزاء الثلاثة الأَول ، وحذف الياء من " مفاعلين " التي في المصراع الثاني ، وذلك كله يسمى المقبوض ، لانه حذف خامسه))[٦].

وذكر نماذج أخرى عدّها من الزحاف الحسن الجائز ، إلاّ أنه استقبح كثرته وتواليه في البيت الواحد[٧].

---

(١) . ينظر : الموازنة : ٢ / ٣٤٢ .

(٢) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ٢ / ٣٤٢ – ٣٥٨ .

(٣) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ٢ / ٣٦١ .

(٤) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ١ / ٣٠٦ .

(٥) . ينظر : ديوانه : ٢٥ . يقول : أنت غاية مناي بمصر ، وأنت قرابتي لاني أمت إليك بحرمة ووسيلة وإن لم يكن بيننا قرابة النسب بها ، يعني بمصر .

(٦) . الموازنة : ١ / ٣٠٦ .

(٧) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ١ / ٣٠٧ .

وقد جوّز النقاد القدماء الزحاف ، ولم ينكروه[١] إذا قلّ ، فأّما إذا جاء في بيت واحد في أكثر أجزائه ، فان هذا في غاية القبح ، وهذا أحد أسباب عَدّ شعر أبي تمام شبيها بالكلام المنثور . قال الآمدي : ومثل هذه الابيات في شعره كثير إذا أنت تتبعته[٢] ، وإن عَدّ الآمدي الزحاف (كالقبض والخبن) مطعنا في شعر ابي تمام ، فإن صاحب العمدة يراه أخف من التمام واحسن ، كالذي يستحسن في الجارية من التفاف البدن واعتدال القامة[٣].

وحين تناول الآمدي شعر البحتري ، لاحظ أن كل ما عيب به أبو تمام وُجدَ في شعر البحتري مثلُه ، إلاّ أنه في شعر ابي تمام أكثر[٤]. وذكر نماذج عَدّ أولها أقبح من كل ما عيب به ابو تمام في هذا الباب ، وهو قوله :

ـــاذا تَتَبَّـــعُ الـــنَّفسُ شـــيئاً جَعَـلَ اللهُ الفِـرْدَوسَ مِنْـهُ بَـوَاء[٥]

قال : لا اعرف مثل هذا البيت ، ولعل سبب قبحه يعود البانه خارج عن الوزن[٦]، لانه حذف ألف "فاعِلاَتُنْ " الاولى والثانية والاخيرة فصارت "فَعِلاَتُنْ " ، وسين " مُسفعِلُنْ " الاولى فصارت "مَفَاعِلُن " ، وزادَ في البيت سببا ، وهو حرفان : الهاء من لفظة الجلالة ، واللام من لفظ الفردوس ، وهو : إكفاء[٧].

---

(١) . ينظر : مثلا : العمدة : ١ / ١٣٨ .

(٢) . ينظر : الموازنة : ١ / ٣٠٩ .

(٣) . ينظر : العمدة : ١ / ١٣٨ .

(٤) . ينظر : الموازنة : ١ / ٤٠٨ .

(٥) . ينظر : ديوانه : ٤٤٤ .

(٦) . البيت من العروض هو البيت الاول من الخفيف وهو سداسي ، ووزنه :

فَـــاعِلاَتُنْ مُسْـــتَفعِلُنْ فَـــاعِلاَتُنْ فَـــاعِلاتُنْ مُســـتفعلُنْ فَـــاعلاتُنْ

(٧) . ينظر : الموازنة : ١ / ٤٠٨ – ٤٠٩ .

الموازنـــة بعـــد الآمـــدي[1] :

وجّـه كتـاب الآمـدي عنايـة النقـاد الـى الاهتمـام المتزايـد بالجانـب التطبيقـي لمـنهج الموازنة ، إذ استمرت الموازنات الشعرية بشكل واسع في أغلب المؤلفات الادبية والنقدية[2].

---

(١) . ينظر : الموازنة منهجا نقدياً : ١١٨ ... ١٥٧ .

(٢) . ينظر : مثلا :

. الاشباه والنظائر للخالديين : ١ / ٣١ ، ٦٨ ، ١٢١ ، ١٦٢ ، ٢١٢ ، ٢١٥ ، – ٢ /٣ ،٢١ ،٥٤ ، ٣٣١ .

- الرسالة الموضحة ، للحاتمي : ١٥٢ ، ١٥٦ ، ١٨٤ ، ١٨٥ .

- الواسطة : ١٨ ، ٣٨ ، ٤٨ ،٥٨ ، ٦١ ،١١٩ ، ١٢٢ ،١٨٦ ، ١٩٠ ،٢١٩ ، ٢٥٠ ،٣٢٤ ،٣٧٣ .

- كتاب الصناعتين : ٣٩ ، ٦٣ ، ٧٧ ، ٨٠ ، ٨٧ ، ٩٠ ، ٩١ ، ١٠٠ ، ١٠٤ ، ١١٨ ، ١٢٥ ، ١٥٠.

- الامتاع والمؤانسة ، للتوحيدي : ١٠٨ ، ١٠٩ ، ٣٥٠ .

- اعجاز القرآن ، للباقلاني : ٢٧١ ، ٣٢٥ ، ٤٢٠ ، ٤٢١ .

- شرح ديوان الحماسة ، للمرزوقي : ١ / ٢٧ ، ١٠٧ ، ١٨٧ ، ١٨٩ .

- يتيمة الدهر ، للثعالبي : ١ / ٢٤ ، ٢٥ ، ٤٨ ، ٢ / ١٨٣ ، ٣ / ١٣٦ .

- الإبانة عن سرقات المتنبي ، للعميدي : ٢٤ ، ٢٢٤ .

أمّا بشأن التاليف المتخصص ، فقد ذكر ياقوت الحموي عدة مؤلفات . لم تصلنا . يُظنّ انها سارت على طريقه الآمدي في الموازنة بين شاعرين أو أكثر ، منها : الموازنة لحمزة بن الحسن الاصفهاني[١] والمعيار والموازنة للحاتمي[٢]، وتفضيل أبي نواس على أبي تمام لعلي بن محمد الشمشطائي[٣].

ولم يكن الشعر وحده المعني في هذه الموازنات ، اذ دخل بابَ الموازنة القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف ، والنثر بمختلف أنواعه ، وتنوعت طرق الموازنة باختلاف النقاد .

ومن الملاحظ على معظم الموازنات الشعرية التي حوتها مؤلفات هذه الحقبة ، دخولها في باب السرقات الشعرية . ومن المفيد متابعتها للوقوف على مدى التطور والتجديد الذي لحق هذا المنهج[٤].

١ـ تفضيل القرآن الكريم على سائر كلام البشر :

قال الله عزّ وجلّ : ((قل لئن اجتمعت الانس والجن على ان يأتوا بمثل هذا القرآن ، لا يأتون بمثله ، ولو كان بعضهم لبعض ظهيرا))[٥].

- أمالي المرتضى ، للشريف المرتضى : ١ / ٥١٨ ، ٥٣٢ ، ٥٤٠ ، ٥٥٣ ، ٥٥٦ ، ٥٧٨ ، ٢ / ٩١ ، ٩٧ .
- رسالة الغفران : ١٢٢ . ١٢٣ .
- العمدة : ١ / ٨٤ ، ١٠٠ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٩١ ، ٢ / ١٠٤ ، ١٢٩ ، ١٤٩ .
- سر الفصاحة : ١٣٧ ، ١٤٠ ، ٢٥١ ، ٢٥٤ .
- دلائل الاعجاز : ٣٩ ، ٦٢ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٣٤٥ .
- أسرار البلاغة : ١٤٨ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ،١٥٩ ، ٢٦٧ ، ٢٨٦ ، ٢٩٠ .
- الذخيرة لابن بسام : ١ / ٤٢ ،٢٧٣ ، ٢٨٧ ، ٣٠٩ ، ٣٢٠ ، ٣٢٢ .
- الصبح المنبي ، للبديعي : ١٧٧ ، ١٧٩ ، ٢٤٦ ، ٣٠١ ، ٣٠٧ ، ٣١١ ، ٣٤٩ .
- ينظر : الموازنة منهجا نقديا : ١١٨ – ١١٩ .

(١) . ينظر : معجم الادباء : ٥ / ٥٥ .

(٢) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ١٨ / ١٥٦ .

(٣) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ١٤ / ٢٤٠ .

(٤) . ينظر : الموازنة منهجا نقديا : ١١٩ .

(٥) . سورة الإسراء : ٨٨ .

وقال سبحانه وتعالى : ((أم يقولون افتراه ، قل آتوا بعشرة سور مثله مفتريات ، وادعوا من استطعتم من دون الله ان كنتم صادقين))[١]. وقال جلّ شأنه أيضا : ((وان كنتم في ريب ممّا نزلنا على عبدنا ، فآتوا بسورة من مثله وادعوا شهداءكم من دون الله ان كنتم صادقين))[٢]. وهذا تحدّ واضح للعرب مجتمعين على أن يأتوا بمثل القرآن الكريم . وقد دفع هذا التحدي القدماء الى محاولة البحث في اسباب إعجاز القرآن الكريم وفهم أسراره ، فأكثر الناس الكلام في هذا الباب ، وذهبوا فيه كل مذهب[٣].

وما يعنينا من هذه المذاهب ، سعي النقاد لاستخدام منهج الموازنة حين وضعوا القرآن الكريم في كفة أولى ، وسائر كلام البشر بما في ذلك أحاديث الرسول الكريم والشعر والنثر في كفة أخرى . وقد سار هذا السعي في اتجاه استخدم فيه النقاد منهج الموازنة الحقة ، ونعني سعيهم لكشف أسباب تفوق القرآن الكريم على كلام البشر ، حين عقدوا موازنات بين بعض الآيات من جهة والشعر أو النثر من جهة أخرى ، إن حصل التماثل في المعنى[٤].

فالآية : " **ولكم في القصاص حياة** "[٥] تماثل القول الشائع " **القتل أنفى للقتل** " ، لذلك عقدت الموازنة للوقوف على مدى تفوق القرآن الكريم على كلام البشر ، فتفوق الآية يأتي من وجوه أربعة : الفائدة والإيجاز والتكرار والتأليف ، إذ ان فيها معانٍ حسنة، منها العدل ، وإبانة الغرض المرغوب فيه لذكر الحياة والاستدعاء بالرغبة والرهبة لحكم الله به . أّما الإيجاز فطريقه أن الذي يقابل " القتل أنفى للقتل " من الآية هو " القصاص حياة " والأول أربعة عشر حرفا ، والثاني عشرة أحرف ، أّما التكرار ، فإن تكرار كلمة " قتل " عُدّ تقصيرا في باب البلاغة ، لأن فيه على النفس مشتقة : أما التأليف ، فإن حروف الآية أكثر تلاؤما من حروف القول .

---

(١) . سورة هود : ١٣ .

(٢) . سورة البقرة : ٢٣ .

(٣) . ينظر : ثلاث رسائل في اعجاز القرآن : ١٩ .

(٤) . ينظر : الموازنة منهجا نقديا : ١٢١ .

(٥) . سورة القبرة : ١٧٩ .

إذن لا اختلاف في تقدّم وتفوق الآية على القول المذكور[١]. ولاشك في أن هذه الموازنة قد اشتملت على الدقة والفائدة ، إذ أنها راعت اللفظ والمعنى والتركيب ، فضلا عن أنها كشفت عن أحد أسرار تقدّم القرآن الكريم على كلام البشر .

وقد فتحت المعارضات مجالا أوسع لعقد الموازنة ، إذ تصدّى القدماء لمن عارض آيات القرآن الكريم ، وكشفوا عن زيفهم وبطلانهم ، فقد قال بعضهم : " الفيل ما الفيل وما أدراك ما الفيل .... " **يعارضون قوله تعالى : " الحاقة ما الحاقة وما أدراك ما الحاقة "**[٢] وقوله ايضا : " **القارعة ما القارعة وما أدراك ما القارعة "**[٣].

وكشف النقاد من خلال الموازنة أن المعارضين لم يتبعوا الأسلوب الصحيح ، قال الخطابي : أما علمت أيها العاجز ((ان مثل هذه الفاتحة إنما تجعل مقدمة لأمر عظيم الشأن فائت الوصف ، متناهي الغاية في معناه ، كقول الله تعالى : " الحاقة ما الحاقة وما أدراك ما الحاقة " و " القارعة ما القارعة وما أدراك ما القارعة " فذكر يوم القيامة واتبعها من ذكر أوصافها وعظيم أهوالها ما لاق بالمقدمة التي أسفلها وصدر الخطبة به فقال : " يوم يكون الناس كالفراش المبثوث ، وتكون الجبال كالعهن المنفوش " الى آخر السورة ، وأنت علقت هذا القول على دابة ، يدركها البصر في مدى اللحظ ، ويحيط بمعانيها العلم في اليسير من مدة الفكر ، ثم اقتصرت من عظيم ما فيه من العجب على ذكر المشفر والذنب...))[٤].

لقد أسهمت الموازنة في إظهار زيف هؤلاء ، وتلك سبيل مقالات المتكلفين وعاقبة دعاوي المبطلين[٥].

---

(١) . ينظر : النكت في اعجاز القرآن . ثلاث رسائل في اعجاز القرآن : ٧١ –٧٢ .

(٢) . سورة الحاقة : ١ . ٣ .

(٣) . سورة القارعة : ١ ، ٢ – ٣ .

(٤) . بيان إعجاز القرآن . ثلاث رسائل في إعجاز القرآن . : ٦٠ – ٦١ .

(٥) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ٦٤ .

واختلفت آراء النقاد القدماء بشأن مواضع التفاضل بين القرآن الكريم وكلام البشر ، فذهب ابن الأثير إلى أن ((التفاضل يقع في تركيب الألفاظ اكثر مما يقع في مفرداتها))[١] ، لهذا عزا سبب تقدم القرآن على كلام البشر إلى التراكيب ، قال : ((ألا ترى ألفاظ القرآن الكريم من حيث انفرادها قد استعملها العرب ومن بعدهم ، ومع ذلك فانه يفوق جميع كلامهم ويعلو عليه ، وليس ذلك إلا لفضيلة التركيب))[٢]. وللتدليل على صدق مذهبه عمد ابن الأثير إلى عقد موازنات تدعّم رأيه ، فذكر قوله تعالى : ((فإذا طعمتم فانتشروا ولا مستأنسين لحديث ، ان ذلكم كان يؤذي النبي فيستحي منكم ، والله لا يستحي من الحق))[٣].

ثم ذكر قول المتنبي :

تلذ له المروَّةُ وهي تؤذي وَمن يعشَقْ يلذّ له الغرامُ[٤]

قال : ((هذا البيت من أبيات المعاني الشريفة ، إلا أن لفظة " تؤذي "حطّت من قدره لضعف تركيبها . وحُسنَ موقعها في تركيب الآية (...) وهذه اللفظة إذا جاءت في الكلام ، ينبغي أن تكون مندرجة مع ما يأتي بعدها متعلقة به كقوله تعالى : " ان ذلكم كان يؤذي النبي " ، وقد جاءت في قول المتنبي منقطعة ، ألا ترى انه قال : " تلذ له المروءة وهي تؤذي " ، ثم قال : " ومن يعشق يلذّ له الغرام " ، فجاء بكلام مستأنف . وقد جاءت هذه اللفظة بعينها في الحديث النبوي وأضيفت اليها كاف الخطاب ، فأزيل ما بها من الضعف والركة ، وذاك انه اشتكى النبي عليه الصلاة والسلام فجاءه جبريل عليه السلام ورقاه ، فقال : " باسم الله أرقيك من كل داء يؤذيك " ، فانظر الى السّر

(١) . المثل السائر : ١ / ٢١٣ .

(٢) . المصدر السابق نفسه : ١ / ٢١٤ .

(٣) . سورة الاحزاب : ٥٣ .

(٤) . ينظر : التبيان في شرح الديوان : ٧٥/٤ .

في استعمال اللفظة الواحدة فانه لّما زيد على هذه اللفظة حرف أصلحها وحسّنها))[١].

وواضح أن ابن الاثير قد نقل مبدأ المماثلة . في موازنته . من التماثل في المعنى ، الى " اللفظة الواحدة " تماشيا مع هدفه من الموازنة ، وهو الكشف عن سر تقدم القرآن الكريم من ناحية التركيب . ولّما كان التركيب السليم في الجملة يعرف من خلال علاقة اللفظة بالألفاظ الأخرى ، سعى ابن الأثير لتبيان أن وضع المفردات في الآيات القرآنية يختلف عن وضعها في كلام البشر[٢].

ووازن المظفر العلوي بين بعض الآيات القرآنية وبعض أقوال الرسول الأعظم . عليه الصلاة والسلام . مستندا في ذلك الى مبدأ التماثل في المعاني[٣]. فقوله تعالى : ((**وما هذه الحياة الدنيا إلا لهو ولعب وان الدار الآخرة لهي الحياة لو كانوا يعلمون**))[٤]، يماثل قول الرسول الكريم : " **كأن الموت فيها على غيرنا كتب ، وكأن الحق فيها على غيرنا وجب ، وكأن الذي تشيع من الأموات سفر عما قليل إلينا راجعون** " في المعنى ، لذلك قال العلوي : ((فهاهما قد اتفقا على وصف معنى واحد وهو الموت والعود إلى الآخرة ، وتصرّم الدينا ، وانقضاء احوالها ، وطيها ، والورود إلى الآخرة ، ولكن القرآن متميز في تحصيل هذا المعنى وتأديته))[٥].

وعلى الرغم من أن صاحب الطراز لم يعلل لنا . في هذه الموازنة . سبب تقّدم الاية الكريمة ، فقد نهج هذا المنهج حين تعرض لبعض اقوال البلغاء والخطباء ، وانتهى الى أن القرآن متفوق عليها جميعا[٦].

---

(١) . المثل السائر : ١ / ٢١٥ – ٢١٦ .

(٢) . ينظر : الموازنة منهجا نقديا : ١٢٥ .

(٣) . ينظر : الطراز : ٣ / ٢١٦ – ٢١٧ .

(٤) . سورة العنكبوت : ٦٤ .

(٥) . الطراز : ١ / ٢٢٢ – ٢٢٣ .

(٦) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ١ / ٢٢٣ .

وفي بعض موازناته نجد له شيئا من التعليل والتسويغ ، اذ وازن بين الآية : " **فنرى الودق يخرج من خلاله** " وقول امرئ القيس : " **فألقى بصحراء العبيط بعاعه** " ، قال : " فانظر ما بين الودق والبعاع ، فاختصاص الودق بالرقة واللطافة عما تضمنه البعاع من الغلظ والبشاعة ، دلالة ظاهرة على ما قلناه من أن الفصاحة راجعة الى اللفظ لأجل دلالته على المعنى))[١].

٢ ـ الموازنـات الشعريـة :

دخلت موازنات هذه الحقبة في باب السرقات الشعرية ، مّما يدلّل على العلاقة المتينة بين البابين ، فمنهج الموازنة يساعد الباحثين في السرقات على التمييز بين الآخذ والمأخوذ منه ، ومدى الأخذ ، فضلا عن تحديد الفاضل والمفضول .

فالباحث في السرقات من واجبه التفضيل اذا وجد الشاعر المتأخر قد أبرز معنى من المعاني في كسوة تجعله أحسن مّما كان عند سابقه ، قال ابن طباطبا : ((إذا تناول الشاعر المعاني التي قد سُبق اليها ، فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يعب ، بل وجب له فضل لطفه واحسانه فيه))[٢].

وقد أوصى القاضي الجرجاني الباحثين في السرقت الشعرية بالموازنة الدقيقة بين الأشعار المتماثلة ، إذ قال عن السرقات : ((وهذا باب يحتاج الى انعام فكر ، وشدة بحث ، وحسن نظر ، والتحّرز من الاقدام قبل التبين ، والحكم إلا بعد الثقة))[٣].

وكانت عبارة " المعاني المشتركة المتداولة " منفذا مهما للمعتدلين من النقاد في باب السرقات ، اذ استثمروا عاملي التقدم والتأخر في الزمن استثمارا جيدا في هذه العبارة ، ففي الوقت الذي استبعدوا فيه السرقة في هذا الضرب من المعاني ، كشفوا . من خلال موازناتهم .

---

(١) . المصدر السابق نفسه : ١ / ١٣١ .

(٢) . عيار الشعر : ٧٦ .

(٣) . الوساطة : ٢٠٨ – ٢٠٩ .

عن التطور الذي لحق مثل هذا الصنف من المعاني[١]، لذلك عزوا مجال التفاضل بين الشعراء في هذه المعاني المتداولة المشتركة الى ((مراتبهم من العلم بصنعة الشعر ، فتشترك الجماعة في الشيء المتداول ، وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب ، او ترتيب يستحسن . أو تأكيد يوضع موضعه ، أو زيادة اهتدى لها دون غيره ، فيريك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع))[٢].

وقد صوّر الشعراء هذه المعاني المتداولة بطرائق مختلفة ، فمنهم من زاد عليها ، ومنهم من نقص ، ومنهم من نقلها من فن إلى آخر ، ومن غرض إلى آخر[٣]، ممّا فتح الباب للنقاد أن يعقدوا موازناتهم بين هذه المعاني ، بهدف الكشف عن مدى قدرة الشعراء التي ترتفع بهم عن سابقيهم ، أو تجعلهم مقصّرين عنهم ، فضلا عن وضع اليد على التطور الذي أصاب معنى من المعاني عبر الزمن . وهذا من أبرز مهمات منهج الموازنة وأهدافها ، ونعني بذلك تبيان مراتب الشعراء وقدراتهم الفنية[٤].

ويُعّد الخالديان رائدي هذا التوجه في كتابهما : " الأشباه والنظائر " إذ عملا على تتبع المعاني زمنيا وابراز التطور الذي لحق هذا المعنى أو ذاك ، ومن ثم تفضيل الشاعر المتفوق . فحين تعرّضا لبيت حميد :

أرى بصري قد خانني بعد صحة وحسبك داء أن تصح وتسلما

قالا : قد أكثرت الشعراء القدماء في القديم والمحدث في معناه ، فما فيهم أحد أتى به إلاّ دون بيت حميد ، لأنه جمع مع صحة المعنى جودة اللفظ وحسن التقسيم وملاحة الكلام ، وإن كان أخذه ممن قبله ، فقد زاد عليه ، فالنمر بن تولب أوّل من أتى بهذا المعنى في قوله :

ودعوت ربي بالسلامة جاهداً ليصحني فإذا السلامة داء

---

(١) . ينظر : الموازنة منهجا نقديا : ١٣٦ – ١٣٧ .

(٢) . الوساطة : ١٨٦ – ١٨٧ .

(٣) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ١٨٨ .

(٤) . ينظر : الموازنة منهجا نقديا : ١٣٨ .

فهذا البيت ، وإن كان الأول . أي الأسبق . فبيت حميد أحسن كلاما وأجود وصفا .

وروي أن ابن عباس سمع منشداً ينشد بيت النمر بن تولب هذا، فقال : لا إله إلا الله ، ما اعجب هذا ، كلام العرب مشتبك بعضه ببعض ، ثم ذكر قول النبي عليه الصلاة والسلام : " لو لم يوكل بابن آدم غير الصحة والسلام لأوشكا أن يتلفا " . فالنبي الكريم أتى بهذا المعنى منثورا ، وأتى به الشاعر منظوما ، وقد ذكر جماعة من الشعراء المتقدمين والمحدثين هذا المعنى ، فبعضهم قارب ، وبعضهم قصر ، والاجود من كل ما قيل في هذا الباب بيت حميد .

ولبعض المتقدمين فيه :

ويهوى الفتى طول السلامة جاهداً فكيف يرى طول السلامة يفعل

هذا وإن كان قائله متقدما ، فهو دون ما ذكرنا لانه لم يبين المعنى كما بّينه غيره ، ولهذا قيل المعنى لمن اخترعه ، فإن زاد عليه الآخذ فهو أحق به ، وإن قصّر فقد فضح نفسه[١].

وقد كان لتسامح النقاد في أخذ معاني السابقين دوره المهم في استمرار الموازنات بين الشعراء القدماء والمحدثين[٢]، قال العسكري : ((ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممّن تقدمهم ، والصّب على قوالب من سبقهم))[٣]، ممّا جعله يعقد باباً خاصاً لحسن الأخذ ، وآخر لقبحه[٤]، موازنا بين المتقدم والمتأخر.

ورأى عبد القاهر الجرجاني أن المعاني التي تداولها الشعراء معان متشابهة على الرغم من أنها وردت بصور مختلفة ، الأمر الذي جعله يقسّم هذه المعاني على قسمين :

الأول :أتى فيه شاعر بالمعنى غفلاً ساذجاً ، وأخرجه آخر في شكل يروق ويعجب .

---

(١) . ينظر : الأشباه والنظائر : ١ / ٣٧ – ٣٨ .

(٢) . ينظر : الموازنة منهجا نقدياً : ١٣٩ .

(٣) . كتاب الصناعتين : ٢٠٢ .

(٤) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ٢٠٢ ... ٢٤٤ .

الآخر : صنع فيه كلا الشاعرين المعنى ، فصورا وأبدعا[١].

وإن لم يعقد موازنات لتوضيح القسم الأول ، حين اكتفى بذكر أبيات تدّعم ما ذهب اليه ، وتبّين ما اصطلح عليه النقاد بقبح الأخذ ، فقد عقد موازنات بشأن القسم الآخر ، أثمرت آراء أفاد منها لاحقوه . فحين ذكر قول النابغة :

إذا ما غزوا بالجيش حلّق فوقهم عصائب طير تهتدي بعصائب
جوانح قد أيقن أن قبيله إذا ما التقى الصفان أول غالب[٢]

ذكر الى جانبه قول أبي نواس :

تتأبى الطير غدوته ثقة بالشبع من جزره[٣]

وأورد تعليق أبي نواس حين قال له عمرو بن الوراق : " ما تركت للنابغة شيئا "، فأجاب أبو نواس : " اسكت فلئن كان سابق فما أسأت الاتباع " .

وعلّق الجرجاني على قول أبي نواس ، قال : هذا الكلام دليل بّين على أن المعنى يُنقل من صورة الى صورة ، ذاك لأنه لو كان لا يكون قد صنع بالمعنى شيئا ، لكان قوله : " فما أسأت الاتباع " محالا[٤].

ولهذا التعليق علاقة بما سماه سابقو الجرجاني ، " حسن الأخذ " ، لكن الجرجاني جعل ما أتى به النابغة أصلا وما جاء به أبو نواس فرعاً [٥].

وقد أطلق عبد القاهر الجرجاني على المعاني المتداولة التي لا تقع فيها السرقة اسم " المعاني العقلية " ، أّما المعاني المبتدعة التي تتعرض للسرقة فهي عنده " المعاني التخييلية "[٦].

---

(١) . ينظر : دلائل الاعجاز : ٣٧٣ – ٣٧٤ .
(٢) . ينظر : ديوانه : ٤٢ . ٤٣ .
(٣) . ينظر : ديوانه : ٤٣١ .
(٤) . ينظر : دلائل الاعجاز : ٣٨٩ .
(٥) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ٣٩٨ .
(٦) . ينظر :أسرار البلاغة : ٢٤١ .

وقال الجرجاني : " بعمود المعاني "[١]، هذا المصطلح الذي أفاد منه ابن الأثير حين قال : ((وهذه المعاني التي يتواردون عليها لها عمود ، ولها ما يخرج عن العمود من الشعب))[٢].

وأورد ابن الأثير نموذجا لعمود من أعمدة المعاني[٣]، تدور أبياته حول وصف الطير عندما يتبع الجيش طلبا لأكل لحوم القتلى ، فذكر قول النابغة : " إذا ما غدا بالجيش ... " وبيت أبي نواس : " يتأبى الطير ... " ، ثم أكمل العمود بذكر أبيات أخرى ، وهي قول مسلم بن الوليد :

قد عود الطير عادات وثقن بها فهن يتبعنه في كل مرتحل[٤]

وقول أبي تمام :

وقد ظللت عقبان اعلامه ضحى بعقبان طير في الدماء نواهل
اقامت مع الرايات حتى كأنها من الجيش إلا أنها لم تقاتل[٥]

ثم قال : فهذا عمود من أعمدة المعاني ، لم يخرج هؤلاء كلهم عنه ، وأما ما خرج عن جوانبه من الشعب فقول مسلم :

اشربت أرواح العدا وقلوبها خوفا فانفسها اليك تطير
لو حاكمتك فطالبتك بزحها شهرت عليه ثعالب ونسور[٦]

لأنه معنى منفرد ، فيه من الملاحة الغاية القصوى[٧].

فقول مسلم يمثل الشعب التي ذكرها ابن الاثير . ثم جعل من قول المتنبي :

يُ فدّى أتمُّ الطيرِ عُمرا سِلاَحُه نسورُ المَلا أحداثُها والقشاعُم
وما ضرّها خلقُ بغيرِ مخالبٍ د خُلِقَتْ اسيافُهُ والقوائمُ[١]

---

(١) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ٢٦١ .
(٢) . الاستدراك : ٩ .
(٣) . ذكر ابن الأثير أنه ألف كتاباً سماه " عمود المعاني " لم يصلنا . ينظر : المصدر السابق نفسه : ١١ .
(٤) . ينظر : ديوانه : ١٢ .
(٥) . ينظر : ديوانه :
(٦) . ينظر : ديوانه : ٢٢٣ .
(٧) . ينظر : الاستدراك : ١٠ – ١١ .

شعبة أخرى لعمود المعنى ، ليفضله على قول مسلم بن الوليد ، قال : ((وهذا الذي قبله من قول مسلم ، وان كان أصله من العمود إلا أنه خارج عنه ، وفيه زيادات كثيرة لا زيادة واحدة))[٢].

ولو طُوِّرت هذه الموازنة ، لَكثُر نفعها أو عدّت موازنة تطبيقية مهمة ، وعلى الرغم من ذلك فما قام به ابن الاثير يُعدّ فتحاً جديداً في باب الموازنة بين الشعراء ، وتأتّى ذلك حين تتبع معنى من المعاني تتبعا زمنيا ، من النابغة الى المتنبي ، إذ توصّل . من خلال الموازنة . أن المعنى قد لحقه التطّور على يد شاعرين متأخرين هما مسلم بن الوليد وأبي الطيب المتنبي[٣] ، وهذا التطّور يثبت ما قاله الجاحظ بأن الشعر صناعة[٤].

والصناعة ترتقي وتتطّور على أيدي المبدعين الحاذقين من الصناع ، فمن المتأخرين من فاق الأولين ، لهذا قدّم ابن الأثير كلّ من جرير والفرزدق والأخطل على شعراء عصر ما قبل الاسلام ، وقدّم أبا تمام والبحتري والمتنبي على الثلاثة المذكورين[٥].

وللتدليل على ذلك قال ابن الأثير : ((لأنهم نقبوا وحفظوا، ودرسوا واتقنوا ، فترى الشاعر منهم وقد حوى شعره ما تفرق في أشعار كثير من العرب))[٦].

ونقل ابن الأثير مبدأ " المماثلة " الذي يقوم عليه منهج الموازنة ، من التماثل . في المعنى . في البيت المفرد الى القصيدة[٧]، وذلك حين تحدث عن ضرب من ضروب السرقة ، سّماه " اتحاد الطريق واختلاف المقصد "[٨]. فوازن بين القصائد التي تتفق في الغرض ، كقصيدتي أبي تمام والمتنبي في الرثاء .

---

(١) . ينظر : التبيان في شرح الديوان : ٣ / ٣٧٩ . ٣٨٠ .
(٢) . الاستدراك : ١١ .
(٣) . ينظر : الموازنة منهجا نقديا : ١٤٣ .
(٤) . ينظر : الحيوان : ٣ / ١٣٢ .
(٥) . ينظر : الاستدراك : ٢٥ .
(٦) . المصدر السابق نفسه : ٢٥ .
(٧) . ينظر : الموازنة منهجا نقديا : ١٤٤ .
(٨) . ينظر : المثل السائر : ٣ / ٢٦٥ .

وإذا كان من الحتمي أن نجد في هذه القصائد أبياتا لا تتفق في المعنى ، فما على ابن الأثير إلا أن يجيز الموازنة بين المعاني المختلفة[١]، وهذا ما رآه الآمدي أيضاً .

وعدّ ابن الأثير الاقتصار على الموازنة بين المعاني المتفقة رأياً فاسداً ، لأنه ((يؤدي الى ترك المفاضلة بين الجيد والرديء من الكلام إذا اختلفت المعاني فيهما ، حتى إذا انسد هذا الباب تعدى الى كلام الله تعالى ، فلا يقال إذن إنه أفضل من غيره لأنه لا اتفاق بينهما في المعنى))[٢].

وسوّغ امكانية الموازنة بين المعاني المختلفة بقوله : ((ان الكلام لا يختصّ بمزّية من الحسن ، حتى اتصفت ألفاظه ومعانيه بوصفين هما ، الفصاحة والبلاغة ، فثبت بهذا أن النظر انما هو في هذين الوصفين الذين هما الأصل في المفاضلة بين الألفاظ والمعاني على اتفاقها واختلافها ، فمتى وُجِدَا في أحد الكلامين دون الآخر ، أو كانا أخصّ به من الاخر حكم له بالفضل))[٣].

وعلى الرغم من هذا التسويغ ، اعترف ابن الأثير في مناسبتين بصعوبة الموازنة بين المعاني المختلفة[٤].

وأشار إلى معايير الموازنة بين المعاني المتفقة وهي عنده تتعلّق باللفظ خاصّة . وللفظ طريقان : الأوّل : يتعلق بنظم الكلام ، والآخر : يتعلق بالايجاز[٥].

وحين تعرّض الى بيتين متفقين في المعنى ، الأوّل قول بشار :

من راقب الناس لم يظفر بحاجته وفاز بالطيبات الفاتك اللهج[٦]

والآخر : قول سلم الخاسر :

من راقب الناس مات غما وفاز باللذة الجسور

(١) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ٣ / ٢٦٧ .
(٢) . الاستدراك : ٥٧ – ٥٨ .
(٣) . المثل السائر : ٣ / ٢٧٠ .
(٤) . ينظر : الاستدراك : ٥٨ – ٥٩ ، والمثل السائر : ٣ / ٢٦٩ – ٢٧٠ .
(٥) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ٥٨ .
(٦) . ينظر : ديوانه : ٢ / ٧٥ .

أشار إلى تساوي البيتين من ناحية السبك ، لكنه قدّم بيت سلم الخاسر لأنه أوجز من بيت بشار ، فالأول ثمان لفظات والآخر عشرة[١].

وذهب ابن الأثير إلى أن المفاضلة بين الشعراء من خلال القصائد ، أوضح وأبين من المفاضلة بينهم من خلال الأبيات ، قال : ((واعلم أن من أبين البيان في المفاضلة بين أرباب النظم والنثر أن يتوارد اثنان منهما على مقصد من المقاصد يشتمل على عدة معان (...) وهذا أبين في المفاضلة من التوارد على معنى واحد يصوغه هذا في بيت من الشعر وفي بيتين ، ويصوغه الآخر في مثل ذلك ، فإن بُعْدَ المدى يُظهر ما في السوابق من الجواهر ، وعنده يتبّين ربح الرابح وخُسْر الخاسر))[٢] . ويعرض ابن الأثير نموذجا لذلك ، وهو قسما ممّا توارد عليه البحتري والمتنبي في وصف الأسد ، فممّا جاء للبحتري من قصيدته :

وَمـا تَـنْقُم الحسَّـادُ إلاّ أصَـالَةً ... لـديك وعَزْمـا أريحِ يَّـا مُهَـذَّبا
وقد جَرّبُوا بالأْسِ منْكَ عزيمةً ... فَضَلْتَ بها السّيفَ الحُسَامَ المُجَرَّبا
غَدَاة لَقِيتَ اللَّيْثَ واللّيْثُ مُخْدِرٌ ... يُحَدِّدُ نَابـاً للِّقَـاءِ ومِخْلَبـا
إذا شَاءَ غَادَى عانةً أو غَدَا عَلَى ... عَقائِل سِرْبٍ أو تَقَنَّصَ رَبْرَبا
شَهِدْتُ لَقَدْ أنْصَفْتَهُ حينَ تَنْبري ... لَهُ مُصْلِتاً عَضْباً من البيضِ مِقْضَبا[٣]

.....

ومما جاء لأبي الطيب في قصيدته :

أُمَغَّـرِ اللّيْـثِ الهِزْبـرِ بِسَـوْطِه ... لمـن اتّخَـرْتَ الصَّـارِمَ المصـقولا ؟
وَرْدٌ إذا وَرَدَ البُحَيْـرَةَ شَـارِباً ... وَرَدَ الفُـرَاتَ زئيـرُه والنِّـيلا
متَخَضِّـبٌ بـدم الفَـوَارِسِ لابِـسٌ ... فـي غيلِـهِ مِـنْ لِبْتَيْـهِ غِـيلا

(١) . ينظر : الاستدراك : ٥٨ – ٥٩ .
(٢) . المثل السائر : ٣ / ٢٨٨ .
(٣) . من قصيدته في مدح عبد الله بن دنيار ووصف مبارزته للأسد . ينظر : ديوانه : ٥٥ .
أريحي : الواسع الخلق . مخدر : ملازم للأجمة . غادى عانة : باكَر قطيعاً من حمر الوحش . عقائل سرب : ظباء نفيسة . تقنص ربربا : افترس قطيعا من بقر الوحش . مِقضب : قاطع .

ـــا قُوبلَـــتْ عينـــاه إلا ظُنَّتَـــا تَحـتَ الـدُّجَى نَـارَ الفريـقِ حُـلُـولا
فـــي وحـــدة الرُّهْبـــانِ إلاّ أنـــه لا يَعْـرِفُ التَّحـــرِيَم والتَّحْلِـــيلاَ [1]

.....

قال ابن الأثير : ((وسأحكم بين هاتين القصيدتين ، والذي يشهد به الحق وتتقيه العصبية أنكره ، وهو أن معاني أبي الطيب ، أكثر عدداً ، وأَسَدّ مقصداً ، ألا ترى أن البحتري قد قَصَرَ مجموع قصيدته على وصف شجاعة الممدوح من تشبيهه بالأسد مرّة وتفضيله عليه أخرى ، ولم يأت بشيء سوى ذلك ، وأّما أبو الطيب فإنه أتى بذلك في بيت واحد وهو قوله :

أُمعفّـــر اللّيـــث الهِزْبـــرِ بسَـــوْطِه لمـــن انّخَـــرْتَ الصّـــارِمِ المصـــقولا؟

ثم إنه تفنن في ذكر الأسد ، فوصف صورته وهيئته ، ووصف أحواله في انفراده في جنسه ، وفي هيئة مشيه واختياله ، ووصف خلق بخله مع شجاعته ، وشبه الممدوح به في الشجاعة ، وفضله عليه بالسخاء ، ثم انه عطف بعد ذلك على ذكر الأنفة والحمّية التي بعثت الأسد على قتل نفسه بلقاء الممدوح وأخراج ذلك في أحسن مخرج ، وأبرزه في أشرف معنى (...) . والبحتري وإن كان أفضل من المتنبي في صوغ الألفاظ وطلاوة السّبك ، فالمتنبي أفضل منه في الغوص على المعاني))[2].

وواصل ابن الأثير كلامه قائلا : ((فإذا شئتَ أن تَعلم فضلَ ما بين هذين الرجلين، فانظر إلى قصيدتيهما في مراثي النساء التي مفتتح إحداهما :

يَا أختَ خيرَ أخٍ ، يا بنت خير أبٍ كنايـةً بهمـا عـن أشـرف النسـبِ[3]

وهي لأبي الطيب . ومفتتح الأخرى :

غُـرُوبُ دَمـع مـن الأجفـانِ يَنْهِـلُ حُرْقَـة بغليـل الحـزن تَشْـتَعِلُ[4]

---

(١) . من قصيدته في مدح بدر بن عمار لما خرج الى أسد . ينظر : التبيان في شرح الديوان : ٣ / ٢٣٩.
(٢) . المثل السائر : ٣ / ٢٨٧ .
(٣) . مطلع قصيدته في رثاء أخت سيف الدولة . . ينظر : التبيان في شرح الديوان : ١ / ٨٦ .
(٤) . لا وجود للقصيدة في ديوانه .

وهي للبحتري ، فإن أبا الطيب انفرد بابتداع ما أتى به في معاني قصيدته والبحتري أتى بما أكثره غَثٌّ بارد ، والمتوسط منه لا فرق فيه بين رثاء امرأة ورجل (...) .

والفُتيا عندي بينه . يقصد المتنبي وبين البحتري ، أن أبا الطيب أنفذ في المضيق ، وأعرف باستخراج المعنى الدقيق ، وأما البحتري فإنه أعرف بصوغ الألفاظ ، وحوك ديباجتها))[1].

وفي موضع آخر ، فاضل ابن الأثير بين قصيدتين ، الأولى لأبي تمام في رثاء ولدين صغيرين ، والأخرى للمتنبي في رثاء طفل صغير ، قال : ((فتأّمل (...) الى ما صنع هذان الشاعران في هذا المقصد الواحد ، وكيف هام كلّ واحد منهما في وادٍ منه ، مع اتفاقهما في بعض معانيه ؟

وسأبّين لك ما اتفقا فيه وما اختلفا ، وأذكر الفاضل من المفضول فأقول : أما الذي اتفقا فيه ، فإن أبا تمام قال :

لَهْفي على تلك الشواهِدِ فيهما لو أخِّرت حتى تكون شمائلا[2]

وأما أبو الطيب فإنه قال :

بَولُودِهم صَمْتُ اللسان كغيره ولكنّ في أعطافه منطقَ الفضْلِ[3]

فأتى بالمعنى الذي أتى به أبو تمام ، وزاد عليه بالصناعة اللفظية ، وهي المطابقة في قوله : " صَمْتُ اللسان ، ومنطق الفصل " .

وقال أبو تمام :

نجمانِ شاءَ الله ألا يَطلعا إلا ارتداد الطَّرْفِ حتى يأفلا

---

(١) . المثل السائر : ٣ / ٢٨٨ – ٢٨٩ .

(٢) . ليست القصيدة بديوانه بشرح التبريزي .

(٣) . من مرثيته لأبي الهيجاء عبد الله بن سيف الدولة . ينظر : التبيان في شرح الديوان : ٣ / ٤٥ .

وقال أبو الطيب :

بَـدَا ولــه وعــد الســحابة بــالروى وصَــدَّ وفينَــا غُلّــة البلــد المحــل

فوافقه في المعنى ، وزاد عليه بقوله : " وصَدَّ وفينا غلّة البلد المحل " ، لأنه بّين قدر حاجتهم إلى وجوده وانتفاعهم بحياته .

وأما ما اختلفا فيه ، فإن أبا الطيب اشعر فيه من أبي تمام أيضا ، وذاك أن معناه أمتن من معناه ، ومبناه أحكم من مبناه (...) وأبو تمام ، وإن كان اشعر عندي من أبي الطيب ، فإن أبا الطيب أشعر منه في هذا الموضع .

قال أبو الطيب :

عـزاك سـيفَ الدولــة الُمقتــدى بــه فإنــك نصْــلٌ والشــدائِدُ للنّصْــلِ

وهذا البيت بمفرده خير من بيتي أبي تمام اللّذين هما :

أن تُــرْزَ فــي طرفــي نهــار واحــد رُزْأيــنِ هاجَــا لوعــةً وبلابــلا
فالثّقْــلُ لــيس ُضــاعفا لـِمطِيَّــةٍ إلا إذا مــا كــانَ وهمــا َبــازِلا

فإن قول أبي الطيب : " والشدائد للنصل " أكرم لفظا ومعنى من قول أبي تمام : " إن الثقل إنما يضاعف للبازل من المطايا "))[1].

أّما معايير الموازنة بين المعاني المختلفة ، فإنها تتمحور عند ابن الأثير حول الألفاظ والمعاني[2].

وهنا يقّدم نموذجا لهذا النوع من الموازنة ، فبيت النابغة :

ولســت بمســتبق أخــا لا تلمــه على شعث : أي الرجال المهذّب؟[1]

---

(١) . المثل السائر : ٣ / ٢٦٧ – ٢٦٨ – ٢٦٩ .

(٢) . ينظر : الاستدراك : ٥٩ . وقد أشار ابن الأثير الى أنه صنع كتاباً . لم يصلنا . سّماه : " الرسالة في المعاني المبتدعة " ضمّنه آراءه بشأن الموازنة بين المعاني المختلفة . ينظر : المصدر السابق نفسه : ٦٠ .

أفضل عنده من بيت امرئ القيس :

كـأن قلـوب الطيـر رطبـا ويابسـا لدى وكرها العنّاب والحشف البالي[٢]

فإن تساوى البيتان من جهة اللفظ فإن الأول متفوق من جهة المعنى ، ((لانه تضمن حكمة تعرب عن تجربة الاخوان ، يتأدب بها الغر الجاهل ، ويتنبه لها الفطن الأريب ، والناس أحوج الى معرفته من معرفة التشبيه الذي يتضمنه بيت امرئ القيس (...) وبيت النابغة حكمة مؤدبة تستخرج بالفكر الدقيق))[٣].

ومن المهم أن نشير هنا أن محمد زغلول سلام عدّ الموازنة بين المعاني المختلفة تجديداً أتى به ابن الأثير ، قال : ((والتجديد الظاهر عنده في الموازنة بين الشعراء ، هو المفاضلة بين بيتين أو أكثر مع اختلاف المعاني ، وكانت الموازنة من قبل لا تقوم إلا إذا اتفقت المعاني))[٤].

