المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة أم القرى
كلية اللغة العربية
قسم الدراسات العليا

شعر الأخطل وجرير والفرزدق
وأنماط التلقّي القديم

رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب والنقد

إعداد الطالبة

أمل بنت محيسن القثامي

إشراف الأستاذ الدكتور

عبد الله بن محمد العضيبي

الفصل الدراسي الثاني
العام الدراسي ١٤٣٤هـ /٢٠١٣م

﴿ فَإِذَا عَزَمْتَ فَتَوَكَّلْ عَلَى ٱللَّهِ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ يُحِبُّ ٱلْمُتَوَكِّلِينَ ﴾

آل عمران: ١٥٩

ملخص البحث

(شعر الأخطل وجرير والفرزدق وأنماط التلقي القديم)

يقصد البحث في مقارباته النقدية إلى الكشف عن ما أنتجته حركة التلقي المتنوعة حول شعر الأخطل وجرير والفرزدق ؛ مِن مرويّاتٍ ، وموازناتٍ ، وآراءَ نقديّةٍ مختلفةٍ ، ما بين اتفاقٍ على فحولتهم وعلوّ مكانتهم الشعرية وتلازميتهم ، وما بين الاختلاف في تحديد الأشعر منهم .

ويهدفُ البحثُ في مراجعات التلقي إلى رصْد حضور هؤلاء الشعراء الثلاثة في كتب التراث النقدي والبلاغي ، ورصْد غيابهم ، وتبيان ماضع الاهتمام والإعلاء والاحتفاء ؛ مقابلة بمَواطن التغيّب والتجاهُل، ومسبّبات كلّ ذلك ومرجعيّاته . ثمّ تفكيك آليات النقد الدائر حولهم ، وتصوّرات النقّاد والدارسين والشُّرّاح عنهم .

وكل ذلك تساكَن بعد القراءة والبحث في أنماطٍ أربعةٍ ؛ هي :

الموازنات : وقد اختلفت مستويات تقبُّل المتلقّين نقّادًا وعلماءَ وشعراء في أحكامهم التفاضلية بين الثلاثي الأموي ؛ اختلافًا رصدْناه في : الموازنات المعتمدة على الأغراض الشعرية ، والمعتمدة على مقاييس فنية ، أو مقاييس خارجة عن النصّ الشعري ، أو موازنات معتمدة على التطبيق .

والمآخذ النقدية : أحد أهمّ الأنماط في تلقّي القدماء لشعر الثلاثي . وتمّ رصْدها من مدوّنة التراث النقدي في بُعدَين : مآخذ سياقية ، ومآخذ نصّية .

والمختارات الشعرية ، والشروح : وتأتي ضمن أنماط المتلقّين ؛ كأبرز الأنماط في تلقّيات القدماء .

تدارسْنا فيها الكثيرَ من السياقات النقدية ، والكتب التي أسفرت عن نتائج ومعطياتٍ جديدةٍ في مستويات تلقّي النقّاد ، وقراءاتهم لشعر الثلاثي .

Abstract

The Poetry of Al-Akhtal, Jareer and Al-Farazdaq, and the Patterns of Traditional Appreciation

The research seeks, in its critical approaches, to reveal the products of the diverse appreciation movement regarding the works of three poets: Al-Akhtal, Jareer and Al-Farazdaq. The movement included narratives, comparisons, and various critical views, ranging from the agreement about their virility and high poetic status to the differences about who was the best amongst them.

The research aims to monitor the presence of these three poets in traditional rhetoric and criticism books, as well as monitor their absence; show where they received attention, respect and celebration and comparing that with the areas where they were neglected, and the reasons behind all these points. The next aim of the research is to analyze the mechanics of criticism of these poets and the views of critics about them.

All this has been categorized in four different patterns:

COMPARISONS: The levels of appreciation of the recipients –critics, scholars or poets- were varied in their views about the three Umayyad poets. Their differences were observed in the comparisons which depended on poetic purposes based on artistic standards, or measures outside the poetic text, or comparisons based on application.

CRITICAL FLAWS: This is one of the main types of traditional appreciation of the works of the three poets. It was observed in traditional criticism in two kinds: contextual flaws, and textual flaws.

POETIC ANTHOLGY, and ANNOTATIONS: these two were among the most prominent patterns in the traditional appreciation. We studied many critical contexts and books and produced new results and data concerning the level of appreciation of the critics and their views of the three poets.

المُقدِّمَة

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدّمة

خلّد تاريخُ الأدب العربي أشعارَ الأخطل وجرير والفرزدق بوصفهم أهمَّ شعراء النقائض بصفةٍ خاصّةٍ ، وأبرزَ شعراء المرحلة الشعرية الأدبية والثقافية التي تجسمت إبداعاتهم فيها بصفة أَخصّ ؛ حيث يُعَدّون – وفقًا لما دار حولهم مِن مَرْويّاتٍ تاريخيّةٍ ثقافيّةٍ ، ومن آراء نقديّةٍ وبلاغيّةٍ متعددةٍ– أشعرَ أهل الإسلام . وعلى هذه المكانة العالية شعريًّا اتفق بعض العرب على أنّهم أُعْطُوا حَظًّا مِن الشعر لم يُعْطَه أحدٌ في طبقاتهم ، كما إنّ القدماء وضعوهم في صدارة الطبقة الأولى من طبقات الشعراء العشرة الفحول في الإسلام ؛ تقابلها في طبقات ابن سلام الطبقةُ الأولى التي تضمّ أكثر شعراء الجاهلية فحولةً : امرؤ القيس ، والأعشى ، والنابغة ، وزهير. وهي تقابُلية نقدية جعلت بعضًا من النقاد يعقدون موازناتٍ بين شعراء العصرَين . قال أبو عبيدة : كان أبو عمر يشبِّه جريرًا بالأعشى ، والفرزدقَ بزهير ، والأخطلَ بالنابغة . وقال ابن قتيبة : كان جريرٌ من فحول شعراء الإسلام ويشبَّه من شعراء الجاهلية بالأعشى . وقال حماد بن الزبرقان : أشعرُ العرب شيخَا وائل : الأعشى في الجاهلية وهو صَنَّاجَةُ العرب ، والأخطل في الإسلام[1] .

وسياق التقابُلية بين الطبقتين لا يقف عند تشبيهِ شاعريتهم ببعض برهانًا على علوّ المكانة الشعرية ، إنّما قد يُفضي في أنساق قضايا النقد وآراء النقاد إلى تجاوُز هذه المكانة إلى

---

(١) يُنظَر : الأصبهاني ، أبو الفرج ،الأغاني ، تحقيق إبراهيم السعافين ، وبكر عباس ، دار صادر بيروت، ٦/٨ . ويُنظَر : الشعر والشعراء، ت ، أحمد محمد شاكر ، مصر ، دار المعارف ، د.ط ، ١٩٦٦م، ٤٦٥/١ .

مكانة أعلى تتخطى فحولة الأبوة الجاهلية إلى أبوّةٍ متفرّدةٍ ، شملت أوّلَ العرب وآخرَهم ؛ كما قال ابن الأثير : «والمذهب عندي في تفضيل الشعراء : أنّ الفرزدقَ وجريرًا والأخطل أشعر العرب أوّلًا وآخرًا ، ومَن وقف على الأشعار و على دواوين هؤلاء الثلاثة عَلِمَ ما أشرت إليه ، ولا ينبغي أن يوقف مع شعر امرئ القيس وزهير والنابغة والأعشى ؛ فإنّ كلًّا من أولئك أجاد في معنى اختصّ به ، حتى قيل في وصفهم : امرؤ القيس إذا رَكِبَ ، والنابغة إذا رَهِبَ ، وزهير إذا رَغِبَ ، والأعشى إذا شَرِبَ . وأما الفرزدق وجرير والأخطل فإنّهم أجادوا في كل ما أَتوا من المعاني المختلفة»[1] .

ولم تقف حركة النقد في تلقي الثلاثي الشعري الأموي عند مقولاتِ ومروياتِ الاتفاق على فحولتهم ، وعلوّ مكانتهم الشعرية المتلازمة ، وانعقاد الآراء النقدية حول تقابليتهم وتعالق شاعريتهم مع فحول شعراء الجاهلية =إنّما انعقدت النظرة النقدية مع الاتفاق على علو المكانة وترابطها ، وتقابلية الجودة الشعرية مع شعراء فحول آخرين ؛ على الاختلاف في تحديد الأشعر مِن بينهم .

أهمية الموضوع وأهدافه ، وبعض من تساؤلاته :

بناء على ما سبق ؛ فإنّ أهمية موضوع الدراسة ترجع إلى النّظرة الترابُطية والتلازُمية والتقابُلية لهؤلاء الشعراء مقترنةً بالاختلاف في حركة النقد العربي القديم ؛ حيث لا يُذكر أحدٌ من هؤلاءِ الشعراءِ – الأخطل ، وجرير ، والفرزدق – إلا ويُذكر الآخَرُ معه . وهي تلازُمية تفضي غالبًا إلى الاختلاف .

قال أبو الفرج : واختلفوا بعد اجتماعهم على تقديم هذه الطبقة في : أيّهم أحقّ بالتقديم

(١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية بيروت ، ١٩٩٥م – ١٤١٦هـ ، ٣٧٨/٢ .

على سائرها ؟ وقال ابن سلام : فاختلف الناس فيهم أشدَّ الاختلاف ، وأكثرهَ[١] .

وقد كثُرت المرويّاتُ والقصصُ والموازناتُ التي توحي بتلازُمهم مع محاولة توضيح مواطن الاختلاف والالتقاء في شاعريّتهم .

فكانت هذه الدراسة التي ترمي في أهم أهدافها إلى رصْد حضور هؤلاء الشعراء الثلاثة في كتب التراث الأدبي و النقدي ، ورصْد غيابهم ، وتبيان مواضع الاهتمام والإعلاء والاحتفاء ، مقابلة بمواطن التغييب والتجاهُل ، ومسبّبات كلّ ذلك ومرجعيّاته . ثم تفكيك آليّات النقد القائم الدائر حولهم ، وتصوّرات النقاد والدارسين والشرّاح عنهم ؛ من خلال تفتيق أبعاد التلازُم ، والاختلاف ، والحضور ، والغياب ، والتناقُض ، والتوافُق .

كما تهدف الدراسة إلى تحرير الأحكام النقدية السائدة والمطلقة حول هؤلاء الشعراء ، وتحليلها ، ومحاججتها ، وتبيان معاييرها ومستوياتها ، والكشف عن علاقتها بقضايا النقد الكبرى في مسيرة التراث النقدي .

تساؤلات البحث والدراسة :

من تساؤلات البحث العامة وإشكالاته :

- كيف تلقى الدّارسون والنقّاد والشارحون والأدباء والسياسيون القدماء شعرَ الأخطل وجرير والفرزدق ، وما مرجعيّات هذا التلقي ومسبّباته ؟
- مَن هم متلقُّو شعر الثلاثي الأموي ، وما أنماط تلقيهم وآليات قراءاتهم ، وما استراتيجيات رؤاهم النقدية ومفاهيمها ؟
- كيف كان التلقّي القديمُ لهؤلاء الشعراء : هل هو تلقٍّ سلبيٌّ ، أم تلقٍّ إيجابيٌّ ؟

(١) يُنظَر : الأغاني ٦/٨-٧ ، وطبقات فحول الشعراء، قرأَه وشرَحه محمود محمد شاكر ، دار المدني جدة ، د.ط ،٢٩٩/٢ .

- ما مواطن الاهتمام التي حظي بها هؤلاء الشعراء لدى النُّقاد والشُّعراء والشُّرّاح ؟ وهل اختلفت المواطن أم إنهم أجمعوا على مميزات شعريةٍ واحدةٍ لكل شاعر ؟
- ما مواطن حضورهم وغيابهم في كتب التراث العربي القديم ؟ وهل كان ذلك راجعًا إلى تكوين حركة الثقافة النقدية آنذاك ؟
- في تلازُمية الموازنة التي يعقدها النّقاد بين الشعراء الثلاثة كان سياق عقد التفاضُل بين شعرِهم سياقُ دفاعٍ وهجومٍ ، وانتصارٍ وانتقاصٍ ، وسياق وسطيةٍ =أيّ السياقات كان أكثر حضورًا عند هؤلاء ؟ وما داعي ذلك ومقوماته ؟
- اختلفت مستويات تقبُّل المتلقّين نقّادًا وعلماءَ ، وتباينتْ تصوُّراتهم وقراءاتهم في الأحكام التفاضلية بين الثلاثي الأموي ،فما أنماط التلقي في الموازنات ؟
- هل ما قيل في الموازنات بين الشعراء تُثْبته المختارات الشعرية – وهي تُعد صورة عاكسة للذائقة الأدبية النقدية وقتها – أم تنفيه ؟
- ما مفاصل تلقّي المتخيّرين/ المتلقّين لحضور الثلاثي الأموي وملامح غيابهم؛ من خلال تلقيهم الاختياري شفهيًّا وكتابيًّا ؟
- هل المتلقي في كتب المختارات الشعرية يختار الشعر وفق قراءةٍ ذاتيةٍ ذوقيةٍ ؟ وهل يتحكّم في قراءته الانتماءُ لطبيعته الشخصية والوظيفة التي يشغلها ، وميوله الفكري والثقافي ؟
- ما أبر زالمآخذ السياقية والنصية على أشعار الأخطل ، وجرير ، والفرزدق ؟ وما علاقة هذه المآخذ بالخطاب النقدي السائد آنذاك ؟ وهل تجاوزت الخطاب أم كانت نتاجًا له ؟
- ما آليات المخطِّئين وموجهات ودوافع التخطئة وتساؤلاتها ؟ وما أثر مرجعيات المخطِّئ / الناقد والمرجعية التراثية في توجيهها من عدمه ؟

دوافع البحث :

إن تلازُم ذِكر هؤلاء الشعراء مع بعضهم ، وعقد الموازنات فيما بينهم ، واتفاق العرب على أنهم أشعر شعراء عصرهم ، ثمّ اختلاف متلقي الشعر في تفضيلهم - فلكلّ متلقٍّ قراءةٌ ومذهبٌ نقديٌّ يقاربهم به - ، وتكاثُف الحركة النقدية حولهم =كلّ ذلك دفعني إلى البحث عن هذه الإشكاليات والمنازع والمذاهب والقراءات والتوجيهات والمآخذ ، وقراءتها قراءةً نقديةً لا تضع بصمتها على مواضع القراءات السابقة فحسب ؛ إنّما تقارب الرؤى، وتضيف عليها ، وتبحث عن غيرها ؛ بما يضمن الحَيْدَةَ والجِدّة العلمية لهذا الموضوع .

ومن الدوافع أيضًا : أن سعادة الأستاذ الدكتور الفاضل : (عبد الله العضيبي) قد أَطْلَعَني – مشكورًا- على بحثٍ علميٍّ نُشِر له بعنوان : (شعر الأخطل وجرير والفرزدق في كتب المختارات الشعرية حتى نهاية القرن الرابع الهجري) فزادت رغبتي في مقاربة الموضوع ، والشروع في توسيع أبعاده المعرفية .

وهناك أيضًا دافعٌ داخليٌّ ذاتيٌّ – وهو الدافع الأهمّ في نظري ؛ كي يختار الباحث موضوعًا لمرحلة مهمة في مشوار كتاباته العلمية - ؛ هو : أنّني قد حدّدتُ وجهتي البحثية نحو العودة إلى كتب التراث الأدبي العربي الإسلامي القديم ، بعد أنْ قطعت مرحلة علمية سابقة في أدب العصر الحديث ، وهي عودة عن اقتناعٍ بأن تراثنا يحفل بمقومات المعرفة العلمية العقلية التي يحتاجها أي باحثٍ يؤسس لنفسه تأسيسًا علميًّا قويًّا .

وقد وجدت في هذا الموضوع : (شعر الأخطل وجرير والفرزدق وأنماط التلقي القديم) سبيلي للتأسيس الذاتي ؛ كونه يرجع بالباحثة إلى أغلب كتب التراث العربي : دواوين الشعراء ، وكتبِ النقد والبلاغة، وكتب الشروح، والمختارات الشعرية، وكتبِ المجالسِ ، والأماليات والمعاني .

فالموضوع متنوع السياقات ؛ لاسيما أنّه يجمع بين ثلاثة شعراء لا شاعرٍ واحدٍ ؛ فضلًا عن أنّه يقوم على نقد النقد ، ممّا يتطلب حضور الذهنية الواعية ، المجادلة المحاججة ، والملمّة بكيفيات صناعة النقد وممارسته .

أمَّا ما يخص الدراسات السابقة فليس هناك – حسب علمي وبعد السؤال – دراسةٌ تناولت هذا الجانب من الدراسة النقدية عن تلقّي أشعار الأخطل وجرير والفرزدق ، لكن هناك دراسات متعددة عالجت إبداعات الشعراء الثلاثة :

منها ما كان وصفيًّا : يتتبّع حياةَ الشاعر ، وأغراضَه ومستوياتِ شعره .

ومنها ما كان تحليليًّا : يحلِّل قصائدَه ، ويستنبط ظواهرَها الفنيةَ .

ومنها ما يذكر الشعراء ضمن دراسته لظاهرةٍ شعريةٍ أو نقديةٍ كأنموذج عليها ؛ ولاسيما ما يخص النقائض .

ولعل أبرز الدراسات التي حاولت أن تجمع بين هذا الثلاثي، هي :

- ✓ التناص دراسة تطبيقية في شعر الشعراء النقائض نبيل علي حسين
- ✓ السنة الشعرية في العصر الأموي مقاربة إنشائية عمر الإمام
- ✓ صورة المرأة في شعر الأخطل وجرير والفرزدق مزاحم البعاج

وارتباطًا بكل هذا نجد أنّ موادّ الدراسة المعرفية – تبعًا لما انتجته حركة التلقي المتنوعة والمتعددة حول الثلاثي الشعري– تساكنت في أنماطٍ أربعة ؛ هي : الموازنات ، والمآخذ النقدية ، والمختارات الشعرية ، والشروح .

وتلك الأنماط هي أبرز أشكال تلقي القدماء لأشعار الأخطل وجرير والفرزدق ، التي

تناظمت في **فصول الدراسة والبحث** على النحو التالي :

مقدّمة ، تلاها تمهيد اشتمل على : عرْضٍ مختصر لمرتكزات نظرية التلقي كجزءٍ أوّليٍّ ، والجزء الآخر منه نصّ على إبراز أهم أنماط المتلقين لشعر الثلاثي الأموي ، وكان منهم :

- الرواة .
- العلماء والنقاد .
- الشرَّاح .
- الشعراء .
- السياسيون .
- الفقهاء .
- العامة (الشارع/ الجمهور) .

الفصل الأوّل من الدّراسة تمحْور حوْل : (الموازنات) . افتتحنا سياقه المعرفي بالحديث عن تركّز الحركة النقدية في معيارية التفاضل في العصر الأموي حول الثلاثي الشعري (الأخطل ، وجرير ، والفرزدق) ، مع الاختلاف في تحديد المكانة الشعرية لكلّ شاعرٍ منهم . فكان نتاج الاتفاق مع سياق الاختلاف مُفضيًا إلى تنوُّعٍ في مستويات تقبُّلهم ؛ إذ اختلفت أشكال الموازنة بين النقاد والعلماء والدارسين تبعًا لأحكامهم .

وقد فصّلنا الحديثَ والاستشهادَ عن كلّ شكلٍ من هذه الأشكال .

أمَّا الفصل الثاني فكان النقاش المعرفي يدور حول : (المآخذ النقدية) . بيَّنا فيه كإشارة أولية مفهوم المأخذ وموقفَ علماء الشعر والنقاد من أخطاء الشعراء ، ومؤاخذاتهم على شعريتهم .

كما تطرّقنا داخل أنساق هذا الفصل لآليات المخطئين ، وموجِّهات ودوافع التخطئة ، وتساؤلاتها ومبرراتها ، وأثر مرجعيات أصحاب المآخذ ، وتدخلات المرجعية التراثية النقدية في توجيهها من عدمه .

وقد تجسّمت المآخذ التي تمّ رصدها من مدونة التراث النقدي في بُعدين هما:المآخذ السياقية،والمآخذ النصية.هذان البعدان لا ينفصلان بل يتكاملان؛ولكن تحقيقا للتنظيم جاء هذا التقسيم.

المآخذ السياقية : وهي المآخذ التي لا تكتفي في نقدِها بالبنية الداخلية للنص المنقود ؛ بل تعمد لإقامة صِلاتٍ وعلاقاتٍ داخل النص وبنيته الخارجية ؛ كالبنية الدينية ، والثقافية ، والاجتماعية، والسياسية ، والنفسية .

المآخذ النصية : وهي المآخذ التي تنبُع من داخل النص . وأغلبها يدور حول فنيّات الشعر؛ كالمآخذ البلاغية ، واللغوية ، والنحوية ، والدلالية ، والعروضية .

وتحتل (المختارات الشعرية) الفضاءَ النقدي للفصل الثالث . والمختارات الشعرية التي عالجتْها الدراسة في مستويات تلقي النقاد وقراءاتهم – بعد القراءة ، والتصنيف ، والتحليل ، واستنفار كوامن وإمكانات النصوص – ؛ هي:

- **اختيارات شفاهية** : تدارسْنا فيها بعضًا من المرويات والقصص التراثية النقدية التي تعتمد في اختيارها للنص على المشافهة .
- **اختيارات كتابية** : تجسمت في :

١- **اختيارات مطلقة** : لا تخضع للتصنيف الأغراضي ، تدارسنا ضمنها الكتب الاختيارية التالية:

- ✓ الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين للخالديين .
- ✓ جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام للقرشي .
- ✓ المنتخب في محاسن أشعار العرب المنسوب للثعالبي

٢- اختيارات قائمة على أغراض شعرية متعددة :

- ✓ حماسة أبي تمام .
- ✓ الوحشيات .
- ✓ حماسة البحتري .
- ✓ الزهرة للأصبهاني
- ✓ المحب والمحبوب والمشموم والمشروب للسري الرفاء .
- ✓ الأنوار ومحاسن الأشعار للشمشاطي .

٣- اختيارات قائمة على غرض شعري واحد :

- ✓ فصول التماثيل في تباشير السرور لابن المعتز .

وبعد تناظم تلك الفصول يأتي الفصل الأخير (الشروح) خاتما لأهم أبرز أنماط تلقي القدماء لشعر الثلاثي الأموي .

وقد تمت مقاربة اشتغالات المتلقين وقراءاتهم في هذا الفصل في عدة مستويات :

مستويات النص : مِن روايةٍ ، وصرفٍ ، ومعجمٍ ، ونحوٍ ، ودلالةٍ ، وآراءٍ نقديةٍ .

مستويات التناصّ : بالاحتكام إلى معطياتٍ جغرافيةٍ وتاريخيةٍ ، وإلى شواهد نقليةٍ ؛ مثل : المقابلة بين النصوص ، وبين الشواهد القرآنية ، والأحاديث ، وأشعار العرب ، وأقوال العلماء .

وكل هذه الاشتغالات تمت مناقشتها وقراءتها نقديًّا بعد أن حُصرتْ في أنماطٍ أربعة :

١- الشروح في الدواوين :

وتركّزت في :

- ✓ شعر الأخطل بشرح السكري .
- ✓ شعر جرير بشرح محمد بن حبيب .

٢- الشروح في كتب النقائض :

- ✓ شرح نقائض جرير والفرزدق لأبي عبيدة بن معمر المثنى .
- ✓ شرح نقائض جرير والأخطل لأبي تمام .

٣- الشروح الموجودة في كتب المختارات الشعرية .

٤- الشروح في كتب المعاني ، والمجالس ، والأماليات .

وقد ختمنا البحث بخاتمة تضمّنت أهم نتائج تلقي شعر الشعراء الثلاثة .

ولـمّا كانت المدوّنةُ التراثيّةُ النقديّةُ على امتدادٍ شاسع ، فقد قصرْنا البحث على مدة زمنية لا تتجاوز القرن الرابع الهجري .

واعتمدنا في منهجية البحث على نقد النقد ، وبعضٍ من أجزاء نظريات القراءة والتلقي.

وأخيرًا ...

ثَمّة واجب أدين به شكرًا وعرفانًا لوالديّ الكريمين وأخواتي وإخواني ، ولمشرفي سعادة الأستاذ الدكتور (عبد الله بن محمد العضيبي) الذي لم يألُ جهدًا في توجيه البحث وقراءته وتعديله ، وإمداده بالكثير من والمصادر النادرة ؛ فله كل الشكر وصادق الدعاء .

والحمد لله رب العالمين .

الباحثة

أمل القثامي

التَّمْهِيدُ

وينصُّ على :

أولاً : مرتكزات نظرية التلقّي .

ثانيًا : أنماطُ المتلقّين لشعر الأخطلِ ، وجرير ، والفرزدق .

١ـ مرتكزات في التلقي :

• التلقي في المدونة التراثية النقدية :

بمطالعة المدونة النقدية العربية القديمة سنلحظ وجود أطياف متنوعة من المفاهيم المتعلقة بالتلقّي ، ولكنّها مفاهيم غير منظّمة كالتي عُرفت في النظرية الغربية ، ومع هذا فقد أثّرت هذه المفاهيم في حركة النقد العربي القديم ، ودفعته نحو مقاربات نقدية لقراءة النصوص وتفاعل القارئ معها .

استعمل العرب مفهوم التلقي بمعنى الاستقبال ، فقد قيل : تلقّاه ؛ أي: استقبله . وفلان يتلقّى فلانًا ؛ أي : يستقبله . ومنه الحديث الشريف عن النبي –صلى الله عليه وسلم– أنَّه **نهى عن تلقّي الرُّكْبان** ، وقوله تعالى : ﴿ فَتَلَقَّىٰٓ ءَادَمُ مِن رَّبِّهِۦ كَلِمَٰتٍ ﴾ البقرة: ٣٧ ؛ أي : معناها: أخذها عنه ، وتعلّمها ، ودعا بها[١] .

قال الأزهري : والتلقي هو الاستقبال ، ومنه قوله تعالى : ﴿ وَمَا يُلَقَّىٰهَآ إِلَّا ٱلَّذِينَ صَبَرُواْ وَمَا يُلَقَّىٰهَآ إِلَّا ذُو حَظٍّ عَظِيمٍ ﴾فصلت: ٣٥[٢] .

وقال الراغب : هو : مقابلة الشيء ومصادفته معًا ، ويعبَّر به عن كلٍّ منهما ، ويُقال ذلك في الإدراك بالحس والبصر : لقيتُ الشيء : صادفْتُه . وكل شيء استقبل شيئًا فقد لقيه وصادفه . واللّقيان : كل شيئين يلقى أحدُهما صاحبَه ؛ فهما لَقَيَان . والذي يُلقي يسمّى (المُلْقِي) ، فقد جاء أنَّ أبا الحسن الجرجاني الفقيه يُعرف بالمُلْقِي ؛ لأنَّه كان يُلقي الدّرس عند أبي علي بن أبي هريرة[٣]

(١) يُنظَر : لسان العرب ، مادة ، ل ق ى، صححها أمين محمد عبدالوهاب ومحمدالعبيدي،دار احياء التراث العربي،بيروت،ط١، ١٩٩٦.

(٢) المصدر السابق .

(٣) يُنظَر : تاج العروس ، مادة ، ل ق ى، تحقيق علي الشيري،دار الفكر ،بيروت،ط١، ١٩٩٤، ٤٧٤/٩ .

إنَّ المعاني المعجمية في مادة ل ق ى السابقة تشير إلى وجود أهم عنصر في ثالوث العملية التواصلية في الإبداع ؛ وهو : المستقبِل أو المتلقّي ، متعالقًا مع بقية عناصر التخاطب الأدبي .

والمدونة النقدية العربية تؤكد على هذا التعالُق ، وكمثال على ذلك : قول ابن طباطبا : «وَلَيْسَت تَخْلُو الأَشْعَارُ من أنْ يُقْتَصَّ فِيهَا أَشْيَاءُ هِيَ قَائمةٌ فِي النُّفوسِ والعُقول فَتَحْسُنُ العِبَارةُ عَنْهَا، وإظهَارُ مَا يكمُنُ فِي الضَّمَائر مِنْهَا، فَيَبْتَهِجُ السَّامِعُ لما يَرِدُ عليهِ مِمَّا قد عَرَفَهُ طَبْعُهُ، وقَبِلَهُ فَهْمُهُ ؛ فَيُثَارُ بذلك مَا كانَ دَفِينًا ... فَيَنْكَشِفُ للفَهْمِ غِطاؤه فَيَتَمكَّنُ من وُجْدانِهِ بعد العَنَاءِ فِي نُشْدانه ... أَو تُضَمَّنَ صِفَاتٍ صَادِقَةً، وتَشْبيهاتٍ مُوَافِقَةً، وأمثالًا مُطَابِقَةً يُصَابُ حقائِقُهَا، وَيُلْطَفُ فِي تَقْريبِ البَعِيد مِنْهَا، فَيُؤنِسُ النَّافِرَ الوَحْشِيَّ حَتَّى يَعُودَ مألوفًا محبوبًا، ويُبْعدُ المَألوفَ المَأْنُوسَ بِهِ حَتَّى يَصِيرَ وحْشِيًّا غَرِيبًا»[1] .

في نصّ ابن طباطبا دلالة على فعل المتلقي الإيجابي ؛ فهو لم يعُد مُستهلكًا للنص ومذعنًا له، وراضيًا بإسقاطاته ؛ إذ هو هنا يعاني ويبذل عقله لفهم المعنى ، ونشد المراد ، كما عبّر عن ذلك ابن طباطبا «فيتمكن في وجدانه بعد العناء في نشدانه» . فالمتلقي في علاقةٍ مع النصّ ما بين الإيجاد والنُّشدان . «والإيجادُ : لفظة تدل على عملية تواصُل ، وخلق ، ونموّ . فالنص لا يأتي دفعة واحدة ، ولا يتحصل معناه مرة واحدة ... ويمضي ابن طباطبا موضحًا رؤيته في صحة الخطاب الأدبي ، وما يفعله النص حين «يؤنس النافر الوحشي حتى يعود مألوفًا ومحبوبًا»[2] . وما على المبدع أن يفعله من التقصّي(ليست تخلو الأشعار من أن يتقصى فيها أشياء هي قائمة في النفوس) .

وعليه ؛ فإنَّ ما أُقتبس يوضح تعالق الأطراف الثلاثة ، فهي : «تدخل في مجال حيوي من الصراع ؛ فالشاعر يقدم اختيارات في النص من الصفات الصادقة ، والتشبيهات الموافقة ، والأمثال المطابقة على قول ابن طباطبا . ودور النص هو : تهيئة الصياغة الفنية ؛ كي يبتهج السامع

(١) عيار الشعر ، تحقيق عبد العزيز المانع ، دار العلوم ، الرياض ، د . ط ، ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م ، ص:٢٠٢.

(٢) المبارك : محمد،استقبال النص عند العرب،المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت، ط١، ١٩٩م، ص ١٦١.

إلى ما يرد عليه ، أمَّا المتلقي فمهمته كشف ما هو دفين ومكنون ... ثلاثة أطراف تتجاذب فيما بينهما ؛ لتكون الخاتمة مزدوجة بين الشاعر والمتلقي»[١] .

- المتلقي واستقبال النص :

في سياقات المدونة التراثية النقدية نجد أنَّ المتلقيَ حاضرٌ في بعضٍ من قضاياها ؛ كقضية الوظيفة الإبداعية والتأثرية للأدب ، أو في سياق الحديث عن المقام الذي يستوجب فيه مراعاة مقام المتلقي نفسيًّا واجتماعيًّا ، أو في السياق الذي يهتم وينبّه على أهمية ثقافة المتلقي .

وكل هذا يجعل المتلقي وثيق الصلة بالنص . وقد تجسّمت هذه الصلة وتحركت في مسارين :

مسار صوّر فيه النقاد العلاقة في اتجاه التركيز على النص ، ومنه إلى القارئ ؛ حيث ترسخت سلطة النص من خلال مجموعة إجراءات وقواعد فنية التزم بها المبدع ، وباركها الناقد ؛ بل طالب باتباعها وعدم كسرها ؛ لأنَّها تعبر عن الذوق العربي ، ومن يخالفها يُعد متجاوزًا للإبداع ، ومرتكبًا خطأً فنيًّا .

أمَّا المسارالآخر فيركز على الدور الفاعل للقارئ المتلقي في صياغة المعنى وبناء جمالياته[٢].

ترتكز طبيعة الدور الفاعل للمتلقي في الحركة النقدية التراثية حول قابليته للتفاعل مع النص ، قابلية إنتاجه ؛ أي : ليس دوره استهلاكيًّا ، عبّر عنها بعض من النقاد بألفاظٍ ؛ من مثل : الفكر ، والرواية ، والقياس ، والاستنباط .

(١) المبارك : محمد ،استقبال النص عند العرب ، ص١٦١ .

(٢) فصَّل هذه المسارات ووضَّحها الدكتور : شعبان عبد الحكيم محمد ، في نظرية التلقي في تراثنا النقدي والبلاغي، دار العلم والإيمان، القاهرة ، ط١، ٢٠٠٩م ، ص٢١٣.

والتفاعل لا ينفصل عن طبيعة النص ؛ فهناك تجاوب ضمني بين المتلقي والنص المفتوح أو المغاير ، فقد أثبتت بعض النصوص الإبداعية أنَّ تجاوُب المتلقين معها مختلف ؛ لأنَّها خالفت معايير المجتمع ؛ كما تمثل في بعض تجاوزات نصوص الفرزدق التي دخلت في مؤاخذات مع طائفة اللغويين .

ولأهمية المتلقّي فإنَّ الفكر النقدي التراثي قدّم مفهوم القارئ الضمني من حيث إشاراته المتكررة على المبدع بضرورة صناعة عمل إبداعي يراعي المصنوع له ، وهذا هو أساس الإبداع والبلاغة . يقول العسكري مؤكدًا على هذا : ((البلاغة : كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك ، مع صورة مقبولة ، ومعرض حسن))[١] .

فأبو هلال في إشارته كما يقول المبارك ((وضع تمكُّن المعنى في نفس الشاعر مثل تمكُّنه في نفس المتلقي، وكأنَّ هذا الأخير قد تحمّل نصفًا والشاعر تحمل النصف الآخر . ولا يقلّل هذا من أهمية الجهد الذي يبذله الكاتب في إطار العملية الإبداعية ؛ فهو يعني أنَّ هناك تآلُفًا بين الاثنين ، وأعباء إضافية على الشاعر أن يتجاوب معها وأن يتحملها ؛ لكي يكون قوله الأدبي سليمًا . وتتمثل هذه الأعباء بالقارئ الضمني الذي يوجه بعض مسارات القول))[٢] .

إذن ؛ فالمتلقي يُعدّ شريكًا للمبدع / الشاعر في تشكيل نصه ، ومقيّدًا لإبداعه في بعض المواقف النصوصية ؛ وهذا ما قد يلمسه المتتبع في غرض المدح – كمثال على هذا الجانب– ؛ حيث ينسج الشاعر قصيدته ، والقارئ الضمني يسكن ضميره الإبداعي ؛ فهو يراعي في نصه المقام وقواعد بناء القصيدة ، وكيفية قبول الآخر لصوره المدحية .

(١) الصناعتين ، تحقيق علي البجاوي ، محمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية ، بيروت ، د.ط ، ١٤١٩هـ-١٩٨٨م، ص ١٦ .

(٢) المبارك : محمد ،استقبال النص عند العرب ، ص ٢٠١ .

وإن كان للقارئ الضمني الذي يسكن المبدع دورٌ في تشكيل النص واستقباله – فإنَّ لثقافة المتلقي وخبراته ومرجعياته دورًا أكبر ، أشار إليها بعض النقاد ؛ فالجرجاني يعوِّل على ثقافة المتلقي في فهم النصوص والتعاطي معها ، حين قال : ((فما كلُّ فكرٍ يهتدى إلى الكشف عما اشتمل عليه ، ولا كلُّ خاطرٍ يُؤْذَن له في الوصول إليه ؛ ما كلُّ أحدٍ يُفلح في شق الصَّدَفة ، ويكون في ذلك من أهل المعرفة))[١] .

وفي استقبال النص وجّه النقد العربي القديم المبدعين إلى أهمية مراعاة توقعات المتلقي، ومراعاة توصيل المعنى إليه ، وأنْ لا يُعمّي عليه مغزى الكلام ، وأنْ لا يبتعد به عمّا يتوقعه المتلقّي ويترقبه ، يقول العسكري : ((ليس يُحمَد من القائل أن يُعمِّيَ معرفة مغزاه عن السامع لكلامه في أول ابتدائه حتى ينتهي إلى آخره))[٢] .

وفي سياق مُغايِر لهذا التوجيه عمد بعض النقاد إلى توجيه المبدعين نحو صناعة عمل بعيد عن توقع الجمهور وترقباته ؛ فإخراج العمل الابداعي بهذه الطريقة يخفف التفاعل الإيجابي ، ويستفز ذهنية المتلقي نحوه[٣] . فأبو يعقوب السكاكي يرى أنَّ إخراج الكلام على غير مقتضى الظاهر أسلوبٌ حكيمٌ ، وعرّفه بقوله : ((هو تلقّي المخاطب بغير ما ترقّب ... أو السائل بغير ما يتطلَّب))[٤] .

ومن الإشارات التي يمكن أن نعدها ضمن سياق اهتمام بعض النّقاد القدامى بالمتلقّي وترقُّباته : ما أشار إليه المرزوقي في معايره النقدية التي قال فيها : ((عيار المعنى : أن يُعرض على

(١) أسرار البلاغة ، علّق عليه محمود شاكر ، مطبعة المدني ، جدة ، طبعة أولى ، ١٤١٢هـ - ١٩٩١م ، ص ١٤١

(٢) الصناعتين ، ص ٤٤٢ .

(٣) العطوي : عبد الله ، تلقي المعلقات دراسة في الاستقبال التعاقبي، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، الطبعة الأولى ، ٢٠١٣م ، ص: ٢٤.

(٤) مفتاح العلوم ، تحقيق نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٨١م ، ص ٣٢٧ .

الفعل الصحيح ، والفهم الثاقب ، فإذا انعطفت عليه جَنبَتا القبول والاصطفاء ، مستأنسًا بقرائنه -خرج وافيًا ، وإلّا انتقص بمقدار شَوبه ، ووحشته»[١] .

فالمتلقي : «يجب أن يكون ذا قدرات عقلية (العقل الصحيح) ، وقدرات فنية (الفهم الثاقب) في التعامل مع النصوص . وهذه وتلك تتيح له القدرة على ربط ما يتلقاه بنوعه الأدبي (مستأنسًا بقرائنه) . وهذا التوجه النقدي لدى المرزوقي وسواه من نقادنا القدامى يربطنا بمفهوم .. التوقع .. لدى النظرية الحديثة ؛ ذلك المفهوم الذي يشترط معرفة المتلقي القبلية بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص ، فلقد عبّر عن ذلك بقوله : (مستأنسًا بقرائنه) . كما يشترط وجود متلقٍّ ذي قدرات فنية تمكنّه من التمييز بين الواقعي والخيالي ، أو اللغة الفنية ولغة الحياة اليومية»[٢] .

وفي هذا البحث قد تعاطينا مع هذه النظرية الحديثة ، وأفدنا منها بالقدر الذي تتيحه نصوص المدونة ، وأغلب هذا التعاطي تمثَّل في مفهوم (مواطن الاهتمام) ، وهو مفهوم شاسع، قابل لأنْ يشمل كلّ الأسباب الثانوية التي تأثرت بها مواقف القدماء من شعر الثلاثي الأموي ؛ سواء أشرحوه ، أم انتقدوا منه أبياتًا معينة تناولوها بالتفسير والنقد[٣] .

ومواطن الاهتمام «لا تتأثر فحسب بالنوايا والمقاصد التي يرمي إليها كل شارح أو ناقد ... لأنَّها تتأثر بالغ التّأثر أيضًا بالثقافة التي يتحلّى بها كل متعامل مع هذا الشعر ؛ فعين النحوي لا ترى بالضرورة ما تراه عين المعنوي ، أو المنطقي ، أو رجل الأدب»[٤] .

(١) ديوان الحماسة ، تحقيق أحمد أمين ، عبد السلام هارون ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٣٨٧هـ ، ٩/١ .

(٢) العطوي ، تلقي المعلقات، ص: ١٩ .

(٣) يُنظَر: حول هذا المفهوم لدى حسين الواد ، المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، الطبعة الثانية ، ١٩٩١م ، ص ٧٨ .

(٤) الواد : حسين ، المتنبي والتجربة الجمالية ، ص ٧٨-٧٩ .

٢- شعر الأخطل ، وجرير ، والفرزدق . وأنماط المتلقّين :

يؤدّي المتلقّي دورًا مهمًّا في تحريك العملية التواصلية الإبداعية ؛ فهو أحد أعمدة التواصل الضرورية في علاقة النص بالوجود الفعلي . فـ((القارئ هو الذي يمنح النصّ الأدبيَّ وجودَه الفعلي ؛ إذ لا كينونة له خارج فِعل القراءة)) (١).

والنشاط العملي الناتج عن فعل القراءة هو الموضوع الجمالي أو بناء المعنى ؛ لذا فإنّ علاقة التداخُل بين القارئ والنصّ علاقةٌ قوية وضروريّة في سيرورة الإبداع . فالنصّ يفرض على القارئ شروطَ فهْمه ، وبناء معناه ؛ في حين أن النشاط الذهني وفعل القراءة الذي يقوم به القارئ تجاه النصّ تُبقيه داخل النصّ ، وتمنعه من الانزواء في تهويماته وتداعياته الذاتية الخاصّة ، مع السماح لاستعداداته الذاتية والسيوسوثقافية بأنْ توجّه المعنى في كل عملية قرائية)) (٢).

وبناءً على سياقات تلك العلاقة التفاعلية بين القارئ والنصّ يمكن أن نستعرِض بعضًا من أنماط متلقّي شعر الثلاثي الأموي ، الذين تشكّلوا -غالبًا- في المتلقّين التالين :

- الرّواة .
- العلماء والنّقّاد .
- الشُّرّاح .
- الشُّعراء .
- السياسيّين .

(١) بيكيس : أحمد ، الأدبية في النقد العربي القديم من القرن الخامس حتى القرن الثامن للهجرة ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، الطبعة الأولى ، ١٤٣١هـ- ٢٠١٠م ، ص٥٣ .

(٢) شرفي : عبد الكريم ، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، الدار العربية للعلوم ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٤٢٨هـ-٢٠٠٧م ، ص١٨٣ .

- الفقهاء .

- العامّة -الشارع/ الجمهور- .

ـ الـرُّواة :

الرُّواة هم أحد أهمّ أنماط المتلقين لشعر الثلاثي الأموي ؛ حيث يشكّلون الفئة الأولى لامتداد شعرهم ، ووصوله من المبدع إلى الجمهور . فالراوي متلقٍّ باثٌّ وفاعلٍ . ولأهمّيته اتّخذ كل شاعر منهم راويًا ينشرُ شِعرَه في المحافل والمجالس ، ويأمره بتدوين قصيدته .

ولم يقتصر أمْر الرواة على الرواة الخاصّين ، الذين يسيّسون شعر الثلاثي حسب رغباتهم ورغبة شعرائهم زيادةً ونقصًا ؛ إنّما تعدّى أمرهم إلى ظهور فئة الرواة العلماء والنقّاد ، الذين يمارسون الرواية وحفظ الأشعار ، ونقلها باستقلالية إبداعية ذاتية ، دون تسييس ، إلّا التسييس المنتمي إلى ذواتهم .

الرّواة في تلقّيهم لشعر الأخطل وجرير والفرزدق في القرن الأول =كانوا يعتمدون على ذاكرتهم ، فيتناقلون النصّ الشعري شفويًّا ؛ بقصْد الجمع وحفظ اللغة . واعتمادُهم على الشفاهية وانعدامُ التدوين حينئذٍ كان له أثرٌ واضحٌ على النصّ الشعري ؛ فالسِّمة البارزةُ في تلقّيهم لنصوص الثلاثي هي : وجودُ رواياتٍ كثيرةٍ للأبياتِ ، متعدِّدةَ الألفاظ ، والأخبار . كما يظهر سقوط بعض أبياتٍ من القصائد ، أو اختلال ترتيبها . ومن هذا ؛ فإننا نلحظ -مثلًا- تعدُّد صورة قصة الأخطل مع الجحّاف وأخبارها ، وقصة جرير مع الراعي النميري ، والفرزدق مع سكينة بنت الحسين . كما نجد أنّ شروح دواوينهم تكشفُ عن تبدُّلاتِ الألفاظ بين الرواة .

وفي تلقّي الرّواة لشعر الثلاثي الشعري الأموي بعد مرحلة تلي حفظ الأشعار ونشرَها في المجالس ، وبثَّها في الأماكن العامة =نجدهم يستجيبون في تلقّيهم لأشعارهم للتحوّلات الفكرية والاجتماعية والعلمية ؛ فنلحظُ أنّ منهم من تخطّى مرحلة البثّ في التلقّي إلى مرحلة التعديل والتهذيب . فقد حفظتْ لنا المدوّنة النقديةُ العديدَ من المرويّاتِ التي تدل على أن الرواة كانوا

يتدخّلون في تفسير بعض ألفاظ أبيات الثلاثي الأموي ؛ كما فعل خلفٌ حين قرأ عليه الأصمعيّ قولَ جريرٍ :

*** فَيَالَكَ يَوْمًا خَيْرُهُ قَبْلَ شَرِّهِ ***

فقال : ويله ! وما ينفعه خيرٌ يؤولُ إلى شرّ ؟ فقال الأصمعي : هكذا قرأتُه على أبي عمرٍو ، فقال : صدقتَ . وكذا قاله جرير . وكان قليلَ التنقيح ، مشرّد الألفاظ . وما كان أبو عمرٍو لِيُقرِئك إلّا كما سمع . فقال الأصمعي : فكيف كان يجب أن يقول ؟ فقال : الأجوَدُ لو قال :

*** فَيَا لَكَ يَوْمًا خَيْرُهُ دُونَ شَرِّهِ * ...** [1]

والمرويّة تشير إلى أنّ الرواة في تلقّيهم لشعر الثلاثي يسيّسونها ، ويهذّبونها حسب ثقافتهم ومخزونهم المعرفي ، وحسب قوانين المعرفة السائدة في المجتمع ، وطبائعهم العملية . فالراوي اللغوي -مثلًا- يوجّه النصّ المتلقَّى حسب مقتضيات فكره وقراءته الذاتية . وقد حفظت لنا المرويات مواقفهم الاعتراضية على النصوص التي تعارضت مع توجهاتهم التقعيدية في اللغة ؛ أمثال أخبار عنبسة الفيل والحضرمي مع الفرزدق . فقصة أبي إسحاق الحضرمي مع الفرزدق في اعتراضه على قوله (مُخُّها رِير) مشهورةٌ[2] . وأيضًا قصة اعتراض عنبسة الفيل على استعمال الفرزدق لفظةَ (الزحام) ، وغيرها من القصص .

ولعلّ اللّافت للنّظر في تلقّي الرواة لشعر الثلاثي الشعري في سياق التلقّي التهذيبي : أنّ شعر الفرزدق هو الأكثر تعرُّضًا للتخطئة والتعديل والتهذيب والمعالجة ؛ فيما كان شعر الأخطل الأكثر استجابةً لقوانين وتوجُّهات الرواة اللغويين . ولذا قدّموه وفضّلوه على صاحبيه ، فقيل : إن عبد الله بن أبي إسحاق الحضرمي وعنبسة الفيل وعمرو بن العلاء اتّفقوا على تقديم الأخطل

(١) يُنظَر : المرزباني ،الموشّح مآخذ العلماء على الشعراء ، تحقيق علي البجاوي ، دار الفكر ، القاهرة د.ط ، د.ت ، ص١٧١ .

(٢) المصدر السابق ، ص١٣٧ .

على جريرٍ والفرزدق ؛ لأنّ شعره أشبهُ بالجاهليين ، وأنّه أكثرهم عدد قصائد جِياد ، وليس فيها لحْنٌ ولا سقْطٌ . وأبو عبيدة يقول : الأخطلُ أشدُّهم تهذيبًا للشعر ، وأقلّهم سقطًا[١] .

ومعاييرهم في التقديم والتفضيل -كما يظهر- لا تخرُج أبدًا عن مرجعيّاتهم الفكرية والثقافية ؛ فهي تستجيب للقوانين والقواعد التي سَنّوها لحفظ اللغة وتقنينيها .

وبكل هذا نلحظ أن للرواة أثرًا وسلطةً في تلقّي أشعار الأخطل وجرير والفرزدق ، يمكن تنظيمها في أشكالٍ ثلاثةٍ[٢] :

- التلقّي والمتابعة .

- المعالجة والتصرّف .

- التنافُس مع سُلطة الشعراء .

أمّا التلقّي الأوّل للرواة فهو متعلِّقٌ «بنمط تلقّيهم الأشعار ؛ فقد كانوا يتابعون إنتاجها ويسعون إلى الإحاطة بملابساتها ، حتى اختصّ كل راوية بشاعرٍ أو بشاعرَين أو أكثر . فحُسين كان راويةَ جريرٍ ، وعَمْرُو بن عفري الضّبّي كان راوية الفرزدق ؛ بل كان للشاعر الواحد رواةٌ متعدّدون ، ففضلًا عن عمرو بن عفري الضبّي كان يروي للفرزدقِ عبدُ الله بن زالان التميمي ، وعبد الله بن عطية ، وأبو شقفل ، وهُبيرة بن الصّلت الرّبْعي» [٣].

والمتابعة تخضع لدى هؤلاء لجهاز استقبال شعريٍّ ، قد ترسّخ في أذهانهم ؛ يؤثّر في جمْعهم وتدوينهم . ولهذا فإنّ من آليات تلقّي هؤلاء الرواة : الحِفظ ، والنقل ، والإنشاد . يُضاف إلى

(١) يُنظَر : الأغاني، ٢٠٣/٨ .

(٢) هذه التقسيمات صنّفها الدكتور عمر الإمام في كتابه ،السنة الشعرية في العصر الأموي : مقاربة إنشائية في المفهوم والتشكل والتجلّيات ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية : سوسة ، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧م ، ص١٧٧ .

(٣) الإمام : عمر ، السنة الشعرية في العصر الأموي، ص١٧٧ .

ذلك : الضّبط ، والتحقيق ، والتمحيص ، والتّمعُّن ، والنظر في ما يُحفَظ ويُنشَد .

وبناءً على هذه الآليات ؛ فإنّ ((من نتائج هذا الشكل الأول من سلطة هؤلاء الرواة الخاصّين : أنّ مِلكية هؤلاء الشعراء الثلاثة لأشعارهم كانت تحظى عندهم بعناية كبيرةٍ ؛ ذلك أنهم كانوا حريصين على ضبْط مواطن سَرِقة هؤلاء الشعراء أشعارَ معاصريهم ، وإغارتهم عليها ، وانتحالها لأنفسهم)) [١] .

فقد ذكروا قصصًا متعددةً عن انتحال الفرزدق لأشعار غيره ، وميّزوا مواضعَ الأبيات المنحولة . ((روى أبو داود الفزاري ، أنّ ابنَ ميّادة وقفَ يومًا في الموسِم يُنشِدُ :

لَوَ انَّ جَمِيْعَ النّاسِ كَانُوا بِتَلْعَةٍ وَجِئْتُ بِجَدِّي ظَالِمٍ وَابْنِ ظَالِمِ

لَظَلَّتْ رِقَابُ النّاسِ خَاضِعَةً لَنا سُجُودًا عَلَى أَقْدَامِنا بِالجَماجِمِ

والفرزدق واقفٌ عليه متلثّمٌ . فقال له : يا بن يزيدٍ ، أنتَ صاحبُ الصّفة ؟! كذبْتَ والله ! وكذب سامِعُ ذلك منك فلم يكذّبْك . قال : فمن يا أبا فراس ؟ قال : أنا أولى به منك . وقال :

لَوَ انَّ جَمِيْعَ النّاسِ كَانُوا بِتَلْعَةٍ وَجِئْتُ بِجَدِّي دَارِمٍ وَابْنِ دَارِمِ

فأطرَق ابنُ ميّادةَ ولم يُجبْه ، ومضى الفرزدق ، وانتحلَها)) [٢] .

وهذه الحادثةُ ، والأخرى المشهورةُ مع الشَّمَرْدل ، وغيرهم[٣] تدلُّك على أنّ الرواة ينقلون الشعرَ ويُنشدونَه بعد المعاينة والمتابعة ؛ حيث أشاروا إلى تداخُل الأبيات بين الشعراء ، وانتحال بعضهم لشعر الآخرين.

ويتبع هذا التلقي عند الرواة نمطٌ آخر لا يخضع للحفظ والإنشاد والفحص فحسب ؛ بل

(١) المرجع السابق، ١٧٨٧ .

(٢) الموشّح ، ص١٥٠ .

(٣) يُنظَر : الأغاني ، ٢٢٨/٢١ .

للمعالجة والتصرُّف في الشعر قبل إخراجه للجمهور . فقد كان الرواة في تلقّيهم لشعر الثلاثي الأموي «يعدّلون بعض المَواطن وفق ما كانت تقتضيه القوانين الشائعة في الإنشاد الشعري العربي ، وكان هؤلاء الشعراء الثلاثة -في اغلب الأحيان- يقبَلون ملاحظاتِ رواتهم ، وأشكالَ تصرُّفهم فيها ؛ لِما كانتْ تَنِمُّ عنه من حِسٍّ فنّيٍّ مُرهفٍ ، صادرٍ عن دليلٍ شعريٍّ واحدٍ ، قائمٍ على نظامٍ من العلاقاتِ وطريقة استعمالها ، بما كان يسمح لهؤلاء الشعراء بإنتاج رسالتهم الشعرية ، ويُمكّن رواتِهم مِن فهْمها» [١] .

والمدوّنة التراثية النقدية تزخر بالعديد من نماذج هذا التلقّي المعالَج المصحَّح . ذكر أبو عبيدة أن رُؤبةَ قال حين أنشدَه يونسُ بيتَ جريرٍ :

إِنّي إِذَا الشّاعِرُ الْـمَغْرُورُ حَرَّبَنِي جَارٌ بِقَبْرٍ عَلَى مَرَّانَ مَرْمُوسِ

: كذَبَ ، والله ! ما تميمٌ بمَرّان ، إنّما هو بذاتِ عِرْقٍ ، وقبْر مَعدٍّ بِمَرّان[٢] .

وقد وقفنا سابقًا على مرويّة الأصمعي حين صحّحَ خَلَفٌ شِعر جرير ؛ على الرغم من علمه بصحّته إلّا أنه رأى أن الأجْوَد من حيث المعنى أن يقولَ : (فَيَا لَكَ يَوْمًا خَيْرُهُ دُونَ شَرِّهِ) مشيرًا إلى أن جريرًا قليلَ التنقيح ، ومشرَّد الألفاظ .

ومن المرويّات الموضِّحة لسياق التلقّي المعالِج : ما ذَكره الصولي عن ابن الحباب عن ابن سلّام ، أنّ الحضرميَّ حين سمع الفرزدق يقول :

مُسْتَقْبِلِيْنَ شَمَالَ الشَّامِ تَضْرِبُنَا عَلَى زَوَاحفَ تُزْجَى مُخُّها رِيْرِ

قال له : أَقْويْتَ . فغيّرَه الفرزدق ، وقال : (عَلى زَواحِفَ تُزْجِيْها مَحاسِيْرُ) [٣] .

---

(١) الإمام : عمر السنّة الشعرية في العصر الأموي ، ص١٨٠ .

(٢) يُنظَر : الموشّح ،ص١٦٤ .

(٣) الموشح ،ص١٣٩ .

وفي نمط تنافُس الرواة مع سُلطة الشعراء نلحظُ أن الرّواةَ أدَّوا دورًا مهمًّا في تحفيز الشعراء على قول الشعر ، وتقاسُم اللحظة الشعرية معهم ، وتوجيهها . جاء عن القرشي في (جمهرته) : أن الفرزدق ضَرَبَ الأسيرَ بين يدي عبد الملك ضربةً ارتعشتْ يدُه فيها . وكان راويةُ جريرٍ في البابِ، فقال له الفرزدق : أنتَ هو ؟! قال : نعم ، وقد رأيتُك إذْ ضَربْتَ . فقال : أتدري ما يقولُ صاحبُك إذا بلَغه ما كان منّي ؟ كأنّي به وقد قالَ :

بِسَيْفِ أَبِي رَغْوَانَ سَيْفِ مُجَاشِعٍ ضَرَبْتَ وَلَمْ تَضْرِبْ بِسَيْفِ ابْنِ ظَالِمِ

ضَرَبْتَ بِهِ عِنْدَ الإِمامِ فَأُرْعِشَتْ يَدَاكَ ، وَقَالُوا : مُحْدَثٌ غَيْرُ صَارِمِ

قال : ومضى راوية جريرٍ إلى اليمامة ، فسألهم عن جرير ، فأخبروه أنّه بلغَه ضرْبةُ الفرزدق، فأنشدَ هذين البيتين اللّذَين قالها الفرزدق لراويته . قال : وقَدِمَ جريرٌ فأخبره راويتُه بقول الفرزدق ، فقال جريرٌ : أتدري ما يقولُ الفرزدقُ ؟ قال : لا . قال : يقول :

وَهَلْ ضَرْبَةُ الرّومِيِّ جَاعِلَةٌ لَكُمْ أَبًا عَنْ كُلَيْبٍ أو أَبًا مِثْلَ دَارِمِ ؟

فردّ الفرزدقُ على جريرٍ جوابَه كما قال جريرٌ أيضًا[1].

تجلّى من المرويّة السابقة مدى أهمّية الرواة وتفاعلهم مع الحدث الشعري ، وأن نقلهم له ، وإخبارهم عنه حَثّ على قول الشعر بين الشاعرَيْن .

كما أن المدوّنة النقدية نقلت صورًا أخرى لشكل تنافُس الرواة مع شعرائهم ؛ إذْ أخبرَ الأصفهاني في إحدى حكاياته : أنّ الفرزدق أقبل على راويته بعد أنْ سمع قصيدةَ جريرٍ التي هجا بها الراعي النميري ، فقال : غَضَّه والله ! فلا يجيبه أبدًا ، ولا يُفلح بعدها[2]. وهي عبارةٌ توضّح مدى التفاعُل الإيجابي بين الرواة وشعرائهم . وهي تفاعُلية تظهر أيضًا في موقف أبي شَقْفَل راوية

(١) الأغاني ، ٢١/٢٣١-٢٣٢ .

(٢) الأغاني ، ٨/٢٦ .

الفرزدق ، الذي هجاه الفرزدَ ق بقوله :

أَبُو شَقْفَلٍ شَيْخٌ عَنِ الحَقِّ جَائِرٌ بِبَابِ الـهُدَى والرُّشْدِ غَيْرُ بَصِيْرِ

حين هَمّ بالإجابة على امرأةٍ توسّمَتْ فيه الصلاح ، وطرحتْ عليه مسألةً . فتعجّبت المرأةُ من هجاء الفرزدقِ له ، وقالت : لِـمَ تَقولُ هذا لـمِثْل هذا الشيخ؟! فردّ عليها أبو شَـقْفَلٍ : دَعِيْـهِ ، فهو أعلم بي[1].

كما تذكر الروايات أنّ حمّادًا الراوية كان يفضّل الأخطلَ على جريرٍ والفرزدق ، فقال له الفزدق : إنّما تفضّله لأنّه فاسقٌ مثلك . فقال : لو فضّلته بالفسقِ لفضّلتُك[2]. والجوابُ المفْحِم يدلّ على سطْوة الرواة سطوةً تنافِس سطوةَ الشاعر ، وقد تزيدُ أحيانًا .

ـ العلماء والنقاد :

أكثرُ مَن تلقّى شعر الثلاثي الأموي هم العلماء والنقاد ، وتلقّيهم لا يخرجُ -غالبًا- عن سياقين : تلقٍّ إيجابيٍّ ، وتلقٍّ سلبيٍّ . وليس بوُسعنا في هذه المساحةُ الإلمام بكل السياقات وبكل النقاد والعلماء ، إنما سنقفُ عند بعضهم ، مشيرين إلى أبرز نقاط التلقي لديهم .

اختلفت طبيعة تلقّي النقاد والعلماء في استقبالهم لشعر الأخطل وجرير والفرزدق ؛ فمنهم من تلقّاه تلقّيًا جُزْئيًّا ؛ بأنْ أصدرَ حُكمًا جزئيًّا على موقفٍ أو حادثةٍ عابرةٍ . ومنهم من وازَن بينهم موازنةً نقديّةً ، ومنهم من تلقّاه في سياق النقد تلقّيًا ضمنيًّا . وقد تجدُ نُقّادًا حضر شعر الثلاثي الأموي لديهم ضمن تأليفهم حضورًا ؛ تفسيريًّا ، أو برهانيًّا .

في فضاء التلقّي الشفهي الذي غلب عليه النقد الانطباعي ، والأحكام الجزئية ، والمفاضلات ، والموازنات بين الشعراء وأبياتهم =ظهر العديدُ من النقاد والعلماء الذين تلقّوا شعر الثلاثي ضمن هذا السياق . وأغلبُ هؤلاء كانوا من الرعيل الأول من النحاة واللغويين .

---

(١) المصدر السابق ،٢١/٢٥٧ .

(٢) المصدرالسابق ، ٨/٢٠٥ .

ولعل أقدم النصوص المروية المتواترة التي تعضد ما ذكرناه : المرويات التي نقلت انتقادات عبد الله بن أبي إسحاق الحضرمي للفرزدق في مسألتين شهيرتين : مسألة (مجلف) والخطأ النحوي في (مخّها ريرِ) .

كما اشتهرت مروية يونس بن حبيب في امتداحه قوّةَ لغةِ شعر الفرزدق في قوله : «لولا شِعر الفرزدق لضاعَ ثُلث اللغة» [١] .

ومن النحاة الذين تلقَّوا الفرزدق في هذا النمط من النقد الجزئي الشفاهي : ما ذُكر عن عنبسة الفيل ، وما قاله في مسألة مفردة (زحام) ، وما نُقِل أيضًا عن اهتمام بعض اللغويين والنحاة بأبيات الفرزدق الغريبة لغةً المعقّدة تركيبًا ؛ كاهتمام الأخفش ببيت الفرزدق :

فَلَيْسَ خُراسَانُ الّتِي كَانَ خَالِدٌ بِها أَسَدٌ إذْ كانَ سَيْفًا أَمِيرُها

واهتمامهم بتوجيه قوله : (وَعَضَّ زَمَانٌ يَابنَ مَرْوَانَ ..) [٢]

ويبدو على تلقّي هؤلاء العلماء أنّهُ تلقٍّ تنميطيٍّ ؛ إذْ يميلون إلى مؤاخذة الشعراء ، ومحاكمتهم في ضوء قواعدهم وقوانين لغتهم التي سنّوها وقعّدوها ؛ بغضّ النظر عن الممكنات الجمالية ، واللغة الشعرية المجازية التي قد تحتويها نصوص الشعراء ، التي من أجلها قد لجأ إلى الضرورة الشعرية ، أو لجأ إلى كسْر قاعدةٍ نحويةٍ .

فهؤلاء العلماء يتعاملون مع النصوص بوصفها متْنا لغويّا توثيقيّا تقعيديّا ، وليسَ متْنًا جماليًّا فنّيًّا ؛ على الرغم من وجود كثير من المبرّرات التي يمكن أن يجدوها لخروجات الفرزدق ؛ تحديدًا.

---

(١) يُنظَر : الأغاني ٢٧٧/٢١ .

(٢) يُنظَر: البغدادي : عبد القادر عمر ،خزانة الأدب، تحقيق عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٤٠٤هـ ، ١٤٤/٥ ، ١٤٥ ، ١٤٦ .

في فضاء النقد يُعدّ الأصمعي (٢١٦هـ) أقدمَ مَن تلقّى شعرَ الثلاثي الأمويّ . جاء في كتابه (فحولة الشعر) ذِكْرُ الأخطل ، وجرير ، والفرزدق في سبعة مَواطن : ((ذَكَرهم في التعريف بالفحولة ، وفي إمساكه عن نعْتِهم بها ، وفي اعترافه بعلوّ شأنهم الشعري ، وفي أحكامهم النقدية ، وفي تقسيمه أشعارهم على نحوٍ يدلّ على إلمامه بها)) (١).

الأصمعي في إجابته عن سؤال تلميذه السجستاني عن فحولة الثلاثي الشعري في قوله : ((هؤلاء لو كانوا في الجاهلية لكان لهم شأن ، ولا أقول فيهم شيئًا ؛ لإنهم إسلاميّون)) (٢) أظْهَر امتناعَه عن وصفهم بالفحولة ؛ بناءً على ثقافته الخاصّة التي ترى أنّ الفحولة مقيّدةٌ بعاملٍ زمنيٍّ ، فهي وقْفٌ على شعراء الجاهلية . والامتناعية في الجواب النقدي ليست امتناعَ تقليلٍ واستنقاصٍ لشعريّتهم ؛ بل امتناعُ ثقافةٍ فرديّةٍ ، ترى أنّ حدود الفحولة لا تتجاوز عصر الجاهلية . وهي ثقافة فرضتْ عليه أن يكون صارمًا في إخراج الثلاثي من دائرة الفحول ؛ حتى لو كانت لديه القناعة الأكيدة بقوّة شعريّتهم ، كما أشارت إلى ذلك المروية التي قال فيها لحاتم السجستاني بعد أنْ فضّل الأخطلَ على صاحبَيْه في قوله :

لَعَمْرِي لَقَدْ أَسْرَيْتُ لا لَيْلَ عَاجِزٍ بِسَاهِمَةِ الخَدَّيْنِ طَاوِيَةَ العُرْبِ

: ((من قال لك : إنّ في الدنيا أحدٌ قالَ مثلَها قبلَه ولا بعدَه =فلا تصدِّقْهُ)) (٣).

والأصمعي كان ناقدًا خبيرًا بشعر الثلاثي الأموي ؛ يظهر هذا في قول أبي عمرو بن العلاء: إنّه سمع الأصمعي يشبّه الأخطلَ بالنابغة ؛ لصحّة شعره . وقولِه : ((تسعة أعشار شعر الفرزدق سرقة ، أمّا جريرٌ فله ثلاثون قصيدةً ما علمتُه سرقَ شيئًا قطُّ إلّا نصفَ بيتٍ)) (٤). وبعيدًا

(١) الإمام : عمر السنّة الشعرية في العصر الأموي ص٢٧٩ .

(٢) الأصمعي : عبد الملك ، فحولة الشعراء ، تحقيق ش : تورّي ، قدّم له صلاح الدين المنجّد ، دار الكتاب الجديد : بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٣٨٩هـ-١٩٧١م ، ص١٢ .

(٣) المصدر السابق ، ص١٣ .

(٤) فحولة الشعراء ، ص١٩ .

عن مدى صِدق هذا الحُكم النقدي في سياق السرقات مِن كَذِبه =فإنّ ما تُظهِرُه لنا المقولةُ هو معرفته الدقيقة بأشعارهم . ومع هذه المعرفة ربما تبيّن أنّه عزَف عن رواية نقائضهم عزوفًا قائمًا على مبدأ الالتزام بمنهج الإحسان في رواية الشعر ونقده في كثير من مواقفه النقدية؛ إذ كان لا ينشد ولا يفسّر شعرًا فيه هجاءٌ[١].

وحتّى في سياق النقد امتنعَ عن ذِكْر شطْر بيتِ جريرٍ في الهجاء ، حين وازَن بينه وبين الفرزدق في السرقات ؛ على الرغم من احتياجه إليه في التدليل على ما ذهب إليه من قلّة السرقة عند جرير ، واكتفى بقوله : إنّه شطْرٌ في الهجاء[٢] ؛ تورُّعًا ، وإيمانًا بمبدأٍ سنَّه لنفسه .

ومبدأ الأصمعي هذا يشاركُه فيه المبرّد ، الذي اتّضح في تلقّيه لشعر الثلاثي أنّه يميل -غالبًا- إلى مبدأ الإحسان في انتقاء الأشعار الموظَّفةِ في كتابه (الكامل) ، فلم يستحضر نصوصًا فاحشةً ، وتجنَّب قصائدَ النقائضِ إلّا ما كان فيه خدْمةٌ للفكرة أو النصّ ؛ ولا سيما النقائض التي تحوي بعضًا من الحوادث التاريخية ، أو قصص الحروب ، أو الأنساب .

تلقّي المبرّد للثلاثي الشعري يعود إلى دوافع الكتاب وتصنيفاتِه ؛ فهو يستحضر أشعارًا لهم وفقًا للمتْن الذي يعْرِضه في أبوابه وعناوينه . فمثلًا : في باب (الاختصار ، والإطناب ، والإيماء ، ووضوح الألفاظ) يستحضر بيتًا للفرزدق ؛ استدلالًا تمثيليًّا على الإيماء في أقوال العرب؛ وهو[٣] :

ضَرَبَتْ عَلَيْكَ العَنْكَبُوتُ بَنَسْجِهَا وَقَضَى عَلَيْكَ بِهِ الكتابُ المُنْزَلُ

(١) يُنظَر : عليّان ، مصطفى نحو منهج إسلامي في رواية الشعر ونقده ، دار البشير، عمّان ، الطبعة الأولى ١٤١٢هـ -١٩٩١م ، ص٢٥٧ .

(٢) يُنظَر : كتاب فحولة الشعر ، ص١٩-٢٠ .

(٣) يُنظَر : الكامل ، عارضَه بأصوله وعلّق عليه ، محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، د.ط، د.ت ٢٧/٢.

كما يُملي عليه سياقُ معالجة المتن في هذا الباب ذِكْر بيت الفرزدق شاهدا على الضرورة القبيحة ، والألفاظ الهجينة ، والمعاني البعيدة . وهو البيتُ الشهيرُ في التعقيد[١] :

وَمَا مِثْلُهُ فِي النّاسِ إلّا مُمَلَّكًا أَبُو أُمِّهِ حَيٌّ أَبُوهُ يُقَارِبُهْ

وضمْن آليات تلقّي المبرّد للثلاثي الأموي نلحظُ مَيله إلى شرْح أبياتهم المستحضَرة ؛ فهو في قصّة توبة الفرزدق يذكرُ الأبياتَ التي أعلن فيها الشاعر رجوعَه إلى الله ، محلِّلًا بعضَ مفرداتها. يقول : «قولُه : (لبين رتاجٍ) فالرتاجُ غَلْقُ الباب ، ويقالُ : بابٌ مُرْتَجٌ ؛ أي : مُغلق . ويقال : أُرْتُجَّ على فلان ؛ أي : غُلِق عليه الكلام . وقول العامّة : ارتجّ عليه . ليس لشيءٍ إلّا أن التوزي حدّثني عن أبي عبيد ، قال : يُقال : ارتجّ عليه . ومعناه : وقع في رجّة ؛ أي في اختلاطٍ . وهذا معنًى بعيدٌ جدًّا . وقوله : (ولا خارجًا) إنّما وضَع اسم الفاعل في موضع المصدر ، أراد : لا أشتمُ الدّهرَ مسلمًا ، ولا يخرجُ خروجًا مِنْ فِيَّ زُورُ الكلامِ ؛ لأنّه على ذا أقْسَمَ ... ويقال : ماءٌ غورٌ ؛ أي: غائرٌ ؛ كما قال الله عزّ وجلّ (إنْ أصبح ماؤكم غورًا) . ويقال : رجلٌ عدْلٌ ؛ أي : عادلٌ . ويومٌ غمٌّ؛ أي : غامّ . وهذا كثيرٌ جدًّا» [٢].

كما يميل المبرّد في شرحه إلى تفسير استخدام الصورة الشعرية . يقول في أبيات جرير التي يهجو فيها خالدًا العيديّ :

كَمْ عَمَّةٍ لكَ يا خُلَيْدُ وخالةٍ خَضْرٌ نَوَاجِذُها مِنَ الكُرّاثِ

: «وإنّما هجاهُ بالكرّاث ؛ لأنّ عبد القيس يسكنون البحرين ، والكُرّاث من أطعِمَتهم . والعامّة يسمّون الرّكل : الرّكال» [٣].

(١) يُنظَر : الكامل ،٢٨/٢ .

(٢) يُنظَر : المصدر السابق ١٢٠/٢ .

(٣) المصدر السابق ،١١٦/٢ .

ثَمّةَ الكثيرُ من الشواهد المستحضَرة للثلاثي الأموي في كتاب (الكامل) متنوعة السياقات في الحضور ، لكن سياسة الكتابة في هذه المساحة تقتضي الوقوف على نماذج فقط .

وضمن كُتب النقد كتابُ (جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام) للقرشي ، متضمّنًا أخبارًا ومرويّاتٍ نقديّةً عن الثلاثي : الأخطل ، وجرير ، والفرزدق . والجزء الأهم في الكتاب كان تلقّيه لهم ضمنيًّا ؛ إذ اختار لكلّ واحدٍ منهم قصيدةً وضَعها في سياق (الملحمات) ، جعل قصيدة الفرزدق الفائيّة[1] :

عَزَفْتَ بِأَعْشَاشٍ وَما كِدْتَ تَعْزِفُ وَأَنْكَرْتَ مِنْ حَدْرَاءَ مَا كُنتَ تَعْرِفُ

هي فاتحة الطبقة ، ثم تليها قصيدة جرير ، التي مطلعها :

حَيِّ الغَدَاةَ بِرَامَةَ الأَطْلالا رَسْمًا تَقَادَمَ عَهْدُهُ فَأَحَالا

وبعدها قصيدة الأخطل الرائية :

تَغَيَّرَ الرَّسْمُ مِن سَلْمَى بِأَصْفَارِ وَأَقْفَرَتْ مِنْ سُلَيْمَى دِمْنَةُ الدّارِ

ويليهم في تلقّي الثلاثي الشعري : ابن سلّام (٢٣٢هـ) في كتابه (طبقات فحول الشعراء). وتلقّيه لهم قائمٌ على منهجه ورؤيته التي تجعل المفاضلة والطبقية عائدةً إلى الكَمّ المقترن بالكيف في الشعر ، وتعدُّد الأغراض . كما يدخل عنصرا الزمان والمكان في التقييم ، وفي مقاييس الطبقية . وهي مقاييس جَعلت الفرزدق وصاحبيه يحُلّان في مقدمة الشعراء الإسلاميين ضمن الطبقة الأولى ؛ خاضعين -بلا شكّ- للمقاييس التي حدّد نطاقها سلفًا .

ولو نظرنا إلى استقباله شعرَ الأخطل وجريرٍ والفرزدق ؛ وفق هذه المعايير= لوجدْناه يضيف عليها معاييرَ أخرى . ففي معيارٍ مثل الجودة يوردُ أبياتًا للفرزدق في مدْح سعيد بن

(١) الجمهرة، تحقيق علي محمد البجاوي ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، د.ط ، د.ت ، ص٦٩٤-٧٢٨ .

العاص[١] :

تَرَى الغُرَّ الجحَاجَح مِنْ قُرَيْشٍ إذَا ما الأَمْرُ فِي الحَدَثَانِ عَالَا

قِيامًا يَنْظُرُونَ إلَى سَعِيدٍ كأَنّهُمُ يَرَوْنَ بِهِ هِلالَا

ويذكر حُكم أحد الشعراء عليها بالجودة حين قال : (هذا والله الشعرُ ؛ لا ما تعلّلُ به منذ اليوم أيها الأمير) .

إضافةً إلى ذلك ؛ فهو يورِد ما سمعه العلاء بن حريز من العامّة حين قالوا في الموازنة بين الثلاثي : «الأخطلُ إذا لم يجيء سابقًا فهو سِكِّيتٌ . والفرزدق لا يجيءُ سابقًا ، ولا سِكِّيتًا ؛ فهو بمنزلة المُصلِّي . وجريرٌ يجيءُ سابقًا ، وسِكِّيتًا ، ومُصلِّيًا» . ويعقّب - بوصفه متلقّيا ناقدا- على هذه المقولة المُوازِنة ، جاعلًا الجودةَ مقياسًا في تأويله : «وتأويل قوله : إنّ للأخطل خمسًا أو ستًّا أو سبعًا طوالًا روائعَ غُرَرًا جيادًا =هو بهنّ سابقٌ ، وسائر شعره دون أشعارهما . فهو في ما بقي بمنزلة السّكّيت .. ويقال : إن الفرزدق دونه في هذه الروائع ، وفوقه في بقية شعره ؛ فهو كالمصلّي أبدًا ... وقيل : السّكّيت . وجريرٌ له روائع هو بهنّ سابقٌ ، وأوساطٌ هو بهنّ مُصَلٍّ ، وسفسافاتٌ هو بهنّ سُكيت»[٢].

يظهر من ملفوظاته التأويلية الاعتمادُ على مقياس جودة القصائد وروعتها ؛ كما يظهر إشارته إلى الكم الكيفيّ في قوله : (للأخطل خمسًا ، أو ستًّا ..) .

وهناك الكثير في فضاء نقْله للمرويات وبعض تعقيباته ما يوحي بارتكازه على عنصر الجودة في طبقاته ؛ ولا سيما تردُّد ألفاظ (جيّد ، والأجود ، وأجاد) في حديثه النقدي . وهذا يفضي بنا إلى معيارٍ آخر من معاييره في تلقّيه شعرَ الأخطل وجرير والفرزدق ؛ وهو : الإجادةُ في

(١) يُنظَر : طبقات فحول الشعراء، ٣٢٢/٢ .

(٢) المصدر السابق، ٣٧٥/٢ .

الأغراض المتعدّدة والغرض الواحد . فقد كان -غالبًا- ما ينقل ويشير إلى اهتمام النقّاد -وهو أحدهم- بأنّ مرجعيّة التفاضل بين الشعراء تعود إلى قدرتهم على الإجادة في القول في كافة الأغراض الشعرية ؛ ولهذا حين سأل الأسيدي عن أيّ الشاعرَين أشعرُ -وقصَدَ جريرًا والفرزدق- ، فأجابه الأسيدي : أنّ بيوت الشعر أربعة : فخرٌ ، ومديحٌ ، ونسيبٌ ، وهجاءٌ . وفي كلِّها غلَب جريرٌ =أكّد ذلك ، وقال : إنّ هذا الحُكمَ ذهب إليهِ أهلُ البادية[١].

والإجادة في غرضٍ واحدٍ أيضًا تُعدّ من مقاييس ابن سلّام في تلقّيه شعرَ الثلاثي ؛ إذْ نقلَ نصًّا في طبقة الرثاء لبشّارٍ يُفضِّلُ فيه جريرًا على الفرزدق ؛ لأنّ لجريرٍ ضروبًا من شعر الهجاء لا يُحسنها الفرزدق . ثم ذكر ابنُ سلّامٍ قصيدةَ جريرٍ في رثاء ابنه . إضافةً إلى أنه نقل نصوصًا نقديّةً كثيرةً كانت تشير إلى تفاضُلية أحد الثلاثي على الآخر ؛ بناءً على جودة شعره في غرضٍ معيّنٍ ؛ كتفضيل الأخطل في صفة الخمر على صاحبيْه[٢].

إضافةً إلى ما سبق كله ؛ فإنّ ابنَ سلّام - بوصفه ناقدا في تلقّيه الشعري- أدْخَل معيار الغلَبة في التفاضُلية ؛ إذْ أشارَ إلى تفوّق جرير على الراعي ؛ لأنّه غلَبَه بقصيدته البائية الدامغة . وقال عن البعيث : «كان البعيث شاعرًا فاخرَ الكلام ، حُرَّ اللفظِ . وقد غلَبه جريرٌ وأخْمَلَه» [٣].

ومن النقاد الذين حضرت أشعارُ الثلاثي الأموي ؛ تبْيينًا ، وتوضيحًا ، واستدلالًا ، وتمثيلًا في مراجعهم وتآليفهم النقدية : الجاحظ (٢٥٥هـ) ، فقد «حفل كتابُه (البيان والتبيين) بأشعارِ الأخطل ، والفرزدق ، وجرير ، وبأحكامهم ، ومواقفهم . فذكرهم في أكثر من ثمانين موضعًا . فكانوا المثال في عديد الأبواب» [٤].

---

(١) يُنظَر : طبقات فحول الشعراء ،٢/٣٧٩ .

(٢) المصدر السابق، ٢/٣٧٤-٣٧٥ .

(٣) المصدر السابق، ٢/٥٣٥ .

(٤) يُنظر : السنة الشعرية ، ص٣٦١ .

وعلى سبيل المثال : استحضر في باب (اللسان) بيتًا لجرير ، يقول فيه[١] :

وَلَيْسَ لِسَيْفِي فِي العِظامِ بَقِيَّةٌ ولَلسَّيْفُ أَشْوَى وقْعَةً مِن لِسانِيا

مُدلِّلًا به على أهمية قوّة اللسان في التأثير والانتقام . ويعزّز هذا باستحضار قصّة كعب التغلبي مع يزيدٍ حين اعتذر له عن هجاء الأنصار ، ذاكرًا له البديلَ غلامًا نصرانيًّا له لسانٌ كلسان الثور ؛ وهو : الأخطل . وهي مرويّاتٌ تشير إلى أن اللسانَ في الثقافة الشفاهية يعدّ مصدر الخطر ؛ فهو الخط الأحمر إذا تعلّم كسر السرّ ، وهتكَ الحُجُب[٢].

وفي باب الصمت جاء بيتُ الفرزدق الذي يخاطب فيه جريرًا : [٣]

وَقَبْلَكَ مَا أَعْيَيْتُ كَاسِرَ عَيْنِهِ زِياداً فَلَمْ تَقْدِرْ عَلَيَّ حَبَائِلُهْ

فَأَقْسَمْتُ لا آتِيْهِ تِسْعِينَ حِجَّةً وَلَوْكُسِرَتْ عُنْقُ القُبَاعِ وَكَاهِلُهْ

وجاء لجريرٍ في الباب ذاته ، في سياق فوات الرأي : [٤]

وَلا يَتّقُونَ الشَّرَّ حَتّى يُصِيْبَهُمْ وَلا يَعْرِفُونَ الأَمْرَ إِلّا تَدَبُّرَا

والشواهد في سياق اللسان أو الصمت ما هي إلا تجسيمٌ لخطابه عن البيان ؛ فمن خلال شعر هؤلاء الشعراء استطاع أن يوضّح ضمنيًّا معاني البيان ومفهومه في الخطاب الشعري العربي الفصيح .

وفي كتاب (عيار الشعر) لابن طباطبا (٣٢٢هـ) نجدُ حضورًا للأخطل ، وجرير ،

(١) المرجع السابق ، ١٧٢/١ .

(٢) الغذّامي : عبد الله ، اليد واللسان ، القراءة والأمّية والرأسمالية الثقافية ، المركز الثقافي العربي ، المغرب الطبعة الأولى ، ٢٠١٢م ، ص١٠-١١ .

(٣) يُنظَر:البيان والتبيين،تحقيق عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ،القاهرة ، د.ط ، د.ت (/ ١٩٦.

(٤) المصدر السابق ،١٩٨/١.

والفرزدق ؛ الحضورَ التمثيلي لنمذجة الشعر ومَعْيَرَتِه . فالكتابُ يهدف في أساسه إلى الإجابة عن تساؤلات علم الشعر ، وكيفية التوصل إلى نظْمِه ؛ فهو أقربُ إلى الدراسة الفنية للشعر وصنعته ، وقياس جودته ورداءته[١].

ولذا جاء قول الأخطل : [٢]

وهُنَّ عندَ اغترارِ القَومِ ثَورَتَها يَرْهَقْنَ مُجْتَمَعَ الأعنَاقِ والرُّكَبِ

مِنْهُنَّ ثُمَّتُ تَرمي قَذْفُ أرْجُلِهَا إِهْذَابَ أَيْدٍ بِهَا يَفْرِيْنَ كَالعَذَبِ

ضمن سياق توضيحه لضروب التشبيه . فنصُّ الأخطل الشعري ما هو إلّا مثالٌ شعري على حضور ضرْب تشبيه الشيء بالشيء حركةً وبُطْئًا وسُرعةً في الشعر العربي .

كما إنّ بيت الفرزدق : [٣]

وَمَا مِثْلُهُ فِي النّاسِ إلّا مُمَلَّكًا أَبُو أُمِّهِ حَيٌّ أَبُوهُ يُقَارِبُهْ

أضحى شاهدًا مُستجلَبًا ضمن مَعْايير الشعر التي ترفض الأبياتَ المستكرَهة الألفاظ ، وتسنّ قانونًا شعريًّا للألفاظ يكونُ نموذَجًا يُتّبع . ولذا قال ابن طباطبا بعد بيت الفرزدق ؛ منتقدًا، ومحذّرًا من اتّباعه : ((فهذا من الكلام الغَثّ المستكْرَه القَلِق ، وكذلك ما تقدَّمه . فلا تجعلَنّ هذا حُجَّةً ، ولْتجْتَنِب ما أشْبَهَهُ)) [٤].

فها هنا كان بيتُ الفرزدق – كما نظر إليه ابن طباطبا– شاهدًا على ما يجب تجنُّبه في العمل

(١) يُنظَر : علاونة، شريف راغب ،قضايا النقد الأدبي والبلاغة في كتاب عيار الشعر، في ضوء النقد الحديث ، دار المناهج ، عمّان ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٣م ، ص١٣-١٤ .

(٢) يُنظَر: عيار الشعر،تحقيق عبد العزيز المانع ، دار العلوم ، الرياض ، د.ط ، ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م ص٣٧.

(٣) المصدر السابق ، ص٧٢ .

(٤) المصدر السابق ، ص٧٢ .

الشعري ، ومقياسًا عمليًّا للرداءة في صنعة الشعر[١].

والناقد داخل ابن طباطبا جعله يرى في (الأبيات التي أغرق قائلوها في معانيها) نماذج إيجابية في شعر جريرٍ والفرزدق ؛ فلهم في الصنعة الشعرية أبياتًا تقصَّتْ المعنى الشعري ، وخرجتْ به فنيًّا وجماليًّا عمّا قبلَهم ؛ إذْ تجاوَزُوا بِصَنْعَتِهما الشعرية سابقَيْهما بنفس الرؤية الشعرية. يقول[٢] : «فأما الأبيات التي أغرق قائلوها في معانيها .. كقول النابغة :

فَإِنَّكَ كَاللّيلِ الّذي هُوَ مُدْرِكِيْ وَإِنْ خِلْتُ أَنَّ الـمُنْتَأَى عَنْكَ وَاسِعُ

... ومثله للفرزدق :

وَقد خِفْتُ حَتَّى لَو أرَى المَوْتَ مُقْبِلاً لِيَأخُذَني، والمَوْتُ يُكْرَهُ زائرُهْ

لَكَانَ مِنَ الحَجَّاجِ أهْونَ رَوْعَةً إذا هُوَ أغْفَى وَهْوَ سَامٍ نواظِرُهْ

فانظر إلى لطفه في قوله :

..... إِذَا هُوَ أَغْفَى

ليكون أشدَّ مبالَغةً في الوصف إذا وصفهُ عن إغفائه بالموت ، فما ظنُّك به ناظرًا متأمِّلًا متيقِّظًا ؟! . ثمّ نزّهَه عن الإغفاء ، فقال :

.... وَهْوَ سَامٍ نَوَاظِرُهْ

ـ الشُـرّاح :

شهد عصر التدوين في تلقّي شعر الأخطل وجرير والفرزدق بروزَ الشرّاح لدواوينهم ونقائضهم ؛ فكان أبرز مَن تلقّاهم مِن تلك الفئة : السكّري ، ومحمد بن حبيب ، وأبو عبيدة

(١) واختار في باب ،الأبيات الحسنة الألفاظ الواهية المعاني، أبياتًا لجرير ، يُنظَر : ص١٣٦ .

(٢) عيار الشعر ، ص٧٩-٨٠ .

معمر بن المثنى ، وأبو تمّام في ديوان النقائض بين جرير والأخطل .

اهتمّ السكّري في بدء عملية الجمع والتدوين والتوثيق[١] – بوصفه شارحا لديوان الأخطل– بنمذجة متون الشعر ؛ حيث سعى إلى جمع الروايات ، وضبْط متْن الأشعار ، وترتيبها بما يتلاءم مع الأفق الاجتماعي والإسلامي . فقد سعى إلى جمْع كل ما رواه الشيباني وابن الأعرابي عن الأخطل ، وعزَله في قسْم خاص ، وضمّ إليه في قسم آخرَ ما انفرد بروايته أبو عمرو الشيباني؛ محاولًا إضافةً إلى ذلك : جمْع الأخبار والأحداث الشعرية الخاصّة بمتْن الأشعار .

والسّكّري – لكونه شارحا لشعر الأخطل– لم يتجه كلّيًّا إلى قراءة النصّ الأخطلي قراءةً نصية ؛ بل راوَح بين القراءة والنصية والسياقية ؛ فكان أبرز آليات تلقّيه النصية يكمن في القراءة اللغوية المتمثلة في الشرح اللغوي والمعجمي للمفردات ، والقراءة المعنوية الشارحة في بُعدها التفسيري والدلالي والمعرفي ، إضافةً إلى القراءة الفنية المتعلقة بالشرح البلاغي والنحوي ، والتعليقات النقدية .

أمّا تلقّيه السياقي لأبيات الأخطل فقد تمحور في اهتمامه بجانب الرواية ؛ إذْ يذكر الروايات المختلفة للبيت الواحد ، مشيرًا أحيانًا إلى شكّه في نسبة البيت إلى الأخطل ، ومحدِّدًا أسماَء الشعراء الأقرب إلى البيت المشكوك فيه .

وتتنوّع سياقات الرواية في شرح السكري ، مرورا بالسياق النحوي ثم الصوتي والصرفي ،وغيرها من أوجه تلقّيه لنَسَق الرواية .

وضِمْن آليّات تلقّيه السياقي الشارحة للمتن الأخطلي تبرُز قراءة الشعر بالشعر وبالأمثال؛ فالسكّري في مكاشفته لشعر الأخطل يوظّفُ شعر الآخرين بوصفه مَنْفذا مساعِدا على فهم النصّ الشعري الأخطل ، وتوسيع دلالته ، أو التأكيد عليه ، أو تفسيره .

(١) يُنظَر : مقدمة الديوان ، بتحقيق فخر الدين قباوة ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، الطبعة الرابعة ١٤١٦هـ-١٩٩٦م .

إضافةً إلى هذا ؛ فهو يستعين في شرحه بالتاريخ ، حيث يهتمّ بمناسبة النصّ ، وهي غالبًا ما ترتبط بأحداثٍ وعلاقاتٍ تاريخيّةٍ . ولأنّ مقاصد البيت الشعري من أُولى اهتماماته الشارحة فهو يتوقّف على الأحداث التاريخية المرتبطة به .

وأيضًا يدخل ضمن آلياته في إضاءة النص وإزالة التباساته -بوصفه متلقّيا شارحا - اهتمامه بالإطار الاجتماعي ؛ إذْ يمتلئ شرحُه بتوضيح أسماء رجالٍ وأنفارٍ من القبائل ، وما تربطهم من أواصر وأنساب .

كما إن السُّكّري الشارح في تلقّيه لشعر جرير والفرزدق كان محكومًا بقيم غير القيمة الفنية؛ إذ نلحظ تدخّل المقياس الأخلاقي في التدوين ، عندما حذف من حائية الفرزدق التي هجا بها جريرًا ثلاثة أبياتٍ في الفُحش والإقذاع . وقد أسقط أيضًا عدة أبياتٍ فاحشةٍ من القصيدة التي هجا بها الأخطلُ قبائلَ قيس . وأسقطَ أربعة عشر بيتًا في هجاء نقيع بن صفار ، وعمير بن الحباب[١] .

ومن الشرّاح الذين تلقَّوا شعر الثلاثي الأموي : محمد بن حبيب البغدادي[٢] ؛ إذْ جمَع شعر جرير بروايتَيْ عمارة بن عقيل وابن الأعرابي ، وشرحه شرحًا مبسَّطًا .

وقد اهتمّ ابن حبيب في مستويات تلقّيه لشعر جريرٍ بترتيب القصيدة حسب الرواية ، وحسب خبرته المعرفية والثقافية في إنشاد القصائد .

كما يظهر في تلقيّه لشعر جرير بعد الجمع والتوثيق اعتمادُه على القراءة اللغوية ؛ إذْ يعمد إلى شرح معاني مفردات الأبيات شرحًا لغويًّا ، مبيِّنًا الغموض الذي كان يلحقُها ، مرتكزًا غالبًا على السياق في فهم معنى المفردة . ولا يكتفي بهذا ؛ بل يشير إلى مترادفات الألفاظ ، وجذور المفردات واشتقاقاتها .

(١) الإمام : عمر ،السنة الشعرية في العصر الأموي ، ص٣٨٨ .

(٢) يُنظَر : الديوان ، تحقيق نعمان محمد طه ، دار المعارف ، القاهرة ، الطبعة الرابعة .

وتأتي القراءة المعنوية ضمن مستويات قراءته الشارحة ، التي يعمد فيها إلى تفسير المعنى الشعري ، وتلخيصه ، أو توسيعه ، أو نثْره .

وقد استعان ابن حبيبٍ في تلقّيه الشارح بالقراءة الفنية ، ويندرج تحتها عدة جوانب ، أهمها : البلاغي ، والنحوي ، والنقدي ، والعَروضي .

ولا يخلو تلقّيه لمتْن شعر جريرٍ من الاهتمام بالرواية حفظًا للشواهد ، ونقلًا ، وإسنادًا . واهتمّ في سبيل التوضيح وتفسير الدلالات الشعرية بتوظيف قراءته الشعر بالشعر ، واستحضار القرآن وأقوال العلماء . ومن الأبعاد القرائية في تلقيه الشارح : قراءة الشعر داخل إطاره التاريخي والاجتماعي .

ويُعدّ أبو عبيدة معمر بن المثنى من أهمّ المتلقّين الشارحين لنقائض جرير والفرزدق[1] ، وإن لم يكن في كتابه يستهدف الشرح والنقد استهدافًا أوّليًّا . فهو يميل إلى جمْع ما اتصل باللغة والشعر عن طريق الرواية ، وحفظ اللغة ، وتوثيقها ، وتصحيحها ، وتفسيرها . ولهذا لم يصرف كل عنايته إلى مكاشفة خصائص شعر النقائض وجماليّاتها -بوصفه شارحًا- بالمفهوم الجمالي الفني للشرح الأدبي الذي عُرف بعده عند الشرّاح ؛ إنّما حاول -بوصفه مؤسسا في مرحلة الرواة والرواية- أن يضع اللَّبِنات الأولى لامتزاج الشرح مع التدوين ، وحفظ اللغة ، وضبطها ، والبحث عن غريبها وتاريخها .

وبالدراسة تبيّن أنّ أهم آلياته في تلقّي النقائض تجسّمت في قراءتين :

داخلية ؛ وهي : قراءة في المعيار اللغوي ، والنحوي ، والصرفي ، والبلاغي ، والعروضي ، والنقدي .

(١) يُنظَر : كتاب ،شرح نقائض جرير والفرزدق، تحقيق وتقديم محمد حور ، وليد خالص ، منشورات المجمع الثقافي ، أبو ظبي ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٨م .

وقراءة خارجة عن النصّ : تستند في مكاشفة النص الشعري إلى عدّة آليات ؛ منها : الاهتمام بالرواة ، وقراءة الشعر بالشعر ، وبالمَثَل ، والقرآن ، والحديث . والقراءة التاريخية الاجتماعية .

ـ الشعـــراء :

تلقّى العديد من الشعراء شعرَ الأخطل وجرير والفرزدق ؛ وكان منهم متلقّون بارزون أمثال: عبد الله بن المعتز ، وأبو تمام ، والبحتري ، وبشّار بن برد ، وغيرهم .