وذهب آخر إلى أن ما جاء به ابن الأثير لا يستحق أن يسمى تجديداً ، فهو لا يعدو أن يكون تنظيما لاقوال النقاد السابقين ، فجانبه النظري مستمد من الآمدي ، وجانبه التطبيقي مأخوذ هو الآخر من الآمدي وكذلك الرماني[٥].

أما التجديد الحقّ في منهج ابن الأثير ، فينحصر في جانبين مهمين[٦]:

الأول : مذهبه في الموازنة ، الذي وصفه الدكتور إحسان عباس بالنقد الإحصائي[٧]، إذ قال ابن الأثير : ((أن ننظر إلى قصيدتين لشاعرين ونختار جّيد هذه وجّيد تلك ، فمن كان جيده أكثر بالنسبة إلى رديئه ، حكم له بالفضيلة ، أو أن ننظر في ديوان هذا وديوان ذاك ، ويجري الأمر على ما تقدّم في قصيدتيهما ، ومثال ذلك أن يكون ديوان أحدهما خمسة آلاف بيت ، منها أربعة آلاف جيدة ، وديوان الآخر ستة آلاف

---

(١) . ينظر : ديوانه : ٧٤ .

(٢) . ينظر : ديوانه :

(٣) . الاستدراك : ٦٠

(٤) . ضياء الدين بن الاثير وجهوده في النقد : ٣٠٥ .

(٥) . ينظر : الموازنة منهجا نقديا : ١٤٨ .

(٦) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ١٤٨ – ١٤٩ – ١٥٠ .

(٧) . ينظر : تاريخ النقد عند العرب : ٥٩٧ .

، منها أربعة آلاف جيدة ، فالفضيلة المحكوم بها ، في هذا المقام لصاحب الخمسة دون الستة))[١].

الآخر : قناعة ابن الأثير بأن المفاضلة بين الشعراء في القصائد أبين وأوضح منها في الأبيات المنفردة ، لهذا سعى إلى الموازنة بين الشعراء من خلال القصائد المبنية على غرض واحد ، كموازنته بين قصيدتين في وصف الذئب ، إحداهما للبحتري التي يقول فيها :

وأطلس ملء العين يحمل زوره وأضلاعه من جانبيه شوى نهد

والأخرى للشريف الرّضي التي يقول فيها :

وعارى الشوى والمنكبين فن الطوى أتيح له بالليل عار الاشاجع

قال : ((ان البحتري أشعر في وصف حاله مع الذئب ، وأّما الشريف الرّضي فانه أشعر في وصف الذئب نفسه))[٢].

والبحتري ((لم يصف من الذئب شيئا سوى عظم قده ، وطول ذنبه ، وبريق أنيابه وانطوائه لشده جوعه ، وفي بعض هذه الأوصاف ما لا مزية فيه كطول الذنب))[٣].

أّما الرّضي فقد ((أبلغ في وصفه حتى لم يغادر شيئا إلاّ ذكره ، ألا ترى أنه وصف جوعه وانفراده (...) وإدراكه ، وحسه ، وتيقضه (...) وقد جمع في أبياته هذه أشياء تفرقت في أبيات غيره من شاعر بدوي أو قروي ، وزاد على ذلك))[٤].

ونختم جهود ابن الأثير في باب الموازنة بإشارته . التي سُبق إليها . إلى إمكانية عقد الموازنات في النثر ، فكما يوازن بين الشعراء ((يقاس عليه الكتاب ، وكما تجوز المفاضلة بين المعنيين المختلفين في الشعر ، فكذلك تجوز في الكتابة ، ويجوز أيضا بين الكاتب والشاعر))[٥].

---

(١) . الاستدراك : ٦٠ .

(٢) . المصدر السابق نفسه : ٧٣ .

(٣) . المصدر السابق نفسه : ٧٣ .

(٤) . المصدر السابق نفسه : ٧٣ .

(٥) . الاستدراك : ٦١ .

وبهذا نكون قد وقفنا وقفة متأنية ، فاحصة ، ثاقبة عند " الموازنة " مصطلحا ومفهوماً ومنهجاً ، ومشروعاً إجرائياً موسّعاً ، خاض فيه النقد والنقاد القدماء .

وقد حاولنا الإحاطة والاستقصاء ، وتتبع حلقات التطّور التي مرّ بها هذا المنهج النقدي عبر العصور .

جاء في البيان والتبيين ((أجود الشعر ما رأيته متلاحَم الأجزاء سهل المخارج ، فتعلمذلك انه أفرغ إفراغاً واحداً ، وسُبِكَ سبكاً واحداً ، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان))[١].

وعلق ابن رشيق على هذا الكلام بقوله : ((وإذا كان الكلام على هذا الأسلوب الذي ذكره الجاحِظلماعهُ ، وخف مُحتَملُه ، وقَرِبَ فَهمهُ ، وعَذُبَ النطقُ بِه ، وحلي في فم سامِعِه فإذا كان متنافراً متبايناً عَسُر حفظه وثُقُلَ على اللسان النطَقُ به ، ومَجّتْه المسامِعُ ، فلم يستقر فيها منه شيء))[٢].

يستنتج من هذا التعليق ان للكلام السهل المخارج المنسجم المسبوك عند ابن رشيق وظيفتين رئيسيتين مهمتين :

أ . **وظيفة إيقاعية نغمية** عبر عنها من خلال ما تتركه من اثار في نفس السامع ، حين استعمال مصطلحات : اللذة والحلاوة ، والخفة ، والعذوبة .

ب . **وظيفة الفهم والحفظ** ، بل تلوح وظيفة الحفظ وكأنها المقصود بـ " الفهم " نفسه ، يظهر هذا من قوله :

" فإذا كان متنافرا متبايناً عسُرَ حفظه ، وثقل على اللسان النطق به ، ومجته المسامع ، فلم يستقر فيها "

إذن تعد الوظيفتان المذكورتان . وظيفة التنغيم (والغناء) ووظيفة الحفظ ، الوظيفتين الأساسيتين للتوازن والوزن في نظر القدامى[٣].

وقد سُئِلَ عبد الصمد الرقاشي عن إيثاره للسجع والتوازن عامة ، فأجاب :

((إن كلامي لو كنت لا امل فيه الا سماع الشاهد لقلّ خلافي عليك ، ولكني أريد الغائب والحاضر ، والراهن والغابر ، فالحفظ إليه أسرعُ ، والآذان لسماعه أنشطُ ، وهو أحقُّ

---

(١) . البيان والتبيين : ١ / ٢٦٧ .

(٢) . العمدة : ١ / ٢٥٧ .

(٣) . ينظر : البنية الصوتية في الشعر . د. محمد العمري : ٢٩٤ .

بالتقييد وبقلة التفلّت . وما تكلمت به العرب من جيد المنثور اكثر مما تكلمت به من جيد الموزون ، فلم يُحفظ من المنثور عشره ، ولا ضاع من الموزون عشره))[١].

فالوظيفتان . المشار إليهما . هما اقدم وظائف الشعر ، تتصلان بنشأته والمراحل الشفوية ، إذ كان الغناء والشعر ، متلازمين كما في الشعر الشعبي ، وكانت العلوم والمعارف تحفظ في شكل أراجيز واشعار أو أمثال موزونة[٢].

ومما لا شك فيه ان التطور الذي شهده الشعر في عصر الكتابة ان لم يكن من القوة بما يجعله يغير وظيفة الموازنات تغييراً واضحاً ، فقد خلخلَ الوظيفة الحفظية (والفهمية أيضا) والتنغيمية الغنائية بما لوحظ من نزوع نحو مجافاة الانسجام[٣].

وقد منح هذا الواقع فرصة لخصوم الوظيفة النغمية الغنائية من منظري الاعجاز ، فراحوا يبحثون عن وظيفة أخرى غير الوظيفة الصوتية التنغيمية الصرف ، فذهبوا الى ان تأثير الموازنات معنوي ، يرجع الى ما يقع في النفس عن طريق الايهام ، لا الى ما تسمعه الاذن أو تطرب له[٤] وهذا عبد القاهر الجرجاني يُرجع حسن التجنيس الى " التوّهم " الذي يرافقه ، والتوهم مستويات منه ، ما هو جلّي ، يستحكم حتى يبلغ ان يصير اعتقادا ، ومنه ما هو خفي يجري في الخاطر[٥] ومرجعه الى الفرق الذي يدركه المرء بين المتشابهين ، إذ ترى الشيء هو وليس هو ، قال : ((واعلم ان النكتة التي ذكرتها في التجنيس ، وجعلتها العلة في استجابة الفضيلة ، وهي حسن الافادة مع ان الصورة صورة التكرير والاعادة ، وان كانت لا تظهر الظهور التام الا في المستوفي المتفق الصورة منه ، كقوله :

مَا مَاتَ مِن كَرَمِ الزّمانِ فإنَّهُ يَحيا لَدَى يَحْيى بن عبد الله

---

(١) . البيان والتبيين : ١ / ٢٨٧ .

(٢) . يذكر هنا ان بييركيرو يربط بين هاتين الوظيفتين وبين اسبقية الشعر في النشأة على النثر في اغلب الاداب . انظر : . Le Versification , P: 45

(٣) . ينظر : البنية الصوتية في الشعر : ٢٩٥ .

(٤) . ينظر : المرجع السابق نفسه : ٢٩٥ .

(٥) . ينظر : اسرار البلاغة : ١٤ .

أو المرفُو الجاري هذا المجرى ، كقوله : " **أو دَعَاني أُمتْ بما أو دَعاني** " فقد يُتصور في غير ذلك من اقسامِه[١].

ان هذا التأويل الذي اتجه اليه الجرجاني ، بغض النظر عن سياقه المُخاضم للتجانس الصوتي والرامي الى سلبه اخص خصوصياته في الادب القديم ، يضع اليد على احدى اهم الوظائف التوازن الصوتي ، ونعني بذلك الوظيفة التعبيرية التي تقوم على الانزياح والعدول ، وسنبين هذه الفاعلية بنماذج متنوعة عند الحديث عن التفاعل في مستويي التجنيس والترصيع . ويلتقي هذا التوجه مع توجه شعريين محدثين ، عملوا على إبراز الوظيفة التعبيرية من خلال إبراز الدور الدلالي في فاعلية الموازنات ، وهذا ظاهر لدى الاتجاهين البلاغي اللساني ، والبلاغي السيميائي .

ومع اهمية العبد الدلالي والامكانيات التأويلية التي تحققها الموازنات ، فان التطرق الى الكثافة التوازنية ، والمواد الصوتية الداخلة في تكوينها بمستوياتها الثلاثة (المماثلة ، المضارعة ، المقاربة) يؤكد تركيزنا على الوظيفتين التنغيمية والحفظية[٢]كما تؤكده النماذج الشعرية التي استعنا بها .

سنحاول في هذا الفصل تتبع موقف الموازنات في التراث البلاغي العربي من خلال الاجابة عن عدّة أسئلة ، من اهمها :

. لِم اهتم بعض البلاغيين بالموازنات اكثر من غيرهم (لاسيما البدبعيين والنقاد) ؟ .

. لِم غض الطرف عنها بعضهم . وخاصمها الاخر (بلاغيو الاعجاز ومنظرو الخطابة) ؟ .

. ما ميكانيزمات انتاج المصطلح التوازني ؟[٣]

ونحن نجيب عن هذه الاسئلة وعن غيرها لا نرغب في ان يكون عملنا مجرد دراسة تاريخية يحتسب اجرهما عند الارشيف ، بل نصبو الى ان تكون فاعلة نشطة تدر فوائد لاسيما للمتخصصين .

---

(١) . اسرار البلاغة : ١٢ – ١٣ .

(٢) . ينظر : البنية الصوتية في الشعر : ٢٩٥ .

(٣) . ينظر : الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية . د. محمد العمري : ٣ .

انزوت الموازنات الصوتية خارج حلقة نظرية المعنى لتكون جزءاً من "علم البديع " الذي الحق بالقسم الثالث المخصص اساسا لعلمي المعاني والبيان هذا الموقع الهامشي الذي وضعت فيه الموازنات سببه الاستراتيجية العامة لنظرية المعنى التي ترعرعت في احضان نظرية الاعجاز [١].

والى جانب تيار نظرية المعنى (وعمادها نظرية الاعجاز وهي نتاج جهد الاشاعرة) يقع تيار نظرية الفصاحة (التي تتصل باهتمام المعتزلة ومنهم الجاحظ وابن سنان ، اذ اهتمت بتنظير الخطابة وتعليمها) .

ويلتقي هذان التياران معا في التنبيه الى المقام ومراعاة الاحوال ، أي في الاهتمام بالخطاب الاقناعي الذي لا قيمة عنده للموازنات ، اذ لا تلعب فيه الا دوراً مساعداً ، بل ثانوياً [٢].

اذ كان لنظرية الاعجاز البياني عند الاشاعرة اثر سلبي على دراسة الموازنات والاهتمام بها من خلال تطرقها لقضية اللفظ والمعنى ، وتجريد الاول . بوصفه اصواتا مسموعه . من كل مزية بلاغية ، ويعود ذلك الى مسلمة اولية ، وهي : تقدم الفصاحة القرآنية على الفصاحة البشرية[٣]، والتسليم المبدئي بأن القرآن الكريم ليس شعراً . فمن هنا وجه الاهتمام للتقليل من قيمة الخصوصيات الصوتية التي يتمتع بها الشعر او يتوسع فيها .

اما الاتجاه الثاني الذي اثراه المعتزلة بافكار قيمة عدة ، فقد انشغل بالمقام الخطابي وفصاحة الخطيب اكثر من اهتمامه بصور التوازن الصوتي . لذلك لم يقدم هو الاخر افكارا واعدة في هذا الشأن واكتفى بملاحظات محدودة . ولابد لنا ان نذكر هنا ان الاتجاه البلاغي

---

(١) . ينظر : الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية : ٣٥ .

(٢) . ينظر : المرجع السابق نفسه : ٣٦ .

(٣) . وقد خرج هذا الموقف من المستوى النظري الصرف الى مستوى الممارسة والتطبيق ، وفرض الرقابة على الاجتهادات النقدية وخطّا الحدس النقدي المباشر : انشد رجل من اهل المدينة ابا عمرو بن العلاء قول ابن قيس الرقيات :

إن الحوادث بالمدينة قد أوجعنني وقرْعَنَ مَروتيه

فانتهره ابو عمرو ، وقال : مالنا ولهذا الشعر الرخو ! إن هذه الهاء لم توجد في شيء من الكلام الا أرخته ، فرد عليه بقوله تعالى : "ما أغنى عني ماليه َ هلك عَني سلطانيه "فانكسر ابو عمرو انكسارا شديداً . ينظر : الخصائص : ٣ / ٢٩٣ .

المنظر) في اطار نظرية الادب ، او نظرية اللغة العامة ، او نظرية الاعجاز ، او الخطاب الاقناعي) قد غيّب النص الشعري[١]او خاصمه ، لذلك لن نستحضره كثيرا في هذا الفصل .

وعلى الضفة الاخرى يمكث تيار ثالث لم يكن له حضور في مستوى وصف الظاهرة التوازنية ، ونعني بذلك تيار الفلاسفة الشراح ، ومن قفا اثرهم وحدا ركبهم في تبني نظرية التخييل والمحاكاة ، فهؤلاء اهتموا بالوظيفة واعرضوا عن الممارسة التطبيقية ومعاينة النصوص الشعرية[٢].

فقد عالج هؤلاء الايقاع من وجهة نظر الوظيفة ، بوصف الايقاع عنصراً من عناصر المحاكاة لما له من دور تهيئي . وضمن هذا التوجه الفلسفي يندرج الاتجاه البياني بحلته الذي ظهر بها عند ابن وهب ، فهو يضع الايقاع في مرتبة متدنية[٣].

اما المجال الخصب الذي عولجت فيه القضايا الشعرية وانتجت فيه المصطلحات التوازنية فهو مجال النقد التطبيقي المتذوق للنصوص الذي مارسه القراء العاديون والشعراء انفسهم واصحاب الاختيار ، ووضع له البديعيون الاسماء ، وجمعوه في كتب ابتداء من كتاب " البديع " لابن المعتز الذي كان إحدى ثمار الحركة النقدية التطبيقية الناتجة عن الصراع بين القدماء والمحدثين .

لهذا تعد كتب البديع ونقد الشعر التطبيقي المصدر الرئيس لدراسة الخصوصية الشعرية وفي مقدمتها الموازنات الصوتية[٤].

دون ان ننسى ايضا ما كتب في الموازنة بين الشعراء ، وفي البحث عن خصوصيات القدماء ، اذ كان هذان المجالان ميدانا اخر انتجت فيه المصطلحات التوازنية ، سُجل بعضها في كتب الخصومات مثل " الوساطة " و "الموازنة "، وسُجل اكثرها في كتب البديع والبديعيات،من مثل " البديع في نقد الشعر " لاسامة بن منقذ " و " خزانة الادب " لابن حجة الحموي و " تحرير التحبير " لابن ابي

(١) . ينظر : البنية الصوتية في الشعر : ١٧ .
(٢) . ينظر : الموازنات الصوتية : ٣٦ .
(٣) . ينظر : البنية الصوتية في الشعر : ١٦ .
(٤) . ينظر : الموازنات الصوتية : ٣٦ .

الاصبع و " أنوار الربيع " لابن معصوم . وغيرها من المؤلفات والشروح التي جعلت همها استقصاء الصور البلاغية مقتصرة على التعريف والمثال أحدهما او كليهما[١].

كان القرن الثاني الهجري عصر تنظير العروض والقافية مع الخليل بن احمد الفراهيدي (١٠٠ هـ . ١٧٠هـ) ومن عاصره من أئمة اللغة ، فبين أيدي هؤلاء طورت قضايا البناء الصوتي في الشعر قبل ان تفرض استقلالها .

وظل الاهتمام منصبا على الجانب المقنن من البناء الصوتي ، أي على الوزن والقافية . وعلى الرغم من بعض الاشارات التي وجدناها عند مصنفي القرن الثالث . ابن المعتز بخاصة . فلا نكاد نعثر على دليل يبين عناية اللغويين بتنظير المقوم الصوتي الحر . غير ان كلام المصنف حين رد على من ادعى اسبقية المحدثين الى الكلام البديع ، وذكر ابواب البديع الخمسة ، دل على ان الحديث في تلك المكونات الخمسة كان دائراً بين معاصري ابن المعتز[٢]، قال : ((انما غرضنا من هذا الكتاب تعريف الناس ان المحدثين لم يسبقوا المتقدمين الى شيء من ابواب البديع))[٣].

ان اشتغال الموازنات الصوتية ووظائفها كانا وما يزالان موضع اهتمام واسع سواء بالنسبة للبلاغة القديمة ، ام الشعرية الحديثة ، وما يختلف دائما هو المنطلق النظري الذي ينطلق منه الدارس او زاوية النظر ، فقد يوجه الاهتمام الى البعد الدلالي للتوازن ، ويُعدّ اساس فاعليته ، كما هو الامر عند بعض البلاغيين ذوي النزوع السيميائي من مثل " يوري لوتمان " والنفسي مثل " دلتوي وتاتيلون " ، وقد يركز الانتباه على التوازن الصوتي الخالص بغض النظر عن التفاعل الصوتي . الدلالي . ، كما يظهر في عمل بعض الشعريين اللسانيين ، وهذا النزوع الى تقديم هذا الجانب او ذاك سنلمسه ايضا في البلاغة العربية مع محاولة للكشف عن خلفاياته[٤].

---

(١) . ينظر : الموازنات الصوتية: ٤٩ .

(٢) . ينظر : الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية : ٤٦ .

(٣) . البديع :٣ .

(٤) . ينظر : البنية الصوتية في الشعر : ٤٩ .

فياكوبسون . مثلا . آمن منذ البدء بان التوازن هو المبدا الباني في الشعر ، وهو بذلك يتبنى مذهب " هوبكانز " ، لذلك نجده يردد قوله :

((ان الجانب الصناعي في الشعر ، بل قد يجوز القول بان الشكل الصناعي كله يرجع الى مبدأ الموازاة ، فبنية الشعر تتميز بتوازن مُطرد ، من الموازاة التقنية في الشعر العبري ، ومن ترتيلات الموسيقى الكنيسية الى تعقيد النظم الاغريقي والايطالي والانجليزي))[١].

وبنية الموازاة النظمية عند " هوْبكانز" ، بنية ملحوظة لا تقتصر على الوزن والايقاع والتجنيس والقافية ، بل تتسع لتشمل التوازي الدلالي القائم على التشابه والتعارض كالاستعارة والتشبيه والطباق[٢].

باختصار ان التوازي عند ياكوبسن على عدة مستويات :

((البنى التركيبية ،والصيغ والمقولات النحوية ، والمترادفات ، والمتطابقات المعجمية ، واخيرا تأليف ورصف التشكلات الصوتية والاشكال التطريزية))[٣].

وفي محاولة لتحديد التوازنات الفاعلة في الشعر وتلافيا لعدد من الاعتراضات التي دارت حول نظرية التوازي عند ياكوبسن ظهر لدى دارسي التوازنات بشكل خاص ميل الى وضع علامات ومؤشرات يُهتدى بها لاكتشاف التوازنات وقياس فاعليتها الشعرية .

بعض هذه المؤشرات يتصل بعملية التلقي ، أي ان مردها الى التفاعل بين النص والقارئ او المستمع ، وبعضها نصي محض ، ومردها الى التفاعل بين النص الادبي وسنن اللغة ، فتميز عن ذلك اتجاهان ينضوي الاول تحت اسلوبية الاثر وينضوي الاخر تحت اسلوبية النص[٤].

وعلى الرغم من اهمية موضوع الموازنات الصوتية او غنى التراث العربي الذي تناوله فانه لم يحض بما يستحقه من اهتمام الدارسين العرب المحدثين ولم ينل العناية الكافية

---

(١) . نقله ياكوبسن في كتابه : Essaia de Linguistique generale , P: 93 .

واعاد نقله في كتاب : Huit questions , P: 93

(٢) . ينظر : Essaia de Linguistique generale , P : 235 .

(٣)

(٤) . ينظر : البنية الصوتية في الشعر : ٥٠ .

، اذ انحصرت محاولات التجديد في الدراسات العروضية ، ومرد ذلك التغيير الواسع الذي احدثته حركة الشعر الحر في البنية الوزنية .

ويبدو ان صور التوازن من ترصيع وتجنيس وتقسيم وتطريز ... قد ظلت تشكو الاهمال والمجافاة ، دون تقليب او تمحيص ، فلم تعد تذكر الا في سياق الحديث عن جمود الشعر وانحطاط الادب ، لِم لا ، وقد ارتبطت بعصور الجمود والانحطاط[١].

وان ظهرت دراسات تناولت موضوع الموزانات مباشرة ، فهي لم تتجاوز تلخيص اراء القدماء دون وضعها في اطار نظري يمنحها الفاعلية ، ودون نظر الى تفاعل الصوت والدلالة والتركيب في اشتغال الاجراس ، وهذا مالا حظناه في كتاب : " المرشد الى فهم اشعار العرب " مثلا ، اما كتابي " علم الفصاحة العربية " للدكتور محمد علي رزق الخفاجي و " جرس الالفاظ " للدكتور ماهر مهدي هلال ، فيميلان فضلا عن ما ذكر ، الى الانشغال بفصاحة اللفظ المفرد ، يتعمقان فيه من غير ان يعرجا على فاعليته التوازنية (التجنيسية ، الترصيعية ...)، اذن هي مؤلفات تُعنى بالمفاهيم والتحديدات وتلغي ميكانيزمات الاشتغال .

لكن ذلك لا ينفي بروز اهمية الموازنات الصوتية لدى بعض الباحثين المحدثين عند التطبيق ، لاسيما من توسل بمقاييس سيميائية او لسانية حديثة ، ويمكن لمس ذلك في كتاب " الشعرية العربية " لجمال الدين بن الشيخ الذي انشغل بالتفاعل بين القافية والتجنيس ، أي بالانساق التجنيسية شبه الموقعية التي تشكل جزءاً من الحركة الداخلية في البيت . كما ان محمد مفتاح منح تعبيرية الاصوات اهمية خاصة في كتابه " تحليل الخطاب الشعري . استراتيجية التناص "[٢].

دون ان ننسى ما فعله الدكتور محمد العمري في كتابيه " الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية " و " البنية الصوتية في الشعر "، اذ قدم جهداً طيباً . كما ان الدكتور عبد

(١) . ينظر : البنية الصوتية في الشعر : ١٣ .

(٢) . ينظر : المرجع السابق نفسه : ١٣ .

السلام محمد رشيد هو الاخر قد أسهم بثمرة طيبة تمثلت في بحثه " الموازنة في التراث النقدي والبلاغي " على الرغم من قصره وتطلعه الى التطوير واالتوسيع .

ولاشك ان هذه الجهود التطبيقية او ذات الطابع التطبيقي ، وهي تواجه النص تكشف عما سكت عنه منظروا البنية الايقاعية في الشعر العربي وهو حركية البيت والقصيد القديم التي ينكرها المتحمسون للشعر الحر[١].

وعلى الرغم من هذه الجهود لم نجد من القدماء ولا من الباحثين العرب المحدثين من تجشم عناء البحث عن الصلات والروابط بين صور الموازنة المختلفة والكشف عن البنية العميقة المشتركة بينها .

وهذه مهمة لن ندعي الوفاء بها ، ولكن لن نتهيب مع ذلك الخوض فيها ، مستعينين بكل الومضات الفكرية والاشارات اليتيمة التي تسهم في بناء الفكرة وترصين الراي .

لذلك لا نريد لعملنا ان يكون مجرد جمع وتبويب واستعراض للمادة البلاغية والنصوص الشعرية ، كما لا نريد له ان يكون مجرد ثوب جاهز على مقاس هذا الرأي او ذاك الطرح ، ثوب ينتقى له من المادة ما يطرزه ويصادق على انسجامه ويُغيب ما سواه .

من هنا نتمنى ان ينظر الى عملنا هذا بوصفه لحظة حوار مع جهود البلاغيين العرب القدماء لفهم الموازنة وصورها ومزاياها وفعالياتها في الشعر العربي القديم ، وهي لحظة تقبل الحوار مع الماضي وتتطلع الى المستقبل ، لتكبر وتنمو ولكنها تأبى النسخ والتناسُخ[٢].

ان التصدي لدراسة فاعلية الموازنات في الشعر العربي القديم يقتضي ضرورة الانطلاق من البلاغة القديمة لاعتبارات منهجية وتاريخية .

وينبغي ان نشير الى ان ((استخراج وتبين موقع الموازنات في لرؤية البلاغية العربية هو في الوقت نفسه كشف لبنية هذه البلاغة ، ذلك ان موقع الموازنات انما يتحدد

---

(١) . ينظر : البنية الصوتية في الشعر : ١٥ .

(٢) . ينظر : المرجع السابق نفسه : ٦ .

بالمقارنة مع مواقع العناصر الاخرى المشتركة معها في تكوين الخطاب الشعري ، فالموقع الذي يخليه عنصر او يطرد منه يحلّه ، عنصر آخر لابد من ابرازه))[١].

فالبلاغيون العرب الاوائل لم يهتموا في دراستهم للموازنات بتقسيم الاصوات الى فئات ومجموعات بحسب صفاتها او مخارجها او هما معاً . اذ لم تكن دراستهم في هذا الباب قائمة على الدرس اللغوي النصي المتقصي المقارن بين فعاليات الاصوات في اللغة وفعالياتها في الشعر ، بل يمكننا القول ان التلقي كان المقياس الاول ، فكل ما ديركه المتلقي (الراوية والناقد) يوصف ويسجل في ايجاز واقتضاب دون محاولة البحث في علاقته بنظام اللغة . لذلك كانت الظواهر المسجلة . في الغالب . هي الظواهر المركبة الكثيفة ، او تلك التي يبرزها التفاعل الدلالي / الصوتي او الموقع . وهذا ما جعل اغلبهم يقف عند التوازن الذي يمس الوحدة الدلالية المعجمية ولا يتعداه الى تكرار الاصوات الا في القافية[٢]التي هي ظاهرة موقعية . اما تكرارها في غير هذا الموقع فهو معاظلة[٣].

وهكذا افلتت منهم التكرارات البسيطة : تكرار الاصوات بغض النظر عن الكلمات (التوازن السجعي) ، والتكرارات البسيطة الحرة داخل المقطوعة او القصيدة .

وعلى الرغم مما تقدم يظهر مراراً ان بلاغيي الرصد واصحاب الاختيار من القدماء قد انتبهوا الى المردود الصوتي الايقاعي للتوازنات البسيطة التي شغلها الشعراء وعبروا عن ذلك في اختياراتهم ، وان جاء ذلك بالفاظ غامضة لا ترتقي الى مستوى الاصطلاح مثل : العذوبة ، والطلاوة ، والسلاسة ...الا ان ذلك لم يجعل في الحسبان ولم يؤخذ بعين الاعتبار عند التنظير وتقديم التعريفات المحددة .

والحقيقة ان الشعر العربي القديم غني بالموازنات المتنوعة لم يف بلاغيونا الاوائل بوصفها ، وسنلج هذا الباب لنكتشف من الموازنات البسيطة والخفية ما يسمح به هذا الفصل ، مع محاولة لتصنيف صورها والاشارة الى مستويات التجانس او الافتراق ، مسترشدين بلا تردد بجهود بعض الباحثين المحدثين الذيم طرقوا هذا الموضوع ، وإن لم يرتق ما نقدمه الى

(١) . الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية : ٤ .

(٢) . ينظر : البنية الصوتية في الشعر : ٦٨ – ٦٩ .

(٣) . ينظر : المثل السائر : ١ / ٢٩٦ .

مستوى الحل المطلوب ، فلا اقل من ان يطرح السؤال ويُحثّ على البحث في هذا الموضوع اللطيف[١].

حين يعرض أي باحث متأثر بالبحث اللساني خاصة الى البناء الشعري ينطلق عادة من ثنائية الصوت والمعنى ، ليكون احدهما معياراً للاخر ، اما في البلاغة العربية القديمة فان الامر لم يُتناول بهذا الوضوح على حد علمنا ، إلا ابتداء من القرن الخامس الهجري عند عبد القاهر الجرجاني ، فهو الذي عمل وأصرّ على التفريق بين المسموع والمفهوم ، وبصنيعه ذاك يكون قد اخرج الصوت من ضبابية اللفظ الذي كان يتسع للصوت كما يتسع لمستويات من المعنى عند من سبقه .

كما ان معاصره ابن سنان الخفاجي كان قد تزود بطموح علمي منهجي ، اذ حاول ان يمنح الاصوات قيمتها الحقيقية واعطائها المكانة التي تستحقها حين يُدرس الشعر ، الا انه وقع خلا ل طريقه الُضني في شرك اللفظ ، ولم يستطع الانعتاق منه[٢].

اما الطرح النظري لمهمة الجانب الصوتي في شموليته بوصفه عنصراً بنائياً في الشعر ، فنلقاه عند الفلاسفة المسلمين ومن حذا حذوهم في شأن نظرية المحاكاة . هذا بشأن الجانب النظري الصرف ، اما عن الجانب التطبيقي ، فمن غير شك ان قدامة بن جعفر كان له فضل السبق بالاحساس بتضامن الصوت والدلالة في انتاج الفاعلية الشعرية ، فالصور البلاغية والعروضية عنده منها ما هو لفظي ،ومنها ما هو معنوي ، ومنها ما هو وليد تفاعل اللفظ والمعنى ، مثل التجنيس[٣]، بل لقد حرص على تكامل عناصر الصوت والدلالة حين قدم تعريفات للشعر ، قال : هو ((قول موزون مقفى يدل على معنى))[٤]، وفي مكان آخر : ((لفظ موزون مقفى يدل على معنى))[٥].

(١) . ينظر : البنية الصوتية في الشعر : ٦٩ .
(٢) . ينظر : الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية : ٣٨ .
(٣) . ينظر : المرجع السابق نفسه : ٣٨ .
(٤) . نقد الشعر : ١٧ .
(٥) . المصدر السابق نفسه : ٢٤ .

لذلك يُعدّ قدامة مرحلة وسطى[١] بين مرحلة الملاحظة الصرف وتجميع الصور ، ومرحلة التنظير انطلاقاً من زوايا محددة مسبقاً .

ويبدو ان عائقا سيعترضنا ونحن نتتبع المرحلة الاولى ويتمثل ذلك في احتمالات عدم التقيد بالمفهوم الدقيق للموازنات . الذي ظهر لاحقاً . مما سيضطرنا الى رصد كل عناية ـ وان كانت بسيطة . بالجانب الصوتي الايقاعي سواء كان الامر متعلقا بالموازنات أو بالوزن او بالانشاد ، وبذلك يكون عملنا هذا تاسيساً وتمهيداً للمراحل التي عرفت تميزا بشأن العروض والقافية من جهة ، وجمعاً وتعداداً لصور البديع من جهة اخرى[٢].

(١) . سنتعرض الى جهد قدامة في صفحاتنا القادمة ، كما اننا سنتعرض الى جهود الفلاسفة المسلمين وغيرهم من البلاغيين ضمن مراحل سنتتبعها .

(٢) . ينظر : الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية : ٣٩ .

١ـ مرحلة ما قبل التاليف :

لا نكاد نعثر في المرحلة التي سبقت عصر التاليف ، على ملاحظات نقدية اسلوبية ، أي جمالية قابلـة للتمايز والتفاوت بين المبدعين ، فالاعجاب كان يُترجَم بالاستجابة المباشرة : الحفظ والرواية او النسيان والاهمال .

في حين ارتبطت الملاحظات الوحيدة التي يمكن ان تدل على الاحساس بتميز النص صوتيا / ايقاعيا ، بالقرآن الكريم ، كما يتبين . لاحقاً . في كلمة الوليد بن المغيرة ، او في التعليقات على السجع المتكلف كسجع الكهان[١].

وما وصلنا من نقد مرحلة ما قبل الاسلام وصدر الاسلام يُعنى بتصويب الاخطاء التي يمكن ان تعود الى تجاوز قاعدة قارة معترف بها ، كالمواضعات الاجتماعية والمعارف العلمية وغيرها ، وضمن المواضعات الفنية التي اصبحت في مستوى القاعدة كالتزام القافية في الشعر .

ومما يلفت الانتباه هنا ان القافية قد انتقلت غير تطور بعيد الامد من قضية اسلوبية الى شرط لازم للشعر ، يُحاسب الشاعر على الانحراف عما تواضع الناس عليه . ان الخطأ في القافية اصبح بمثابة الخطأ في الصرف او النحو ، أي ان الامر يتعلق بالصواب وليس بالاجادة .

وفي مرحلة ما قبل التدوين لم يوجه الاهتمام الى امور انتبه اليها النقاد المتأخرون كتفاعل القافية مع العناصر الاخرى وبخاصة عنصر الدلالة (تمكين القوافي) ، والعنصر الصوتي الحر (التصدير) ... وفيما عدا عيوب القافية لا نكاد نظفر باكثر من عده نعوت وتشبيهات نرجح انصرافها الى نعت الجانب الصوتي / الايقاعي[٢].

فمن العيوب التي فطن لها المُستمع / الناقد الاقواء والاكفاء والسناد ، من ذلك خبر النابغة مع اهل المدينة . جاء في طبقات الشعراء : ((والاقواء هو الاكفاء مهموز ، وهو ان يختلف اعراب القوافي ... وهي في شعر الاعراب كثير))[٣]. ولم يرد في شعر الطبقة

---

(١) . ينظر : الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية : ٣٩ .

(٢) . ينظر : المصدر السابق نفسه :٣٩ – ٤٠ .

(٣) . طبقات فحول الشعراء : ١ / ٧١ .

الاولى من الفحول الا في بيتين للنابغة ، اذ قدَم المدينة ((فعيب ذلك عليه فلم يابه لهما حتى اسمعوه إياه غناءً ، فانتبه الى ذلك ولم يُعدْ اليه . وقال : قدمت الحجاز وفي شعري ضعة ، ورحلت عنها وأنا أشعر الناسِ))[١].

وفي رواية اخرى يقترن خبر النابغة هذا بخبر إقواء بشر بن ابي خازم ، قال ابو عمرو بن العلاء : ((فحلان من الشعراء كانا يُقويان ، النابغة وبشر بن ابي خازم ، فأما النابغة فدخل يثرب فغُنّي بشعره ففطن فلم يُعد الى اقواءٍ ، وأّما بشر فقال له سوادة اخوه : انك تُقْوي ، فقال له : وما الاقواء ؟ فانشد بيتيهِ ، وآخر الاول منهما " نسيت جذام " فرفع ثم قال : " الى البلد الشامي " فخفض ، ففطن بشر فلم يُعْد))[٢].

وقال جندل الطهوي حين مدح شعرهُ :

" **لم أُقْوِ فِيهن وَلَمْ أَسَانِدْ** "

وقال ذي الرمة :

وشِعْرٍ قَدْ أرِقْتُ لَهُ غرِيبٍ أُجَنّبُهُ المَسَانَدَ والمُحَالاَ [٣]

ولم يقف الامر . فيما بعد . عند تصحيح الخطأ او التباهي بالبراءة منه في الجانب المقنن من القوافي ، اذ ظهرت تعليقات ونعوت تبين الاحساس بتفاوت القوافي و جمالها ، من ذلك ما قاله ذي الرمة حين سمع قول الكميت في احدى قصائده :

((**أَبَتْ هذه النفسُ إلا إدّ كَارَا**))

فقال : ((أحسنت يا ابا المستهل في ترقيص هذه القوافي ، ونظم عقدها))[٤]. ولعل ذلك يعود الى مناسبة المد في آخر الابيات للبحر المتقارب الذي هو انسبُ البحور للانشاد الحماسي[٥].

---

(١) . المصدر السابق نفسه : ١ / ٦٨ . . وينظر : الموشح : ١٣٢ .

(٢) . الموشح : ٥٩ .

(٣) . ينظر : ديوانه : ٤٤٠ .

(٤) . الاغاني : ١٢/ ٣٤ .

(٥) . ينظر : الموازنات الصوتية : ٤٢ .

وأنشدَ رَجُلٌ من اهل المدينة أبا عمرو بن العلاء ((قول ابن قيس الرقيات :

إن الحَـــوَادِثَ بالمدينـــة قَـــدْ أوجعْنَتـــي وقـــرَعْنَ رَوْعَتَيَّـــهْ

فانتهره ابو عمرو ، وقال : مالنا ولهذا الشعر الرخو ، ان هذه الهاء لم توجد في شيء من الكلام الا ارخته))[١].

وقيل ايضا ان الشاعر نفسه أنشد هذا الشعر عبد الملك بن مروان ، فقال : ((احسنت يا ابن قيس ، لولا انك خنثت قافسته))[٢].

فلم ينظر ابن مروان ولا ابو عمرو الى صحة القافية ، بل نظرا معاً الى تاثيرها المعنوي وما توحي به من ارتخاء . وهذا نقد يدخل في إطار تعبيرية الاصوات ، ويخطو خطوات متقدمة بعيداً عن مقاييس الخطأ والصواب ، بل ان ابا عمرو بن العلاء ، فسّر وعَمم[٣] : " ان هذه الهاء لم توجد في شيء من الكلام الا ارخته " .

هذا وقد انتبه ابن جني الى المكانة المتميزة التي تحتلها القافية من بين مقومات الشعر كلها ، قال : ((ألاّ ترى ان العناية في الشعر انما هي بالقوافي لانها المقاطعُ ، وفي السجع كمثل ذلك . نعم ، وآخر السجعة والقافية أشرف عندهم من اولها ، والعناية بها أَمسُّ ، والحشد عليها أوفى وأهم ، وكذلك كلما تطرف الحرف في القافية ازدادوا عناية به ، ومحافظة على حُكْمِه))[٤].

وهنا يجب ان نؤكد منذ البداية الاهمية الكبرى التي تمثلها القافية والدور المهم الذي تؤديه . بوصفها الموقع القرار للوزن والدلالة . بالنسبة للتجنيس والتسجيع داخل البيت. فهي بؤرة او نواة تمتد منها خيوط تُلامس كل الصناعة الصوتية والدلالية داخل البيت ، ولن تُكفّ عن تأكيد اهمية هذا الواقع[٥].

---

(١) . ينظر : الخصائص : ٣ / ٢٩٣ .

(٢) . المصدر السابق نفسه : ٣ / ٢٩٣ .

(٣) . ينظر : الموازنات الصوتية : ٤٢ .

(٤) . الخصائص : ١ / ٨٤ .

(٥) . ينظر : البنية الصوتية في الشعر : ١٧٢ .

عدا ما ذُكِرَ من نعوت القافية وعيوبها ، هناك تشبيهات ونعوت نعتقد انها تتعلق بالجانب الصوتي الايقاعي بل انها موجهة اليه . من ذلك وصف الكلام بالطلاوة والحلاوة والعذوبة ، وقد اتجه اقدم كلام اطلعنا عليه في هذا الشأن الى القرآن الكريم الذي سبب بيانه المتميز حيرة للمتلقي الجاهلي ، واثار إشكالاً بالنسبة له ، اذ كان يعرف سجع الكهان وخطبهم المصنوعة(١)، قال الوليد بن المغيرة وقد سمع الرسول . صلى الله عليه وسلم . يتلو القرآن : ((والله لقد سمعت من محمد آنفاً كلاماً ما هو من كلام الانس ولا من كلام الجن ، وإن له لحلاوة ، وإن عليه لطلاوة ، وإن أعلاه لمثمر ، وإن اسفله لُمغدِق))(٢).

وسيتضح لنا في قادم الصفحات ارتباط نعت الطلاوة خاصة بالجانب الصوتي والاثر السمعي الناتج عن التوازن ، اما الحلاوة فتتصرف في احيان كثيرة الى الصوت والمعنى معاً .

جاء في طبقات فحول الشعراء : ((يقال للرجل والمرأة في القراءة والغناء إنه لندي الحلق وطلّ الصوت))(٣).

واذا كانت المجانسات والترصيعات الصوتية هي الميدان الذي يتحقق فيه جمال الغناء والانشاد واستواؤهما ، فقد نعتت هي الاخرى بالطلاوة والحلاوة ، كنا سيتبين فيما ننقله من كلام أبي هلال العسكري وغيره(٤).

اما التشبيه بالمبصرات من المصنوعات التي تقتضي صناعتها التجويد والجمال مثل " السبك " و " النسيج " فقد يُغري هذا الامر بربطه بالجانب الصوتي ، وتلك ما حصل فعلاً مع بلاغيي القرن الثالث ، وما بعده . اما في المرحلة الاولى فقد شمل هذا النعت تجويد

(١) . ينظر : الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية : ٤٤ .
(٢) . الكشاف : ٤ / ٦٤٩ .
(٣) . طبقات فحول الشعراء : ١ / ٧ .
(٤) . ينظر : الموازنات الصوتية : ٤٤ .

الصناعة عامة ، كما اتجه احيانا الى المضمون . لاسيما اذا تعلق الامر بنسج المَحامِد[١] .

وقد وردت في البيان والتبيين عدة امثلة تدل على هذا الاتجاه ، قدم لها الجاحظ بقوله :

((ووصفوا كلامهم في اشعارهم فجعلوها كبرود العصب ، وكالحلل والمعاطف والديباج والوشي ، وأشباه ذلك))[٢].

ومن امثلة الجاحظ التي ترتبط بالجانب الصوتي ، قول الشاعر :

فإنْ أهْلَكْ فَقَدْ أبْقَيْتُ بَعْدي قَوافِيَ تَعْجِبُ المُتَمَثِّلِينَا

لذيذاتِ المقاطِعِ مُحْكَماتٍ لو أنَّ الشِعْرَ يُلْبَسُ لأرْتُدِينَا[٣]

فمقاطع الكلام . وان عُدت معنوية . لا تخلو من مردود صوتي ايقاعي لما يرافقها من وقفٍ او تغيير للصوت . ويرجحُ الجانب الايقاعي الصوتي نعتها باللذة (لذيذات المقاطع)[٤].

(١) . ينظر : الموازنات الصوتية :٤٤ .

(٢) . البيان والتبيين : ١ / ٢٢٢ .

(٣) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ١ / ٢٢٢ .

(٤) . ينظر : الموازنات الصوتية : ٤٥ .

٢ـ البيـــان / بلاغـــة الإقنـــــاع :

سنتطرق في هذا الشأن الى كتابين مختلفين وان تقارب موضوعهما ، الاول ، البيان والتبيين للجاحظ والآخر ، البرهان في وجوه البيان لابن وهب .

احتفل الجاحظ بالبيان العربي المتجلي في الخطابة ، وكان ضرورياً ان ياخذ الجانب الصوتي مكانة بارزة في كل حديث عن الكلام الشفوي ، لاسيما في جانب فصاحة اللسان ، وما يرتبط بالخلو من العيوب التي تذهب بسلاسة الكلام . اما ما يتعلق بالموازنات الصوتية الحرة وهو ما يُهمنا في الدرجة الاولى ، فليس له ظهور بارز على المستوى التنظيري ضمن نظرية البيان .

وفي الوقت الذي عرض فيه الجاحظ نماذج البيان مما اختاره من خطب ، اتجه ابن وهب الى الثقافة الفلسفية التي توسعت في عصره لاسيما في " باب الاعتبار " ، كما اعتنى بالتطور الذي شهده النثر ، لذلك عقد فصلاً للبيان بالخط (باب الكتاب) يستحق ان يكون كتابا مستقلاً ، وهو يسجل بذلك التحول الواضح من الشفوية الى الكتابية ، من " الصوت " الى " الحرف "فكان بديهياً ألاّ يحتل النظام الصوتي ومزايا الاصوات مكانه مرموقة عنده الا في نطاق ضيق جداً [١].