اختلف موقف كثير من المتلقّين لشعر النقائض ما بين قبولها ورفْضها . رفَضها الأصمعي، ونزّه نفسه عن رواية شعر الهجاء المقذع ، وكذا هو موقف ابن قتيبة الذي رفض رواية شعر الفرزدق الهجائي وقذْفه للمحصنات ، إلّا أنّ الشاعر أبو العباس عبد الله بن المعتزّ له موقف عكسيّ ، فقد تقبّل الأهاجي التي بين جرير والفرزدق على إقذاعها ، وتقبّل أشعار الفرزدق الغزليّة على تعهُّرها ، ونادى بقبولها ؛ فهو يرى أن المحَكَّم في الفنّ والإبداع الشعري هو الإمتاع ليس إلّا . ونصُّه الشهيرُ في هذا الموقف متداوَلٌ في سياق عدم الحكم على الشعر من منظوربالدين والأخلاق ؛ حيث يقول : ((وهل يتناشد الناسُ أشعارَ امرئ القيسِ والأعشى والفرزدق وعمر بن أبي ربيعة وبشار وأبي نواس على تعهُّرهم ، ومهاجاة جرير والفرزدق على قذْعهم =إلّا على ملأٍ من الناس ، وفي حِلَق المساجد ؟! وهل يروي ذلك إلا العلماءُ الموثوقُ بصدقهم ... وما نهى النبي صلى الله عليه وسلم ولا السلف الصالحُ من الخلفاء المهديّين بعده عن إنشادِ شعرٍ عاهرٍ ، ولا فاجرٍ))[1].

فالمقولة النقدية توحي بحجاجية رأيه حول قبول الشعر الماجن والمتعهِّر ، مادام تَناشَده

(١) يُنظَر : القيرواني ، أبو إسحاق إبراهيم بن علي ،جمع الجواهر في المُلح والنوادر ، نشره ، أحمد أمين مكتبة الخانجي ، القاهرة ، د.ط ، ١٣٥٣هـ ، ص٣٣ ، من اللافت للنظر أن ابن المعتز لايستند في ادعائه إلى حديث صحيح.

الناسُ ، ورواه العلماء والثقاتُ ، ولم يَنْهَ عنه النبي صلى الله عليه وسلم ، ولا الصالحون من بعده ،كما يزعم.

فالفنّ الشعري -كما يرى- يترُك بجماليات قبحه وتجاوُزه للمألوف والأخلاقِ متعةً جماليّةً، علينا قبولها دون شرطٍ يحدّ من إبداعِها أو يلغيها .

وهو موقفٌ نلحظه في اختياراته لشعر الخمر ؛ فنجد في كتابه (فصول التماثيل في تباشير السرور) أبياتًا خمريّةً للأخطل ، منها[1] :

- كَأَنّما المِسْكَ نَهْبًا بَيْنَ أَرْجُلِنَا فَمَا تَضَوَّعُ مِنْ نَاجُودِهَا الجَارِي

- وَكَأْسِ ندَامَى يَعْشَقُ الشُّرْبُ شَخْصَها لَهَا مَنْظَرٌ دُونَ الزّجَاجَةِ أَشْمَلُ

- قَرَنْتُ يَدَ الإِبْرِيْقِ فَافْتَرَّ ضَاحِكًا وَحَلَّ لَهَا دُونَ النّقَابِ المُقَبَّلُ

وغيرها ممّا يتوافق شعريًّا مع نظرة ابن المعتزّ لشعر الخمر الذي يراه رمزًا للجمال ، والمتعة ، والإمتاع النفسي ، والتلذُّذ بالحياة .

وبهذا ؛ نجد ابن المعتز -لكونه شاعرًا- يتفاعل مع شعر الثلاثي الأموي انطلاقًا من نظرته للإبداع ؛ ذلك الإبداع الذي يمتع النفس ، ويرقق المشاعر ، ويسلّي الذات المتلقّية .

أمّا موقف البحتري من شعر جرير والفرزدق فقد تداولت كتب التراث النقدي تفضيلَه الفرزدق على جرير في قوله : «لا أرى أن أكلّم مَن يُفضّل جريرًا على الفرزدق ، ولا أعدُّه من العلماء بالشعر . فقيل له : وكيف ، وكلامُك أشدّ انتسابًا إلى كلام جرير منه إلى كلام الفرزدق؟! فقال : كذا يقول من لا يعرف الشعر ؛ لعَمري إنّ طبعي بطبع جريرٍ أشبه ، ولكن من أين لجريرٍ معاني الفرزدق ، وحُسْن اختراعه ؟ جرير يجيد النسيب ، ولا يتجاوز هجاء الفرزدق بأربعة

(١) تحقيق : جورج قنازع ، فهد أبو خضرة ، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، د.ط، ١٤١٠هـ-١٩٨٩م ، ص٦٧ .

أشياء: بالقَين ، وقتْل الزبير ، وبأخته جعثن ، وامرأته النّوار . والفرزدق يهجوه في كل قصيدة بأنواعٍ يخترعها ، ويبدع فيها» [١].

ومتْن الرواية بعد التحليل يدلّل على تفضيل البحتري -بوصفه شاعرا- لشعر الفرزدق على جرير ، وتجهيل من يفضل جريرًا على الفرزدق بأصول الشعر وفنونه الإبداعية . كما تؤكد المروية أن البحتري يعترض أن يكون لجرير معاني الفرزدق ، وحُسن اختراعاته في الهجاء خاصّةً، مع الاعتراف بأن طبْعَه الشعري يقتربُ من طبْع جريرٍ ، وأنّ جريرًا شاعرٌ يجيد النسيب ولا يجيد الهجاء ؛ فهو غير قادرٍ -من وجهة نظره- على ابتكار المعاني ، وتقديم ما هو غير معروف شعريًّا في هذا الغرض تحديدًا .

هذا في سياق الرأي النقدي العلني الصريح ؛ أمّا تتبُّع البحتري -بوصفه متلقِّيا شاعرا- في نقده الضمني ضمن اختيارات حماسته[٢] = فإن ما قيل من رأْيٍ في المروية حول الفرزدق وجرير خالَف تأليفَه ، ونافَى اختياراتِه ؛ لا مِن حيث كمّ الاستحضار ، بل من حيث نوعية الاستحضار . ففي الكمّ فاقَ حضورُ الفرزدق حضورَ صاحبَيْه ، ثم يليه من حيث الكمّ حضورُ شعر الأخطل ، ثم جرير . ولكن المتفحّص لنوعية هذا الحضور سيلحظ أن سياقات حضور جرير والأبيات المختارة له جاءت كلها في الهجاء ، ما عدا نصًّا واحدًا جاء في الشكوى . ولكلّ نصٍّ معنى من المعاني ، ودلالاتٍ مغايرةً عن الأخرى .

وثَمّة أمر آخر في اختيارات البحتري ؛ وهو غياب شعر جرير في النسيب ، كما غابت هجائيات الفرزدق عن اختياراته ، فم يختر له أي نصٍّ في الهجاء !! مما يبرهن على تنافي الاختيار مع المروية التي أكّد فيها أن الفرزدق يتفوّق على جرير في الهجاء ، وجرير يجيد النسيب .

أبو تمّام -وهو يتلقى شعر الثلاثي الأموي- لم يكن له موقفٌ رافضٌ من شعر أحدهم،

(١) الموشّح ،ص١٧٠-١٧١ .

(٢) تحقيق : محمد نبيل طريفي ، دار صادر ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٤٢٣هـ-٢٠٠٢م .

ولم تُثْبِت المرويات النقدية تحيُّزه لشعر أحدهم دون الآخر ؛ إلّا أن تلقّيه لهم في اختياراته[١] كشف لنا عن استبعاد شعر الأخطل ، فلم يعمد إلى استحضار أي نصٍّ له ضمن حماسته . ولعلّ هذا الاستبعاد يبعثُ تساؤلًا عن مدى توافق ذائقة أبي تمام الشعرية مع شعرية الأخطل التي لم تستجب في حقيقة الاختيار لشعر ه.

أمّا حضور الفرزدق فقد كان الأكثر والأغلب في حماسة أبي تمام ، ويلي ذلك جريرٌ ؛ إذ اختار له ستة أبيات في نموذجين وسياقين مختلفين : أحدهما في الرثاء ، والآخر في النسيب .

ومن الشعراء الذين قدّموا جريرًا على الفرزدق : بشّار ابن برد الملقب بالمرعَّث . قال ابن سلّام : سألتُ بشّارًا عن الثلاثة ، فقال : لم يكن الأخطل مثلهما ، ولكن ربيعة تعصّبت له وأفرطت فيه . قلتُ : فهذان ؟ قال : كانت لجرير ضروب من الشعر لا يُحسنها الفرزدق ، ولقد ماتت النوار فقاموا ينوحون عليها بشعر جرير . وفضَّل جريرًا عليه .

وهو تفضيلٌ تعجّب منه ابن سلّام ، فجعل يسأله : وأي شيء لجرير من المراثي إلا التي رثى بها امرأتَه ؟ فأنشدَه بشّارٌ بن برد لجريرٍ قصيدةً رثى فيها ابنَه سوادةَ ، وقد مات بالشام[٢] .

يبدو من تلقّي بشار لشعر الثلاثة تدخُّل عامل التركيز على غرضٍ محدودٍ ؛ فلم يحاكم الشعراء في إنتاجهم الشعري إجمالًا ، بل فاضَل بينهم في فنٍّ شعري محدّد . فقد فضّل جريرًا على الفرزدق ؛ لأنه يتقن ضروبًا من الشعر – أي : أغراضًا شعريةً– لا يجيدها الفرزدق . وحدّدها في مجال الرثاء . وهي مفاضلة قاصرة ومُجْحِفة ؛ إذْ لا يُعقَل أن يُطلب من الشاعر أن يتفوّق في جميع الأغراض بالمستوى نفسه . ولو كان حكم بشّار منصفًا لذَكر أن للفرزدق أيضًا ضروبًا من الشعر لم يُتقنها جرير . ولم يُسقط الأخطل من المفاضلة الشعرية لعلّة التعصّب .

(١) ديوان الحماسة ، نشره أحمد أمين ، عبد السلام هارون ، مطبعة التأليف والنشر ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٣٨٧هـ-١٩٨٧م .

(٢) يُنظَر : طبقات فحول الشعراء ، ٤٥٦/٢ ، والموشح ،ص١٥٩ ، والأغاني ٩/٨.

وأبو نواس -بوصفه شاعرا- ورد عنه تفضيلُ بيت الفرزدق على بيت الشمّاخ الذي يقول فيه [١]:

عَلَامَ تَلْفِتِيْنَ وَأَنْتِ تَحْتِي وَخَيْرُ النّاسِ كُلِّهِمُ أَمَامِي ؟!

مَتَى تَأْتِي الرُّصَافَةَ تَسْتَرِيْحِي مِنَ الأَنْسَاعِ وَالدُّبُرِ الدَّوَامِي

وهو تلقٍّ اعتمدَ فيه على مقياس الالتزام الشعري بالقيم والفضائل النفسية ، التي منها قيمة الوفاء من الفرزدق في وعده لناقته بالراحة إذا ما وصل إلى ممدوحه سالمًا .

وقد فضّلَ نُصيبٌ الشاعرُ جريرًا على نفسه وعلى جميل في مَوطنٍ شعري محدّدٍ سُئل فيه عن أشعر الشعراء في وصف الناقة المجهَدة ؛ في بيته الذي يقول فيه :

أَضَرَّ بِهَا التّهْجِيرُ حتّى كأنّها أَكَبَّ عَلَيْهَا جَازِرٌ مُتَعَرِّقُ

وبيتَيْ جميلٍ وجريرٍ . ففضّل نصيبٌ بيتَ جريرٍ في عبارةٍ موجزةً تؤكّد أن تلقّيه لوصف جرير للناقة المجهدة كان تلقّيًا إيجابيًّا ؛ فهو الأفضلُ في التصوير منه ، ومن بيت جميل ؛ لذا قال : قاتلَ اللهُ ابنَ الخطَفى ، ما أشْعَرَه !! [٢]

وصيغة (ما أشعره !) المصحوبة بالدعاء تبرهن على إعجابِ نُصيب ، واقتناعه بتفوُّق جرير وتفرُّده عليهما في التصوير .

ـ السياسيون :

عادةً ما تتدخل السياسة في اتخاذ مواقف سلبية تجاه اللغة الشعرية،وتحد من فعاليتها ، وتعمد إلى تغييرها . وقد ذكرتْ لنا كتب المرويات متلقِّين تدخّلتْ سلطتهم السياسية في ردة فعل تلقّيهم لشعر الأخطل وجرير والفرزدق ، ومن ذلك ما جاء في طبقات ابن سلّام : أنّ خالد بن

(١) يُنظَر : الصناعتين .٢٠٣

(٢) يُنظَر : الأغاني ٨/٤٣-٤٤ .

عبد الله القسري حين قدِم العراق أميرًا لهشام بن عبد الملك حفرَ نهرًا سمّاه :(النهر المبارك) ، فبلغه أن الفرزدق يقول فيه :

أَهْلَكْتَ مَـالَ الله في غَيرِ حَـقّهِ عَلى نَهْرِكَ المَشْؤومِ غَيرِ المُبَارَكِ

وَتَضْرِبُ أقَواماً بَرَاءً ظُهُورُهُم وتَـتْرُكُ حَـقّ الله في ظَهْرِ مـالِكِ

أإنْفَـاقُ مَـالِ الله في غَـيرِ كُنْهِهِ وَمَنْعاً لِحَقّ المُرْمَلاتِ الضّوَانِكِ

فكَتَب لمأمورِه على شرطة البصرة ابنِ الجارود : «أنْ احْبِسْ الفرزدق ؛ فإنه هجا أميرَ المؤمنين» [1].

والذي يبدو من دلالات المرويّة أنّ خالدًا القسري تلقّى أبيات الفرزدق تلقّيًا سلبيًّا ؛ حيث أمر بحبسه بناءً على النصّ الهجائي الذي بلغَه . إنّ رفضه لنص الفرزدق وتفاعُلَه سلبيًّا بطريقةٍ عمليةٍ مردُّه إلى تنافر النص مع مطالب تلقّي السلطة ، التي تقتضي الإشادة بالنهر ومدحه، بدلًا من هجائه . فكانت ردة فعل تلقّيه ناتجةً من النص الذي يظهر منه قصدية الهجاء ؛ فالفرزدق يعلن في النص اعتراضه على حفْر هذا النهر والغرَضُ منه ليس الاعتراض على إهدار المال على حفْر النهر فحسب ؛ بل هجاء الأمير . لذا نرى النصّ يتطرّق إلى ظُلمه للناس ، ومنْعه للحقّ.

فضلًا عن ذلك ؛ فإن التاريخ يثبت نصوصًا كثيرةً هجا فيها الفرزدق خالدًا القسري . ولعل هذه الحرب المعلنة بينهما أثّرتْ في تلقّيه لرسالة الفرزدق الشعرية ، التي لو عُزِلت عن سياق ما بينهما من حروبٍ لربّما وجد فيها القسري حِكماً ونصيحة مفيدة للوالي ؛ بأنْ يُولي اهتمامَه الفقراءَ البائسين الهالكين ، الذين ساءت أحوالهم ، بدلًا من حفْر نهرٍ قد يكلّف المال الكثير ولا يؤدي إلى منافع أخرى .

إنّ خالدًا القسري –بوصفه متلقّيا سياسيّا– في تلقّيه لنصّ الفرزدق لم يجابه النصَّ بالنصِّ،

(١) يُنظَر : ٣٤٧/٢ ، ويُنظَر : الأغاني ٢٢٠/٢١ .

إنما اعتمد على سلطته السياسية ، فأمر بحبسه . وهو بهذا الفعل يُعدُّ من النماذج التي توظّف السلطة في تفاعُلها مع شِعر الثلاثي الأموي ؛ رفضا، وتحييدًا ، وتغييرًا . والتاريخ يمدُّنا بالعديد من هؤلاء المتلقِّين ؛ فقد اشتهرت قصة الفرزدق مع مروان بن الحكم حين طرده من المدينة المنورة؛ لأجل قوله[1]:

هُمَا دَلَّتَانِي مِنْ ثَمَانِيْنَ قَامَةً كَما انْقَضَّ بَازٍ أَقْتَمُ الرِّيْشِ كَاسِرُهْ

فالطرد من فضاء المدينة إلى فضاء التّيهِ ردّة فعلٍ اعتراضية على تجاوز المعيارِ الدّيني ، واستعمل فيه السلطة السياسية لتحقيق رغباتٍ ذاتيةٍ أخرى[2] .

فإنْ كان الطّرد أحدَ أساليب القمع السياسيّ للّغة الشّعرية فإن السّجن من أهمّها أيضًا . استعمله هشام بن عبد الملك تأديبًا للقول الشعري ، وحدًّا من تمرُّده على السلطة ؛ لأنّ صوت السلطة السياسية لا بدّ أن يكون أعلى من صوت الشعب لا الشِّعر . فقد رُوي أن الفرزدق عرَّض بهشام بن عبد الملك-وكان أحولَ- في شعره ؛ في قوله :

يُقَلِّبُ عَيْنًا لَمْ يَكُنْ لِخَلِيْفَةٍ مُشَوَّهَة حَوْلاءَ جَمًّا عُيُوبُها

فكتبَ هشامٌ إلى خالد بن عبد الله عامله على العراق يأمرُه بحبسه ، فحبسه ، حتى دخل جريرٌ على هشامٍ فقال له : يا أمير المؤمنين ! إنّك تريد أن تبسط يدك على بادي مضر وحاضرها ، فأطلِقْ شاعرَها وسيّدَها الفرزدقَ . فقال له هشام : أوَما سرَّكَ ما أخزاهُ اللهُ ؟ قال ما أريدُ أن يخزيَه الله إلّا على يديّ . فأمر بإطلاق سراحه[3].

إنّ هشامَ بنِ عبد الملك استعمل السلطة السياسية في تحييد القول الشعري ، وتأديبِ

(١) يُنظَر : الموشّح ص١٥٧ .

(٢) يُنظَر: تحليل المروية ، في متن الدراسة ص ١٦١ .

(٣) يُنظَر : الأندلسي ، ابن عبد ربه ،العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين، عبد السلام هارون ، دار الكتاب العربي، بيروت ، د.ط ، د.ت ، ٣١٣/٥ .

صاحبِه ؛ لتجاوُزه الحدود المسموح بها مع السلطة . وحينما كانت هناك سلطة منافسة في قولتها لسلطة السياسة تنازَل هشامُ بنُ عبد الملك عن حقّه الشخصي السياسيّ تنازُلًا مشروطًا بقوّةٍ قمعيّة أخرى ؛ وهي قوة خصمه جرير في الهجاء . وبهذا نجد التنازل السلطوي السياسي تنازُلًا محدودًا ؛ فما زالت لغة الشاعر تحت مراقبة خصم آخر يحدُّ مِن تمرُّده ، ويُضعِف من قوله وتأثيره .

يتدخّل المتلقي الحاكم صاحب السلطة السياسية الأمْرية في تهذيب النصّ وتعديله ، وتغييره ، أو رفْضه . فعبد الملك بن مروان وهو يتلقّى مطلع الأخطل :

*** خَفَّ القَطِيْنُ فَرَاحُوا مِنْكَ أَوْ بَكَرُوا ***

اعترضَ على الشاعر بقوله : لا ، بل منكَ ؛ لا أُمّ لك !!

فتحرَّك المُلْقي (الأخطل) معدِّلًا النصَّ وفقَ مَعْيَرَةِ السلطة التي تستوجبُ مراعاةَ مقام الممدوح ، ومكانتِه ، ونفسيّتِه ، فجعله : (فَرَاحُوا عَنْكَ أَوْ بَكَرُوا) [(١)].

والاعتراض نابعٌ من إحساس المتلقّي بقوة سلطته التي تحوّلت إلى رفض النصّ الإبداعي. وقد تمّ ذلك حينما تحرّك الشاعر مغيِّرًا مسار الخطابِ مِن (منك) إلى (عنك) ؛ لتتناغم مع روح السلطة .

وبهذا نلحظ أن للسلطة تأثيرًا على الشعراء ؛ إذْ نقرأ في دلالات المروية السابقة : ((كياسة الشعراء في مخاطبة الخلفاء ؛ حفاظًا على هيبتهم في نفوسهم من جهة ، وتأديتهم للوظيفة التي يتطلّبُها موقفهم منهم)) [(٢)].

المتلقّي السياسي له -حتمًا- تأثيرٌ على القول الشعري والإبداع ، وقد اختلفت أساليب

(١) يُنظَر : الموشّح ،ص١٩٣ .

(٢) عبد القادر الرباعي ، ربى المعنى الشعري وجماليات التلقي في التراث النقدي والبلاغي ، دار جرير عمّان، الطبعة الأولى ، ١٤٢٧هـ-٢٠٠٦م ، ص٢٣٦ .

ووسائل تلقّي السياسيين لشعر الثلاثي الأموي ؛ مِن تحفيزٍ ، أو طرْدٍ ، أو تغييرٍ للنصِّ ، أو توجيهٍ للمعنى ، أو حرمانٍ من الجائزة .

فقد رُوي أن عبد الملك بن مروان حجَّ ومعه الفرزدق ، فبينا هو قاعدٌ بمكة في الحِجْر إذْ مرّ به عليُّ بنُ الحسينِ بن عليّ بن أبي طالبٍ ، فقال عبد الملك : من هذا يا فرزدق؟! فأنشأ يقول :

هَذَا الّذي تَعْرِفُ البَطْحَاءُ وَطْأَتَهُ وَالبَيْتُ يَعْرِفُهُ وَالحِلُّ وَالحَرَمُ

فلمّا فرغ الفرزدقُ من شعره قال له عبد الملك : أوَ رَافِضِيٌّ أنتَ يا فرزدق ؟ فقال : إنْ كانَ حُبُّ أهلِ البيتِ رَفْضًا فَنَعَمْ . فحرَمه عبد الملك جائزَتَه[1].

والحرمان من الجائزة السنوية للشاعر هي إحدى وسائل التأديب للقول الشعري.

وعبد الملك -بوصفه سياسيا- حين تلقَّى هذا النصَّ الشعريّ لم يتقبلْه أو يمرِّرْه بصمتٍ ، إنّما لجأَ إلى أخفِّ العقوباتِ السياسية ، التي من شأنها أن تحدّ من الانسياق خلف اللغة والتوجُّه نفسه .

ـ الفقهـاء :

فئة الفقهاء هي الفئة الأقل في تلقّي شعر الثلاثي الأموي ، وقد أمدّتْنا المدوّنة التراثية ببعض قصص تلقِّيهم واستجاباتهم لشعر الثلاثي الشعري ؛ كان منها : ما دار حول ابن سيرين . فقد أخبرَ ابنُ سلّامٍ أنّ عبدَ الملك بن عبد العزيز الماجشون أخبرَه عن يحيى بن زيد ، قال : دخل رجلٌ على الحسن ، فسمعه يقول : والله الذي لا إله إلا هو لتموتُنّ . قال : فقلتُ : هذا حلّافٌ . فخرجتُ من عنده فأتيتُ ابنَ سيرين ، فإذا عنده جريرٌ يُنشِدُه ويحدِّثُه ، قلتُ : هذا صاحبُ باطلٍ فتركتُهما ، فندِمْتُ[2].

(١) البيهقي ، إبراهيم بن محمد المحاسن والمساوئ ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف القاهرة ، د.ط ، د.ت ، ١/١٩٧-١٩٨ .

(٢) يُنظَر : طبقات فحول الشعراء ، ٢/٣٣٧ .

والمروية تكشفُ عن تقبُّل ابنِ سيرين شِعْرَ جرير وإقبالِه عليه ؛ ممّا نفّر الرجلَ الذي كان يقصده للتفقُّه على يديه في الدين . وقد جاء في كتاب (الأغاني) : أنّ رجلًا قال لابن سيرين وهو قائم يستقبل القبلةَ يريد أن يكبّر : أيُتَوَضَّأُ من الشِّعْرِ ؟! فانصرف ابن سيرين بوجهه إليه ، فقال :

أَلَا أَصْبَحَتْ عِرْسُ الفِرَزْدَقِ نَاشِزًا[1] .....

واستشهادُ ابنِ سيرين بهذا البيت -الذي قاله ابن الزبير في حادثته الشهيرة مع الفرزدق ؛ حين طلبَ منه أن يطلّق النوّار- وتحديدًا وهو يستقبل القبلة = فيه علامتان مهمّتان :

الأولى : أنّ مجتمع ابن سيرين حينئذٍ سار فيه الشكّ والاعتقادُ بأنّ روايةَ الشعر وإنشادَه ينقض الوضوء ؛ ولهذا سأل الرجلُ ابنَ سيرين سؤالًا واضحًا ومحدَّدًا ، فما كان جوابُه عليه إلّا جوابًا عمليًّا . وهو الفقيه الموثوقُ بفقهه وتديُّنه .

الأخرى : تُفرز ما قلناه سابقًا من أنّ ابن سيرين يتقبّل شعر الثلاثي الأموي ، ويُقبل على سماعه وروايته ، والاستشهاد به .

والإمام الشافعيُّ استدعى بيتًا لجريرٍ ، واستعملَه استعمالًا تمثيليًّا ؛ إذ أشار إلى أن العرب تذكر الحمام في أشعارها ، فقال : كان مِن العرب مَن يقول : حمام الطائر : ناس الطائر . أي : يعقل عقل الناس . وذَكَرت العربُ الحمامَ في أشعارها ، فقال جريرٌ :

إِنِّي تُذَكِّرُنِي الزُّبَيْرَ حَمَامَةٌ تَدْعُو بِمَجْمَعِ نَخْلَتَيْنِ هَدِيلَا[2]

وجاء في الروايات : أن سعيدَ بنَ المسيّب أُنشِد تهاجي جريرٍ وعُمرَ بنِ لجأ ، فجعل يقول : أَكَلَهُ ! أَكَلَهُ ! . يعني : أَكَلَهُ جريرٌ . ولم يُنكِر ممّا سمِعَه شيئًا[3].

(١) يُنظَر : الأغاني ، ٢١٤/٢١ .

(٢) البيهقي : أبو بكر أحمد بن الحسين ،مناقب الشافعي ، تحقيق أحمد صقر ، دار التراث ، القاهرة ، الطبعة الأولى ١٣٩٠هـ ، ٥٥/٢ .

(٣) يُنظَر : طبقات فحول الشعراء، ٤٣٤/٢ .

وفي السياق ذاته تشهد بعضُ المرويّات تقبُّل الفقهاء لشعر الفرزدقِ ؛ شريطة أن لا يخرج عن الآداب والأخلاق . فهاهو الحسن البصري يحتجُّ بشعر الفرزدق في مجلسه ؛ فعن «محمد بن سلّام ، قال : حدّثنا عامر بن أبي عامر ، ... قال : أخبرني أبو بكر الهذلي ، قال : إنّا لجلوسٌ عند الحسن ؛ إذْ جاء الفرزدق يتخطّى حتى جلس إلى جنبه ، فجاء رجلٌ فقال : يا أبا سعيد ، الرجلُ يقولُ : لا والله ، وبلى والله في كلامه . قال : لا يريد اليمين . فقال الفرزدق : أوَمَا سمعتَ ما قلتُ في ذلك ؟ قال الحسنُ ما كلُّ ما قلتَ سمعوا ، فما قلتَ ؟ قال : قلتُ :

وَلَسْتَ بِمَأْخُوذٍ بِلَغْوٍ تَقُولُه إِذَا لَمْ تَعَمَّدْ عَاقِدَاتِ العَزَائِمِ

قال : فلم ينشب أنْ جاء رجلٌ آخر ، فقال : يا أبا سعيد ، نكون في هذه المغازي فنُصيبُ المرأةَ لها زوجٌ ، أفيحلّ غِشيانُها وإنْ لم يطلِّقْها زوجُها ؟ فقال الفرزدقُ : أوَمَا سمِعْتَ ما قُلتُ في ذلك ؟ قال الحسن : ما كلُّ ما قلتَ سمعوا ، فما قلتَ ؟ قال : قُلتُ :

وَذَاتُ حَلِيلٍ أَنْكَحَتْنَا رِمَاحُنَا حَلالًا لِمَنْ يَبْني بِها لَمْ تُطَلَّقِ» [1]

ولعلّ إشارتَنا إلى أن البصري يقبل شعر الفرزدق وفق ما يتناسب مع توجُّهه الديني =يقوّيه الموقفُ مِن رفْضه سماعَ أهاجيه . فقد نقل الأصفهاني عن ابن سلّام : أن الفرزدق أتى الحسن البصري ، فقال له : إني هجوتُ إبليسَ فاسمع ! . قال : لا حاجةَ لنا بما تقول . قال : لتسمَعَنَّ أو لأخرُجَنّ ، فأقولَ للناس : إنّ الحسن ينهى عن هجاء إبليس . قال : اسكُتْ ؛ فإنّك بلسانِه تنطِق [2].

ـ العامّة (الشّعبيّ/الجمهور) :

لم يقفْ تلقّي الأخطل وجرير والفرزدق على العلماء والنقّاد والشعراء والشّرّاح ؛ بل

(١) الأغاني ، ٢١٢/٢١ .

(٢) المصدر السابق ،٢١٣/٢١.

تجاوَزه إلى العامّة من الأعراب وأهل البادية ، ومن الشارع والجمهور ؛ قيانًا ، ومغنِّينَ ، ودراويشَ. يقول ابن سلّام : وأهلُ البادية بشعرِ جريرٍ أعجبُ[١].

ومصداقُ مقولتِه تلكَ : المرويّةُ التي جاء بها الأصفهاني : أنّ أحد الأعرابِ من بني عُذرةَ حضر مجلسَ عبد الملك بن مروان ، فسألَه عبدُ الملك : هل لك علمٌ بالشعر؟ قال : سلْني عمّا بدا لك يا أمير المؤمنين . قال : أيُّ بيتٍ قالتْه العربُ أمْدَحُ ، وأفْخَرُ ، وأَهْجَى ، وأَغْزَلُ ؟ فقال له :

أمْدَحُ بيتٍ قولُ جريرٍ :

أَلَسْتُمْ خَيْرَ مَنْ رَكِبَ الْمَطَايَا وَأَنْدَى الْعَالَمِيْنَ بُطُونَ رَاحِ ؟

وأَفْخَرُ بَيتٍ قولُ جريرٍ :

إِذَا غَضِبَتْ عَلَيْكَ بَنُو تَمِيْمٍ حَسِبْتَ النَّاسَ كُلَّهُمُ غِضَابَا

وأَهْجَى بيتٍ قولُ جَريرٍ :

فَغُضَّ الطَّرْفَ إِنَّكَ مِنْ نُمَيْرٍ فَلَا كَعْبًا بَلَغْتَ وَلَا كِلَابَا

وأَغْزَلُ بيتٍ قولُ جريرٍ :

إِنَّ الْعُيُونَ الّتِي فِي طَرْفِهَا حَوَرٌ قَتَلْنَنَا ثُمّ لَمْ يُحْيِيْنَ قَتْلانَا[٢]

وتتعاضد هذه المروية مع قول ابن سلّامٍ حين سأل الأَسيْديّ عن الشعراء الثلاثة ، فقال : بيوت الشعر أربعة : فخرٌ ، ومديحٌ ، ونسيبٌ ، وهجاءٌ . وفي كلِّها غلبَ جرير . وعقّب ابنُ سلّام بقوله : ((وإلى هذا يذهبُ أهل البادية)) . ثم قال : قلتُ للأسيدي : أمَا واللهِ لقد أوْجَعَكم -يعني في الهجاء- . فقال : يا أحمق ! أوَذَاكَ يمْنَعُه أن يكون شاعرًا ؟![٣]

(١) يُنظَر : طبقات فحول الشعراء ٣٧٥/٢ ، والموشح ص١٥٩ .

(٢) يُنظَر : الأغاني ،٣١/٨ .

(٣) يُنظَر : طبقات فحول الشعراء ،٣٧٩/٢-٣٨٠ .

ويبدو في جواب الأسيْدي : (أوَ ذاكَ يمنعه أن يكون شاعرًا) أنّ رَأيَه هذا نابعٌ من داخِله ؛ فهو مستمسِكٌ بقوله بتفوُّق جرير على صاحبَيه ؛ حتّى وإنْ هجا جريرٌ قومَه بني أسيد وآلَمَهم في الهجاءِ ، فإنّ هذا لم يمنعْه مِن قولِ ما يعتقِدُه حين تلقّى شعر جرير مع صاحبيه ، وقارَن بينهم .

* * *

إنْ خِفّةَ شِعر جريرٍ ، وعذوبة موسيقاه ، وجماليّات تصويره هي التي جعلت شعره -من حيث تلقي المغنّين له- رائجًا عندهم أكثرَ من صاحبَيْهِ . ففي كتاب (الأغاني) تتجسّد أمامَنا الكثيرُ من الإشارات المعلِنة بهذا الشأن[1]. كما إن كتاب القيرواني (قطب السرور في أوصاف الخمور) فيه الكثير من القصص التي تشير إلى أن أغلب المغنين يميلون إلى غناء شعر جريرٍ ؛ أمثال : ابن سُريج ، ومَعْبد ، وإبراهيم المهدي ، وأبي دلف . ومن أمثلةِ هذا : ما ذكره في حديثه عن أبي دلف ؛ إذ قال : «كان أبو دلفٍ القاسمُ بن عيسى العجلي مع شرفه وتقدُّمه يرى الغناءَ فضيلةً وأدبًا . ونادَم المعتصمَ ، وغنّى في مجلسِه ، وكان سببُ ذلك : أنه كان منقطعًا إلى الواثق ينادمه في أيّام المعتصم ، فوُصِف للمعتصم ، فأحبَّ أن يسمعَه ، وسألَ الواثقَ عنه ، وأمَرَ بإحضارِه . فلمّا حضر قال له : يا قاسم ، غَنِّ أميرَ المؤمنين من صنعتك في شعر جريرٍ :

بَانَ الخَليطُ بِرَامَتَينِ فَوَدَّعوا أَو كُلَّما رَفَعُوا لِبَيْنٍ تَجزَعُ ؟!

فغنّاه إيّاهُ ، فقال المعتصم : أحسنتَ ! أحسنتَ !»[2].

إنّ طَلَبَ الواثق للمغنّي صنْعتَه في شعر جريرٍ ، وتحديدَه لها =يعطي إشارةً بجودة هذا الصنيعِ الغنائي الذي صنعه المغنّي من قصيدة جرير العينية ، التي تأتي بدورها استجابةً لذائقة المغني الباحث في تلحيناته للأشعار عن نصٍّ قابلٍ للتلحين والغناء ؛ فكانت مدار سؤال الجودة والبراعة لدى الواثق حينما غنّاها أبو دلف .

(١) يُنظَر : مثلًا ، ٣٢/٨ - ٦٤ ، ٢٥٤ .

(٢) تحقيق سارة البربوشي بن يحيى ، منشورات الجمل ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ٢٠١٠م، ص٤٤٢

وانتشار شعر جرير بين أهل البادية والمغنّين يعضد حُكْم الأخطل على جرير حين قال للفرزدق : قد أُعطِي جريرٌ من سيرورة الشعرِ شيئًا ما أُعْطِيَه أحدٌ ؛ فقد قال :

وَالتَّغْلِبِيُّ إِذَا تَنَحْنَحَ لِلْقِرَى حَكَّ اسْتَهُ وَتَمَثَّلَ الْأَمْثَالَا

فلم يَبْقَ سقّاءٌ ولا أَمَةٌ إلّا رَواهُ[١].

* * *

ويذكر ابن سلّام عن حاجب بن يزيد بن شيبان أنّه قال : قال جريرٌ بالكوفة[٢]:

لَقَدْ قَادَنِي مِنْ حُبِّ مَاوِيَّةَ الهَوَى وَمَا كُنْتُ أُلْقَى للجَنِيبةِ أَقْوَدَا

أُحِبُّ ثَرَى نَجْدٍ وبالغَوْرِ حَاجَةٌ فَغَارَ الهَوَى يَا عَبْدَ قَيْسٍ وأَنْجَدَا

فأعجبتْ الناسَ ، وتناشدوها .

وحين هجا جريرٌ الرّاعيَ النميريَّ طارتْ القصيدةُ ، وانتشرتْ انتشارًا سريعًا ، فوصلتْ إلى قوم النميري قبل أن يصل إليهم ؛ ممّا جعله يقول مقولته الشهيرة : «إنّ لِجريرٍ أشْياعًا من الجِنّ» [٣].

وتناشُدُ العامّةِ والنّاسِ شعرَ جريرٍ ، وإعجابُهم به لا يعني اقتناعَ كافّة متلقّيه به ؛ فهناك مَن رفَضَ تقبُّل شعْره من الجمهور . فقد رُوي أن بني الهُجيم سمحوا للفرزدق أن ينشدهم من شعره في مسجدهم ، وبلَغ ذلك جريرًا ، فأتاهم من الغَدِ ينشدهم كما أنشدهم الفرزدق ، فقال له شيخٌ منهم : يا هذا ، اتّق الله ؛ فإنّ هذا المسجد إنّما بُنِي لِذكْر الله ، والصلاة ! فقال جريرٌ : أقْررتم للفرزدق ، ومنعْتموني !! . وخرجَ مُغْضَبًا ، وهو يقول :

(١) الموشّح ،ص١٩٢ .

(٢) يُنظَر : طبقات فحول الشعراء ،٣٩٧/٢ .

(٣) يُنظَر : الأغاني ،٢٤/٨ .

إِنّ الهُجَيْمَ قَبِيْلةٌ مَلْعُونَةٌ حُصُّ اللِّحَى مُتَشَابِهُو الأَلْوَانِ[١]

وطَرْدُ جريرٍ من المجلسِ بلسانِ شيخٍ من قبيلة الهُجَيمِ يدلّ على عدم تقبُّل تلك القبيلة له ولشعره بالخصوص ، وليس من باب التديُّن -كما يدّعي هذا الشيخ- ؛ فالفارق بين إنشاده وإنشاد الفرزدق لهم في المسجد يومٌ واحد ، ولا يمكن أن يكونوا قد تزهّدوا في يومٍ !!

والعامّةُ قد تتقبّلُ شِعر الثلاثيّ الأموي وتتمثّلُ به في وقت الحاجة إليه . فقد أورد ابنُ سلّامٍ عن ابن الحجّاج الأسيدي أنه قال : خرجتُ إلى الصَّائِفَةِ ، فنزلْتُ منزِلًا لبني تغلبَ ، فلم أجِدْ به طعامًا ولا شرابًا ، ولا علَفًا لدابّتي ، ولم أجِدْ ظلًّا . فقلتُ لرجلٍ منهم : أما في داركم هذه مسجدٌ أستظلّ بفيئِه ؟! قال : ممّن أنتَ ؟ قلتُ : من بني تميمٍ . قال : ما كنتُ أرى عمَّك جريرٌ إلّا قد أخبرَكَ حين قال :

فِيْنَا الْمَسَاجِدُ وَالإِمَامُ ، وَلَا تَرَى فِي دَارِ تَغْلِبَ مَسْجِدًا مَعْمُورَا[٢]

فالرجل من العامّة حين سأله التميميُّ عن إمكان وجود مسجدٍ يستظلّ بفيئه أجابَه ببيتٍ لجريرٍ ، يختصر فيه واقع ديار بني تغلب التي تخلو من المساجد . وهو استعمالٌ تفاعليّ إيجابيّ ؛ مثَّل الواقع ، ووصَفَه بلغة شعريّةٍ مختصرة ، لا تحتملُ الجدلَ والأخْذَ والردّ .

(١) يُنظَر : طبقات فحول الشعراء ،٢/٤٢٠-٤٢١ .

(٢) يُنظَر : طبقات فحول الشعراء ،٢/٤٩١.

الفصل الأول

الموازنات

-إشارة تفصيلية :

تركّزت نظرة الحركة النّقديّة في معيارية التفاضل بين الشعراء في عصر بني أمية على ثلاثة شعراء أَجْمَعَ النُّقّاد والبلاغيون والعلماء على انعقاد لواء الشاعرية لهم ؛ وهم (الأخطل ، وجرير ، والفَرَزْدَق) ؛ إذ يُعدّون – وفقًا لما دار حولهم من آراء نقدية وبلاغيّة متعددة ومتنوعة – أهمَّ شعراء المرحلة بالاتفاق . فقد رَوى أبو عبيدة ومحمد بن سلام –ووافقهما الأصمعي– عن أحمد ابن عبد العزيز ، عن عمر بن شبّة ، أنه قال : اتّفقت العرب على أنَّ أشعر أهل الإسلام ثلاثة : جريرٌ ، والفَرَزْدَق ، والأخطل . وفي جمهرة أشعار العرب يقول أبو عبيدة : أجمع الناس على أن أشعر الناس في الإسلام ثلاثة ، وهم : الفَرَزْدَق ، وجرير والأخطل . وذلك أنهم أُعطُوا حظًّا في الشعر لم يُعطَه أحدٌ في الإسلام[١] .

وبهذا الاتفاق على فحولة شاعريتهم –وإن اختلفوا في تقديم بعضهم على بعض[٢]– جعلهم ابن سلام في طبقة واحدة ضمنَ الطبقة الأولى من فحول الإسلام ، وهي الطبقة التي تقابل الطبقة الجاهلية الأولى ، التي تضم : امرأ القيس ، والأعشى ، والنابغة ، وزهيرًا . والتقابلية بين الطبقتين الجاهلية والإسلامية تعكس مدى قوة فحولتهم الشعريّة .

وانعقادًا على التقابُل الشعري بين هؤلاء الشعراء الثلاثة ظهرت مقولات ومرويّات تربط بينهم ، وتشير إلى الوشائج التي يتعالقون حولها ، وتشبِّه شاعريتهم بشاعرية بعض الشعراء الجاهليين . قال أبو عبيدة : كان أبو عمر يُشبِّه جريرًا بالأعشى ، والفَرَزْدَق بزهير ، والأخطل بالنابغة[٣] . وقال ابن قتيبة : «كان جريرٌ من فحول شعراء الإسلام ، ويشبَّه من شعراء الجاهلية بالأعشى»[٤] .

---

(١) يُنظَر : القرشي ، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام ، ص: ٩٩ .

(٢) يُنظَر : الأغاني ،٦/١ .

(٣) يُنظر : المصدرالسابق، ٢٠٥/٨، والبغدادي ، خزانة الأدب، ٢٢١/١ .

(٤) الشعر والشعراء ، ٤٦٥/١ .

وبنظرةٍ في هذه المقولات والمرويات الموازِنة ، نجدها تفضي بأن النظرة الترابُطية والتلازُمية لهؤلاء الشعراء تقترن بالاختلاف في حركة النقد العربي القديم ؛ حيث لا يُذكر أحدُ هؤلاء الشعراء – الأخطل وجرير و الفَرَزْدَق – إلّا ويُذكر الآخر معه . وهي تلازُمية تُفضي غالبًا إلى الاختلاف .

قال أبو الفرج : واختلفوا بعد اجتماعهم على تقديم هذه الطبقة في : أيّهم أحقُّ بالتقديم على سائرها؟ [١] . ويقول بروكلمان – بعد أن استعرض شاعرية الأخطل – : ((وقد اختلف نُقّاد العرب في أشعر الشعراء الثلاثة))[٢] . وقد كثُرت المرويات والقصص والمقولات والمفاضلات التي توحي بتلازُمهم ؛ مع محاولة بيَان مواطن الاختلاف والالتقاء في شاعريتهم .

إنّ تلازُم ذكر هؤلاء الشعراء مع بعضهم ، وعقد الموازنات بينهم ، واتفاق العرب على أنهم أشعر شعراء عصرهم ، ثم اختلاف متلقِّي الشعر في تفضيلهم ؛ فلكل متلق منزعٌ ومَهْيَعٌ ، أو مذهب نقدي يقاربهم به =كلُّ ذلك جعل النُّقّاد القدماء يقاربونهم بمقاربات مختلفة كان منها : الموازنات . فالموازنات تُعدّ من أهم المقاييس والمعايير النّقديّة التي قارَب بها النُّقّاد والدارسون حكمهم على شاعرية الثلاثي الأموي .

وقد اختلفت أشكال الموازنة بين النُّقّاد تبعًا لأحكامهم : موازنات في الأغراض ، وفي المزايا الفنية ، وفي القيم المضمونية ، وموازنات الشعر بالشعر ، وفي عوامل خارجة عن النص الشعري . وهو اختلاف يرجع إلى اختلاف الزمن ، والدوافع ، والأذواق ، والتوجهات ، والمرجعيات الفكرية ، والثقافات . وهو نَسَقٌ باطنيٌّ أكّد عليه أبو الحسن علي الزرويلي ؛ فقد قال في مخطوطته : (أنس السمير في نوادر الفَرَزْدَق وجرير) في سياق أشعر الناس : ((: قد تكلّم العلماء

(١) الأغاني، ٦/٨

(٢)تاريخ الأدب العربي ، نقله إلى العربية، عبد الحليم النجار ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٤، ١٩٩٨م ٢٠٧/١ .

كثيرًا على تفضيل الفَرَزْدَق وجرير على الأخطل ، وعلى تفضيله عليهما ، وعلى تفضيل أحدهما على الآخر ؛ فكلٌّ يفضّل ما يشاء ويختار ما يناسب طبيعته»[١] .

وقال في السياق ذاته : «في أقوال العلماء في تفضيل الشعراء بعضهم على بعض ، مختلفٌ باختلاف مراميهم ، وما يميل إليه طبعهم ؛ فمن كان طبْعه محبّة الخمر والميل إلى سماع ما قيل فيها فلا شك أنه لا يرضى بدلًا بالأعشى والأخطل ، ولا أبي نواس ؛ لأن كل واحد من الثلاثة شيخُ زمان في حُبّ الخمر ووصْفها»[٢] .

إن اختلاف مستويات تقبُّل المتلقِّين نُقّادًا وعلماءً في أحكامهم التفاضلية بين الثلاثي الأموي هو الموجِّه لتدارُس (الموازنات) بوصفها نمطًا أساسًا من أنماط تلقّيهم ؛ من خلال رصد المقولات الموازنة والمرويات والأحكام ، وتصنيف أشكالها ومستوياتها في كتب التراث النّقديّ والبلاغي ، وقراءة تصوُّرات النُّقّاد والدارسين ، وقراءة أبعاد التلازُم والاختلاف ، والحضور والغياب ، والتناقُض والتوافُق .

كما يهدف تدارُس الموازنات إلى تحرير الأحكام النّقديّة المطلقة حول هؤلاء الشعراء، وتحليلها ، ومُحاججتها ، وتبيان معاييرها ومستوياتها ، والكشف عن علاقتها بقضايا النقد في مسيرة التراث النّقديّ ، وعلاقتها بنسقية تفكير النُّقّاد ومرجعياتهم ، التي أشرنا إليها إشارة طفيفةً في قول الزرويلي . فالمرجعيات والميول والمرامي كان لها علاقة بالتشبيهات والاقترانات التي تلازِم وصْف بعض الشعراء بـ : البحر ، ومدينة الشعر ، والصخْر ، والفرس المُصلّي .

(١) مخطوط : أنس السمير في نوادر الفَرَزْدَق وجرير ، الزرويلي ،علي مصباح العثماني ، حصلت عليه من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، معهد المخطوطات العربية، القاهرة، الخزانة الحسينية ، برقم ١١٤١٣/ز ، ف٤٣ غ٢٩٤ .

(٢) المصدر السابق .

وعليه ؛ فالمتلقِّي في تدارُس الموازنات هو الفاعل ، والفاعلية توجِب : ((أن يصل من يتصدّر للموازنة بين الشعراء إلى درجة عُليا في فهم الأدب ، وأن يُصبح وله في النقد حاسة فنيةٌ تَنْأى به عمّا يفسد حُكمه من الأهواء والأغراض ... فقد نجد من الناس من يَطرب للشعر ؛ لا لأنه شعر ؛ بل لأنه طرَق موضوعًا يحبه ، وكشَف عن معنى تميلُ نفسه إليه ، وقد لا يكون ما سمعه أو قرأه جميلًا من الوجهة الفنية ، أفيُعتبر هذا الإعجابُ دليلًا على حُسن ما استحسنه هذا الذي تشبّعت نفسُه بغرضٍ خاصٍّ ؟))[١] .