أ . الجاحظ والبيان الشفوي :

قال الجاحظ : فحروف الكلام ، واجزاء البيت من الشعر ، تراها متفقةً مُلساً ، ولينة المعاطف سهلة ورطبة مواتية ، سلسة النظام ، خفيفةً على اللسان ، حتى كأن البيت بأسره كلمةٌ واحدةٌ ، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرفٌ واحداً ، والاخرى تراها مختلفة متباينة ، ومتنافرةً مستكرهةً ، تشُقُ على اللسان وتكُدُّه[٢].

---

(١) . ينظر الموازنات الصوتية : ٤٩ .

(٢) . ينظر : البيان والتبيين : ١ / ٦٧ .

وقال ايضا : ((اجود الشعر ما رايته متلاحم الاجزاء ،سهل المخارج . فتعلم بذلك انه افرغ إفراغاً واحداً ، وسبكَ سَبْكاً واحِداً ، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهانِ))[١].

ولنبدأ الان النظر في الامثلة التي ساقها الجاحظ ، اذ يعد المثال (النموذج) المرجع الاساسي لضبط المفاهيم والمقاصد ، وهو الذي يلعب الدور الاساسي في تحديد التصور .

ويجب ان نشير هنا الى قصر امثلة التنافر والتماثل على الشعر ، قال الجاحظ[٢]: فقيل لهم :فأنشدونا بعض ما لاتتباين الفاظهُ ، ولا تتنافُر أجزاؤه ، فقالوا : قال الثقفي :

تَنْبو يَدَاهُ إذا مَا قَلَّ نَاصِرُهُ وَيأنَفُ الضَّيْمِ إنْ أثْرَى لَهُ عَدَدُ

فلا يمكن ان نغفل هنا التوازي التركيبي بين :

تَنْبو يَداه	**إذا**	**ما قَل ناصِرُه**
يأنف الضيَم	**إن**	**أثرى له عَدَدُ**

وهذا التوازي هو سر انسجام البيت ، فمردوديته الصوتية الايقاعية بارزة ، اذ فيه موازنة او ترصيعٌ مُقفى . وهي موازنةٌ مُدعمة بتقابل معنوي بين (تنبو يداه) و (يأنف الضيم) ، وبين (قل ناصره) و (اثرى له عَدَدُ) .

وهكذانلحظ العامل الايقاعي الصوتي يعمل عَمَلَهُ في وحدة مع المكون الدلالي والمكون التركيبي . اني أكاد اجزم بان هذا المجموع المكون من تفاعل الصوت والتركيب والدلالة هو ما سماه الجاحظ بعد ذلك بالازدواج دون ان يعرفه[٣].

ومن النماذج التي أوردها الجاحظ ايضا : قول الشاعر :

---

(١) . البيان والتبيين : ١ / ٦٧ .

(٢) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ١ / ٦٥ – ٦٦ .

(٣) . ينظر : الموازنات الصوتية في الرؤيا البلاغية : ٥٦ .

وَلَسْـــتُ بِمُمَّيْجَـــةٍ فـــي الفِـــرا ... شِ وَجَّابَـــةٍ يَحْتمـــي أَنْ يـُجيبَـــا

ولا ذي قَـــلازِمِ عِنْـــدَ الحيـــاضِ ... إذا مـــا الشَّـــرِيبُ أرابَ الشَّـــرِيبَا

فهناك مقابلة تركيبية بين الشطرين الاولين ، تقوم على اضمار " المُمهد " (ولستُ)، او تعويضه بما يقوم بالوظيفة نفسها (ولا) .

ولَسْتُ	بـ مُمَّيْجَةٍ	في الفراش
ولا	ذي قلازِم	عند الحياضِ

ويقوم الشطران الثانيان بالمهمة نفسها (التحديد) بالنسبة للشطرين الاولين ، ولاشك في ان هذا الامر يغني الموازنة الايقاعية ، كما يغنيها الترصيع الصرفي بين (الفراش) و (الحياض) ، على الرغم من العزوف عن التجنيس او التقفية . وفضلا عن هذه المقابلة الترصيعية نجد تجنيسا بين (وجابة) و (يجيبا) ، وترديد " الشريب " ، وهما تجنيس وترديد يكتسبان قيمة اخرى من موقعهما في القافية[1].

بعد ان اوردنا جملة من النعوت الموجبة التي اطلقها الجاحظ ، وحللنا بعض الامثلة التي مثل بها ، هل يمكن لنا الان ان نستنتج ان التماثل وعدم التنافر ، وما الى ذلك من النعوت ، تعدو جميعها مجرد البراءة من العيوب التي " تكد اللسان " الى المزايا التي تطربُ الاذن والنفس ؟

ان النماذج السابقة ترجح ذلك ، كما رجحته النعوت نفسها في دلالتها على طرفين متجاوبين ، " التماثل ... الخ " .

ومع هذا يجب التاكيد بان العامل الايقاعي الذي شغل الجاحظ ليس عنصراً صوتياً مجرداً كما سنجده عند اصحاب البديع ، بل هو وليد التفاعل بين الصوت والدلالة والتركيب .

---

(١) . ينظر : الموازنات الصوتية في الرؤيا البلاغية :٥٧ – ٥٨ .

واذا كان الجاحظ قد حصر كلامه عن الاقتران[١]. من خلال النماذج . في الشعر فقد وصف الخطابة بالسجع والازدواج .

ولئن كان السجع منتشراً ومعروفاً ، وكاد ينصرف عن ان يكون صفة ليدل على جنس قائم بذاته ، بعد ان اصبح عنصراً ثابتاً لا استغناء عنه في نوع من النثر ، فان مفهوم الازدواج[٢] هو البداية الاولى للحديث عن الموازنات الايقاعية ذات الطبيعة الزمنية التي تفرعت لاحقاً الى فروع عدة ومصطلحات كثيرة اهمها الترصيع .

والحقيقة ان الجاحظ لم يعرّف الازدواج ، ولا عمل على التمييز بينه وبين السجع ، بل لم يستخدم المصطلحين الدالين على الظاهرة الفنية : السجع والازدواج ، وانما قصد الكلام نفسه[٣]، ومن دون شك انه شعر ان السجع بمفهومه المتداول في عصره لا يشمل جوانب من التوازن الصوتي التي يتميز بها بعض الكلام القصير ، فميزه بهذا الوصف ، وقد يكون ميزه غيره قبله[٤].

ب . ابن وهب والبيان العام :

عرّف ابن وهب البلاغة بقوله : هي ((القول المحيط بالمعنى المقصود ، مع اختيار الكلام وحسن النظام ، وفصاحة اللسان))[٥].

---

(١) . يمكن لنا القول ان ما جاء به الجاحظ ((في الجانب الصوتي يهم اللفظ ، كلمة كان او نصاً ، يندرج تحت " الاقتران " . قد نميز السجع والازدواج عنه وقد ندمجهما فيه ، بحسب ما نحدده للاقتران من معنى ويتفرع الاقتران عند الجاحظ إلى " اقتران الحروف " و" اقتران الألفاظ " ، ينظر : البيان والتبيين : ١ / ٦٧ ، فالحروف وحدات لتكوين الألفاظ ، والألفاظ وحدات لتكوين الكلام المركب (البيت من الشعر مثلاً))) . الموازنات الصوتية : ٥٠ .

(٢). الازدواج عند الجاحظ لا يعرّف ولكن يُمثل له ، ولسنا نعلم ان احدا سبق الجاحظ الى استعماله .

(٣) . عقد الجاحظ بابين للاسجاع . ينظر : البيان والتبيين : ١ / ٢٨٤ و ١ / ٢٩٧ . وتحدث عن حكمها من وجهة النظر الدينية : ١ / ٢٨٧ وعقد باباً لـ " مزدوج الكلام " . ينظر : ٢ / ١١٦ .

(٤) . ينظر : الموازنات الصوتية : ٥٨ .

(٥) . البرهان في وجوه البيان : ١٢٩ .

وقد اشترط ابن وهب للشعر الجيد شروطاً يكون بها فائقاً ، قال : ((والذي يكون به الشعر فائقا ، ويكون اذا اجتمع فيه مستحسنا رائقاً ، صحة المقابلة وحسن النظم ، وجزالة اللفظ واعتدال الوزن ، واصابة التشبيه ، وجودة التفصيل ، وقلة التكلف ، والمشاكلة في المطابقة ، واضداد هذه كلها معيبة ، تمجها الآذان ، وتخرج عن وصف اللسان))[١].

ما نلاحظه هنا هو ان اعتدال الوزن . وهو التناسب الايقاعي . لا يتبوأ مكانة مرموقة في نظرية ابن وهب ، ولم يعرف تأكيدا عليه يوازي التاكيد على المعاني التي نعتها المؤلف بعدة نعوت .

بهذا نستنتج ان نظرية البيان حين انتقلت من الشفوية الى الكتابية . من الجاحظ الى ابن وهب . تخلت عن الجانب الصوتي ، واعتنت بالمعاني العامة . الا ان اثر نظرية الجاحظ ظلّ مسيطراً على البلاغة العربية وسنلاحظ امتداد الجاحظ في ما سميناه بالبحث عن بلاغة عامة . (عند أبي هلال العسكري) . اكثر مما وجدناه في نظرية البيان[٢].

٣ـ البديع / قواعد الشعر / نقد الشعر / عيار الشعر :

اذا عدنا الى ابواب البديع التي عددها عبد الله بن المعتز (ت ٢٩٦ هـ) في كتابه نجد المقوم الصوتي يحتل من بينها مكانه بارزة ، والابواب خمسة ، هي : الاستعارة ، التجنيس ، المطابقة ، رد الاعجاز على الصدور ، المذهب الكلامي .

يعود مقومان من هذه المقومات الى المستوى الصوتي ، وهما " التجنيس " و " ردّ الاعجاز على الصدور " ، في حين تعود الثلاثة الباقية الى تركيب المعنى في مستويين مستوى الموازنة بين المعاني المؤالفة والمخالفة ، ومستوى الانزياح[٣].

---

(١) . البرهان في وجوه البيان : ١٣٩ .

(٢) . ينظر : الموازنات الصوتية : ٦٢ .

(٣) . ينظر : المرجع السابق نفسه : ٤٦ .

ولاننا نعد ردّ الاعجاز على الصدور تجنيساً موقعياً[١]، لذلك نؤشر عدم انتباه ابن المعتز الا لشطر واحد من شطري المقوم الصوتي الايقاعي الحر ، واختفى عنه الشطر الثاني ونعني بذلك " الترصيع " ، فلم يُذكر ضمن " أبواب البديع " ولم نعثر عليه ضمن " محاسن الكلام والشعر " الثلاثة عشر التي يرجع اغلبها الى تركيب المعاني .

قد لا يرجع ذلك الى عدم الانتباه الى هذا المقوم ، بقدر ما يرجع الى الاختيار وتقديم ما يرى تقديمه ، لاسيما انه لم يوصد الباب امام من يرغب في الزيادة او تغيير المسميات ، والذي يجعلنا نرجح هذا الافتراض ، وجود هذا المقوم " الترصيع " عند أبي العباس ثعلب (ت ٢٩١ هـ) استاذ ابن المعتز ، اذ جاء في " قواعد الشعر " بوصفه صفة لنوع من الشعر دون ذكر اسمه ، وهو يمنح الشعر مرتبة عالية من الجودة ، وسّمى الابيات التي تقوم على الترصيع " الابيات الموضحة "[٢] . ومن يحلل هذه الابيات لا يعثر لها على صفة تميزها سوى تساوي اجزائها وتناسبها الايقاعي الذي اطلق عليه فيما بعد اسم " الترصيع "[٣]واذا وضعنا في الحسبان أن ثعلب قد وقف كذلك على التجنيس تحت مصطلح " التطبيق "[٤] وعرض له نماذج تستوفي كثيراً من انواعه كما فعل مع " الابيات الموضحة " او الترصيع ، صار في مقدورنا ان نستنتج ان وعي ثعلب بالمقّوم الصوتي في الشعر كان اغنى واوسع من وعي ابن المعتز .

قد يعود تغييب ابن المعتز لأمر الترصيع الى كونه غالبا على النثر وداخلا في بنيته ، بل هو الميدان الذي يمارس عليه الانزياح بالنسبة للنثر المصنوع ، ومن ثم لا يمكن له ان يُدّرج ضمن صور البديع ، وقد نسند هذا التخريج وندعمه باخراج العسكري للسجع من اقسام البديع وجعله باباً مستقلاً[٥].

---

(١) . تنبه ابن الاثير الى ان رد الاعجاز على الصدور ضرب من التجنيس وانتقد الحاتمي في تخصيص باب له . ينظر : المثل السائر : ١ / ٢٥١ – ٢٥٢ .

(٢) . ينظر : قواعد الشعر : ٧٥ .

(٣) . ينظر : الموازنات الصوتية : ٤٦ – ٤٧ .

(٤) . ينظر : قواعد الشعر : ٥٦ .

(٥) . ينظر : كتاب الصناعتين : الباب : ٨ .

وعلى الرغم من ربط ثعلب بين المقّوم الفني ودرجة الشعر من الحسن والجودة لاسيما حين تحدث عن الابيات الموضحة ، فان الطابع المهيمن على هذه المرحلة هو الرصد والتسجيل ، اما إدراج هذا المقوم ضمن نظام فيمثل مرحلة تالية تلك التي سيصوغها قدامة بن جعفر في كتابه : " نقد الشعر "[١].

اورد قدامة محوري النظام الصوتي الايقاعي : التجنيس والترصيع ضمن نسق ام . فالتجنيس (المطابق والمجانس) من نعوت ائتلاف اللفظ مع المعنى[٢]والترصيع من نعوت الوزن[٣]، ثم اضاف نعتا آخر من نعوت اللفظ ، وهو ((ان يكون سمحاً ، سهل مخارج الحروف من مواضعها ، عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة))[٤].

ونرى ان جانباً كبيراً من هذا النعت ينصرف الى التوازن والتجانس بين الاصوات ، وبينها وبينالمقاطع العروضية ، مما يسهّل الترنم بالشعر ، وهذا ما اتضح من خلال الامثلة التي ساقها قدامة في هذا السياق .

ويتميز جهد قدامة من جهةاخرى بادخال العنصر الصوتي المقنن (الوزن والقافية) ضمن منظومته العامة ، الشيء الذي لم يلتفت اليه ثعلب ولا تلميذه ابن المعتز ، ولم يقولا فيه شيئا[٥].

ان عمل قدامة يمثل انضج ملامح مرحلة التركيب والبحث عن منظومة نظرية بتصنيف الصور المستخرجة حسب طبيعتها وادخالها في علاقات تفاعلية ، هذه المرحلة التي تلت مرحلة الاستكشاف التطبيقي . ان كتاب " نقد الشعر " وما يمتّ الى منهجه التفاعلي بصلة قد رفدنا بملاحظات مهمة فيما يخص العلاقة بين الصوت والدلالة وبين النظم عامة والوزن والقافية خاصة[٦].

---

(١) . ينظر : الموازنات الصوتية : ٤٧ .
(٢) . ينظر : نقد الشعر : ١٥٠ .
(٣) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ٤٠ .
(٤) . المصدر السابق نفسه : ٢٨ .
(٥) ينظر : الموازنات الصوتية : ٤٧ – ٤٨ .
(٦) . ينظر : البنية الصوتية في الشعر : ١٦ .

اما الطريق الرابع للتعامل مع المقوم الصوتي في هذه المرحلة فهو الذي سلكه ابن طباطبا في " عيار الشعر " . وان لم يتعرض المؤلف لصور البديع المختلفة ، عدا التشبيه الذي حظي بمكانة متميزة ، واكتفى بوصف المردودية الشعرية للصناعة البديعية ، فقد اندمج الجانب الصوتي بجميع مستوياته في مفهوم " الايقاع " و " حسن الالفاظ " .

فالايقاع هو نتيجة حسن التركيب واعتدال الاجزاء[١] فللشعر ((الموزون ايقاع يرد عليه من حسن تركيبه ، واعتدال اجزائه))[٢].

اما " حسن اللفظ " فنعتقد ان يكون ناتجاً عن خفتهِ وانسجامه الصوتي ، وبذلك يتقابل هذان العنصران مع عنصر " صحة المعنى " لتتكون دعامة الشعر : الصوت والدلالة او المسموع والمفهوم ((فاذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر ، صحة المعنى ، وعذوبة اللفظ ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر ، ثم قبوله له واشتماله عليه ، وان نقص جزءٌ من أجزائه التي يعمل بها ، وهي : اعتدال الوزن ، وصواب المعنى ، وحسن الالفاظ كان إنكارُ الفهم لهُ على قَدْرِ نقصان أجزائه))[٣]. فالشعر يقوم على " المسموع " و " المعقول " ، والمسموع هو الشرط الاساسي الجوهري الذي لا يتحقق الشعر بدونه .

في حين يكّون " المفهوم " شرط كماله ، ((ومثال ذلك الغناء الُمطرب الذي يتضاعف له طربُ مُستمعِهِ الُمتفهم لمعناه ولفظه مع طيب ألحانه))[٤].

هل يمكن لنا إذن ان نذهب الى ان تفريق ابن طبابا بين طرفي المسموع ، أي بين الوزن واللفظ يعود الى وعيه باختلاف هذين العنصرين : الوزن والتوازن فالوزن يكون الارضية الموسيقية الضرورية ، والتوازن هو التقسيم الحرّ الذي يُرْصَفُ فوق هذه الارضية ويقوي الايقاع .

وباتجاه ابن طباطبا نحو الحديث عن وظيفة التوازن ، يقترب من معالجة التوازن ضمن نظرية الشعر عند الفلاسفة[٥].

---

(١) . ينظر : الموازنات الصوتية : ٤٨ .

(٢) . عيار الشعر : ٢١ .

(٣) . المصدر السابق نفسه : ٢١ .

(٤) . المصدر السابق نفسه : ٢١ .

(٥) . ينظر : الموازنات الصوتية : ٤٨ .

٤ـ أبو هلال العسكري والبحث عن بلاغة عامة :

لم يطرح ابو هلال قضية الصوت والدلالة طرحاً نظرياً صريحاً يمكن ان نتناولها من خلاله . كما هو الامر لدى اصحاب الاعجاز . ولم يخص العنصر الصوتي باهتمام نجعله منطلقاً للحديث . كما هو الامر لدى ابن سنان ، بل ولدى الجاحظ ايضا . .

ولم يقم العسكري بأي تصنيف داخلي للمقّوم الصوتي ، ولم يدرس ايضا تفاعله مع بقية العناصر . ويمكن للمتفحص ان يلمس عند العسكري نزعة كيفية في ميله الى التوازن بصفة عامة . فالتوازن وان كان صفة لجانب من البناء المعنوي القائم على المقابلة بين طرفين ، فهو خاصية ملازمة للمقّوم الصوتي .

ومن ملامح عناية ابي هلال بالمقّوم الصوتي تعرضه لطرفيه : التجنيس والترصيع ، واضافة ثلاث صور جديدة الى ما جاء به سابقوه وهي : التطريز والتشطير والمجاورة[١].

٥ـ بلاغة الإعجاز : الباقلاني ، الرماني ، الجرجاني :

للمقوم الصوتي قيمة فنية بارزة في التراث الادبي العربي القديم (الشعر، الخطب، الامثال ، الاسجاع) ، وقد بدا هذا المقوم أوفر حظاً في النص الادبي منه في النص الديني . اذا ما نُظر الى البنية نظرة كمية شكلية . مما احرج بلاغيي الاعجاز . قال الباقلاني (ت ٤٠١ هـ) : ((ذهب اصحابنا كلهم الى نفي السجع من القرآن (...) وذهب كثير ممن يخالفهم الى اثبات السجع في القرآن ، وزعموا ان ذلك مما يبين به فضل الكلام ، وانه من الاجناس التي يقع بها التفاضل في البيان والفصاحة ، كالتجنيس والالتفات))[٢].

---

(١) . ينظر : الموازنات الصوتية : ٦٣ – ٦٥ – ٦٦ – ٦٧ .

(٢) . اعجاز القرآن : ٥٧ ، . وهنا قد يتبادر الى الذهن ان زهد بلاغيي الاعجاز في المقوم الصوتي . وهو في القران الكلايم السجع اساسا . راجع الى ما يفهم من كلام الرسول عليه الصلاة والسلام منكراً على من تكلف السجع بين يديه : " أسجع كسجع الجاهلية " ، فليس الامر كذلك ، اذ وجد البلاغيون مخرجاً لهذا الحديث ، بصرف القدح الى سجع الكهان بعينه ، او الى السجع المتكلف عامة . ـــ ينظر : الموازنات الصوتية : ٧٥ .

واضاف في موضع اخر : ((ولذلك قلنا ان السجع ما ليس يُلتمسُ فيه الاعجاز ، لان ذلك امر محدود ، وسبيل مورود ، ومتى تدرب الانسان به واعتاده لم يستصعب عليه ان يجعل كلامه منه ، وكذلك التجنيس والتطبيق ، متى أَخَذَ أَخْذهما وطَلَبَ وجههما استوفى ما شاء ، ولم يتعذر عليه ان يملأ خطابه منه))[١].

بهذا يكشف الباقلاني عما هو مضمر نسبياً عند غيره ، كما يتضح أيضا من كلامه ان نظرته الى المقوم الصوتي تشوبها شوائب عدة ، فلم يسلم الباقلاني من القصور وسوء الفهم اللذين ابتعد عنهما الجرجاني والرماني ، من ذلك :

أ /أكره الباقلاني المقوم الصوتي الحّر على ان يصير منتظماً لازماً ، فاذا لم يكن كذلك فقد هويته ، قال : ((لو كان الذي في القرآن على ما تقدرونه سَجْعاً لكان مذموماً مرذولاً ، لان السجع اذا تفاوتت أوزانه واختلفت طرقه ، كان قبيحاً من الكلام ، والسجع منهج مرتب محفوظ ، وطريق مضبوط ، متى اخل به المتكلم وقع الخللُ في كلامه ، ونسب الى الخروج عن الفصاحة ، كما ان الشاعر اذا خرج على الوزن المعهود كان مخطئاً وكان شعره مرذولاً ، وربما اخرج عن كونه شعراً))[٢].

وهنا لن نحاكم الباقلاني الى مفاهيم حديثة لشرح اشتغال المقوم الصوتي الحر وفاعليته التي تقوم على المؤالفة والمخالفة ، بل ننظر الى عمله من خلال الملاحظات القيمة للبلاغيين القدامى في الموضوع .

ب / نظر الى الموضوع نظرة كمية خالصة ، سواء في ظنه ان هذا المقّوم يُتقن ويتعلم ، او في ربطه الكمال بالاطراد . وهذا اهمال لعنصر المعنى . الذي لم يغب عن الجرجاني . كما اهمل تفاعل هذا المقّوم مع المقومات الاخرى ، هذا التفاعل الذي يؤدي الى التفاوت[٣].

ويبين موقفه هذا عدم فهم كلام الرماني ، وقد نقله في موضع آخر من كتابه : اذ قال الرماني : ((الفواصل حروف متشاكلة في المقاطع ، يقع بها إفهام المعاني ، وفيها بلاغة . والأسجاع عيب ، لان السجع يتبعه المعنى والفواصل تابعة للمعنى)) .

---

(١) . إعجاز القرآن : ٢٨٥ .

(٢) . المصدر السابق نفسه : ٥٩ .

(٣) . ينظر : الموازنات الصوتية : ٧٦ – ٧٧ .

ويجب أن نشير الى ان الباقلاني لا يملك رؤية بلاغية متكاملة متماسكة ، اذ لم يطرح الموضوع كإشكال بلاغي ، كما فعل الجرجاني ، بل كان مُبتغاه الاّ ينعت القرآن الكريم بالشعرية وألاّ يفتش عن اعجازه فيما يبدو ممكن التملك والتعلم بالتدريب والتعود كالسجع والتجنيس .

وشأنه في هذا الامر شأن الرماني (ت ٣٨٤هـ) ، وان كان الرماني اكثر قدرة على الباس مذهبه لباس البحث البلاغي ، فان لم ير امكانية انكار هذا المقوم في القرآن ، فقد حاول التمييز بين ما وجد منه في القرآن ، وما وجد في كلام البشر : في مستواه وطبيعته ، فضلا عن تناوله جانب منه (التجانس) من زاوية المعنى وحده[١].

وفي مستوى التلاؤم وطبيعته حاول الرماني التمييز بين التلاؤم في القرآن الكريم والتلاؤم في كلام البشر ، وذلك حين اضاف مرتبة ثالثة عليا الى الطرفين اللذين تعرّض لهما الجاحظ في مبحث " الاقتران " : التنافر والتلاؤم ، قال : ((التلاؤم نقيض التنافر . والتلاؤم تعديل الحروف في التأليف . والتأليف على ثلاثة اوجه : متنافر ، ومتلائم في الطبقة الوسطى ، ومتلائم في الطبقة العليا))[٢].

ونقل الرماني عن الجاحظ مثالين شعريين للمستوى الاول والثاني ، ثم قال : ((والمتلائم في الطبقة العليا القرآن كله ، وذلك بّين لمن تأمله))[٣].

كما حاول ايضا ان يميز صنفين من التقسيم الايقاعي في النثر ، بحسب علاقته بعنصر المعنى ، سمى الاول " فواصل " ، وهو ما يكون فيه التقسيم تابعاً للمعنى ، وسمى الآخر "سجعاً " وذلك حين تكون المعاني تابعة للتقسيم الايقاعي . والفواصل بلاغة ، والاسجاع عيب ، ذلك ان الاسجاع تؤدي الى عرقلة الوظيفة الابلاغية (البيانية) ـ على حد رأي الرماني . وقلب ما توجبه الحكمة في الدلالة وهو الابانة عن المعاني التي الحاجة اليها ماسة[٤].

---

(١) . ينظر : الموازنات الصوتية : ٧٧ .

(٢) . ثلاث رسائل في اعجاز القرآن : ٢٧٠ – ٢٧١ .

(٣) . المصدر السابق نفسه : ٩٥ .

(٤) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ٩٧ .

على ان الامثلة التي جاء بها . وهي من سجع الكهان . فرصة لتاكيد رايه لو قصر الحكم على هذا الصنف من السجع ، والحال ان مسار كلامه يومئ بحصر الفواصل في القرآن الكريم ، وتجريد السجع . بدون استثناء . من المعنى الذي هو الغرض من الكلام[١]، قال : ((وفواصل القرآن كلها بلاغة وحكمة ، لانها طريق الى إفهام المعاني التي يحتاج اليها ، في أحسن صورة يدل بها عليها ، وانما أُخذ السجع في الكلام من سجع الحمامة ، وذلك انه ليس فيه الا الأصوات المتشاكلة ، كما ليس في سجع الحمامة الا الأصوات المتشاكلة . اذ كان المعنى لّما تُكلّفَ من غير وجه الحاجة اليه ، والفائدة فيه ، لم يُعتد به ، فصار بمنزلة ما ليس فيه الا الأصوات المتشاكلة))[٢].

اذن يمثل الرماني والباقلاني الاتجاه التبريري الرازخ تحت رقابة النص القرآني ، وهذا الاتجاه لا يهمنا إلاّ لحضوره في الحوار الدائر في القرنين الرابع والخامس من اجل بناء نظرية بلاغية ، فتأثيره في هذا الحوار اخطر من النتائج التي حققها في صلب البحث البلاغي . ويُعدّ كتاب " سر الفصاحة " احد ردود الفعل القوية ، ليس ذلك في رده العنيف على الرماني[٣]. بشأن قضية الفواصل والاسجاع ، بل في بناء الكتاب ، وتوجّهه نحو الاصوات بشكل عام[٤].

اما عبد القاهر الجرجاني فقد تناول التجنيس وهو المقوّم الصوتي الحر الوحيد الذي لفت انتباهه ، تناوله ليبين ان لا مزية له في نفسه أي بوصفه اصواتا مسموعة ، بل لما يدخله من اعتبارات ووظائف معنوية ، قال ((وها هنا اقسام قد يتوهم في بدء الفكرة ، وقبل اتمام العبرة ، ان الحُسْنَ والقبح فيها لا يتعدى اللفظ والجرس ، الى ما يناجى فيه القعل والنفس ، ولها اذا حُقق النظر مرجع الى ذلك ، ومنصرف فيما هنالك ، منها التجنيس))[٥].

---

(١) . ينظر : الموازنات الصوتية : ٧٩ .

(٢) . ثلاث رسائل في إعجاز القرآن : ٩٨ .

(٣) . ينظر : سر الفصاحة : ١٧٣ – ١٧٤ .

(٤) . ينظر : الموازنات الصوتية : ٧٩ .

(٥) . اسرار البلاغة : ٤ .

والفكرة التي ألحّ عليها الجرجاني بالغة الأهمية بالنسبة لاشتغال المقوّم الصوتي وفعاليته ، فهذه الفعالية لا تتحقق الا بالتفاعل مع العناصر الأخرى ، ولكن المؤلف لا يمكث عند هذا ا لاستنتاج ، بل يسعى إلى إقصاء هذا المقوم وحرمانه من ان يكون مُكّونا من مكونات الفصاحة[١].

وهذا المذهب يتضح في نص متميز بالشمول نقتبسه من " دلائل الاعجاز " ، وفيه يضيف عبد القاهر الى عنصر المعنى عنصر " النظم "ليصبحا معاً منبع الفصاحة الوحيد الممكن ، قال : ((ان الكلام الفصيح ينقسم الى قسمين قسم تُعزى المزية والحسن فيه الى اللفظ ، وقسم يُعزى ذلك فيه الى النظم . فالقسم الاول : الكناية والاستعارة والتمثيل الكائن على حد الاستعارة ، وكل ما كان فيه على الجملة مجازٌ او اتساع ، وعدول باللفظ عن الظاهر))[٢]. والقسم الاخر ، النظم ، ((والنظم هو توخي معاني النحو واحكامه وفروعه وجوهره والعمل بقوانينه))[٣].

اذن لقد اخلى الجرجاني الميدان للمقوم المعنوي وابعد المقوم الصوتي ، عدا تعرضه للجناس ، وكان ذلك في اطار تعرية اللفظ من كل مزية ، لكننا يجب ان نقر بكشف الجرجاني عن جانب من جوانب اشتغال التجنيس وهو التفاعل بين العنصر الصوتي والدلالي .

خلاصة القول لقد نظر عبد القاهر الى بلاغة الاعجاز ، البلاغة التي تضمن تفوق القرآن الكريم ، وهي بلاغة تبعد جميع العناصر القابلة للقياس ، وجميع العناصر التي تميز فيها الخطاب البشري ، او لاحت له فيها انساق متميزة مثل : الوزن[٤].

---

(١) . ينظر : الموازنات الصوتية : ٨٢ .

(٢) . دلائل الإعجاز : ٣٢٩ . ويلاحظ ان الجرجاني استعمل في " الدلائل " مصطلح " اللفظ " للدلالة على ما عبر عنه في " الاسرار " بـ " المعنى " .

(٣) . المصدر السابق نفسه : ٣٤٧ .

(٤) . ينظر : الموازنات الصوتية : ٨٤ .

وحين طرح الجرجاني قضية تدخل المعنى في فصاحة البناء الصوتي ، قال : فقد يقول قائل : ((اني لا اجعل تلاؤم الحروف مُعجزاً حتى يكون اللفظ مع ذلك دالاً ، وذلك انه يصعب مراعاة التعادل بين الحروف اذا احتيج مع ذلك الى مراعاة المعاني ، كما انه انما يصعب مراعاة السجع والوزن ويصعب كذلك التجنيس والترصيع اذا روعي معه المعنى))[١].

وهنا يتضح ان عبد القاهر لم يطرح قضية المعنى كمبدأ متحكم في كل مكونات الفصاحة ، ومنها المكّون الصوتي ، بل انه جعل الصوت عوضاً لغيره ، وجعل حضوره في غيره كافياً لإبعاده ، ولو نظر الى تفاعل العنصرين : الصوت والدلالة ، دون ان يغمط احدهما حقه لكانت لنظريته قيمة كبيرة[٢].

فالخلاصة التي يريد الجرجاني ان يصل إليها هي ان ((المزّية (...) من حّيز المعاني دون الألفاظ ، وانها ليست لك حيث تسمعبأُذنِ كَ ، بل حيث تنظر بقلبك وتستعين بفكرك ، وتعمل رويتك ، وتراجع عقلك ، وتستنجد في الجملة فهمِكَ))[٣].

٦ ـ الفلاسفة المسلمون ووظيفة التوازن :

يُرجع ابن سينا السبب المُوَلِد للشعر في قوة الإنسان إلى امرين :

أحدهما : الالتذاذ بالمحاكاة[٤]واستعمالها منذ الصبا ، **والاخر** : حب الناس للتأليف المتفق الألحان طبعاً .

ثم وجدت الأوزان مناسبة للألحان فمالت اليها الأنفس واوجدتها[٥].

---

(١) . دلائل الإعجاز : ٤٨ .

(٢) . ينظر : الموازنات الصوتية : ٨٣ .

(٣) . دلائل الإعجاز : ٤٨ .

(٤) . فالمحاكاة خاصية إنسانية تميز الإنسان عن الحيوان الذي لا يقدر على المحاكاة الا في حدود ضيقه كما هو الشأن عند القرد والببغاء اللذين لا يرتقيان مع ذلك إلى مستوى الإنسان في المحاكاة . والدليل على ان المحاكاة هي عنصر لذّة في ذاتها ان الإنسان يلتذ بالصورة اكثر مما يلتذ بالأصل .

(٥) . ينظر : فن الشعر . طبع ضمن فن الشعر لارسطو : ١٧١ – ١٧٢ .

وجاء في تلخيص فن الشعر لابن رشد : العلل المولدة للشعر بالطبع في الناس علتان :

أما الأولى ((فوجود التشبيه والمحاكاة للإنسان بالطبع من أول ما ينشأ . وأّما العلة الثانية فالتذاذ الإنسان ايضا ، بالطبع ، بالوزن والألحان ... فالتذاذ الناس بالمحاكاة والألحان والأوزان هو السبب في وجود الصناعة الشعرية))[١].

ويذهب ابن رشد إلى ان اللحن عنصر يساعد ويؤهل ويهيئ عنصر المحاكاة ، فعنصرا الوزن والمحاكاة متكاملان ، قال : ((عمل الوزن في الشعر هو انه يعد النفس لقبول خيال الشيء الذي يقصد تخييله ، فكأّن اللحن هو الذي يفيد النفس الاستعداد الذي به التشبيه والمحاكاة للشيء المقصود تشبيهه))[٢].

خلاصة القول ان هذين الفيلسوفين نظرا إلى عناصر بناء الشعر نظرة تركيبية فجمعا اهم الظواهر المعنوية التي تتجه إلى التشخيص والتعبير ، غير المباشر ، تحت خيمة المحاكاة والتخييل ، كما جمعا القضايا الصوتية الإيقاعية تحت الوزن والإيقاع . ثم نّبها الى وجود مستوى آخر مزدوج الطبيعة ، يعمل فيه العنصران المعنوي والصوتي جنباً الى جنب [٣]، كما نفهم من كلام ابن سينا ، قال : ((الامور التي تجعل القول مخيلا ، منها امور تتعلق بزمان القول ، وعدد زمانه وهوالوزن ، ومنها امور تتعلق بالمسموع من القول ، ومنها امور تتردد بين المسموع والمفهوم))[٤].

فالمفهوم من القول ينتمي الى المحتوى الدلالي والوزن والمسموع ينتميان الى المستوى الصوتي ، اما ما تردد بينهما فنرجّح انه يقصد به الظواهر الصوتية التي يدخل عنصر المعنى فيها كعنصر فّعال كالتجنيس والقافية[٥].

---

(١) . تلخيص : فن الشعر . طبع ضمن فن الشعر لارسطو : ٢٠٦ – ٢٠٧ .

(٢) . المصدر السابق نفسه : ٢٠٩ .

(٣) . ينظر : الموازنات الصوتية : ٩٠ .

(٤) . فن الشعر : ١٦٣ .

(٥) . ينظر : الموازنات الصوتية : ٩١ .

الموازنـــة نحـــو الاصطـــلاح :

تأرجحت لفظة " موازنة " في التراث البلاغي العربي بين النعت اللغوي العام والاصطلاحي البلاغي المحدد[١].

ففي مستوى الاستخدام اللغوي نجدها وصفاً عاماً لكل كلام لفظاً / او معنى . وفي مستوى الاصطلاح : يمكن ان نميز بين ثلاثة تصورات :

١ .عد الموازنة باباً كبيراً من ابواب " علم البيان " بمعناه العام . نقف على هذا التصور عند ابن ابي الحديد في فصل خاص خصه للحديث بشأنها . وهي تضم عنده ، المقابلة بين الصيغ الصرفية والتفعيلات ، انها مطابقة لمفهوم الترصيع لدينا[٢]، (بل كما اقره قدامة بن جعفر نفسه) .

قال ابن ابي الحديد مفرقاً بين الموازنة والسجع : ((والموازنة اعم من السجع لان السجع تماثل اجزاء الفواصل لورودها على حرف واحد نحو : القريب والغريب والنسيب وما أشبه بذلك . وأّما الموازنة فنحو القريب والشديد والجليل . وما كان على الوزن ، وان لم يكن الحرف الاخير بعينه واحداً . وكل سجع موازنة ، وليس كل موازنة سجعاً))[٣].

٢ . **التصور الثاني** : يقترب من المفهوم السابق ، وهو عد الموازنة توازنا غير مسجوع ، وهذا المفهوم حدده لها البديعيون المتاخرون[٤].

٣ . **ثالث التصورات** :يعد الموازنة نوعاً من المقابلة حين تعد الاخيرة جنساً أعلى . كما هو شانها عند ابن رشيق . وتضم جانباً من البناء الصوتي كما سنوضح فيما بعد[٥].

هذا على الاجمال اما اذا رغبنا تتبع استعمال اللفظة ومشتقاتها والمجال المفهومي الذي تحركت فيه ، فان هذا الامر يحتم علينا ان نشير الى ان مفهوم الموازنة في الدرس

---

(١) . ينظر : مفهوم الموازنة في صفحاتنا اللاحقة ، حين نستنطق المعجم .

(٢) . ينظر : الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية : ٧ .

(٣) . شرح نهج البلاغة : ٣ / ١٥٣ – ١٥٤ وسنفصل في التفريق بين السجع والموازنة لاحقاً .

(٤) . ينظر : تحرير التحبير : ٣٨٦ .

(٥) . سنتطرق لاحقا بشيء من التفصيل لراي ابن رشيق ، كما اننا سنحاول التفريق بين المقابلة والموازنة .

البلاغي العربي دخل ميدان البحث البلاغي في القرن الرابع الهجري ، ثم شاع بعد ذلك في دائرة التصور الجمالي .

فابو هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) كان أول مأن عرض مصطلح " التوازن " بوصفه بنية وصفية جزئية تتمثل في متابعة بعض النصوص القرآنية الكريمة والجمل النثرية للبحث عن صفة التوازن فيما يتصل بالسجع والازدواج[١]ويسعفنا ابو هلال بمادة مناسبة لا شك انه استقاقها من تياري البديع والبيان اللذين حاول الجمع بينهما في نسق واحد ، لذلك ظهر في كلامه ان الموازنة كانت صفة لمقومات صوتية هي : السجع والازدواج وجميع مظاهر التوازن بين القرائن والصيغ[٢]، واذ اشترط في السجع ((ان يكون الجزآن متوازنين))[٣]و ((ان تكون الفواصل على زنة واحدة))[٤].

وعلّق على ما تحقق فيه ذلك بقوله : ((فهذا الكلام من جيد التوازن))[٥]. ومن كلامه ايضا : ((وينبغي ان تكون الفواصل على زنة واحدة ، وان لم يمكن ان تكون على حرف واحد ، فيقع التعادل والتوازن كقول بعضهم : اصبر على حر اللقاء ، ومضض النزال ، وشدة المصاع ، ومداومة المراس))[٦]. وقال ايضا : ((ومن السجع ان يكون الجزآن متوازنين ، متعادلين لا يزيد احدهما على الاخر))[٧].

ومن كلام العسكري يتضح ان مفهوم " التوازن " اصبح الخاصية الحاسمة المميزة للسجع ، وان قضية اتحاد الحرفَ قد أضحت حلية للسجع وليست جوهراً . على الرغم من وجود بعض تعليقاته التي تدعو الى الاعتقاد بوجود فرق بين

(١) . ينظر : الموازنة في التراث النقدي والبلاغي : ٦١١ .
(٢) . ينظر الموازنات الصوتية : ٧ .
(٣) . كتاب الصناعتين : ٢٨٧ .
(٤) . المصدر السابق نفسه : ٢٨٩ .
(٥) . المصدر السابق نفسه : ٢٨٨ .
(٦) . كتاب الصناعتين : ٢٨٩ .
(٧) . المصدر السابق نفسه : ٢٨٧ .

الموازنة والسجع[١]، لاسيما حين يردان معاً وصفاً للبيت الشعري ، مثل قوله : ((هذا البيت جيد ، وقد سلم من سائر العيوب اذ لم يتكلف فيه السجع ولم يتوخ الموازنة))[٢] .

وكما دُعمت الموازنة في كلام أبي هلال بالمعادلة فقد شرحت ايضا بـ " التوازي " ، وقال : ((فهذه متوازية لا زيادة في بعض اجزائها على بعض))[٣] وان امكن ايضا ((مع الازدواج والتوازن ان تكون الاجزاء متوازية كان اجمل))[٤].

واستمر استخدام " التوازي " و " التوازن " و " التعادل "وصفاً للالفاظ المركبة وبخاصة لدى ابي طاهر في قانون البلاغة[٥]وابن الاثير في المثل السائر[٦]، في حين عمل بعض البلاغيين على رفع الموازنة الى مستوى الاصطلاح ، اذ جعلها ابن رشيق جنساً وسطاً متفرعاً عن جنس اعلى هو " المقابلة " .

والموازنة عنده تضم جانباً كبيراً من المكونات الصوتية . وعلى الرغم من القصور في التصور لديه[٧]فان منحاه مهم بالنسبة الينا ، فهو اول من وسّع مفهوم الموازنة الى حد استيعاب عدة مكونات صوتية ، أي جعله جنساً متوسطاً مُولِداً[٨].

الموازنـــة لغـة :

جاء في القاموس المحيط : وازنه : عادله وقابله وحاذاه[٩].

---

(١) . ينظر : الموازنات الصوتية : ٨ .

(٢) . كتاب الصناعتين : ٤٢١ . وسيتضح في الصفحات القادمة هل ان الموازنة من عيوب الشعر ام ان الامر بخلاف ذلك .

(٣) . المصدر السابق نفسه : ٢٨٧ .

(٤) . المصدر السابق نفسه : ٢٨٨ .

(٥) . ينظر: قانون البلاغة : ٢٨ – ٢٩ .

(٦) . ينظر : المثل السائر : ١ / ٣٧٨ .

(٧) . من ذلك فصله " التقطيع " و " الترصيع " عن الموازنة .

(٨) . ينظر : الموازنات الصوتية : ٨ .

(٩) . ينظر القاموس المحيط . (وزن)

ومثله في اللسان : وازنه : عادله ، وقابله ، وهو وزنه وزنته ووزانه ، وبوزانه ، أي قبالته ... وهو زنة الجبل أي حذاءه[١].

يستنتج مما سبق ان للموازنة جانبين اساسيين هما : التشابه في الكم والوقوع في مواقع متجاورة .

فالموازنة = التعادل + التقابل .

= الكم + الموقع .

فالتعادل يعني التساوي في المقدار اساسا[٢]، ومن احسن الصور الملموسة لذلك صورة العديلتين ، وهما : الغرارتان لأن كل واحدة منهما تعادل صاحبتها . ومفردهما العدل ، وهو نصف الحمل يكون على احد جانبي البعير[٣].

والتساوي في الكم يتضمن النوع أي المادة المتساوية ، والتقابل والمحاذاة ينظران الى الموقع في بعده المكاني[٤] .

ولابد ان نؤكد ابتداءً ان مفهوم الموازنة البلاغية مبحث من مباحث علم البديع وقد تمت دراستها في هذا الباب فهي عند ابن الاثير في الصناعة اللفظية وعند القزويني في المحسنات اللفظية ، وقد قدمها البلاغيون على انها مبحث شكلي يرتبط بمفهوم الاتساق والانسجام على مستوى البناء[٥].

ومهما توسع مفهوم الموازنة والتوازن عند البلاغيين العرب ((فانه لا يعدو التعادل والتقابل بين الانساق الزمنية القائمة على الكم المجرد (الوزن العروضي) او الكم المشخص المتجلي في الانساق الترصيعية القائمة على التقابل بين انواع الحركات والمد ، ولم يشمل

---

(١) . ينظر : لسان العرب : . (وزن)

(٢) . ينظر : البنية الصوتية في الشعر : ٥٨ .

(٣) . ينظر : اللسان : (عدل) .

(٤) . ينظر : البنية الصوتية في الشعر : ٥٨ .

(٥) . ينظر : الموازنة في التراث النقدي والبلاغي : ٦١١ .

جانب التماثل الجرسي التجنيسي ، إلا في نطاق ضيق ، أي باعتباره جلية للترصيع والسجع))[١].

ذكر الباقلاني (ت ٤٠٣ هـ) الموازنة ولم يعرفها ، قال[٢]، ويعدون من البديع " الموازنة " ، وذلك كقول بعضهم :

اصبر على حر اللقاء ، ومضض النزال ، وشدة المصاع[٣].