فما ماهيّة الموازنة والاعتبارات التي تستوجب قبول حكمها ومستوياتها وأنماطها لدى تلقّي النُّقّاد والدارسين لشعر الثلاثي الأموي ؟

تدخل لفظة (الموازنة) في مجالات معرفية متعددة ؛ فنجدها في حقل الاقتصاد والفلسفة والسوسيولوجيا والبلاغة ، بمفاهيم مختلفة ، وحمولات دلالية متباينة . ولكنها تحضر في معاجم اللغة بحمولات متقاربة في سياق الدلالة الباطنية ؛ فلفظة (وزن) تكثر في ألفاظ العرب ، حتى قيل: وازنْت فلانًا موازنة : إذا كافأته على فعل الخير أو الشر . وقالوا : فلان راجحُ الوزن : إذا نسبوه إلى رجاحة الرأي وشدة العقل[٢] . ويقال : وازنته موازنة : عادلْته وقابلْته . والأصمعي يقول : النِّدّ[٣] .

فلا يخفي من دلالات المعاني ما بينهما من صلات بمفهوم الموازنة ، وهو : ((الموازاة بين شيئين ؛ بحيث يستتبع ذلك الترجيح بينهما))[٤] . فالموازَاة لا تكون بين شاعرين إلّا إذا كانا من

(١) مبارك : زكي ، الموازنة بين الشعراء أبحاث في أصول النقد وأسرار البيان ، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ، ط٤ ، ٢٠٠٦ ، ص٧-٨.

(٢) يُنظَر: ابن دريد،جمهرة اللغة،تحقيق زمري بعلبكي، دار العلم للملايين،بيروت،١٩٨٧،مادة ، ز ن و.

(٣) يُنظَر : ابن سيدة ، المخصص مطابع الأميرية،بولاق،١٣٢١هـ،مادة ، و ز ن .

(٤) لاشين : كمال عبد الباقي ، الموازنات الشعرية في النقد العربي القديم ، دار البصائر، القاهرة ، ط١ ٢٠٠٧-١٤٢٨هـ ، ص٢٤ .

الرجاحة والعقل الرشيد بمكان ، وإلّا ما موجبات عقد الموازاة بين أشياء لا فائدة عقلية منها . وهذا معقود بالندية ؛ فالموازَن بينهما أنداد ، والندّ لا يكون نِدًّا إلّا إذا كان في خصمه المقابل ما يشفع للنّدّيّة . ويستتبع الرّجاحة والنّدّيّة : المكافأة . والترجيحُ بين النّدَّين ضرب من أضرب المكافأة التي تُعطي ختامًا لفعل الترجيح .

وكل هذه المفاهيم تصب في سياق الموازنة النّقديّة التي نقصد بها في هذه المدارسة : «**ضرب من ضروب النقد ، يتميز بها الرديء من الجيِّد ، وتظهر بها وجوه القوّة والضّعف في أساليب البيان**»[١] . كما أنها تصب في سياق الوصف ؛ فالموازنة : «**نوع من الوصف ؛ فالذي يوازن بين شاعرَين إنّما يصف ما لكلٍّ منهما وما عليه ، بأدقِّ ما يمكن من التحديد**»[٢] .

وما بين النقد والوصف في الموازنات نجد مقولات تميّز بين الجيد والرديء ، وغيرها لا يميز . ومرويات تصف تشبيهًا لا تعليلًا ، وموازنات تقارب بين الموازى بينهم في الأغراض ، وثانيةً في القدرات الفنية ، وأخرى تتجاوز إلى القول بالشعر والتطبيق ، ومنها ما يخرج عن نطاق النصّ إلى الشخص وإلى غيره ، ومنها ما يعتمد على الموازنة الطبقية ؛ كما فعل ابن سلام . وكل ذلك يمكن حصره في أربعة أنماط ، تحدّد أشكال الموازنات التي دارت حول الثلاثي الأموي ، التي تمثلت فيما يأتي :

❁ أنماط التلقي في الموازنات :

- **النمط الأول : الموازنات المعتمدة على الأغراض الشعرية .**
- **النمط الثاني : الموازنات المعتمدة على السمات والمقاييس الفنية وقِيَمها .**
- **النمط الثالث : الموازنات التطبيقية المعتمدة على المقارنات بين الأبيات الشعرية وغيرها.**

(١) مبارك : زكي ، الموازنة بين الشعراء، ص٦ .

(٢) المرجع السابق ،ص٢٢ .

-النمط الرابع : الموازنات المعتمدة على مقاييس خارجة عن نص العمل الشعري .

- النمط الخامس : الموازنات غير المنمّطة .

النمط الأول : الموازنة المعتمدة على الأغراض الشعرية :

للأغراض الشعرية أهمّيّة لدى النُّقّاد ودارسي الشعر ؛ إذ تُعدّ ((واحدةً من المقاييس النّقديّة التي كان يعتمد عليها النُّقّاد في الموازنة بين الشعراء ، وكثيرًا ما كان يُقدَّم شاعرٌ على آخر ؛ وفقًا للأنماط الشعرية التي يُحسنها ، وتبعًا للأغراض الشعرية التي تنتظم شعره ، وعدد تلك الأغراض وتنوّعها في أشعاره))[١] .

والغرض في مفهومه اللغوي هو : الهدف ، والبُغية ، والمقصد[٢] .

وأمَّا في بُعده الاصطلاحي لدى العرب القدامى فلم يكن هناك اتفاق على تصنيف موحّد للأغراض الشعرية ، ولا على مسمًّى واحدٍ لمفهوم الغرض ؛ فقد أطلقوا عليه عدة مفاهيم ، مثل : الفن – الضرب – الجنس – النوع – الصنف إلى غيرها من المسمّيات .

وكما لم يتفق النّقاد القدماء على المسمّى نجدهم اختلفوا أيضًا في عدد الأغراض الشعرية ؛ فهي لدى ثعلب –الذي يُعد أول ناقد عربي قديم أثار هذه المسألة–[٣] سبعة أنواع ؛ هي : المديح ، والهجاء ، والرثاء ، والغزل ، والاعتذار ، والتشبيه ، والاقتصاص ، والأخبار .

ولدى ابن رشيق سبعة أنواع ، اعتمدت على معايير متنوعة :

---

(١) يونس : حمود حسين ،الموازنة في النقد العربي حتى القرن الخامس الهجري ، هيئة الموسوعة العربية سوريا ،ط١ ، ٢٠٠٨-١٤٢٩هـ، ص٥٥٠ .

(٢) لسان العرب ، مادة ،غ ر ض .

(٣) قواعد الشعر ، تحقيق رمضان عبد التواب ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، د.ط ، ص: ٣٧ ، ويُنظَر الطرابلسي، أمجد ، نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة ، ترجمة ، إدريس بلمليح ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٣م ،ص ٢٢٩ .

منها ما يعود إلى المقاصد ؛ مثل : مدح وهجاء ، ونسيب ورثاء ، وحكمة ولهو ، و مدح وهجاء ، ونسيب ومعانيه .

ومن المقاييس ما يعود إلى الدوافع ؛ مثل : الرغبة والرهبة ، والطرب ، والغضب .

ومنها ما يعود إلى الأسلوب[١] .

وقد ضبطها حازم القرطاجني في أربعة أغراض : التهاني وما معها ، والتعازي وما معها ، والمدائح وما معها ، والأهاجي وما معها[٢] .

وتعالُقًا وإلحاقًا بكل هذا ؛ فإنَّ غرض الشاعر يتضمّن دائمًا قصدًا ما ، وهذا القصد يحتمل وجهين كما يراها أحد النقاد :

((**فقد يكون** هدفه هو المتلقي نفسه فيكون غرض المدح هو مدح سيف الدولة. وغرض الهجاء هجاء الفرزدق لكُليب عشيرة جرير ، وغرض الفخر رفع جرير مكانة قيس بعد تحالف كُليب معها . فهنا يكون الغرض هو الهدف الذي يتجاوز به الشاعر القصيدة ، وصولًا إلى غاية معينة هي : إرضاء الآخَر ، أو كسبه ، أو نيل عطائه . فالغرض في هذا المعنى هو قصد شيءٍ أو شخص خارجي ...**أمَّا الوجه الثاني** : فلا يكون للشاعر فيه قصد خارجي ؛ فإذا وصف ناقة فليس مطلبه من وراء ذلك سوى بغية الوصف ... الغرض هو الشعر نفسه ، فيكون القصد داخليًا ، ويتحدد الغرض كمفهوم فني))[٣] .

---

(١) يُنظَر : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق صلاح الدين الهواري ، وهدى عودة ، دار الهلال، بيروت د . ط ، ٢٠٠٢م ، ١٢٣/٢ ، وانظر : كتاب السنة الشعرية في العصر الأموي ، ص ٤٦٨ .

(٢) يُنظَر : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص ٣٤١ .

(٣) يحياوي : رشيد ،الشعرية العربية ، الأنواع والأغراض، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، الطبعة الأولى ١٩٩١م، ص ٥٦ .

ومقياس الموازنة المستند على الغرض الشعري اقترن في نشأته باستعمال صيغة التفضيل ؛ كأمدح العرب ، وأشعر الناس . وهي صِيَغٌ تتضمن في حمولاتها أحكامًا غير معلّلة في مألوف القول التفاضُلي ؛ على الرغم من أنّها قد تصدر عن متلقّين واعين بفنّيات الشعر وجمالياته ؛ كالشّعراء . كما يصدر هذا المقياس عن نُقّاد وعلماء ورواة وأشخاص عاديين ، فيحمل في نسقيته مفاضلة ضمنية . ومن ذلك : أن ضوء بن اللَّجْلاج لقي الفَرَزْدَق، فقال له : من أمدَحُ أهل الإسلام ؟ فقال له : وما تُريد إلى ذلك ؟ قال : تمارَيْنا فيه. قال : الأخطل أمدحُ العرب[١] .

وابن مَرّار الشيباني يقول : الأخطل عندنا أشعر الثلاثة . فقال له ابن النّطّاح : إنه أمدحهم. فقال : لا والله ! ولكن أهجاهم . مَنْ منهما يحسن أن يقول[٢] :

وَنَحْنُ رَفَعْنَا عَنْ سَلُولٍ رِمَاحَنَا وَعَمْدًا رَغِبْنَا عَنْ دِمَاءِ بَنِي نَصْرِ

ويظهر من جواب الفَرَزْدَق التفضيلي أنه جاء بناء على سؤال أحد مُتلَقّي الشعر ؛ فالمفاضلة بُنيت على سؤالٍ محدَّدٍ بزمن : (أهل الإسلام) ، وغرض : (من أمدح) ، لكنها تجاوزت الزمن لتصل به إلى عموم العرب . وبهذا ؛ فالمفاضلة في هذا السياق هي نتيجة ذهنية لفعل السؤال، ومحدودية الاختيار .

كما يُظهِر قول الشيباني : (أشعر الثلاثة) عموميةَ الحكم المبني على الإعجاب المطلق ، حاول ابن النّطّاح أن يحدّده في غرض (المدح) ، وهو غرضٌ اشتهر به الأخطل ، وقد أقرّ به الفَرَزْدَق في المروية السابقة . إلّا أن تلقي إسحاق الشيباني مختلف عن تلقي الفَرَزْدَق تحديدًا في تعيين موطن الإجادة والشاعرية عند الأخطل ؛ فالشيباني يرى أن الأخطل جادٌّ شاعريةً في مجال الهجاء ؛ وهو رأي يكسر مألوف ما جاء في نصوص المفاضلة بين الشعراء الثلاثة الأمويين ، فأشْهَرُ

(١) الأغاني ، ٢٠٥/٨.

(٢) المصدر السابق ،٢٠٥/٨ .

من شُهِر منهم في سياق الموازنة في الهجاء : جرير . ويعلّل رأيه باختيار بيت شعري واحد ، يوضح فيه مركز قوة الهجاء ؛ مراهنًا على عدم مقدرة الفَرَزْدَق أو جرير على قول مثله ؛ وهو :

وَنَحْنُ رَفَعْنَا عَنْ سَلُولٍ رِمَاحَنَا وَعَمْدًا رَغِبْنَا عَنْ دِمَاءِ بَنِي نَصْرِ

وليس أعجب من تفضيل الشيباني للأخطل على صاحبيه في غرض الهجاء إلّا اختيار هذا البيت ؛ فهو يختاره للبرهنة على إجادة الأخطل لفن الهجاء ، والبيتُ سياقه فخري ، جاء في قصيدة مدح فيها عبد الملك بن مروان ، وافتخر على قيس وهجاهم ، فقال في هجائهم :

لَقَدْ حَمَلَتْ قَيْسُ بْنُ عَيْلَانَ حَرْبَنَا عَلى يَابِسِ السّيْسَاءِ مُحْدَوْدِبِ الظَّهْرِ

ضَفَادِعُ فِي ظُلَمَاءِ لَيْلٍ تَجَاوَبَتْ فَدَلّ عَلَيْهَا صُوتُها حَيَّةَ الْبَحْرِ

ثم بدأ مباشرةً بعد هذه الأبيات بالفخر ببني تغلب :

وَنَحْنُ رَفَعْنَا عَنْ سَلُولٍ رِمَاحَنَا وَعَمْدًا رَغِبْنَا عَنْ دِمَاءِ بَنِي نَصْرِ

ولربّما كان اختياره لهذا البيت من باب الإشارة بالجزء للدلالة على الكل ، أي للدلالة على أن ما جاء في هذه القصيدة من هجاءِ قيس لا يستطيع أن يقوله الفَرَزْدَق ولا جرير . والواقع أن القصيدة حملت مضامين هجائية قوية ، لكنها مضامين يمكن أن تقول : إنها لا تصلح إلّا أن توجّه للخاصة ، أمثال : الشيباني ، الذي تُملي عليه مرجعيته اللغوية البحث عن الصور والألفاظ القوية النادرة ، وإلّا فإن لجريرٍ أبياتًا في الهجاء فاقت انتشارًا وحضورًا في كتب التراث النّقديّ وعند عددٍ متنوع من المتلقّين -أبياتَ الأخطل هذه . فقد قال جرير في الهجاء :

فَغُضّ الطَّرْفَ إِنَّكَ مِنْ نُمَيْرٍ .....

وهو بيتٌ من الشُّهْرةِ بمكانٍ ؛ حتّى إنّه لا يمكن أن يقارَن ببيت الأخطل السابق الذي فاضل به الشيباني الأخطل على صاحبيه في سياق الهجاء ، إلّا إذا تقبّلناه من باب مرجعية الشيباني

الفكرية والثقافية ؛ فهو لا يميل إلى الأبيات الهجائية البسيطة في تصويرها ولفظها التي تناسب العامة لا العلماء . وتلك نقطةٌ انتبه لها الأخطل في نسقية الهجاء ، فقال : قلت بيتًا ما أعرف في الدنيا أهجى منه :

قَوْمٌ إِذَا اسْتَنْبَحَ الأَضْيَافُ كَلْبَهُمُو قَالُوا لِأُمِّهُمُو : بُوْلِي عَلَى النَّارِ

وقال جرير :

وَالتَّغْلِبِيُّ إِذَا تَنَحْنَحَ لِلْقِرَى .....

فلم يبق سَقّاء ، ولا أَمَةٌ إلّا رواه[1] .

فالتفاضُل في الهجاء قد لا يعود على اختيار الصورة واللفظ فقط ؛ بل إلى مجموعة من العوامل الفنية ؛ كالخِفّة ، وإدخال السخرية التي قضى بها الأخطل لجرير ، معترفًا أنه والفَرَزْدَق أشعر . ولكن سيرورة الأبيات الهجائية تعتمد على مقومات شعرية قد افتقداها أمام مقدرة جرير الشعرية في الهجاء .

كذلك حَفِظَت النُّصوص النّقديّة المرويّة الكثيرَ من الموازنات بين الثلاثي الأموي ، التي تدور حول التفاضلية في الأغراض الشعرية ، جاء منها :

(١) قول جرير حين سُئل : أيّ الثلاثة أشعر ؟ فقال : أما الفَرَزْدَق فتكلَّف مني ما لا يُطيق . وأما الأخطل فأشدُّنا اجتراءً ، وأرْمانا للفرائص ، وأما أنا فمدينة الشعر. وقال أيضًا عن الأخطل : كان أشدُّنا اجتزاءً بالقليل ، وأنعتُنا للحُمُر والخمر . وفي صيغة أخرى قال : يجيد مدح الملوك ، ويصيب صنعة الخمر[2] .

(١) يُنظَر : الموشح ، ص١٩١-١٩٢ .

(٢) يُنظَر : الأغاني ، ٨/٢٠٥ .

(٢) قال الفَرَزْدَق عن ذاته حين سُئل عنها وعن صاحبيه : «كفاك بي إذا افتخرت ، وابن المراغة إذا هجا ، وابن النصرانية إذا امتدح»[١] .

(٣) «وقيل للأخطل : أخبِرنا عنك وعن هذين التميميّين . قال : أما أنا فأمْدَحُهم للملوك ، وأنعتهم للخمر . وأما الفَرَزْدَق فإنه أفخرُنا ، وأما جرير فإنه أعزُّنا»[٢] . وفي رواية أخرى : وأسهبُنا وأنسبُنا وأسبُّنا جرير[٣] .

(٤) عن أبي الزناد ، عن أبيه ، قال : قال لي جرير : يا أبا عبد الرحمن أنا أشْعَرُ أم هذا الخبيث ؟ – يعني الفَرَزْدَق – فقلت : لا والله ، ما يشاركك ولا يتعلَّقُ بك في النَّسِيب. قال : أوْه ! قضيتَ والله له عليّ . أنا والله أُخبرك : ما دهَاني إلّا أني هاجيت كذا وكذا شاعرًا –فسمّى عددًا كثيرًا– وأنه تفرّد لي وحدي[٤] .

(٥) قال أبو عبيدة : «اجتمع الفَرَزْدَق وجرير وكثيِّر وابن الرّقاع عند سليمان بن عبد الملك ، فقال : أنشِدونا من فخركم شيئًا حسنًا ، فبدرهم الفَرَزْدَق ، فقال :

وَمَا قَوْمٌ إِذَا العُلَمَاءُ عَدَّتْ عُرُوْقَ الأَكْرَمِينَ إِلَى التُّرَابِ

بِمُخْتَلِفِيْنَ إِنْ فَضَّلْتُمُونَا عَلَيْهِمْ فِي القَدِيمِ وَلا غِضَابِ

ولو رفع السحاب إليه قومًا علونا في السماء إلى السحابِ

فقال سليمان : لا تنطقوا ، فوالله ما ترك لكم مقالًا»[٥] .

---

(١) السيوطي : شرح شواهد المغني ، تعليق ،محمد الشنقيطي ، دار الحياة ، بيروت د.ط ١٢٣/١.

(٢)جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام ، ص١٠٠ .

(٣) يُنظَر : البيهقي ، المحاسن والمساوئ ،١٦٤/٢ .

(٤) يُنظَر : الأغاني ، ٢٠٠/١١ .

(٥) المصدر السابق ، ٢٢٩/١١.

(٦) سأل الوليدُ بن عبد الملك جريرًا عن نفسه ، فقال : إنّي مدينة الشعر ، منها يخرج وإليها يعود ؛ نَسَبْتُ فأطربتُ ، وهجوتُ فأرديتُ ، ومدحتُ فنسيتُ ، وأرملتُ فأغزرْتُ ، ورجزْتُ فأبحرْتُ . فأنا قلتُ ضروبَ الشِّعْر كلَّها[١] . في سياق القول في فنون الشعر كلّها قال أبو عبيدة : يَحتجُّ من قدّم جريرًا بأنه كان أكثرهم فنون شعر ، وأرقَّهم نسيبًا ؛ كان أشبههما وأنسبهما[٢] .

(٧) قال محمد بن سلّام : «ورأيت أعرابيًّا من بني أسد أعجبني ظَرْفهُ وروايته ، فقلت له: أيّهما عندكم أشعر ؟ قال : بيوت الشعر أربعة : فخر ، ومديح ، وهجاء ، ونسيب . وفي كلها غلب جرير ، قال في الفخر :

إِذَا غَضِبَتْ عَلَيْكَ بَنُو تَمِيْمٍ حَسِبْتَ النّاسَ كَلَّهُمُ غِضَابَا

والمديح :

أَلَسْتُمْ خَيْرَ مَنْ رَكِبَ المطَايَا وَأَنْدَى العَالَمِينَ بُطُونَ رَاحِ ؟

والهجاء :

وَغُضَّ الطَّرْفَ إِنَّكَ مِنْ نُمَيْرٍ فَلَا كَعْبًا بَلَغْتَ وَلَا كِلابَا

والنسيب :

إنَّ العُيُونَ الّتِي فِي طَرْفِهَا حَوَرٌ قَتَلْنَنَا ثُمّ لَمْ يُحْيِيْنَ قَتْلَانَا

قال أبو عبد الله محمد بن سلام وبيت النسيب عندي :

---

(١) المصدر السابق ، ٣٩/٨-٤٠، وقد قيل : إن الذي سأل هو عبد الملك ، وليس ابنه .

(٢) الأغاني، ٦/٨ .

فَلَـمّا التَقـى الحيَّـانِ أُلقَيـتِ العَـصَا وَمَاتَ الهوَى لمّا أُصِـيْبَتْ مَقَاتِلُـهْ))[١]

وعقّب ابن سلّام بعد حديث الأسدي بقوله : وإلى هذا يذهب أهل البادية[٢] .

(٨) ((قال شَبّة بن عِقَال : الأخطل يجيد المدح والفخر . وقال خالد بن صفوان : أمّا أعظمهم فخرًا وأقلّهم غزلًا فالفَرَزْدَق ، وأمّا أحسنهم نعتًا وأمدحهم بيتًا الذي إنْ هَجا وضَع وإن مدح رفَع فالأخطل ، وأمّا أغزرهم بحرًا وأرقّهم شعرًا وأهتكهم لعدوه سِترًا فجرير))[٣] .

يلجأ بعض متلقِّي شعر الثلاثي الأموي في موازنته التي يربط فيها بين تفضيله لأحدهم وبين الموضوع الشعري الذي يرى أنه أشعر فيه من صاحبيه -إلى صنعها شعرًا ؛ كما فعل النميري ، ومروان بن أبي حفصة ، وسفيح بن رباح .

(٩) فضّل الراعي النميري الفَرَزْدَق في الهجاء ، فقال[٤] :

يَـا صَـاحِبيَّ دَنَـا الأَصِـيْلُ فَـسِيْرَا غَلَـبَ الفَـرَزْدَقُ فِي الهِجَـاءِ جَرِيـرا

(١٠) حَكَم مروان بن أبي حفصة بين الثلاثة بقوله[٥] :

ذَهَـبَ الفَـرَزْدَقُ بِالفَخَـارِ وِإِنَّـمَا حُلْـوُ الكَـلَامِ وَمُـرُّهُ لِجَرِيْـرِ
وَلَقَـدْ هَجَـا فَـأَمَضَّ أَخْطَـلُ تَغْلِـبٍ وَحَـوَى اللُّهـى بمَدِيحِـهِ المَـشْهُورِ
كُـلُّ الثَّلاثَـةِ قَـدْ أَجَـادَ فَمَدْحُـهُ وَهِجَـاؤُهُ قَـدْ سَـارَ كُـلَّ مَـسِيرِ

(١) المصدر السابق، ٧/٨ .

(٢) المروية جاءت في كتاب طبقات فحول الشعراء ،٣٧٩/٢-٣٨٠.

(٣) يُنظَر : الأغاني ،٥٩/٨ .

(٤) يُنظَر : ديوان الراعي النميري ،عبيد بن حسين، تحقيق راينهرت فايبرت ، مطبوعات المعهد الألماني للأبحاث ، الشرقية ، بيروت ١٩٨٠م، ص١٣٩، ويُنظَر، البغدادي ، خزانة الأدب، ٧١/١ .

(٥) يُنظَر : طبقات فحول الشعراء ٣٧٨/٢ ، خزانة الأدب ، ٧٦/١ ، و الشعر والشعراء ، ص٤٦٧ .

(١١) وفي رِدّةِ فِعْلٍ ذهنيّةٍ يقول سَفيحُ بن رباح مولى بني ناجيةٍ ، مخاطبًا جرير[١] :

إِنَّ الفَـرَزْدَقَ صَـخْرَةٌ مَلْمُومَـةٌ طَالَـتْ فَلَـيْسَ تَنَالُـها الأَوْعَـالَا
قَدْ قِسْتُ شِعْرَكَ يَا جَرِيْرُ وَشِعْرَهُ فَقَصُرْتَ عَنْهُ يَـا جَرِيْـرُ وَطَـالَا
وَوَزَنْتُ فَخْرَكَ يَـا جَرِيْرُ وَفَخْرَهُ فَخَفَفْتَ عَنْهُ حِيْنَ قُلْـتَ وَقَـالَا
الـزِّنْجُ لَـو لَاقَيْـتَهُمْ فِي صَـفِّهِمْ لَاقَيْـتَ ثَـمَّ جَحَاجِحًـا أَبْطَـالَا

(١٢) ويَحْكُم الصَّلتان العبديُّ بين جرير والفَرَزْدَق بقوله[٢] :

أَنَـا الـصَّلْتَانِي الَّـذِي قَـدْ عَـرَفْتُمُ مَتَى مَا يُحَكَّمُ فَهْوَ بِـالْحُكْمِ صَـادِعُ
سَأَقْضِي قَضَاءً بَيْنَهُمْ غَيْرَ جَـائِرٍ فَهَلْ أَنْتَ لِلْحُكْـمِ الْمُبَيِّنِ سَـامِعُ ؟
فَإِنْ يَكُ بَحْرُ الحَنْظَلَيَّيْنِ وَاحِـدًا فَـمَا تَـسْتَوِي حِيْتَانُـهُ وَالـضَّفَادِعُ
فَيَا شَاعِرًا لَا شَـاعرَ الْيَـوْمَ مِثْلُـهُ جَرِيـرٌ ، وَلَكِـنْ فِي كُلَيـبٍ تُوَاضِـعُ
وَيَرْفَـعُ مِـنْ شِـعْرِ الفَـرَزْدَقِ أَنَّـهُ يَنُـوءُ بِحَـيٍّ ، لِلْخَسِيْـسَةِ رَافِـعُ
يُنَاشِدُنِي النَّصْرَ الفَرَزْدَق بَعْـدَمَا أَلَحَّـتْ عَلَيْـهِ مِـنْ جَرِيْـرٍ صَـوَاقِعُ

(١٣) وقال سُراقة[٣] :

أَبْلِـغْ تَـمِيمًا غَثَّهَـا وَسَـمِيْنَهَا وَالْقَـوْلُ يَقْـصِدُ تَـارَةً وَيَجُـورُ
أَنَّ الفَـرَزْدَقَ بَـرَّزَتْ حَلَبَاتُـهُ عَفْـوًا ، وَغُـوْدِرَ فِي الغُبَـارِ جَرِيْـرُ

(١) يُنظَر : العلوي ، هبة الله علي محمد ، آمالي ابن الشجري ، تحقيق محمد الطناحي مكتبة الخانجي، القاهرة د.ط ،١٩٩٢م ، ٣٠١/١ .

(٢)طبقات فحول الشعراء ، ٤٠٣/٢-٤٠٤ .

(٣)المصدر السابق ، ٤٤١/٢ .

هَـذَا الفَـضَاءُ البَـارِقِيُّ ، وَإِنَّنِـيْ بِالمُيْـــلِ فِيْ مِيْزَانِـــهِ لَـــجَدِيْرُ

وَبِقِرَاءَةٍ لِنَمَطِ الموازنة في الغرض الشعري ، نرى أن المرويات عبّرت عن تفضيلها بين الثلاثي الأموي بطريقتين : طريقة القول التوصيلي المباشر ، وطريقة القول الشعري .

واللغة التوصيلية المباشرة في الطريقة الأولى هي الأكثر حضورًا في الموازنات الغرضيّة ، كما أنّها غالبًا ما تكون ناتجةً عن سؤال شخصٍ : شاعرٍ ، أو ناقد ، أو أميرٍ يسألُ شاعرًا ، أو أحدِ متلقِّي الشعر وجمهوره .

أمَّا الموازنة بالشعر فهي الأقل حضورًا ، وليست نتاجًا لتساؤلات الجمهور ؛ إنما ردّةُ فعل ذهنية من الشاعر بوصفه مُتَلَقيا ، مبنيةٌ على مرتكزات خارجيّةٍ أو ذاتيةٍ .

وفي كلتا الطريقتين نلحظ أن المتلقّي المفاضِل يعمَد في موازنته إلى ذِكر الشاعر المفضَّل عنده ، مع تحديد نوع الموضوع أو الغرض الذي برزت شاعريته فيه ، دون أن يلجأ إلى تعليل تحديداته وتفسير سبب التفوق ؛ إنما هي مفاضلة مجرّدة ، الحكم فيها يرتكز على الذات المتذوقة ، وعلى اللحظة الآنية المنبثقة عن السؤال أو غيره .

في المرويات الموازِنة بين الثلاثي الأموي يمكن أن نحصر ما توافق عليه المتلقُّون في الأغراض التي تفوّق فيها كل شاعر ؛ إذ توافقوا على أن الأخطل هو أبرع الثلاثة في غرض المدح . والبراعة في التفاضلية لا تقود للكم ؛ لأن الفَرَزْدَق يحتلّ صدارة الترتيب في المدح من الناحية الكميّة ؛ فبالنظر إلى نسبة وجود قصائد المدح في ديوان كل شاعر منهم على حِدة -نجد كما قال الناقد الإمامة أن: «نسبته من مناسبات القول في ديوان الفَرَزْدَق بلغت (٣٢.٣٩٪) ، وفي ديوان الأخطل (٢٩.٥٪) ، وفي ديوان جرير (١٦.٥٪) ، وهذا ما يؤكد غلبة الطابع المدحيّ على شعر الفَرَزْدَق والأخطل ، وتدنّيه في ديوان جرير»[1] . وهذه التراتبية في واقع الشعر التي تختلف عن

(١) الإمام : عمر ،السنة الشعرية في العصر الأموي ، ص٤٨٧.

موازنات المتلقِّين في تفضيل الأخطل على صاحبيه في غرض المدح -كانت هادفةً لإعلان أن التفاضُل هنا يعود إلى الكيف وليس إلى الكَمّ ، وإلّا لتفوّق الفَرَزْدَق في هذا السياق .

تفوَّق الأخطل على صاحبيه في المديح ، ولعل السبب في ذلك عائد إلى الأخطل ذاته؛ فهو استخدم المدح وسيلةَ وصولٍ إلى أمانيه ومبتغياته ، فالمدح غاية بحد ذاتها قبل أن يكون لغة جمالية شعرية ، يُحمِّلها رسالاته إلى الملوك . وبما أنه اتخذ القصيدة المدحية غاية يحصل من ورائها على مبتغاه ؛ فضلًا عن أنها موجَّهة إلى ملك =فإنه يعكف عليها سنوات لإخراجها مخرجًا مقنعًا ومُسْكِتًا ، لا يُرَدُّ له طلبٌ بعدها . وقد قال بذلك أَمام عبد الملك حين سمع بأن جريرًا يمكث ثلاثة أيام يُعِدّ مَدْحةً فيه ، فقال : زعم ابن المراغة أنه يبلغ مدحتك في ثلاثة أيام ، وقد أقمت في مدحتك (خف القطين) سنةً ، فما بلغتْ ما أردتُ[١] .

ويبرهن الأخطلُ أيضًا على أن مدائحه وسيلة للاستشفاع ؛ فقبوله لمهاجاة الأنصار بعد أن رفض كل الشعراء هجاء من آوى الرسول صلى الله عليه وسلم، وكان هجاء الأنصار هو مفتاح التحول في حياته ، التي ربما جعلته بعد أن تقرّب من بلاط ملوك بني أمية مادحًا طامعًا في المال والجاه والمكانة . فيتحول المدح عنصرًا من عناصر التركيبة السياسية ؛ إذْ يعترف الحاكم بأنه شاعر البلاط ، ويقرّب بني تغلب ، ويرفع عنهم الجزية ، ويحميهم ، ويترك لهم كنائسهم ، مقابل الدفاع بالشعر عن الحكّام ، وأحقيتهم بالحُكم ومعاداة من ينازعهم إيّاه ، وهجاء من يهاجيهم [٢].

وبهذه المعادلة احتلّ الأخطل مكانةً كبيرة في دولة بني أمية ، وذاع صيته في المدائح خاصة؛ لأنه أَولاها اهتمامه دون غيرها من الأغراض ؛ فهي السلاح الذي به يشرب الخمر ويعاقره أمام كل المسلمين وفي مجلس حاكمهم ، بدون حساب أو عقاب ، كما تزعم الروايات .

(١) يُنظَر : الموشح ص١٩٣ .

(٢) ضيف :شوقي ، التطور والتجديد في الشعر الأموي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٨ ، ١٩٨٧،ص١٣٥

ومن مؤكِّدات ما سلف : أن مدائح الأخطل التي قامت على شراكة سياسيَّة أفَلَتْ وذهب بريقها حين انتهت الشراكة ؛ فـ((نحن لا نترك عصر عبد الملك إلى عصر ابنه الوليد حتى نشعر بأن بهجة الأخطل بحكم بني أمية تكاد تغيض في نفسه ، فقد كان الوليد يتعصَّب ضد المسيحيّين، وقد حوَّل كنيسة يوحنا في دمشق إلى الجامع الأموي المشهور ، وعذّب أحد زعماء تغلب))[1] . وكل تلك الأمور حتمًا ستلغي الشراكة المدائحيّة . وقد كان .

إن كل تلك الدوافع لم تكن بداخل الفَرَزْدَق أو جرير ؛ فكلٌّ منهما خلفه قبيلة لا تحتاج إلى الدفاع عنها وتقريبها من الملك ؛ لقربها الحقيقي ، وإن كانت تحتاج إلى أمور أخرى؛ كالفخر بها ، ورفع مكانتها بين القبائل . وهذا ما شغل بعضًا من سياقات قصائدهما.

ولعل تحديد جرير للغرض الذي أجاده الأخطل وهو المدح ، وبه تفاضل عليهم في قوله : (يجيد صنعة الملوك) -مؤشِّر على ما طرحناه ؛ فبمدحه للملوك استطاع أن يسود عليهم ويتفاضل في المدح ؛ لا بمدح الوزراء والوُلاة .

وبهذه الدوافع والوسائل والثقة الممنوحة له بوصفه شاعر دولة -أتقن الأخطل قصائده المدحيّة ، فحوَّل طاقته الشعرية نحوها تحويلًا أرَّخه الرواة واعترف به له منافسوه . وقد قال في ذلك مصطفى غازي : ((إن أروع ما تفتّحت عنه شاعريته من مدائح إنما كان ممّا نظمه في ظلّ الأمويين ، وإنّ سائر مدائحه وإن اتسمت في بعض أبياتها بسمات من عبقريته فهي لا تعلو بحال على ما نظمه في ظلّ الدولة الأموية من روائع لا تعلو عليها طولًا في النّفَس ، وتماسُكًا في البناء ، وتَعْددًا في المقاطع ، واحتشادًا بالأغراض ، وتنوُّعًا في الأساليب))[2] .

(١) التطور والتجديد في الشعر الأموي ، ص١٤١.

(٢) الأخطل شاعر بني أمية ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٢ ، د.ت ، ص١٨٤ .

وإذا كان إتقان المدح في قصائد الأخطل جاء مدفوعًا بعوامل خارجية ؛ فإن حبه للخمرة وللصيد لم يكن حبًّا مزيفًا أو مُغرضًا ؛ إنما نابع من الذات للذات ، ولهذا جاء شعره الخمري ونعته ووصفه للصيد صادقًا متقنًا ومتجاوزًا . وقد اعترف جرير بذلك له .

والاعتراف هنا لا تشوبه شائبة ؛ بل يؤكّد ما جاء في المرويات عن حبّ الأخطل للخمرة ومجاهرته بشربها أمام ملوك بني أمية ، ورفْضه دخول الإسلام بسببها[1]. وهي عوامل جعلته أكثر استعدادًا لإتقان هذا الفن الشعري ، والخوض في عرض تفاصيله ، والإجادة في تعبيراته .

ويؤيّد هذا الرأيَ حمّادُ الراوية حين قال : «دخلت على المهدي ، فقال : أنشدني أحسن أبيات قِيلت في السُّكْر ، ولك عشرة آلاف درهم وحلّتان من كسوة الشتاء والصيف ، فأنشدته قولَ الأخطل :

تَرَى الزجَاجَ ولم يُطمَثْ يُطِيفُ بِهَا كَأنـهُ مِـنْ دَمِ الأجـواف مختَـضِبُ

حَتَى إِذَا افتَضَّ ماءُ المُزن عُـذْرَتَها راحَ الزجـاجُ وفي ألوانِـه صَـهَبُ

تَنـزو إذا شَـجَّها بالمـاء مازِجُهـا نَـزْوَ الجِنَـادِب في رَمـضاء تَلتَهِـبُ

فقال لي : أحسنتَ . وأمَرَ لي بما شرطه ووعدني به ، فأخذته»[2] .

فهو يوثّق بقول المهدي للأبيات واستمتاعه بها اعترافَ جرير لصاحبه بأنَّه يجيد صنعة الخمر .

وفي الموازنة قيل : إن الأخطل أَنْعَتُهم للحُمُر . ولفظة (الحُمُر) يمكن أن تشير إلى سياقين : سياق البراعة في وصف الصيد ، ومتعلقات الحديث عن وصف الحمار الوحشي والثور الوحشي . والسياق الآخر يُقصد فيه : بنعت الحُمر ، ووَصْف النساء البِيض .

---

(١)الأغاني ،٨/٢١٤

(٢) المصدر السابق ، ٥/١٦٣ .

إن الواقع الشعري للأخطل يكشف للمتتبّع احتمالية اجتماع الأمرين له ؛ فقد برع في وصف الحمار والثور الوحشيَّيْن ؛ رامزًا من خلال وصف معاركهما في الحياة الطبيعية لمعارف إنسانية وأوضاع حياتيّةٍ يريد أن يعالجها برمزية الواقع المُعاش ، فيجسِّد كفاحهما مع الموت بصورةٍ متنوعة ؛ كمُقاتلة الكلاب الصيادين ، أو مقاومة الجفاف وقسوة الظروف ، أو الغِيرة التي يصف بها الحمار مع أُتُنِه .

«ولقد خَصّ الأخطلُ الثورَ الوحشيَّ بمقطوعاتٍ متعدِّدةٍ ، تفُوق أي موضوع آخر من موضوعاته الوصفية ، وبثّ فيه من التجارب والمعاناة مالم يبثّه في سواه ، وحتّى في وصفه للخمرة» [١] . فتجاوزت صورُهُ الوصفية للثور الوحشي المعتاد من صور وصف الثور في العصر الجاهلي ؛ حيث تحول إلى «رئيسِ جيشٍ وقائدِهِ الذي يخرج منتصرًا ، صاحب أنفال يميز بينهما ويختار» [٢] .

كما أنّه بثّ في وصفه للحمار الوحشي أبعادًا جنسيَّة وَحِسِّيّة [٣] ، وهي أبعاد تنقُل الذهن إلى السياق الآخر للفظة (حُمُر) عند الأخطل ، التي تعني : مقدرته الشعرية على وصف النساء البيض. فالأخطل في حقيقة الشعر أجاد في وصف المرأة إجادةً لا تخلو من التقليديّة ، إلّا أنّها في جانبٍ مِن جوانبها -ولا سيما وصْفِه للمرأة في سياق النزعة القصصية- فاق صاحبيه ؛ لاعتماده فيها على : «أوصاف الشَّهوة والتّرف ، ينسب بهما إليها الجمال ، والحريّة ، والأصالة . ولكنها ليست الشهوة الموبقة التي يبتزّها بها من ثيابها كامرئ القيس ؛ بل نوع من الشهوة الجمالية للمرأة الكاملة في نفسها ، وأصلها ، وجسدها» [٤] . وتلك أوصاف لا تجدها عند جرير أو الفَرَزْدَق ؛

(١) حاوي : إيليّا ،الأخطل في سيرته ونفسيته وشعره ، دار الثقافة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨١ ، ص٤٧٦.

(٢) أنس الوجود : ثناء ،تجليات الطبيعة والحيوان في الشعر الأموي دراسة نصية في تحولات البنية والمضمون، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ط ، ١٩٩٠م ، ص١٢٦ .

(٣) يُنظَر : حاوي ،الأخطل في سيرته ، ص٤٩٣ .

(٤) المرجع السابق ، ص٤٣٢ .

ولهذا قال جرير : إنّ الأخطل أَنْعَتُنا للحُمُر. وهو قولٌ ربّما يخصُّ جانِبًا من تفوُّقه في نعت الحُمُر ؛ كما أشير في تفوقه في الجانب الغزلي الحسي «فلا أعتقد أن جريرًا يقصد بذلك تفوق الأخطل في الغزل بصفة عامة ، بما يتضمنه من تصوير لِلَوَاعِج الشوق والهوى ، وإنما يعني أن الأخطل كان متفوقًا في قُدرته على الوصف الحسّي للمرأة ، وإبراز مفاتنها الجسدية ... وفي ما يبدو لي فإن كون الأخطل امتدادًا لمدرسة الصنعة الشعرية التي تُعرف بمدرسة عبيد الشعر ، والتي كان أفرادها يُبدِعون في تناول التفاصيل والجزئيات =ساعدَ على إجادته في نعْت النّساء ؛ ممّا بَرَّرَ إعجاب جريرٍ بذلك»[1] .

وإذا كان الأخطلُ في الموازنات أجاد في الوصف الحسي للمرأة ؛ فإن جريرًا أجاد في السياق الغزلي ، لاسيما في جانبه الآخر . وتفوّق على الأخطل والفَرَزْدَق فيه بشهادتها وشهادة نفسه ؛ فالفَرَزْدَق حين سمع غناء القَيْنةِ بأبيات جرير الغزلية قال : «ما أحوجني إلى رِقّةِ شعره» . والأخطل عَدّه أَنسب الثلاثة ؛ أي : أَبْرَعُهم في غرض النسيب . وجرير ذاته يقول في سياق الموازنات التي عرضناها : إنّه أَطْرَبُ في النّسيب . وخالد بن صفوان يراه من بين الثلاثة (أَرَقّهُم شِعْرًا) . والرِّقّةُ أهم مقومات البراعة في شعر الغزل ، التي افتقدها الفَرَزْدَق في شِعْره ، وتمَنّى امتلاكَه لهذه الخصيصة الشعرية النفسية التي يمتلكها جرير وحده من بينهما . وربّما كانَ لوصْفِ شعرِ جريرٍ بالرِّقّةِ عَلاقةٌ وطيدةٌ بقول مروان بن أبي حفصة في موازنته بين الثلاثة : (حلو الكلام). فالحلاوة تقوم على الرِّقّة ، وكلتاهما متعلّقتان بالغزل .

إضافة إلى كل هذا فإن أبا عبد الرحمن حين سأله جرير عن أيّهما أشعر هو أم الفَرَزْدَق؟ – حَلَفَ مختصًّا في حَلِفِه بأن الفَرَزْدَق لا يشارك جريرًا ، ولا يتعلق به في النسيب .

(١) العضيبي : عبد الله محمد ،النقد عند الشعراء حتى نهاية القرن الرابع ، منشورات ضفاف ، بيروت الطبعة الأولى ، ١٤٣٤هـ/٢٠١٣م ، ص١٣٥ .

- كما أنَّ ابن الأعرابي حين عرض عليه رجل قول جرير[١] :

إنّ الـذِينَ غَـدَوْا بِلُبّـكَ غَـادَرُوا وَشَـلاً بعينِـكَ مَـا يَـزالُ مَعِيْنـا

غَيّـضْنَ مِـنْ عَـبَرَاتِهِنّ وَقُلْـنَ لي: مَـاذا لَقِيـتَ مِـنَ الهـوى وَلَقِينـا

قـال : هـذا نـسيب يـستحق أن تـشق لـه الجيـوب . وهـي مقولـة لا يخفـى مـن صراحتهـا التفضيل والإعجاب بجمال غزل جرير .

وقد قال الجاحظ مُوازنًا بين غزليات الشاعرين : «وهذا الفرزدق وكان مستهترًا بالنساء ، وكان زير غوانٍ ، وهو في ذلك ليس له بيت واحد في النسيب مذكور مع حسده لجرير ، وجرير عفيف لم يعشق امرأة قط ، وهو مع ذلك أغزل الناس شعرًا»[٢] .

وكل تلك التفاضُلية في الموازنات تبرهن على تفوُّقِ جريرٍ على صاحبيه في غـرض الغـزل . والبرهان يفرض البحث عن مرجعية تفوُّقِه على قرنائه ، ومصداقية هذا التفاضل !!

إن تفوُّق جرير في هـذا الغـرض الـشعري عـلى قرنائـه يعـود إلى : فطرتـه ، ونفـسِه الرقيقـة الحالمة . فقد عُرف -مع جلافته وبداوته- بحلاوة الشعر ، ورِقَّةِ الطبع ؛ كـما أفـصحت عـن ذلـك الموازنات . وهي صفات لا تخرج إلّا عـن طبعٍ صـادقٍ ، ونفسٍ ليِّنـةٍ صـافيةٍ[٣] . وجريـرٌ صـادق المشاعر رَقيقُها ، وقد اعترف له متلقّوه بذلك ، ففضلًا عمَّا أوردناه فهناك من نـوّه بعفتـه في غزلـه ، وأنه لم يشبِّب ولم يتغَنَّ إلا بنسائه ، أو كما قال الجمحي : «كان جريرٌ مع إفراطـه في الهجـاء ، يَعـفُّ عن ذِكر النساء ، كان لا يُشبِّبُ إلا بامرأة يملكها»[٤] .

(١) المرزباني : نور القبس ، تحقيق رودولف زلهام ، دار بيروت للنشر ، بيروت ، د . ط ١٩٩٤م ،٣٢٥/١.

(٢) الجاحظ ، البيان والتبيين ،٢٠٨/١-٢٠٩ .

(٣) ضيف : شوقي ،التطور والتجديد في الشعر الأموي ، ص٢١١ .

(٤) طبقات فحول الشعراء ، ٤٦/١ .

وقد أقرّ هو بذلك حين قال : ((ما عشقتُ قطُّ ، ولو عشقت لنَسَبْتُ نسيبًا تسمعه العجوز فتبكي على ما فاتها من شبابها))[١] . فقوله هذا رسالة واضحة : أنّ كل ما جاء في شعره الغزلي من رقة وعذوبة هو جزء من فطرته وصفاء نفسه ، التي منعته من استعمال العشق وسيلة لاستدرار المشاعر الشعرية ، ولو أنه استعمل العشق المحرَّم والفجور الذي اعترف به الفَرَزْدَق في شخصه الشهواني للنساء -لقال نسيبًا تبكي العجوز حين تسمعه على ما فاتها في الشباب من العشق والتعاشُق . وهذا التصريح من جرير يؤكده الفَرَزْدَق لمّا سأله مولًى لبني هشام عن أيّهما أشعر ؟ فقال عن جرير : والله لو تركوه لأبكى العجوز على شبابها، والشّابّةَ على أحبابها ؛ لكنهم هَرَّوْهُ فوجدوه عند الهِرَاش نابحًا وعند الجِرَاءِ قَارحًا[٢].

ولو نظرنا في قول جرير عن نفسه والفَرَزْدَق لوجدناهما يلتقيان في الاتفاق على شعرية جرير الغزلية ، وإجادته فيها رقة وعذوبة . لكنهما اختلفا في الدافع الذي جعل شعره أقلّ مما كان يجب أن يكون عليه ؛ بناءً على طبْعِه وصفاءِ نفسه . فجرُير يرى أن عدم معايشته لتجربة عِشْقٍ حقيقيةٍ ، واقتصاره في التشبُّب على الخيالِ والواقع مع زوجاته ونسائه -هو السبب الحقيقي ، وإلّا فلو تَرك لنفسه عنان المغامرة مع النساء لقال شعرًا يُبكي العجائز على شبابهنّ ؛ وبذلك : ((يظهر أنّ غزَله هذا الذي يبين عن أرقّ العواطف وألطف الأحاسيس إنّما هو مظهر لهذا الحب والبرّ الذي كان يخص به أزواجه وأولاده . ولعله لهذا قال الناس بعفتّه ؛ فقد كان الرجل يعف بالحلائل عن الخلائل ، ويقف غزله على التغني بحب أزواجه))[٣] .

(١) الأغاني ، ٣٢/٨ .

(٢) الأغاني ، ١٠/٨ .

(٣) الصاوي : مصطفى ،جريرٌ من شعره، حولية كلية البنات ، مصر ، العدد ٨، سنة ١٩٧٤، ص١١٤.

وأمَّا الفَرَزْدَق فيرى أن انشغال جرير بالردّ على هجائياته وأعدائه من الشعراء هو السببُ الرئيسُ في عدم تفرّغ جرير لصقل موهبته الشعرية في الغزل ، والاعتناء بها ، والالتفات إلى تطويرها .

وقد أثبتت إحدى المرويات النّقديّة موقفَ الفَرَزْدَق ورأيَه السابق ، الذي يقطعُ فيه بصدْقٍ بتفوّق جرير في الغرض الغزلي ؛ إذ وَرَدَ أنّ رجلًا من بني دارم قال له : يا أبا فراس ، هل تعلم اليوم أحدًا يرمي معك ؟ فقال : لا والله ما أعرف نابحًا إلّا اسْتَكَانَ ، ولا ناهشًا إلا وقد انْجَحَر ؛ إلّا القائل :

فَإِنْ لَمْ أَجِدْ فِي القُرْبِ وَالبُعْدِ حَاجَتِي ... تَشَأَّمْتُ أَو حَوَّلْتُ وَجْهِي يَمَانِيَا

فَرُدِّي جِمَالَ الحَيِّ ثُمَّ تَحَمَّلِيْ ... فَمَالَكِ فِيْهِمْ مِنْ مُقَامٍ وَلَا لِيَا

وَقَائِلَةٍ وَالدَّمْعُ يَحْدِرُ كُحْلَهَا ... أَبَعْدَ جَرِيْرٍ تُكْرِمُونَ المَوَالِيَا

قال : وهذا الشعر لجرير[1] .

المرويّة تشير إلى اعتراف الفَرَزْدَق أولًا بشعريّة جرير القويّة التي صمدت أمام قوى شعره. هذا في سياق الشعرية عامة ، أمَّا الاعتراف المبطن والاختيار الضمني في سياق الشعرية الخاصة ؛ فإنه تمثّل في ذكر هذه الأبيات الغزلية لجرير ، التي تفرض السؤال الطبيعي : لماذا اختار له أبياتًا في الغزل ، وكان الأحرى أن يختار له أبياتًا في النقائض التي دارت بينهما ؟!

هذا الاختيار الضّمني دليل صريح على اعترافه بتفوق جرير في هذا الجانب الغزلي ، وبراعته فيه ، وتفوّقه عليه .

وبالنظر في شعر جرير الغزلي نجد أن تفاضُليته ربما تعود -فضلًا عمّا سلف عن أسلوبه الشعري في التعامل مع المرأة- إلى ميله ، وإظهار محبته لها وتماوته عليها ، وتأثير حبها فيه وعليه ؛

(١) يُنظَر : الأغاني ، ٨/٢٦-٢٧ .

وهذا ما لا يجيده الفَرَزْدَق ، فالفَرَزْدَق في شعره الغزلي يحاول أن يُظهِر وَلَعَه بها ، لكنه غالبًا ما يعقب هذا الولع والمحبة بولعٍ مقابل ، وهو وَلَع المرأة وتأثُّرها به ؛ وهو عَملٌ يكسر قواعد جماليات الغزل العربي ، الذي نَصّ عليه النُّقّاد . كما أن الفَرَزْدَق لا يميل في نقائضه إلى ذكر المرأة في مقدماته ، على النقيض من جرير الذي تستغرق المقدمة وتعالقها مع المرأة أغلب أجزاء النقيضة . وهذا الاختلاف بينهما مَرَدُّه إلى طبع النفس اللينة عند جرير ، والقاسية الصلفة عند الفَرَزْدَق . أما الأخطل فقد كان مقلدًا للجاهليين ، متكلّفًا في غزله[١] .

كما تعود التفاضُلية إلى لغة جرير الغزلية ، فهي تحمل لغة غنائية عالية ؛ حتى إنّ وقْعَها أصبح غريبًا في أشعار هذا البدوي الجِلْف[٢] ، الذي أكثرُ من أُعجِب بشعْره هم أهل البادية[٣] .

ولغة جرير غنائية عذبة تتقاربُ به ، حدّ أن : «يصعُب التفريق بين شعر جرير التميمي وشعر شاعر حجازي كعمر بن أبي ربيعة»[٤] . وقد وقع في شِراكها الفَرَزْدَق الذي كان –كما يُقال– يكمل أشطرًا لأبيات جرير قبل أن تقال له ، أو يتنبّأ بما سيقوله جرير قبل أن يقولَه ، ويعترف أن شيطانَه وشيطانَ جرير واحد .

الفَرَزْدَق هذا الذي خبر شعرية جرير قال للأحوص حين غنت جارية له أبياتًا لجرير: ما أرقّ أشعاركم يا أهل الحجاز وأملَحَها !! . فالملاحة والعذوبة والغنائية في غزليات جرير جعلت أغلب المغنين يلحنونها ويتغنون بها ، وهذا سببٌ من مسبّبات سيادة جرير على صاحبيه في هذا الغرض الشعري ، وتفضيل أغلب الموازنين له .

---

(١) يُنظَر : التطور والتجديد في الشعر الأموي ، ص٢١٠ .

(٢) يُنظَر : بلاشير ، تاريخ الأدب العربي ، ترجمة د.إبراهيم الكيلاني ، دار الفكر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٤-١٤٠٤هـ ، ص٥٨٢.

(٣) طبقات فحول الشعراء ، ٣٧٥/٢ .

(٤) تاريخ الأدب العربي ، ص٥٨٢ .

تفضي الموازنات التي تم عرضها في سياق النمط الأول إلى تفاضُلية الفَرَزْدَق على صاحبيه وأسبقيته في غرض الفخر ، تبدأ باعتراف الفَرَزْدَق لذاته بهذه الأسبقية : (كفاك بي إذا افتخرت) ، ويؤكدها أكثر من مُتَلَقٍّ لشعره ؛ كالأخطل الذي خصَّه بالفخر : (أفْخَرُنا) ، وخالد بن صفوان الذي عظّم شعريته الفخرية بقوله : أمّا أعظمهم فخرًا فالفَرَزْدَق . وابن أبي حفصة القائل بذهاب الفخار إليه . يُضاف إلى ذلك قول سفيح :

وَوَزَنْتُ فَخْرَكَ يَا جَرِيْرُ وَفَخْرَهُ فَخَفَفْتَ عَنْهُ حِيْنَ قُلْتَ وَقَالَا

وهو قولٌ على الرغم من دافعه الانتقامي إلّا أنه يُقبل في الموازنات التفاضُلية .

ومن المتلقِّين الموازنين الذين أكدوا أسبقية الفَرَزْدَق في الفخر : سليمان بن عبد الملك، في موقفه الذي سبق سرْده ؛ وهو موقفٌ كانت فيه الموازنة ناقصةً ؛ حيث طلب من جرير وكثيّر وابن الرّقاع أن ينشدوه من فخرهم ، فسبقهم الفَرَزْدَق وأنشده أبياتًا فخرية طَرِب لها الخليفة حَدّ أنْ أَسْكَت كلَّ مَن صاحَبَه من الشعراء في المجلس ، واكتفى بفخره ، معلنًا – دون أن يسمع من أحدهم – أنهم لن يستطيعوا تجاوُزه فخريًّا ؛ لأنه لم يترك لهم مقالًا في هذا المقام . وصنيعه هذا يبرهن على تفضيل الفَرَزْدَق عليهم في غرض الفخر .

وإنْ اختلف موقف الخليفة سليمان عن باقي مواقف الموازنات بين الثلاثي الأموي في غرض الفخر ؛ فإن الحكم التفاضُلي الشعري للصّلتان العبديّ يُعدّ أكثرَ اختلافًا ؛ لا من حيث التفضيل المبطّن للفرزدق في شعر الفخر ؛ بل من حيث تعليل التفضيل . فقد ذكر في شعره أنّ كِلا الشاعرين جرير والفَرَزْدَق يقولان الشعر على بحور واحدةٍ ، لكن شعريتهم وإن استوت في النظم إلّا أنها تتباين في المادة التي يصنعون منها ؛ فالمادة التي تصنع بينهما قد تكون حوتًا أو ضفدعًا . ثم يصرّح بتفوّق جرير من حيث المقدرة على قول الشعر ، ولكنه يصرح تلوها أنّ هذه المقدرة الذاتية اصطدمت بالمادة التي يعجن بها شعريته الفخرية ، فأضعفتها .

فقومُ جريرٍ (بنو كليب) قومٌ متواضعو النسب والحسب والصيت ؛ وبهذا فجرير لا يستطيع أن يصنع منهم مجدًا . وعلى العكس من هذا فإنه يؤمئ من طرف مبطّن إلى تفوُّق الفَرَزْدَق فخريًّا حين اختار لفظة (ويرفع من شعر الفَرَزْدَق) ، أي أن شعر الفَرَزْدَق الفخري مرفوع . وعِلّةُ رفْعه : أنه من قوم مجدٍ وسُؤدد ، وحسَبٍ ونسَبٍ . وهي عوامل تسانده في صنع شعرية سائرة بين الناس ، حتى إن كانت مقدرته أقل من غيره شعريًّا .

العبديّ هنا على الرغم من ميله إلى تفضيل جرير على الفَرَزْدَق إلّا أنه ذكر سببًا حقيقيًّا لتفوق الفَرَزْدَق في الفخر ، وهو ليس سببًا فنيًّا ، فمقدرته الشعرية أقل من جرير ؛ إنما تفوق لأسبابٍ اجتماعيّة قَبَلِيّة .

ولعل تعليل العبدي بالفعل كان وراء تفوق الفَرَزْدَق وإجادته في الفخر على صاحبيه اللَّذَيْن يفتقدان الانتماء إلى أسرة ذات مكانة قبلية ؛ كأسرة الفرزدق التي ينتمي إليها.

الفَرَزْدَق في فخره كان يرتكز على بطولات وأمجاد قبيلته وسيادتها ، في حين يهجو جريرًا بافتقاره لتلك المقدمات الفخرية . فهل أجاد في الهجاء أيضًا وتفوّق على جرير والأخطل ؛ لارتباط الفخر بالهجاء ؟!

يظهر من خلال الموازنات بين الثلاثي الأموي أن أغلبها تنحاز لتفضيل جرير في غرض الهجاء ، على الرغم من أن هناك من يميل إلى تفضيل الأخطل ، أو تفضيلهما معًا . أما الفَرَزْدَق فيندُر أن تجد من يفضّله في هذا السياق على صاحبيه .

ومن الذين فضّلوه في الهجاء : الفَرَزْدَق والأخطل في قوله (أَسَبُّنا) ، والأعرابي حين اختار له البيتَ :

فَغُضَّ الطَّرْفَ إِنَّكَ مِنْ نُمَيْر .....

وخالد بن صفوان في قوله : (أهْتَكُهُم لعدوِّه) . كما أنه فضّل الأخطل أيضًا في غرض الهجاء ، وكأنه يرى تقاربهما فيه .

أما الراعي النميري فقد فضّل صاحبه الفَرَزْدَق على جرير في الهجاء ، في قوله :

..... **غلب الفَرَزْدَق في الهجاءِ جَرِيرَا**

لكنّ هذا الحكم مطعونٌ فيه ؛ لمعرفتنا بدافعية هذا الحكم ، والذي بُني على كراهية وحقد وحسدٍ لجرير ، كما أن لفظة (هجاء) هنا ربما ليس مقصودًا بها غرض الهجاء وحده ؛ بل في ما نظن أنه قصد أنّ الفَرَزْدَق فاق جرير في قصائد الهجاء ؛ أي : في قصائد النقائض ، بما حوته من هجاءٍ ، وفخرٍ ، ومدحٍ .

والحقيقة أن جريرًا يُعدُّ -في رأيي- أشهر الشعراء الثلاثة في الهجاء ، وقد يبرهن على ذلك ما ساقه النُّقّاد من رواياتٍ تُشِيرُ إلى أنه : «كان ينهشُه ثلاثة وأربعون شاعرًا فينبذهم وراء ظهره ، ويرمي بهم واحدًا واحدًا»[(١)] .

بل من شهرته في هذا الغرض أن شعراء كبارًا كانوا يعمدون إلى هجائه طمعًا في الشهرة ؛ فهذا بشّار بن برد يقول : «هجوت جريرًا فأعرض عنّي واستصغرني ، ولو أجابني لكنت أشعر الناس»[(٢)] .

وقد قال عنه الحجاج بن يوسف بعد أن سمع مناطحاته الهجائية مع الشعراء : «قاتله الله أعرابيّا !! إنّه لجرْو هراش»[(٣)] . إشارةً إلى ميله في الهجاء إلى المخاصمة والمجادلة والتحقير التي لا يتميز بها صاحباه .

---

(١) الأغاني ، ٨/٨ .

(٢) المصدرالسابق ، ٩/٨ .

(٣) المصدر السابق، ٢٢/٨، .

فضلًا عن هذه الميزات فإنه يمتاز عليهما في هذا الغرض بالإطالة في الهجاء ، والميل إلى الإضحاك والسخرية التي تجذب متلقِّيه إليها .

ولأن جريرا عُرف بعفّته وتديّنه فقد انطلق في هجائه لخصميه (الأخطل ، والفَرَزْدَق) من هذا الجانب القوي في شخصيته ، والضعيف في شخصيتهما ؛ فالأخطل نصرانيٌّ شاربٌ للخمر ؛ لهذا أقذعه ونال منه . ولم يكن الأخطل -ولو كان متمكِّنًا شعريًّا- قادرًا على الردِّ عليه في هذا الجانب ؛ لحصانة جرير المستمدة من السلطة الدينية والسلطة السياسية التي تدين بالدين الإسلامي . والفَرَزْدَق كذلك نال منه جرير وهجاه بأقذع الأوصاف ؛ فهو دَنِسٌ ، ورِجْسٌ خَبِيثٌ لِحُبّه الزنا ، ومِسْلاخُ قِردٍ . ولم يستطع الفَرَزْدَق مجاراته في ذلك أو الرد عليه ؛ لاشتهاره بين الناس بهذه السلوكيات المشينة ، ولاشتهار جرير بالعفة واجتناب المحرمات في الإسلام .

أضف إلى ذلك أنَّ جريرًا قد اشتُهر بأنَّه لم يمدح أحدًا فهجاه ، ولم يهجُ أحدًا قط فمدحه ، قال أبو عبيدة في ذلك : «كان المخبل السعدي ، وحسان بن ثابت، والحطيئة، والفزردق ، وجرير ، والأخطل -هؤلاء الستة الغاية في الهجاء ، وفي غيره . لم يكن في الجاهلية ولا في الإسلام لهم نظير ، وكان جرير أشدّهم تكوُّمًا ، لم يمدح أحدًا فهجاه ، ولم يهجُ أحدًا قط فمدحه ، وكان الفرزدق يمدح الرجل ثمَّ يهجوه ، وكان حريصًا شرِهًا جَشِعًا ؛ مدح بني منقر ثمّ هجاهم»[1] .

تكشف الموازنات في الأغراض الشعرية عن غياب غرض الرثاء في التفاضلية بين الثلاثي الأموي ؛ فالموازنات ارتكزت فقط على الأغراض الرئيسة في الشعر : فخر -مدح- غزل . كما أن أحكام الموازنة تأتي بدون مبررات أو تفسيرات للتفضيل إلّا نادرًا . وأغلب صدورها كان استجابة لسؤال ، أو ردّة فعل ذهنية لموقف شخصي أو قبَلي ، أو مدفوعة بدافع خارجي . والسؤال يجيء بصيغة : أخبِرنا من أشعر ؟! أو : أيّ الثلاثة أشعر ؟ أيّهما عندكم أشعر ؟!

(١) شرح نقائص جرير والفرزدق ، ١١٢١/٣ .

أمَّا حكم سفيح بن رباح على جرير في الموازنة ؛ فإنه موقف نابع من ردّة فعل ذهنية دفاعية؛ فحين سمع العبيدُ من الزِّنْجِ قولَ جرير يهجو فيه الأخطل[١] :

لَا تَطْلُبَنَّ خُؤُولَةً فِي تَغْلِبٍ فَالزِّنْجُ أَكْرَمُ مِنْهُمُ أَخْوَالَا

غضبوا ، وقالوا : من يعذُرنا من ابن الخَطَفَي ؟ مَن لنا بمن يَرُدُّ عليه ؟ فقال رجل منهم يقال له : سَفِيحُ بن رباح – مولى بني ناجية – : أنا لكم به .

ويدخل تحت هذا السياق موقف الراعي النميري في موازنته بين الفَرَزْدَق وجرير[٢].

والموازَنة بين الثلاثي الأموي في الأغراض الشعرية تأتي أحيانًا استجابة لدافع خارجي ؛ كما هو شأن حكم سراقة البارقي على جرير . فقد أخبر ابن سلّام أن بِشْر بن مروان كان : «يغري بين الشعراء ، وهو أغرى بين جرير والأخطل ، فحمل سُراقة على جرير حتى هجاه»[٣] .

موقف سراقة فضلًا عنّ أنه موقف مدفوع بدافع خارجي ؛ إلّا إنه يمثل في الموازنات الموازنةَ العامّة التي لم تخصّص تفوّق المُفاضل في أي غرضٍ ، إنّما تفاضِله على غيره في سياقٍ يوحي ببراعته في كل الأغراض . وهذا جانب ملموس من جوانب الموازنة في الأغراض الشعرية، وأكثر من استحضروه في هذا الجانب هو جرير ؛ ففي رواية الأعرابي التي استحضرها الجُمحي ، كان الغالب في موازنته بين الثلاثي في جميع الأغراض جرير . ويظهر من خلال المروية أن ابن سلّام يقبَل بتفوّق جرير في الأغراض التي ذكرها الأعرابي جميعًا ، ما عدا النسيبَ ؛

(١) يُنظَر : العلوي هبة الله بن علي ، أمالي الشجري ، ٣٠١/١ .

(٢) جاء في شرح نقائض جرير والفَرَزْدَق : أن أبا عبيدة قال : قال مسمع : كان عرادة النميري نديمًا للفرزدق ، فقدم الراعي البصرة ، فاتخذ طعامًا وشرابًا ، ودعا الراعي ، قال : فلما أخذتْ الكأس منهما قال عرادة : يا أبا جندل ، قل شعرًا تفضّل به الفَرَزْدَق على جرير . فلم يزل يزيّن له حتى قال :

..... غلب الفَرَزْدَقُ في الهجاءِ جَريرَا

(٣) طبقات فحول الشعراء ، ٤٤٠/٢ .

إذ يقول بعدما أقرّ بالأبيات المستحضرة لجرير في الفخر والمديح والهجاء : وبيت النسيب عندي :

فَلَمّا التَقى الحيَّانِ ألقَيتِ العَصَا وَمَاتَ الهوَى لَمّا أُصِيْبَتْ مَقَاتِلُهْ

فِعْلُه التَّبْدِيلي بين هذا البيت والبيت الذي اختاره الأعرابي :

إنَّ العُيُونَ الّتِي فِي طَرْفِهَا حَوَرٌ قَتَلْنَنَا ثُمّ لَمْ يُحْيِيْنَ قَتْلَانَا

يدلِّل على اختلاف تلقِّي الأسدي عن الجُمحي في الموازنة الشعرية لشعر جرير الغزَلي ؛ فالأسدي مال إلى اختيار بيتٍ سيّار متداوَل ، فيه روح عذبة رقيقة ، والجُمحي مال إلى اختيار بيتٍ متداولٍ أيضًا تداوُلًا أقل ، لكن ما يميزه احتواؤه على صورة عقلية مأخوذة من مثل عربي (ألقيت العصا) كناية عن الاستقرار والإقامة بعد الرحيل ، وترْك الأسفار .

وبين التلقي العاطفي الوجداني عند الأعرابي الأسدي وبين التلقي العقلي عند الجُمحي يتدخل في المفاضلة – كما أشارت إليه المروية – المكانُ أو البيئة الجغرافية ؛ فقد ذكر الجمحي بعد مفاضلة الأسدي أن هذا هو ما يذهب إليه أهل البادية .

وبهذا فإن الاختيار التفاضلي في الموازنة عند متابعة متلقِّيها وما ذهبوا إليه، يكشف عن تعدُّد طبقات الموازنين ، وتنوع مذاهبهم وذائقاتهم ، ومرجعيات تفكيرهم ، ودوافعهم تجاه المفاضلة .

وضمن سياق موازنات الأغراض ، قال العسكري : إنَّ أفخر بيت قالته العرب هو قول الفرزدق[1] :

(١) العسكري:أبو هلال، ديوان المعاني، تحقيق : أحمد غانم ، دار الغرب الإسلامي : بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٣-١٤٢٤هـ، ٢١٦/١ .

تَرى النَّاسَ ما سِرْنَا يَسِيرُونَ خَلْفَنا وَإِنْ نَحْنُ أَوْمَأْنَا إِلى النَّاسِ وَقَّفُوا

يظهر تفضيل أبي هلال العسكري لبيت الفرزدق تفضيلًا قاطعًا ؛ فقد فضّله على كل ما قيل في الفخريات العربية : (أفخر بيت قالته العرب) ، وهي مقولة مصبوغة بالإعجاب الذاتي، والمبالغة الواضحة غير المدعومة برأيٍ نقدي معلّل ؛ ولا سيما أنَّها جاءت في نسقية قطعية . ولو كانت مثل قوله في سياق تفضيلي آخر : «إنَّ أجودَ ما قيل في مدح الرجل الجواد قولُ الفرزدق ...»[1] -لوجدت قبولًا نقديًّا أكثر ؛ فالمقولة التفضيلية الأخرى استعملها العسكري في تركيبٍ تفاضليّ غير قاطع ومحدد في فكرة واحدة . فقول الفرزدق -كما يرى- أجود ضمن أقوال شعرية جيدة ، والجودة محصورة لا في المدائح الفرزدقية كلها ؛ بل في مدح الرجل الجواد ، مما أكسبها بُعدًا تصديقيًّا ، ونقدًا واقعيًّا مقبولًا .

وفي الغزل المفضوح نجد ابن سلّام يجمع جُملة شعراء اشتركوا في هذا الغرض ، جاعلًا الفرزدق أقْولَهم في هذا الفن . يقول : من الشعراء من كان يتعهّر في جاهليته ولا يبقي على نفسه ولا يستتر ؛ منهم : امرؤ القيس ، والأعشى . وكان الفرزدقُ أقْولَ أهل الإسلام في هذا الفن[2] .

إنَّ ابن سلّام حين عرض للغزل الفاحش ذكر أنَّه موجود في الجاهلية ، - ومثّل على ذلك بامرئ القيس ، والأعشى - وموجودٌ في الإسلام ، فخصّ من شعراء الإسلام الفرزدق . وبهذه الموازنة فإنَّ النّاقد يُظهر الفرزدق غالبًا أهل عصره في التعهُّر الغزلي ؛ حيث جعله في مقدمة الشعراء الإسلاميين وأقْولهم في هذا الفن . وكلمة (وأقولهم) تُلْمِح إلى المفاضلة ؛ فهو يفوقهم ويتجاوزهم في هذا السياق .

وبالاطّلاع على ديوان الفرزدق فإنك ستلحظ غزَله المتعهّر ، الذي «عبَّر من خلاله عن شهوته الجنسية ومتعته الحسية بشكل مباشر وصريح ؛ فضلًا عن أنَّ أخباره تُشير إلى أنَّ مجالس

(١) المصدر السابق ، ص: ٢١٨ .

(٢) يُنظَر : الموشح ،ص: ١٥٧ .

الخمر والغناء ودور القيان كانت قد اجتذبته منذ وقت مبكر من حياته . ويبدو أنَّ نشأة الفرزدق نشأةَ أشراف القوم ، واكتفاءَه المادي هو ما دفعه إلى هذا التوجّه ؛ فالجاه والفراغ عوامل تؤدي بالمرء إلى البحث عن أمور تسلية ، فكان الشراب والمرأة هما ما اجتذبا الفرزدق»[١] .

ومن صور الموازنات : قول بعض المتلقين : (أميل ، ويعجبني) ؛ فالإعجاب والميل جزء من مفاهيم وعبارات الموازنات والمفاضلات . وقد جاء في سياق الموازنات في الأغراض الشعرية قولُ ابن العربي : يعجبني من الهجاء قول جرير[٢] :

وَلَوْ أنَّ تَغْلِبَ جَمَّعَتْ أَحْسَابَهَا يَوْمَ التَّفَاضُلِ لَمْ تَزِنْ مِثْقَالَا

وقولُه هذا فيه تفضيل ، فهو يفضل في الهجاء قول جرير السابق ، ولكنَّها مفاضلة لم تُعلَّل، إنَّما ارتكزت على التعبير الانطباعي والذوق الذاتي .

يتدخل العنصر الذاتي بكثرة في موازنات بعض النّقاد ؛ من مثل : قول ابن شبرمة حين سُئِل عن أشعر الناس ؟ فقال : الفرزدق . فقيل له : إنَّا أردنا الهجَّائين ، فقال : ومن أهجى منه؟![٣]

فالحكم الذي أصدره ابن شبرمة اعتمد اعتمادًا كليًّا على الذاتية ؛ حيث ليس هناك مدلولات ثابتة تؤكد أنَّ الفرزدق هو أشعر الناس في الهجاء .

ومما يتصل بهذا السياق : ما جاء في حيّز سؤال الفرزدق : أهو أشعر أم الأخطل ؟ فقال: أنا غير أنَّ الأخطل قال أبياتًا ما استطعت أن أكافئه عليها ؛ وهي قوله :

---

(١) علي : سُهيل بن عبد الله ،الفرزدق بين ناقديه قديمًا وحديثًا، رسالة ماجستير مخطوطة ، جامعة بغداد ، عام ١٤٢٣هـ-٢٠٠٣م ، ص: ٥٨ .

(٢) اليغموري : يوسف بن أحمد بن محمود ،نور القبس ، تحقيق : رودلف ، مطابع شتاينر : ألمانيا ٣٢٥/١.

(٣) خزانة الأدب ، ٢٢٠/١ .

وَلَقَدْ شَدَدْتَ عَلى الْـمَرَاغَةِ سَرْجَهَا حَتَّى نَزَعْتَ وَأَنْتَ غَيْرُ مُجِيْدِ

ولعل الواضح في سياق المفاضلة أنَّ الفرزدق يُقرُّ لنفسه بالتفوق على خصمه الأخطل ، ولكنَّه يستثني قول الأخطل السابق في هجائه لجرير ، مبيِّنًا أنَّه لم يستطع أن يتفوّق عليه أو يجزيه حين فاخر بقبيلته .

ويدخل في سياق موازنات الأغراض الشعرية قولُ ابن رشيق نقلًا عن مرويات تراثية : إنَّ أهجى بيت شاعر هو قول الأخطل في بني يربوع رهط جرير[1] :

قَوْمٌ إِذَا اسْتَنْبَحَ الْأَضْيَافُ كَلْبَهُمُ قَالُوا لِأُمِّهِمُ : بُولِي عَلَى النَّارِ

ففي هذه الموازنة تفضيل لبيت الأخطل الهجائي على كثير من أبيات صاحبَيْه ، وسبب التفضيل -كما هو بيّنٌ في السياق- يعود إلى مقدرة الشاعر على جمع كل تلك المعاني الهجائية في بيت واحد ، وأسلوبه الهجائي المبتكر ، وتميّزه في المبالغة ، وتكثيف صورة الاستهزاء والسخرية .

(١) العمدة : ٢/٢٧٤ .

النمط الثاني : الموازنات المعتمدة على السمات والمقاييس الفنية وقيمتها :

في النمط الأول من الموازنة طغى على المفاضلات بين الثلاثي الأموي المقياس الذوقي والانفعالي والتأثري ، والعفوية الارتجالية ، والبُعد عن التعليل وكشف الحيثيات ؛ من مثل قولهم : أشعرُ العرب – أمْدحُنا ، أَسَبُّنا – أمدحُهم للملوك ، وأنْعَتُهم للحُمُر والخَمْر ... إلى غير ذلك من الأقوال التي اختلفت في تفضيل الثلاثة الشعراء ، وقال عنها أبو عبيدة : «والناس يختلفون فيها ، وإنّما يتكلمون بالأهواء ... أمَّا الرُوّاة فيقولون الفَرَزْدَق أشعرهما ، وأمَّا الشُّعراء فيقولون جرير أشعرهما»[1] .

إلَّا أن أحكام هذه الأهواء تقدَّمت في مدونة التراث خطوةً نحو الموضوع ، والتحديد ، والتحليل ، والتفسير ؛ إذ اتّصلت بعض الأحكام حولهم بالمعايير الفنية والأسس النّقديّة في سياقاتٍ شتّى ، منها : التفاضلية في التجديد والإبداع ، والتفاضلية في السير على مذهب الأوائل ، والقدرة على صوغ المعاني وترابطها ، والتفاضل في سيرورة الشعر ومقلداته ، والمقايسة في الابتكار والبعد عن تكرار المعاني ، وفي الإيجاز ، وقوّة السبك ، والتمكن من قوة المعنى ، وصحة الشعر .

كلّ هذه المقاييس يمكن مناقشتها على النحو الآتي[2] :

١) تمكُّن الشاعر من الإبداع في الأغراض الشعرية المختلفة :

الإجادة في صياغة الأغراض شعريًّا أحد أهم الأقيسة في الموازنة الفنية بين الثلاثي الأموي ؛ فبشّار بن برد يُقدِّم جريرًا على الفَرَزْدَق بناءً على هذا المعيار ، حيث يرى أن جريرًا أبدع

(١) نقائض جرير والفَرَزْدَق ، تحقيق بيغان ، دار صادر ، بيروت ، طبع بمطبعة بريل ، سنة ١٩٠٥م ١٠٤٩/٢.

(٢) ناقش الدكتور عبد الله العضيبي في كتابه ،النقد عند الشعراء حتى نهاية القرن الرابع،هذه المقاييس بتوسع وسبق إلى استنباطها ، يُنظَر : ص١٦٣ .

وأجاد في ضروب من الشعر لا يُحسنها الفَرَزْدَق ؛ أهمها : غرض الرثاء . ويبرهن على ذلك بِنُوَاح العامّة على النوّار حين ماتت بشعر جرير[١] .

وهو مقياسٌ جعل ابن سلّام يسأل بشارًا بصيغة تحمل تعجُّبه من إنزال الفَرَزْدَق رتبةً عن جرير من أجل قصيدة رثائية واحدة في امرأتِه ؛ إذ قال له : وأيُّ شيء لجرير من المراثي إلّا التي رثى بها امرأته ؟! فأنشد بشار له قصيدةً لجرير يرثي فيها ابنه سوادة[٢] .

ومعيار المفاضلة هنا يركّز على جانب القصور في الغرض الذي لم يتقنه الفَرَزْدَق ، وكأن المقياس يطلب من الشاعر أن يتفوّق ويجيد في كل غرضٍ قال فيه . أو : عليه أن يُحسن القول في كل الأغراض التي يقول فيها الشاعر الشعرَ ، مُغْفِلًا الميول والدوافع الشعرية التي توجه الشعراء إلى الإبداع الشعري .

والحقيقة إن الشاعر ليس مُطالَبًا أن يجيد في كل فنون الشعر بذات المستوى الشعري ، وإلّا اسقطْنا جريرًا في جانب الفخر ؛ لتفوّق الفَرَزْدَق عليه في هذا الغرض . فالعبرة إذن بالقدرة الإجادية في الغرض الذي يتخيره الشاعر ، لا الذي قال فيه الشعر فحسب .

ومقياس الإجادة في إحسان الشاعر في ضروب شعره إحسانًا متقاربًا في الصنعة مقياسٌ حاكَمَ به محمدُ بن مناذر جريرًا ، فرآه أشعر الناس ؛ لأنه تمكّن من المحافظة على شعريّةٍ متقاربة في كل غرض يقول فيه . فقد سُئل : من أشعر الناس ؟ فأجاب : «من إذا شئت لعب ، وإذا شئت جَدّ ؛ فإذا لعب أطمَعَك لَعِبُه به ، وإذا رُمْته بَعُد عليك ، وإذا جدَّ فيما قصد له أيأسَك من نفسه . قلت : مثلُ مَنْ ؟ قال : مثل جرير حين يقول إذا لَعِب :

إِنَّ الّـذِينَ غَـدَوْا بِلُبِّـكَ غَـادَرُوا وَشَـلًا بِعَيْنِـكَ مَـا يَـزَالُ مَعِيْنَـا

(١) يُنظَر : الأغاني ،٩/٨ ، والموشح ،ص١٥٩ .

(٢) يُنظَر : الأغاني ،٩/٨ .

ثم قال حين جَدَّ :

إِنَّ الّـذِي حَـرَم المكَـارِمَ تَغْلِبًـا جَعَـلَ الْـخِلَافَةَ وَالنُّبُـوَّةَ فِينَـا
مُضَرٌ أَبِي وَأَبُو المُلُوكِ ، فَهَلْ لَكُمْ يَـا آلَ تَغْلِـبَ مِـنْ أَبٍ كَأَبِيْنَـا ؟
هَـذَا ابْـنُ عَمِّـي فِي دِمَشْقَ خَلِيْفَـة لَـوْ شِـئْتُ سَـاقَكُمُ إِلَيَّ قَطِيْنَـا[1]

وفي قوله إشارة إلى إجادة جرير في غرض الغزل إجادةً تجعل من شعره الرقيق مطمعًا للسامع الذي يتوهّم مقدرتَه قولَ مِثْلِه ؛ حتى إذا رام القول بَعُدَ عنْه وعليه .

وإشارةٌ أخرى إلى أن هذا الشاعر يمتلك ناصية القدرة الشعرية ، والمستوى الرفيع في مستويات القول الشعري ؛ فهو يَخرُج من اللعب إلى الجدّ خروجًا يُثبت تفوّقه في كل غرض يُنشئ فيه الشعر ؛ كالمدح الذي يقطع على السامع طمَعَه في محاولة القول على غراره .

والإشارتان إلى الجد واللعب في شعر جرير هما علامتان على مقدرة الشاعر الفنية، التي تجعله يحافظ على مستواه الشعري في كلّ غرض يقول فيه .

وقد أشار العسكري إلى هذه الميزة في شعر جرير ، وأكّد أنها كانت السبب في تفضيل جرير على الفَرَزْدَق ، يقول : «قوة صائغ الكلام : أن يأتيَ مرّةً بالجزْل ، وأخرى بالسّهْل ؛ فَيَلِينُ إذا شاء ، ويشتدّ إذا أراد . ومن هذا الوجه فضّلوا جريرًا على الفَرَزْدَق ... قال جرير :

طَرَقتكَ صَائدَة القلوب وَلَيسَ ذَا وَقـت الزيَـارَة فَـارجعي بـسَلامِ
تُجْـري الـسِّواكَ عَـلَى أَغَـرَّ كَأَنَّـهُ بَـرَدٌ تَحَـدَّرَ مِـنْ مُتُـونِ غَـمَامِ

فانظر إلى رقة هذا الكلام . وقال أيضًا :

وَابْـنُ اللُّبُـونِ إِذَا مَـا لُـزَّ فِي قَـرَنٍ لَـمْ يَسْتَطِعْ صَـوْلَةَ البُـزْلِ القَنَـاعِيْسِ

(١) الأغاني ، ٨/٤٤.

فانظر إلى صلابة هذا الكلام . والفَرَزْدَق يجري على طريقةٍ واحدةٍ . والتصرُّف في الوجوه أبلغ»[١] .

٢) تمكُّن الشاعر من تجديد معانيه حسب اختراعه لها :

قدَّم بعض الموازنين من النُّقّاد الفَرَزْدَقَ على جرير ؛ لاختراعه وتجديده في المعاني ، ولاسيما معاني الهجاء . وأَنْزلوا جريرًا رتبة في المكانة الشعرية ؛ لأن معانيه محدودة ومكرّرة ، تدور في أُفُقٍ مَعَانٍ شعرية ثابتة .

فقد رُوي عن أبي عبيدة ، أنه قال : «سمعت أبا الخطاب الأخفش يقول – وكان أعلم الناس بالشعر ، وأنقدهم له .. – : لم يَهْجُ جرير الفَرَزْدَقَ إلّا بثلاثة أشياء يكرّرُها في شعره ، كلها كذب ، منها : جَعْثَن ، والزُّبير ، والقَيْن ...

وقال أبو سهل عبد الله بن ياسين : سألت أبا عبيدة عن جرير والفَرَزْدَق : أيهما أشعر؟ فقال : ويحك ! هل قال جرير للفرزدق إلّا في ثلاثة أنواع : الزبير ، وجعثن ، والقين؟! وللفرزدق فيه مائة نوع»[٢] .

كما روى يحيى بن البحتري عن أبيه قولَه : «لا أرى أنْ أُكلِّم مَنْ يُفضّل جريرًا على الفَرَزْدَقِ ، ولا أعده من العلماء بالشعر . فقيل له : وكيف وكلامك أشدُّ انتسابًا إلى كلام جريرٍ منه إلى كلام الفَرَزْدَق ؟ فقال : كذا يقول مَن لا يعرف الشعر . لَعَمْري إنّ طبعي بطبع جريرٍ أشبه ، ولكن من أين لجرير معاني الفَرَزْدَقِ ، وحُسن اختراعه ؟ جريرٌ يُجيد النسيب ، ولا يتجاوز هجاء الفَرَزْدَق بأربعة أشياء : بالقين ، وقتْل الزبير ، وبأخته جعثن ، وامرأته النوّار . والفَرَزْدَق يهجوه في كل قصيدة بأنواع هجاء يخترعها ، ويبدع فيها»[٣] .

---

(١) الصناعتين : الكتابة ، الشعر،١٩٩٨-١٤١٩هـ ، ص٢٤-٢٥ .

(٢) الموشح ، ص١٦٧ .

(٣) المصدر السابق ، ص١٧٠-١٧١ .

الحكم على تأخُّر جرير رتبة عن شعرية الفَرَزْدَق بناءً على معيار التجديد في المعاني ، و القدرة على الابتكار -حُكْمٌ صدر عن ثلاثة متلقِّين ، هم : الأخفش ، وأبو عبيدة ، والبحتري . وكلهم يرون أن جريرًا في هجائه للفرزدق كان محدود المعاني ، يدور حول أفكار وصور معينة لم يبتكر فيها ، وهي : تشبيه الفَرَزْدَق بالقين ، وقذف جعثن أخت الفَرَزْدَق بالفاحشة ، وتشنيع صورتها ، وتعيير بني مجاشع بقتل الزبير بن العوام . وأضاف البحتري : هجاؤه بكراهية النُّوار ، وكثرة لومها له .

ويظهر من خلال هذه المقاييس انطباعيّة الحكم ، وخلُوّه من الاستشهاد والبرهنة بأبيات من الشعر ؛ فالمتلقِّيان (الأخفش ، وأبو عبيدة) ليسا نُقّادا إنما هما راويتان للشعر ، وعالمان في اللغة والتاريخ . أمَّا البحتري فهو الشاعر والأكثر دراية بمجاهيل الشعر وصوره، ولعل معرفته بأسرار الكلام وأبعاد الجودة في معاني الشعر هي التي جعلت ابن الأثير يرفض حكمه ، ويستبعد أن يكون صادرًا عنه[١] . كما أن العسكري قال بزعم هذا الخبر عن البحتري ، دون أن يخوض في تفاصيل الرفض[٢] .

ويرى الدكتور (نعمان طه) أن أهاجي الفَرَزْدَق لجرير تدور حول الفخر بمآثر أجداده ، وبالأيام التي انتصرت فيها مجاشع وتميم وضبة ، وتعيير جرير بالفقر ، ومحاولة تشويه نساء كليب وقذفهم ، ونعْت جرير دائما بابن المراغة[٣] . ويرى الدكتور (الزهيري) عدم صحة حكم البحتري على الفَرَزْدَق ؛ فقد كان مكرِّرًا لهجائياته في جرير : ((يكرر أيام بني تميم ، وأيام أخواله بني ضبة ، وأيام تغلب . كما كان يلحّ في التكرار إذا ما هجا جريرًا برعاية الغنم واقتناء الحمير ، ونحو ذلك))[٤] .

---

(١) المثل السائر ،٢/٣٧٩ .

(٢) الصناعتين ، ص٢٤ .

(٣) يُنظَر : جرير حياته وشعره، دار المعارف ، مصر د . ط ١٩٦٨ ، ص٧٢٦-٣٢٧

(٤) نقائض جرير والفَرَزْدَق ، دار المعرفة ، بغداد ، د . ط ١٩٥٤م ، ص٣٨٩ .

والحقيقةُ أن نقائض جرير مع الفَرَزْدَق تكشف عن صور متعددة رسمها جرير للفرزدق في هجائه له ،تتجاوز تلك الأربع الصور التي حددها النُّقّاد ، منها :

ما يتصل بالشكل والهيئة الخارجية للفرزدق ، أو لقومه بني مجاشع ؛ كأنْ يَهْجُوَه بِقِصَر قوائمه ، أو خراعة عظامه وضعفها . ويصف هاجيًا خِلقة بني مجاشع ؛ فهم قصار الأطراف ، دقيقو العظام ، ضلوعهم بادية ، فهم كالقصب الهاوي الأجوف ، خفاف يطيرون مع الهواء . وكثيرًا ما ربطهم وربط نساءهم بصفة الخَوَر ؛ أي : الضعف العام . ويشير إلى كثرة الأخناث والشواذ في الخُلق في قومه .

كما يتعرض إلى جانب أخلاقهم وسلوكهم ؛ فهم قذرون ، كُسالى ، رُخْوٌ ، جبناء ، كاسدو العقل ، يأكلون الخنزير .

ويربطهم ويربط الفَرَزْدَق بالحيوانات ؛ فهم : كالضباع ، والحمير ، والتيوس . وهو كالثور ، وهو مسْخ قرد . ويهجوه بالزنا ، والعهر .

كما يقف في هجائه على الحوادث التاريخية التي مرَّت به ؛ كقصة طرْد عمر بن عبد العزيز له من الحجاز ، وقصة عجْزه عن الضرب بالسيف . ويتعرّض لنساء مجاشع قذفًا وتشنيعًا . وهناك الكثير من الصور التي لم نذكرها .

ولو وقفْنا على صور المعاني عند جرير التي قال الموازِنُون بمحدودية الابتكار فيها ، لوجدنا أنّ ذِكْر جعثن وقصة جرّها من قِبَل بني منقر تَرِدُ في هجائيات جرير قرابة سبع عشرة مرة (١٧) ، وذكر جوار الزبير لمجاشع ، وقتْله وهو في جوارهم من قِبل أبناء عمهم بني سعد أكثر من مائة وأربع عشرة مرة (١١٤) ، وردّد (القين) ، و (ابن القين) أكثر من مائةٍ وثلاثٍ وخمسين مرّة (١٥٣)[1] ، أي : إنها صور يمكن حصْرها مقابل كثافة هجاء جرير للفرزدق .

(١) يُنظَر : تنباك ، مرزوق ، ما زعم الفَرَزْدَق ولم ينقضه جرير ، بحث منشور في مجلة جامعة الملك سعود الرياض ، م١٧ ، الآداب ٢ ، ٢٠٠٥-١٤٢٥هـ ، ص٢٤٢ .

باستقراء نقائض جرير نلحظ أنها تتضمن : ((معاني كثيرة ومتنوعة ، يتولّد منها معانٍ وصورٌ مختلفة ، وقد بذل طاقة فنية دقيقة في تجويد نقائضه . وفكرة (القين) تَرِدُ في كل نقائضه ؛ فهي صورة فنية ولَّد منها جرير معانيَ جديدة ، لوَّنها بتلوينات مدهشة . وجرير هو الذي ابتكر هذا اللقب ، وخلا شعر الفَرَزْدَق من أي ردٍّ أو دفْعٍ لهذه التهمة الجريرية . وينِّوعُ جرير صيغ الخطاب حينما يخاطب الفَرَزْدَقَ وقومَه ، ومنها : صيغة القين ، وابن القين ، وابن نافخ الكير، وابن ذي الكيرين . ويطلق على بني مجاشع : القيون ، وبني القين ، وبني بنت القين))[١] .

وبقراءة نقدية لسياقات ودلالات صورة القين في هجاء جرير قد تخرج بنتائج تؤكد أن في حمولاتها صورة متجددة ومتنوعة فنيًّا ، جاءت هذه الصورة في سياقات ودلالات متنوعة ؛ كان أبرزها : السياق التاريخي ، والاجتماعي ، والنفسي .

في السياق التاريخي : استغل جريرٌ حوادث تاريخية بنى عليها صورًا لعلاقة الفَرَزْدَق بالقيون ، وانطلق منها لإقناع الجمهور بهذه العلاقة تأصيلًا وتوثيقًا وبرهنةً ، وتنويعًا ؛ حيث كان يرمي في هذه السياقات إلى توثيق العلاقة وتأكيدها ، حتى لا يرفضها المتلقِّون ؛ ومن ثَمَّ التأثير عليهم باستخدام التكرار كونه وسيلة للإقناع ، ووسيلة أيضًا للتأثير على الفَرَزْدَق ذاته ، الذي ما لبث أن استسلم لهذه الصفة ، وعجز عن ردها في هجائه لجرير؛ لانتشارها وتصديق الناس لها . وقد أخبر عن وجعه من هذه الصفة وهذا اللقب الذي لصق به بسبب حادثة بسيطة ، وظل يخشى جريرًا في تصرُّفاته حتى لا ينتهزها في هجائه له ، فقد قيل : ((أنَّ رجلًا استعان بالفَرَزْدَق ، فسأله أنْ يمشي معه إلى موالي بني سعد في حاجة ، فقالَ الفَرَزْدَق للمستعين به : إنّ عمتي كان لها قين ، فلما هجاني جرير جعلني قيناً بذلك السبب ، وإن الرجل الذي يستعين بي عليه صاحب صماد ، ولئن بلغ جريرًا أني مشيت معك لَيَجْعلني في شعره كسَّاحًا . فلم يمشِ معه))[٢] .

---

(١) الرفوع : خليل عبد سالم ،الفَرَزْدَق قَينًا في شعر جرير –دراسة في مصدر الصورة وتأصيل دلالاتها بحث منشور في مجلة مؤتة للبحوث والدراسات ، الأردن ، مجلد ١٩ ، العدد ٨، ٢٠٠٤ ،ص٦٥ .

(٢) الموشح ، ص١٦٨ .

في هجاء جرير للفرزدق بـ(القين) كان يؤصِّل لحوادث تاريخية مهمة في حياة الفَرَزْدَق ، ويستغل توظيفها استغلالًا جيّدًا من مثل :

١- أن ناجية بن عقال من بني مجاشع قد تزوج فقيرة بنت سُكين (من عبد الله بن دارم) ، وكانت أمّها أمَةً وهبها كسرى لزُرارة ، فوهبها زُرارة لهند بنت بشر بن عدس ، فوثب أخو زوجها وهو (سكين بن حارقة) على الأَمَة فأحبلها ، فولدت فقيرة أم صعصعة . هذه الحادثة استغلها جريرٌ وضخّمها ، فرمى فقيرة بأحد هؤلاء القيون ، وادّعى أن نسلَها كلَّه منهم ؛ فهم عبيدٌ ، وأولادُ زِنا[١] .

٢- كان لجدّ الفَرَزْدَق (صعصعة) وجدته (ليلى) عبيدٌ قيون ، منهم : جبير ، ووقبان ، وديسم . فاستغل جريرٌ هذه الصلة ، فرمى ليلى بالزنا وعِشْق عبدها جبير ، وادّعى صلتها به ؛ فعيَّر الفَرَزْدَقَ بأبيه غالب الذي هو ولدٌ لذلك القين .

هاتان الحادثتان التاريخيتان ضخّمهما جرير ، واستطاع تحويل الجزء الحقيقي منهما -الذي يخلو من أيّ جانب عارٍ يمسُّ الفَرَزْدَق وقومه- إلى حوادث متنوعة الأساليب ، تفتح عليه باب المسبة والعار ، ومنها : قوله[٢] :

شَرُّ القُيُونِ حَدِيثًا عِنْدَ رَبّتِهِ قَيْنَا قُفَيْرَةَ : مَسْرُوحٌ وزعَّابُ

لَا تَتْرُكُوا الحَدَّ فِي لَيلَى فَكُلُّكُمُ مِنْ شأن لَيْلَى وَشَأْنِ القَيْنِ مُرتَابُ

إذْ يدّعى وجود علاقة بين قفيرة وقيونها ، وبين ليلى وقيونها -علاقة غير خافية ؛ مما جعل الشك يدخل في قلوب قوم الفَرَزْدَقِ ، ويطلب منهم أن يقيموا الحد عليهم حتى يُنْهُوا هذا الشكَّ القاتلَ الذي سبّب لهم الذّلَّ والعار .