وكقول امرئ القيس :

سليُم الشظا عَلْى الشوى شِنجُ النَّسَا لـه حَجَباتٌ مُشْرِفَاتٌ علـى الفَـالِ[٤]

ونظيره من القرآن:((والسماء ذات البروج ، واليوم الموعُودِ وشاهِدٍ ومشهولٍ))[٥]

وجعلها ابن رشيق (ت ٤٥٦هـ) ضمن المقابلة ، قال[٦]: ومن المقابلة ما ليس مخالفاً ولا موافقاً كما شرطوا الا في الوزن والازدواج فقط ، فيسمى حينئذ موازنة نحو قول النابغة :

أخلاقُ مَجْدتَجلَّت ما لَهَا خَطَر فـي البـأسِ والجُودِ بـين الحُلْمِ والخَبرِ[٧]

ويدخل ضمن هذا النوع . على رأي ابن رشيق . قول المتنبي :

نصـيبُكَ فـي حَياتِـكَ مـن حبيـبٍ نِصـيبُكَ فـي مَنامِـكَ مِـن خَيـالِ[٨]

---

(١) . الموازنات الصوتية : ٩ .

(٢) . ينظر : اعجاز القرآن : ٨٨ – ٨٩ .

(٣) . " المصاع " كما في اللسان (مصع) : المقاتلة والمجالدة بالسيوف .

(٤) . البيت في ديوانه : ١١١ . والشظى : عظم ملزق بالذراع فاذا تحرك من موضعه قيل : قد شظى الفرس بالكسر و " فرس عبل الشوى " : أي غليظ القوائم ، و " النسا " : من الورك الى الكعب ، و " فرس شنج النسا " : متقبضه وهو مدح له ، لانه اذا تقّبض نساه وشنج لم تسترخ رجلاه . و " الحجبة " بالتحريك : راس عظم الورك ، " على الفال " : أراد على الفائل فقلب : وهو عرق في الفخذين يكون في خربة الورك ينحدر في الرجل . ينظر : اللسان :

(٥) . سورة البروج : ١ – ٣ .

(٦) . ينظر : كل ذلك في العمدة : ٢ / ١٩ – ٢٠ .

(٧) . ينظر : ديوانه : ٢٣٠ . وعلى هذا الشعر حشا النعمان بن المنذر فم النابغة دراً .

(٨) . ينظر : التبيان في شرح الديوان : ٣ / ٩ . وسنتعرض لهذا البيت لاحقاً ونعمل على تحليله .

ويواصل القيرواني حديثه قائلا : فأما قول ابي تمام :

فكنت لناشيهم أباً ، ولكهلهم أخاً ، ولذي التقويس والكبرةِ ابنا[1]

فإنه من أحكم المقابلة وأعدل القيسمة .

وقد بينت في غير مكان ان المقابلة بين التقسيم والطباق ، فكلما توافر حظها منهما كانت افضل .

ومن أملح ما رويناه في الموازنة وتعديل الاقسام مما يجب ان نختم به هذا الباب قول ذي الرمة :

أَستَحدثَ الرّكْبُ عن أشياعِهْم خبراً أم رَاجَعَ القَلْبَ من أطرَابِهِ طَرَبُ؟[2]

لان قوله " استحدث الركب " موازن لقوله " ام راجع القلب " وقوله " عن اشياعهم خبراً " موازن لقوله : " من اطرابه طربُ " وكذلك " الركب " موازن " للقلب " و " عن " موازن لـ " من " و " اشياعهم " موازن لـ " اطرابه " و " خبراً " موازن لـ " طرب " .

ثم ختم ابن رشيق نماذجه بقوله : وقال السيد ابو الحسن في هذا النوع :

لَكَفَّاكَ أَنْدَى مِنْ غُيوم سَوَاجم وَعَزْمكَ أَمْضَى مِنْ حُسَامٍ مهند

فكل لفظة من القسيم الأول موازنة لأختها من القسيم الآخر موازنة عدل وتحقيق .

والموازنة بوصفها مصطلحا ومفهوما بلاغياً كانت بحثاً في بنية جزئية على مستويات عدة باتجاه دفع هذا المصطلح الى دائرة الوصف البلاغي لقدرات معينة ومحددة لدى المبدع . وسنحاول البحث في هذا الاتجاه أملاً في الإحاطة والاستقصاء للوقوف على طبيعة التناول لهذا المصطلح والتصور الذي يرتبط به .

---

(١) . ينظر : ديوانه :

(٢) . ينظر : ديوانه : ١ .

ان فصلنا هذا يتصل بالموازنة في التراث البلاغي وهو محاولة للتغلغل في ثنايا المصطلح للكشف عن آليات عمله ، وإذا كانت الموازنة النقدية بينة الاتجاه في مستواها البحثي فهي في البلاغة العربية نمط من التأليف الإبداعي يعمد اليه المبدع ، لغرض جمالي تشكيلي (تأليفي)[١].

وللموازنة تحديدات عدّة في مصنفات البلاغة سنثبت أهمها[٢]، فمن المهم توكيد التصور الإبداعي الذي ننتهي اليه في صورة الموازنة الحقيقية التي تستحق هذه التسمية أو الاصطلاح ، لذلك سنعمد الى تبويب التعريفات الكثيرة التي وردت في المصنفات بعد استعراضها الى ثلاث خانات ، تختلف من جهة وتتفق من جهة أخرى بحسب الوجهة التي يتحرك فيها التصور البلاغي للمفهوم[٣].

قال التبريزي (ت ٥٠٢ هـ) : ((الموازنة ان تكون الألفاظ متعادلة الأوزان متوالية الأجزاء))[٤].

وقال ابن شيث القرشي : ((الموازنة وهي ان تتوازن الألفاظ وتكون السجعة رابعة))[٥].

وأدخلها ابن الأثير (ت ٦٣٧ هـ) في الصناعة اللفظية ، أي انها نوع من أنواع صناعة تأليف الألفاظ وقال : ((هي أن تكون ألفاظ الفواصل من الكلام المنثور متساوية في الوزن ، وأن يكون صدر البيت الشعري وعجزه متساويي الألفاظ وزناً (...) وهذا النوع من الكلام هو أخو السجع في المعادلة دون المماثلة ، لأن في السجع اعتدالاً وزيادة على الاعتدال ، وهي تماثل أجزاء الفواصل لورودها على حرف واحد . وأّما الموازنة ففيها

---

(١) . ينظر : الموازنة في التراث النقدي والبلاغي : ٦٠٨ – ٦٠٩ . وسنوضح لاحقاً كيف ان الموازنة فعل قصدي من المبدع عامة والشاعر بخاصة وكذلك سنتعرض لغرض الموازنة وغاياتها .

(٢) . سجل الدكتور احمد مطلوب عدداً كبيرا منها في معجميه : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها : ٣ / ٣٢١ . ومعجم النقد العربي القديم : ٢ / ٣٧٢ .

(٣) . ينظر : الموازنة في التراث النقدي والبلاغي : ٦١٣ .

(٤) . الوافي في العروض والقوافي : ٢٦٥ .

(٥) . معالم الكتابة ومغانم الاصابة : ٨٢ .

الاعتدال الموجود في السجع ، ولا تماثل في فواصلها ، فيقال اذن ، كل سجع موازنة وليس كل موازنة سجعاً . وعلى هذا فالسجع أخصُّ من الموازنة))[١].

ويواصل ابن الأثير قائلا[٢]: ومّما جاء منها قوله تعالى : ((وآتيناهما الكتاب المُسْتَبين ، وهَدَيناهُما الصّرَاط المُسْتقيم))[٣]. فالمستبين والمستقيم على وزن واحد .

وكذلك قوله تعالى : ((مَنْ أعْرَضَ عَنْهُ فإنَّهُ يَحمِلُ يَوْمَ القيامةِ وزراً ، خالدينَ فيهِ وسَاءَ لهُمْ يوم القيامة حِمْلاً))[٤].

وأمثال هذا في القرآن الكريم كثير ، بل معظم آياته جارية على هذا النهج ، حتى أنه لا تخلو منه سورة من السور ، ولقد تصفحته ، فوجدته لا يكاد يخرج منه شيء عن السجع والموازنة .

وأّما ما جاء من هذا النوع شعراً فقول ربيعة بن ذؤابة[٥]

إنْ يَقْتُلُوكَ فقَدْ ثَلَلْتَ عُروشَهُمْ بُعَيبَةَ بن الحارث بن شِهَابِ [٦]

بأشَدِّهِمْ بأساً عَلَى أصحَابِهِ وأعَزّهِمْ فَقْداً على الأصحَابِ[٧]

فالبيت الثاني هو المختص بالموازنة فان "باساً " و "فقداً " على وزن واحد .

ويرى ابن أبي الاصبع المصري (ت ٦٥٤ هـ) ان الموازنة هي أن تأتي الجملة من الكلام أو البيت من الشعر متزن الكلمات متعادل اللفظات في التسجيع والتجزئة معاً في الغالب ، كقول امرئ القيس . من المتقارب . :

---

(١) . المثل السائر : ١ / ٣٧٧ – ٣٧٨ . وينظر : الجامع الكبير : ٢٧٠ .
سنتطرق لاحقا الى التفريق بين الموازنة والسجع حين نتعرض لهذا الاخير .
(٢) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ١ / ٣٧٩ .
(٣) . سورة الصافات : ١١٧ – ١١٨ .
(٤) . سورة طه : ١٠٠ – ١٠١ .
(٥) . هو ربيعة بن عبيد بن سعد بن جذية ، أحد بني أسد وهو أبو ذؤاب الاسدي .
(٦) . معناه : ان كانوا فرحوا بقتلك وتبجحوا به فقد هدمت عزّهم بقتل عتيبة .
(٧) . ينظر : ديوان الحماسة لابي تمام . شرح المرزوقي . : ١ / ٣٥٦ وفيها "بأشدهم كلباً " .

أفَـــادَ ، وسَـــادَ ، وقَـــادَ، وزادَ وشـادَ ، وجـادَ ، وزادَ وأفْضَـلْ [1]

(فعولُ) (فعولُ) (فعولُ) (فعولُ) (فعولُ) (فعول) (فعول) (فعول)

وكقول الآخر . من المتقارب . :

وَهُـوبُ ، مَهيـبٌ ، رَحيـبُ القِنَـاءِ بيـعٌ ، مَـرِيءٌ ، رفيـعُ الـذُّرا

وخوفاً من اشتباه الأمر يفرّق ابن أبي الإصبع بين الموازنة وغيرها من الصور ، فالفرق بينها والمماثلة ، التزام التسجيع في الموازنة ، وخلّو المماثلة منه ، أمّا الفرق بينها وبين التجزئة ، مخالفة تسجيع أجزاء التجزئة ومشابهة تسجيع اجزاء الموازنة[2] .

أمّا النويري (ت ٧٣٣هـ) فقد عمل على التفريق بين الموازنة ومن مَتّ لها بصلة ، قال[3]:

المتـوازي : هو أن يُراعى في الكلمتين الأخيرتين من القرينتين الوزن مع اتفاق الحرف الأخير منهما ، كقوله عَزّ وجَلّ : ((**فيها سُرُرٌ مرفوعةٌ وأكوابٌ موضوعةٌ**)) وقول الحريري : **ألجأني حُكم دهرٍ قاسطٍ ، الى أن أنتجعَ أرض واسط .**

وقوله : **وأودى الناطق والصامت ، ورثى لنا الحاسد والشامت .**

وأمّا **المطـرف** : فهو أن يُراعَى الحرف الأخير في كلمتي قرينتيه من غير مراعاة الوزن كقوله تعالى : ((**مالكُم لا تَرْجُونَ لله وَقَاراً وقَدْ خَلَقَكُم أطْواراً**)) . وقولهم : ((**جَنَا بِهِ مَحطَّ الرِّحال وَمُخَيِّم الآمالِ**)) .

وأمّا **المتوازن** : فهو أن يراعى في الكلمتين من القرينتين الوزن مع اختلاف الحرف الأخير منهما ، كقوله تعالى : ((ونمارِقُ مَصْفُوفَةٌ ، وَزَرابيُّ مبثوثةٌ)) .

---

(١) . ينظر : ديوانه :

(٢) . ينظر : تحرير التحبير : ٣٨٦ . وسنتوسع في التفريق بين الموازنة والمماثلة وبينها والتجزئة حين نعرض لهما لاحقاً .

(٣) . ينظر : ما ذهب اليه في نهاية الارب في فنون الادب : ٧ / ١٠٤ – ١٠٥ .

وقولهم : " **اصبر على حر القتال ، ومضض النزال**[1]**، وشدة المصاعِ ، ومداومةِ المِرَاسِ** " ، فان راعى الوزن في جميع كلمات القرائن أو أكثرها ، وقابل الكلمة منها بما يعادلها وزنا كان أحسن ، كقوله تعالى :

((وآتيناهُما الكِتابَ المُستبينَ وهَديناهُما الصِراطِ المُستقيم)) وقول الحريري : ((أسودّ يومي الأبيَضَ وأبيضَّ فوْدِي الأسْوَدَ))

ويُسمّى هذا في الشعر الموازنة ، كقول البحتري :

فَقِفْ مُسْعِدا فِيهِنَّ إنْ كُنْتَ عَاذِرا وَسِرْ مُبْعِدا عَنْهُنَّ إنْ كُنْتَ عَاذِلاَ [2]

وقال التنوخي : ((هي أن تكون الكلمة التي هي خاتمة الفاصلة الأولى على زنة الكلمة التي هي خاتمة الفاصلة الثانية ، كانت على رويها أو لم تكن))[3].

ومن خلال التعريفات التي ذُكرت يمكن أن نبوّبها ضمن خانات ثلاث سبق أن وعدنا بها . إذ تتراوح لغة التعريفات السابقة بين محورين :

" الألفاظ متعادلة الأوزان " و " متزن الكلمات متعادل اللفظات " ، وهذا هو المبدأ الأساسي الذي سيطر على التصور البلاغي للموازنة الإنشائية لدى البلاغيين القدامى ، وقد ربطها المظفر العلوي بمعطيات أخرى تؤكد التصور ذاته[4]وتملأ الخانة الثالثة ، فالموازنة عنده ((أن يأتي الشاعر ببيت يكون عدد كلمات النصف الأول منه كعدد النصف الأخير ، وتكون الأجزاء متساوية ، ومتى تغّير شيء من أجزائه إذا تقطّع أو زاد فيها أو نقص لم تحصل الموازنة ، وكذلك إذا استوت أجزائه وتغّيرت الكلمات بزيادة أو نقيصة . وهذا لا يكاد يحصل للشاعر الا بعد معرفة العروض ، وأّما أن يقع اتفاقاً من غير قصد له فغير مُعتدٍ

(١) . محل التمثيل هذه القرينة مع القرينتين اللتين بعدها دون التي قبلها لاتفاق الحرف الاخير فيهما (أي القتال والنزال) .

(٢) . ينظر : ديوانه : ٣ / ١٦٠ .

(٣) . الاقصى القريب في علم البيان : ١١٨ .

(٤) . ينظر : الموازنة في التراث النقدي البلاغي : ٦١٣ .

بوقوعه ، وقد اتفق وقوع ذلك في أشعار العرب من غير قصد له كثيراً))[1].

ويقدم العلوي لذلك نموذجاً ، قال :

قال معقر البارقي :

وَمرّوا بأطنابِ البيوتِ فردّهم رجال بأطراف الرّماح مساعر

وَمروا	بأطنابل	بيوتِ	فرددهم
فعولن	مفاعيلن	فعول	مفاعلن
رجالن	باطرافر	رماح	مساعر
فعولن	مفاعيلن	فعول	مفاعل

ويبدو أن الموازنة عند المظفر العلوي كما يظهر في تقطيع هذا البيت الشعري هي تساوي الأجزاء في الوحدات العروضية[2] لأن البحر الطويل فيه صور أخرى تختلف فيما بين وحداتها العروضية بين شطري البيت فقد تكون (فعولن) على صورة (فعلن) و (مفاعلن) على صورة (مفاعيلن) وهذه هي الحرية العروضية ، التي تتيحها الأوزان العربية[3]، في حين أن العلوي يذهب الى أن الموازنة هي التساوي المطلق بين وحدات الشطر الأول مع وحدات الشطر الثاني ، ثم يربط في تحديده الموازنة بعدد الكلمات الذي يجب أن يكون متساويا بين شطري البيت مع تساوي الأجزاء العروضية بينهما لتتحقق الموازنة ، وهذان الشرطان يتحققان في ظل معرفة الشاعر بالعروض ، لأن الموازنة عنده

(١) . نضرة لاغريض في نصرة القريض : ٤٥ . ولا نشاطر العلوي في بعض ما ذهب اليه ، اذ ان الموازنة وقعت في كثير من الشعر الذي ظهر قبل اختراع العروض ، ولاسيما الشعر الجاهلي .

(٢) . ينظر : الموازنة في التراث النقدي والبلاغي : ٦١٤ .

(٣) . ينظر : الوافي في العروض والقوافي : ٢٨ – ٢٩ –٣٠ .

مرهونة فيما يبدو بالوزن[١]، فقد اتضح في دراستنا لفاعلية الموازنات الصوتية أن الموازنات لا تتم خارج أسئلة العروض الذي هو فضاؤها[٢].

وأشار العلوي من جهة أخرى إلى أن الموازنة فعل قصدي يعمد اليه المبدع / الشاعر ، أما إذا جاء اتفاقا فان النص لا يُعتدّ به ، اذن الموازنة في ضوء هذا التصور فعل إنشائي (إبداعي) ، يهتم به الشاعر ويحتفي إذ انه جزء حيوي من طاقته الخلاقة المبدعة يتحقق عبر القصدية وليس الإنشاء العفوي[٣].

ولا اختلاف في أن الخطاب الشعري الذي يدخل ضمن هذا الباب : الموازنة . يتجسد تعبيرياً بوعي / قصد ((لوجود المتلقي الذي يتحرك قراءة أو سماعاً وراء المسافة التعبيرية ، وهو بالضرورة ينتظر أن يتحقق له الإيقاع على نفس مساحة المسافة الأولى[٤]، ومن ثم يكون التوازن بين المسافتين فاعلا على عدّة مستويات يتصل بعضها بالمبدع واختياره الساقط على بنية إيقاعية محددة ، وبعضها بالمتلقي وإشباع متعته بتحقيق التوازن السالف ، وبعضها بالرسالة نفسها وما تحمله من شحنات صوتية ودلالية))[٥].

والموازنة من الأقسام التي زادها الخطيب القزويني على السكاكي وإن لم يذكرها الأخير في تقسيماته[٦].

قال القزويني[٧](ت ٧٣٩هـ) :

---

(١) . ينظر : الموازنة في التراث النقدي والبلاغي :٦١٤ .

(٢) . ينظر : الموازنات الصوتية : ٣ .

(٣) . ينظر : الموازنة في التراث النقدي والبلاغي : ٦١٥ .

(٤) . الصواب : على مساحة المسافة الاولى نفسها .

(٥) . بناء الاسلوب في شعر الحداثة : ٣٧٦ .

(٦) . كذلك لم يذكر السكاكي " التجريد " وقد زاد القزويني تسعة عشر قسماً أّما ما انفرد به السكاكي على القزويني فيبلغ سبعة أقسام فقط في حين أنهما اتفقا في ستة عشر قسماً . ينظر : الصورة البلاغية عند بهاء الدين السبكي : ١٨٤ .

(٧) . ينظر : التخليص : ٤٠٤ . والايضاح : ٢ / ٣٩٨ .

الموازنــة هــي تســاوي الفاصــلتين (أي الكلمتــين الأخيــرتين مــن الفقــرتين أو مــن المصراعين في الوزن دون التقفية) .

كقوله تعالى : ((ونمارقُ مصفوفةٌ وزرابيُّ مبثوثةٌ))[١].

فــان الــوزن فــي " مصــفوفة " و " ومبثوثــة " واحــد لكــن التــواطئ علــى الحــرف الأخير مختلف .

وظاهر قوله " دون التقفية " انه يجب في الموازنة عدم التساوي في التقفية حتى لا يكون نحو ((فيها سُرُرٌ مرفوعةٌ وأكوابٌ موضوعةٌ)) من الموازنة ويكون بين الموازنة والسجع مُباينة ، إلاّ على رأي ابن الأثير فانه اشترط في السجع التساوي في الوزن دون الحرف الأخير ، فنحو : " شديد " و " قريب " ليس بسجع ، فالسجع أخص من الموازنة لأنه اشترط فيها التساوي في الوزن ولم يشترط التقفية ، كما أنه لم يمنعها فهي على هذا أعّم[٢].

وإذا تساوت الفاصلتان في الوزن دون التقفية ، فان كان ما في إحدى القرينتين من الألفاظ أو اكثر ما فيها مثل ما يقابله من القرينة الأخرى في الوزن سواء كان يماثلهُ في التقفية أو لا خُصّ هذا النوع من الموازنة باسم المماثلة[٣] ، وهي لا تختصّ بالنثر كما توّهمه بعضهم من ظاهر قوله : تساوي الفاصلتين ، ولا بالنظم على ما ذهب إليه آخرون ، بل تجري في القبيلين ، لذلك أورد القزويني مثالين :

قوله تعالى : ((**وآتيناهُما الكتابَ الُمْستبينَ وهديناهُما الصّراط الُمْستقيَم**))[٤].

وقول أبي تمام :

مَهَا الـوَحْشِ ، إلاّ أنّ هَاتَا أوانِسٌ قَنَا الخَطِ ، إلاّ أنّ تِلْكَ ذَوابِل[١]

---

(١) . سورة الغاشية : ١٥ – ١٦ .

(٢) . سبق ذكر ذلك حين عرضنا لرأي ابن الاثير .

(٣) . سنفرق ونميّز لاحقاً بين الموازنة والمماثلة .

(٤) . سورة الصافات : ١١٧ – ١١٨ .

والمثالان مما يكون اكثر ما في إحدى القرينتين . مثل ما يُقابله من الأخرى ففي الأّول نجد : " الكتاب " و " الصراط " على وزن واحد وكذلك " المستبين " و " المستقيم " وأّما " آتيناهما " و " وهديناهُما " فلا اتزان بينهما .

أّما المثال الآخر فقوله " مها " مثل قوله " قنا "وزناً وهكذا " الوحش " و " الخطّ " وهكذا " أوانس " و " ذوابل " ، نعم لا اتزان بين " هاتا " و " تلك " ، فالآيتان والبيت من أمثلة الأكثر لا الكل[٢].

وذهب ابن معصوم المدني[٣](ت ١١٢٠ هـ) الى أن الموازنة عبارة عن أن يقفي الشاعر جميع اجزاء البيت العروضية على قافية واحدة ، أو روي واحد بخلاف روي البيت من غير حشو بلفظ أجنبي يفّرق بين أحد أجزائه وبين الآخر ، وذلك كقوله في بديعيته :

موازن مازن مستحسن حسن معاون صائن مستمكن شهم[٤]

ومنها أيضا قول ابن هاني المغربي :

ملأوا البَلاَد رغائباً وكتائباً قَواضباً وشواراباً أن سَاروا

وجداولاً وأجادِلا ومقاولاً عواملاً وذوابلاً واختاروا[٥]

وبيت بديعية الشيخ صفي الدين :

مُستقتل قاتل ، مسترسل عجل مستأصل صائل مستحفل خَصم[٦]

---

(١) . ينظر : شرح الصولي لديوانه : ٣ / ٣٢٥ . يصف الشاعر النساء بسعة العيون وطول القدود .
والخطّ : موضع قيل هو مرفأ للسفن بالبحرين كانت تجلبُ اليه افضل الرماح .

(٢) . ينظر : شرح السعد : ٤٥٦ –٤٥٧ .

(٣) . ينظر : انوار الربيع في انواع البديع : ٦ / ٢٢١ – ٢٢٢ .

(٤) . " الموازن " : اسم فاعل من الموازنة بمعنى المكافأة ، جاء في القاموس : وازن فلاناً : كافاه على فعاله
" مازن " : اسم فاعل من " مزن " بمعنى : أضاء وجهه .
" الشهم " : الذكي المتوقد الفؤاد ، والسّيد النافذ الحكم .

(٥) . ينظر : ديوانه :

(٦) . ينظر : ديوانه :

وكثيراً ما كان النموذج الشعري عند البلاغيين الأباء اكثر تمثيلاً واقوى دلالة لما يريدون . لذلك سنسعى الى تحليل بيت مثّل به ابن رشيق للموازنة ، لنكشف مجموع إمكانيات الموافقة والمخالفة التي قدّمت هذا البيت على غيره ورشّحته ، البيت للمتنبي ، قال :

تصيبُكَ في حَياتِكَ مِنْ حبيبٍ صيبُكَ في مَنامِكَ مِنْ خَيالِ[1]

فالنظرة الكلية الشمولية الى البيت ككل تفضي الى تشخيص بنيتين كبيرتين إحداهما موافقة والأخرى مخالفة بالنظر الى الأولى .

بنية الموافقة هي :

. الشطر الأول : ـ نصيُبك في ..... من .....

. الشطر الثاني : ـ نصيُبك في ..... من .....

وبنية المخالفة هي :

١ . ـ ..... حياتك ..... حبيب

٢ . ـ ..... منامك ..... خيال

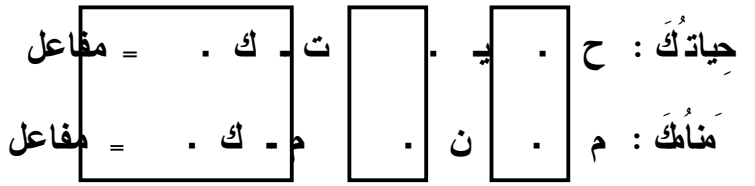
وأن شكلت البنية الأولى أرضية سعت إلى زرع السكون في البيت ، فالبنية الثانية كونت تحريكا وخلخلة لذلك السكون . ومن هذه المخالفة تتأتى الفاعلية الإيقاعية .

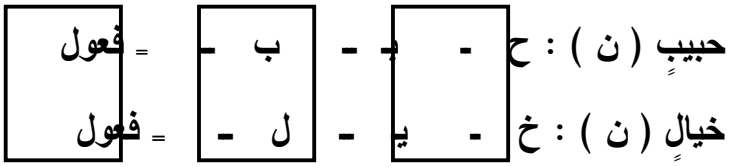
وحين ننتقل من الكل الى الجزء أو من العموم الى الخصوص ، نجد في بنية الاختلاف (على مستوى بنائها الداخلي) ، تشاكلين :

الحياة والحبيب

(١) . ينظر : التبيان في شرح الديوان : ٣ / ٩ . والعمدة : ٢ / ٢٠ .

والنوم والخيال هناك إذن موافقة بين الحياة والحب من جانب وبين النوم والخيال من جانب آخر ، وهناك موازنة صوتية ترصيعية (وتقطيعية وزنية) يمكن تشخيصها على النحو الاتي :





فهناك ميل شديد إلى الموافقة الزمنية الكّمية القائمة على الترصيع والوزن ، وهناك مخالفة مؤزمة تنهض بها الصوامت التي ترغب في أن تصل الى أقصى درجات الاختلاف[١].

ويمكن أن نتخذ من شعر أبي الطيب ميدانا إجرائيا لكثرة النماذج الشعرية التي تحققت فيها الموازنة بتنوع صورها إذ وصلت إلى مئة وخمسين بيتاً أو اكثر بقليل ، ولا أظن أن شاعراً عربياً قد سبقه الى تحقيق ما يماثل هذا العدد[٢]، فالمتنبي ((واحد من سحرة الكلمة ، أجاد صقل رواسمها بكثير من الفن))[٣]، حتى أنه عمد إلى صناعة ستة أبيات متوازنة في قصيدة واحدة على أنماط من التوازن الداخلي المختلف ، تّم نشرها داخل نسيج

(١) . ينظر : الموازنات الصوتية : ١٣ – ١٤ . ولا نريد ان نتجاوز هذا الحد في التحليل للربط بين بنية المقابلة ومضمون البيت فذلك جلي .

(٢) . ينظر : الموازنة في التراث : ٦١٥ .

(٣) . ابو الطيب المتنبي . بلاشير : ٥٨٢ .

القصيدة التي قالها في مدح سيف الدولة الحمداني في معركته مع بني كلاب حين ظفر بهم ، قال[1]:

بِغْيــركَ راعيــاَ عَبــثَ الــذّئابُ ... وغْيــرَكَ صَــارِماً ثَلَــمَ الضّــرَابُ
وعَمْــرو فــي مَيــامِنِهِمْ عُمــوٌر ... وكَعْــبٌ فــي مَياسِــرِهِمْ كَعــابُ
وكــمْ ذَنْــبٍ هُوِلّــدُه دَلالٌ ... وكَــمْ بِعْــدٍ هُوِلّــدُه اقْتَــرَابُ
ولاَ ليــلٌ أَجَــنَّ ولاَ نَهــارٌ ... ولاَ خَيــلٌ حَمَلْــنَ ولاَ رِكَــابُ
فَسَــاهُمْ وِبُسْــطُهُمْ حَرِيــرٌ ... وَصَــبَّ حُهُمْ وِبُسْــطُهُمْ تُــرَابُ
وَمَــنْ فــي كَفِّــهِ مِــنْهُمْ قَنَــاةٌ ... كَمَــنْ فــي كَفِــهِ مِــنْهُمْ خِضَــابُ

والمهيمنة في هذه الأبيات سيطرة أسلوب التكرار عبر اكثر من قناة توصيلية فمرة تتكرر الأدوات وأخرى تتكرر الصيغة نفسها الواقعة في الشطر الأول ، ولخلق التوازن يلجأ أبو الطيب إلى المماثلة في عدد الوحدات اللغوية داخل الشطرين ، بهدف تحقيق التشابه والتماثل بين الشطرين ، ويعمد مراراً الى طريقة متميّزة في البناء العروضي داخل البيت ، فيجعل كل وحدة لغوية وحدة عروضية في الشطرين ، ولو اننا استعنا بأسلوبنا في التحليل والتوضيح لفعلنا الآتي في عرض الأبيات الشعرية على أنماط التوازن التي قدمنا الحديث عنها انفاً[2]:

بِغْيِرَكَ	راعِياً	عَبَثَ	الذّئابُ
وغْيرَكَ	صَارِماً	ثَلَم	الضَّرَابُ
وعَمْرو	في	مَيامِنِهِمْ	عُمُوٌر
وكَعْبٌ	في	مَياسِرِهِمْ	كِعابُ

(١) . ينظر : التبيان في شرح الديوان : ١ / ٧٥ .... ٨٥ .

(٢) . ينظر : الموازنة في التراث النقدي والبلاغي : ٦١٥ – ٦١٦ – ٦١٧ ، إذ قدم الدكتور عبد السلام محمد رشيد جهداً طيباً في التحليل .

وهذا البيت يمكن توزيعه عروضيا بالطريقة الاتية :

وعْرو في	مَيامِنِهْم	عُورُن
وكَعْبُ ن في	مَياسِرِهْم	كَعابُ و
مُفاعلتن	مفاعلتن	فُولن

وأحيانا يضع أبو الطيب وحدات لغوية تحمل كل منها تفعيلة قائمة بذاتها ، ويضع ما يقابلها في الشطر الثاني كما في قوله:

فَمسَّاهُم	وَبِسْطُهُو	عِيرُن
وَصبَّحَهُم	وَبِسْطُهُو	دُرابُ و
مفاعلن	مفاعلتن	فعولن

اما تكرار المفردات والصيغ بكاملها مع التغبير البسيط المتمثل أحيانا بوحدة القافية فيظهر في قوله :

وَمَنْ	في	كَفّه	مِنْهم	قَنَاةْ
كَمَنْ	في	كَفِه	مِنْهم	خِضَابُ

و :

إنّ	القتيلَ	مُضَرّجاً	بدموعه
مثل	القتيلِ	مُضَرْجاً	بِدمائِه [1]

و :

فَطُعْم	الموت	في	أمر	حَقير
كطعم	الموت	في	أمر	عَظِيم [2]

(١) . ينظر : التبيان في شرح الديوان : ١ / ٦ .

(٢) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ٤ / ١١٩ .

ويلجأ أبو الطيب مراراً الى طريقة تقسيم البيت الى أقسام أربعة كل قسمين كبيرين في شطرين من خلال التكرار والترصيع الداخلي الذي يمنح البيت موسيقى واضحة ويضمن تحقيق التوازن فيما بين المقاطع ، كقوله [١]:

أنا ابن اللّقاء	**أنا ابن السّخاء**	**أنا ابن الضراب**	**أنا ابن الطعان**
أنا ابن الفيافي	**أنا ابن القوافي**	**أنا ابن السروج**	**أنا ابن الرعان**

وقد يفيد من تكرار مفردة واحدة تولد طاقة تأثير واضحة ، مستفيداً من القدرة الصوتية والكمية للمفردات في التوزيع لتحقيق الموازنة ، كقوله[٢]:

طويل النجاد	**طويل العماد**	**طويل القناة**	**طويل السنان**
حديد اللحاظ	**حديد الحفاظ**	**حديد الحسام**	**حديد الجنان**

فالموازنة متحققة من تكرار المفردتين (طويل . حديد) ، ثم جعل الصيغ متماثلة بين الشطرين أفقياً ، فكل (مضاف ومضاف اليه) في الشطر الأول . من البيتين . يقابله ما يماثله في الشطر الثاني ثم يتبين أن المتنبي لا يكتفي بالموازنة الأفقية ، بل نلاحظ أن الموازنة العمودية بين البيتين واضحة من خلال جعل المفردات والصيغ متشابهة في الصوت والبناء والعروض لأن البناء الكمي أفقيا وعمودياً متوازن وهذا نسيج القصيدة العربية عامة وعند المتنبي بخاصة[٣].

ولا يخفى على المتلقي ما في الأبيات . التي تحققت فيها الموازنة . من عذوبة لما تشيعه التقسيمات المتساوية في الوزن من موسيقى داخلية لها أثرها الواضح في تقرير المعنى ، قال ابن هرمة :

---

(١) . ينظر : التبيان في شرح الديوان: ٤ / ١٨٩ – ١٩٠ .

(٢) . ينظر : المصدر الساتبق نفسه : ٤ / ١٨٩ – ١٩٠ .

(٣) . ينظر : الموازنة في التراث النقدي والبلاغي : ٦١٨ .

وربـــت أكلـــة منعـــت أخاهـــا بلـــذة سَـــاعَة أكـــلات دهـــر

وكـــم مـــن طالـــب يشـــقى بشـــيء وفيـــه هلاكـــه لـــو كـــان يـــدري[١]

فالفقرتان " وربت أكلة " و " بلذة ساعة " متساويتان في الوزن دون التقفية ومثلهما " وكم من طالب " و " وفيه هلاكه " وكذلك الفقرات " منعت أخاها " و " أكلات دهر " و " يشقى بشيء " و " لو كان يدري " .

والموازنة طبيعة في التأليف سبقت اكتشاف الوزن فهي ليست شعرية فحسب وإنما هي طبيعة في التنظيم عموماً [٢]، وهي أيضا نوع من التأليف شريف المحل لطيف الموقع، وللكلام به طلاوة ورونق ، وسبب ذلك الاعتدال لانه مطلوب في جميع الأشياء[٣].

والموازن نمط من التأليف الإبداعي يلجأ اليه الشاعر . على وجه التحديد . لهدف جمالي تشكيلي (تأليفي) ، يتمثل في خلق نوع من التعادل الجزئي والكمي بين شطري (وحدتي) البيت الشعري[٤].

والموازنة لها صلة متينة بالحركة الأفقية للصياغة التي تمثل محوراً من محاور الخلق اللغوي[٥]، لانها مرتبطة بمبدأ الاختيار والتوزيع[٦]اللذين يمثلان عمل المبدع داخل إطار اللغة ، لذلك قلنا انها نمط ترتيبي (تأليفي) يُعنى بنسق المفردات على مبدأ التشابه بغية تحقيق التعادل الثنائي ، فهناك التعادل أو التوازن العروضي الذي يتحقق بتشابه الشطرين في البنية العروضية وهو توازن أولي لا غنى عنه حتى تستقيم بنية البيت الشعري ، لكن

---

(١) . ينظر : ديوانه : ١٥٨ .

(٢) . ينظر : المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها : ٢ / ٣٠٨ – ٣١٣ .

(٣) . ينظر : الجامع الكبير : ٢٧٠ .

(٤) . ينظر : الموازنة في التراث النقدي والبلاغي : ٦٠٩ .

(٥) . ينظر : جدلية الافراد والتركيب في النقد العربي القديم . د. محمد عبد اللطيف : ١٦١ .

(٦) . ينظر : المرجع السابق نفسه : ٣ .

الموازنة الأفقية من خارج الإطار العروضي تقدم تعادلاً آخر لخلق صورة من صور اللذة النصية لدى المتلقي مبنية على تحقيق الانسجام[١]، فحيث كانت مقاطع الكلام معتدلة في الوزن لذ بها السمع ووقعت من القلب موقع الاستحسان[٢] وهذا لا مُراء فيه بحال من الأحوال لبيانه ووضوحه من خلال النماذج التي عرضنا لها ، وهذا هو الفهم الإنشائي (الإبداعي) للموازنة النصية وتحديداً في الإبداع الشعري الذي يتبناه هذا الفصل .

وأسلوب التوازن فضلاً عن رونقه في الكلام فإنه يضفي جرساً بديعاً على العبارات مّما يكون له اكبر الأثر في شد الانتباه والإصغاء اليه ، ولاشك في أن القارئ قد أدرك ما تفعله الموازنة من ربط جرس الألفاظ بالوزن الذي وُضعت فيه ، ومن ربط هذين معاً بالمعنى الذي يبلغ السمع[٣].

(١) . ينظر : الموازنة في التراث النقدي والبلاغي : ٦١٣ .

(٢) . ينظر : الجامع الكبير : ٢٧٠ .

(٣) . ينظر: المرشد في فهم اشعار العرب وصناعتها : ٢ / ٣٢٧ .

صـــور المـــوازنـــة :

لم يُكتب للنزعة المركّبة . التي سبق الحديث عنها . أن تهيمن على مباحث البلاغة العربيـــة فســـرعان مـــا تفاقمـــت نزعـــة التجزيئـــي علـــى الدراســـات البديعيـــة ، التـــي خصّـــت العنايـــة بـــالمكّون الصـــوتي الحُـــرّ ، وبتـــرت كـــل علاقـــة بينـــه وبـــين المكـــّون الصـــوتي المنـــتظم (الـــوزن والقافيـــة) ، ويمكـــن للمتتبـــع أن يلمـــس ذلـــك فـــي اعمـــال البديعيين ابتداءً من اسامة بن منقذ (ت ٥٨٤هـ) في مؤلفه " البديع في نقد الشعر " وابن أبـــي الإصـــبع المصـــري (ت ٦٥٤ هـــ) فـــي " تحريـــر التحبيـــر "وصـــولاً إلـــى ابن حجّة الحموي (ت٨٣٧هـ) في " خزانة الادب " وابن معصوم المدني (ت ١١٢٠ هـ) في " أنوار الربيع " .

لقد أصبحت اقسام المقّوم الصوتي الواحد وفروعه ، . كالترصيع مثلاً . تُعرض بوصفها مقّومات قائمة الذات فتُخصص لها أبواب منفردة مستقلة ، فقُطِعَ ذلك الخيط الواصل بين عناصر المكّون الصوتي الايقاعي[1] .

والقائل أن يقول أن نزعة التجزيئي ظهرت قبل هذا الوقت بكثير ، ويمكن أن يُرجع بعضهم عهدها الى ابن المعتز والعسكري ، وليس الامر كذلك في رأينا ، اذ أن الامر تعلّق في البداية بتدوين الملاحظات ، كما هو الحال عند ابن المعتز ، ثم بجمعها ودمجها مع غيرها دون الوصول الى وحدة وظيفّية صريحة ، وأن كانت كامنة كما هو الشأن عند أبي هلال العسكري .

وهذه مرحلة كان من الممكن تجاوزها مع جهود قدامة ثم ابن سنان وغيرهما من المنظرين .لذلك تُعد عودتها بعد القرن الخامس . عهد أكابر البلاغيين المنظرين . انتكاسة للجهد التنظيري في البلاغة العربية .

ولاشك في أن هذه الحال دفعت بلاغيا ذا ثقافة فلسفية منطقية الى محاولة اعادة النظام الى عمل اليديعيين ، ونعني به السجلماسي مؤلف " المنزع البديع في تجنيس اساليب

(١) . ينظر : الموازنات الصوتية : ١٩ .

البديع " ، ولعلَّ للعنوأن دلالة صريحة على المبتغى الذي ألفّ من أجله ، اذ ينزع الى اعادة عشرات المحسنات البديعية الى أجناس عُليا تتفرّع عنها أجناس متوسطة...[١].

إلاّ أن البلاغيين بعده لم يستفيدوا من هذه المحاولة التركيبية المهمة ، فسرعان ما عادوا الى ترديد الصور الجزئية مجتزئة عن بعضها البعض ، ويبدو أن هذا الامر لا يخصّ البلاغة العربية وحدها ، بل هو طابع البحث القديم في التوازي ، كما راى ياكوبسن ، الذي ذهب الى ان مبحث التوازي مبحث لا يعدو عمل القدماء فيه ملاحظات واعدة سُرعان ما أُهملت ونُسيت ، اذ لم تتح لها فرصة التطوير[٢].

سبق أن أشرنا الى أن الموازنة مصطلح او " بنية " يعنى بتحليل عملية التوازن بين بنيتين " طرفين " هما " شطرا البيت الشعري " او آيتين من القرآن الكريم أو جملتين من النثر ، وتنبثق في هذا الشأن شبكة من المفاهيم المتصلة بعملية التحليل وهي تتحرّك في المجال الدلالي ذاته للموازنة[٣]، مثل " التوازن والاعتدال "[٤]و " التشابه والملاءمة والتناسب "[٥]و " التساوي والاتزان "[٦]و " المماثلة "[٧].

ومن خلال هذه العلاقة البنيوية بين شبكة المفاهيم يتحقق ما اصطلح عليه النقد الشكلاني والبنيوي الحديث بمبدأ " التوازي " ، وهو في صورته النسقية من ((اشكال النظام النحوي الذي يتمثل في تقسيم الفقرات بشكل متماثل في الطول والنغمة والتكوين النحوي بحيث تبرز عناصر له متماثلة في مواقع متقابلة في الخطاب وقد يسمى التشاكل وهو ظاهرة جوهرية في لغة الشعر))[٨] ، وهذا التوازي يتحقق

---

(١) . ينظر : الموازنات الصوتية : ١٩ ، كانت الاجناس العليا عشرة وينظر : تشجير لاساليب البديع عند السجلماسي في مقدمة محقق الكتاب .

(٢) . ينظر : Huit Questions , P: 97 .

(٣) . ينظر : الموازنة في التراث النقدي والبلاغي : ٦١٢ .

(٤) . ينظر : كتاب الصناعتين : ٢٧٠ .

(٥) . ينظر : حسن التوسل في صناعة الترسل : ٢١٠ .

(٦) . ينظر : تحرير التحبير : ٣٨٦ .

(٧) . ينظر : جوهر الكنز : ٢٤٣ .

(٨) . بلاغة الخطاب وعلم النص . د. صلاح فضل : ٢١٥ .

((بأدوات شعرية تكرارية منها : الجناس والترصيع والسجع والتطريز والتقسيم والمقابلة والتقطيع ...))[١]، وهذه الادوات لها علاقة متينة بالموازنة في مستوييها الصوتي والتوزيعي ، وقد بحثها البلاغيون العرب القدامى واكدوا قدراتها على التعبير والتأثير .

وسبق أن ذكرنا ايضا أن " الموازنة " مصطلحاً ومفهوماً لم يُقدر له ان يكبر ويفرض نفسه ، اذ أدركته النزعة البديعية التجزيئية التي فتتت التوازن الصوتي الى اقسام صغيره لا فواصل حقيقية بينها ، وخير دليل على ذلك ما عاناه هذا المصطلح من الضيق والحرج عند ابن ابي الاصبع ، اذ نازعته مصطلحات مثل : التجزئة والترصيع والمماثلة ... في تخوم لا تتضح معالمها[٢]، كما ان صفة " المتوازن " قد اتجهت عند البلاغيين المتاخرين الى نوع من أنواع السجع[٣].

ومهما توسع مفهوم " الموازنة " و "التوازن " عند البلاغيين العرب فانه لا يعدو تعادل الاطراف وتقابل الانساق الزمنية القائمة على الكم المجرد " الوزن العروضي " ، او الكم المشخص المتجلي في الانساق الترصيعية القائمة على التقابل بين انواع الحركات والمدَّ ، ولم يشمل جانب التماثل الجرسي التجنيسي . إلاّ في إطار محدود . أي بوصفه حلية للترصيع والسجع .

ونحن في صفحاتنا اللاحقة سنستثمر معنى التعادل والتقابل في أصل مصطلح " الموازنة " لنجعلها تمتد ايضا للتجنيس الذي يقوم هو الاخر على توازن طرفين لغويين في صوامتهما ، ووقوعهما في مواقع متقاربة تحقق المقابلة[٤].

ويمكن لنا أن نبوب المصطلحات التي ذُكرت . صور الموازنة . في خانتين ، . بحسب الدلالة التي وظفت من أجلها . كل خانة تندرج تحت مفهوم عام مشترك :

---

(١) . قضايا شعرية : ياكوبسن : ٧ – ٨ .

(٢) . ينظر : تحرير التحبير : ٣٨٦ .

(٣) . ينظر : حسن التوسل : ٢٤٢ . والموازنات الصوتية : ٩ .

(٤) . ينظر : الموازنات الصوتية : ٩ .

أ . **مفهوم وجود طرفين متكافئين** : واهم المصطلحات الدالة عليها هي : الموازنة والتوازن والمماثلة والمتوازي والمقابلة والمناسبة والتناسب ، والتجنيس ، وندرج ضمن هذه الخانة مصطلحات غير صريحة الدلالة على التوازن وهي : السجع وحسن الرصف والانسجام .