(١) يُنظَر : جرير حياته وشعره، ص٣١٨ .

(٢) ديوانه ، تحقيق وضبط إيليا الحاوي ، ص٦٧ .

وفي سياقٍ وصْفيٍّ آخر يختار جرير أن يقف على علاقة ليلى بقينها جبير وقفةً تفصيلية، فيصف في أبياتٍ متفرِّقة شَغَفَها به ، حتى لو منع نفسَه عنها[١]:

إِذَا ذَكَرَتْ لَيلَى جُبَيرًا تَعَصَّرتْ وَلَيْسَ بِشَافٍ دَاءَهَا أَنْ تَعَصَّرا

ويقول[٢]

لَحَى اللهُ لَيلَى عِرْسَ صَعْصَعَةَ الّتي تُحِبُّ بِشَارَ القَيْنِ وَالقَيْنُ مُغْدِفُ

ويعيد تصوير علاقتها بجبير في قصيدة أخرى في سياق هجاء الفَرَزْدَق ، لكن استحضارَه لهذا العشق المحرَّم جاء دلالة على سلْب صِفَة الغيرة والشجاعة والمروءة عن قوم الفَرَزْدَق ، يقول[٣] :

لَيلَى الّتي زَفَرَتْ وَقَالَتْ : حَبَّذَا عَرَقُ القِيَانَةِ مِنْ جُبَيْرٍ يَنْبُعُ

كُلُّ الَّذِي عَيَّرْتُمُ أَنْ قُلْتُمُ هَذا لَعَمْرُ أَبِيْكَ قَيْنٌ مُوْلَعُ

ولعل قراءة هذين البيتين داخلَ سياقِ القصيدة الكامل يبرهن على دلالات مراد جرير ؛ فهو في مطلع القصيدة يصف نفسه بالوفاء والمروءة مع النساء ، ثم إذا دخل في مدح قومه ذكر الصفات التي سَلبها مِن قوم الفَرَزْدَق بذكره قصة ليلى مع قيونها .

من تشكُّلات صور تأصيله التاريخي لعلاقة قفيرة وجَدَّة الفَرَزْدَق ليلى بالقيون تشكلًا جديدًا : أنه يتجاوزهما إلى نساء القبيلة،أي نساء مجاشع ؛ فهنّ يعشقن القيون دون وجلٍ من رجالهم ؛ لضعفهم ، وسوء معاشرتهم لهن[٤] :

(١) الديوان ، ص٢٩٩ .

(٢) المصدر السابق ، ص٢٦٣ .

(٣) المصدر السابق ، ٩١٧/٢ .

(٤) المصدرالسابق ، ٩١٧/٢ .

تَلْقَى نِسَاءَ مُجَاشِعٍ مِنْ رِيْحِهِمْ مَرْضَى وَهُنَّ إِلَى جُبَيْرٍ نُزَّعُ

ويقول رابطًا تشبيهه بسياق ديني لتقويته ؛ إذ ربط حبهم بحب النصارى لابن مريم[١] :

لَقَدْ وَجَدَتْ بِالْقَيْنِ خُورُ مُجَاشِعٍ كَوَجْدِ النَّصَارَى بِالمَسِيحِ بْنِ مَرْيَمَا

أمّا في السياق الإجتماعي : فيظهر تنوّع استخدام جرير لصورة القين تنوعًا دلاليًّا ملحوظًا ؛ فهو اجتماعيّا يعرفُ قيمة أصالة النسب ، فيطعن في هذا الجانب طعنًا صريحًا ، فيشكك في أصول الفَرَزْدَق العربية ويربطه بالعبيد ، ويمنعه أنْ يُلحِق نفسه بأشراف القوم وساداتهم ، ويجعل صِلته بالزّبْرقان بن بدر افتراءً وادّعاءً وتزويرًا ؛ لحقارة نسبه[٢] :

لَعلّكَ تَرجُو يَا بْنَ نافِخِ كِيْرِهِ قُرُومًا شَبَا أَنْيَابِهِمْ لَمْ يُفَلَّلِ

فَإِنْ تَدعُو للزّبْرِقَانِ فَإِنَّكُمْ بَنُوْ بِنْتِ قَيْنٍ ذِي عَلاةٍ وَمِرْجَلِ

كَانَ الْعِنَانُ عَلى أَبِيْكَ مُحَرَّمًا والكِيْرُ كَانَ عَلَيْهِ غَيْرَ حَرَامِ

تَصِفُ السُّيوفَ وَغَيْرُكُمْ يَعْصِي بها يَا بْنَ القُيُونُ وَذَاكَ فِعْلُ الصَّيْقَلِ

وَتُنْكِرُ هَزَّ المَشْرَفِيِّ يَمِيْنُهُ وَيَعْرِفُ كَفَّيْهِ الإِنَاءَ المُكَتَّفُ

ولارتباط الفَرَزْدَق بالقين فإن أمجاده هي أمجاد أدوات القيون : كِير ، وسِندان ، وغيرها[٣]:

أَلَا إِنّما مَجْدُ الفَرَزْدَقِ كِيْرُهُ وَذُخْرٌ لَهُ فِي الجَنْبَتَيْنِ قَعَاقِعُ

أَيَفْخَرُ بِالْمُحَمَّمِ قَيْنُ لَيْلَى وَبِالكِيْرِ المُرَقَّعِ وَالْعَلَاةِ

(١) الديوان، ٢/٩٨٤ .

(٢) المصدرالسابق ، ص٥٥١ .٧٢٣.٦٢٣.

(٣)المصدر السابق ، ص٤٥٥ .٨١٢

ومن النسب إلى الإرْث استطاع جرير بأسلوبٍ تَهَكُّمي أن يربط الفَرَزْدَقَ بالقيون ؛ فهو - كما يصوّره- وَرِثَ عن أبيه وجده أدوات العبيد القيون[١] :

وَأَوْرَثَكَ القَيْنَ العَلَاةَ وَمِرْجَلًا وَإِصْلاحَ أَخْرَاتِ الفُؤُوسِ الكَرَازِمِ

إِذَا عَدَّتْ مَكارِمَهَا تَمِيْمٌ فَخَرْتَ بِمِرْجَلٍ وَبِعَقْرِ نَابِ

وفي مستوًى اجتماعي آخر يعمّق صِلة الفَرَزْدَق بالقيون ، فيذكر على لسان حدراء كراهيتها له ، ولرائحته ، ولجلده[٢] :

حَدْرَاءُ أَنْكَرَتِ القُيُونَ وَرِيْحَهُمْ وَالحُرُّ يَمْنَعُ ضَيْمَهُ الإِنْكَارُ

لَمّا رَأَتْ صَدَأَ الحَدِيْدِ بِجِلْدِهِ فَاللَّوْنُ أَوْرَقُ وَالبَنَانُ قِصَارُ

قَالَ الفَرَزْدَقُ : رَقِّعِيْ أَكْيَارَنَا قَالَتْ : وَكَيْفَ تُرَقَّعُ الْأَكْيَارُ ؟

رَقِّعْ مَتَاعَكَ إِنّ جَدِّي خَالِدٌ وَالقَيْنُ جَدُّكَ ، لَمْ يَلِدْكَ نِزَارُ !

وفي المستوى الاجتماعي أبعاد تصويرية متعددة ذكرها جرير ؛ لاسيما في ما يخص الجانب الحياتي والعملي والبطولي ، وعلاقتها تلك بخصال العبيد وتنافُرها معها .

في السياق النفسي : يتعرّض جرير لوصف الشكل الخارجي للفرزدق ، قارنًا ملامحه بملامح العبيد القيون ؛ ليثبت ويعمّق تعالقهما .

يقول جرير[٣] :

يَقُولُونَ : كَلّا لَيْسَ لِلْقَيْنِ غَالِبٌ بَلَى إِنَّ ضَرْبَ القَيْنِ بِالقَيْنِ يُعْرَفُ

(١) الديوان: ٦٦٥-٤٧ .

(٢) المصدر السابق ، ص٢٤١.

(٣) المصدر السابق،ص٢٦٣ .٤٥٢

أَصَعْصَعُ مَا بَالُ ادِّعَائِك غَالِبًا وَقَدْ عَرَفَتْ عَيْنَي جُبَيْرٍ قَوَابِلُهْ

وفي سياقٍ دَلَالِيٍّ على عمل والد الفَرَزْدَق عملَ القيون يجسّد جرير صورةً لعيني غالب المفقّأتين بسبب الشّرار المتطاير مِن نفْخ الكير[١] :

وَفقَّأَ عَيْنَي غَالِبٍ عِنْدَ كِيْرِهِ نَوَازِيْ شَرَارِ القَيْنِ حِيْنَ يُطِيْرُهَا

«وهكذا تجد الشاعر يتصرف في المعنى الواحد ، فيخلق منه صورًا فنية متعددة ، وإن كان أصلها واحدًا»[٢] .

٣) مقدرة الشاعر على صناعة قصيدة منسقة الأبيات ومترابطة :

فقد : «التفت النُّقّاد القدماء إلى وجوب انسجام أبيات القصيدة مع بعضها واتساق معانيها ، وأن لا يقع التنافر بينها ، وسَمَّوْا ذلك القِران»[٣] . ومن هذا الجانب فضّل أبو العباس المبرّد الفَرَزْدَقَ على جرير ، قال إسماعيل الصغّار : «كان أبو العباس المبَّرد يفضّل الفَرَزْدَق على جرير ، ويقول : الفَرَزْدَقُ يجيءُ بالبيت وأخيه ، وجرير يأتي بالبيت وابن عمه»[٤] . ويُفهَم من تفضيل المبَّرد أن الفَرَزْدَق يمتلك القدرة الشعرية في صياغة قصائده متسقة بأبيات مترابطة في معانيها ، غير متنافرة أو متباعدة في منطقها لفظًا ومعنى .

وإذا كان هذا رأيه في شعر الفَرَزْدَق فهل يعني ذلك أن قدرة جرير الشعرية تفتقد إلى الترابط والتسلسل المنطقي في معانيه ؟!

---

(١) الديوان ، ص٣٧٠ .

(٢) حسين : محمد ،الهجاء والهجاءون في صدر الإسلام، مكتبة الآداب ، الجماميز ، د.ط ، ١٩٤٨م ص١٣٩.

(٣) جاسم : محمد حياة ، وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي، دار العلوم الرياض ط٢ ، ١٩٨٦، ص٦٥ .

(٤) الموشح ، ص١٦٦ .

الواقع أنّ حُكم المبّرد على جرير والفَرَزْدَق وتفضيل الثاني حكم عامٌّ وموازنة يطغى عليها العمومية ، ولا يمكن أن نُسلّم بأن الفَرَزْدَق كان أكثر قدرة وحرصًا على ترابُط معانيه من جرير ، ولاسيما إذا ما كنا قد قرأْنا بعض المرويات عن الفَرَزْدَق تشير إلى أنه لم يوفّق في هذا الجانب[١] . أضف إلى ذلك أن المبرّد انتقده في اختيار صورة شعرية غزلية لا تتوافق مع روح الغزل ؛ بل هي أقرب إلى باب الجد منها إلى باب اللعب[٢] .

وبالعودة إلى رأي المبرد في ترابط البيت الشعري نجده يقف مع رأي نصيبٍ في شعر الكُميت ، حين قال له : تباعدْتَ في قولك (تكامل فيها الدَّلُّ والشنب) . ويوضحُ رأيَه بقوله : «إنّ الكلام لم يَجْر على نظْمٍ ، ولا وقع إلى جانب الكلمة ما يشاكلها ، وأول ما يحتاج إليه القولُ أن يُنْظَمَ على نَسَقٍ ، وأن يُوضَع على رسم المشاكلة»[٣] . والنظم الجيد عند أبي العباس يكون : «باختيار الألفاظ المشاكلة لجودة المعاني»[٤] . ولكونه لغويًّا نحويًّا فإن مرجعيّته الثقافية ربّما قد فَرَضَتْ عليه البحث عن الألفاظ الضخمة القوية المشاكلة لمعانيها ، وهي ألفاظٌ تميّز بها الفَرَزْدَق

---

(١) مثال ذلك : حين انتقد على تشبيه بعيد، وقالوا : إن بيت ابن هرمة يليق ببيت الفرزدق ، الأول ، وبيت الفرزدق الثاني أليق ببيت ابن هرمة . يُنظَر : ابن سنان ، سر الفصاحة ، ص٢٤٧ .

(٢) عن محمد بن يزيد المبرد قال : عِيب على الفَرَزْدَق قوله :

يَا أُخْتَ نَاجِيَةَ بْنِ سَامَةَ إِنَّنِي أَخْشَى عَلَيْكِ بَنِيَّ إِنْ طَلَبُوا دَمِي

وقالوا : ما للمتغزل وذكر الأولاد والاحتجاج بطلب الثارات ؟ هلّا قال كما قال جرير :

قَتَلْتَنَا ثُمّ لَمْ يُحْيِينَ قَتْلَانَا

وكما رُوِي عن ابن عباس ؛ فإنه – وإن كان في باب الجد – أشكل بمذهب الغزل ، وهو قوله :

هَذَا قَتِيلُ الحُبِّ لا عَقْلٌ وَلَا قَوَدُ))

المديح ١٥٨-١٥٩

(٣) الكامل ، ٢/١١٠-١٦٠ .

(٤) السيد جبر : مصطفى ،أبو العباس المبرد والبلاغة في كتابه الكامل، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط١ ٢٠٠٧-١٤٢٨هـ ، ص٨٣ .

عن جرير ، فجاءت مفاضلته من هذه الزاوية . أو لعل حكمه على جرير سلبًا والفَرَزْدَق إيجابًا وإعجابًا جاء في موقفٍ ما خاصٍّ لم تنقله الروايات ، وبالأخص أن هذه الرواية وهذا الرأي عن المبرّد لم يشتهرا في كتب النقد .

٤) قدرة الشاعر على الغوص في المعاني ، والإطالة في استنباط الشعر وتطويله[١] ، والمحافظة على قوة معانيه واستمرارها طوال النص :

وهو مقياسٌ رُبّما نلمسه في قول الفَرَزْدَق يوازن بينه وبين جرير : «إني وإياه لنغترف من بحرٍ واحدٍ ، وتضطرب دلاؤه عند طول النّهز»[٢] . وهي عبارة تكشف أولًا عن اعتراف الفَرَزْدَق بشاعرية جرير ، وإنه وإياه يقفان على مستوى واحد من الشعر ومنبعه ، إلّا أن نفَس جرير الشعري يقصر عن نفس صاحبه الفَرَزْدَق .

وقد رأى الدكتور العضيبي أن هذا الرأي يحمل شيئًا من الصّحة ، وعلّله بقوله : «حُكْم الفَرَزْدَق السابق على جرير يحمل شيئًا من الصحة ؛ حيث نجد أن جريرًا يُنهي بعض قصائده بشكل سريع ، ينبئ أنه عجز عن مواصلة التعبير عما يريد . فهذا ما تلاحظه في قصيدة قالها جرير في هجاء الأخطل ، مطلعها :

بَانَ الخَلِيْطُ وَلَوْ طُوّعْتَ مَا بَانَا وَقَطَّعُوا مِنْ حِبَالِ الوَصْلِ أَقْرَانَا

فهذه القصيدة التي يبلغ عدد أبياتها ثلاثة وسبعين بيتًا لا يمثل الهجاء فيها إلّا تسعة أبيات، أمَّا المقدمة الغزلية فقد امتدت سبعة وخمسين بيتًا . وتتحدث الأبيات الفاصلة بين الغزل والهجاء عن علاقة جرير بالشعراء . كما نلاحظ ذلك في قصيدة أخرى يهجو جرير فيها الأخطل ، مطلعها :

---

(١) يُنظَر : طبقات فحول الشعراء ، ٣٧٧/٢ .

(٢) المصدر السابق ، ٣٧٧/٢ .

أَمْسَيتُ إِذْ رَحَلَ الشّبَابُ حَزِينَا لَيْتَ اللّيَالِي قَبْلَ ذَاكَ فَنِينَا

إذْ إنّ جريرًا يستغرق ثلاثة عشر بيتًا منها في مقدمته الغزلية ، أمَّا الغرض الأساسي للقصيدة -وهو هجاء الأخطل- فإنه لا يتجاوز خمسة أبيات . وهذا ناتجٌ -في تصوري- عن شعور جريرٍ بنفاذ ذخيرته من المعاني»[١] .

إن تحليل الدكتور العضيبي بأن جريرًا يستهلك نفسه خارج الغرض الأساس للقصيدة ؛ مما جعل الفَرَزْدَق يقول باضطراب دلاؤه عند طول النهز =تحليلٌ منطقي يقرب من المقولة التصويرية السالفة ، إلّا أنه يمكن أن نضيف إليه بعض التصورات .

بما أنّ أصلَ النهز الدفعُ ، وانتهاز الفرصة ، يقال : انتهز الفرصة : انتهض إليها مبادرًا . ونَهَزَه نَهْزًا : دفعه وضربه . والدابة تنهز برأسها نهزًا : إذا ذبّت عن نفسها[٢] . فربّما يكون القصد في الموازنة أن الفَرَزْدَقَ يرى أنه يتساوى هو وجرير في جودة صناعة شعرهم وفي أغراضهم ، إلّا أن جريرًا في غرض الهجاء تحديدًا الذي يقوم على الدفع والذب عن النفس تضطرب شاعريته ونفسيته ، فيتحول هجاؤه إلى إقذاعٍ وسبّ وشتم ، بلغة ليست كلغته في باقي الأغراض ، وهو أمرٌ : «لا يقدح في شاعرية جرير بقدر ما يراه الفَرَزْدَق من تفضيل نفسه على سائر الشعراء . ومما يؤيد اعتراف الفَرَزْدَق بشاعرية جرير : أنّه كان يتضوّر ويجزع إذا أُنشِد لجرير»[٣] .

٥) قدرة الشاعر على اختصار المعاني وتكثيفها :

ومن الموازنات في هذا السياق : ما جاء عن سلمة بن عيّاش ، أنَّه ذكر الأخطل في المجالس، قال[٤] : مَن مِثل الأخطل ، وله في كل بيت شعر بيتان ؟! ثمَّ أنشد قوله :

---

(١) العضيبي : عبد الله ،النقد عند الشعراء حتى نهاية القرن الرابع الهجري ، ص١٤٤.

(٢) لسان العرب ، مادة ، ن هـ ز .

(٣) خالص : وليد محمود ، الشعراء نُقّادًا ، الفَرَزْدَق، مكتبة الفلاح ، الكويت ، ط١، ١٩٨٦-١٤٠٦، ص٨٠ .

(٤) الأغاني ، ٢٠٣/٨ .

نَّا نُعَجِّلُ بالعَبِيطِ لضيفِنا قَبْلَ العِيالِ ، ونَقْتُلُ الأبْطالا

ثمَّ قال : ولو قال :

وَلقدْ علمتُ إذا العِشا رُتروحت هَدَجَ الرِئال

كان شعرًا ، وإذا زدت فيه (تكبهنّ شمالًا) كان أيضًا شعرًا من رويّ آخر .

لقد فضّل سلمة بن العيّاش الأخطل في هذه الأبيات تحديدًا على غيره من الشعراء ؛ لقدرته الشعرية على اختصار المعاني وتكثيفها تكثيفًا لا يخلّ بالمعنى ؛ إنَّما يزيده بلاغة وقوة ، وجمالًا أدائيًّا يصعُبُ على كثيرٍ من الشعراء تمثيله .

٦) سيرورة الشعر:

اعتمد الشعراء والنُّقّاد في الموازنة بين الأشعار والمفاضلة بين الشعراء على مقياس سيرورة الشعر ؛ فقد قال الجرجاني : «كانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته .. وتُسلّم السّبْق فيه لِمَنْ كثُرت سوائر أمثاله ، وشوارد أبياته»[1] .

ومن ذلك : ما قال به الأخطل للفرزدق حين تذاكرا جريرًا ؛ حيث قال : «والله إنك وإيّاي لأشعر منه ، غير أنه قد أُعْطِيَ من سيرورة الشعر شيئًا ما أُعْطِيَهُ أحد ، لقد قلتُ بيتًا ما أعرف في الدنيا أهجى منه :

قَوْمٌ إِذَا اسْتَنْبَحَ الأَضْيَافُ كَلْبَهُمُ قَالُوا لِأُمِّهُمُ بُولِي عَلَى النّارِ

وقال هو :

وَالتَّغْلِبِيُّ إِذَا تَنَحْنَحَ لِلْقِرَى حَكَّ اسْتَهُ وَتَمَثَّلَ الْأَمْثَالَا

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق : محمد أبو الفضل ، علي البجاوي ، منشورات المكتبة العصرية بيروت ، د ، ط ١٣٨٦هـ ، ص٣٣ .

فلم يبق سَقّاء ولا أَمَةٌ إلا رواه . قال : فقضَيا يومئذ لجرير أنه أسْير شعرًا منهما»[١] .

وهي مُوازنة تكشف أن جريرًا تفوق في سَيرورة شعره بين الناس بجميع طبقاتهم عليهما ، ولعل هذا ما قصده جريرٌ حين سُئل عن نفسه ، فقال : «أنا مدينة الشعر»[٢] ، فكأنه بشعره السهل والخفيف لفظًا ومعنًى استطاع أن يصبح حديث كل فئات وطبقات المدينة .

كما أخذ النُّقّاد بهذا المقياس ؛ فقد ذكر ابن سلّام أن قومًا اختلفوا في حِذق وشاعرية الفَرَزْدَقِ وجرير : أيّهما أشعر وأحذق ؟! قال : فقلنا لبعضهم : اذهبْ فأخرِج مُقلدات الفَرَزْدَقِ . وقلنا لآخر : اذهب فأخرِج مقلدات جرير . فجاء صاحب الفَرَزْدَق فأخرج معايب شعْر الفَرَزْدَقِ ، وجاء هذا فأخرج المقلدات . فكانت مقلدات جرير أكثر من معايب الفَرَزْدَقِ . وقيل : فلم يجد للفرزدق ما وجد لجرير[٣] .

ويظهر من الموازنة أنهم احتكموا للمقلدات ، أي : شعر الشاعر السائر المحْكَم ، فغلب جريرٌ الفَرَزْدَقَ ؛ لسيرورة شعره .

وحدّث ابن الأعرابي ، قال : «قيل لجرير : أيّما أشعرُ : أنت في قولك :

حَيِّ الغَداةَ بِرَامةَ الأَطْلالَا رَسْمًا تَحَمَّل أَهْلُهُ فَأَحَالَا ؟

أم الأخطل في جوابها : (كَذَبَتْكَ عَيْنُكَ) ؟ قال : هو أشعر مني ، إلّا أني قد قلت في قصيدتي بيتًا لو أنَّ الأفاعي نهشتْ أستاههم ما حكَّوها ؛ حيث أقول :

وَالتَّغْلِبِيّ إِذَا تَنَحْنَحَ لِلْقِرَى حَكَّ اسْتَهُ وَتَمَثَّلَ الأَمْثَالا»[٤]

(١) الموشح ، ص١٩١-١٩٢ .

(٢) الموشح ، ص١٧٨ .

(٣) يُنظَر : المصدر السابق، ص١٦١ .

(٤) المصدر السابق، ص١٨٠ .

المروية تشير إلى محاولة المفاضلة بين جرير والأخطل في قصيدةٍ لكل منهما ، أي أنها موازنة محدودة ؛ وعلى الرغم من نطاقها الضيّق إلّا أن جريرًا رأى أن الأخطل في قصيدة (كذبتك عينك) أشعر منه ، ولكن الشعرية والمفاضلة فيها لا تقتصر على قوة ألفاظها ومعانيها ؛ بل جزء منها يعتمد على السيرورة التي افتقدتها قصيدة الأخطل ، وفاز بها جرير ؛ ولذا فهو يرى أنه يشترك في مقياس المفاضلة مع الأخطل على الرغم من تفوقه عليه بسبب سيرورة هذا البيت من قصيدته .

وإن كان جرير اختار هذا البيت السائر في مفاضلته مع الأخطل للتدليل على القوة التأثيرية للشعر السائر ؛ فإنَّ بعض المرويات نقلت إلينا جزءًا آخر عن هذه المفاضلة وتقبُّلاتها. فقد جاء عن القاضي : أنَّه بعد ما سمع ما دار بين الشاعرين من موازنة ، قال : ((من فضْل جرير تفضيلُه الأخطل في الشعر ، واعترافُه بأنَّ شعره يفضُل شعر نفسه ؛ على ما بينهما من العداوة والملاحات ، والمقارعة والمهاجاة ، والمفاخرة والمباراة . مع أن جريرًا قد أتى في قصيدته هذه بما ليس في قصيدة الأخطل ولا غيرها من شعره ما يدانيه ويقارب معناه ؛ وذلك قوله :

ما زلت تحسب كل شيء بعدهم خيلًا تكر عليهم ورجالا

وهذا من أخصر كلام وأفصحه ، وأبلغ نظام وأوضحه))[1] .

وقوله السابق فيه تفضيلٌ لبيت في قصيدة جرير يراه بيتًا مختصرًا ، وفصيحًا ، وبالغ النظام والدقة . وبهذه السمات البلاغية فُضّل على الأخطل وغيره من الشعراء .

وبنظرة مقارنة بين اختيار وتفضيل جرير والقاضي ، سنلحظ أنَّ كِلا اختيارهما قام على تفضيل بيت واحد من القصيدة ، هو البيت السائر ، إلَّا أنَّ مرجعية القاضي الدينية جعلته يلتفت إلى البيت المتناصّ مع الصورة القرآنية الكريمة ، بينما كانت مرجعية الشاعر المهاجي لا تبحث عن التناصّات الدينية ، قدر ما تبحث عن الصورة الأكثر انتشارًا في العقلية الجمعية المتلقية .

(١) النهرواني : المعافى بن زكريا ،الجليس الصالح والأنيس الناصح ، تحقيق ، إحسان عباس ، ومحمد الخولي ، طُبع في عالم الكتب ، بيروت ، د . ط ، ص: ٥٠ .

ومن أشهر المرويات في سياق التفاضل الشعري السيروري : ما نقله الصولي عن جرير ، أنَّه قال لبعض الرواة : «أسألك بالله مَنْ أشعرُ عندك : أنا أم الفرزدق ؟ فقال : والله لأصدقنّك ، أمَّا عند خواصِّ الناس وعلمائهم فهو أشعر منك ، وأمَّا عند عامّة النّاس ودهمائهم فإنَّك أشعرُ . فقال : غلبتُهُ وربِّ الكعبة وتقدّمتُه ، متى يقعُ الخاصُّ من العام؟!»[1] .

وقد أشارت المروية بما فيها من الوضوح إلى أنَّ شعر جرير -لخفّته وكثرة أبياته السائرة- هو السائر والمفضل عند العامّة والجمهور ؛ وهذا ممّا جعل جريرا يُصدِر حكمًا مقرونًا بالحلف والتأكيد بأنَّه غلب الفرزدق شعريًّا وتقدَّمه .

مقاييس فنية عامة :

من المقولات الموازِنة التي رُبما لا تدخل ضمن أنماط الموازنات الفنية المصنفة سابقًا ، إنَّما هي أكثر عمومية من التأطير ، قول ابن سلّام[2] : «كان القطامي شاعرًا فحلًا ، رقيق الحواشي ، حلو الشعر ، والأخطل أبعد فيه ذِكرًا ، وأمتن شِعرًا» .

نلمس من المقولة روح الموازنة الخفية بين شعرية القطامي الفحلة الرقيقة ، وبين شعرية الأخطل التي حصرها في صيغتي شيوع اسمه ومتانة شعره ، وهي صفات تتعامد مع الجانب الفني ، ومقاييس الشعر الأدائية .

ومن المرويات المكملة لهذا السياق : أنَّ رجلًا حضر مجلس يونس بن حبيب ، فسأله : من أشعر الثلاثة ؟ فأجابه يونس : الأخطل . فقال من في المجلس : من الثلاثة ؟ قال يونس : أيُّ الثلاثة ذُكروا فهو أشعرهم . قال الرجل : عمّن تروي هذا ؟ قال : عن عيسى بن عمر ، وابن إسحاق الحضرمي ، وأبي عمر بن العلاء ، وعنبسة الفيل ، وميمون الأقرن ، الذين ماشوا الكلام

(١) أخبار أبي تمام ، تحقيق خليل عساكر ، محمد غرام ، نظير الإسلام الهندي ، مطبعة لجنة التأليف والنشر القاهرة ، ط١ ، ١٣٥٦م-١٩٣٧م ، ص: ٢١٩ .

(٢) طبقات فحول الشعراء، ٥٣٥/٢.

وطرقوه . فقيل للرجل : سله بأي شيء فَضّلوه ؟ قال يونس : بأنَّه كان أكثرهم عددَ طوالٍ جيادٍ ، ليس فيها سقط ولا فحش ، وأشدّهم تهذيبًا للشعر . فقال أبو وهب الدقاق : أمَا إنَّ حَمادًا وجنادًا كانا لا يفضّلانه . فقال يونس : وما حمّاد وجناد ؟! لا نحويان ولا بدويّان ، ولا يُبصران الكسور ، ولا يُفصحان ، وأنا أحدّثك عن أبناء تسعين أو أكثر ، أدّوا إلى أمثالهم ، ماشوا الكلام وطرقوه ، حتى وضعوا أبنيته ، فلم تشذ عنهم زِنة كلمة ، وألحقوا السليم بالسليم ، والمضاعف بالمضاعف ، فلم تَخْفَ عليهم كلمة عربية . وما علم حماد وجناد ؟!![1]

يتجلّى من الموازنة السابقة أنَّ يونس بن حبيب يُفضل الأخطل على صاحبيه ، وعلى أي شاعر آخر ، مستندًا في تفضيله على جملة من آراء العلماء . ومناط التفضيل محدد في كثرة قصائده الطويلة الجيدة ، وهي قصائد لا تحتوي على فحش القول ، ولا فيها سقط . كما يُضاف إلى هذه المزايا مزيّة تهذيب الشعر وتنقيحه . ولعلّ هذا التفضيل المفتوح نوعًا ما دفع أحد المتلقين لِأنْ يسأله عمَّن تروي هذا التفضيل ؟! فكان جوابه محددًا في جملة من أسماء العلماء ، وبالنظر إلى هذه الأسماء نلحظ أنَّ توجهاتهم واهتماماتهم ومطالعاتهم واحدة ؛ فهم علماء النحو واللغة . وهذا يكشف ويبيّن سبب اختيارهم وتفضيلهم لشعر الأخطل دون سواه من الشعراء ؛ فهو الأقرب لذائقتهم النحوية واللغوية ؛ إذ هو لا يخرج بشعره عن أبنيتهم التي سيّسوها وفق ما قعّدوه من لغة العرب . في حين أن الفرزدق شاعر لا يمكن أن يُفضّل لديهم ، حتى وإن كانت شعريته أقوى من شعرية الأخطل وأكثر التصاقًا باللغة العربية البدوية القديمة ؛ لأنَّه كثير الخروجات على قواعدهم وسننهم ، متجاوز لأُطُر اللغة وقواعدها -كما ينظرون- .

ولهذا ؛ فإنَّ وراء المفاضلة دوافع وميولات ذاتية أكثر من كونها فنية محضة - كما يظهر في قول المفاضل- ، وهذا ما دفع ابن الدقاق في جزء من الموازنة إلى أن يعترض اعتراضًا غير صريح بقوله : إنَّ حمادًا وجنادًا كانا لا يفضّلانه ، فيعود يونس إلى التأكيد على مصداقية المفاضلة بالطعن

(١) الأغاني ،٨/٢٠٣ .

في علم حماد وجناد ؛ بحديث يؤكد ما سبق قوله : من أنَّ المفاضلة مبنية على دوافع لغوية ونحوية، فهو يقول : (وما حمّاد وجناد ؟! لا نحويان ولا بدويّان ، ولا يُبصران الكسور ، ولا يُفصحان) ... إلى آخر ما قال .

وقوله لا يحيد عن التأكيد على أهمية أن يكون المفاضل عارِفًا باللغة وطرائقها ، وأساليب النحو وأبنيته . وإن كان كذلك فلا استغراب أن يفضَّل الأخطل الشاعر العربي المنقح للشعر المحافظ على أبنيته وأساليبه على كثيرٍ من غيره من الشعراء .

وتوثيقًا لما ذُكر نجد بعض المرويات الموازنة تُفضّل الأخطل وتجعله أشعر الناس ؛ لأنَّه منقح لشعره منتحلٌ له ، ويتخير أجود أساليبه العربية ؟ فقد جاء في جمهرة القرشي : أنَّ عليًّا الهذلي قال[1] : كنت عند عمرو بن عبيد أكتبُ الحديث ، وكان عند مُضر في المجلس عيسى بن عمر الثقفي ، قال : فذكروا الشعراء وأيّهم أفضل ؟ قلت : الأعشى أشعر الناس . فالتفت إلى عيسى ابن عمر ، وقال : كيف ذلك ؟! فجعلت أُنشده محاسن شعره الذي فُضِّل بها -وهو مُنْصِتٌ- ، فلما فرغت قال : يا عثمان ، أشعر الناس الأخطل ؛ حيث يقول :

كأنَّ بَقايَا عُذْرِها وخُزَامِهَا أَدَاوِيٌّ تَسحُّ الماءَ مِنْ خَرَقٍ وَفْرِ

ثم قال : لله درّه ، كيف ينتحلُ شعره ؟!

فقول الثقفي : (أشعر الناس الأخطل) موطن المفاضلة ، التي أُطِّرت ببعض الأبيات الشعرية . كما أنَّه ختم مفاضلته بتعجُّب المنبهر من كيفية مقدرته على اختيار الشعر وتنقيحه ، تجسَّد هذا التعجُّب في قوله : (كيف ينتحل شعره؟!) . والنحل متصل بأداء الشاعر الذي لا «تكثر عليه القوافي فيذودها عنه ذيادًا ، ثم ينتقي منها الجيد انتقاءً ، وينظر إلى قوافيه وألفاظه نظرة الجوهري إلى لآلئه، يعزل مرجانها جانبًا ، ويأخذ المستجاد من درّها ، والشاعر الذي يتنحل كلامه تنحلًا ، ويثقف ألفاظه وقوافيه حتى تلين متونها»[2] .

(١) جمهرة أشعار العرب ،ص: ١٠٢ .

(٢) الأسد : ناصر الدين ، مصادر الشعر الجاهلي ، دار المعارف : مصر ، ط٧ ، ١٩٨٨م ، ص: ١٢١ .

إن كان التنقيح وسلامة القول من الفحش أحد أهمّ معايير الموازنة بين الثلاثي الأموي في المقاييس الشعرية الفنية -فإنَّ التعقيد في وجهٍ من وجوه الموازنات أضحى معيارًا للتفضيل . فقد جاء عن أبي عبيدة أنَّه قال[1] : كان مسمع الملقب بـ(كردين) يقدّم الفرزدق ويفضّله ، وكان أخوه عامر بن عبد الملك يقدّم جريرًا ، ويقبّح على الفرزدق بما عقد فيه من شعره . فقال كردين : أنت يا أخي لا تعقل ، سقط الفرزدق بشيء يمتحن فيه عقولها حتى يستخرجوه ، وسقط جرير عِيّ .

وبهذه المروية ينكشف للقارئ بأنَّ تلقِّي اللغة الشعرية الغامضة والمعقدة ليست مرفوضة عند كل الأذواق ؛ بل هناك من يراها ميزة جمالية ، كما هي ردة فعل كردين تجاه تعقيدات وتراكيب لغة الفرزدق الشعرية ؛ ولذا التمس له العذر فيها ، وصنّفها ضمن التعقيدات الإيجابية المحركة للعقول والأذهان ، التي لو فتّشت خلفها لوجدت قصر كلامه واضحًا ؛ إنَّما كان مراده تحريك العقول ، وامتحان ذكائها ، وسرعة فهمها .

على العكس من لغة جرير ، فمقارنتها ومفاضلتها بلغة الفرزدق يجعلها تبدو لغة عاجزة عن تبيان مرادها ، وغير متمكّنة من إظهار مقاصدها الشعرية ؛ ولذا وصمها بالعِيّ ؛ أي : العجز عن تبين المراد الشعري ، والمقصد الذهني من معانيه . وتلك مفاضلة يبدو عليها جليًّا الطابع الذاتي ، والانحياز غير الموضوعي للفرزدق على حساب شعرية جرير التي اشتهرت بوضوحها وسلاستها .

(١) الموشح ، ص: ١٦٢ .

النمط الثالث : الموازنات التطبيقية :

بما أن الشعر العربي – في أغلبه – كان شعرًا غنائيًّا يُعبّر عن العاطفة والفكر الوجداني ؛ فإن النقد اصطبغ في بداياته بهذه الصبغة الغنائية[١] ، فجاءت أحكامه أحكامًا تأثُّرية انفعالية عاطفية ، إلا أنه تجاوز مرحلة الانطباع والذوق إلى مرحلة أكثر تنظيما ودقة ؛ ففي الموازنات تحوّل النقد من المقياس الذوقي إلى مقياس تطبيقي بسيط ، يعمد فيه الموازِن كمتلقٍّ إلى الموازنة بين الأبيات المفردة أو القصائد ، مرتكزًا على مقاييس متنوعة ، أغلبها تنطلق من محاكمة المعنى . ومن تلك المقاييس :

(١) المبالغة وتجاوز المألوف :

رأى بعض الموازنين من النُّقّاد : «أنّ قيمة الكلام في بلوغ غايته المنحصرة في إتمام المعنى وإكماله عند حد معين ، وفي سدّ حاجة هذا المعنى بما ينيره ويضيئه»[٢] ؛ كاستعمال التصوير ، وأسلوب المبالغة . لكنهم اختلفوا في مستويات قبولها ما بين رفضٍ للإفراط ، وتقبُّلٍ له .

جاء في نصوص التراث : أن نصيبًا فضّل جريرًا على نفسه وعلى جميل ؛ لقوة تصويره، ومبالغته في وصف جهد الناقة وتعبها . فقد قيل : إن أحدهم سأله : «يا أبا محجن، بيت قلته نازعَك فيه جرير وجميل ، فأحِبّ أن تخبرني أيكم فيه أشعر؟ قال : وما هو ؟ قلت قولُك :

أَضَرَّ بِهَا التَهْجِيرُ حَتَّى كَأَنَّهَا أَكَبَّ عَلَيْهَا جَازِرٌ مُتَعَرِّقُ

وقال جميل :

أَضَرَّ بِهَا التَهْجِيرُ حَتَّى كَأَنَّهَا بَقَايَا سُلَالٍ لَمْ يَدَعْهَا سُلَالُهَا

---

(١) يُنظَر : قصبجي ، عصام ،أصول النقد العربي القديم ، منشورات جامعة حلب ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،حلب ، د . ط ، ١٩٩٦م-١٤١٦هـ ، ص٦ .

(٢) البنداري : حسن ،أحكام النص الشعري في التراث النّقديّ والبلاغي ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ط١ ، ٢٠٠١ ، ص٣٧ .

وقال جرير:

إذا بَلَغُـــوا المنَـــازِلَ لم تُقَيَّـــدْ وَفِي طُـولِ الكَـلَالِ لَهَـا قُيُـودُ

فقال نصيب : قاتل الله ابن الخطفي ما أشعره ! . قال : فقال له الرجل : أما أنت فقد فضّلته ، فقال : هو ما أقول لك))[1] .

أشارت المروية إلى أنّ نصيبًا وازن بين بيته وبيت جميل وجرير في وصف إجهاد الناقة بعد رحلة شاقة ؛ ففضّل بيت جرير دون تعليل لتفضيله .

ولقد أنصف نصيب حين اختار بيت جرير ، فهو أشعرهما في تصوير وضع الناقة وحالها ؛ فنصيب وجميل يشتركان في الشطر الأول من البيت الذي اختارا أن يكون التعبير عنه بلغة مباشرة: (أضرَّ بها التهجير حتى) ، ثم كان التشبيه لها متقاربًا من حيث النهاية ، فناقة نصيب من شدة إجهادها لم تقاوم تقطيع الجزّار للحمها ، فكانت نهايتها الموت المحتّم الذي أخذها جزءًا جزءًا . أما نهاية ناقة جميل بعد هذه الرحلة المتعبة فكانت مع مرض السلال الذي أصابها وأهلكها وأهزلها ، وهي نهايةٌ تُنذر بموتها وعذابها .

لكن تصوير جرير اختلف عنهما منذ الشطر الأول إلى النهاية المريحة التي فازت بها الناقة ؛ إذ استخدم في تصويره اللغة المجازية التعبيرية ، التي تكشف عن ذات الشاعر ، وقِيَمِهِ ، متجاوزة مستوى سرد الحقائق المجرّدة إلى التعبير عن أمر يعاني منه تعبيرًا ينقل لمتلقِّيه تأثيره في نفسه ووجدانه[2] . فجرير أراد أن يصف مبالغًا مدى إجهاد الناقة وتعبها في هذه الرحلة الطويلة، لكنه لم يرض أن تكون نهايتها الموت ، ولا أن يكون هناك عنصر آخر متسلط عليها ؛ ليبين مدى

(١) الأغاني ، ٤٤/٨ .

(٢) يُنظَر : استيتية ، سمير شريف ،منازل الرؤية منهج تكاملي في قراءة النص، دار وائل للنشر ، الأردن ط١ ، ٢٠٠٣ ، ص١٦٨.

إجهادها كما فعل صاحباه اللذان اختارا عُنصر الجزار والمرض ؛ لإثبات هلاكها وتعبها ، إنما كان إعياء الناقة مصدره التعب الذي قيّدها .

وهذا التصوير على الرغم من بساطته وقُربه من روح الحقيقة الحياتية إلّا أنه أبلغ وأجود من تصويرهما . وإضافة إلى جمال المبالغة التي جاوزت المألوف في ترك تقيد الناقة كما يفعل الناس حين يبلغون منازلهم -فإن جريرًا استوفى معناه بأحسن لفظ ، ولاسيما حين كرّر لفظة (تقيد ، قيود) فلم يكن تكراره سِمةً سطحية لمجرد الإيقاع الخارجي الذي يولده تماثل الصوت ؛ إنما كان إيقاعه الخارجي يعمل على الوصول إلى الإيقاع الداخلي العميق في صياغة الصورة الشعرية[١] .

ومن الشواهد في هذا السياق : ما أخبر به اليزيدي ، قال : ((أنبأَنا أحمد بن يحيى ثعلب، قال : كنَّا عند الأعرابي ، فأنشد قولَ جرير :

وَيَوْمٌ كَإِبْهَامِ القَطَاةِ تَخايَلَتْ ضُحَاهُ وَطَابَتْ بِالْعَشِيِّ أَصَائِلُهْ

رُزِقْنَا بِهِ الصَّيْدَ الْغَزِيْرَ وَلَمْ نَكُنْ كَمَنْ نَبْلُهُ مَحْرُومَةٌ وَحَبَائِلُهْ

فعَجِبْنا من تشبيه قِصَرِ النهار بإبهام القطاة ، فقال ابن الأعرابي : أحسنُ منه -وهو الذي أخذ منه جرير- قولُ الآخر :

وَيَوْمٌ عِنْدَ دَارِ أَبِي نُعَيْمٍ قَصِيْرٌ مِثْلَ سَالِفَةِ الذُّبَابِ

قال أبو القاسم : وأنا أقول إنَّ هذا نهاية في الإفراط ، وخروج عن حدود التشبيه المصيب))[٢] .

(١) العالم : إسماعيل أحمد ،التشكيل المكاني البنائي لظاهرة التكرار في شعر جرير ، بحث محكَّم نشر في مجلة جرش للبحوث والدراسات ، جامعة اليرموك ، الأردن ، مجلد الثالث ، العدد الأول ١٩٩٨م ص٨٣ .

(٢) الزجّاجي : عبد الرحمن بن إسحاق ، آمالي الزجاجي ، تحقيق عبد السلام هارون ، المؤسسة العربية الحديثة ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٣٨٢هـ، ص ٩٤ .

المروية السابقة تُشير إلى وجود موازنة تطبيقية بين صورتين ، عرضهما ابن الأعرابي على متلقّيه : إحداهما صورة شعرية لجرير ، والأخرى لشاعر لم يذكر اسمه ، يجمع بينهما سياق تصويري واحد ، هو محاولة تصوير قِصَر اليوم بتشبيهات غريبة ومتجاوزة للمألوف الشعري. فجرير شبّه قِصَر اليوم بإبهام القطاة ، والآخر شبّهه بسالفة الذباب .

تقوم الموازنة على تفضيل ابن الأعرابي لتصوير الشاعر الآخر بقوله : (أحسن منه) ، بعد أن تلقى انبهار متلقيه بالصورة الأولى صورة جرير ، ولم يكتف ابن الأعرابي بالتفضيل وعرض الصورتين ؛ بل قرن مفاضلته بقضية مهمة من قضايا النقد العربي هي السرقة والأخذ؛ حيث لفت انتباه المعجبين بصورة جرير- التي تمثّلت في جملة : (فعجبنا من تشبيه قِصَر اليوم بإبهام القطاة)- إلى أنَّها صورة مأخوذة من قول شاعر آخر .

وبهذا نلحظ أنَّ ابن الأعرابي في موازنته فضّل صورة (سالفة الذباب) على صورة جرير (إبهام القطاة) ، وهو أمر يدلّل على ذائقته التي تميل إلى المبالغة والإفراط في التشبيه ؛ إذ إنَّ التشبيه الآخر -كما قال عنه أبو القاسم معترضًا على تفضيل ابن الأعرابي لها على صورة جرير- (نهايةٌ في الإفراط ، وخروجٌ عن حد التشبيه المصيب) .

(٢) القيمة الأخلاقية – الفضائلية :

إن الالتزام بالقيم والفضائل النفسية أحد المقاييس التي وازن بها النُّقّاد بين الشعراء؛ من مثل : قيمة عفة اللسان[١] ، وقيمة الوفاء التي طالب أبو نواس بوجودها في بيت الشماخ في تلقيه له ؛ حيث قال : ((ما أحسن الشماخ حيث يقول :

إِذَا بَلَّغْتِنِـــي وَحَمَلْـــتِ رَحْـــلِي عُرَابَـــةُ فَـــاشْرِقِي بِـــدَمِ الـــوَتِيْنِ

(١) حدّث عمر بن شبه ، قال : كان ممّا يُقدَّم به الأخطل ، أنه كان أخبثهم هجاءً في عفافٍ عن الفحش، وقال الأخطل : ما هجوت أحدًا قطُّ بما تستحي العذراء أن تُنشده أباها ، الأغاني ، ٢١٥/٨ .

ألا قال كما قال الفَرَزْدَق :

عَــلامَ تَلتَفِتِــينَ وَأَنْــتِ تَحْتِــي وَخَــيرُ النّــاسِ كُلِّهِــمُ أَمَــامِي ؟
مَتَــى تَــأْتِي الرُّصَــافَةَ تَــسْتَرِيْحِي مِــنَ الأَنْــساعِ والــدَّبَرِ الــدَّوَامِي

وكان قول الشماخ عيبًا عندي ، فلما سمعت الفَرَزْدَق تَبِعْتُه ، فقلت :

أَقُــولُ لِنَــاقَتِي إِذْ قَرَّبَتْنِــي : لَقَــدْ أَصْــبَحْتِ عِنْــدِي بَــاليَمِيْنِ
فَلَــمْ أَجْعَلْــكِ لِلْغِرْبَــانِ نُحْــلًا وَلَا قُلْتُ : اشْرَقِي بِدَمِ الوَتِيْنِ[1]

في موازنة أبي نواس يَظهر تفضيله لبيت الفَرَزْدَق ، من أجل حمولاته المحافظة على قيمة الوفاء ؛ فالفَرَزْدَق وعد ناقته عندما يصل بها إلى الرصافة أن يريحها من الشمس الحارقة، والقروح الدامية ، على عكس بيت الشّمّاخ الذي قابل صبرها معه واحتمالها طول الرحلة بالنُّكْران ؛ إذ وعدها إن وصل إلى ممدوحه أن يريق دمها .

والمفاضلة بين الصورتين قائمة على تحسين موقف الفَرَزْدَق وتقبيح سوء مكافأة الشّمّاخ لناقته ، وهي مفاضلة مبرهنة بالتماثُل ؛ إذ ماثل أبو نواس الفَرَزْدَق في التصوير حين رام القول في مثل هذا السياق -مماثلةً تدلّل على قناعته بهذه الفكرة ، وهذه القيمة الإنسانية . فاستخدم رمز الرفض بتناصّه مع قول الشّمّاخ مضافًا إليه الرفض بـ(لا) النافية (ولا قلت : اشرقي بدم الوتين). ولعله بهذه المماثلة الشعرية عزز موقف المفاضلة من خلال فكره الذي تكلم بواسطة اللغة وتجاوَزها بطاقته على المجاز والترميز[2] .

(٣) الواقعية والمثالية :

(١) الصناعتين ، ص٢١٠-٢١١ .

(٢) يُنظَر : الزين ، محمد شوقي ،الإزاحة والاحتمال ، صفائح نقدية في الفلسفة الغربية ، منشورات الاختلاف الجزائر ، ط١ ، ٢٠٠٩-١٤٢٩هـ، ص٩٤ .

مرّت الصورة الشعرية في النظرية الشعرية القديمة بمراحل من قبول النُّقّاد لها ورفْضها ؛ فحين خرجت عن الفلسفة الجمالية البسيطة التي تجمع بين حَدَّيْن متناظرين ينسجمان ولا ينصهران -رفضَتْها لخروجها عن النمط الذهني المرسوم للصورة في ذائقتهم[١]. وما بين ذلك وذلك هناك من مال إلى الصورة المثالية ، وهناك من فضّل الواقعية في رسم الصورة وتصويرها .

وفي هذا السياق نجد الأخطل يوازن في مجلس عبد الملك بن مروان بين قول كثيِّر عزة في مدح الخليفة :

فَمَا رجَعُوهَا عَنْوةً مِنْ مَوَدَّةٍ وَلَكِنْ بِحَدِّ المَشْرَفِيِّ اسْتَقَالَهَا

وبين قوله :

أَهَلُّوا مِن الشّهْرِ الحَرامِ فَأَصْبَحُوا مَوَالِيَ مُلْكٍ لَا طَرِيْفٍ وَلَا غَصْبِ

فيرى أن بيته في مدح الخليفة أحق برضا الخليفة ؛ لجودته من بيت كثيّر . ويبرهن على جودته بمقياس الحقيقة ، فيقول للخليفة : جعلتُه لك حقًّا ، وجعلَك أخذْتَه غصْبًا[٢] .

وجملة (جعلته لك حقا) موحية بِصِلاتها مع السجلّ التاريخي الذي عكس صورة النزاع التاريخي حول الخلافة الإسلامية مابين الأمويين وأعدائهم الزبيرين والخوارج والشيعة ، لكن انعكاسها جاء في سياق دفاعي وإثبات حق ، على عكس تصوير كثيّر الذي أثبت في مدحه ما يُقال عن الحكم الأموي بأنه حكم أُخذ بالغصب ، ولم يقم على الشورى[٣] ؛ إذ وصف استعمالهم

(١) يُنظَر : الرباعي ، عبد القادر ، الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق ، دار العلوم الرياض ، ط١ ، ١٩٨٤-١٤٠٥هـ ، ص٥٢ .

(٢) ينظر: الأغاني ، ٢٠٦/٨.

(٣) الشايب ، أحمد ، تاريخ الشعر السياسي في منتصف القرن الثاني ، مكتبة النهضة المصرية ،القاهرة ط٦ ، ١٩٨٣ ، ص١٩٠-٢٢٤ .

للسيف الصارم في بيته دلالة على القوة والإجبار (بحد المشرفي استقالها) ، وهو استعمال مباشر يبنى على حقيقة تدور على ألسنة الناس ، فصدَّقها في وصفه . وهذا الوصف قد يؤلّب صدور الحاقدين من أعدائه عليه ؛ لأن فيه اعترافًا استفزازيًّا بالتسلُّط .

ولهذا كانت جملة الأخطل الاعتراضية التي اعترض بها على إعجاب الخليفة بهذا البيت (جعلته لك حقا ، وجعلك أخذته غصبا) منبّهة على النَّسَقِ المضمر الذي جاء خلف بيت كثيّر المدحي ؛ فإن كان سياقه الظاهري يُشيد بقوتهم ومقدرتهم على تولي الحكم فإن حمولاته الداخلية لا تتساوق مع الواقع الخارجي الحقيقي .

أما الأخطل فهو مزهوٌّ بوصفه الذي جعل فيه خلافة بين أمية خلافةً أُخِذت بالرضا والإجماع ، ولم تُؤخذ غصْبًا ، وليس هناك من هُم أحقّ بالملك منهم . وهو مدح يعزّز من مكانتهم الاجتماعية بلا شك ، ويتناغم مع الواقع الذي تحاول أن ترسمه الخلافة الأموية للتاريخ الإسلامي . ولهذا التناغم اعترف عبد الملك للأخطل بقوة بيته ، وأيده في نقده ، وتراجع عن تفضيله لبيت كثيّر ، وقال له : صدقت .

وفي سياق تفضيل الشعر الواقعي فضّل عمارة بن عقيل شِعر جده جرير على شعر مروان ابن أبي حفصة في مدح المأمون ؛ حيث انتقد في الموازنة بينهما قولَ ابن أبي حفصة :

أَضْحَى إِمَامُ الهُدَى المَأْمُونُ مُشْتَغِلًا بِالدِّيْنِ والنّاسُ بِالدُّنْيَا مَشَاغِيْلُ

فقال له : «ما زِدْتَه على أن وصفته بصفة عجوز في يدها مسباحُها ، فهلّا قلتَ كما قال جدي – يعني جريرًا – في عمر بن عبد العزيز :

فَلَا هُوَ فِي الدُّنْيا مُضِيْعٌ نَصِيْبَهُ وَلَا عَرَضُ الدُّنْيَا عَنِ الدِّيْنِ شَاغِلُهْ[1].

(١) الصناعتين ، ص١١٩.

يبدو من حديث عمارة في الموازنة بين الصورتين رفْضه للتصوير المثالي الذي يُظهر الممدوح في صورة غير الصورة الواقعية له ؛ فلا يمكن أن يُعقل أن خليفة المسلمين وإن بلغ من الزهد ما بلغ أن ينشغل بالدين وحده عن أمور الدنيا ومصالحه في الحياة ؛ بل إن في ذلك إظهارًا لجانب تقصيري وقع فيه الخليفة الذي انشغل بالتقرّب لله ، كأنه عجوز قاربت على الموت فلزمت مسبحتها وركعت على سجادتها ، لا تبتغي من مشاغل الحياة شيئًا . فلو كان كما وصفه فقد قصَّر في حق رعيته التي يجب أن يُلبِي لها حاجاتها المعاشية في الدنيا ، كما أنه بهذا الفعل خالف شريعة الدين والطبيعة الحياتية للإنسان الذي فُطر على السعي في الأرض، وعلى البحث عن حاجاته الأساس في الحياة الدنيا ، إلى جانب محافظته على دينه .

هذا وجْه النقد في ما قاله عمارة[1] ؛ ولذا فضّل بيت جده جرير ، الذي يقوم على التصوير الواقعي في مدحه للخليفة عمر بن عبد العزيز . فعلى ما عُرف من زهد عمر والي المسلمين من تقشف وانصراف عن مشاغل الحياة وانقطاع للعبادة -لم يبالغ جرير في مدحه ، ولم يصفه إلّا بما يقبل به الواقع ؛ فهو منشغِلٌ بالعبادة ، ولكنها لم تشغله عن واجبات رعيته ، ومقابلة أمورهم الحياتية الدنيوية .

(٤) المحافظة على التقاليد الشعرية :

«إن قوانين الشعرية الجمالية ليست واحدة عند النُّقّاد ؛ فمنهم من يستطيب الشعر إذا سار على نهج القدماء ، ومنهم من يستطيب الشعر الذي يستكشف الغرابة والجديد ، ويبتعد عن أساليب القول المألوفة»[2] .

(١) يُنظَر : العضيبي ،عبد الله ،النقد عند الشعراء حتى نهاية القرن الرابع الهجري، ص١٥٣ .

(٢) الموسى : خليل ،جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرّب ، دمشق ، دراسات٤ ، د .ط، ٢٠٠٨ ص٩٧ .

فها هو عبد الملك بن مروان حين وفد عليه الأخطل ، فقال : إني قد امتدحتك بأبيات فأسمعها . قال له : إن كنت شبهتني بالحيّة ، والأسد أو الصقر ، فلا حاجة لي بها ، وإن كنت قلت كما قالت أخت بني الشريد لأخيها صخر :

فَمَا بَلَغَ الْمُهْدُونَ لِلنّاسِ مَدْحَةً وَإِنْ أَطْنَبُوا إِلّا الذِي فِيْكَ أَفْضَلُ

وَمَا بَلَغَتْ كَفُّ امْرِئٍ مُتَنَاوِلًا مِنَ الْمَجْدِ إِلّا وَالذّي نِلْتَ أَطْوَلُ

فقُل . فقال الأخطل : والله لقد أحسنتُ ، وقد قلت فيك بيتين ما هما بدونهما . ثم أنشد :

إِذَا مِتَّ مَاتَ العُرْفُ وَانْقَطَعَ النَّدَى فَلَمْ يَبْقَ إِلّا مِنْ قَلِيْلٍ مُصَرَّدِ

وَرُدَّتْ أَكُفُّ السَّائِلِيْن وَأَمْسَكُوا عَنِ الدِّيْنِ وَالدُّنْيَا بِحُزْنٍ مُجَدَّدِ[1]

فالخليفة يرفض المدح المُتداوَل ، والتقليد الشعري الذي تَوارَثه الشعراء في مدح ممدوحيهم ؛ فضاق بالأوصاف التي ظلّت تُتَداوَل على موائدهم ينقلها الآخرون عن الأولين ، كما لو كانت شيئًا دائم الثبات لا يجوز الحياد عنه[2] . فحاول الأخطل تخطي التقليد الشعري المتداول، إلّا أن أبا هلال العسكري يرى أن بيته لم يكن حسنًا ؛ لأنه خاطب الممدوح بقوله : (إذا مت) ، وهذا أمر مكروه في مخاطبة الخلفاء رغم وجوده بين الشعراء[3] .

وفي هذا السياق يحدّث علي بن الصباح : أنه قرأ على «أبي مُحَلّم لجرير :

بِنَفْسِي مَنْ تَجَنُّبُهُ عَزِيْزٌ عَلَيَّ وَمَنْ زِيَارِتُهُ لِمَامُ

(١) يُنظَر : العسكري ،ديوان المعاني ، ١/١٣٢-١٣٣ .

(٢) مرتاض ، محمد : النقد الأدبي القديم في المغرب العربي ، نشأته وتطوره . منشورات اتحاد كتاب العرب : دمشق ، د . ط ، (٢٠٠٠) ، (ص١٤٧) .

(٣) ديوان المعاني ، ١/١٣٢-١٣٣ .

فقال لي : هذه أحسن من ميمتيه الأخرى التي يقول فيها :

طَرَقَتْكَ صَائِدَةُ القُلُوبِ وَلَيْسَ ذَا حِيْنُ الزِّيَارَةِ فَارْجِعِيْ بِسَلَامِ

فليته إذْ كان طرَدها ما كان وصَفها)) .

أبو محلّم ينتقد جريرًا ، ويوازن بين قصائده ؛ فيرى أن ميمته الأولى أجود من الأخرى التي طرد فيها خيال محبوبته حين زارته في منامه ؛ لأن في ذلك كسرًا للتقليد الشعريّ العام الذي يستوجب الترحيب بطيف المحبوبة وإظهار التشوق له .

(٥) مطابقة الشعر لمقتضى الحال :

ارتبطت الموازنات بين الشعراء في شكلٍ من أشكالها بالظروف التي تقتضيها حال الموازِن، والسلطة المكانية والزمانية .

قال المبرّد : ((قد فُضِّلَ نُصَيْبٌ على الفَرَزْدَقِ في موقفه عند سليمان بن عبد الملك : أنّهما حضرا ، فقال سليمان للفَرَزْدَقِ : أنشدني – وإنما أراد أن ينشده مَدْحًا له – . فأنشده :

وَرَكْبٌ كَأَنّ الرِّيْحَ تَطْلُبُ عِنْدَهُمْ لَهَا تِرَةً مِنْ جَذْبِهَا بالعَصَائبِ

إِذَا آنَسُوا نَارًا يَقُولُونَ : ليتَهَا وَقَدْ خَصرَتْ أَيْدِيْهِمُ نَار غَالِبِ))[1]

فأعرض عنه سليمان كالمُغْضَب ، فقال نصيب : يا أمير المؤمنين ، ألا أنشدك في رويّها ما لعله لا يتَّضع عنها ؟! فقال : هاتِ . فأنشده :

أَقُولُ لِرَكْبٍ صَادِرِيْنَ لَقِيْتُهُمْ : قِفَا ذَاتَ أَوْشَالٍ وَمَوْلَاكَ قَارِبُ

قِفُوا خَبِّرُونِي عَنْ سُلَيْمَانَ إِنّنِي لِمَعْرُوفِهِ مِنْ أَهْلِ وَدَّان طَالِبُ

فَعَاجُوا فَأَثْنَوْا بِالّذِي أَنْتَ أَهْلُهُ وَلَوْ سَكَتُوا أَثْنَتْ عَلَيْكَ الحَقَائِبُ))[1]

(١) الموشح ، ص١٧٥ .

إنّ إعراض سليمان عن أبيات الفَرَزْدَق وتفضيل أبيات نصيب عليها على الرغم من أنها ليست في قوة أبيات الفَرَزْدَق الشعرية وجودتها ؛ كما عقب على ذلك المبرّد بقوله : «وليس شعر نُصيب هذا الذي ذكرناه في المدح بأجود من قول الفَرَزْدَق في الفخر»[٢] =لَيَشِيْ بأنّ هذه الموازنة وقعت تحت سلطة الحالة التي كانت تستوجب أن تكون الأبيات التي سينشدها الفَرَزْدَق للخليفة مدحًا فيه لا فخرًا بنفسه ؛ اتباعًا للعُرف الاجتماعي ومقتضى الحال . لكن الفَرَزْدَق كسَر تطلعّات الخليفة ، وصدمه بأبيات يفخر فيها بنفسه ؛ مما جعله يفضّل ما يتطلع إليه على الجودة الفنية والشعرية .

ونُصيبٌ قامت أبياته على إرضاء السلطة التي تفرض على الشاعر : «أن يُرضي السلطة باستعارة الصورة المثالية ، وإن لم يقابلها سلوك مقارب لهذه الصورة في الممدوح»[٣] .

وقد فضّل أحدُ خلفاء بني أمية الفَرَزْدَقَ على جملة من الشعراء حين أرضى مدحُه ما بداخلهم من حبٍّ لإعلاء الشأن ، ورفْعٍ للمكانة الاجتماعية ؛ أي : عندما راعى الفَرَزْدَق القاعدة الاجتماعية التي تتحرّك في سياق وجوب مطابقة الكلام لمقتضى الحال . فقد حدّث الأصمعي أنّ الفَرَزْدَقَ دخل على «بعض خلفاء بني أمية ففاخره قومٌ من الشعراء ، فأنشأ يقول :

مَا حَمَلَتْ نَاقَةٌ مِنْ مَعْشَرٍ رَجُلًا مِثْلِي إِذَا الرِّيْحُ لَفَّتْنِيْ عَلَى الكُوْرِ

أَعَزُّ قَوْمًا وَأَوْفَى عِنْدَ مَكْرُمَةٍ لِمُعْظَمٍ مِنْ دِمَاءِ القَوْمِ مَهْجُورِ

فقال له : إِيْهِ ! فقال :

---

(١) الكامل ،١/١٨٤ .

(٢) المصدر السابق ، ١/١٨٤.

(٣) سلوم : داود ،سوسيولوجيا النقد العربي القديم ، دراسة العلاقة بين الناقد والمجتمع، مؤسسة المختار القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٢-١٤٢٢هـ ، ص٦٤ .

إِلّا قُرَيْـــشًا فَـــإِنّ اللهَ فَـــضَّلَهَا عَـــلَى البَرِيَّـــةِ بِالإِسْـــلَامِ وَالخَـــيْرِ
تَلْقَـى وُجُـوهَ بَنِـي مَـرْوَانَ تَحْـسِبُهَا عِنْـــدَ اللِّقَـــاءِ مُـــشُوفاَتِ الـــدَّنَانِيْرِ

ففضّله عليهم ، ووصَله»[1] .

والتفضيل دافعه حُسْن مراعاة الفَرَزْدَقِ لمكانتهم ، ومدْحهم بما يليق بهم في المكان والزمان المناسبَين .

(٦) الإجادة في التعبير عن المعنى :

تتدرج المفاضلة بين الثلاثي الأموي في هذا السياق من المفاضلة في سياق الإجادة في تصوير المعنى والتعبير عنه ، إلى المفاضلة في صحة المعنى ، إلى المفاضلة في أَخْذ المعاني وسرقتها .

قال التوزي : «اختصم رجلان أحدهما من بني ثعلبة ، والآخر من بني تغلب إلى رجل من النَّمِر بن قاسط في قول الأعشى :

مِـنْ خَمْـرِ عَانَـةَ قَـدْ أَتَـى لِخِتَامِهَـا حَـــوْلٌ تَفُـــضُّ غَمَامَـــةَ المزْكُـــومِ

وقول الأخطل :

وَإِذَا تَعَـاوَرَتْ الأَكُـفُّ زُجَاجَهَـا نَفَحَـــتْ فَنَـــالَ رِيَاحَهَـــا المزْكُـــومُ

فقال النّمري : والله ما سَرّى بينهما ، إنما جعلها الأخطل ينال المزكومُ رياحَها وجعلها الآخر تستلّ زكامه»[2] .

(١) الأغاني ، ٢٤٥/١١ .

(٢) الموشح ، ص١٩٠ .

فيظهر من المفاضلة أن النّمري رأى جمالية وقوة تصوير الأعشى التي جعلت من غير الإنصاف المقارنة بينها ؛ فالأعشى أجاد اختيار صورة استلال رائحة الخمرة للزكام ، فاخترقت حاجزه ، والأخطل في تصويره كان أقل مبالغة ؛ إذ جعل المزكوم يدرك ويشم رائحتها الزكية ، دلالة على جودة تعتيقها . وشتّان بين الإدراك والاستلال ؛ وهذا ما اعترف به الأخطل نفسه حين علم بتقُارب صورته مع صورة الأعشى في وصف الخمرة .

كذلك فإن صحّة المعنى أحد مقاييس المفاضلة بين الشعراء ؛ فقد وازن الآمدي بين قول أبي تمام في الوداع :

لـمَّا استَحَرَّ الـوَدَاعُ الـمَحْضُ وانْصَرمَتْ أَوَاخُـر الـصَّبْرِ إلّا كـاظِمًا وجِمَـا

رَأَيْـتُ أَحْـسَنَ مَرْئِـيٍّ وأَقبَحَـهُ مُـسْتَجْمِعَيْنِ لِي التَّوْدِيَـع وَالعَـنَما

وبين قول جرير :

أَتَنْـسَى إذْ تُوَدِّعُنَـا سُـلَيْمَى بَفَـرْعِ بَـشامَةٍ؟ سُـقِيَ البَـشَامِ !!

فقال : إن معنى أبي تمام خطأٌ مستقبَح ؛ لأن الوداع وإشارة المحبوبة بالتوديع لا يُستقبح ، على الرغم من منظر الفراق القبيح ، لكن القُبح في كراهيته لحركة التوديع . ولذا فإن بيت جرير حين دعا فيه للبَشام بالسقيا لأنَّها ودعته به ، فسُرَّ بتوديعها هو المعنى الصحيح والأكثر جمالًا وتعبيرًا عن الحب ، والأكثر دلالة على المعرفة بالغَزَل[1] .

إن تفضيل الآمدي لبيت جرير على بيت أبي تمام فيه نظر ؛ لا سيما وأن المفاضلة قائمة على صحة المعنى . فالآمدي يرى أن أبا تمام كان غليظ الطبع ، ضعيف الفهم؛ لأنه لم يُحسن توصيف حالة الوداع ، واستكره حركة إشارة المحبوبة في التوديع ، معتمدًا في ذلك على قراءة ألفاظ البيت

(١) الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، تحقيق محمد عبد الحميد ، المكتبة العلمية ، بيروت ، د . ط ١٣٦٣ ص٢٠٤-٢٠٥ .

اللغوية الظاهرة ، مع أن : «للكلام دلالات غير ملفوظة يدركها المتحدث والسامع، دون علاقة معلنة أو واضحة»[١] .

فأبو تمام لم يستكره إشارة محبوبته إليه بالوداع ، والمتمثل في حركة يدها (مرئي العنم) كما تلقّاها الآمدي في قراءته للبيت ، إنما ما تحمله الحركة من حمولات الفراق والغياب والتلاشي والبُعد ، وما يترتب على ذلك من حزن وألم وشوق . فالحركة هي ترميز لما بعد الحركة ؛ ولهذا اختار أبو تمام لفظة (العنم) لتدل على ما أراده من قولٍ غير ملفوظٍ سيدركه السامع حين يعرف أن العنم شجرٌ أغصانُه لطيفة غضّةٌ ، سريعة الانكسار ؛ فكأن هذه الحركة هي أيضًا سريعة التلاشي والغياب ، ولا يعوّل عليها ، فمصيرها ومصيره إلى الألم والحزن الذي يكون بعد تلك الإشارة السريعة .

وفي موازنة المعاني تدخل السرقات ضمن مقاييس المفاضلة بين الشعراء ؛ فالآمدي يشير إلى أنّ أبا تمّام أخذ قولَه :

وَلَيْستْ بِالعَوَانِ العَنْسِ عِنْدِي وَلَا هِيَ مِنكَ بِالبِكْرِ الكِعَابِ

من قول الفَرَزْدَق :

وَعِنْدَ زِيَادٍ لَوْ يُرِيْدُ عَطَاءَهُمْ رِجَالٌ كَثِيرٌ قَدْ تَرَى بِهِمُ فَقْرَا

قُعُودٌ لَدَى الأَبْوَابِ طُلّابُ حَاجَةٍ عَوَان مِن الحَاجَاتِ أَوْ حَاجَةٌ بِكْرَا

ولكن أبا تمام خلط في معانيه -على حد تعبير الآمدي- ، ولم يسلك الطريق المستقيم في التعبير عن معناه ؛ حيث أراد أن يصل إلى معاني الفَرَزْدَق ويزيد عليها ، فأخطأ الطريق ولم يفلح في وصف معناه[٢] .

(١) الرويلي : ميجان ، البازعي ، سعد ، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط٣ ٢٠٠٢ ص١٥٥ .

(٢) يُنظَر : الموازنة ، ص٨٤-١٥٤ .

فالآمدي هنا في سياق مناقشة سرقات أبي تمام فضّل بيت الفَرَزْدَق على بيت أبي تمام؛ لأنه عبّر عن صورته بألفاظ واضحة ، ولم يخلط في المعاني بين صفات البِكر والعَوان .

وفي سياق السرقات يفاضل العسكري بين بيت الفَرَزْدَق :

تَفَارِيْقُ شَيْبٍ فِي الشَّباب لَوَامِعُ وَمَا حُسْنُ لَيْلٍ لَيْسَ فِيْهِ نُجُومُ !

وبين بيت أبي نواس :

كأنَّ بَقَايَا مَا عَفَا مِنْ حَبَابِها تَفَارِيْقُ شَيْبٍ فِي سَوَادِ عِذَارِ

بقوله : ((البيتان متساويان في حُسن الرصف ، وإن كان أبو نواس أساء في أخْذِه لفظ الفَرَزْدَقِ . وفي قول الفَرَزْدَقِ أيضًا زيادةٌ ، وهي : (وما حُسن ليلٍ ليس فيه نجوم))[1] .

فقد استعمل العسكري في سياق السرقات زيادة المعنى مقياسًا للمفاضلة بين الشاعرين ، على الرغم من تصريحه بتساويهما في تصوير الصورة .

ومن الموازنات التي ربما تُساق في جانب الإجادة في التعبير عن المعنى ، وتتشارك فيها صفات تفاضلية أخرى ، ما أثبته الجرجاني حين وازن بين قصيدة البحتري :

أجِدَّكَ مَا يَنْفَكُّ يَسرِي لزَيْنَبَا خَيَالٌ ، إذا آبَ الظّلامُ تأوّبَا

وقصيدة جرير :

ألا أيّها الوَادي ، الذي ضَمّ سَيْلُهُ إلَينا نَوى ظَمياءَ حُيِّيتَ وادِيا

قال بعد أن استعرض قصائد البحتري : ((وإنَّما حلتك على البحتري ؛ لأنَّه أقرب بنا عهدًا، ونحن به أشدّ أُنسًا ، وكلامه ألين بطباعنا ، وأشبه بعاداتنا ، وإنَّما تألفُ النفس ما جانَسها ،

(١) الصناعتين ، ص٢٣٦ .

وتقبل الأقرب فالأقرب إليها ، فإن شئت أن تعرف ذلك في شعر غيره كما عرفته في شعره ، وأن تعتبر القديم كاعتبار المولّد ، فأنشد قول جرير :

إلينا نَوى ظَمياءَ حُيِّيت وادِيا .....

إنَّما أثبتّ لك القصيدة بكاملها ونسختها على هيئتها ؛ لترى تناسُب أبياتها وازدواجَها ، واستواء أطرافها واشتباهها ، وملاءمة بعضها لبعض ، مع كثرة التصرف على اختلاف المعاني والأغراض))[1] .

النص التفضيلي السابق يكشف عن أمرين :

الأوّل منهما : أنَّ الجرجاني مقتنعٌ بتقارب شعرية البحتري مع شعرية جرير ؛ ولهذا قال : (فإن شئت أن تعرف ذلك في شعر غيره كما عرفته في شعره ...) .

والأمر الآخر : أنَّ اقتناعه هذا تجسّد في اعتبار نص جرير بكل أساليبه ومعانيه نصًّا حديثًا؛ فكسر بذلك الزمنية بين القصيدتين ، بناء على ما في قصيدة جرير من معانٍ لائقة بطباع العصر وقريبة من العادات ، ومتأنقة ، ومتجانسة مع النفس -على حدّ تعبير الجرجاني- .

كما أنَّ مفاضلته ومقاربته بين النصين لم تقف عند هذا الشأن ؛ بل وصف أبياتها بالتناسب والاستواء ، وأنَّ المعاني على الرغم من اختلافها واختلاف أغراضها متلائمة مع بعضها البعض .

وفي سياق الموازنات التطبيقية في بُعد الإجادة في التعبير عن المعنى : ذُكر أنَّ عبد الملك بن مروان قال للأخطل حين أنشده قولَه[2] :

بَكَرَ العواذلُ يبتدرْنَ مَلَامَتِي وَالعَاذِلُونَ ؛ فَكُلَّهُمْ يَلْحَانِي

فِي أنْ سَبَقْتُ بِشَرْبَةٍ مَقَدِيَّةٍ صِرْفٍ مُشَعْشَعَةٍ بِمَاءٍ شنَانِ

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه ،ص ٢٩-٣١.

(٢) الأغاني ،١١/٢٨٠ .

شبيب بن البرصاء أكرم منك وصفًا لنفسه ؛ حيث يقول :

وَإِنّي لَسَهْلُ الوَجْهِ يُعْرَفُ مَجْلِسِي إِذَا أَحْزَنَ القَاذُورَةُ المُتَعَبِّسُ

يُضِيءُ سَنا جُودِي لِمَن يَبتَغي القِرَى وَلَيلُ بَخيلِ القَومِ ظَلماءُ حِندَسُ

أَلِينُ لِذِي القُرْبَى مِرَاراً وَتَلْتَوِيْ بِأَعنَاقِ أَعْدَائي حِبَالٌ تَمَرَّ سُ

في الموازنة السابقة نلحظ أنَّ عبد الملك بن مروان بعد أن استمع إلى شعر الأخطل قارَن بين شعره وشعر (شبيب بن البرصاء) ، مُعلنًا تفوّق ابن البرصاء عليه (أكرم منك وصفًا لنفسه) . ومناط التفضيل متمثل في تحقق مدح الذات وتحقق رغائبها وميولاتها ؛ فيبدو أنَّ عبد الملك طغى على تلقيه ذاتُه الحاكمة ، فهو أمير ، والأمراء ميّالون في أغلب تطلعاتهم إلى مدح الذات والتباهي بها . وإذا ؛ فالأسلوب الشعري الأقرب إلى هذه الميول التي تميل لحب الذات ومدحها هو أسلوب الشاعر ابن البرصاء ، الذي فصّل في مدح الذات والتباهي بها .

ومما ورد في هذا السياق التطبيقي : ما حَدَّث به العُتبي حين قال[1] : «نازَعَ جريرٌ بني حِمَّان في ركية لهم ، فصاروا إلى إبراهيم بن عربي باليمامة يتحاكمون إليه ، فقال جرير :

أعُوذُ بِالْأَمِيْرِ غَيْرِ الجَبَّارْ مِنْ ظُلْمِ حِمَّانٍ وَتَحْوِيْلِ الدَّارْ

مَا كَانَ قَبْلَ حَفْرِنَا مِنْ مِحْفَارْ وَضَرْبِيَ المِنْقَارَ بَعْدَ المِنْقَارْ

فِي جَبَلٍ أَصَمَّ غَيْرِ خَوَّارْ يَصِيْحُ بِالجُبِّ صِياحَ الصَّرَّارْ

لَهُ صَهِيلٌ كَصَهِيْلِ الْأَخْطَارْ وَالجَارُ قَدْ يُخْبَرُ عَنْ دَارِ الجَارْ

فقال الحِمَّاني :

ما لِكُلَيْبٍ مِنْ حِمًى وَلَا دَارْ غيرُ مُقام أُتُنٍ وأَعْيَارْ

(١) الأغاني ،٨/٤٦.

قُعْسِ الظُّهُورِ دَامِيَاتِ الْأَثْفَارْ

فقال جرير : فعن مُقامِهنَّ -جُعِلتُ فِدَاك- أُجادل ! فقال ابن عربي للحِمَّاني : قد أقررت لخصمك . وحكم بها لجرير .

يبدو من المروية السابقة ومن خلال حكم ابن عربي لصالح جرير إعجاب القاضي الناقد بشعر جرير ، واقتناعه بما قال على شعر الحِماني ، الذي أخطأ فيه بالاعتراف لخصمه بأنَّ لا أرضَ لهم غير أرض الأُتُن والأعيار . وهذا إجحافٌ للحق ، مصوَّرٌ في صورة هزلية متعالية لا يقبله المتلقي ، ولا سيما إن كان مُحكَّمًا بينهما .

إنَّ الموازنة بين شعر جرير الحِجاجي وشعر الحماني المتعالي تكشف عن بَوْنٍ شاسعٍ من المسافات الإقناعية ، والإجادة الشعرية في التعبير عن المعنى الإقناعي الذي يقصدانِه ؛ فجرير أجاد وعبّر عن مقصوده بطريقة شعرية مقنعة حجاجية ، في حين تمادى الحماني في تحقير الخصم ، متناسيًا سياق الدفاع الذي كان من المفترض أن تقوم عليه أبياته ؛ فالسياق سياقٌ دفاعي إقناعي ؛ ولهذا فشل في التعبير عن معناه ، وكسب جرير بقوة إقناعه الشعري ، وطرائق تعبيره جولةَ الحاكم فكانت الموازنة من صالحه ، ففاز شعرًا ، وكسب مادةً .

ومن الروايات التي أثبتت تفوّق الأخطل على كثير من الشعراء المدّاحين لبني أمية : ما ورد عن أبي العباس السفاح ، حين قيل له : إنَّ رجلًا شاعرًا قد مدحك ، فتسمع شعره ؟ قال : وما عسى أن يقول فيّ بعد قول ابن النصرانية في بني أمية[1] :

شُمْسُ العداوةِ حتى يُسْتقادَ لَهُمْ وأَعْظَمُ الناسِ أحْلامًا إذا قَدَرُوا

وقال المهدي يومًا وبين يديه مروان بن أبي حفصة : أين ما تقوله فينا من قولك في أمير المؤمنين المنصور :

(١) الأغاني ،١٧/٧ .

لَهُ لَحَظَاتٌ مِنْ حَفَافِي سَرِيْرِهِ إِذَا كَرّهَا فِيهَا عِقَابٌ وَنَائِلُ

فاعترضه آدم بن عمر بن عبد العزيز ، فقال : هيهات .. والله يا أمير المؤمنين أن يقول هذا ولا ابن هرمة كما قال الأخطل :

شُمْسُ العداوةِ حتى يُسْتقادَ لَهُمْ .....

وسأل هارون الرشيد جماعةً من جلسائه وأهله : أيُّ بيتٍ مُدِح به الخلفاءُ منّا ومن بني أمية أفخر؟ فقالوا ، وأكثروا ، فقال الرشيد : أَمْدَحُ بيتٍ وأفخرُه قولُ ابن النصرانية في عبد الملك:

شُمْسُ العداوةِ حتى يُسْتقادَ لَهُمْ .....

وبكل تتابعية هذه الروايات وتأكيدها في موازناتها بين فخر الأخطل ومدحه ، وغيره من الشعراء ، أمثال : مروان بن أبي حفصة -يتأكد لنا أنَّ المفاضلة نبعت من قدرة الأخطل في مدحه لعبد الملك على إجادة معناه وتركيزه ، إجادةً لم يستطع الشعراء بعده أن يجاروه أو يلحقوه .

وهي مفاضلة لم تنبع عن رأي واحد ؛ بل اعترف بها أكثر مَن تلقى هذا البيت ، ووازن بينه وبين غيره .

النمط الرابع : المقاييس الخارجة عن النص :

اعتمد بعض النُّقّاد في موازنته بين الثلاثي الأموي على مقاييس خارجة عن العمل الشعري . فقد جاء عن عبد الرحمن بن بَرْزخ أنه قال : «كان حمّاد يفضِّل الأخطل على جرير والفَرَزْدَق ، فقال له الفَرَزْدَق : إنَّما تفضّله لأنّه فاسقٌ مثلك . فقال : لو فضّلته بالفِسْق لفضّلتُك»[١] .

ففي اعتراض الفَرَزْدَق إشارة إلى وجود عامل التفضيل الخارجي عن النص .

وفي مفاضلة ضمنية قال أبو عمرو : «لو أدرك الأخطلُ يومًا واحدًا من الجاهلية ما قدّمتُ عليه أحدًا»[٢] . فأبو عمرو يحتكم في مفاضلته على مقياس الزمن والتقدّم في العصر .

كما تدخّل العُنصر القَبَلي في الموازنة بين الثلاثي ، فحين سُئل بشار بن برد عن أشعر الثلاثة – استبعد الأخطل ؛ زاعمًا أن ربيعة تعصّبت له[٣] . إلّا أن هذا المقياس الخارجي في تفضيل جرير والفَرَزْدَق على الأخطل يبدو ضعيفًا ؛ لأن كل العلماء والنُّقّاد الذين فضّلوا الأخطل ليس فيهم ربعيٌّ . فضلًا عن أن إثارة هذه المسألة القبلية لم يقل بها سوى بشار بن برد ؛ فمن المرجح أن عصبيته وشعوبيته دفعتاه لهذا الاتهام[٤] .

وقد فضّل جرير نفسَه على صاحبيه ، وعدّ نفسه أشعر الناس ؛ لأنه فاخر ثمانين شاعرًا بأبيه ، وهو رجل دنيء السلوك والأخلاق[٥] .

---

(١) الأغاني ، ٨/٢٠٥ .

(٢) المصدر السابق ، ٨/٢٠٤ .

(٣) الموشح ، ص١٨٩.

(٤) يُنظَر : قباوة ، فخر الدين ،الأخطل الكبير حياته وشخصيته وقيمته الفنية ، ص٢٩١-٢٩٣ .

(٥) الأغاني ، ٨/٣٦ .

ومقياس الحسَب والنسب مقياس لا يعتمد على النص الشعري ، على الرغم من علاقته التي لا تنفصل عن المقدرة الشعرية ، إلّا أنه يظل عنصرًا خارجًا عن الفن الشعري .

ويتصل بالسياق حديثُ عبد الله بن المعذّل حين قال : «كان أبي وجماعةٌ من علمائنا يقولون : إنما فُضِّل جريرٌ لمقاومته الفَرَزْدَقَ»[١] . فالمقاومة والمصاولة والصمود إحدى أهم المقاييس التي فضَّل بها النُّقّاد والعلماء جريرًا على الفَرَزْدَقِ .

إن الموازنة ضرْبٌ من ضروب النقد – كما أشرنا إلى ذلك– ، تتميز بالوصف الذي يوازِن بين شاعرين ؛ لإظهار وجوه القوة والضعف في أساليب البيان الشعري . وعلى هذا المفهوم ؛ فإنَّ قول بلال بن أبي بردة للفرزدق حين مدحه ولم يعجبْه شِعرُه : «هلكتَ ، وخرفتَ ، وذهب شِعرُك! أين قولك في سعيد بن العاص والعباس بن الوليد ؟! فقال الفرزدق : جئني بِحَسَبٍ كأحسابهم أقول فيك مثل قولي فيهم»[٢] .

يظهر أنَّ الممدوح رفض شعرية الفرزدق المادحة حين وازَن بين شعره في مدحه ، وشعره في مدح غيره من الخلفاء ؛ وهي مفاضلة واعية صادقة ، لا تُشير إلى تعصّب بلال لذاته بقدر ما تُشير إلى مقدرته النقدية العالية في تميّز جماليات القصيدة المدحية وتباينها من ممدوح إلى آخر لدى شاعرٍ واحدٍ . هذا التمايز أدّى إلى الرفض بعد المقايسة الشعرية ؛ رفضًا معلّلًا بجملة من الأقوال : (هلكت – خرفت – ذهب شعرك) . وفيه يظهر الرأي النقدي المعلّل في نقطة تكاد تكون محددة ، هي ضَعف الشاعرية المدحية لدى الفرزدق بسبب كِبَر سنّه ، فأسرع الفرزدق إلى جوابه جوابًا صادمًا للذات الممدوحة في قوله : (جئني بحسب كأحسابهم أقول فيك مثل قولي فيهم) . وفيه دفْعٌ للموازنة الناقدة ؛ حيث يؤكد الفرزدق أنَّ مكانة الممدوح ونسبه الرفيع يُسهم في علوّ الشعر وهبوطه .

---

(١) الأغاني ،٣٨/٨.

(٢) المصدر السابق،٣٨٧/٢١ .

وبهذا نلحظ اعتماد الموازنة على مقارنات بين شعريتين في سياقات مختلفة ، وبرؤى نقدية غير منحازة إلّا للذات الناقدة الحاضرة ذهنيًّا .

ويُسند هذا الرأيَ ما أخبر به المناني حين قال : ((كان جرير ميدانَ الشعر ، من لم يَجْرِ فيه لم يَرْوِ شيئًا ، وكان من هاجى جرير فغلبه جرير أرجح عندهم ممّن هاجى شاعرًا آخر غير جرير فغُلب))[١] .

فها هنا يُخبر المناني عن مفاضلة بين الشعراء وجرير ؛ فالشاعر المرجّح لديهم شعريًّا ومقدرةً على المصاولة والمقاولة هو الشاعر الذي يتهاجى مع جرير ؛ حتى لو غُلب .

فالشاعر جرير هو مقياس المفاضلة بين الشعراء المتهاجين ؛ أي إنَّ الغلبة الهجائية مع جرير هي أرجح من غلبة شاعر مع شاعر آخر . فهم يرجّحون الشاعر المغلوب في الهجاء إنْ كان التهاجي بينه وبين جرير ؛ على العكس من الشاعر الذي يتهاجى مع شاعر آخر ، حتى ولو غُلب وقاوم وانتصر . فكلمة (أرجح) تدل دلالة واضحة على معاني الموازنة ، التي تقوم في الأخير على نوع من المفاضلة الخارجة عن النص الشعري ، إلّا أنَّها لا تنفصل عن سياق التفاضل في غرضية الشعر ؛ ففيها دلالة واضحة على براعة جرير الشعرية في غرض الهجاء ، ومقارعته للخصوم ، وتفوّقه في ذلك على غيره من الشعراء ؛ ولا سيما صاحبيه .

وقد اشتهر جرير في بعض الموازنات بأنَّه عنيدٌ ، ومقاومٌ ، ومُصاوِلٌ ؛ غَالِبٌ للشعراء . قال ابن سلام : ((كان البعيث شاعرًا فاخر الكلام ، وقد غلبه جرير وأهمله ، وكان قد قاوم جريرًا في قصائد ، ثمّ ضجّ إلى الفرزدق واستغاثه))[٢] .

ومن المرويات التي تساق في هذا المقياس ، موازنة لجرير على لسان ابنه نوح ، فقد قال : ((قلت لأبي : أنت أشعر أم الأخطل ؟ فنهرني وقال : بئس ما قلت ! وما أنت وذاك لا أُمَّ لك !

(١)المصدر السابق ،٨/٨ .

(٢) طبقات فحول الشعراء ،٥٣٥/٢ .

فقلت : وما أنا وغيره ! قال : لقد أُعِنتُ عليه بكُفْر وكِبَر سنٍّ ، وما رأيته إلّا خشيتُ أن يبتلعني»[١] .

تكشف المروية عن سبب تفوق جرير على الأخطل على لسان جرير ، الذي يعلِّل سبب هذا التفوق ويحصره في أمرين :

- **عقيدة الأخطل الدينية** ؛ فهو نصرانيٌّ كافرٌ . وهذا العامل من وجهة نظر جرير ساعده على : «أن يَسْخَر في نقائضها من رموز النصرانية ، فيعيّر بها الأخطل ، كما يعيّره بشربه الخمر التي يحرمها الإسلام . وهذا كله أتاح لجرير مجالًا خصبًا من المعاني ، وجعل هجاءه أشد تأثيرًا في مستمعيه ؛ وجلّهم من المسلمين . أمّا الأخطل فلم يكن يستطيع أن يهجو جريرًا بمهاجمة الإسلام ؛ إذ إنه دين الدولة القائمة ، ودين الأغلبية العظمى من العرب ؛ مما جعل هجاءه يقتصر على المعاني التقليدية التي لم تُتِحْ له تأثيرًا كبيرًا»[٢] .
- **كِبر سنّ الأخطل وتقدّمه في العمر** : فالأخطل أسنُّ أهل طبقته ، قال الأصمعي : إنما أدرك جريرٌ الأخطلَ وهو شيخ قد تحطّم . وكان الأخطلُ أسنَّ من جرير[٣] . ولذا رأى جرير أن هذا العامل مكّنه من التفوق عليه ؛ لاقتران قوة الشعر والطاقة الشعرية بالسن فالأخطل حين بلغ من العمر ما بلغ لم يعد قادرًا على مناقضة جرير والخوض معه في الهجاء . وهذا الأمر ربما يُضعِفه قول جرير في الأخطل عندما قال : والله ما أخرجَ ابن النصرانية ما في صدره من الشعر حتى مات[٤] . فهو اعتراف منه بقوة قريحته الشعرية التي تزاد بازدياد العمر ، وتخصب بخصوبة التجربة والأحداث ؛ فلم تنقص حتى حد الموت .

---

(١) المصدر السابق ، ٢١٤/٨ .

(٢) العضيبي : عبد الله ،النقد عند الشعراء حتى نهاية القرن الرابع الهجري ، ص١٤٥ .

(٣) الأغاني ، ٢١٤/٨ .

(٤) المصدر السابق ، ٣٩/٨ .

كما يُضعِف هذا العاملَ وصيةُ الأخطل قبل موته ، التي قال فيها[١] :

أُوْصِي الفَــرَزْدَقَ عِنْــدَ الــمَمَاتِ بِــــأُمِّ جَرِيْــــرٍ ، وَأَعْيَارَهَــــا

فلا يمكن أن يكون هذا الشاعر الذي يُوصِي خصْمَ جرير بالاستمرار في هجائه قد ضَعُف في مقارعة جرير لكبر سنه أو لغيره ؛ فغليله متصل بحب المجادلة والمناقضة مع جرير حتى مات ،ولكن التقدم في العمر يجعل الإنسان يتسم بالوقار حتى في هجائه،وهذا أيضا مالم يساعد الأخطل في التفوق على جرير في هذا الشأن.

(١) المصدر السابق ، ٢١٨/٨ .

النمط الخامس : الموازنات غير المنمطة :

الموازنات غير المنمطة تقوم على الاضمار، وتكثيف عبارة الموازنة ، أو على الطرفة ؛ فهي لا تخضع لأنماط الموازنات السابقة .

قامت بعض الموازنات في النقد العربي القديم على الطرّفة والرمزية ؛ فالرواية التي رواها المرزباني عن أبي عبيدة في قوله : «أتى الفرزدقَ رجلٌ من بني تميم ، فقال : قد قلتُ شعرًا ، فانظر فيه . وأنشده ، فقال الفرزدق : يا ابن أخي ، إنَّ الشعر كان جملًا بازلًا عظيمًا ، فأخذ امرؤ القيس رأسَه ، وعمرو بن كلثوم سنامَه ، وعبيد بن الأبرص فخذَه ، والأعشى عجزَه ، وزهير كاهلَه ، وطرفة كِرْكرتَه ، والنابغتان جنبيه ، وأدركناه ولم يبقَ إلا المذارعُ والبطُون ، فتوزّعناه بيننا . فقال الجزّار : ولم يبقَ إلا الفَرْثُ والدّم ، وقد تعنَّيت ، وقمت لكم ، فمُروا به لي . قلنا : هو لك . فأخذ الفرثَ والدم فطبخه وأكله ، ثمّ خَرأَهُ ، فشِعْرُك مِن خَرْءِ الجزّار . فقال : هذا رأيك ؟! فو الله لا ذكرتُه لأحدٍ بعدك» !! [1]

يبدو من المروية : أنَّ الفرزدق وازن بين جملة من الشعراء موازنة غير محدّدة الأطر ، ويداخلها بعض المعاني الهزلية ، ولا سيما في آخرها ؛ فهو يربط الموازنة بصورة بيئية مُعاشة ، نابعة من الحياة اليومية ؛ إذ صور الشعر في صورة جمل بازل عظيم ، نُحر هذا الجمل فأخذ كل شاعر جزءًا منه ، فهو هنا -كما قال القرشي عن هذه الموازنة- «يضرب مثلًا»[2] . وضرْب المثل هو تقريب الصورة للسائل عن طريق التشبيه ، تشبيه الشعر بالجمل المنحور ، الذي أخذ كل شاعر منه جزءًا . فكان هذا التشبيه مُبيِّنًا لمنازل الشعراء ، ومكانتهم الشعرية ، وطبقاتهم .

(١)الموشح ،ص ٤٤٧ .

(٢)جمهرة أشعار العرب ، ص٦٧.

ولو نظرنا في المروية لوجدنا أنَّ الفرزدق أعطى الرأس لأمرئ القيس ، وفي ذلك دلالة ظاهرية على علوّ المكانة وتقدُّمها ، إلّا أنَّ القرشي كان يرى أنَّ الرأس في حال نحر الجمل لا في حال أن يكون الجمل حيًّا له دلالة سلبية ؛ حيث يدلّ على أنَّه ذو مكانة أقل من السنام والكاهل ؛ إذ يقول : «والسنام والكاهل أعظم نفعًا من الرأس إذا صار منحورًا ، ولو أنَّه ضرب المثل له حيًّا وأخذ رأسه ، كان الرأس أفضل ؛ لأنَّه لا بقاء للبُدن بعد الرأس ، وإنَّما أخذه ميتًا»[١] . وقوله : (كان الرأس أفضل) يُظهر أنَّ الموازنة قائمة على التفاضلية ، وأنَّ الفرزدق هنا في هذا التشبيه تحديدًا كان يقدّم زهيرًا ، وعمرو بن كلثوم على امرئ القيس . أمَّا موطن المفاضلة بين رفيقيه جرير والأخطل وشعراء عصره ، فكانت محصورة في طبقة أقل من الجاهليين ، وهي طبقة تالية في الصورة ، تمركزت في جملة (الذراع والبطن) ، وبقي للشاعر التميمي السائل عن جودة شعره (خرء الجزار) . وخاتمةُ الصورة تبدو هزلية تنفيرية .