ب . **انقسام وحدة الى اجزاء** : تحتفظ ببعض خصوصيات الأصل فيظل بعضها ناظراً الى بعضها الآخر ، منها : التشطير ، والتجزئة والتقسيم والتقطيع والازدواج .

وهذه المفاهيم كفيلة بأن تعود بذهن متتبع الصناعة الصوتية في الشعر الى عوالم مشابهة تقوم هي الاخرى على تعادل الاطراف وتكافئها وانقسام الكل الى اجزاء متقابلة متناظرة وبخاصة عالم الحلي والسبائك بأحجامها وألوانها . فالعلاقات الترصيعية علاقات كمية : تناظر وحدات زمنية ، في حين ان العلاقات التجنيسية هي علاقات تلوينية ، ومن هنا يتكامل الجانبان حين يلتقيان . ، والذي يعنينا هنا هو استعارة المسميات الخاصة بالحلي والسبائك للدلالة على الصناعة الصوتية التوازنية ، فقد سمّى القدماء مجموعة من الظواهر التوازنية ، بأسماء مستفادة من الفضاء البصري . من هذه الالفاظ التي سمت الى مستوى الاصطلاح : الترصيع والتسميط والتطريز والتوشيح والتفويف.

ومن النعوت التي لم تسم الى مستوى الاصطلاح على مقوم بعينه ، بل تدل على المردودية التوازنية للمقومات الصوتية المختلفة " حسن السبك " و " الافراغ "[١] ، قال الجاحظ : ((أجود الشعر ما رأيته متلاحم الاجزاء ، سهل المخارج ، فتعلم بذلك أنه إفراغ إفراغاً واحداً ، وسُبِكَ سبكاً واحِداً ، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان))[٢]. ومنها الحياكة[٣]والوشي[٤] وتشبيه الشعر بالحُلل[٥] والبُرود[٦].

---

(١) . ينظر : الموازنات الصوتية : ٩ – ١٠ .
(٢) . البيان والتبيين : ١ / ٦٧ . والعمدة : ١ / ٢٥٧ .
(٣) . ينظر : العمدة : ١ / ١٢٨ .
(٤) . ينظر : البيان والتبيين : ١ / ٢٢٢ .
(٥) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ١ / ٣٥٥ .
(٦) . ينظر : العمدة : ١ / ٢٢٧ .

وحين تكون الصناعة الشعرية ذات الطبيعة اللفظية الصوتية تشبه الوشي والحياكة ، فلا غرابة في ان يُفكَر في إنشاء دار طراز لها ، وهذا ما فعله ابن سناء الملك فعلا[١].

ومن المهم أن نؤشر الفرق بين نظرة البلاغة العربية وبين نظرة الشعرية اللسانية عند ليفين . مثلا . في اعقاب ياكوبسن . فمفهوم الازدواج . مثلا . عند ليفين هو مفهوم علائقي ينظر الى الروابط التركيبية . الدلالية . وهذه العلائق هي نفسها المواقع[٢] . في حين نظر البلاغيون العرب الى الترصيع والازدواج والسجع ومختلف صور التوازن التي تندرج ضمن مفهوم الازدواج عند ليفين ، نظرة ايقاعية صوتية تُعنى بالعناصر الوزنية والتوازنية قبل عنايتها بالعلائق النحوية المُركّبة . ففي الحالات التي يستعمل فيها ليفين وياكوبسن " التوازي " و " التعادل " ، يستعمل البلاغيون العرب " التوازن " ، وقد يستعمل بعضهم ايضا " التعادل " ، يريدون به تعادل الصيغ والكّم الايقاعي ، لا تعادل المواقع النحوية[٣].

لقد إتجهت نظرة البلاغة العربية . وهي بلاغة سمعيّة أولا . الى المردود الصوتي الايقاعي ، أي الى المتحقق ، او الى البنية السطحية . لهذا عُدّ الترصيع . مثلا . عند قدامة بن جعفر . بصريح اللفظ . من نعوت الوزن ، قال : ((من نعوت الوزن الترصيع))[٤] ، وهو مفهوم يتسع ليشمل جميع صور التوازن القائمة على تناظر الصوائت مّما قسّمه من أتى بعده ، فالترصيع عنده هو ((ان يُتَوخّى فيه تصيير مقاطع الاجزاء في البيت على سجع او شبيه به ، او من جنس واحد في التصريف))[٥]، وعلى هذا درج البلاغيون بعده ، حتى فصل السكاكي بين المحسنات البديعية المعنوية واللفظية . والاخيرة تساوي عنده الصوتية . فجعل الترصيع ضمن المحسنات اللفظية .

---

(١) ينظر : دار الطراز : ٥٢ .

(٢) .الامر اكثر وضوحاً عند ياكوبسن ، فهو لا يتحدث عن صور الترصيع الا ضمن التوازن النحوي . لمزيد من الاطلاع ينظر مقالهُ : La Parallelisme gramatical et ses question de poetique في كتابه : aspects Russes , P: 234 – 249 .

(٣) . ينظر : البنية الصوتية في الشعر : ١٥٣ .

(٤) . نقد الشعر : ٤٠ .

(٥) . المصدر السابق نفسه : ٤٠ .

خلاصة القول ان موقف البلاغي العربي كان منسجماً مع طبيعة الفن الشعري الذي يقوم على الايقاع ، فهو المبدأ الذي ينبغي الانطلاق منه ، أّما التوازي النحوي فيظل عنصراً مساعداً ،يُفضي ضرورة الى التوازن ، لكنه ليس شرطاً لازماً وحتمّياً لتحققه[١].

ولننظر في بيت امرئ القيس :

قفـــا نبـــك مـــن ذكـــرى حبيـــــــــب ومنـــــــــزل

بســـــــقط اللـــــــوى بـــين الـــدخول فحومـــل

ـ أ ـ ـ ب ـ

فبين طرفي (أ)توازن قافوي ، وترصيعي ايضاً ، لتوازن القرينتين نسبياً في حين بين طرفي (ب) توازن وتوازٍ معاً .

ويمكن تناول بيت آخر للبحتري ، وهو قوله :

لقد كان ذاك الجأشُ جَأْشَ مُسَالِمٍ على أَنّ ذاكَ الـزّي زيُّ مَحـارِبِ[٢]

فالشطران متوازنان ترصيعيا ، ولكن جزءاً منهما ليس متوازيا نحويا ، ونمثل ذلك كتابة :

لقد كان	**ذاك**	**الجأشُ**	**جَأْشَ**	**مُسَالِمٍ**
على أَنّ	ذاك	**الزّي**	**زيُّ**	**مُحارِبِ**

ـ أ ـ ..... ب .....

إن كلّ طرف من اطراف الشطرين في (ب) متوازٍ مع مقابله ومتوازن معه . لكن ما نلاحظه بالنسبة لـ (أ) هو توازن الطرفين تقطيعياً | ( ) =مفاعيل | وتقفيه(ن) . والتقفية هنـــا دليـــل انفصـــال الجـــزء المتـــوازن عـــن الجـــزء المتـــوازن المتـــوازي فـــي الوقت نفسه[٣].

(١) . ينظر : البنية الصوتية في الشعر : ١٥٤ .

(٢) . ينظر : ديوانه : ١ / ١٧٨ .

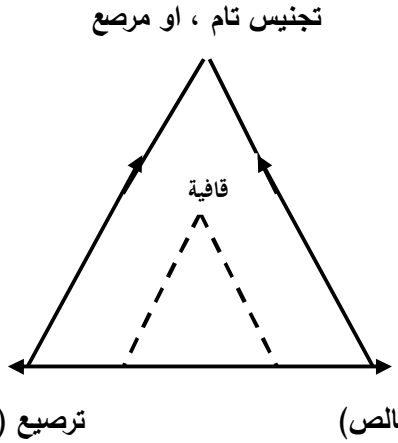
(٣) . ينظر : البنية الصوتية في الشعر : ١٥٤ .

وممّا لاشك فيه أن بلاغيينا القدماء كانوا يملكون الاحساس بتوازن البنية الداخلية في التوزيع ، لكنهم لم يمسكوا بالاداة الاجرائية التحليلية التي تفكّك النص الشعري الى الوحدات المكونة لبنيته ، ومع هذا فقد قدموا المصطلحات والمفاهيم التي تستوعب الحالة ويمكن ان تفتح أفق القوة الواعية لما خلفّوا من مادة بلاغية تمثل تماسكاً نظرياً وتطبيقياً له فوائده وآثاره وأهدافه .

ان وظيفة البلاغة في ضوء هذه الاجراءات الوصفية تخطّت حدود " مقتفي الحال" لتكون ((علماً فلسفياً ينحو الى السيطرة على القوانين الجوهرية لاستعمال اللغة))[١] اذ حاولت ان تجعل من عنوانات البلاغة الكلاسيكية شبكة دلالّيه تتضح آثار النظر العلمي الحديث المدقق في تفصيلات النص وطرائق عمل اللغة من الداخل[٢].

تضم الموازنات جميع صور تكرار الصّوامت والصوائت مستقلة او ضمن كلمات فاهتمامنا الاول اذن سيوجه الى الموازنات المجسدة بواسطة الصوائت ، أي التجنيس[٣].

ولن نعرض الان لمدى اختلاف الترصيع والتجنيس او ائتلافهما ، فلذلك مكانه لاحقاً . لكنه يجب أن نشير الى أن المسافة بين التجنيس والترصيع تضيق حتى ينطبق احدهما على الاخر ، وتتسع حتى يستقل كل بنفسه استقلالاً تاماً ، ويمكن ان نمثل ذلك بهرم قاعدته الاختلاف ورأسه الائتلاف :



(١) . بلاغة الخطاب وعلم النص : ١٦٤ .

(٢) . ينظر : الموازنة في التراث النقدي والبلاغي : ٦١٨ .

(٣) . دون أن نتجاوز صور اخرى نعدّها من صور الموازنة .

فالقافية تبدو إحدى نقط التقاء الترصيع والتجنيس باشتراطها اتحاد الصّامت والصّائت . وتزداد هذه الصفة قوّة بلزوم مالايلزم ،او باستعمال المشترك اللفظي في القافية[١].

١. التّرصيع[٢]:

رصع الشيء :عقده عقداً مثلثا متداخلاً ، واذا أخذت سيراً فعقدت فيه عقداً مثلثة فذلك الترصيع .

والترصيع : التركيب ، يقال : تاج مرصّع بالجوهر ، وسيف مرصّع أي محلّى بالّرصائع ، وهي حلق يُحلّى بها ، الواحدة رصيعة . ورصّع العقد بالجوهر : نظمه فيه وضمَّ بعضه الى بعض[٣].

فالترصيع مأخوذ من ترصيع العقد وذاك أن يكون في احد جانبي العقد من اللآلئ مثل ما في الجانب الاخر ، لكن ابن شيث القرشي له راي اخر . قال : ((الترصيع ماخوذ من رصيعة اللجام وهي العقدة التي تكون على صدغ الفرس من الجانبين ، ولا يجوز ان تكون احدى العقدتين معقودة والاخرى محلولة ولا أن تكون احداهما حالية والاخرى عاطلة))[٤].

ويُعدّ تعريف قدامة بن جعفر للترصيع اقدم تعريف وأدقه واكثر شمولية ، قال : ((من نعوت الوزن الترصيع ، وهو أن يُتَوخَّى فيه تصيير مقاطع الاجزاء في البيت على سجع او شبيه به او من جنس واحدٍ في التصريف))[٥].

---

(١) . ينظر : البنية الصوتية في الشعر : ١٢ – ١٣ .

(٢) . ينظر : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها : ٢ / ١٣٤ – ١٤٠ . ونشير منذ البداية الى أن صور الموازنة متداخلة تداخلاً كبيراً ، اذ يصعب فصل الواحدة عن الأخرى ، وهذا ما عانى منه القدماء ايضا ، والدليل على ذلك ان عدّ بعضهم بعض الابيات ضمن الترصيع مثلاً ثم عدّها غيرهم ضمن التقسيم ، وقد تكون ضمن صورة ثالثة .

(٣) . ينظر : لسان العرب : (رصع) .

(٤) . معالم الكتابة : ٧١ .

(٥) . نقد الشعر : ٣٨ .

فالسجع وشبهه يتسعان لكل ما سنسميه . لاحقاً . تقطيعاً ، وان لم يُذكر التقطيع او التساوي الكمي ، عند قدامة ، فهو متضمن في وجود السجع او شبهه ، اذ الذي يسجع هو القرائن المتساوية او المتعادلة ، وهي عنده المتوازية صرفياً بدليل استعماله : " او " وقد وهِم ابن رشيق حين ظنّ أن الترصيع عند قدامة هو تقطيع مسجوع[١]، قال : ((ومن التقسيم التقطيع (...)واذا كان تقطيع الاجزاء مسجوعاً او شبيهاً بالمسجوع فذلك هو الترصيع عند قدامة))[٢].

وعَرّف قدامة الترصيع تعريفاً اخر ، قال : هو ((أن تكون الالفاظ متساوية البناء متفقة الانتهاء سليمة من عيب الاشتباه وشين التعسف والاستكراه ، يُتوخّى في كل جزئين منها متواليين ان يكون لهما جزءان متقابلان يوافقانهما في الوزن ويتفقان في مقاطع السجع من غيره استكراه ولا تعسف))[٣].

وقال ابو هلال العسكري ((هو أن يكون حشو البيت مسجوعاً))[٤] ، وعرض الباقلاني لنوع منه سماه الترصيع مع التجنيس[٥]، كقول ابن المعتز :

ألم تجزع على الرّبع المحيل وأطلال وآثار محول

وقوله تعالى : ((إنّ الذين اتقوا إذا مَسّهم طائف من الشيطان تذكروا فاذا هم مُبصرون ، وإخوانهم يُمِدّونهم في الغيّ ثم لا يُقصِرون))[٦].

وقال الباقلاني : ((وممّا يُقارِبُ الترصيع ضرب يُسمّى المضارعة))[٧] ، كقول الخنساء :

حامي الحقيقة محمود الخليقة مهـ ـيّ الطريقة ، نفّاعٌ وضرّارُ
جَوّاب قاصية ، جزّار ناصية عقّاد ألوية للخيل جرّارُ

---

(١) . ينظر : البنية الصوتية في الشعر : ١١٢ .
(٢) . العمدة : ٢ / ٢٥ – ٢٦ .
(٣) . جواهر الالفاظ : ٣ .
(٤) . كتاب الصناعتين : ٣٩٠ .
(٥) . ينظر : اعجاز القرآن : ١٤٥ .
(٦) . الاعراف : ٢٠١ – ٢٠٢ .
(٧) . اعجاز القرآن : ١٤٦ .

وقال ابن سنان : ((وهو أن يعتمد تصيير مقاطع الاجزاء في البيت المنظوم او الفصل من الكلام المنثور مسجوعة وكأن ذلك شّبه بترصيع الجوهر في الحلي))[١].

وقال ابن الاثير : هو أن تكون كل لفظة من الفاظ الفصل الاول مساوية لكل لفظة من الفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية . ونفى أن يكون هذا الفن في القرآن الكريم لما فيه من زيادة في التكلف ، وذهب الى أنه قليل في الشعر ، واذا جيء به فيه لم يكن عليه محض الطلاوة التي تكون اذا جيء به في الكلام المنثور[٢].

لكن سابقيه كابن منقذ والسكاكي ذكروا للترصيع أمثلة من كتاب الله ، كقوله تعالى : ((**ولستم بآخذيه إلاّ أن تُغْمضُوا فيه**))[٣]، وقوله : ((**إنّ إلينا إيابهم ، ثم إن علينا حسابهم**))[٤]، وقوله : ((**إنّ الأبرار لفي نعيم ، وإن الفجار لفي جحيم**))[٥].

وعلق ابن الاثير على الاية الاخيرة بقوله : ((فأّما قول من ذهب الى أن في كتاب الله منه شيئاً ومثله بقوله " ان الابرار .... " فليس الامر كما وقع له فإن لفظة " لفي " قد وردت في الفقرتين معاً ، وهذا يُخالِفُ شرط الترصيع الذي شرطناه لكنه قريب منه))[٦].

وذهب ابن أبي الإصبع المصري إلى ان ((الترصيع كالتسجيع في كونه يجزئ البيت اما ثلاثة أجزاء إن كان سداسياً ، أو أربعة ان كان ثمانياً وسجع على ثاني العروضين دون الأول ، وأكثر ما يقع الجزءان المسجع والمهمل في الترصيع مدمجين إلاّ أن أسجاع التسجيع على قافية البيت . والفرق بينه وبين التسميط المسمى تسميط التبعيض، ان المسجع من قسمي التسميط معاً هي أجزاء عروضيّة ، والمسجع من الترصيع أجزاء غير عروضية لوقوع السّجَع في بعض الأجزاء))[٧].

---

(١) . سر الفصاحة : ٢٢٣ .

(٢) . ينظر : المثل السائر : ١ / ٢٦٤ . والجامع الكبير : ٢٦٣ .

(٣) . البقرة : ٢٦٧ .

(٤) . الغاشية : ٢٥ – ٢٦ .

(٥) . الانفطار : ١٣ – ١٤ .

(٦) . المثل السائر : ١ / ٢٦٤ .

(٧) . تحرير التحبير : ٣٠٢ .

وذكر المصري أبيات أبي صخر التي ذكرها قدامة[١]، وهي :

وتلـــك هيكلَـــةٌ خَـــوْدٌ مُبْتلَّـــةٌ صـــفَراءُ رَعْبلَـــةٌ فـــي مَنْصـــب سَـــنِم
عَـذْبٌ مُقبَّلُهـا خـدلٌ مُخلخَلُهـا كالـدعص أسـفلُها مخضـوبةُ القَـدَم
ســودٌ ذوائبُ هــا بــيضٌ ترائبُ هــا مَحْضٌ ضَرَائبُها صِيغَت على الكَرَمِ[٢]

وسمى هذا النوع " الترصيع المدمج " لأن كل جزء مسجع من أجزائه مدمج في الجزء الذي قبله فرقا بينه وبين ما ليس كذلك من الترصيع . فان من الترصيع ما أجزاؤه المسجعة غير مدمجة فيما قبلها ، نحو قول مسلم بن الوليد :

كأنــه قمــرٌ أو ضــيغم هَصِــرٌ أو حَيّــةٌ ذكــرٌ أو عَــارِضٌ هَطِــلُ[٣]

وسماه المظفر العلوي ترصيعاً وتفويفاً[٤]

وقسّم الحلبي والنويري الاسجاع الى اربعة انواع : الترصيع والمتوازي والمطرف والمتوازن[٥] ، وبذلك يتفقان مع القزويني الذي ادخل هذا اللون في السجع[٦].

وقسم ابن شيث القرشي الترصيع الى : ترصيع حذو وترصيع لغو ، قال : ((فترصيع الحذو وأفصحه قوله تعالى : " وهم يَحْسبون أنهم يُحسنون صُنعاً "[٧]. ومنه قول النبي عليه الصلاة والسلام : " إياكم والمشآرّة فإنها تميت الغرّة وتحيي الّعوة "[٨] ، ومنه قول الشاعر :

غُـــرٌ لكـــنهم عُـــرٌ إن مزجـــت الخُبْـــرَ بـــالخَبر

---

(١) . ينظر : نقد الشعر : ٤٧ .

(٢) . الخود : الحسنة الخلق الشابة . والمبتلة : الحسناء ايضا . رعبلة : ذات خلقان ، والرعبلة الخرقاء : الرعناء وهو المقصود . المخلخل : موضع الخلخال . الدعص : الرمل . مخضوبة : مصبوغة بالخضاب . محض ضرائبها : خالصة الأخلاق .

(٣) . ينظر ديوانه : ٢٥٠ . **الهصر** : الذي يكسر فريسته . **العارض الهطل** : السحاب .

(٤) . ينظر : نضرة الاغريض : ١١٨ .

(٥) . ينظر : حسن التّوسّل : ٢٠٧ . ونهاية الارب : ٧ / ١٠٤ .

(٦) . ينظر : الايضاح : ٣٩٥ .

(٧) . الكهف : ١٠٤ .

(٨) . غرة كل شيء ما يرفع قيمته . والّعوة : العيب .

وأّما ترصيع اللّغو[١] فهو كل كلمتين جاءتا في النثر على صورة واحدة في الخط لا بفرق بينهما الا بالشكل والنقط إلاّ أنه لا يصلح أن تكون احداهما قبالة الأخرى قافية لاختلاف حرف الرّوي وهو مثل : " اعجبني من نبل فلان شائعه ومن نيله سائغة " و " أنا فيما فعلته نابع لا تابع وعائذ لا عائد وحابس لا خائس "[٢].

وقد يكون الترصيع مع التجنيس ، قال الوطواط : ((وصناعة الترصيع رفيعة الشأن في ذاتها ولكنها اذا اقترنت بعمل اخر مثل التجنيس فانها تزداد علّوا ورفعة شأن (...) كقول بعضهم : " قد وطئت الدهماء أعقابهم وخشيت الاعداء أعقابهم " و" الكؤوس في الراحات والنفوس في الرّاحات " وقول المؤملي الكاتب :

لم نَزَلْ نحن في سداد ثغور واصطلام الأبطال من وَسْطِ لامِ
واقتحام الأهوال من وقت حام واقتسام الأموال من وقت سَامِ"[٣]

وكان الباقلاني قد ذكر . كما تقدّم الترصيع مع التجنيس[٤] ومثل له بقول ابن المعتز وبآية من القرآن الكريم .

فالترصيع ببساطة هو أن يكون حشو البيت مسجوعاً كقول ابن هرمة :

حتّى إذا واجهنه وعرفنه فدينه ببصابص الأذناب

ومثله قوله :

وفرحن إذ أبصرنه ، فلقينه يضربنه بشراشر الاذناب

فابن هرمة لم يجنح الى الترصيع لمجرد الحلية اللّفظية وانما هدف بذلك الى تصوير فرحة كلابه بالضيف ، فجاء بهذه الفقرات المسجوعة بطريقة ما لينقلنا الى هذا الجوّ أو لينقله إلينا من خلال هذه النونات المتكررة المتلاحقة في سرعة وايقاع .

---

(١) . من لغا عن الطريق وعن الصّواب : مال عنه .
(٢) . ينظر : معالم الكتابة :٧١ .
(٣) . حدائق السحر في دقائق الشعر : ٩٢ .
(٤) . ينظر : اعجاز القرآن : ١٤٥ .

ومن هذا اللون أيضا قوله :

وبكــل أروع كــالحريق مطــاعن فُسَــــايف فُمعـــانِق فُمنـــازِل[1]

فحـين يُصّـع الشـاعر بيتـه بالكلمـات : " مطـاعن " و " مسـايف " و " معـانق " و " ومنازل " ويجنح الى هذه الصيغة بالذات : صيغة " مفاعل " ، إنما كان الامر قصداً وعمداً لا لمجرد الحلية اللفظية فحسب ، إذ أراد ابن هرمة أن يظهر ممدوحه وتفاعله مع الاخرين في الميدان ، لان الصيغة المذكورة تدل على المشاركة وتعدد الفاعلين ، ثم إنها حين تُكرر بهذه الصورة تدل على المبالغة في شجاعته وإتقانه لفنون القتال ، إذن حرص الشاعر على خدمة المعنى من خلال اللفظ فعّمق المعنى ورسّخه[2].

ومن امثلة الترصيع عند قدامة . وهو أول من سمّى الترصيع ودقق مفهومه . قول زهير بن أبي سلمى :

كَبَـدَاءُ مُقْبِلَـــة ، وَرْكَـاءُ مَـدْبِرَة قَـوداءُ فيهـا إذا اسْتَدْبرتَها خَضَـع[3]

ففي الشطر الأول كثافة توازنية واضحة ، من صورها :

أ . ترصيع صرفي : كبداء مقبلةً = فعلاء مُفعلَةً

وركاءُ مُدْبِرَةً = فعلاء مُفعِلَةً

ب . تجنيس المواقع الاساسية : موقع الوقف بالنسبة للتفعيلتين المتماثلتين :

" كبداء / وركاء " ، " مقبلة / مدبرة " .

---

(١) . الاروع : الشجاع . المسايف : المقاتل بالسيف . المعانق : المحارب وكذلك المنازل .

(٢) . ينظر : فنان البديع : ابراهيم بن هرمة القرشي : ٢٧١ – ٢٧٢ .

(٣) . ينظر : شرح ثعلب لديوانه : ٢٣٧ ، هذا البيت نموذج ترصيعي ، تكرر كثيرا بهيكله في الشعر الجاهلي والاسلامي ، واشهر الابيات التي نُسجب على منواله قول كعب بن زهير في البردة :

بفـــاءُ مقبلـــةً ، عجـــزاء مُـــدبرةً يُشْـــتَكَى قصـــرٌ منهـــا ولاَ طُـــولُ

وتجنيس الاول والوسط والاخير ايضا بالنسبة للتفعيلة "مُفعِلَتَن "

مـ	قـ	بـ	لـ	تـ	ن
مـ	د	بـ	ر	تـ	ن

مع تضارع " ل ، ر " ومقاربة " ق ، د "

ج ـ اتساق بين الوزن والتوازن :

كبداء مقبلة وركاء مدبرة

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

هذا دون ان يصل الى مقابله كل كلمة بتفعيلة .

اذن هناك كثافة على المستويات الثلاثة (الترصيع ، التجنيس ، اتساق الترصيع والوزن) .

ويوهمنا الشاعر في بداية الشطر الثاني بالاستمرار في الاتجاه نفسه بقوله " قوداء" التي تتوازن مع " كبداء " و " وركاء " غير أنه لا يأتي بالقرينة التي اصبحنا ننتظرها وهي " مُفعلة " بل يستمر في كتابة شبه نثرية تكاد تخلو من أي صنعة توازنية[1].

ومن امثلته ايضا قول امرئ القيس :

مِجَشٍّ ، مِخَشٍّ ، مُقبِلٍ ، مُدْبِرٍ مَعاً كتيسِ ظِبَاءِ الْطَّبِ الَعَوانِ[2]

وقوله :

مِكَرٍ ، مِفَرٍّ ، مُقْبِلٍ ، مُدْبِرٍ ، مَعاً كُجُلْمودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ[3]

---

(١) . ينظر : البنية الصوتية في الشعر : ١٢٨ .

(٢) . ينظر : ديوانه : ٨٧ .

(٣) . ينظر : ديوانه : ١٩ .

اذ بدأ الشاعر في البيتين معاً بترصيع تصريفي (مماثلة) بصيغة " مِفْعِلن " . ثم ينتقل الى صيغة اخرى " مُفْعِلْن " ، وبين الصيغتين توازن مقطعي (مضارعة) ، مِفْعِلن مُفعِلْن . وبعد ذلك يتخلى عن الترصيع بصفة تكادُ تكون تامة ، لاسيما في الشطر الثاني من البيت الثاني .

وفي البيتين اتى الشاعر باللفظتين الاولتين مسجوعتين في تصريف واحد ، وبالتاليتين لهما شبيهتين في التصريف[١] .

هذا على الرغم من ان " مجشّ " و " مِخشّ " من جهة و " مِكَرّ " و "مِفَرّ " من جهة اخرى تملكان شرط التجنيس ، وهو اتحاد أغلب الأصوات :

م	جـ	ش	ش	ن
م	خـ	ش	ش	ن

م	كـ	ر	ر	ن
م	فـ	ر	ر	ن

فالاختلاف الصامتي يقتصر على موقع واحد . في كل نموذج . (جـ / خـ) و (كـ / ف) في حين يتحد موقعان . حسب تصور القدماء (م ، ش) و (م ، ر) ، وهما كافيان ، وأربعة مواقع حسب تصورنا ، وهي أكفى ، غير ان اتحاد كل الصّوائت من جهة ، وموقع الكلمتين . في كل بيت . من جهة اخرى ، يبرزان القيمة التقطيعية التوازنية لهما ، فيقدّمان بذلك الترصيع على التجنيس .

إذن هناك مؤشرات كمية وموقعية تميز الترصيع المجّنس عن التجنيس المُصَّمع[٢] . لكننا نظلّ نردد ان المسافة بين الترصيع والتجنيس ضيقة جداً ، اذ يكاد ينطبق احدهما على الآخر .

---

(١) . ينظر : نقد الشعر : ٤٠ .

(٢) . ينظر : البنية الصوتية في الشعر : ٦٨ .

وفي حالة التوازي يقع طرفان متعادلان . أو أكثر . في موقعين متعادلين بالنسبة لطرفين آخرين . أو أكثر . . ولاشك ان هذه هي الصورة المثلى في الازدواج والترصيع في الشعر العربي القديم ، مثل قول امرئ القيس :

سِليُم الشَّظَى،عَلْى الشّوَى ، مُدمَجُ القَرى، لـه حجراتٌ مُشرفاتٌ عَلَى الفَالِ

فموقع " سليم " من " الشظى " يوازي موقع " عبل " من " الشوى ، ويوازيان معاً موقع : مدمج " من " القرى " .

سليم الشظى

عبل الشوى

مُدمَجُ القرى

فالعلاقة بين أطراف المركبات الثلاثة هي الاضافة . وأغلب صور الترصيع على هذا الشكل ، أي من التوازي الموقعي[1] . كقول الخنساء :

شـــهَّادُ أ نديـــةٍ ، حمّـــالُ ألوَيـــةٍ قطّـــاع أودَيـــةٍ ، سِـــرحَانُ قيعـــانِ

فالخنساء من المشهورات باستثمار التوازنات الصوتية ، ويبرز الترصيع في قصيدة لها مطلعها :

يا عين بَكّي على صخر لأشجان وهَاجِسِ فـي ضـمير القلـب حَـزّانِ

وتبدأ الشاعرة في الأبيات الستة الأولى تتحدث عن الذكرى وما تقتضيه من دموع ، ثم تطلق مرصّعة في وصف الفقيد ، فالترصيع في هذه القصيدة تطوراً موضوعياً ، ولا يتجاوز أربعة أبيات (٧ . ٨ . ٩ . ١٠) ، فقالت :

آبى الهضيمة ، آت بالعظيَمة ، متلافُ الكريمـــة ، لا تكْـــسٌ ولاَ وَانِ
حامي الحقيقة ، نَسَّالُ الوديقة ، معتَ ـاقُ الوسـيقة ، جَلـْدٌ غيـرُ ثنيـانِ
طـــلاّعُ مَرْقَبـــةٍ ، مَنّـــاعُ مَغْلَقَـــةٍ ، وَرّاد مَشْـرَبَةٍ ، قطّـاع أقـران
شـــهّادُ أنديـــةٍ ، حَمّـــالُ ألوِيـــةٍ قطـاع أوديـةٍ سِـرحَان قيعـانِ

(١) . ينظر : البنية الصوتية في الشعر : ١٥٠ .

ثم يبدأ الترصيع في الانحلال تدريجيا ، ابتداءً من البيت (١١) ، وهذا ما رغب فيه القدماء إذ دعوا الى المزاوجة داخل القصيدة بين الأبيات المرصّعة وغير المرصّعة وهذا الانحلال او التغّير الشكلي داخل القصيدة ، وجد تفسيراً نفسياً مهماً في اقرار الظاهرة ، قال ت . س إليوت : ((والقصيدة ذات الطول يجب ان يكون فيها صعود وهبوط في درجتها في الحدّة حتى تطابق ما يحدث فعلاً للعاطفة الانسانية من تراوح بين الصعود والهبوط ، وبهذا التراوح تتم الوحدة الموسيقية الشاملة لبناء القصيدة ككل))[١].

وقد دعا القدماء الالاعتدال في استعمال الترصيع قال قدامة ((وأكثر الشعراء المصيبين من القدماء والمحدثين قد غزوا هذا المغزى ، ورموا هذا المرمى . وإنما يحسُنُ إذا اتفق له في البيت موضعٌ يليق به ، فانه ليس في الابيات كلها بمحمود ، فإن ذلك إذا كان دلّ على تَعّطى ، وأبان عن تكلّف))[٢].

إذن تواتر الترصيع في الأبيات كلها دليل على التكلّف والتعّطى ، هذا هو المبدا العام ((على أن من الشعراء القدماء والمحدثين من نظم شعره كله ، أو َوالَى بين أبيات كثيرة منه ، منهم أبو صخر الهُذلي[٣] ، فانه أتى من ذلك بما يكادُ لجودته ان يقال فيه انه غيُر متكَلف))[٤].

وحين دعا القدماء الى عدم توالي الأبيات المرصعة ، فذلك حرصاً منهم على تلافي لتكلّف ، فلا يحلّ الترصيع من البيت . أو من القصيدة إلاّ حيث يحسن موقعه منه ، ويطلبه المعنى .

وهذه نظرة من زاوية الإفهام والاقناع وهي نظرة منسجمة مع التيار البلاغي التقليدي المهيمن الذي اصرّ على عدم السماح للمحسنات البديعية بتشويش الوظيفة الابلاغية الخطابية من خلال الغموض والتكلّف .

---

(١) . موسيقى الشعر . ضمن كتاب قضية الشعر الجديد : ٢٢ .

(٢) . نقد الشعر : ٤٦ – ٤٧ .

(٣). أورد قدامة أبيات الخنساء المرصعة ونسبها الى أبي المثلّم .

(٤) . المصدر السابق نفسه : ٤٨ .

وكذلك الأمر بالنسبة للمحدثين الذين فضلوا أن ترد البنية التوازنية بالقدر الذي يسمح لها بالظهور بشكل قوي ، دون أن تهيمن على غيرها مما يفقدها فاعليتها[١].

ولم يكن تعامل الشعراء مع بنية الترصيع مجرد انسياق وراء غواية صوتية، بل كان عملية توظيف لبنية كشف عنها البلاغيون القدماء من خلال ملاحظاتهم على النماذج الشعرية التي عاصرتهم أو سبقتهم . وعلى الرغم من أن هذا الكشف بقي في حدود الإدراك الصوتي فحسب ، فإن معاودة التتبع تتكشف معها طاقات متنوعة تتبع من هذه البنية ، تتفاعل وتعمل على إضافة عنصر جديد الى عناصر الشاعرية في الصياغة[٢].

والناظر في دواوين الشعراء التي بيديه ، يجد أن الشاعر كلما كان ادخل في البداوة ، أو أقدم في العهد ، كان الترصيع وشبه الترصيع أظهر وأوضح في شعره من ذلك شعراء هذيل ، وقد وردت أبيات أبي صخر الهذلي ، وأبي المثلّم ، ومن ذلك أيضا نساء البدو ، وشعر الخنساء حافل بهذا الصنف ، كذلك شعراء اللصوص ، ونحُيلك بخاصة على شعر الذئاب الذي أتى به الشنفرى في لاميته وعلى تائيته المفضّلية[٣].

٢ . التشطير :

الشطر : نصف الشيء ، والجمع أشطر وشطور ، وشطرته جعلته نصفين[٤]. قال ثعلب : ((أبلغ الشعر ما اعتدل شطراه وتكافأت حاشيتاه ، وتّم بأيهما وُقِفَ عليه معناه))[٥] ، وهذا ما سمّاه العسكري فيما بعد : التشطير ، وهو أن ((يتوازن المصراعان والجزآن ، وتتعادل أقسامهما مع قيام كل واحدٍ منهما بنفسه واستغنائه عن صاحبه (...) ويتم فيه توازن الألفاظ والأبنية))[٦].

---

(١) . ينظر : البنية الصوتية في الشعر : ١٢٤ – ١٢٥ .

(٢) . ينظر : بناء الأسلوب في شعر الحداثة : ٣٨٩ .

(٣) . ينظر : المرشد في فهم اشعار العرب : ٢ / ٢٩٩ .

(٤) . ينظر : لسان العرب : " شطر "

(٥) . قواعد الشعر : ٦٣ .

(٦) . كتاب الصناعتين : ٤١١ – ٤٦٣ .

ونرجّح ان توازن الألفاظ . في عبارته الأخيرة . يعني مقابلة كل لفظ بلفظ آخر . وتوازن الأبنية يعني أن تكون الألفاظ المتوازية موقعياً ذات صيغ متجانسة . ولنتأمل ذلك من خلال نموذجين شعريين أوردهما أبو هلال السعكري .

الأول قول أوس بن حجر :

فتحـــدركم عـــبسٌ إلينـــا وعـــامرٌ وترفعنـــا بكـــرٌ إلـــيكم وتَغْلـــبُ (١)

تقابل فضائي (الوحدات المتوازية)	ف و	تحدر ترفع	كم نا	عبس بكر	إلي إلي	نا كم	و و	عامر تغلب
توازي نحوي (الموقع اللساني)	رابط بحسب ما قبله	فعل مضارع	مفعول به جمع	فاعل اسم علم	جار	مجرور جمع	عاطف	معطوف (فاعل)

فكل كلمة في الشطر الاول تحلّ موقعاً لسانيا هو موقع نظريتها في الشطر الثاني. والبلاغيون المتأخرون يحبذون التوازي التام الذي يجعل كل كلمة في الشطر أو القرينة، تقابل كلمة في الطرف الثاني دون زيادة أو نقصان

والنموذج الآخر ، قول ابي تمام :

بُصَّد مِنْ حُسْنه وَمصَوَّب وُمجمَّع مِنْ نعته وُمفرَّق(٢)

تقابل فضائي	بـ و (بـ)	مصعد مجمع	من من	حُسن نعت	ه ه	و و	صَوَّب مُفرّق
توازي نحوي	جار	مجرور	جار	مجرور مضاف	مضاف اليه	عاطف	معطوف

فالتقابل الموقعي الفضائي مُوازر بالتوازي النحوي ، وهذه حال جميع الامثلة التي اوردها البلاغيون شاهداً للتشطير(٣).

(١) . ينظر : ديوانه :

(٢) . ينظر : ديوانه :

(٣) . ينظر : البنية الصوتية في الشعر : ١٧٩ .

والاحساس بالتقابل الموقعي هو الذي جعل بعض البلاغيين يدعمون لفظ التشطير بكلمة أقوى دلالة من هذه الزاوية وهي " المقابلة " فأسامة بن منقذ جمع التطشير والمقابلة في باب واحد ، قال : ((واعلم أن المقابلة والتشطير هو أن يقابل مصراع البيت الاول كلمات المصراع الثاني))[١].

كقول جرير :

وباسط خير فيكم بيمينه وقابض شّر عنكم بشماليا[٢]

وقول ذي الّرمة :

استحدث الركب عن أشياعهم خبراً أم راجع القلبَ من إطرابهم طَرَبُ؟

وقال ابن أبي الاصبع المصري : ((هو أن يُقسم الشاعر بيته شطرين ، ثم يصرّع كل شطر من الشطرين لكنه يأتي بكل شطر مخالفاً لقافية الآخر ليتميز من أخيه فيوافق فيه الاسم المسمى))[٣]، كقول مسلم بن الوليد :

موفٍ على مَهَجٍ في يوم ذي رَهَجٍ كأنّه أجلٌ يسعى الى أَملِ[٤]

وقول أبي تمام :

تدبيُر معتصمٍ ، بالله منتقم لله مُرتغب ، في الله مُرتقب[٥]

وأضاف المصري : ((وعندي ان بيت أبي تمام أولى من بيت مسلم بهذا الباب ، لانه عمد الى كل شطرٍ قدّره بيتا وصَرّعَه تصريعاً صحيحاً ، وبيت مسلم شطره الأول مُصّرَع تصريعاً صحيحاً وشطره الثاني ليس بمصرّع لمخالفته روي وسطه وروي آخره في الأعراب ، اللهّم إلاّ أن يجعل الشطر على ضربين : ضرب يصرّع فيه أحد الشطرين دون الآخر ، وضرب يصرعان فيه معاً))[٦].

---

(١) . البديع في نقد الشعر : ١٢٨ .
(٢) . ينظر : ديوانه : ١ / ٨٠ .
(٣) . تحرير التجبير : ٣٠٨ .
(٤) . ينظر : شرح ديوانه : ٩ .
(٥) . ينظر : ديوانه : ١ / ٧٩ .
(٦) . تحرير التجبير : ٣٠٨ .

وعدّ القزويني التشطير من السجع ، وقال : ((هو أن يجعل كل من شطري البيت سجعة مخالفة لأختها كقول أبي تمام))[١]، المذكور. وتبعه في ذلك شراح التلخيص[٢].

ولم يبتعد ابن معصوم المدني عن ذلك كثيراً ، إذ جمع رأي السابقين ، قال : ((هو أن يقسم الشاعر كلا من صدر بيته وعجزه شطرين ثم يسجع كل شطر منهما لكنه يأتي بالصدر مخالفاً للعجز في التسجيع))[٣].

٣ـ التطـــريـــز :

الطِّرز : الَزّ والهيئة ، والطراز ما يُنسجُ من الثياب للسلطان ، والطرزُ و الطراز : الجيد من كل شيء ، ويقال : طرّز الثوبَ فهو مُطرّز[٤].

والتطريز ابتدعه العسكري ، إذ قال في تعريفه : ((هو أن يقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن فيكون فيها كالطراز في الثوب ، وهذا النوع قليل في الشعر))[٥].

فعندما يتجاوز الترصيع مستوى البيت لينظم فضاء القصيدة بوصفها أرضيّة ومشهدا واحداً يُسمى ذلك تطريزاً ، فالقصيدة في هذه الحال تشّبه بالثوب المطّرز .

والمتأمل في النماذج التي أوردها أبو هلال لا يمكن إلاّ أن يؤول كلامه كما أوله أسامة بن منقذ حين قال : ((قال صاحب الصناعتين : التطريز هو أن تأتي في الأبيات مواضع متقابلة ، كأنها طراز))[٦].

---

(١) . الايضاح : ٣٩٧ . والتلخيص : ٤٠٢ .
(٢) . ينظر : شروح التلخيص : ٤ / ٤٥٤ .
(٣) . انوار الربيع : ٦ / ٣١٠ .
(٤) . ينظر : لسان العرب : " طرز " .
(٥) . كتاب الصناعتين : ٤٢٥ .
(٦) . البديع في نقد الشعر : ٦٤ .

فلاحظ كيف تحوّلت لديه عبارة : " كلمات متساوية في الوزن " الى " مواضع متقابلة " ، و هذا التأويل سعف بالنسبة لما نريد تأكيده وهو مدى أهمّية الموقع ، كما يؤكده استعمال مصطلح التطريز نفسه[١].

ومن أحسن ما جاء في التطريز . حسب العسكري . ،قول أحمد بن أبي طاهر :

إذا أبو قاسم جادت لنا يدُه ... لم يحمد الأجودان : البحر والمطرُ
وإن أضاءت لنا أنوار غرّته ... تضاءل الأنوران : الشمسُ والقَمرُ
وإنْ مَضَى رأيُه أوحَدُّ عزمته ... تأخَر الماضيان : السيفُ والقدَرُ
مَنْ لم يكن حَذِراً من حَدّ صولته ... لم يَدْرِ ما المزعجان : الخوفُ والحذَرُ

وقول أبي تمام[٢] :

أعوامُ وصْلٍ كادَ يُنسي طُولُها ... نكرَ النّوَى فكأنّها أيّامُ
ثمّ انبرت أيامُ هجرٍ أردفَتْ ... نَجوى أسًى فكأنها أعْوَامُ
ثمّ انقضَتْ تلك السّنونَ وأهلها ... فكأنهم وكأنها أحلامُ

والتطريز عند ابن أبي الاصبع غير هذا ، قال : ((هو أن يبتدئ المتكلم أو الشاعر بذكر جمل من الذوات غير مفصّلة ثم يخبر عنها بصفة واحدة من الصفات ، مكررة بحسب العدد الذي قدّره في تلك الجملة الأولى ، فتكون الذوات في كل جملة متعددة تقديراً ، والجمل متعددة لفظاً ، والصفة الواحدة المخبر بها عن تلك الذوات متعددة لفظا وعدد الجمل التي وصفت بها الذوات لا عداد الذوات عدد تكرار واتحاد لا تعداد تغاير)) [٣]، كقول ابن الرومي[٤]:

أُمورُكُم بني خاقان عندي ... عُجابٌ في عُجابٍ في عُجابِ
قُرونٌ في رؤوسٍ في وجوهٍ ... صلابٍ في صلابٍ في صِلابِ

(١) . ينظر : البنية الصوتية في الشعر : ١٨٤ .
(٢) . ينظر : شرح الصولي لديوانه : ١ / ١٩٧ .
(٣) . تحرير التجبير : ٣١٤ .
(٤) . ينظر : ديوانه :

وهذا النوع ابتدعه ابن أبي الإصبع ، أّما التطريز الذي أشار إليه أبو هلال فهو " التوشيع " عنده .

إن العسكري وبعده ابن منقذ ينظران الى جميع مواد التوازن الواقعة في مواقع متعادلة أو متقابلة على مستوى القصيدة .

ثم جاء المتأخرون فرأوا أن بنية التوازن والتعادل الواردة في أبيات ابن أبي طاهر تسمى " التوشيع " وذلك زيادة منهم في ضبط موقعها : آخر الشطر الثاني .

فالتشويع على حدّ رأي أبن أبي الإصبع ومن حذا حذوه هو : ((من الوشيعة ، وهي الطريقة في الُبْرِد المطلق ،فكأن الشاعر أهمل البيت كله إلاّ آخره ، فانه اتى فيه بطريقة تُعَدُّ من المحاسن . وهو عند أهل الصناعة ، عبارة عن أن يأتي المتكلم أو الشاعر باسم مُثّنى في حشو العجز ، ثم يأتي تلوه باسمين مُفردين هما عين ذلك المثنى ، يكون الأخيرُ منهما قافية بيته أو سجعه كلامِه))[١].

وتبعَ بَدْرُ الدين بن مالك المصريَّ فقال : التطريز ((هو أن يشتمل الصدر على ثلاثة أسماء مخبر عنه ويتعلق به ويشتمل العجز على الخبر مقيداً بمثله مرتين))[٢] .

والى ذلك ذهب كل من النويري والعلوي والحموي[٣].

وعاد ابن قيم الجوزية الى المعنى الأول للتطريز ، فقال : هو أن تأتي قبل القافية بسجعات متتالية فيبقى في الأبيات أواخر الكلام كالطّراز في الثوب ، ومثل له بقول الشاعر :

أمسي وأصبح من هجرانكم نَفِدَا قَدْ ... يرثي لي المشفقان : الأهل والوَلَدُ
خَدَّ الدمعُ خدّي من تذكركم كأنّما ... وهنّني المضنيان : الشوق والكَمَدُ
مهجتي شِلْوٌ بَسْتَةٍ ... ينتابها الضاريان : الذئبُ والأَسَدُ

(١) . تحرير التحبير : ٣١٦ . وينظر : خزانة الادب : ١٦٩ .وحسن التّوسل : ٢٧٥ .
(٢) . المصباح : ٨١ .
(٣) . ينظر : نهاية الارب : ٧ / ١٤٨ . والطراز : ٣ / ٩١ . وخزانة الادب : ٣٧٥ .

واضاف قائلا : هذا النوع استخرجه المتأخرون وليس في شعر القدماء شيء منه ولا في كلامهم(١).

ويمكن القول ان التطريز يقدّم خطاطة مهيكلة للقصيدة : يحدد المواقع والصيغ الوزنّية المناسبة لها ، فلا يبقى بعد ذلك سوى إنجاز القصيدة في تلك الحدود . ونقدَّم هنا مقطوعة من قصيدة ابن حيدرة للتدليل على ما سبق ذكره . قال(٢):

أتَـــى يـُفـــاخِرُ أو يـطـــاولُ مَـــنْ ... نْـــحَى يـُقـــرُّ لـِفَخْـــرِهِ الفَخْـــرُ
مَـــنْ سَـــارَ والتوفيـــقُ يَصْـــحَبُـهُ ... والواقيـــانِ : ا لجِـــدُّ ، والنَّصْـــرُ
وأقـــــامَ والاقَيـــــالُ تَـخْدُمُـــــهُ ... والَماضِـــيانِ : السّـــيفُ ، والأُمـــرُ
وأتَـــى وَجِلَّتُـهـــا تَـــدِينُ لَـــهُ ... والَواجِبـــانِ : الَحْمـــدُ ، والشـــكْرُ
صَـــدَقَتْ فِراسَـــتُـهُ وَهَوْلِـــدُهُ ... والُمنـــذِرانِ : الفَـــالُ ، والزَّجْـــرُ
وَغَـــدَا ودونَ مَحَلّـــهِ زُحَـــلُ ... والنَّيِّـــرَانِ : الشـــمسُ ، والَبـــدْرُ
وأقَـــرَّ عَجْـــزاً عـــن سَـــمَاحِتِهِ ... الأجـــودانِ : الغيـــثُ ، والَبَحْـــرُ

فالعجز يسير حسب خطاطة موقعّية مُدركة بصريا ، ففي أوّله صفة مُثناة يتلوها الموصوفان . هذا بغضّ النظر عن المواقع التركيبّية المتوازية ، إذ لو فتحنا المجال للكلام عنها هنا لوجب أن نتحدث عن توازي بنيات الصدّر أيضا ، فببعض التأويل المشروع في هذا الشأن نجد الصدر . من كل بيت . هو الآخر يخضع لبنيات تركيّبية محدودة تتعاوره ، هذه أبرزها(٣):

. من سار	والتوفيق	يَصْحَبُهُ
و . (من) أقام	والاقيالُ	تَخْدُمُهُ
و . (من) أتى	وجلّتها	تدينُ لَهُ
و . (من) غَدَا	ودون	مَحَلّهِ زُحَلُ : "مع القلب : وزحلُ دون محله ".

(١) . ينظر : الفوائد : ٢٣٦ .

(٢) . ينظر : البديع في نقد الشعر : ٦٦ – ٦٧ ، اذ اورد ابن منقذ واحداً وعشرين بيتا من هذه القصيدة تسير كلها على هذا النمط عدا البيت الاول الذي نسميه بـ " المهد " .

(٣) . ينظر : البنية الصوتية في الشعر : ١٨٦ .

وهناك أمثلة تخطو خطوة الى الأمام في إبراز الخطاطة الموقعية في الشطرين معاً . تنتقل من الاثنين الى الثلاثة . كقول البحتري[1]:

يَطُو السَّمَاءَ ثلاثةٌ في أرْضِها : إفضَالُهُ ، وَجِدّاه ، والانعامُ
وثلاثةٌ تغشَاكَ مهما نلتَهُ : إرفادُه ، والمَنُّ ، والاكرَامُ
وثلاثةٌ قد جَانَبتْ أخلاقَهُ : قولُ البَذَا ، والزّورُ ، والآثامُ
وثلاثةٌ في العَزْمِ مِنْ أفْعالِهِ : تدبيرُهُ ، والنَّقْضُ ، والابرامُ

ويمكن أن نكتُبَ الأبيات حسب ما يقتضيه تقطيعها الترصيعي ، أو التطريزي ، وهذا أمر مشروع ، ما دام التطريز يَنظُرُ الى مكان مرئي (الثوب) ، مُشكّل عليه (طِراز) :

يَطُو السَّمَاءَ ثلاثةٌ في أرضها :				
وثلاثةٌ	تَغْشاكَ مَهْما	نلتَه	:	
وثلاثةٌ	قد جَانَبتْ	أخلاقَهُ	:	
وثلاثةَ	في العَزْمِ من	أفعالِه	:	

إفضالُهُ	،	وَجداه	،	والانعام
إرفاده	،	والمن		والاكرام
قول البذا	،	والزور	،	والآثام
دبيره	،	والنَّقضُ	،	والإبرام

ويمكن إجراء القلب في البيت الأول ، إذا فكّرنا في الخطاطة العلائقيّة (الموقعيّة) التركيبيّة ، فيصبح : " ثلاثة في أرضها تعلو السماء " ، فهي البنية النحوية نفسها . فيكون الصدر مثل العجز خاضعاً لخطاطة موقعية ، لكنها خطاطة تركيبية أولا ، وعروضيّة ثانيا ، يتجلى الجانب العروضي منها في احتلال أطراف متوازنة مواقع متعادلة : تكرار " ثلاثة " في أول الصدر ، واللزوم في آخره ، فبين " نلته " و " أخلاقه" ، و " أفعاله " ترصيع مسجوع ، خاصة بين " أخلاقه " و " أفعاله " .

والحقيقة ان الذي يميّز التطريز عن صور ترصيعيه أخرى ليس البنية الداخلية للبيت مُفرداً بل انتشارُ تلك البنية في مواقع محددة من القصيدة ، وبهذا الشرط يسقط تعريف ابن أبي الإصبع للتطريز ، ويظلّ مفهوم أبي هلال العسكري وأسامة بن منقذ انسب لوصف الظاهرة[2].

---

(١) . ينظر : ديوانه :

(٢) . ينظر : البنية الصوتية في الشعر : ١٨٧ .

٤ـ التّجــزئـــة :

الجزء : البعض ، وجَزَأ الشيء جزءاً ، وجزّأه : جعله أجزاء ، وكذلك التجزئة . وجزّأ المال بينهم . مشدد لا غير . : قسّمه ، وأجزأ منه جزءاً أخذه[١].

قال أسامة بن منقذ : التجزئة هي ((أن يكون البيت مجزأ ثلاثة أجزاء أو أربعة))[٢]. إذن هي المستوى الثاني من التقسيم الترصيعي بعد التشطير . وأساس هذا التقسيم . الذي أشار إليه ابن منقذ . عدد تفعيلات البيت ، فان كان سُداسَياً قُسِمَ إلى ثلاثة أقسام ، وإن كان ثمانياً قُسّم إلى أربعة أقسام[٣].

وقال ابن أبي الإصبع : هي ((أن يجزئ الشاعر البيت من الشعر جميعه أجزاء عروضيّة ويسجعها كلها على رويين مختلفين جزءاً ، بجزءٍ إلى آخر البيت ، الأول من الجزأين على روي مخالف لرويّ البيت ، والثاني على روي البيتَ))[٤].

وصورة الثلاثي القرائن ، هي ، قول الشاعر :

هنديّـــةٌ لحَظاتُهـــا ، خطّيـــةٌ نَظَراتُها ، دارِيَّـةٌ نفحاتُهـا[٥]

أ ب أ ب أ ب

مُستفعلن / متفاعلن / مُستفعلن / متفاعلن / مُستفعلن / متفاعلن

والملاحظ أن البنية الترصيعية قد أبانت عن قيمة الفرق بين تفعيلتين تتبادلان في الكامل ، هما ((مستفعلن)) و ((ومتفاعلن)) . فلا يمكن في حالة الترصيع . كما هو الأمر هنا . استبدال إحداهما بالأخرى دون إحداث خلل في انسجام البيت[٦].

وصورة رباعي القرائن قول أبي الطيب المتنبي :

---

(١) . ينظر : لسان العرب : " جزأ " .

(٢) . البديع في نقد الشعر : ٦٣ .

(٣) . ينظر : تحرير التحبير : ٢٩٩ .

(٤) . المصدر السابق نفسه : ٢٩٩ .

(٥) . الهندية : السيوف . الخطية : الرماح . دراية : نسبة إلى دارّية أي أن لحاظها كالسيوف فتكاً والرماح اعتدالا وكالمسك طيباً .

(٦) . ينظر : البنية الصوتية في الشعر : ١٨٢ .

فنحن في جَذَلٍ والروم في وَجَلٍ والبَرُّ في شُغُلٍ والبحر في خجلِ (١)

وقول مسلم بن الوليد :

كأنه قَمَرٌ ، أو ضيغَمٌ هَصُر ، أو حيَّةٌ ذَكَر ، أو عارض هَطِلُ (٢)

فكل وحدة ترصيعية تطابق وحدة عروضية ، وهي متبادلة كما هو الحال في البسيط : مستفعلن . فعلن .... الخ . وقد لا تطابق كل وحدة تفعيلة ، بل تتم المطابقة بين تفعيلتين معاً وقرينة ، كقول الشاعر :

وتلك هيكلة ، خوذٌ مبتّلةٌ صفراءُ رعْبَلَةٌ ، في منصبٍ سَنِمِ
عَذبٌ مَقبَّلُها ، خَذْلٌ مُخَلْخَلُها كالدّعصِ أسْفلُها ، مَخضوبَةُ القَدَمِ

وسّمي هذا عند المصري " المُدمج "

وعندما تكون التفعيلة كلمة (أو مركبا اسميا أو فعليا) يُسّمى ذلك " موازنة " أو " مماثلة " ، فمثال الموازنة عند المصري ، قول امرئ القيس . من المتقارب .

أفادَ ، وسَادَ ، وقادَ ، وزادَ وشادَ، وجَادَ ، وزادَ ، وأفْضَلْ
فعول . فعول . فعول . فعول فعول . فعول . فعول . فعول

وهي عنده اتزان الكلمات وتعادل الألفاظ في التسجيع والتجزئة معاً (٣)، والمماثلة عنده : أن تتماثل ألفاظ الكلام أو بعضها في الزنة دون التقفية(٤).

كقول أبي ذؤيب :

مُعَقّقةٌ ، مُصَفّقةٌ ، عُقَارُ شآمّيةٌ ، إذا جُلِيَتْ مَرُوحُ

إذن الفرق بين الموازنة والتجزئة ، مخالفة تسجيع أجزاء التجزئة ومشابهة تسجيع أجزاء الموازنة .

وقد سّمى ابن قيم الجوزية " التجزئة "التّجزيء " وقّدم التعريف نفسه(٥).

---

(١) . ينظر : التبيان في شرح الديوان : ٣ / ٨٠ .
(٢) . ينظر : شرح ديوانه : ٢٥٠ .
(٣) . ينظر : تحرير التحبير : ٣٨٦ .
(٤) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ٢٩٧ . وخزانة الأدب : ٣٧١ .
(٥) . ينظر : الفوائد : ٢٣١ .

٥ـ التقطيع :

وهو مستوى آخر من مستويات التقسيم الترصيعي .

قَطّع : قسّم ، والتقطيع : التقسيم[١].

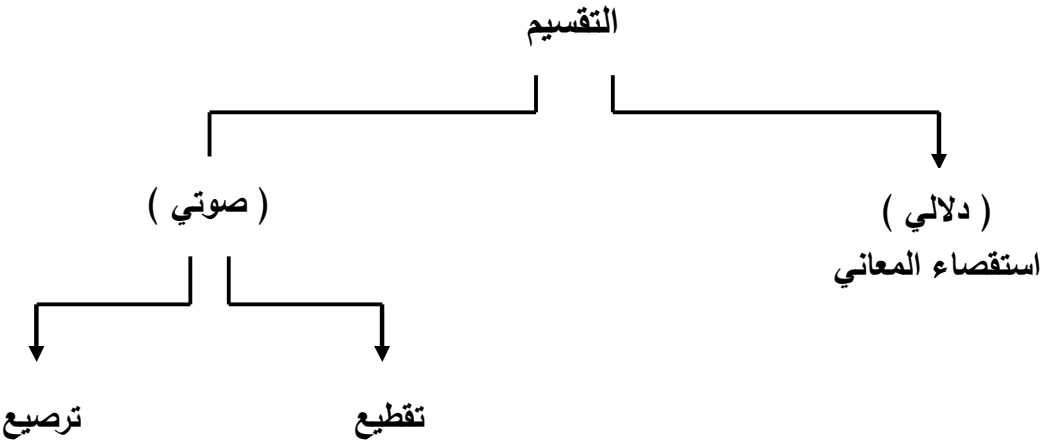
وقد ذكر ابن رشيق نوعاً من أنواع التقسيم سمّاه " التقطيع " ، مثاله من الشعر ، قول النابغة الذبياني[٢]:

ولله عينا من رأى أهل قُبَّة أضَرَّ لِمَنْ عَادَى وأكثر نافعاً
واعْظَمَ أحْلاَماً ، وأكْبَرَ سَيّداً وأفْضَلَ مَشفوعاً ، اليه وشافعا

وعلى منوال إلحاق الموازنة بالمقابلة الحق ابن رشيق التقطيع بالتقسيم ، قال : ((ومن أنواع التقسيم التقطيع))[٣].

كما الحق بالتقسيم الترصيع ، قال : ((وإذا كان تقسيم الأجزاء مسجوعاً أو شبيها بالمسجوع ، فذلك هو الترصيع عند قدامة))[٤].

إذن :



(١) . ينظر : لسان العرب : " قطع " .
(٢) . ينظر : ديوانه :
(٣) . العمدة : ٢ / ٢٥ .
(٤) . المصدر السابق نفسه : ٢ / ٢٦ .

والتقطيع . حسب النموذج السابق . هو تقسيم الشطر تقسيماً عروضياً ، أي بناؤه على التام والمشطور دون تقفية .

ولم يتفطّن ابن رشيق إلى أن أكثر القرائن . في البيتين . مسجوع بالمدّ ، أو نون التنوين :

أضَـــرّ لمـــن عـــادى
وأكثـــــر نافعـــــ (نْ)
وأعْظـــَم أحلامـــــ (نْ)
وأكبـــــر سَـــــيّد (ن)
وأفضَـــل مَشفوعَـــ (نْ)

لذلك يكون تفريقه بين التقطيع والترصيع غير جوهري ، فالتقطيع . في رأينا . هو أحد أنواع الترصيع[١].

وقد يُفهَم من كلام ابن رشيق أن الأمر يتعلق بمستويات من التقسيم تتميز حسب ما تحتويه من صنعة ، فإن خلا استقصاء المعاني من توازن الأجراء صوتيا فذلك تقسيم . وان توازنت أجزاؤه اصبح تقطيعاً ، والتقطيع يصبح ترصيعاً بسجع مقاطعه ، وليس الأمر ، فيما يبدو ، بهذه التراتبّية ، فليس كل ترصيع تقطيعاً ، للطبيعة العروضّية للتقطيع. وليس من الضروري أن يقوم الترصيع على تقسيم معنوي . ثم إن إشارة ابن رشيق إلى إمكان اجتماع التقسيم والترصيع في بيت واحد يدل . ضمنيا . على فصله بينهما ، وإحساسه بإمكانية تحقق كل منهما في انفصال عن الآخر .

والبيت الذي يجتمعان فيه هو قول توبة بن الحمير :

لطيفـاتُ أقـدَامٍ ، نبـيلاتُ أسْـوُقٍ لفيفـاتُ أفخـاذٍ ، بِقـاقٌ خصُـورُهَا[٢]

(١) . ينظر : الموازنات الصوتية : ١٤ . ١٥ .

(٢) . ينظر : العمدة : ٢ / ٢٨ .

إذ تحقق هنا تتبع المعاني في قرائن متوازية واكثر أمثلته على هذا السبيل (...) إذن الموازنة والتقطيع والترصيع مظاهر لواقعة أسلوبية واحدة ، هي التناسب في المقدار[١].

واطلق بعضهم على " التقطيع " تسمية " التفصيل " ، وأنشد في ذلك :

بيضٌ مفارقنا تغلي مراجلُنا نأسو بأموالنا آثارَ أيدينا

ومن ذلك قول البحتري :

قِفْ مشوقاً أو مُسْعِداً أو حزينا أو مُعيناً أو عَانِراً أو عَذُولا[٢]

فقطع وفصّل .

وقال المتنبي :

فيا شوقُ ما أبقى ويا لي من النَّوَى يا دمْعُ ما أجرى ويا قلبُ ما أصْبَى[٣]

ففصل وجاء به على تقطيع الوزن كل لفظتين ربع بيت[٤].

٦ ـ التّسميط[٥] :

السّمط : الخيط ما دام فيه الخرز وإلاّ فهو سِلْك ، والسّمط خيط النظم لانه يعلّق ، والسّمط : الخيط الواحد المنظوم . وسَمَطَ الشيء سَمْطاً : علّقه ، وسمّطت الشيء : علقته على السموط ، تسميطاً ، وسمّطت الشيء : لزمته [٦].

وقال ابن معصوم : ((التسميط مأخوذ من " السّمْط " . بكسر السين المهملة وسكون الميم . وهو خيط النظم ، كأنهم جعلوا القافية كالسَمط ، والأجزاء المسجعة بمنزلة حبات العقد

(١) . ينظر : الموازنات الصوتية : ١٥ – ١٦ .
(٢) . ينظر : ديوانه :
(٣) . ينظر التبيان في شرح الديوان : ١ / ٥٩ .
(٤) . ينظر : معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها : ٢ / ٣٣٥ – ٣٣٦ .
(٥) . ينظر : معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها : ٢ / ١٥٤ – ١٥٨ .
(٦) . ينظر : لسان العرب : " سمط " .

، أو من السمط بمعنى القلادة ، كأنهم جعلوا البيت بتفصيله بالأجزاء المسجعة كالقلادة المفصّلة بالجواهر المتناسبة ، وهو عبارة عن أن يجعل الشاعر البيت من قصيدة أو كل بيت منها أربعة أقسام ،ثلاثة منها على سجع واحد مع مراعاة القافية في الرابع))[١].

وقال التبريزي : ((التسميط اعتماد الشاعر تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف والتمثيل . وسمي تسميطاً تشبيها بالمسمط في نظمه))[٢]، كقول امرئ القيس :

مكرّ ، مِفرّ ، مقبلٍ ، مدبرِ معاً كجلمود صخر حطّه السيلُ من عَلِ

فجاء باللفظتين " مكر ، مفر " مسجوعتين في تصريف واحد ، وأتى بالتاليتين شبيهتين بهما في التعديل والتمثيل . والمراد من هذا أن تكون الأجزاء متوالية أو أن تكون مسجوعة .

وقال ابن أبي الإصبع : ((هو أن يعتمد الشاعر تصيير بعض مقاطع الأجزاء أو كلها في البيت على سجع يخالف قافية البيت))[٣] . كقول مروان بن أبي حفصة :

هُمُ القومُ إن قالوا أصابوا وإن دُعوا أجابوا وإن أعْطَوا أطابوا وأجْزَلُوا

ويسّمى هذا " تسميط التبعيض " ، ومنه نوع آخر يُسّمى " تسميط التقطيع " ، وهو ((أن يسجع جميع أجزاء التفعيل على روي يخالف رويّ القافية))[٤].

كقول ابن أبي الإصبع نفسه :

وأسمر مثمر بمزهر نضرٍ من مقمر مسفر عن منظر حسن

---

(١) . أنوار الربيع : ٦ / ١٩٠ .

(٢) . الوافي في العروض والقوافي : ٢٩٢ .

(٣) . تحرير التجبير : ٢٩٥ .

(٤) . تحرير والتجبير : ٢٩٥ .

والفرق بين التسميط والتفريف تسجيع بعض أجزاء ، بيت التسميط وخلّو كل أجزاء بيت التفويف من السجع[١]. والفرق بينه وبين التسجيع كون أجزاء التسجيع على روي قافية وليس كذلك التسميط[٢].

وذكر ابن معصوم بيت امرئ القيس وغيره وفرّق بين التسميط والتسجيع وأشار إلى تسميط التبعيض الذي ذكره المصري ، كما أشار إلى النوع الآخر أي تسميط التقطيع ، ونقل تعريف المصري وبيت شعره ، ثم قال : ((ومنهم من يُسمّي هذا النوع الموازنة ، وعدّه نوعاً مستقلاً))[٣].

والتسميط أحد أهم الأنساق القافويّة ، يسهم في تنظيم الفضاء بصور وتجليات عدّة . فهو ليس نسقا سكونيا متكرراً ، بل يعتمد الائتلاف والاختلاف ، فإن كان التطريز . على مستوى البيت . هو مخالفة تتلوها مؤالفة فإن التسميط هو مؤالفة تتلوها مخالفة . غير أن الاختلاف فيحالته ليس تجاوزاً نهائياً للنظام أو عدولاً عابراً عنه ، بل هو مجرّد مناسبة لخلق نظام جديد يمشي في اتجاه آخر مخالف للأول ، إنه حركة داخل النظام تؤدي إلى تشكيل فضائي تصوّره القدماء في صورة " سمط " فاشتقوا اسما لهذه العملية منه[٤].

ويتحقق التسميط في مستويات مختلفة ، وبالنظر إلى الأرضية التي يتم فوقها التوزيع ، يمكن ان نحدد ثلاثة مستويات[٥]:

. مستوى القصيدة ، أو تسميط القصيدة .

. مستوى البيت ، أو تسميط البيت .

. مستوى الشطر ، أو تسميط الشطر .

---

(١) . ينظر : تحرير والتجبير : ٢٩٥ .

(٢) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ٣٠٠ .

(٣) . أنوار الربيع : ٦ / ١٩٩ .

(٤) . ينظر : البنية الصوتية : ١٩٥ .

(٥) . ينظر : البنية الصوتية في الشعر : ١٩٥ – ١٩٦ – ١٩٧ .

أ . تسميط القصيدة[١]:

يعدّ هذا المستوى خروجاً عن النظام القافوي المُطّرد . وهو أن يبدأ الشاعر ببيت مصّرع ثم يُتبعه بمجموعة أشطر أو أبيات على غير قافيته ثم يُعيد شطراً واحداً ممَّا ابتدأ به ، وهكذا إلى آخر القصيدة .

ب . تسميط البيت :

عرّفه ابن أبي الإصبع المصري بقوله : ((وهو أن يعتمد الشاعر تصيير بعض مقاطع الأجزاء أو كلها في البيت على سجع يُخالفُ قافية البيت))[٢]. كقول مراون بن أبي حفصة : " هُمْ القومُ إن قالوا .... " وهذا المستوى هو الذي احتفل به أصحاب البديعيات .

ويمكن ان نميّز فيه بين نموذجين :

١ . **الأول** : ويمثله بيت ابن أبي حفصة السابق .

٢ . **الآخر** : تكون القوافي الداخلية للقرائن بخلاف قوافي القرائن ، وهي حالة تركيب تَمسُّ النموذج الأول ، كما في قول امرئ القيس :

وأوتادُه مَانِيّةٌ ، وعِمادُه رَبِينيَّةٌ فيهـــا أسِـــنّة قضـــب

ج . تسميط الشطر :

ومن أمثلته ، قول الشاعر :

وَهُـو بٌ مَهِيـبٌ ، رَحِيـبُ القِـاء ـــعٌ ، مَرِيـــعٌ ، رفيـــعُ العِمَـــادِ

وإذا نُظِر إلى مبدأ استقلال كل شطر بنسق قافوي متميز يمكن ان نسّميه التشطير .

٧ . المماثل . المماثلة[٣] :

(١) . هذا الصنف تحدّث عنه ابن رشيق . ينظر : العمدة : ١ / ١٧٨ .

(٢) . تحرير التحبير : ٢٩٥ . وينظر :حسن التّوسل : ٢٧٣ . وخزانة الأدب : ٤٣٤ .

(٣) . ينظر : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها : ٣ / ٣٠٣ – ٣٠٧ .

المماثل : هو المجانس المماثل ، قال الامدي : (وقد رأيت قوماً من البغداديين يسمون هذا النوع المجانس المماثل ويلحقون به الكلمة إذا ترددت وتكررت نحو قول جرير :

تــــزوّد مثـــل زادِ أبيـــك فينـــا فَـــنِعْم الـــزّادُ زادُ ابيـــكَ زَادَا[1]

وبابه قليل))[2].

وقال ابن سنان الخفاجي : ((وبعض البغداديين يسّمي تساوي اللفظتين في الصفة مع اختلاف المعنى : المماثل))[3].

أّما قدامة بن جعفر فقد سّمى هذا النوع " المطابق " ، قال : ((فأما المطابق فهو ما يشترك في لفظة واحدة بعينها))[4]، وسماه ابن رشيق المماثلة[5]، وفعل مثله المتأخرون وربطوا هذا الفن بالجناس أو الموازنة[6].

المماثلة :

مثل : كلمة تسوية : يقال هذا مِثْلُه ُ وَمَثَلُه ، والفرق بين المماثلة و المساواة أن المساواة تكون بين المختلفين في الجنس والمتفقين ، لأن التساوي هو التكافؤ في المقدار لا يزيد ولا ينقص ، وأّما المماثلة فلا تكون الا في المتفقين[7].

أدخل ابن رشيق المماثلة في التجنيس ، قال : ((التجنيس ضروب كثيرة منها المماثلة ، وهي أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى))[8]. وهذا ما ذهب اليه الآمدي وابن سنان[9].

---

(١) . ينظر : ديوانه :

(٢) . الموازنة : ١ / ١٧٥ .

(٣) . سر الفصاحة : ٢٢٨ .

(٤) . نقد الشعر : ١٨٥ .

(٥) . ينظر : العمدة : ١ / ٣٢١ .

(٦) . ينظر : المصباح : ٨٠ . وتحرير التحبير : ٢٩٧ . والإيضاح : ٣٩٨ . وخزانة الأدب : ٣٧٠ .

(٧) . ينظر : لسان العرب : " مثل " .

(٨) . العمدة : ١ / ٣٢١ .

(٩) . ينظر : الموازنة : ١ / ٢٧٥ . وسر الفصاحة : ٢٢٨ .

وعرّفها ابن أبي الإصبع تعريفا آخر ، قال : هي ((أن تتماثل ألفاظ الكلام أو بعضها في الزنة دون التقفية))[١]، كقوله تعالى : " والسماء والطارق وما ادراك ما الطارق ، النجم الثاقب ، إنْ كلُّ نفس لَما عليها حافظ "[٢]. " فالطارق " و " الثاقب " و " حافظ " متماثلات في الزنة دون التقفية .

وقد تجيء بعض ألفاظ المماثلة مقفاة من غير قصد ، لأن التقفية في هذا الباب غير لازمة كقول امرئ القيس :

فَتُورُ القيام قطوعُ الكلام تفْتَرُّ عن ذي غُروب خَصِرْ
كَأنَّ المدامَ وصَوْبَ الغَمامِ وريحَ الخُزامى ونَشرَ القَطُرْ
يُعَلُّ بهَا بَرْدُ أنيابهَا إذا غَرَّدَ الطَّائرُ المستحر[٣]

وشاطر ابن مالك المصريَّ رأيهُ ، قال : ((المماثلة ، أن تتعدد أو توجد في البيت أو نحوه مماثلة في الوزن والتقفية أو في الوزن فقط بين كلمتين متلاقيتين أو متوازنتين))[٤] . كقول الشاعر :

معتقة مصفقة غفاْر شآمية إذا مزجت مروح

وقول أبي تمام :

مها الوحش إلا ان هاتا أوانِسٌ قنا الخَطّ إلاّ أنّ تلكَ ذوابلُ[٥]

وقول البحتري :

فأحجم لما لم يجد فيك مطمعا وأقدَم لما لم يجد عنك مهربا[٦]

أمّا القزوني فقد أدخل المماثلة في الموازنة ، قال : ((فإن كان ما في إحدى القرينتين من الألفاظ أو أكثر ما فيها مثل ما يقابله من الأخرى في الوزن خُصّ باسم

---

(١) . تحرير التحبير : ٢٩٧ .
(٢) . الطارق : ٢ – ٤ .
(٣) . ينظر : ديوانه :١٥٧ . تفتر : تبتسم . الغروب : حدة الاسنان . خصر : بارد . القطر : العود الذي يتبخر به . المستحر : المصوت بالسحر
(٤) . المصباح : ٨٠ .
(٥) . ينظر : شرح الصولي لديوانه : ٣ / ٣٢٥ .
(٦) . ينظر : ديوانه :

المماثلة))[1] كقوله تعالى : " وآتيناهما الكتاب المستبين ، وهديناهما الصّراط المستقيم "[2]. ومثل لها أيضا ببيتي أبي تمام والبحتري السابقين وتابعه في ذلك شراح التلخيص[3].

وميّز ابن معصوم المدني بين المماثلة والمناسبة ، قال : ((والفرق بين المماثلة والمناسبة اللفظية توالي الألفاظ المتزنة في المماثلة دون المناسبة))[4].

أمّا الفرق بين الموازنة والمماثلة . على رأي المصري . فهو التزام التسجيع في الموازنة وخلّو المماثلة منه[5].

٨ـ التقسيم :

قسّم : جزّأ ، والتقسيم هو التجزئة والتفريق[6].

سّماه الحلبي والنويري " التقسيم المفرد " ، والتقسيم من الأساليب العريقة في اللغة العربية ، فقد سمع عمر بن الخطاب . رضي الله عنه . بيت زهير . وكان لشعره مستحسنا . :

وإنَّ الحـــقَّ مقطعـــه ثـــلاثٌ يمـــينٌ أو نفـــاٌر أو جَـــلاءُ[7]

فقال معجبا : ((من علمه بالحقوق وتفصيله بينها وإقامته أقسامها؟))[8]

وذكر الجاحظ استحسان عمر . رضي الله عنه . لقول عبدة بن الطبيب أيضا :

والمـرء سـاعٍ لأمـرٍ لـيس يدركـه والعـيش شـحٌّ واشـفاقٌ وتأميـلُ[9]

---

(١) . الإيضاح : ٣٩٨ . والتلخيص : ٤٠٤ . . " خُصّ باسم المماثلة " لمماثلة ألفاظ كل من القرينتين لألفاظ القرينة الأخرى كلاّ أوجلاّ في الوزن ، نحو قوله تعالى في سورة الصافات : ١١٧ – ١١٨ ، " فالكتاب " و " الصراط " على وزن واحد وكذلك " المستبين " و " المستقيم " ، أما " آتيناهما " و " هديناهما " فلا اتزان بينهما .

(٢) . الصافات : ١١٧ – ١١٨ .

(٣) . ينظر : شروح التلخيص : ٤ / ٤٥٧ .

(٤) . أنوار الربيع : ٥ / ١٧٩ .

(٥) . ينظر : تحرير التحبير : ٣٨٦ .

(٦) . ينظر : لسان العرب : " قسم " .

(٧) . ينظر : شرح ديوانه : ٧٥ .

(٨) . حسن التوسل : ٢٨١ .

(٩) . ينظر : ديوانه : ٧٥ .

وقال : وكان عمر بن الخطاب يردد هذا النصف الآخر ويعجب من جودة التقسيم[١].

وكان ذلك أساس فن التقسيم في البلاغة العربية ، وقد قال القاضي الجرجاني عن قول زهير بن أبي سلمى :

يطعنهم ما ارتموا حتى إذا اطّعنوا ضارب حتى إذا ما ضاربوا اعتنقا[٢]

((فقسّم البيت على أحوال الحرب ومراتب اللقاء ، ثم الحق بكل قسم ما يليه في المعنى الذي قصده من تفضيل الممدوح فصار موصولا به مقرونا اليه))[٣].

وتحدّث قدامة عن تمام الأقسام فقال : هو ان يُؤتى بالأقسام مستوفاة لم يخل بشيء منها ومخلصة لم يدخل بعضها في بعض ، كقول بعضهم : " فانّك لم تخل فيما بدأتني من مجد أثلته وشكر تعجلته ، وأجرا إدّخرته " ، ثم تحدث عن صحة التقسيم فقال : وصحة التقسيم ان تُوضع معانٍ يحتاج إلى تبيين أحوالها ، فإذا شرحت أتي بتلك المعاني من غير عدول عنها ولا زيادة عليها ولا نقصان منها ، كقول بعضهم : " أنا واثق بمسالستك في حال بمثل ما اعلم من مشارستل في أخرى : لأنك إذا عُطفتَ وجُدتَ لدنا ، وإذا غمزت الفيت شثنا "[٤].

وقال أبو هلال العسكري : ((التقسيم الصحيح أن تقسّم الكلام على جميع أنواعه ولا يخرج منها جنس من أجناسه))[٥].

ورأى أن سنان الخفاجي : ((أن تكون الأقسام المذكورة لم يخلّ بشيء منها ولا تكررت ولا دخل بعضها تحت بعض))[٦].

---

(١) . ينظر : الحيوان : ٣ / ٤٦ .
(٢) . ينظر : شرح ديوانه : ٥٤ .
(٣) . الوساطة : ٤٧ .
(٤) . ينظر : جواهر الألفاظ : ٥ – ٦ .
(٥) . كتاب الصناعتين : ٣٤١ .
(٦) . سر الفصاحة : ٢٧٧ .

أما ابن رشيق فقد ذهب إلى ان بعضهم يرى ان التقسيم استقصاء الشاعر جميع أقسام ما ابتدأ به ، وعَدّ من التقسيم التقطيع ، ومن التقطيع الترصيع[١].

والكمال في المعاني باستيفاء أقسامها واستقصاء متّمماتها ، ومن المعاني التي وردت القسمة فيها تامة صحيحة قول ضُيب :

فقال فريق القوم : لا ، وفريقهم نعم ، وفريق قال : ويحك ما ندري[٢]

وللمحدثين آراء وتعريفات أخرى بشأن التقسيم[٣] ، فقد ذهب بعضهم إلى ان التقسيم . في الدهر الأول قبل ان تعرف العرب الوزن . كان هو عماد النظم وفقاره ، إذ يأتي الناظم بكلامه قسيما قسيماً ، بحسب استراحات النفس ، ووقفات اللسان ، وتهدّي الفكر .

وكل قسم يأتي به ، يمثل جملة ، أو فقرة ، أو دفعة من دُفعات التعبير . ثم يتعّمد ان يكافئ ويُؤاخي بين هذه الأقسام ، بذلك يكون التقسيم . في ضوء ما تقدم . هو تجزئة الوزن إلى مواقف ، أو مواضع ، يسكت فيها اللسان أو يستريح ، أثناء الأداء الإلقائي .

ومّما لاشك فيه ان هذا التعريف يختلف كثيرا عن تعريف القدماء له ، إذ لم ينظر أغلبهم إلى التقسيم من حيث كونه أمراً جرسيًا ، بل من حيث كونه أمراً يتعلق بالمعنى ، فقد ذكرنا ان بعضهم عرّفه بأنه " استقصاءُ الشاعر جميع أقسام ما ابتدأ به " ، وذكر قول بشار بن برد :

بِضَرْب يَذُوقُ الموتَ مَنْ ذاقَ طَعْمَهُ ويُدْرِكُ من نَجَّى الفِرَارُ مَثَالَهْ
تَرَاحَ فريقٌ في الاسارِ ومِثْلُهُ قَتِيلٌ ومِثْلٌ لاذَ بالبَحْرِ هَارِبُهْ[٤]

شاهداً عليه . ثم قال : فالبيت الأول قسمان : إّما موت ، وإما حياة تورثُ عاراً ومثلَبةً ، والبيت الثاني ثلاثة أقسام : أسيٌر ، وقتيلٌ ، وهاربٌ ، فاستقصى جميع الأقسام[٥].

---

(١) . ينظر : العمدة : ٢ / ٢٠ ، ٢٥ ، ٢٦ .
(٢) . ينظر : ديوانه :
(٣) . ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : ٢ / ٢٧٢ – ٣٢٧ .
(٤) . ينظر : ديوانه : ٣١٨/١ .
(٥) . ينظر : العمدة : ٢ / ٢٠ .

ولو جاز للمحدثين ان يقبلوا هذا الذي ذكره صاحب العمدة من تعريف التقسيم ونماذجه ، لَلَزِم الأمر ان يُوصف الكلام كلّه بأنه تقسيم ، إذ أن صاحبه لا يخلو من طلب الاستقصاء وتنويع وجوه الآراء ، وهذا امر مُرَكّب في طباع البشر ، يُستدلّ عليه بالمشاهدة[1].

ولا يخفى علينا أن التقسيم بحسب تعريف ابن رشيق ومن سبقه كابي هلال العسكري يختلط أمره بالمقابلة ، وقد مرّ بنا تعريف القدماء للمقابلة فهي عندهم : إعطاء كل شيء حكمه . إذن لا كبير فرق بين التعريفين ، لاسيما إذا نظرنا في بيتي بشار السابقين ، فما زعمه ابن رشيق وأقرانه من تقسيم ليس بتقسيم حقاً ، وانما هو مقابلة بين الموت والحياة الذليلة يشفعه توازن بين المصراعين الأول والثاني ، هذا بالنسبة للبيت الأول ، اما الآخر ففيه تقسيم ، لكنه ليس في تعداد حالات الفرار والإسار والقتل كما ذهبوا ، بل في هذه المواقف اللسانية التي جزّأ الشاعر عليها وزن بيته[2].

وإذا تأّملنا هذا النموذج ممّا استشهد به القدماء على التقسيم ، وهو وصف امرئ القيس للفرس[3].

إذا أقْبَلَتْ قُلْتَ دُبَّاءَةٌ مِنَ الخُضْرِ مَغْوسَةٌ في الغُدْر
وإنْ أدْبَرَتْ قُلْتَ أثفِيَّةٌ مُلْمَلَمَةٌ لَيْسَ فيهَا أثَر
وإن أعْرَضَتْ قُلْتَ سُرْعُوفَةٌ لَهَا ذَنَبٌ خَلْفَهَا مُسْبَطِر

والحقيقة أن وصف الشاعر لحالات الفرس المختلفة ، كما فعل امرئ القيس ليس بتقسيم ، بل هو موازنة ومقابلة ، ومن العجب أن عدّه القدماء تقسيماً ، فالمقابلة . حسب تعريفها السابق . أقربُ وأصْدَقُ .

---

(١) . ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها : ٢ / ٢٧٥ .

(٢) . ينظر : المرشد إلى فهم أشعار العرب : ٢ / ٢٧٦ .

(٣) . ينظر : ديوانه : ١٦٦ . ودباءة : هي كناية عن لينها وانطوائها . والأثفية : الصخرة المستديرة المجتمعة . ململمة : متداخلة مدورة صلبة . الاثر : أراد به الخدش . سرعوفة : هي الجرادة . مسبطر : طويل ممتّد .

والتقسيم في هذه الأبيات قليل ، وهو عند مواقف اللسان في :" أقبلت " و" أدبرت " و " أعرضت " . وأظن أن الذي اوهَم القدماء من أبيات امرئ القيس هذه ، هو عنصر الموازنة الناشئة من المقابلة والتكرار والطباق والتقسيم في أوائلها[١] . وكأن ابن رشيق قد تنّبه لهذا عندما سمّى كلام امرئ القيس السابق ، تنسيقا ، قال : ((ولو لم يكن إلاّ تنسيق هذا الكلام بعضه على بعض))[٢].

أنواع التّقسيم :

سبق أن أشرنا الى ان التقسيم هو تجزئة الوزن إلى مواقف ، يسكت عندها المتكلّم حين يؤدي لفظ البيت ، أو يستريح قليلا ، كأنه يومئ إلى السّكت . والتقسيم إما يكون خفّيا ، وإما يكون واضحاً .

فالخفي : هو ما لم يقسّم الشاعر فيه الكلام إلى فقرات بّينة المواقف ، وإنما جاء به بحيث يمكنك ان تستريح عند أجزاء منه إذا أرْبت . كقول تأبط شرا :

إنـــي إذا خُلَّـــةٌ ضَـــنّتْ بنائلَهـــا ، وأْسَكَتْ بِضَعيفِ الوصْلِ ، أحذاق
نَجَوْتُ منهـا نجـائي مـن بجيلَـةَ إذ ألفيتُ ،لَيلَـةَ خَبْتِ الرَّهْطِ ، أْرواقي ،
لَيْلَـةَ صَاحُوا ، وأغْرَوْا بـي سِرَاعَهُم بـالعيكتيْن ، لَـدَى مَعدي بن بَرّاقِ،[٣]

فقد أوضحنا أماكن الوقف بالفصلات ، وجميعها اختيارية كما تلاحظ ، ويمكننا اختصار بعضها في الإلقاء ، وممّا يجري هذا المجرى قول أعشى باهلة[٤]:

إنّـــي أتتنـــي لِسَـــانٌ لا أُسَـــرُّبِهَا ، مِنْ عَلِ ، لا عَجَبٌ فيها ، ولا سَخَرُ
فبـــتُّ مُرتفقـــاً للنّجْمِ ، أرْقُبُـــهُ حَيرانَ ، ذا حَذَرٍ ، لَـوْ ينْفَـعُ الحَذَرُ
فَجَاشَتِ النَّفْسُ لَمَّا جَاءَ جَمْعُهم ، وَرَاكِـبٌ جَـاءَ مِـنْ تثليـثَ مُعْتَمِـرِ ،
يَأتي عَلَى النَّاسِ،لاَ يَلْوِي على أَحَدٍ، حتّى التقينـا ، وكَـانَتْ نَوْتَنَـا ظَفَرُ ،

(١) . ينظر : المرشد : ٢ / ٢٧٦ .
(٢) . العمدة : ٢ / ٢٣ .
(٣) . ينظر : ديوانه : ١٠٤ .
(٤) . ينظر : ديوانه :

ولاشك أن ترابط الأبيات ذوات المواقف ، والتي لا مواقف فيها ، هكذا بعضها في بعض ، ممّا يقوّي جرس الكلام ويزيد في رنّتِهِ ، ويبرز تلك الخاصّيّة التي يمكن أن نسمّيها بالمقابلة التقسيميّة[1].

وتحتوي المقطوعة نفسها على تقسيم واضح :

لاَ يَغْمزُ السّاقَ مِنْ أَين ولاَ نَصَبٍ ولاَ يَعضُّ عَلى شُرْسُوفِه الصَّفُر
مُهَفْهَفٌ ، أَهْضَم الكشحَينِ ، مُنخرِقٌ عَنْهُ القَمِيصُ ، لِسَيْرِ اللّيلِ مُحْتَقِر ،

فالتقسيم الواضح هو ما كانت المواقف اللسانية فيه بينة ناصعة ، بحيث لا يمكن ان تتجاهلها أو تتجاوزها .

كقول الّضيب :

فقال فريقُ القومِ لا ، وفَرِيقٌهُم نَعْم ، وفريقٌ قالَ ويْحَكَ ما نَدْرِي

وقول عمر بن أبي ربيعة :

تَهيُم إلى نُعْمٍ ، فَلاَ الشَّمْلُ جَامِعٌ ، ولاَيَنُلَّهَا يُسْلِي ، ولا أَنْتَ تَصْبُر
أُخْرى أتَتْ من دونِ نُعْمٍ ، ومثلُها نَهى ذَا النُّهى ، لو تَرْعَوِي أو تُفَكّر[2]

والوقف بعد قوله : " تهيُم إلى نُعْمٍ " قريب من الخفي .

ومثاله أيضا قول المتنبي :

أطْعنُهَا بالقنَاةِ ، أضْرِبُهَا بالسّيْفِ ، جَحْجَاحُهَا ، سَوّدَهَا
شَمْسُ ضُحَاهَا ، هِلاَلُ ليلتِهَا ، بُرٌّ تَقَاصِيرِهَا ، زَبَرْجَدُهَا ،[3]

وا لتقسيم الواضح أقل مجيئا في الشعر من الخفي ، ومَرَدّ ذلك فيما أرى ، هو أنه طرازٌ قديم وأسلوب شعري عَفّت عليه أساليب أحدث منه ، أّما الذي استشهدنا به وغيره هو آثار قوّية ميه أَبْتْ إلاّ بقاء[1] .

---

(١) . ينظر : المرشد : ٢ / ٢٧٨ ... ٢٨٢ .

(٢) . ينظر : ديوانه :

(٣) . ينظر : التبيان في شرح الديوان : ١ / ٣٠٥ . ٣٠٦ .

والتقسيم الواضح أنواع ، فمنه ما يأتي فقراً ، فقراً ، لا يُراعَى فيها سَجْعٌ ولا وزنٌ عروضي ، أو كالعروضي ، كبيت النّصيب المذكور ، وقَول طرفة بن العبد[٢]:

ولا تجعلينـي كـامرئ ، لـيْسَ هَمُّـهُ كَهْمي ، ولاَ يُغْنِي غَنَائي ، ومشهدي

وقوله :

ولكـن نفـسَ عَـفّـي الرّجَـالَ جَوَاعَتـي عليهم ، وإقْدَامي ، وصْدقِي ، ومحتدي
لَعَمْـرُكَ ، مَـا أمْـرِي عَلَـيَّ بِغُمَّـةٍ نَهَـارى ، ولا ليلـي عَلَـيَّ بسَـرْمَدِ .

وهذا النوع عزيزٌ جداً ، لأنه أقدم أنواع التقسيم الواضح جميعها فيما نعتقد ، ودعنا نسمّيه **التقسيم المُرسل** . ومن احسن نماذجه قول زهير بن أبي سلمى يصف القطاة ومطاردة الصقر لها ، وكان قد شبّه بها فَرَسه ، قال[٣]:

كأنّهـا قَطَـا الأجْيَـابِ ، حَلأهـا وردٌ ، وأفْـرَدَ عنهـا أختَهـا الشَّـبَكُ،
جُونيّـة ، كحصـاة القَسْمِ ، مرتعُهـا بالسّـيّ مَـا تُثْبِتُ القعفـاءُ والحَسَكُ ،
أهْوى لهـا أسْفَعُ الخَـدّينِ ، مُطّـرِقٌ ريش القَوادِمِ ، لَمْ يُنْصَبْ لَـهُ الشّبَكُ.

أمّا النوع الثاني فلنا أن نصطلح له اسم التقسيم المفصّل ، ونسميه هكذا مستعيرين هذا المصطلح من تفصيل العقود بالدّر والفضة ، لا من التفصيل الذي هو نظير الإجمال وقرنه .

وهذا النوع بدوره ينقسم على نوعين آخرين :

أ . ما نظر فيه الشاعر إلى ناحية الوزن ويمكن ان نسمّيه **التقسيم الوزني** .

ب . ما نَظَر فيه الشاعر إلى ناحية القافية ، ونسمّيه **التقسيم القافوي**[٤].

ولنا ان نقدم نماذج شعرية للتقسيم الوزني :

١ . التقسيم الوزني من غير تقطيع مع سجع مخالف للقافية :

---

(١) . ينظر : المرشد : ٢ / ٢٨٤ ... ٢٨٨ .

(٢) . ينظر : ديوانه : ٣٩ .

(٣) . ينظر : شرح ديوانه : ١٧١ .

(٤) . ينظر : المرشد : ٢ / ٢٨٦ – ٢٨٧ .

كقول أبي العلاء المعرّي :

صَحِبْتِ الملاَ ، حتّى تَعلّمتِ بالفَلاَ ، زُنُوَّ الطَّلاَ ، أو صَنْعَةَ الآلِ بالخدّعِ[1]

٢ ـ التقسيم الوزني التقطيعي مع سجع مخالف للقافية :

كقول امرئ القيس[2]:

دُورُ القِيامِ ، قَطِيعُ الكلاَ ، م تَفْتَرُّ عن ذي غُرُوبٍ ، خَصِرْ

وقال أيضا :

كأنَّ الُمدَام ، وصَوْبَ الغَمامِ وريحَ الخُزَامَى ، ونَشْرَ القُطُرْ

٣ ـ التقسيم الوزني التقطيعي مع سجع مثل القافية :

نحول قول امرئ القيس[3]:

ألاَ إنّ بَالِ ، عَلَى جَمَلِ بَالِ ، يسيرُ بنا بَالٍ ، ويَبْغَا بَالٍ

ولنا أن نعدّ هذا من التكرار ، لكن هذا لا يخرجه من صنف النوع الذي نحن بصدده .

والآن آن أوان التمثّل بقطعة شعرية تجمع كل هذه الأقسام والأصناف فذلك أجدر أن يدل على قيمتها الجرسيّة ، وأن يبيّن طريقة استعمال صاحبها . قال أبو المثلّم الهذلي ، يرثي صخر الغيّ ، وهذا ممّا استشهد به قدامة بن جعفر[4]:

لو كانَ للدّهرِ مالٌ كانَ مُتْلِدَهُ ، لكانَ للدّهرِ صَخْرٌ ، مَالَ قُنيانِ
آبى الهضيمة، متلافُ الكريمةِ ، نابٍ بالعظيمةِ ، جَلْدٌ غيرُ ثُنيانَ ،
حَامِي الحقيقةِ، نَسَّالُ الوَدِيقةِ، مِعْـ ـتَاقُ الوسيقةِ ، لانكسُ ولا وانِ

---

(١) . ينظر : ديوانه :

(٢) . ينظر : ديوانه : ١٥٧ .

(٣) . ينظر : ديوانه :

(٤) . ينظر : نقد الشعر : ٢٨ – ٢٩ .

رَبّـــاءُ مِرْقَبَـــةٍ ، مَنّـــاعُ مَغْلَبَـــةٍ، وهّـــابُ سَـــلْهَبَةٍ ، قَطَّـــاعُ أقْـــرَانِ
هّبـــاطُ أودِيَـــةٍ ، حمَّـــالُ ألوِيَـــةٍ، شـــهَّادُ أنْدِيَـــةٍ ، سِـــرْحَانُ فتيـــانِ

ولعلّك لاحظت أن البيتين الأولين ممّا سجّع فيهما الشاعر من دون تقطيع ، والبيتين الأخيرين ممّا قطَع فيه وسجّع ، وهذا ما سمّاه البلاغيون ترصيعاً ، ثم تخلّص من هذا كلّه بسجعات أطول غير متشابهة كل التشابه ، وأتبعها بيتاً كاملاً مُقسّماً بحسب المواقف ليس إلاّ :

يحْمِي الصّحَابَ،إذا كان الضّرابُ، ويَكْـ ـفي القائلينَ ، إذا ما كُبِّلَ العَاني

وقد استحسن قدامة بن جعفر التقسيم غاية الاستحسان وتبعه ابن رشيق من غير أن يصرّح بتعليق شخصي ، بل اكتفى بالقول : ((وإذا كان تقطيع الأجزاء مسجوعا أو شبيهاً بالمسجوع ، فذلك هو الترصيع عند قدامة ، وقد فضّله وأطنب في وصفه إطناباً عظيماً ، وأنشد أبيات أبي المثلّم يرثى صخر الغيّ))[1].

أمّا العسكري فكان متحفظاً في استحسان هذا النوع وانتقد أبيات أبي المثلّم والخنساء وأبي صخر الهذلي[2].

والذي جعل أبا هلال يُقدم على هذا النقد فيما أرى . هو قول قدامة : ((واكثر الشعراء المصيبين من القدماء والمحدثين ، قد غزوا هذا المغزى ، ورَموا هذا المرمى ، وإنما يحسن إذا أتفق له في البيت موضع يليق به ، فانه ليس في كل موضع يَحْسُنُ ، ولا على كل حال يَصْلُحُ ، ولا هو أيضا إذا تواتر واتصل في الأبيات كلّها بمحمود ، فان ذلك إذا كان ، دلَّ على تعمّد ، وأبان عن تكلف على أن من الشعراء القدماء والمحدثين ، مَنْ قد نَظَم شعره كلّه ، ووالى بين أبيات كثيرة منه ، منهم أبو صخر ، فإنه أتى من ذلك بما يكاد لجودته ان يقال فيه : انه غير متكلف))[3].

(١) . العمدة : ٢ / ٢٥ .
(٢) . ينظر : كتاب الصناعتين : ٣٧٨ .
(٣) . نقد الشعر : ٢٨ .

وكان أبو هلال قد هاله أن يقدّم قدامة قاعدة ثم يعود لينقضها محاباة للقدماء ، فاندفع هو لينبهه إلى رأي القدماء أنفسهم قد تكلفّوا ، لا يستثني منهم أبا صخر ، ولا أبا المثلّم ولا الخنساء .

وقد غلب على أبي هلال ذوقه الحضري وظهر على حاسّته النقّدية ، فحكم بالتكلف على أبيات الخنساء وأبي صخر وأبي المثلّم لاشتمالها على عناصر التقسيم والسجع والترصيع والموازنة . وفي قلّة التقسيم المسَجّع المتوازن بين أشعار المحدثين ما ينبئ عن قوة الذوق الحضري ، الذي كان يتحدث بلسانه .إلاّ أنه بوصفه ناقداً قد غاب عنه أن الذي ورد في أشعار القدماء من هذا النوع ، لا يمت إلى صناعة المولّدين بشيء ، وليس بين كلّفه وتكلّفهم من شبه أو قربى أو بسب ، واتعاضه هو نفسه من عنصري السجع والموازنة اللّذين فيه ، ينبئ بذلك ، لأن هاتين خصلتان من صميم آثار البداوة[١].

وكان ابن رشيق أحذق من قدامة ومن أبي هلال ، ففضلاً عن تنّبه لما تنّبها إليه من أن هذا الصنف من التقسيم . المسجع المتوازن . كان كثير الورود في أشعار القدماء ، زاد عليهما بأن القدماء كانوا لا يعرفون غيره حين يعمدون إلى التسجيع ، ومماثلة الأقسام في الوزن[٢] .

وكأن المحدثين لم يعجبهم هذا من طريقة القدماء ، فعمدوا إلى الأقسام ، فصغّوها ، فجُعلت كلمات كلماتٍ ، يتبع بعضها بعضا ، إمّا تكون صفات ، وإمّا تكون أفعالاً ، كقول البحتري :

قفْ مشوقاً ،أو مُسْعِداً ، أو حزينا ، أو مُعيناً ،أو عَاذراً ، أو عَذُولاً[٣]

وقول ديك الجنّ :

احْلُ وأمرُرْ ، وضُرَّ وانْفَعْ ، ولِنْ واخشن ، ورِشْ وأبرِ وانتدب للمَعالي[٤]

---

(١) . ينظر : المرشد : ٢ / ٢٩٦ – ٢٩٧ .

(٢) . ينظر : العمدة : ٢ / ٢٦ – ٢٧ .

(٣) . ينظر : ديوانه :

(٤) . ينظر : ديوانه :

هذا وشعر المحدثين في جملته قليل التقسيم . لاسيما المسجع المتوازن . فأبو تمام . مثلا . أحد المبالغين في التصنيع ،والمتكلفين ، لا يتعاطى التقسيم والترصيع والتقطيع الا أحيانا ، فكأنهم يتظرفون به تظرّفا ، والغالب على شعرهم التقسيم الخفّي ، أو الشبيه بالواضح على طريقة زهير بن أبي سلمى ، وحتى هذا النوع الأخير ليس بكثير عندهم . هذا على الاجمال لكن ذلك لا ينفي أن وجد التقسيم بكثرة عند شاعر محدث ونعني بذلك المتنبي .

أّما القدماء ، فامرؤ القيس . مثلا . وهو شاعر قديم خالط البداوة ، وتنقل بين مياه العرب ، كثير التقسيم المسجع ، لا تكاد تخلو قصيدة له منه ، وقد لاحظت استشهادنا بأبياته في مواضعها[١].

المتنبي والتقسيم :

اكثر المتنبي من التقسيم ، وقد أشار الثعالبي إلى هذه الظاهرة واستحسنها وأطنب في مدحها ، وتمثل له بتقسيمات زعمها احسن من تقسيمات اقليدس[٢]. وقلّما نجد قصيدة لابي الطيب تخلو من هذا النوع ، لاسيما شعر شبابه ، كبائيته في أبي المغيث العجلي ، إذ قال متغزلاً :

تُـــهُ فـــدنَا ، أدنيتُـــهُ فنـــأى ، جّشـــته فنَبـــا ، قّبلتُـــهُ فَـــأَبى[٣]

وحين تخلّص قال :

مَـرّتْ بنَـا بـيْنَ سِـرْبِيْهَا فقُلْـتُ لَـهَـا ، من أْينَ جَانَسَ هذا الشادِنُ الَعِبا؟
فاسْتضحَكَتْ ، ثم قالت ، كالمغيثِ يُرَى ليثَ الشرى،وهو منِ عجلٍ إذا انتسَبا
جَاءتْ بأشْجَعِ مَنْ يُسْمَى ، وأسْمَحِ مَنْ أعْطَى ، وأبْلَغِ مَنْ أمْلَى ، ومَنْ كتَبا
لَوْحَلّ خَاطِرُهُ فِي مُقْعَدٍ ، لَمَشَى، أو جَاهِلٍ ، لصَحَا ، أو أخْرَسٍ خَطَبا

(١) . ينظر : المرشد : ٢ / ٢٩٨ .... ٣٠٠ .
(٢) . ينظر : يتيمة الدهر : ١ / ١٩٤ .
(٣) . ينظر : التبيان في شرح الديوان : ١ / ١١٠ .... ١١٢ .

ومن تقسيمه الذي يُستشهد به في إحدى سيفياته :

مُعْطِي الكواعِبِ ، والجُرْدِ السّلاهِب والـ بيضِ القواضِبِ ، والعَسَّالَةِ الذُّبلِ[1]

(...)

فنحن في جَذَلٍ ، والرّوم في وَجَلٍ، والبَرُّ في شُغلٍ ، والبحرُ في خَجَلِ

وقصيدتاه : " أهْلاً بدارٍ سَباك أعيدها " و " سربٌ محاسنه حُرِمتُ ذواتِها " ، مشحونتان بهذا النوع .

وممّا يستشهد به من قصائده ، قوله[2]:

أقمتُ بأرضِ مصر ، فلا ورائي ، تخب بي الرّكابُ ، ولا أمامي،
قليلٌ عَائدي ، سَقِمٌ فؤادي ، كثيرٌ حَاسدي ، صَعْبٌ مَرامي ،
عَليلُ الجِسمِ ، مُمْتنعُ القيامِ شديدُ السُكْرِ ، مِنْ غيرِ المُدَامِ،

ومن سيفياته ، " عُقبى اليمين على عُقبى الوغى ندم " و " غيري بأكثر هذا الناس ينخدع " فان التقسيم كثير فيهما .

لقد كان للتقسيم عند أبي الطيب رمزاً عروضياً لفظياً موسيقياً استعمله ليرمز بدقاته القوية التي تناغي امرأ القيس ، وتجاوب أصداء هذيل ، ((من خلف غياهب القرون إلى هذه النزعة المنطلقة من وجدانه التي تنعطف على الحضارة لتنال من أشربتها الواقفات بلا أوان ، ثم تنفر في حياءٍ وَلَعٍ إلى سَارح الرُّبد ، ومرابض الحفّان والعين ، ومكامن الُصْم ، وسباسب المهرّية القُود . أليس البدو ، أهل الفلوات العراض ، والتأّمل الواسع ، والخلوة الطويلة ، من أقدر خلق الله على خلق الرموز وتقّبلها ، حتى أن أحدهم لَيَرْمُزَ إلى نفسه وآماله وآلا مه بالناقة والظليم ، فأيّ بِدْعٍ أن جاء رَجلٌ منهم في آخر الزمان ، ورمز إلى نفسه واضطرابها بدقات التقسيم؟))[3].

---

(١) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ٣ / ٧٩ .

(٢) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ٤ / ١٤٥ . ١٤٦ .

(٣) . المرشد : ٢ / ٣٠٨ .

٩ـ السّجـــع[١] :

سَجَعَ يَسْجَعُ سَجْعاً : استوى واستقام واشبه بعضه بعضا ، والسجع الكلام المقفى ، والجمع : أسجاع وأَساجيع . وسجع يسجع سجعاً وسَجَّعَ تسجيعاً ، تكلّم بكلام له فواصل كفواصل الشعر من غير وزن ، وَصَاحِبُهُ : سَجّاعَة وهو من الاستواء والاستقامة والاشتباه ، كأن كل كلمة تشبه صاحبتها . قال ابن جني : سمي سجعاً لاشتباه أواخره وتناسب فواصله . وسَجَعَ الحَمَامُ : هدَل على جهة واحدة ، وسَجْعُ الحَمَامة : موالاة صوتها على طريق واحد[٢].

وربط الخليل السجع بالفواصل ، قال : ((سجع الرجل إذا نطق بكلام له فواصل كقوافي الشعر من غير وزن))[٣].

وسمّاه تسجيعاً قدامة بن جعفر والمصري والعلوي والمدني[٤]، والحقه ابن الأثير الحلبي بالتسميط[٥].

وقال ابن الأثير الجزري : ((وحدّه أن يقال : تواطؤ الفواصل في الكلام المنثور على حرف واحد))[٦]. وهو ما قاله القزويني[٧]، وهو معنى قول السكاكي : ((الأسجاع وهي في النثر كما القوافي في الشعر))[٨].

والسجع من أوصاف البلاغة في موضعه وعند سماحة القول فيه وان يكون في بعض الكلام لا كله ، فانه في الكلام كمثل القافية في الشعر وإن كانت القافية غير مستغنى

---

(١) . ينظر : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها : ٢ / ١٤٤ .... ١٥٣ .

(٢) . ينظر : لسان العرب : " سجع " .

(٣) . العين :١ / ٢١٤ .

(٤) . ينظر : نقد الشعر : ٦٠ . وتحرير التحبير : ٣٠٠ . والطراز : ٣ / ١٨ . وانوار الربيع : ٦ / ٢٤٩ .

(٥) . ينظر : جوهر الكنز : ٢٥٢ .

(٦) . المثل السائر : ١ / ١٩٣ .

(٧) . ينظر : الإيضاح : ٢ / ٣٩٣ .

(٨) . مفتاح العلوم : ٢٠٣ .

عنها في الشعر القديم والسجع مستغنى عنه[١] ، قال ابن وهب : ((فإّما أن يلزمه الانسان في جميع قوله ورسائله وخطبه ومناقلاته فذلك جهل من فاعله وعّي من قائله))[٢].

وقال ابن جني : ((ألا ترى أن المثل إذا كان مسجوعاً لَذّ لسامعه فحفظه ، فإذا هو حفظه كان جديرا باستعماله ، ولو لم يكن مسجوعاً لم تأنس النفس به ولا أنفت لمستمعه ، وإذا كان كذلك لم تحفظه ، وان لم تحفظه لم تطالب أنفسها باستعمال ما وضع له وجيء به من أجله))[٣].

وقسم ابن الأثير التسجيع على ثلاثة أقسام :

الأول : أن يكون الفصلان متساويين ، لا يزيد أحدهما على الآخر ، كقوله تعالى " فأما اليتم فلا تقهر ، وأّما السائل فلا تنهر "[٤].

الثاني : أن يكون الفصل الثاني أطول من الأول .

الثالث : أن يكون الفصل الآخر أقصر من الأول ، وهو عند ابن الأثير عيب فاحش ، وذلك أن السّجع يكون قد استوفى أمده من الفصل الأول بحكم طوله ثم يأتي الفصل الثاني قصيراً عن الأول فيكون كالشيء المبتور ، فيبقى الإنسان عند سماعه كمن يريد الانتهاء إلى غاية فيعثر دونها[٥].

ثم قسمه على اختلاف أنواعه على نوعين :

الأول : القصير : وهو أن تكون كل واحدة من السجعتين مؤلفة من ألفاظ قليلة وكلّما قلّت الألفاظ كان أحسن ، لقرب الفواصل المسجوعة من سمع السامع . وهذا الضرب أوعر السجع مذهبا وأبعده متناولاً ، ولا يكاد استعماله يأتي إلا نادراً .

الآخر : الطويل : وهو ضد الأول لأنه أسهل متناولاً[٦].

---

(١) . ينظر : معجم المصطلحات البلاغية وتطّورها : ٢ / ١٤٤ .

(٢) . البرهان في وجوده البيان : ٢٠٩ .

(٣) . الخصائص : ١ / ٢١٦ . وقد ذّم بعضهم السجع استنادا إلى قول الرسول الكريم المشهور ولا فائدة هنا في الخوض في التأويلات والتعليلات فقط ينظر : البيان والتبيين : ١ / ٢٨٩ – ٢٩٠ . والبرهان : ٢٠٩ .

(٤) . سورة الضحى : ٩ – ١٠ .

(٥) . ينظر : المثل السائر : ١ / ٢٣٨ .

(٦) . ينظر : المصدر السابق نفسه : ٢٣٨/١ . والجامع الكبير : ٢٥٣ .

وسار العلوي على هذا التقسيم وذهب مذهب ابن الأثير في أن السجع القصير أحسن وأوعر مسلكاً من الطويل وأخف على القلب وأطيب على السّمع ، لأن الألفاظ إذا كانت قليلة فهي أرق وأحسن(١).

أمّا القزويني فقد أضاف قسماً ثالثا ، سمّاه : " السجع المتوسط "(٢).

وقسّم المتأخرون السجع إلى ثمانية أقسام هي : الحالي والعاطل والمرصع والمشطر والمطرف والمتماثل والمتوازن والمتوازي(٣). لكن تقسيم أبن الأثير أقرب إلى روح الفن وأكثر وضوحاً .

والأصل في السجع الاعتدال في مقاطع الكلام ، فالاعتدال مرغوب ومطلوب في جميع الأشياء إذا النفس ميّالة إليه .ومن شروط السجع الحسن أن يصفّى من الغثاثة وأن يكون اللفظ تابعاً للمعنى(٤)، قال عبد القاهر الجرجاني : ((سجعاً حسنا حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه وحتى تجده لا تبتغي به بدلا ولا تجد عنه حولاً))(٥). وقال ابن سنان : ((والمذهب الصحيح أن السجع محمود إذا وقع سهلا متيسرا بلا كلفة ولا مشقة ، بحيث يظهر أنه لم يقصد في نفسه ولا أحضره إلاّ صدق معناه دون موافقة لفظه))(٦).

وللسجع سّر أشار إليه ابن الأثير ، قال : ((واعلم أن للسّجع سّرا هو خلاصته المطلوبة فإن عرّي منه فلا يعتدّ به أصلا ، وهذا شيء لم ينّبه عليه أحد غيري ... والذي أقوله في ذلك هو أن تكون كل واحدة من السجعتين المزدوجتين مشتملة على معنى غير المعنى الذي اشتملت عليه أختها ، فإن كان المعنى فيهما سواء فذاك هو التطويل بعينه ، لأن التطويل انما هو الدلالة على المعنى بألفاظ يمكن الدلالة عليها بدونها ، وإذا وردت

(١) . ينظر : الطراز : ٣ / ٢٣ .
(٢) . ينظر : الإيضاح : ٢ / ٣٩٥ .
(٣) . ينظر : معالم الكتابة : ٦٩ – ٧٠ . والفوائد : ٢٢٦ . وخزانة الأدب : ٤٢٣ .
(٤) . ينظر : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها : ٢ / ١٤٨ .
(٥) . أسرار البلاغة : ١٠ .
(٦) . سر الفصاحة : ٢٠١ .

سجعتان تدلان على معنى واحد كانت احداهما كافية في الدلالة عليه . وجلّ كلام الناس المسجوع جارٍ عليه))[١].

وهذه نبذ مختصرة عن أقسام السجع التي حدّدها البلاغيون :

التسجيع الحالي :

رأى ابن شيث القرشي أن السجع ينقسم إلى حال وعاطل ، وقال عن الحالي : هو كل كلمتين جاءنا في الكلام المنثور على زنة واحدة تصلح أن تكون احداهما قافية أمام صاحبتها كقولك : " فلان لا تدرك في المجد غايته ولا تنسخ من الفضل آيته " . وقول الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم : " يرجعن مأزورات غير مأجورات " . وبمقدار ما تتوازن اللفظتان ويلزم فيهما من تكرار الحروف يكون التبريز في ذلك[٢].

أّما الكلاعي فقد ذهب إلى أن هذه التسمية . الحالي . جاءت ((لأنه حلّي بحسن العبارة ولطف الإشارة وبدائع التمثيل والاستعارة ، وجاء من الأسجاع والفواصل ما لم يأت في باب العاطل))[٣].

التسجيع العاطل :

عرّفه ابن شيث بقوله : وأّما السجع العاطل فهو أن تقابل اللفظة أختها ولا تجمع بينهما القافية ، وكثير من البلغاء يقصده لخلّوه من التكلّف وجريانه على سجّية الكلام دون التصنّع ، وهو إذا كان من القادر حسن وإذا كان من العاجز قصور[٤].

ورأى الكلاعي أن تسميته جاءت لقلّة تحليته بالأسجاع والفواصل ، وهذا النوع هو الأصل ، والتجمل بكثرة السجع فرع طارئ عليه[٥].

---

(١) . المثل السائر : ١ / ١٩٨ .

(٢) . ينظر : معالم الكتابة : ٦٩ .

(٣) . إحكام صنعة الكلام : ٩٧ .

(٤) . ينظر : معالم الكتابة : ٧٠ .

(٥) . ينظر : إحكام صنعة لكلام : ٩٦ .

التسجيع المتماثل :

عرّفه السيوطي بقوله : هو أن تتساويا في الوزن دون التقفية ويكون أفراد الأولى مقابلة لما في الثانية فهو بالنسبة إلى المرصّع كالمتوازن بالنسبة إلى المتوازي . كقوله تعالى : " وآتيناهما الكتاب المستبين ، وهديناهما الصّراط المستقيم "[١] " فالكتاب " و " الصراط " متوازنان ، وكذلك " المستبين " و " المستقيم " واختلفا في الحرف الأخير[٢].

التسجيع المتوازن :

وهو أن تتفقا في عدد الحروف ولا تتفقا في الحرف الأخير[٣]، ومنه قوله تعالى :

" ونمارقُ مصفوفةٌ ، وزرابيُّ مبثوثةٌ "[٤]، وهذا النوع ادخله المتأخرون في المحسنات اللفظية وسّموه : الموازنة ، وقد سبق ذكر ذلك .

التسجيع المتوازي :

وهو أن تتفق اللفظة الأخيرة من القرينة مع نظيرتها في الوزن والروي[٥]، كقوله تعالى : " فيها سُرُرٌ مرفوعَةٌ ، وأكوابٌ موضوعةٌ "[٦].

التسجيع المرصّع :

وهو مقابلة كل لفظة بلفظة على وزنها وروّيها[١]، كقوله تعالى : " ان الأبرار لفي نعيم ، وإنّ الفجار لفي جحيم "[٢]. وهذا النوع سماه النويري والحلبي : الترصيع[٣].

---

(١) . الصافات : ١١٧ – ١١٨ .
(٢) . ينظر :معترك الأقران : ١ / ٥٠ .
(٣) . ينظر :المصدر السابق نفسه : ١ / ٥٠ . ونهاية الأرب : ٧ / ١٠٥ .
(٤) . الغاشية : ١٥ – ١٦ .
(٥) . ينظر :حسن التوسل : ٢٠٩ . ونهاية الأرب : ٧ / ١٠٤ .
(٦) . الغاشية : ١٣ – ١٤ .

التسجيع المشطر :

وهو أن يكون لكل نصف من البيت قافيتان مغايرتان لقافيتي النصف الأخير(٤)، كقول أبي تمام :

تـــدبير ُمعتصـــمٍ بـــالله منـــتقمٍ لله مرتغـــب فـــي الله مرتقـــب(٥)

التسجيع المطرف :

وهو أن يأتي المتكلّم في أجزاء كلامه أو بعضها بأسجاع غير متزنة بزنة عروضية ولا محصورة في عدد معّين بشرط أن يكون روي الأسجاع رويّ القافية(٦). وسّماه ابن قّيم الجوزية : " المتطرف " ، وقال : هو ان تتفق الكلمتان الأخيرتان في الحرف الأخير دون الوزن(٧)، ومن هذا النوع قوله تعالى : " مالكم لا ترجُون لله وقارا ، وقد خلقكم أطوارا "(٨).

والتسجيع نقيض التسميط والتشطير إذ يقوم على المؤالفة التامة ، أي يكون روي القرائن مماثلا لروي القافية ، وقد اشتُرط هذا الشرط في صورة أخرى هي " التجزئة "(٩).

وكما هو الأمر في التسميط فان قوافي التسجيع تقّسم البيت إلى ثلاثة أجزاء أو أربعة بحسب طبيعة البحر ، سُداسي أو ثماني .

فالحالة الأولى (السداسي) كقول الشاعر :

هنديّـــةٌ لحَظَاتُهـــا ، خَطّيَّـــةٌ خَطَراتُهـــا ، دَارِيَّـــةٌ نَفَحَاتُهـــا

---

(١) . ينظر : خزانة الأدب : ٤٢٣ .

(٢) . الانفطار : ١٣ – ١٤ .

(٣) . ينظر :نهاية الأرب : ٧ / ١٠٤ . وحسن التوسل : ٢٠٧ .

(٤) . ينظر : خزانة الأدب : ٣٤٢ .

(٥) . ينظر : ديوانه :

(٦) . ينظر : حسن التوسل : ٢٠٩ . ونهاية الأرب : ٧ / ١٠٤ .

(٧) . ينظر : الفوائد : ٢٢٦ .

(٨) . نوح : ١٣ – ١٤ .

(٩) . الفرق بين التسجيع والتجزئة هو من جهة اتساق الترصيع والوزن في التجزئة ، وعدم اتساقهما في التسجيع نفسه ، ومع هذا التفريق خلط ابن أبي الإصبع في الأمثلة .

والحالة الثانية (الثماني) كقول الشاعر :

تَجَلّى بِهِ رُشدي ، وأثْرَتْ بِهِ يَدي وطَابَ بِهِ ثَمْدِي ، وأورى بِهِ زَنْدِي

والحقيقة أننا أصبحنا بصدد حالة من تكثيف الترصيع ، فعوض أن تتجاوب القافية مع نهاية الشطر وحده (الترصيع) أصبحت تتجاوب مع مواقع أخرى عدّة ، متوازنة داخل البيت ، وهذا البناء القافوي الداخلي يُضعف قافية البيت ، إذ يشغلها بتوازن داخلي ذي طبيعة سجعيّة نثريّة ، عن تجاوبها عمودياً مع بقية الأبيات .

إن لحظه الترقب الطويلة من أول البيت إلى آخره التي تتدخل القافية لإيقافها وتحرير أنفاس المنشد بهذه المحطة الختامية النهائية ، قد قسمت إلى لحظات ومواقف عدّة ذات قوّة ايقاعيّة تضاهي قوة القافية تقريبا[١].

وتصبح الحال اخطر ، إذا ما تعلقت ببحر ذي صلة ونسب بالسّجع ، ونعني بذلك الرجز حين يُقطّع ، كما في قول علي بن يحيى المنجّم :

طَيفٌ ألَمْ ، بذي سَلْم بَعدَ العَتْم ، يَطْوي الأكَمْ
جَادَ بِفَمْ ، ومُلتَزَم فيه هَضَمْ ، إذا يُضَمْ

والحقيقة أن مفهوم البيت هنا مُلتبس ، فيمكن أن يتكّون من جزء أو جزأين أو أربعة ، كما كُتب في العمدة[٢] ،ويمكن ان يكن من اكثر ، أي ألاّ يُوجد بيت أصلا . على أن القدماء ومنهم ابن رشيق عدّوه رجزاً من جزء واحد . من هنا يتسّنى لنا أن نجد مُسوّغاً لتسمية بعضهم لما قُفيت قرائنه بقافية البيت تسجيعاً[٣].

لقد ضاعت القافية في التسجيع ، وضاع معها الطابع الشعري[٤].

وقد تهتز المسافة الإيقاعية بأن تقصر في أحد التركيبين وتطول في الآخر ، ((لكن يظلّ لبنية السجع دورها الإيقاعي في الاعتماد على نقطة ارتكاز صوتيّة تتردد في

(١) . ينظر : البنية الصوتية في الشعر: ١٩٩ .
(٢) . ينظر : العمدة : ١ / ١٨٤ .
(٣) . ينظر : مثلا : تحرير التحبير : ٢٩٩ – ٣٠٠ .
(٤) . ينظر : البنية الصوتية في الشعر : ١٩٩ .

موقف تعبيري محدّد يُعطي مؤشراً على اكتمال الدلالة أحيانا ، أو انتظارها لتمامها أحيانا أخرى ، أي انه يؤدي دوراً مزدوجاً في إحكام العلاقة بين التراكيب))[١].

١٠ـ التجنيس[٢] :

الجنس : الضرب من كل شيء ، وهو من الناس ومن الطير ومن حدود النحو والعروض ومن الأشياء جملة . ومنه المجانسة والتجنيس ، ويقال : هذا يجانس هذا ، أي يشاكله وفلان يجانس البهائم ولا يجانس الناس إذا لم يكن له تمييز ولا عقل[٣].

وقال ابن معصوم المدني : ((الجناس والتجنيس والمجانسة والتجانس كلها ألفاظ مشتقة من الجنس ، فالجناس مصدر جانس ، والتجنيس تفعيل من الجنس والمجانسة مفاعلة منه ، لأن إحدى الكلمتين إذا شابهت الأخرى وقع بينهما مفاعلة الجنسية ، والتجانس مصدر تجانس الشيئان إذا دخلا تحت جنس واحد))[٤].

فالتجانيس هو التجانس والجناس والمجانسة وجميعها مشتقة من الجنس . قال ابن الأثير الحلبي : ((فأّما لفظة الجانس فيقال أن العرب لم تتكلّم بها وانما علماء اللغة قاسوها على نظائرها وجعلوا الجناس حال كلمة بالنسبة إلى أختها وكذلك المجانسة . وأّما التجنيس فإنه فعل المجنس ، مثل التصنيف فعل المصنف . وأّما التجانس فهو الكلمات في نفسها من التشابه))[٥].

وقال صاحب الطراز : ((هو تفعيل من التجانس وهو التماثل ، وانما سمي هذا النوع جناسا لأن التجنيس الكامل أن تكون اللفظة تصلح لمعنيين مختلفين ، فالمعنى الذي تدلّ عليه هذه اللفظة هي بعينها تدل على المعنى الآخر من غير مخالفة بينهما ، فلما كانت اللفظة الواحدةصالحة لهما جميعاً كان جناساً ، وهو من ألطف مجاري الكلام

---

(١) . بناء الأسلوب في شعر الحداثة : ٣٧٦ .

(٢) . ينظر : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها : ٢ / ٥١ وما بعدها .

(٣) . ينظر : لسان العرب : " جنس " .

(٤) . أنوار الربيع : ١ / ٩٧ .

(٥) . جوهر الكنز : ٩١ .

ومحاسن مداخله ، وهو من الكلام كالغرة من وجه الفرس (...)وسمي هذا النوع جناساً لما فيه من المماثلة اللفظية))[١].

والتجنيس ثاني فن من بديع ابن المعتز وهو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر أو كلام . ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها ومعناها ويشتق منها كقول الشاعر :

يوما خلجتَ على الخليجِ نفوسُهُم عَصَباً وأنتَ لمثلها سُمْتَ أُم

أو يكون تجانسها في تأليف الحروف دون المعنى ، كقول الشاعر :

يا صَاحِ إنّ أخاكَ الصَّبَّ مهمومُ فارفقْ به إنّ لومَ العاشقِ اللّومِ[٢]

ولم يأبه الشعراء والأدباء جميعهم بهذا المحسّن اللفظي ، فقد ابتعد عنه بعضهم لما فيه من التكلّف ، قال الحموي : ((أّما الجناس فانه غير مذهبي ومذهب من نسجت على منواله من أهل الأدب ، وكذلك كثرة اشتقاق الألفاظ فإن كلا منهما يؤدي إلى العقادة والتقييد عن إطلاق عنان البلاغة في مضمار المعاني المبتكرة))[٣].

أّما أقسام الجناس أو التجنيس فكثيرة وقد اختلف أهل البديع فيها اختلافا واسعاً .

إذ ذهب ابن الأثير إلى أنه سبعة أقسام ، واحد منها يدل على حقيقة التجنيس لأن لفظه واحد لا يختلف ، وستة أقسا م مشّبهة . فالقسم الأول الحقيقي هو أن تتساوى حروف ألفاظه في تركيبها ووزنها ، والأقسام الستة الباقية مشبهة بالتجنيس[٤].

ولم ينظر البلاغيون العرب إلى التجنيس نظرةً صوتية خالصة ، ولم يغب عنصر المعنى عن تعاريفهم إلاّ في وقت متأخر ، وقد لا نجانب الصَّواب إذا أّرخنا لهذا الانفصال بتقسيم السكاكي المحسنات البديعية إلى لفظية ومعنوية[٥]، فقد

---

(١) . الطراز : ٢ / ٣٥٥ .

(٢) . ينظر : البديع : ٢٥ . وكتاب الصناعتين : ٣٢١ .

(٣) . خزانة الأدب : ٢٠ .

(٤) . ينظر : المثل السائر : ١ / ٢٤٩ ، وقد أحصى الدكتور احمد مطلوب اثنين وستين نوعاً من التجنيس . ينظر : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها : ٢ / ٥٩ وما بعدها .

(٥) . ينظر : البنية الصوتية في الشعر : : ٢٧٣ .

قال معرّفاً الجناس : ((هو تشابه الكلمتين في اللفظ))[١]، وعدّ الكلمتين الراجعتين لأصل واحد في الاشتقاق ممّا يلحق بالجناس ، ولم يسوّغ ذلك ، بل جعل شبه الاشتقاق كالاشتقاق[٢].

وشاطر القزويني هذا الرأي ولم ينازع السكاكي تعريفه ، قال : ((الجناس بين اللفظتين تشابههما في اللفظ))[٣].

والذي يهمّنا في بحثنا هذا هو النظر إلى الجناس بوصفه قضية انسجام جرسي يهم الأذن ، وهذا يجعلنا نبقى داخل إطار الفعالية الصوتية الإيقاعية ، ولا ننتقل إلى فعالية أخرى تتفاعل فيها عناصر معنوية ، على الرغم من أننا نرى أن التجنيس يشكل أرضيه ويُعدّ عنصراً منسقاً تعمل الدلالة على تنشيطه بالاختلاف والتعارض الدلالي[٤].

وقد اهتم البلاغيون بالتجنيس لما له من إمكانية إيقاعية وفاعلية توازنية في شعر القدماء . وعملوا على رصد تنويعاته الثنائية لما لها من اثر تحسيني في الأداء ، وقد ساقتهم مراقبة تشكيل الجملة إلى التدقيق في رصد الخواص الصوتية التي تتعلق بعملية التحسين ، وفي ذلك لم يفلتوا من النمط الثنائي إلاّ نادراً . فالتجنيس يمثل ثنائية صوتية خالصة ، تتوافق فيها الصورة اللفظية بين كلمتين ، وعلى الرغم من تفريعاته المعقدة فقد تناوله البلاغيون بحرص شديد على توفير أقصى درجات التوازن المزدوج لاسيما فيما سموه " الجناس التام "[٥].

ويعد تقابل الحروف المتجانسة في بنية الطرفين أحد الشروط الأربعة لتمام التجنيس كما وصعها السكاكي ، وقد يفهم من ذلك أن اختلاف المواقع سُيعد إخلالا بتمام التجنيس ،

---

(١) . مفتاح العلوم : ٤٢٩ .

(٢) . ينظر : البنية لصوتية في الشعر : ٢٧٣ .

(٣) . الإيضاح : ٣٨٢ .

(٤) . ينظر : البنية الصوتية في الشعر : ٢٢٩ .

(٥) . ينظر : بناء الأسلوب في شعر الحداثة : ٦٠ .

لكن الأمر ليس كذلك على الإطلاق ، فقوّة التجنيس تتحدّد حسب تفاعل عناصر عدّة يكون التوازن الصوتي عنصراً مهما منها من غير شك(١).

ويُعدّ موقع الطرفين المتجانسين أحد الأركان التي قام عليها المصطلح التجنيسي في البلاغة العربية القديمة ، فضلا عن ركنين مهمين آخرين هما الكم والتفاعل بين الصوت والمعنى(٢).

وألان بعد أنفرغنا من امر الموازنة وصورها المختلفة يجدر بنا أن ننبه ّ إلى أننا لم نتناول البلاغة القديمة في هذا الفصل بغية التأريخ لها . فهذه مسؤولية لا نقدر عليها . بل من أجل محاورتها لبناء أداة أو أدوات تصف آليات اشتغال التوازن الصوتي في شعرنا القديم . وان استعنا في بعض الأوقات بالشعرية الحديثة أو بغيرها من المناهج فلغرض الوقوف على مدى تكاملها وتواصلها مع البلاغة القديمة .

ولأن البلاغيين القدماء اهتموا بملاحظة الظواهر التوازنية ورصدها أكثر من اهتمامهم وعنايتهم بتسويغ آثارها وتفسيرها أو البحث في جوهرها ، فقد حاولنا الاهتمام بما أهملوه أو بما ضعف اهتمامهم بشأنه ، لكن هذا لا ينفي وجود ملاحظات بدرت منهم ، دلت على وعيهم بجملة من الوظائف التوازنية الأساسية في الشعر(٣).

وقد بدا لنا بعد الإجراء التطبيقي الذي تناول الشعر القديم أن التبادل المعرفي في النشاط النقدي والبلاغي في تراثنا العربي واضحٌ ويكشف عن جهود منظمة تستوعب العمل المتداخل بين حقلين معرفيين يتناولان ميداناً واحداً هو لغة النص .

فالموازنة مصطلح واحد نجده منهجاً نقدياً وطريقة في قياس الجهد المبذول ، على حين أن المصطلح نفسه " الموازنة "نجده ماثلاً في تراثنا البلاغي العربي ، يعمل على النظر الدقيق في البنية النصية للبيت الشعري ، وله آليات تمثلت بالتوزيع الداخلي للوحدات اللغوية المكونة للنص .

---

(١) . ينظر : البنية الصوتية في الشعر : ١٥٦ .

(٢) . ينظر : المرجع السابق نفسه : ١٧٢ .

(٣) . ينظر : المرجع السابق نفسه : ٢٩٣ .

وقد تبين لنا ان وجود المصطلح النقدي " الموازنة " في القرن الرابع الهجري عند الآمدي في عنوان كتابه ، دفع المصطلح نفسه إلى ميدان البحث البلاغي ، ثم اتسع ليصبح جهنظَرياً وتطبيقياً ، فاحصاً للنص بالمستوى الذي تتيحهُ خبرة البلاغي ووعيهُ ومقدار مداخلتهِ للنص .

أن العقل العربي قادر على اصطناع أدوات بحثهِ والإجراءات التي تحقق القدر المتميز في بنائه المعرفي في الميادين كلها ، لذلك جاء بحثنا ليثبت هذا التوجه العلمي عند النقاد والبلاغيين العرب القدامى ، من خلال الحوار مع المصطلح البلاغي والنقدي[١] .

(١) . الموازنة في التراث النقدي والبلاغي : ٦١٨ – ٦١٩ .

خاتمـة مفتوحـة

إن كان " التجريد " مصطلحا بلاغيا ، فقد تخطت دلالاته المستويات البلاغية والأدبية واللغوية ، إلى مستويات وتصورات فلسفية ونفسية وفكرية ، وبهذا التعدد والتلون تميّز التجريد عن غيره من المصطلحات البلاغية .

على الرغم من اختلاف فروع التجريد (فلسفي ، فكري، بلاغي ، فني تشكيلي ...) تتبع هذه الفروع والألوان من منبع واحد وتنطلق من اصل واحد ، أي ان الجذر واحد وإن اختلفت الروافد وتفرعت .

بمعنى أن كل الفنون التجريدية (الشعر ، الرسم ، النحت ، الزخرفة ...) تجمعها ملامح ونقاط مشتركة ، فالمنبع واحد والمصب واحد رغم انها تمر بروافد مختلفة ، ونعني بذلك الحقول الفنية التي يحتفظ كل منها بخصوصيته وطرق المعالجة الفنية وتقنياتها .

إذن الوشائج متينة بين فروع الفنون التجريدية .

يقوم " التجريد " في مختلف الفنون . سابقة الذكر . على عناصر تكاد تكون واحدة ، وهي : الابتكار ، الانفرادية ، الذاتية ، الغموض والإبهام ، الإيهام ، الكتمان ... إذن الجسور النظرية واحدة .

وقد أفاد العقل البلاغي العربي القديم من مختلف هذه التحديدات ، واستطاع أن يستوعب مختلف الدلالات المتعالقة ، مستعيناً بالأدوات الإجرائية والإمكانات الأسلوبية التي وفرتها له البلاغة العربية ، فأثمر ذلك إضافات متميزة ، إذ توسعت دائرة المصطلح ورُفد بتصورات جديدة شملت قضايا فلسفية ونفسية ، فضلا عن التعريفات التي لحقته والتقسيمات والتفريعات التي شملته والفوائد والتوضيفات التي استنتها له البلاغيون .

لقد اشترك النقد العربي القديم والبلاغة العربية في صياغة وتقديم مصطلح " الموازنة " ، مما يدلل على العلاقة الوثيقة بين الميدانين .

وقد مثلت الموازنة . في متن النقد . بحثا في كليات النص الشعري أما في البلاغة فإنها تمثل بحثا في بنية جزئية على مستويات مختلفة .

وإن كانت " الموازنة " في النقد العربي وسيلة وأداة لقياس قدرات المبدع وإمكاناته على أكثر من مستوى ، فإنها في البلاغة قد تمركزت ضمن دائرة الوصف البلاغي لقدرات معينة ومحددة عند المبدع .

قد يتساءل قارئ هذا البحث عن الخيط الرابط بين " التجريد " من جهة و" الموازنة " من جهة أخرى ، والحق ان هذا الخيط كان يتكشف تدريجيا من تلقاء نفسه كلما تقدم القارئ شوطاً في القراءة ، وعلى الرغم من ذلك نؤشر أهم هذه الروابط :

. التجريد حركة دلالية ، أي يتحرك دلاليا (في المضمون) بالدرجة الأولى . والموازنة بنية تهتم بتحليل عملية التوازن بين بنيتين من خلال عملية التحليل ، التي تتحرك في المجال الدلالي .

إذن الحركة الدلالية هي القاسم المشترك بين " التجريد " و " الموازنة " أسلوبين فنيين يشكلان المنظور الفني للنص الأدبي (الشعري والنثري) .

ـ لا بد للمادة التجريدية (النص) من معيار موازن (نقدي) للمفاضلة بين العملين ، شريطة أن يشتركا في مفهوم التجريد .

. على الرغم من أن التجريد من المحسنات المعنوية والموازنة من المحسنات اللفظية ، فإن نقاط الالتقاء بينهما كثيرة .

. يلتقي التجريد والموازنة البلاغية في قدرتهما على التعبير والتأثير في المتلقي .

. يقدم كل من التجريد والموازنة البلاغية للمتلقي صورة من صور لذة النص .

ـ التجريد منبع من منابع اللغة الشعرية . هذا لا شك فيه . وكذلك تعد الموازنات . مع الوزن والأداء . أحد مستويي بنية اللغة الشعرية : الصوت والدلالة .

. التجريد والموازنة البلاغية كلاهما صنعة ، لا يتقنها الا الصانع الحاذق .

ـ يقوم العمل التجريدي بمختلف أنواعه (النص الأدبي ، العمل الفني التشكيلي ...) على التوازن بين لحظة الإدراك والوعي وبين لحظة اللاوعي والحدس ، بوصفهما قانون جميع أشكال الخلق .

إذن التجريدي يتغذى بالموضوع كحياة خارجية ، لكنه يصوغه في الحياة الداخلية بروحه وبكوامنه ، والحاصل هو العمل التجريدي (إعادة تشكيل الواقع) الذي يلد من رحم الحياتين معاً ، بصفة متوازنة ، أي ان بقدر ما تؤثر إحداهما فيه تؤثر الأخرى .

ـ يسعى التجريدي من خلال أعماله بمختلف حقولها إلى تحقيق التعادل والتوازن بين المادي (الواقع) والروحي (اللاواقع : الذي يتمناه) .

قائمة المصادر

. القرآن الكريم

ـأ ـ

١ . **الإبانـــة عـــن ســـرقات المتنبـــي** : لمحمـــد بـــن احمـــد العميـــدي ، تحقيق : ابراهيم الدسوقي ، دار المعارف ، بمصر ، ١٩٦١ .

٢ . **إحكـام صـنعة الكـلام** : لمحمـد بـن عبـد الغفـور الكلاعـي الاشـبيلي الاندلسـي ، تحقيق : محمد رضوان الداية ، بيروت ، ١٩٦٦ .

٣ . **أخبـار أبـي تمـام** : لأبـي بكـر ، محمـد بـن يحيـى الصـولي ، تحقيـق : خليـل محمـود عسـاكر ومحمـد عبـدة عـزام ، المكتـب التجـاري ، بيـروت، (د.ط ، د.ت) .

٤ . **أخبار الراضي بالله** : لأبي بكر الصولي ، نشره: ج هيورث دن ، دار المسيرة، بيروت (ط٢) ، ١٩٧٩ .

٥ . **أخبـار الشـعراء المحـدثين** : لأبـي بكـر الصـولي ، نشـره : ج هيـورث دن ، دار المسيرة ، بيروت (ط٢)، ١٩٧٩ .

٦ . **آراء اهـل المدينـة الفاضـلة** : للفـارابي ، تقـديم وشـرح ابـراهيم جزينـي ، دار القاموس الحديث ، بيروت ، (د.ط ،د.ت) .

٧ . **أسرار البلاغة** : لأبي بكر ،عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني (ت٤٧١هـ)، تحقيق :هـ . ريتر ، مطبعة وزارة المعارف ، اسطنبول ، (د ط) ، ١٩٥٤ .

٨ . **الأشباه والنظائر** : للخالديين ، (ابو بكر محمد ت ٣٨٠هـ) و أبو عثمان سعيد (ت ٣٩١هـ) ، تحقيق : د.السيد محمد يوسف ، مطبعة التأليف والترجمة ، ١٩٥٨ .

٩ . **أشعار أولاد الخلفاء** :لأبي بكر الصولي ، نشره :ج هيورث دن ، دار المسيرة، بيروت (ط٢)،١٩٧٩ .

١٠ . **إعجـــاز القـــرآن** : لأبـــي بكـــر ، محمـــد بـــن الطيـــب البـــاقلاني (ت ٤٠٣هـــ) ، تحقيق : السيد احمد صقر ، دار المعارف بمصر ، (ط٣) ١٩٧٢ .

١١ . **أمـالي المرتضـى** : لعلـي بـن الحسين ، الشريف المرتضـى (ت ٤٣٦هـ) ، تحقيـق : محمـــد ابـــو الفضـــل ابراهيـــم ، دار الكتـــاب العربـــي ، بيـــروت ، (ط٢) ١٩٦٧.

١٢ . **الإمتـــاع والمؤانســـة** : لأبـــي حيـــان التوحيـــدي ، تقـــديم واختيـــار : أحمـــد الطـــويلي ، دار بوسلامة ، تونس ، ١٩٨٣ .

١٣ . **أنـــوار الربيـــع فـــي أنـــواع البـــديع** : للسـيد علـي صـدر الـدين بـن معصـوم المـدني (ت ١١٢٠هـــ) ، تحقيـــق : شـــاكر هـــادي شـــكر ، مطبعـــة النعمـــان ، النجـــف ، (ط١) ، ١٩٦٩ .

١٤ . **اخبـار البحتـري** : لأبـي بكـر الصـولي ، تحقيـق : د. صـالح الاشـقر ، دمشـق ، (ط٢) ، ١٩٦٤ .

١٥ . **الاستدراك فـي الـرد علـى رسـالة ابـن الـدهان ، المسـماة بالمآخـذ الكنديـة علـى المعـاني الطائيـة** : لضـياء الـدين بـن الاثيـر (ت٦٣٧هـ) ، تحقيـق : د. حفنـي محمـد شـرف ، مطبعة الرسالة ، مصر ، ١٩٥٨ .

١٦ . **الاغـاني**: لأبـي الفـرج الاصـفهاني ، علـي بـن الحسين بـن محمـد القرشـي (ت٣٥٦هـ) ، تحقيق : ابراهيم الابياري ، دار الشعب ، القاهرة ، ١٩٦٩ .

١٧ . **الاقصى القريب فـي علـم البيـان** : لمحمد بن محمد التنوخي، مطبعة السعادة ، القاهرة، ١٣٢٧هـ .

١٨ . **الامالي** : لأبي علي القالي ، دار الكتب ، القاهرة ، ١٩٢٦ .

١٩ . **الايضـاح فـي علـوم البلاغـة** : لجـلال الـدين ، محمـد بـن عبـد الـرحمن ، المعـروف بالخطيب القزوينـي (ت ٧٣٩هـ) ، تحقيق وتعليق لجنـة من اساتذة كليـة اللغـة العربيـة بالجامع الازهر ، مطبعة السنة المحمدية ، القاهرة (د.ط ، دت) .

ـبـ

٢٠ . **البـــديع** : لعبـد الله بـن المعتـز (ت٢٩٦هـ) ، تحقيـق : كراتشوفسـكي ، دار المسيرة ، بيروت ، (ط٣) ، ١٩٨٢ .

٢١ . **بديـع القـرآن** : لابن أبي الاصبع المصري (ت ٦٥٤هـ) ، تقديم وتحقيق : د. حفني محمد شرف ، مكتبة نهضة مصر ، (ط١) ،١٩٥٧ .

٢٢ . **البـــديع فـــي نقـــد الشـــعر** : لأسـامة بـن منقـذ (ت٥٨٤هـ) ، تحقيـق : د. احمد أحمد بدوي ود.حامد عبد المجيد ، مطبعة الحلبي ، مصر ، ١٩٦٠

٢٣ . **البرهـان فـي علـوم القـرآن:** لبدر الدين،محمد بن بهادر بن عبد الله الزركشي (ت٧٩٤هـ) ، تحقيق : محمد أبو الفضل ابراهيم ، دار احياء الكتب العربية ، القاهرة ، (د . ط) ١٩٥٧ .

٢٤ . **البرهـان فـي وجـوه البيـان**:لأبـي الحسين،اسحاق بـن ابـراهيم بـن وهـب الكاتـب (٣٣٧هـ) ، تحقيق وتقديم : د.حفني محمد شرف ، مكتبة الشباب ، ١٩٦٩ .

٢٥ . **البيان والتبيين** : لأبي عثمان ، عمرو بن بحر الجاحظ (ت٢٥٥هـ) ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، (ط٥) ، ١٩٨٥ .

ـتـ

٢٦ . **تـاج العروس من جواهر القـاموس** : للسيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي ، تحقيـق : عبـد الكـريم الغربـاوي ، مراجعـة:عبـد السـتار احمـد فـراج ، مطبعة حكومة الكويت ، ١٩٧٩.

٢٧ . **تاج اللغة وصحاح العربية** : لاسماعيل بن حماد الجوهري (ت ٢٥٥هـ) ، تحقيق : احمد عبد الغفور عطار ، دار العلم للملايين ، بيروت ، (ط٢) ، ١٩٧٩ .

٢٨ . **التبيـان فـي شـرح الـديوان . شـرح العكبـري لـديوان أبـي الطيـب المتنبـي .:** لأبي البقاء العكبري . ضبطه وصححه : مصطفى السقا وابراهيم الابياري وعبد الحفيظ شلبي ، دار الفكر ، (دط ،دت) .

٢٩ . **تحريـر التحبيـر فـي صـناعة الشـعر والنثـر وبيـان إعجـاز القـرآن :**

لابـــن ابـــي الاصـــبع المصـــري (ت٦٥٤هـــ) ، تقـــديم وتحقيـــق : د. حفنـــي محمـــد شـــرف ، الجمهوريـــة العربيـــة المتحـــدة ، لجنـــة احيـــاء التراث الاسلامي ، القاهرة ، ١٩٨٣.

٣٠ . **التعرّف لمذهب أهل التصوّف** : لتاج الاسلام ، ابو بكر محمد الكلباذي باب (ت ٣٨٠هـ) ، تحقيق : د. عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي ، دار احياء الكتب العربية ، القاهرة ، ١٩٦٠ .

٣١ . **التعريفـات** : لأبـي الحسـن ، علـي بـن محمـد بـن علـي الجرجـاني المعـروف بالسـيد الشـريف (ت٨١٦هـ) ، دار الشـؤون الثقافيـة العامـة ، بغـداد ، (د ط . دت).

٣٢ . **التلخيص في علوم البلاغة** : لجلال الدين ، محمد بن عبد الرحمن القزويني ، ضـبطه وشـرحه : عبـد الـرحمن البرقـوقي ، دار الكتـاب العربـي ، بيـروت ، (دط ، دت) .

ـثـ

٣٣ . **ثلاث رسائل في إعجاز القرآن**:تحقيق: محمد خلف الله ود. محمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٨.

ـجـ

٣٤ . **الجـــامع الكبيـــر فـــي صـــناعة المنظـــوم مـــن الكـــلام والمنثـــور** : لضـياء الـدين بـن الاثيـر الجـزري (ت ٦٣٧هـ) ، حققـه وعلـق عليـه : د. مصطفى جواد و د. جميل سعيد ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ،١٩٥٦ .

٣٥ . **جمهرة أشعار العرب** : لأبـي زيد ، محمد بن أبـي الخطاب القرشـي ، بيروت ، ١٩٦٣ .

٣٦ . **جـواهر الالفـاظ** : لقدامـة بن جعفر ، تحقيق :محمد محـي الدين عبد الحميد ،

القاهرة ، ١٩٣٢.

٣٧ . **جوهر الكنز** : لابن الاثير ، نجم الدين احمد بن اسماعيل الحلبي (ت٧٣٧هـ) ، تحقيق : د. محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف ، مصر ، (د ط) ، ١٩٨٣.

ـحـ

٣٨ . **حاشية الدسوقي . على شرح السعد .**: لمحمد بن محمد عرفة الدسوقي، . ضمن شروح التلخيص . ، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه ، مصر، (د ط ، د ت)

٣٩ . **حـــدائق الســـحر فـــي دقـــائق الشـــعر** : لرشـيد الـدين ، محمـد العمـري المعروف بالوطواط ، تحقيق : د. ابراهيم أمين الشواربي ، القاهرة ، ١٩٤٥ .

٤٠ . **حســن التوســل الــى صناعــة الترســل** : لشهـاب الـدين محمـود الحلبـي (ت٧٢٥هـ) ، تحقيـق : أكـرم عثمـان يوسـف ، دار الرشـيد للنشـر ، بغـداد ، (د ط) ، ١٩٨٠.

٤١ . **حليـة المحاضـرة فـي صـناعة الشـعر** : لأبـي علـي ، محمد بن الحسن الحاتمي (ت ٣٨٨هـ) ، تحقيق : د. جعفر الكتاني ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٧٩

٤٢ . **الحيوان** : لابي عثمان ، عمرو بن بحر الجاحظ (ت٢٥٥هـ) تحقيق وشرح : عبد السلام محمد هارون ، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر ، (ط١) ، ١٩٤٣ .

ـخـ

٤٣ . **خـاص الخـاصّ** : لأبـي منصـور ، عبـد الملـك الثعـالبي (ت٤٢٩هـ) ، منشـورات مكتبة الحياة ، بيروت ، ١٩٦٦ .

٤٤ . **خزانـــة الادب وغايـــة الأرب** : لتقـــي الـــدين ، ابـــي بكـــر علـــي المعـــروف بابن حجة الحموي (ت٨٣٧هـ) ، المطبعة الخيرية ، القاهرة ، ١٣٠٤هـ .

٤٥ . **الخصـائص** : لأبـي الفتح ، عثمـان بـن جنـي ، تحقيـق : محمـد علـي النجـار ،

دار الهدى للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، (د ط ، د ت).

ـدـ

٤٦ . **ديـــوان الأعشـــى الكبيـــر** ، ميمـون بـن قـيس ، تحقيـق : محمـد حسـين ، المطبعة النموذجية ، القاهرة ، ١٩٥٠ .

٤٧ . **ديوان أبي العلاء المعري** ،

٤٨ . **ديـــوان أبـــي تمـــام بشـــرح الخطيـــب التبريـــزي** ، (ت٥٠٢ هـ) ، تحقيـق : محمد عبدة عزام ، دار المعارف بمصر ، (ط٣) ١٩٦٩ .

٤٩ . **ديوان أوس بن حجر** ، شرح وتحقيق : د.محمد يوسف نجم ، دار صادر، بيروت ، ١٩٦٠ .

٥٠ . **ديوان ابراهيم بن هرمة** ، تحقيق : محمد جبار المعيبد ، نشر مكتبة الاندلس ، بغداد ، ١٩٦٩ .

٥١ . **ديوان ابن الرومي** ، تحقيق : د. حسين نصار ، مطبوعات مركز تحقيق التراث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣ .

٥٢ . **ديوان ابن جابر الاندلسي** ،

٥٣ . **ديوان ابن هاني المغربي** ،

٥٤ . **ديـوان ابـي تمـام** ، تحقيـق : د. اليـا حـاوي ، دار الكتـاب اللبنـاني ، بيـروت ، (د ط ،د ت) .

٥٥ . **ديـــوان ابـــي نـــواس** : حققـه وضـبطه : احمـد عبـد المجيـد الغزالـي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، (د ط ، د ت) .

٥٦ . **ديوان الاخطل** : تحقيق : الأب انطوان صالحاني

٥٧ . **ديـوان البحتـري** : تحقيـق : حسـن كامـل الصـيرفي ، دار المعـارف بمصـر ، (ط٣) ، ١٩٧٧.

٥٨ . **ديوان الحماسة** ، لأبي تمام ، تحقيق : د. عبد الله بن عبد الرحيم عسيلان ، نشر : جامعة محمد بن سعود الاسلامية ، الرياض ، ١٩٨١ .

٥٩ . **ديوان الخليع ، الحسين بن الضحاك** ،

٦٠ . **ديوان الراعي النميري** ،

٦١ . **ديوان القطامي** ،

٦٢ . **ديـوان النابغـة الـذبياني** ، جمـع وتحقيـق : الشـيخ محمـد الطـاهر بـن عاشـور ، الشركة التونسية للتوزيع والشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ١٩٧٦.

٦٣ . **ديوان النمر بن تولب** ،

٦٤ . **ديوان امرئ القيس** ، تحقيق : محمد أبو الفضل ابراهيم ، دار المعارف ، بمصر ، (٣)، ١٩٦٩ .

٦٥ . **ديوان امية بن أبي الصلت** ،

٦٦ . **ديـوان بشـار بـن بـرد** ، تحقيـق : السيد محمـد بـدر الـدين العلـوي ، دار الثقافـة ، بيروت ، ١٩٦٣ .

٦٧ . **ديوان جرير** ، نشره : عبد الله الصاوي ، مطبعة الصاوي بمصر ،

٦٨ . **ديوان جميل ، تحقيق** : بطرس البستاني ، دار صادر ، بيروت .

٦٩ . **ديوان حسان بن ثابت** ، تحقيق : د. سيد حنفي حسنين ، دار المعارف ، ١٩٨٣

٧٠ . **ديوان ديك الجن** ،

٧١ . **ديـــوان ذي الرّمـــة** : غـيلان بـــن عتبـــة العـــدوي ، صـــححه ونقحـــه : كارليل هنري وهيس مكارتني ، طبع كلية كمبردج ، ١٩١٩ .

٧٢ . **ديوان زهير بن أبي سلمى** ، تحقيق وشرح : كرم البستاني ، دار بيروت للطباعة والنشر ، ١٩٦٠ .

٧٣ . **ديوان صفي الدين الحلي ،**

٧٤ . **ديوان طرفة بن العبد** ، تحقيق : دريد الخطيب ولطفي الصقال ، مطبوعات مجمع اللغة العربية ، بدمشق ، ١٩٧٥.

٧٥ . **ديوان عامر بن الطفيل ،**

٧٦ . **ديوان عامر بن صعصعة الفقعسي ،**

٧٧ . **ديوان عبد بني الحسحاس ،**

٧٨ . **ديوان عبيد بن الابرص،** تحقيق وشرح : د. حسين نصار ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة ، ١٩٥٧ .

٧٩ . **ديوان عدي بن زيد** ، حققه وجمعه : محمد جبار ، دار الجمهورية للنشر والطباعة ، بغداد ، ١٩٦٥ .

٨٠ . **ديوان علقمة الفحل** : تحقيق : لطفي الصقال ودريد الخطيب ، المطبعة المحمودية ، مصر ، ١٣٥٣هـ .

٨١ . **ديوان عمر بن أبي ربيعة** ، تحقيق : د. فوزي عطوي ، دار صعب ، بيروت ، ١٩٨٠ .

٨٢ . **ديوان عمرو بن قميئة** ، تحقيق : خليل ابراهيم العطية ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٢ .

٨٣ . **ديوان كثير عزة** ، جمعه وشرحه : د. إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٧١ .

٨٤ . **ديوان كعب بن سعد الغنوي ،**

٨٥ . **ديوان لبيد بن ربيعة العامري** ، تحقيق : د. إحسان عباس ، سلسلة التراث العربي ، وزارة الارشاد ، الكويت ، ١٩٦٢ .

٨٦ . **ديوان مروان بن ابي حفصة ،**

٨٧ . **ديوان مسلم بن الوليد** ، تحقيق : د. سامي الدهان ، دار المعارف بمصر.

٨٨ . **ديوان منصور النميري** ،

ـذ

٨٩ . **الذخيرة في محاسن اهل الجزيرة** : لابن بسام الشنتريني (ت ٥٤٢ هـ) ، تحقيق : د. إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، (ط٢)، ١٩٧٩ .

ـر

٩٠ . **رسالة الغفران**:لأبي العلاء المعري(ت٤٤٩هـ)تحقيق:د.عائشة عبد الرحمن . بنت الشاطئ . ، دار المعارف بمصر ، ١٩٥٠ .

٩١ . **الرسالة الموضحة في سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره:** لأبي علي، محمد بن الحسين بن المظفر الحاتمي، تحقيق: د.محمد يوسف نجم ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٥ .

ـز

٩٢ . **زهر الآداب وثمر الألباب** : لابي اسحاق ، ابراهيم بن علي الحصري ، تحقيق : علي محمد البجاوي ، مكتبة عيسى البابي الحلبي (ط١) ، ١٩٥٣

ـس

٩٣ . **سر الفصاحة** : لأبي محمد ، عبد الله بن محمد بن سنان الخفاجي (ت ٤٦٦هـ) ، صححه وعلق عليه : عبد المتعال الصعيدي ، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح واولاده ، ١٩٦٩ .

ـش

٩٤ . **شـرح السـعد** : لسـعد الـدين التفتـازاني علـي تلخـيص المفتـاح للخطيـب القزوينـي (ت٧٩١هـ) ـ ضمن شروح التلخيص . مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه ، مصر (د ط ،د ت).

٩٥ . **شرح ديوان الحماسة** : للمرزوقي، أبو علي احمد بن محمد(ت ٤٢١هـ) ، نشره : أحمد أمين وعبد السلام هارون ، مطبعة لجنة التاليف والترجمة ، القاهرة ، (ط١) ، ١٩٥١ .

٩٦ . **شرح ديوان الحماسة** : ليحيى بن علي التبريزي ، عالم الكتب ، بيروت .

٩٧ . **شـرح عقـود الجمـان فـي علـم المعـاني والبيـان** : لجـلال الديـن السيوطـي (ت ٩١١هـ) ، القاهرة ، ١٩٣٩ .

٩٨ . **شـرح نهـج البلاغـة** : لابـن ابـي الحديـد ، تحقيـق : محمـد أبـو الفضـل ابـراهيم ، دار الفكر ، ١٩٧٩ .

٩٩ . **الشعـــر والشعـــراء** : لأبـي محمـد ، عبـد الله بـن مسـلم بـن قتيبـة الـدينوري (ت٢٧٦هـ) ، تحقيـق : أحمـد محمـد شـاكر ، دار المعـارف بمصـر ، (ط٢) ، ١٩٦٦ .

ـصـ

١٠٠. **الصبح المنبي عن حيثية المتنبي** : ليوسف البديعي (ت ١٠٧٣هـ) ، تحقيق : مصطفى السقا ومحمد قباوة ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٣ .

ـطـ

١٠١ . **طبقات الشعراء** : لعبد الله بن المعتز (ت٢٩٦هـ) ، تحقيق : عبد الستار احمد فراج ، دار المعارف بمصر ، (دط ، دت) .

١٠٢ . **طبقات فحول الشعراء** : لمحمد بن سلام الجمحي (ت ٢٣١هـ) ، قرأه وشرحه :

محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني ، القاهرة .

١٠٣ . **الطـــراز المتضمـــن لاســـرار البلاغـــة وعلـــوم حقائـــق الاعجـــاز** : ليحيى بن حمزة العلوي (ت ٧٤٩هـ) ، القاهرة ، ١٩١٤ .

١٠٤ . **طيـــف الخيـــال** : لعلـي بـن الحسـين ، الشـريف المرتضـى (ت٤٣٦هـ) تحقيق : حسن كامل الصيرفي ، دار إحياء الكتب العربية ، (ط١) ، ١٩٦٢

-ع-

١٠٥ . **عـروس الأفـراح فـي شـرح تلخيـص المفتـاح** : لبهـاء الديـن السبكـي (ت٧٧٣هـ) . ضمن شروح التلخيص .

١٠٦. **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** : لأبي علي،الحسن بن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦هـ) ، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل للنشر والتوزيع ، (ط٤) ، ١٩٧٢ .

١٠٧ . **عيـــار الشعـــر** : لابـــن طباطبـــا العلـــوي (ت ٣٢٢ هـــ) ، تحقيق: د. طـه الحـاجري و د. محمـد زغلـول سـلام ، المكتبـة التجاريـة الكبرى، القاهرة ، ١٩٥٦ .

-ف-

١٠٨ . **الفتوحات المكّية** :

١٠٩ . **فحـــولة الشعـــراء** : لأبـي سعيـد ، عبـد الملـك بـن قريـب الاصـمعي ، (ت ٢١٦هـ) تحقيـق : محمـد عبـد المـنعم خفـاجي وطـه محمـد الزينـي ، القاهرة ، ١٩٥٣ .

١١٠ . **الفلك الدائر على المثل السائر** : لابن أبي الحديد (ت٦٥٦هـ) . ضمن المثل السـائر . ، حققـه وعلـق عليـه : د. أحمـد الحـوفي و د. بـدوي طبانـة ، مكتبة نهضة مصر ، (ط١) ، ١٩٦٢ .

١١١ . **فـــن الشـــعر** : أرسطـــو ، ترجمـــة وتحقيـــق : د. عبـــد الـــرحمن بـــدوي ،

دار الثقافة ، بيروت ، (ط٣)، ١٩٧٣ .

١١٢ . **الفوائـد المشـوق الـى علـوم القرآن وعلـم البيـان** : لابن قيم الجوزيـة ، القاهرة ، ١٣٢٧هـ .

ـقـ

١١٣ . **القـاموس المحـيط** : للفيـروز آبـادي (ت٨١٧هـ) ، مطبعـة الحلبـي ، القـاهرة ، (ط٣) ، ١٩٣٣ .

١١٤ . **قانون البلاغة في نقد النثر والشعر** : لأبي طـاهر ، محمد بن حيدر البغدادي ، تحقيق : د. محسن غياض ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٩٨١

١١٥. **قواعد الشعر** : لأبي العباس ثعلب ، شرح وتعليق : محمد عبد المنعم خفاجي ، مطبعة مصطفى الحلبي ، مصر ، ١٩٤٨ .

ـكـ

١١٦ . **الكامـل** : لأبـي العبـاس ، محمد بـن يزيد المبرد (ت٢٨٥هـ) ، عارضـه بأصـوله وعلـق عليـه : محمـد أبـو الفضـل ابـراهيم ، دار الفكـر العربـي ، القـاهرة ، (دط ، دت) .

١١٧. **الكتـــاب** : لابـي بشـر ، عمـرو بـن عثمـان بـن قنبـر ، سـيبويه (١٨٠هـ) ، تحقيق : عبد السلام هارون ، دار القلم ، القاهرة ، (د ط) ، ١٩٦٦ .

١١٨. **كتـاب الحـروف** : للفارابي ، تحقيق :د. محسن مهدي ، دار المشرق ، بيروت ، ١٩٦٩ .

١١٩ . **كتاب الصناعتين : الكتابـة والشـعر** : لأبـي هـلال ، الحسن بن عبد الله بن سـهل العســـكري (ت٣٩٥هـــ) ، تحقيـــق : علـــي محمـــد البجـــاوي ومحمد ابو الفضل ابراهيم ، دار احياء الكتب العربية (ط١) ، ١٩٥٢.

١٢٠ . **كتاب العين** : لأبي عبد الرحمن ، الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت ١٧٥هـ)، تحقيق

: د. مهـــــدي المخزومـــــي ود.ابـــــراهيم الســـــامرائي ، دار الشـــــؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٠ .

١٢١ . **الكشـاف عـن حقـائق غـوامض التنزيـل وعيـون الاقاويـل فـي وجـوه التاويـل :** لأبـــي القاســم ، محمــود بــن محمــد جــار الله الزمخشــري ، رتبــه وضــبطه : مصطفى حسين احمد ، مطبعة الاستقامة ، القاهرة ، ١٩٤٦ .

-ل-

١٢٢ . **لسان العرب :** لابن منظور ، أبو الفضل ، جمال الدين محمد بن مكرم الانصاري (ت ٧١١هـ) ، دار صادر ، بيروت ، (د ط ، د ت) .

-م-

١٢٣ . **المثــل الســائر فــي أدب الكاتــب والشاعــر :** لضيــاء الــدين بــن الأثيــر (ت ٦٣٧هـــ) ، قــدم لـــه وحققـــه وعلـــق عليـــه : د. احمـــد الحوفـــي و د. بدوي طبانة ، مطبعة نهضة مصر ، (ط١)، ١٩٦٢ .

١٢٤ . **المصباح فـي علـم المعـاني والبيـان والبـديع :** لبدر الدين بن مالك ، القاهرة ، ١٣٤١هـ .

١٢٥ . **معـالم الكتابـة ومغـانم الاصـابة :** لعبـد الـرحيم بـن علـي بـن شـيث القرشـي ، نشره : الخوري قسطنطين المخلصي ، بيروت ، ١٩١٣ .

١٢٦ . **معاهـد التنصـيص علـى شـواهد التلخـيص :** لعبـد الـرحيم بـن احمـد العباسـي (ت ٩٦٣هـ) ، حققـه وعلـق علـى حواشـيه : محمـد محـي الـدين عبـد الحميـد ، مطبعة السعادة ، مصر ، (دط) ، ١٩٤٧ .

١٢٧ . **معترك الاقران في اعجاز القرآن :** لجلال الدين السيوطي (ت٩١١هـ) ، تحقيق : علي محمد البجاوي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، (د.ط ، د.ت) .

١٢٨ . **معجـم الادبـاء :** ليـاقوت الحمـوي (ت ٦٢٦ هـ) ، دار المـامون ، مصـر ،

(د.ط ، د.ت) .

١٢٩ . **معجـــم الشـــعراء** : لأبـــي عبيـــد الله ، محمـــد بـــن عمـــران المرزبـــاني ، تحقيق : عبد الستار احمد فراج ، دار احياء الكتب العربية ، ١٩٦٠ .

١٣٠ . **مفتـاح العلـوم** : لأبـي يعقوب ، يوسف بن ابـي بكـر السكاكي (ت ٦٢٦هـ) ، تحقيق : أكرم عثمان بوسف ، مطبعة الرسالة ، بغداد ، ١٩٨١ .

١٣١ . **مقالــة فــي قــوانين صــناعة الشــعراء** : للفـارابي . ضـمن كتـاب فـن الشـعر لارسطو . ، تحقيق : د. عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، (ط٢) ، ١٩٧٣.

١٣٢ . **منهاج البلغاء وسراج الادباء** : لأبي الحسن ، حازم القرطاجني(ت٦٨٤هـ) ، تقديم وتحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الاسلامي ، بيروت ، (ط٣) ، ١٩٨٦.

١٣٣ . **الموازنة بين شعر ابي تمام والبحتري** : لأبي القاسم ، الحسن بن بشر الآمدي (ت٣٧٠ هـ) ، تحقيق : السيد أحمد صقر ، دار المعارف بمصر ، (ط٢) ، ١٩٧٢ .

١٣٤ . **مواهــب الفتــاح فــي شــرح تلخيــص المفتــاح** : لابـن يعقـوب المغربـي (ت١١١٠ هـ) ، . ضمن شروح التلخيص . ، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه ، مصر ، (د ط ، د ت) .

١٣٥ . **الموشـح فـي مآخـذ العلمـاء علـى الشـعراء** : للمرزبـاني ، محمـد بـن عمـران (ت٣٨٤هـ) ، تحقيـق : علـي محمـد البجـاوي ، دار نهضـة مصـر ، القـاهرة ، ١٩٦٥ .

١٣٦ . **نضـرة الاغـريض فـي نصـرة القـريض** : للمظفـر بـن الفضـل العلـوي : تحقيـق : د. نـهى عارف الحسن ، دمشق ، ١٩٧٦ .

١٣٧ . **نقـــد الشـــعر** : لأبـــي الفـــرج ، قدامـــة بـــن جعفـــر (ت٣٣٧هـــ) ، تحقيـــق : كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، (ط٣) ، ١٩٧٨.

١٣٨ . **نهايـة الأرب فـي فنـون الأدب** : لشـهاب الـدين ، احمـد بـن عبـد الوهـاب النـويري (ت٧٣٣هـ) ، صـحـحه : احمـد الـزين ، المؤسسـة المصـرية العامـة للتـاليف والترجمة والطباعة والنشر ، (د.ط ،د.ت) .

١٣٩ . **نور القبس . المختصر من القبس .** : لمحمد بن عمران المرزباني (ت٣٨٤هـ) ، اختصار : ابي المحاسن ، يوسف بن يوسف احمد بن محمد الحافظ اليغموري ، تحقيق : رودلف زاهايم ، فرانس بفسبادن ، ١٩٦٤ .

-و-

١٤٠ . **الـــوافي فـــي العـــروض والقـــوافي** : للخطيـــب التبريـــزي ، تحقيـــق : د. فخر الدين قباوة وعمر يحيى ، دمشق ، (ط٢) ، ١٩٧٥ .

١٤١ . **الوسـاطة بـين المتنبـي وخصـومه** : للقاضـي علـي بـن عبـد العزيـز الجرجـاني (ت ٣٩٢ هـ) ، تحقيق : محمد ابو الفضل ابراهيم و علي محمد البجاوي ، دار القلم ، بيروت ، لبنان .

-ي-

١٤٢. **يتيمـة الـدهر فـي محاسـن اهـل العصـر** : لأبـي منصـور ، عبـد الملـك بـن محمـد الثعـالبي (ت ٤٢٩هـ) ، تحقيـق : محمـد محـي الـدين عبـد الحميـد ، مطبعـة السعادة ، القاهرة ، (ط٢) ، ١٩٥٦ .

قائمة المراجع

ـأ ـ

١ . **أبو الطيب المتنبي . دراسة في تاريخ الادب العربي .** : بلاشير ، ترجمة : د. ابراهيم الكيلاني ، دمشق ، ١٩٧٥ .

٢ . **أسئلة الشعر** : منير العكش ، بيروت ، ١٩٧٩ .

٣ . **أســاليب الشــعرية المعاصــرة** : د. صــلاح فضــل ، دار الآداب ، بيــروت ، (ط١) ، ١٩٩٥ .

٤ . **أسس النقد الأدبي عند العرب** : د. احمد احمد بدوي ، مكتبة نهضة مصر ، (ط١) ، ١٩٥٨ .

٥ . **الأصـول الجماليـة للفـن الحـديث** : حسـن محمـد حسـن ، دار الفكـر العربـي ، (د.ط ، د.ت) .

٦ . **الأعمال الشعرية الكاملة** : محمد ابراهيم أبو سنة ، القاهرة ، (ط١) ، ١٩٨٥ .

٧ . **الآمدي ومنهج الموازنة . ضمن كتاب : محاضرات في تاريخ النقد عند العرب .** : د. ناصر حلاوي ود. ابتسام مرهون الصفار ، بغداد ، ١٩٩٠ .

٨ . **الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث . على ضوء نظرية هربرت ريد .** : عدنان المبارك ، دار الحرية للطباعة والنشر ، بغداد ، ١٩٧٣ .

ـب ـ

٩ . **بلاغــة الخطــاب وعلــم الــنص** : د. صــلاح فضــل ، سلسـلة عـالم المعرفـة ، العدد ١٦٤ ، ١٩٩٢ .

١٠ . **بنـاء الاسلوب فـي شـعر الحداثـة . التكوين البديعي .** : د. محمد عبد المطلب ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، القاهرة ، ١٩٨٨ .

١١ . **البنية الصوتية في الشعر(الكثافة ، الفضاء ، التفاعل)** : د. محمد العمري ، الدار العالمية للكتاب ، (ط١) ، ١٩٩٠ .

١٢ . **بواكير الفلسفة قبل طاليس** : د. حسام الآلوسي ، بيروت ، ١٩٨١ .

ـتـ

١٣ . **تـــاريخ آداب اللغـــة العربيـــة** : جرجـي زيـدان ، مطبعـة الرسـالة ، مصـر ، (د. ط، د.ت) .

١٤ . **تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي الى القرن الرابع الهجري** : طه احمد إبراهيم ، دار الحكمة ، بيروت ، (د.ط ، د.ت) .

١٥ . **تاريخ النقد الادبي عند العرب من القرن الثاني الهجري حتى القرن الثامن الهجري** : د. إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، (ط٢) ، ١٩٧٨ .

ـجـ

١٦ . **جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم** : د. محمد عبد المطلب ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، مصر ، ١٩٩٥ .

١٧ . **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع** : السيد احمد الهاشمي ، دار احياء التراث العربي ، بيروت ، (د.ط ، د.ت) .

ـحـ

١٨ . **الحركة النقدية حول مذهب ابي تمام** : د: محمود الربداوي ، دار الفكر للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٦٧ .

ـخـ

١٩ . **الخيال : مفهوماته ووظائفه** : د. عاطف جودت ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤ .

ـدـ

٢٠ . **دراســات فــي نقـد الأدب العـرب** : د. بـدوي طبانـة ، المطبعـة الفنيـة الحديثـة ،

(ط٥) ، ١٩٦٨ .

٢١ . **دراسات في النقد الأدبي** : د. رشيد العبيدي ، بغداد ، (ط١) ، ١٩٦٩ .

ـز ـ

٢٢ . **زمن الشعر** : ادونيس ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٣ .

ـس ـ

٢٣ . **سياسة الشعر . دراسات في الشعرية العربية المعاصرة .** : أدونيس ، دار الآداب ، بيروت ، (ط١) ، ١٩٨٥ .

ـش ـ

٢٤ . **الشعر العربي الحديث . بنيانه وابدالاته .** : محمد بنيس ، ج٣ . الشعر المعاصر . ، الدار البيضاء ، ١٩٩٠ .

ـص ـ

٢٥ . **الصراع بين القديم والحديث في الشعر العربي** : د. محمد حسين الاعرجي ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٨ .

٢٦ . **الصوفية والسوريالية** : أدونيس ، بيروت ، ١٩٩٢ .

ـض ـ

٢٧ . **ضرورة الفن** : فشر ، ارنست ، ترجمة : ميشال سليمان ، دار الحقيقة للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٦٥ .

٢٨ . **ضياء الدين بن الأثير وجهوده في النقد:** د. محمد زغلول سلام ، مطبعة الرسالة ، مصر ، (د.ط ، د.ت) .

ـع ـ

٢٩ . **علم النفس** : جميل صليبة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، (ط٣) ، ١٩٧٢ .

ـفـ

٣٠ . **فلسفة البلاغة** : رجاء عيد ، منشأة المعارف بالاسكندرية ، ١٩٧٩ .

٣١ . **فلسفة الفن من افلاطون الى سارتر** : أميرة حلمي مطر ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٤ .

٣٢ . **الفن الاوروبي الحديث** : آلان باونيس ، ترجمة : فخري خليل ، مراجعة : جبرا ابراهيم جبرا ، دار المامون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٠ .

٣٣ . **الفن التجريدي** : أصله ومعناه : أدرين هيث ، ترجمة : محمد علي الطائي ، مطبعة اليقظة ، بغداد ، ١٩٨٨ .

٣٤ . **الفـــن الحـــديث** : رجالــه ، مدارســه ، آثــاره التربويــة : محمــود البســيوني ، دار المعارف ، القاهرة ، (ط٢) ، ١٩٦٥ .

٣٥ . **الفن والانسان** : د. عز الدين اسماعيل ، دار القلم ، بيروت ،(ط١) ، ١٩٧٤ .

٣٦ . **الفن ومذاهبه في الشعر العربي** : د. شوقي ضيف ، دار المعارف ، بمصر ، (ط٧) (د.ت).

٣٧ . **فنـان البـديع . الشـاعر ابـراهيم بـن هرمـة .** : د. رجـاء السيد الجوهري ، منشأة المعارف بالاسكندرية ، (د.ط ، د.ت)

ـقـ

٣٨ . **قصة الفن التشكيلي** : محمد عزت مصطفى ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٤ .

٣٩ . **قضايا الشعرية** : رومان جاكوبسن ، ترجمة : محمد الولي و مبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ١٩٨٨ .

ـكـ

٤٠ . **كيف يعمل العقل** : سرل برت ، تعريب : محمد خلف عبد الله ، لجنة التأليف

والترجمة ، (د.ط ، د.ت) .

-م-

٤١ . **مئـة عـام مـن الرسـم الحـديث** : جـي . أي مـولر وفرانـك ايلغـر ، ترجمـة : فخري خليل ، مراجعة : جبرا ابراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٨٨ .

٤٢ . **مختارات من النقد الادبي المعاصر** : رشاد رشدي ، مكتبة الانجلو المصرية ، (د.ط ، د.ت) .

٤٣ . **مختـــارات مـــن مقـــالات امرســـون** : امرسـون ، تعريـب : محمـود محمـد ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٥ .

٤٤ . **مذاهب النقد وقضاياه** : د. عبد الرحمن عثمان ، القاهرة .

٤٥ . **المرشد الى فهم اشعار العرب وصناعتها** : د. عبد الله الطيب المجذوب ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، مصر ، (ط١) ، ١٩٥٥ .

٤٦ . **معجـــم المصـــطلحات الادبيـــة المعاصـــرة** : عـرض وتقـديم وترجمـة : د. سعيد علوش ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، (ط١) ، ١٩٨٥ .

٤٧ . **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها** : د. احمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، (د.ط) ، ج٢ / ١٩٨٦ ، ج٣ /١٩٨٧ .

٤٨ . **معجم النقد العربي القديم** : د. احمد مطلوب ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٩ .

٤٩ . **مفاهيم في الفلسفة والاجتماع** : احمد خورشيد ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩٠ .

٥٠ . **مفهوم الشعر . دراسة في التراث النقدي .** : د. جابر احمد عصفور ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، (د.ط) ، ١٩٨٢ .

٥١ . **مقـالات فـي النقـد الادبـي** : ت . س إليوت ، ترجمـة : د. لطيفـة الزيـات ، مطبعة الانجلو المصرية ، (د.ط ، د.ت) .

٥٢ . **مقالات في تاريخ النقد الادبي** : د. داود سلوم ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، الجمهورية العراقية ، سلسلة دراسات ، (٢٧٧) ، ١٩٨١ .

٥٣ . **من المثيولوجيا الى الفلسفة عند اليونان** : د. حسام الآلوسي ،

٥٤ . **الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية** : د. محمد العمري ، منشورات دراسات سال ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، (ط١) ، ١٩٩١ .

٥٥ . **الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، للآمدي ،تحليل ودراسة** : د. قاسم مومني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، (د.ط ، د.ت) .

٥٦ . **الموازنـــة بـــين الشـــعراء** : د. زكـي مبـارك ، دار الكتـاب العربـي ، القـاهرة ، (د.ط ، د.ت) .

٥٧ . **مـوجز تـاريخ النظريـات الجماليـة** : أوفسـيانيكوف ، تعريـب : باسـم السـقا ، دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٧٥ .

٥٨ . **موسيقى الشعر** : ت . س إليوت . ضمن كتاب قضية الشعر الجديد . ترجمة : د. محمد النويهي ، دار الفكر ، (د.ط ، د.ت) .

-ن-

٥٩ . **النثر الفني** : د. زكي مبارك ، مطبعة السعادة بمصر ، (د.ط ، د.ت) .

٦٠ . **النظرية اللسانية والشعرية في التراث العربي** : د. حمادي صمود وآخرون ، الدار التونسية للنشر ، (ط١) ، ١٩٨٧ .

٦١ . **النقد الادبي** : احمد أمين ، دار الفكر العربي ، بيروت ، (ط٤) ، ١٩٦٧ .

٦٢ . **النقـد الادبـي ومدارسـه الحديثـة** : ستانلي هايمن ، ترجمـة : د. إحسان عبـاس و د. محمد يوسف نجم ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٥٨ .

٦٣ . **النقــد المنهجــي عنــد العــرب** : د. محمـد منـدور ، دار النهضــة ، مصـر ، (د.ط ، د.ت)

٦٤ . **الـــنهج الابـــداعي للآمـــدي الناقـــد** : د. عبـد الحميـد محمـد العيســى ، نادي أبها الادبي، ١٩٨٥ .

الـــدوريـــات :

١ . **اخـلاق التأويـل** : بربرا هرنشتاين سميث ، ترجمة : هادي الطائي ، مجلة الثقافة الاجنبية ، بغداد ، العدد الثالث ، ١٩٩٢ .

٢ . **التجريـد البلاغـي . الدلالـة والتوظيـف** . : د. عبد السـلام محمـد رشـيد ، مجلة الاستاذ ، العدد السادس ، كلية التربية /ابن رشد ، بغداد .

٣ . **جريدة الجمهورية العراقية اليومية** : العدد ، ٩ شباط ١٩٩٣ .

٤ . **فاســـيلي كاندنســـكي بقلمـــه** : كاندنســكي ، ترجمــة : عــدنان المبــارك ، مجلة فنون عربية ، العدد الثاني ، لندن ، ١٩٨١ .

٥ . **الموازنـــة فـــي التـــراث النقـــدي والبلاغـــي** : د. عبـد السـلام محمـد رشـيد ، مجلة الاستاذ ، كلية التربية / ابن رشد ، العدد الثامن عشر .

الرسائل والأطاريح الجامعية :

١ . **شـروح ديـوان المتنبـي . دراسـة نقديـة فـي ضـوء نظريـة القـراءة . :** توفيـق بـن احمـد القـاهري ، رسـالة ماجسـتير ، كليـة التربيـة / ابـن رشـد ، جامعة بغداد ، ١٩٩٩ .

٢ . **الفـــارابي ناقـــدا :** صـــلاح كـــاظم العبيـــدي ، رســـالة ماجســـتير ، بإشـــراف : د. عناد غزوان ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٠م .

٣ . **الموازنـة منهجـا نقـديا قـديما وحـديثا :** إسماعيل خلباص ، رسالة ماجستير ، كلية التربية / ابن رشد ، جامعة بغداد ، ١٩٨٩ .

٤ . **الواقعية التجريدية في الرسم العراقي المعاصر :** وسماء حسن محمد ، أطروحة دكتوراه ، كلية الفنون الجميلة ، بغداد ، ١٩٩٦ .

المـراجـــع الأجنبيـــة :

1 - **Essais de Linguistique generale :** Jakobson Roman , Editions de Minuit , Paris , 1963 .

2 - **Huit questions de poetique :** Jakobson Roman , coll , points . ed du seuil . Paris , 1977 .

3 - **La Versification :** Guiraud pierre, coll que sais – je ? N° 1373 p.u.f, 1978 .