كما تلوح هذه الصورة باعتقاد الفرزدق لفكرة نفاد المعاني ؛ فهم من الطبقة (الإسلامية) التي لم تلحق من جسد الشعر المنحور إلا آخره ، وبقية الجسد نفد بعد هذا الزمن وتلاشى ؛ ولهذا فمن جاء بشعر فهو يلوك بواقي هذا الجسد .

وضمن الموازنات غير المنمّطة : إنَّ أبا عمر بن العلاء في مفاضلة مضمرة حدّد موطن تفوّق الفرزدق ؛ فقد تفوّق على غيره من الشعراء لسلامة لسانه ، وصحة شعره ، على الرغم من إقامته في الحضر ، يقول : «لم أرَ بدويًّا أقام في الحضر إلّا وفسد لسانه ، غير رؤبة والفرزدق»[٢] .

لم يستعمل أبو عمر بن العلاء في مفاضلته بين الشعراء البدو المقيمين في الحضر الأسلوب التفاضلي المألوف ، الذي يقوم على عبارة التفضيل ، إنَّما بدأ تفضيله بأسلوب اتّصل بالذات

(١) جمهرة أشعار العرب، ص ٦٧ .

(٢)خزانة الأدب ، ١/٢٢٠ .

(أرى)، فالرؤيوية هنا محدّدة بسياق الفصاحة ، واستقامة اللسان الشعري ، والمحافظة على اللهجة البدوية القوية التي رآها في شعر الفرزدق ؛ على الرغم من أنَّه مقيم في حاضرة .

إنَّ توظيف أبى عمرو بن العلاء لأسلوب الحصر (إلّا – وغير) يدلّل على أنَّ الفرزدق حين يُوازن مع رفيقيه جرير والأخطل في سياق التمكن من اللغة الشعرية البدوية ، فإنَّه سيفوقهما، بل هو متفوق على كل شاعر بدوي أقام في الحضر ، ما عدا رؤبة فهو يتساوي معه ، كما أشارت إلى ذلك الموازنةالمضمرة.

وهي موازنة قد تؤكد ما يتداوله النّقاد القدماء مِن أنَّ لغة الفرزدق حافظت على ثلث لغة العرب .

ونقل الأصفهاني حادثةً شعرية مع الفرزدق وخليفةٍ أموي ، تدخل ضمن سياقات الموازنة غير المؤطرة ؛ إذ أُخبر عن الأصمعي أنَّه قال : «دخل الفرزدق على بعض خلفاء بني مروان ، ففاخره قومٌ من الشعراء ، فأنشأ يقول :

ما حَمَلَتْ نَاقَةٌ مِنْ معشَرٍ رجُلاً مِثْلي، إذا الرّيحُ لَفّتْني على الكُورِ

أَعَزَّ قَوْمًا وأَوْفَى عِنْدَ مَكْرُمَةٍ لِمُعْظَمٍ مِن دِمَاءِ القومِ مَهْجُورِ

فقال له : إيه ! فقال :

إِلّا قُرَيْشًا فَإِنَّ اللهَ فَضَّلَهَا عَلَى الْبَرِيَّةِ بِالْإِسْلَامِ وَالْخَيْرِ

فَفَضّله عليهم ، ووصله»[1] .

فالموازنة هنا بين الفرزدق ومجموعة من الشعراء المفاخرين بأنفسهم ، في مجلس أحد خلفاء بني أمية ، كان نتيجتها -كما نقلها الأصمعي- تفضيل الفرزدق عليهم (ففضله عليهم) ، وهو تفضيل مرْجعه -كما يكشف السياق- إلى نباهة الفرزدق وذكائه ، الذي حوّل الفخر الذاتي إلى مدح للخليفة وتمجيده .

(١) الأغاني ،٢٨/٢٤٥.

ومن الإشارات المفاضِلة بين الشعراء والفرزدق : قول الجاحظ عنه : «إنَّك لم ترَ شاعرًا قَطّ يجمع بين التجديد في القِصار والطّوال غيره»[١] .

ومناط التفضيل لدى الجاحظ يتمثّل في قدرة الفرزدق الشعرية ، وتمكّنه من تجويد قصائده الطوال والقصار تجويدًا متوازيًا ؛ ولذا قال مؤطّرًا المفاضلة (يجمع) . فشاعرية الفرزدق كما وصفها شاعرية قوية ، محافظة على قوتها في حال التطويل والتقصير ؛ أي في حال إنشائه القصائد الطويلة أو المقطّعات الشعرية . وهو حُكم لم يُسند بدليل شعري ، إنَّما جاء مجرّدًا من الاستشهاد .

ومع هذا ؛ فإنَّا نجد في كتب التراث ما يؤيد رأي الجاحظ في تفضيل الفرزدق على صاحبيه في هذا السياق ، فقد أخبر ابن رشيق أنَّ بعض الحكام كان يرى أنَّ الفرزدق أشعر من صاحبيه ؛ لقدرته في التطويل والقطع ، يقول : «ويُحكى أنَّ الفرزدق لـمّا وقع بينه وبين جرير ما وقع ، وحُكم بينهما ، قال بعض الحكام : الفرزدق أشعر ؛ لأنَّه أقواهما أسْرَ كلام ، وأجراهما في أساليب الشعر ، وأقدرهما على تطويل ، وأحسنهما قطعًا ؛ فقُدّم بالقطع كما ترى»[٢] .

وفي سياق المرويات التفاضلية غير المنمّطة يأتي جواب الباهلي حين سُئِل عن رأيه في شعر جرير والفرزدق : «جرير أشعر العرب كلّها . ثمّ قال : لا يزال الشعراء موقوفين يوم القيامة حتى يجيء جرير فيحكم بينهم»[٣] .

يتجلّى من تفضيل الباهلي شعر جرير على الشعراء جميعًا وعلى صاحبيه على وجه الخصوص –الصبغة الذاتية ؛ فجوابه النقدي تظهر عليه العمومية ؛ لخلوّه من الأدلة الشعرية ،

(١) الحيوان ، تحقيق عبد السلام هارون ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، الطبعة الأولى ١٣٨٨هـ١٩٦٩م، ص ٩٨ .

(٢) العمدة ، ٣١٢/١ .

(٣) الأغاني ، ٧٣/٨ .

ولتصويره الخيالي في المحاكمة النقدية للشعراء التي ستكون يوم القيامة ، وجرير هو القاضي والحاكم بينهم . وهي صورة تعضد ميل الموازنة إلى الذاتية والإعجاب الشخصي أكثر من موضوعيتها وثبوتيتها .

في بعضٍ من المرويات المُفَاضِلة كنَّا نرى أنَّ التفاضلية في غرض الهجاء كانت مقسمة في أغلبها ما بين جرير والفرزدق ، وهي تقاسمية تعود إلى مرجعيات متنوعة -إحدى تلك المفاضلات : ما ذكره العسكري عن بني كليب حين قالوا : ما هُجينا بشعر أشدّ علينا من قول الفرزدق :

ألستَ كُلَيْبِيًّا إذا سِيْمَ سَوْءَةً أَقَرَّ كَإِقْرَارِ الحَلِيلَةِ لِلْبَعْلِ؟![1]

وقد لا يبدو على هذه المروية صيغة المفاضلة ، إلّا أنَّنا نجدها مضمرة داخل اعترافهم ، فقد صرَّح بنو كُليب بأنَّهم تعرّضوا للهجاء من قِبل شعراء ، إلّا أنَّ أشد هجاء مرَّ على القبيلة ما قاله الفرزدق عنهم . وقد استعملوا في التفضيل صيغة (أفعل) في قولهم (أشدّ علينا) ، وهي تدلّل على وجود المفاضلة . ولعلّ اعترافهم بأنَّ الفرزدق شاعر متمكّن من الهجاء أكثر من غيره من الشعراء مرهون بزاوية محددّة هي زاوية هجاء القبيلة ، وليس الهجاء المفتوح العام .

كما أنَّه لا يبرهن على تفوّق الفرزدق على جرير والأخطل ، فربما لم يتشاركا معه في هجاء تلك القبيلة ، ولو أنَّ مروية بني كُليب التفاضلية أشارت إلى من هجاهم من الشعراء ، ومن ثمَّ مواطن تفوق الفرزدق عليهم في الهجاء -لربما كانت المفاضلة المضمرة أكثر موضوعية نقدًا ، وأكثر تأثيرًا على متلقيها .

ومن الموازنات التي لا تخضع لنمط معين من أنماط الموازنات : ما رواه أبو الفرج ؛ حيث ذكر أبياتًا من رائية الأخطل ، قال فيها[2] :

(١) ديوان المعاني ، ٣٦٩/١ .

(٢) الأغاني، ٤٤/١١ .

الآكِلُـون خَبِيـثَ الـزّادِ وحْـدَهمُ والسائلونَ بظهرِ الغيب : ما الخبرُ؟

ثمَّ علق عليها بقوله : وهذه القصيدة من فاخر شعر الأخطل ومقدمته ، ومما غُلب فيه على جرير ، وقد احتاج جرير إلى نسخ بيته هذا ، فردّه عليه بعينه في نقيضته هذه القصيدة ، وضمّنه بيتين من شعره ، فقال :

الآكِلُونَ خَبِيْثَ الزَّاد وَحْدَهُمُ وَالنَّـازِلُونَ إِذَا وَارَاهُـمُ الخَمَـرُ
والظَّاعِنُون عَلى العَمْيَاءِ إِنْ رَحَلُوا والسَّائِلُونَ بِظَهرِ الغَيْبِ : مَا الخَبرُ؟

يُذكر أبو الفرج في صيغة تفاضلية تغلُّب الأخطل في قصيدته الرائية على شعرية جرير ؛ مما دعا جرير كآلية دفاعية أن يستعير أبياتًا من الرائية ويوظفها في نقيضته إيمانًا بمكانتها ، وتدليلًا على قوتها وسيطرتها على العقلية الشعرية المنافحة لجرير . وهذه مفاضلة مقبولة إن أُخذت من وجهة نظر ذاتيه ؛ إذ ليس هناك مبررات قوية يطرحها أبو الفرج الأصبهاني إلّا توظيف جرير لأبيات منها في نقيضته . وهذا التوظيف ليس كافيًا لتغليب شعرية الأخطل على شعرية جرير ؛ بل المفاضلة الأكثر مصداقية وقربًا من النقد هي التي تأتي مصحوبة بآراء نقدية فنية ، ومدعومة بأدلة أدائية للعمل الشعري الموازن ، وهذا مالم نجده في مفاضلة الأصبهاني .

ومن التفضيلات الضمنية التي فضّل بها الفرزدق جريرًا على كثير من الشعراء ، وأوّلهم ذاته : قوله حين سمع قول جرير :

وقُلْـتُ نَـصَاحَةً لِبَنِـي عَـدِيٍّ : ثِيَـابَكُمُ وَنَـضْحَ دَمِ القَتِيْـلِ

«قاتله الله ! إذا أخذ هذا المأخذ فما يقام له- يعني : الرُّوي على الياء- . قال ابن سلّام حدثني رجل من بني حنيفة قال ، قال الفرزدق : وجدت (الياءَ) أمَّ جرير وأباه - أي : يجيد إذا ركبها-»[1] .

(١) الصولي : أخبار أبي تمام ، ص ١٧٩ .

فها هنا اعتراف صريح من الفرزدق بتفوّق جرير في إجادة النسيج الشعري على قافية الياء على غيره من الشعراء .

وشهادة الفرزدق لجرير في هذا السياق المحدّد بالإجادة في النظم على قافية الياء دليل على مصداقية المفاضلة ؛ لا سيما أنَّها صدرت عن نِدٍّ ، ومنافس .

ويتبع هذه المفاضلة قول الراعي النمري حين سمع راكبًا يتغنّى بشعرٍ لجرير ، فقال : قاتله الله ! لو اجتمعت الجن والإنس ما أغنوا فيه شيئًا .

ففي قوله تستشعر جماليات الاعتراف بالمفاضلة ، وصدق الإحساس بها .

وقد يصل صدق الإحساس بالتفضيل إلى التعبير الصريح ، والمبالغة فيه ؛ كما بلغنا من حماد الرواية حين سُئل عن جرير ، والفرزدق ، والأخطل : أيّهم أشعر ؟ فقال : الأخطل ، ما تقول في رجُل قد حَبَّبَ إليَّ شِعرُه النصرانية .

فقد تجلّى من تفضيله للأخطل على صاحبيه - على الرغم من خلوّه من التعليل والنقد -مدى تحمسه واقتناعه بتفوُّقه . وإمعانًا في الإقناع قال جملته الشهيرة : (حبَّب إليَّ شعره النصرانية) ، وهي جملة جاءت في سياق الاقتناع التامّ بجمال شعر الأخطل وحبًّا له ، وليس إيمانًا واعتقادًا من حماد بالنصرانية. ولئلا تُؤخَذ الجملة على ظاهرها ، ومن ثمَّ تجد من يكفّر حماد الراوية فقد عقّب الصولي عليها مبيّنًا أنَّها مجرد قول مزح وفرط إعجاب في قوله : «وهذا القول من حمّاد مزحٌ ، وفرط شغف بشعر الأخطل»[1] .

وتتأثر بعض من الموازنات الشعرية بثقافة النّاقد ومرجعيته الفكرية ، وبما يعتقده من مفاهيم وفلسفات . ومن ذلك : ما جاء في العقد الفريد : «أنَّ عاصم بن الحدثان كان عالمًا ذكيًّا ، وكان رأس الخوارج بالبصرة ... فمرّ به الفرزدق ، فقال لابنه : أنشِد أبا فراس ، فأنشده :

(١) أخبار أبي تمام ، ص ١٨٠ .

وَهُـمُ إذَا كَـسَرُوا الجُفُـونَ أكـارِمٌ صُـــبُرٌ وَحِـــين تُحلَّـــلُ الأَزْرَارُ

فقال له الفرزدق : ويحك !! اكتُمْ هذا لا يسمعه النساجون فيخرجون علينا بحفوفهم . فقال أبوه : يا فرزدق ، هو شاعر المؤمنين ، وأنت شاعر الكافرين»[1] .

إنَّ تصنيف الفرزدق في مفاضلة عاصم بن الحدثان على أنَّه شاعر الكفار ، والشاعر الآخر هو شاعر المؤمنين لا يرجع إلى نقد موضوعي علمي ، أو إلى فنيّات وجماليّات الشعر ؛ بل ينطلق من مرجعية المُفاضِل التي لا ترى في الشعر إلّا الوجه المنفعي ، أي : أن يكون خادمًا للدين والأخلاق ؛ فمهما علَتْ منزلته الفنية – في نظرهم- وخلا الشعر من هذه التوجهات فهو يصنّف ضمن الشعر الكافر .

ومن وجوه الموازنات الشعرية غير المنمّطة : إظهار الميل والإعجاب بالقول والفعل . من مِثل ما أوردته كتب التراث عن إعجاب أبي السائب المخزومي بأبيات جرير[2] .

إنَّ الَّـذِيْنَ غَـدَوْا بِلُبِّـكَ غَـادَرُوا وَشَـلًا بِعَيْنِـكَ مَـا يَـزَالُ مَعِيْنَـا

فقد حلف حين سمعها بأن لا يكلّم أحدًا إلا بهذين البيتين حتى يمسي . وفي روايةٍ : حلف بطلاق امرأته . وفي رواية أخرى حدّث عنها ابن الضحاك ومحمد بن الحسن : أنَّ السائب المخزومي كان واقفًا على رأس بئر ، فأنشده ابن جنده البيت السابق لجرير ، فرمى بنفسه في البئر بثيابه ، فبَعْدَ لَأْيٍ مَا أخرجوه .

والمروية السابقة فيها إعجاب ظاهر من المخزومي ببيت جرير الشعري قولًا وفعلًا ، مفضلًا إياه على كثير من أبيات الغزل العربية . والتفضيل متّضح في قوله للقاضي ابن المطلب في إحدى هذه المرويات : «قد علمت – أعزّك الله – غرامي بالشعر» . فهذا الاعتراف فيه إشاراتٌ

(١) العقد الفريد،١/١٢٦.

(٢) الضبي : محمد بن خلف بن حيّان ،أخبار القضاة ، عالم الكتب ، بيروت ، د . ط ، ١/٢٠٨ .

بأنَّه مُحِبٌّ للشعر ، ومُغرَمٌ به ، ومتابعٌ له . وما إعجابه بغزل جرير إلّا إعجاب مغرم خبير بالشعر ؛ ومن ثمّ ترتب على معرفته بالشعر وحبّه له : قناعته . والقناعة دليل جودة الشعر -من وجهة نظره على الأقل- .

ولم يكن ابن المخزومي الوحيد الذي أُعجب ببيت جرير السابق وفضّله على كثير من أبيات الشعر العربي الغزلية ؛ بل جاء عن المدائني أنَّه قال : شهِد رجل عند قاضٍ بشهادة ، فقيل له : من يعرفك ؟ قال : ابن أبي عتيق . فبعث إليه يسأله عنه ، فقال : عدل رضا . فقيل له : أكنت تعرفه قبل اليوم ؟ قال : لا ولكنَّي سمعته ينشد[1] :

غَيَّضْنَ مِنْ عَبَرَاتِهِنَّ ....

فعلمت أنَّ هذا لا يرسخ إلا في قلب مؤمن ، فشهدت له بالعدالة .

إنَّ إعجاب هذا الرجل ببيت جرير وقرْنه بالعدالة والإيمان لا يدلّل على جودة البيت فحسب -وإن كان هذا هو الطابع الأبرز عليه- ؛ بل يُشير إلى أنَّ المفاضلة أخذت في إحدى صورها وجهًا مغايرًا ؛ لما أَلِفْناه من الحكم الذاتي غير المعلل ، فها هنا جاءت في سياق الميل الصريح والمعلّل تعليلًا ذاتيًّا ، فقد فضّل بيت جرير لقناعته بجمالياته التي لا يمكن أن تستقر إلّا في قلب رجلٍ عدْلٍ مؤمنٍ .

- **الموازنات والنقائض** :

اقترنت بعض الموازنات بالنقائض ، فقد جاء عن إسحاق بن إبراهيم الموصلي أنَّه قال : «قال لي مروان بن أبي حفصة : كان جرير إذا أخذ الناس غلبهم ، وإذا أخذ الفرزدق جريرًا غلبه الفرزدق ، ومن نظر في النقائض تبيّن له ذلك ، وعلم أنَّ جريرًا لم يقم فيها للفرزدق»[2] .

(١) يُنظَر : الأغاني ، طرق من غزل جرير ١١/١٥٠ .

(٢) الموشح، ص١٦٧ .

وقال المرزباني معقّبًا على هذا : ((وصدق مروان في هذا القول ، والأمر فيه ظاهر غير مستتر))[١] .

تبيّن من خلال المفاضلة السابقة أنَّ الفرزدق فاق جريراً شعريًّا ، وتحديدًا في قصائد النقائض . ومعيار المفاضلة تجسّد في الحكم النقدي الذي أصدره مروان بن أبي حفصة في قوله (غلبه) ، والغلبة هنا مفهوم نقدي قد تعارف عليه بعض النقاد القدماء ، وأشار إليه إشارات متعددة ابن سلّام ؛ منها قوله : ((كان البعيث شاعرًا فاخر الكلام ، حُرّ الألفاظ ، وقد غلب عليه جرير وأهمله)). وقال : ((والراعي كان فحْل مُضَر حتى غلبه جرير بقصيدته البائية الدامغة ، فكان بعد هجاء جرير له مغلَّبًا))[٢] .

فالغلبة إذن معيار تفاضلي يكشف من خلاله النقاد عن مكانة الشعراء وتقدمهم وتأخرهم . وقد استعمله مروان في تلقيه لشعر جرير والفرزدق على مستويين :

الأول منهما : بين جرير وعامة الناس . ولعل المقصود بالعامة ها هنا الشعراء المتهاجين مع جرير ، فيحكم لجرير بالغلبة والتفوق .

وفي المستوى الآخر : يستعمله بين الفرزدق وجرير ، فيجعل الغلبة للفرزدق على جرير ، ويوثق مفاضلته بتوجيه نظر المتلقي إلى النقائض دون أن يحدّدها ؛ مما يطبع المفاضلة بروح الذاتية والذوقية .

والمرزباني يُعدّ أحد المتلقين لهذا الحكم ، وقد تلقاه تلقيًا إيجابيًّا مساندًا ؛ حيث صدَّق الحكم وأعلن ظهوره وانتشاره ؛ مما يعطي إشارةً إلى تفضيل المرزباني لشعر الفرزدق على جرير في نقائضهما .

---

(١) الموشح ، ص ١٦٧ .

(٢) طبقات فحول الشعراء ، ٥٣٥/٢ .

وإنصافًا لتفضيل الفرزدق في نقائضه على نقائض جرير في هذه المروية ، فإنَّ مروان بن أبي حفصة والمرزباني ، وربما غيرهم من المفاضلين النّقاد لم يأخذوا في اهتماهم أنَّ جريرًا لم يتفرّغ لمهاجاة الفرزدق وحده كما هو حال الفرزدق معه ، إنَّما كان جرير - كما تُشير إلى ذلك بعض المرويات- يُناقض الفرزدق ، ويُناقض أربعين شاعرًا معه .

وقد قيل لكردين المسمعي -وكان يُقدم الفرزدق والأخطل على جرير- : لِمَ لَمْ يهاجِ هذان الشعراءَ كما هاجاهم جرير ؟! قال : بلى والله ! ولكنَّهم كانوا لا يطمعون في بيت الفرزدق فيجلّونه ، ويطمعون في كُليب[1] .

وفي مقولته دلالة على أنَّ كثير من الشعراء يهاجون جريرًا ؛ لأنَّه من أسرة أقل من أسرة الفرزدق ، التي حصّنتْه من الهجاء . وتلك شهادة لا بدّ أن تُحسب نقديًّا لجرير لا عليه ؛ كما فعل مروان والمرزباني في مفاضلتهما بين الشاعرين .

وخاتمة القول : إنّ تلقي شعر الثلاثي الأموي في سياق الموازنات جاء على خمسة أنماط :

١) الموازنات المعتمدة على الأغراض الشعرية .

٢) الموازنات المعتمدة على السمات والمقاييس الفنية ، وتشمل :

- تمكُّن الشاعر من الإبداع في الأغراض الشعرية والإجادة في صياغتها ، ولاسيما في الأغراض الكبرى .
- تمكُّن الشاعر من تجديد معانيه وحسن اختراعه لها .
- مقدرة الشاعر على صناعة قصيدة منسقة الأبيات مترابطة .
- قدرة الشاعر على الغوص في المعاني والمحافظة على قوة معانيه واستمرارها .
- سيرورة الشعر .

(١) يُنظَر : الموشح ،ص ١٧١ .

٣) الموازنات التطبيقية . ومن مقاييسها التي تمّت مناقشتها ما يلي :

- المبالغة وتجاوز المألوف .
- القيمة الأخلاقية والفضائلية .
- الواقعية والمثالية .
- المحافظة على التقاليد الشعرية .
- مطابقة الشعر لمقتضى الحال .
- الإجادة في التعبير عن المعنى .

٤) المقاييس الخارجة عن النص الشعري .

٥) الموازنات غير المنمطة .

الفصل الثاني
المآخذ النقدية

إشارة أولية :

المآخذ النقدية : المعجم والمتن :

إن أصل المآخذ مستنبط من الجذر الثلاثي : أخ ذ (الهمزة والخاء والذال) وهي أصل واحد تتفرع منه فروع متقاربة في المعنى [١].

ولمادّة الأصل الثلاثي المعجمية معانٍ متنوعة :

منها : التناول : أخذت الشيء آخذه أخذًا : تناوَلَه وحصل عليه[٢].

ومنها : العقوبة : وآخذه بذنبه مؤاخذة : عاقبه . وفي التنزيل العزيز : ﴿ فَكُلًّا أَخَذْنَا بِذَنْبِهِ ﴾العنكبوت: ٤٠. وقوله تعالى : ﴿ وَلَوْ يُؤَاخِذُ اللَّهُ النَّاسَ بِظُلْمِهِم ﴾النحل: ٦١ . يقال : أُخِذ فلان بذنبه ؛ أي : حُبس وجُوزي عليه ، وعوقب به .

ويأتي بمعنى المنع : يُقال : وأخذ على يده ؛ أي : منعه عمّا يُريد أن يفعله[٣]. قال الرسول – صلى الله عليه وسلم– : (**وَإِنْ أَخَذُوا عَلَى أَيْدِيهِمْ نَجَوْا، وَنَجَوْا جَمِيعًا**).[٤]

وضمن مَداراتها : معنى العتاب المترتّب عليه النصح ، والعتب المترتّب عليه عقاب أو تشدُّدٌ . قال تعالى : ﴿ قَالَ لَا تُؤَاخِذْنِي بِمَا نَسِيتُ ﴾ الكهف: ٧٣.

ومن معانيها : ما يجيء في سياق الضَّعف والإيقاع بالشخص . والأسير ، والأسيرة .

---

(١) يُنظَر : ابن فارس ، أحمد بن فارس بن زكريا ، معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبدالسلام هارون ،دار الجيل بيروت ، مادة (أ خ ذ) .

(٢) معجم لسان العرب ، مادة (أ خ ذ) .

(٣) يُنظَر : المليانى ،موسى بن محمد ، معجم الأفعال المتعدية، موسى بن محمد المليانى ، دار العلم للملايين بيروت ، ٨/١ .

(٤) البخاري : محمد بن إسماعيل ، أبو عبد الله ، الجعفي ،الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله صلى الله عليه وسلم وسننه وأيامه = صحيح البخاري ، دار طوق النجاة ، الطبعة الأولى ، ١٤٢٢هـ ١٣٩/٣ ، حديث رقم ٢٤٩٣ .

فالمؤاخذة : هو الرجل الذي تأخذه المرأة عن رأيه ، وتأخذه بالسحر عن النساء ؛ كأنه حُبس عنه . والأخيذ : الأسير . قال الفرّاء : ما أخذ إخذهم ، ما والاه في ناحيته[1].

أما اصطلاح المتن :

فتفضي المأخذة في وزنها الرباعي (مأخذ/ مفعل) إلى مفهوم التخطئة ،والكشف عن مساقط الشعراء وعيوب النص الشعري . أو في مسار آخر : تأخذ منحى التوجيه والتصويب والتعديل . وهي مسارات تجسدت في العديد من المفاهيم أغلبها تمركز في مفاهيم القدح ، والبحث عن المثالب والمساوئ في النص الذي لا ينسجم مع مقتضيات مقاييس اللغة العامة لدى النقّاد .

وبقراءةٍ للمعاني المعجمية السابقة نجد أنّ لها علائق وطيدة بالمتن الاصطلاحي ؛ من حيث الدلالات التي توحي بأن المفاهيم النقدية للمأخذة ذات قرائن بالمادة الأصل ، فالتناول ، والعقوبة ، والمجازاة ، والعتاب الناصح ، والعتب ، والضعف ، والإيقاع بالشخص =كلها معانٍ لا تنفصل عمَّا طُرح في المتن الاصطلاحي .

وقد تعددت التعابير والصيغ من المآخذ ومشتقاتها ما بين التعبير بالاسم والتعبير بالفعل ، والتعبير بصيغ الثلاثية والرباعية والمبنى للمجهول ، وبصيغة الإفراد والجمع . كما قد تقترن كثيرًا بـ(على) ، وترد في سياق النقد مجرى السرقات ؛ كأن يُقال : أخذ البيت فأدخله في قصيدته .

لمحة عن النشأة ، والجذر ، والهدف :

قبل أن يرتبط مفهوم الموآخذة بالنقد ومعارف الشعر ارتبط – بكل حمولاته ، وألفاظه المتنوعة – بعلوم أخرى ، لعل من أبرزها : علم الحديث ، وعلم اللغة والفلسفة .

فمِن علم الحديث –غالبًا– جاء عدد من ألفاظ التصحيح والتضعيف ؛ مثل : موضوع ،

(١) يُنظَر : معجم لسان العرب ، مادة ،(أ خ ذ) .

ومصنوع ، وصالح ، ووسط ، وصحيح . وعدد من ألفاظ الجرح والتعديل ؛ كالصدق والكذب في الرواية ، والصحة والوثوق أو الاضطراب والتخليط فيها[١].

ومن أهم الكتب التي صرّحت بلفظة (تخطئة ، ومأخذ ، وغلط) : كتاب الخطابي (إصلاح غلط المحدثين) ومن الملاحظ أن المصنفات المؤاخِذة في علم الحديث اقترنت كثيرًا بلفظة الخطأ والغلط أكثر من لفظة المؤاخَذة .

أما في علم اللغة فقد كان حضور مفهوم المأخذة حضورًا أغزر من بقية العلوم ، واتخذت في بدايتها صيغة اللحن والتنبيه على اللحن ، فتكاد المؤلفات المصنّفة في مجال اللغة تنفرد بلفظ اللحن . وأقدم تلك المصنفات : كتاب (ما تلحن فيه العامة) للكسائي ، وكتاب الباهلي والسجستاني (لحن العامة)[٢].

والارتباط الأكبر لمفهوم المؤاخذة عُرف في مجال النقد الأدبي . وأبرز كتاب خُصَّ له : كتاب المرزباني (مآخذ العلماء على الشعراء) ، ورسالة ابن فارس اللغوية (ذم الخطأ في الشعر) .

ارتبط النقد الشعري منذ نشأته بالمؤاخذة ؛ فالنقد : عِلْمُ جيّد الشعر من رديئه [٣] ؛ أي : تمييزٌ قائم على كشف عيوب وجوانب الضعف في النص الشعري ؛ قدحًا وتوجيهًا ، تغليطًا وتعديلًا . أي أن نشأته سارت في مسارين : مسار التخطئة والمغالطة ، ومسار التوجيه والتعديل والتنبيه . وكلاهما متداخلان في التدرج الزمني . ولو حاولنا تتبُّع ظهورهما لوجدنا أن الشعراء

(١) البوشيخي : الشاهد ، مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والاسلاميين ، دار القلم ، بيروت ط١ ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م ، ٦٩/١

(٢) أزوكاي : صالح، مصطلحات التخطئة الشعرية في التراث النقدي ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ط١ ٢٠١٠م ، ص ٢٨٠.

(٣) بن جعفر :قدامة ، نقد الشعر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي : القاهرة ، الطبعة الثالثة ، ١٩٧٨م ص ١٦.

هم أوائل النقاد الذين ابتكروا ألفاظ التخطئة والقدح ، وقد كشفوا عن عيوب الشعر بأغراضه وقوافيه ، وكشفوا عن عيوب الشاعر .

والمتون الشعرية فيها كثير من الشواهد على ذلك ؛ من مثل استخدام ألفاظ ؛ كالإسناد ، والإقواء . قال جرير[1] :

فَلا إِقْواءَ إِذْ مَرْسُ القَوافي بِأَفْواهِ الرُّوَاةِ وَلا سِنَادَا

وقد تلا أو جاور هذا الظهور الاهتمام برواية الشعر ، فنتج عن ذلك سياق حركي نقدي مليء بالآراء والأحكام والمؤاخذات ؛ سواء أكانت مؤاخذات من قِبل الشعراء على رواتهم ؛ حيث يوجهون الحفظ ، وينقّحون الشعر ، ويعدّلون السّاقط والمصحّف والمُحرّف . أو منْ قِبل المتلقين الآخرين للشعر ؛ إذ يغلّطون بعضًا من الرواة ، ويعدّلون الألفاظ الشعرية ، ويُصْدِرون الأحكام على صحتها من عدمه .

وبكل هذا ؛ فقد كان طابع المآخِذ في هذا العصر يعتمد على المؤاخذة الجزئية والذوقية الذاتية ، التي تحتكم إلى الطبيعة البيئية .

والمآخذ تأتي على شكل عبارات أو جُمل مقتضبة مركزة ، لا تحتمل شرحًا أو تعليلًا . وهو أمرٌ شاع بعد ذلك في الحركة النقدية العربية ؛ نظرًا لتقادُم الزمن بما عُرف بالمفاضلات والموازنات بين الشعراء ، ولعلها مرحلة مهمة من مراحل تطور فكرة المؤاخذة ؛ إذ اقترنت غالبًا بالتفضيل المفضي إلى الكشف عن مزايا المفضَّل وعيوب المفضل عليه .

وعلى الرغم من ظهور الموازنات ظلت فكرة المأخذ فكرة بسيطة غير معقّدة ، تعتمد على الذوق والشعور ، ولا ترجع لمعايير نقدية واضحة .

ولعل ظهور طائفة اللغويين عمّق مفهوم المؤاخذة في حركة النقد ؛ حيث إن عملهم في

(١) ديوانه ، ص٢٠١ .

وضْع قواعد اللغة وأصولها وتنميط أسسها أسْهَم في تعميم معنى المؤاخذة . وكان دافعهم إلى تعميق هذه الفكرة نابعًا من حرصهم على تنقية اللغة من العامية ، وتجنيبها الضياع بين اللهجات الكثيرة ؛ فما كان منهم إلّا أن اعتمدوا على تبيين الخطأ من الصواب ، وتبيين الفصيح من الصحيح الأفصح ، وتوجيه خروجات الشعراء وتجاوزاتهم في اللغة .

كما توسعت وامتدت فكرة المأخذ مع تطور النقد واستقراره ؛ حيث العلائق واضحة بين ظهور بعض الكتب المتخصصة في هذا الجانب وبين نمو النقد في البيئة الثقافية المتطورة والمستقرة؛ فتحولت المآخذ من صيغ ذاتية ذوقية موجزة إلى صيغ أكثر فنية وعمقًا ، وبأدوات إجرائية واضحة . ومن أهم الكتب في هذا السياق التي تخدم في أعطافها مفهوم المأخذ : طبقات ابن سلام . ففيه نجد نقولاتٍ وإلماحاتٍ لتخطئة الشعراء . وكتبٌ أكثر تخصُّصًا في النقد ؛ من أمثال : الشعر والشعراء ، وعيار الشعر ، ونقد الشعر ، والموازنة . وغيرها من المصادر التراثية النقدية .

إشارة أولية أخرى :

سعى علماء اللغة في القرن الثاني الهجري منذ مراحل حركة النقد الأولى إلى صياغة قانون موحَّد يضبط اللغة العربية الفصحى الأصلية على قواعد وسَنن لا تخرج عن المتن الديني والشعري ؛ قانون احتجاجي يَعْبُر من عربية القرآن إلى عربية شعر الأوائل ، متوقفًا في احتجاجه وشواهده عند مرحلة معينة يرفض فيها اللغة المُحْدَثَة لأشعار المولَّدين . نتجَ عن هذا السعي قضيةٌ مهمّة قلَبت موازين سعيهم من الإيجاب إلى السلب ؛ هي قضية خروج المتن المحتَجِّ به عن نسَق القانون الذي رسموا حدوده وقواعده وضوابطه ؛ فهناك من أشعار الأوائل المحتجّ بها ما يتمرّد عن معاييرهم ؛ فاللغة العربية النامية المتحركة أظهرت عجز صياغتهم ، فاجتهدوا لسدّ ذرائع سقطات هذا النَّسق اجتهادًا أوصلهم إلى اعتماد لغة أصلٍ ولغة فرعٍ ، واعتماد طريقة التخريج والاستثناءات ، والاستبعاد من باب الشواذ .

إنّ ما قام به علماء اللُّغة من محاولةٍ لتأسيس نَسَق اللغة وتتبُّع ما خرج عنها من شواهد – كان له مرجعية فكرية أساسها تقديس القرآن الكريم ، والإيمان ببلاغة لغته ، والاعتماد على كلام العرب الأوائل والتأكيد عليه ؛ تأكيدًا جعل بحثهم عن الغريب أو الشاذ أو الـمَثَل أو الشاهد هو الغاية في مقايستهم وتحديد نسق قانونهم . هذه الغاية لم تخدم الشعر العربي وحركة نُمُوِّه ؛ لأنها قواعد قاصرة عن استبطان جمال الشعر ؛ فهي تحاكم الشعر إلى معايير لغوية نحوية وقواعد متصلّبة ، وتفصل فيه على أساس مبدأ الخطأ والصواب .

إنّ سلبية هذا النسق تضع معايير معينة أمام خطأ الشعراء وتجاوزاتهم التحديثية ،كما أنه نسق لا يعترف باتساع اللغة ومرونتها ، وقبولها للشاذ الذي يخالف الشائع من كلام العرب . فالخروج عن المعيار الشائع في اللغة يُعدُّ خطأً يجب تعديله ، أو شاذًّا لا يُعتدّ به ؛ لذا ؛ فإن مضايف النسق الذي أطّره اللغويّون لفضاءات الشعر واللغة الكونية المتجدّدة نفَّر متقبليه شعراءً ونقادًا ، فجاء من يجدّد ويؤطِّر أمام هذا التفكير الأُحاديّ المنغلق تفكيرًا منفتحًا ، يقبل علماؤه ونقّاده التأويل ، ويبحثون عن أوجه الصحة في ما يُظنّ أنه خطأ ؛ فليس كل خطأ في الشعرية العربية يكون مضادًّا للصواب . هناك الخطأ الذي له وجه من الصحة والتوجيه ؛ فقانونهم أكثر مرونة من علماء اللغة .

إنّ البلاغيين والنقاد وإنْ تأسّس فكرهم على جهود علماء اللغة ونسقهم في التعامل معها إلّا أنهم حاولوا تأسيس مرحلة متجددة لأنظمة قراءة الشعر ، ووضع قواعد نقدية مَرِنَةٍ لا تقدِّسُ مذهب الأوائل تقديسًا يُخرِجُ الـمُحْدَثَ عنْ فصاحته وأصالته ؛ لكنهم صاغوا قواعد نقدية عامَّة للتعامل مع الشعر مبنية على تجربة الشعر العربي القديم ، ترسّخت في الذهنية العربية النقدية ، فتحوّلت إلى ناموس حاكموا الشعراء وفقهُ محاكمةً تقبل الشاذّ ، وتؤوّل الشاهد ، وتستبطن أنظمة وإشارات الجمال في فضاء الشعر ومجاهله ، وتستوعب المخالف للأصل ؛ لاقتناعها باتساع دلالات اللغة وتعدُّد مذاهبها ووجوهها . يقول صاحب (المزهر) : "فمتى سمعْتَ حرفًا مخالفًا

لا شك في خلافه لهذه الأصول -فاعلم أنه شذّ ؛ فإن كان سُمِع ممن تُرضى عربيته فلا بدّ من أن يكون قد حاول به مذهبًا ، ونحا نحوًا من الوجوه"[١] .

والقرطاجني يفتح أمام تجاوزات الشعراء باب التأويل ووجه التأوُّل لامتداد آمادهم في معرفة الكلام ودقائق مجالاته ؛ يقول : "يحتاج أن يحتال في تخريج كلامهم على وجوه من الصّحة ؛ فإنهم إنْ قلّ ما يخفى عليهم ما يظهر لغيرهم ، فليسوا يقولون شيئًا إلّا وله وجه ؛ فلذلك يجب تأوُّل كلامهم على الصّحة ، والتوقّف عن تخطئتهم في ما ليس يلوح له وجه"[٢] .

ووجوبية تأويل الكلام في ملفوظ حازم هي إحدى مطالب الفرزدق حين خطّأَه أبو إسحاق ، فقال له : علينا أن نقول وعليكم أن تتأوّلوا[٣] . أي : أن تبحثوا في مخالفاتنا وتجاوزاتنا للمألوف والدارج عن توجيهٍ يُخْرجنا من دائرة الخطأ إلى دائرة الصواب . فـ"الفرزدق قد نبّه ناقده – من خلال رده العنيف – إلى آلية ناجعةٍ في التعامل مع غير المألوف ، ألا وهي التأويل . فالغرابة لا يمكن أن تُواجَه إلا بالتأويل ؛ وذلك لأنه لا يقف عند حدود ظاهر اللفظ أو ما هو سطحي في الظاهرة الأدبية ، بل يتجاوز ذلك إلى التغلغل في أعماقها ، واستكناه خباياها وأسرارها . فوراء العلاقات السياقية تكمن دلالات خفيّة يستحضرها الإيحاء ، ويحكمها التداعي"[٤] .

وبهذا كلّه يمكن أن نلخّص موقف علماء الشعر والنقاد من أخطاء الشعراء ومؤاخذاتهم على شعريتهم في اتجاهين :

اتجاه منغلق ؛ وهو الذي يحاكم الشعر وفق رؤية "تضيِّقُ أُفق الإبداع الشعري أمام

---

(١) السيوطي : جلال الدين ،المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تعليق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجادي، المكتبة العصرية ، بيروت ،١٩٨٧ ، ٢٣٢/١ .

(٢) مناهج البلغاء وسراج الأدباء ، ص ١٤٤ .

(٣) يُنظَر : الشعر والشعراء ، ص ٨٩ .

(٤) الحلومي : عبد العزيز ، النص الشعري القديم وقضايا التلقي، مطبعة الخليج العربي، تطوان، ط١ ٢٠٠٩ ، ص ١١٦ .

الشعراء ، وتَزِنُ اللغة الشعرية بموازين لغة الكلام ، ولا تكاد تعترف بخصوصية اللغة الشعرية وحريّة الشعراء"[١] .

والاتجاه الآخر هو **الاتجاه المنفتح** المتسامح ، وهو الذي يحاكم الشعر وفق رؤية "تضع فوارق بين لغة الشعر ولغة الكلام ، وتعترف بخصوصية اللغة الشعرية ، ومِن ثَمّ تمنح قدْرًا غير قليل من الحرية للشعراء في التصرف في قواعد لغة الكلام"[٢] .

سنحاول في هذا الفصل تدارُس المآخذ التي تمّ رصدها تبعًا لما بيّنّاه من فكرة المآخذ المبنية في التفكير النقدي على التخطئة والانغلاق والتنميط ، أو على التوجيه والانفتاح والتصويب .

كما سنتدارس آليات أصحاب المآخذ ، وموجِّهات ودوافع التخطئة وتساؤلاتها ، وأثر مرجعيات الناقد والمرجعية التراثية في توجيهها من عدمه . أي : قراءة المأخذ السياقي أو النصي قراءة مصنفة وجامعة لأبعادها الفكرية والاجتماعية والثقافية والسياسية والذاتية .

تجسّدت المآخذ التي تم رصدُها من مدونة التراث النقدي في بُعدين هما : المآخذ السياقية، والمآخذ النصية . هذا البعدان لا ينفصلان بل يتكاملان ؛ ولكن تحقيقًا للتنظيم جاء هذا التقسيم.

المآخذ السياقية : وهي المآخذ التي لا تكتفي في نقدها بالبنية الداخلية للنص المنقود ، بل تعمد لإقامة صِلات وعلاقات داخل النص وبنيته الخارجية ؛ كالبنية الثقافية والاجتماعية والسياسية والنفسية .

أما **المآخذ النصية** ؛ فهي المآخذ التي تنبُع من داخل النص . وأغلبها تدور حول فنيات الشعر ؛ كالمآخذ البلاغية ، واللغوية ، والنحوية ، والدلالية ، والعروضية .

---

(١) مصطلحات التخطئة الشعرية في التراث النقدي ، ص ٧٩٣ .

(٢)المرجع السابق ، ص : ٧٩٣ .

المآخذ السياقية :

وسيُتدارَس ضمنها : المآخذ الدينية ، والمآخذ الاجتماعية ، والمآخذ النفسية ، والمآخذ المعرفية.

المآخذ الدينية :

قضية الصلة بين الشعر والدين والأخلاق تُعدّ إحدى أهم القضايا النقدية التي ثارت في أوساط التفكير النقدي ، وأودعت أثرًا نقديًّا واضحًا في المرويات والمآخذ والأحكام النقدية ؛ كان من أبرزها وأوّلها الحديث عن أثر الإسلام على لغة الشاعر ، وتليينها وإضعافها فنيًّا ، وهذا كان مدعاة لاستبعاد النقاد في احتجاجهم بالشعرِ الشعراءَ الإسلاميين ، فقيّدوا الاحتجاج الشعري بالزمن والأخلاق . فالأصمعي-غالبا- لا يروي ولا يفسر شعرًا فيه هجاء[١] ، والبصري لا يسمع للهجاء ، فلم يستطع الفرزدق إسماعه قصائد الهجاء حتى ولو كان المهجو إبليس[٢] .

إلّا أن تلقي النقّاد للشعر المتجاوز دينيًّا وأخلاقيًّا اختلف باختلاف مرجعيّات النقاد وطرائق تفكيرهم ، وطبائعهم ، وطبقاتهم الاجتماعية . فقد تجد من النقاد من يرفض مقاضاة الشعراء بدياناتهم[٣]، أو من يعزل الدين عن الشعر[٤] .

والذي يهمّنا في تلقّيات العلماءُ النقاد للشعر المتجاوز دينيًّا وأخلاقيًّا هو : كيفيات تلقّيهم لتجاوزات الشعراء الأمويين الثلاثة (الأخطل ، وجرير ، والفرزدق) ، ومؤاخذاتهم عليهم .

---

(١) يُنظَر : اللغوي ،عبد الواحد بن علي ، مراتب النحويين ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ط٢ ، ص ٨٣ .

(٢) الأغاني ، ٢١٣/٢١ .

(٣) أخبار أبي تمام ، ص٢١٠ .

(٤) الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص٦٢ .

كشف تتبُّع المرويات النقدية التي قيلت عن الثلاثي الشعري عن حضور المعيار الديني في قراءة النقاد لأشعارهم المتعارضة مع الإسلام والأخلاق -حضورًا متنوع الأشكال والدوافع والسياقات ؛ فقد كانت أغلب المؤاخذات الدينية تتجه نحو الفرزدق الذي غلب صاحبيه في هذا الجانب ، على الرغم من أن الأخطل يُعد من "أبرز الشعراء المجروحين في دينهم"[١] ، إلّا أن تعهُّر الفرزدق واستبهاره للفواحش ، وعدم استتاره في شعره هو الذي حدا به أن يكون كما أخبر ابن سلّام : "أقْوَلُ أهل الإسلام في هذا الفن"[٢] . واستحضر له في هذا الفن المتجاوز قولَه :

هما دلَّتاني مِنْ ثمانين قامةً كما انقضَّ بازٍ أقتمُ الريش كاسرُهْ

فلما استوتْ رجلاي في الأرض نادتَا أحَيٌّ يُرَجَّى أم قتيلٌ نُحاذِرُهْ

فقلت : ارفعوا الأسباب لا يفطنوا بنا ووَلّيتُ في أعجاز ليلٍ أبادرُهْ

وأصبحتُ في القوم الجلوس وأصبحتْ مُغَلَّقَةً دوني عليها دساكرُهْ

هذه الأبيات للفرزدق -كما يبدو من ظاهرها- تعلن رضاها عن القول الفاحش وهتك السرائر المخفية ، كما يبدو أنها تكسر بعلانيتها الأوامر الدينية وإلْف الذائقة العربية لآداب القول واحترام عُرف القبيلة في صَونِ المحارم . هذا التحدي المعلن في ظاهرها جعل تلقّيها متعددًا ، لكنه تلقٍّ اتّحد في نهاية محاكمته إلى رفضها رفضًا قاطعًا .

حاكَم العديدُ من المتلقين نصَّ الفرزدق السابق ، وكان منهم : مروان بن الحكم ، وسكينة بنت الحسين ، وعمر بن عبد العزيز.

أما مروان بن الحكم فقد ذكرت أغلب المرويات النقدية أن حُكمه على الأبيات بعد سماعه لها وانزعاجه منها جاء عمليًّا ، فقد أمر بطرده من المدينة .

---

(١) مصطلحات التخطئة الشعرية في التراث النقدي ، ص : ٥٨٦ .

(٢) طبقات فحول الشعراء ، ١/٤٤ .

أما سكينة بن الحسين -إن صحت الرواية-فقد بادرته بسؤالها : أأنت القائل :

هما دلتاني من ثمانين قامة ... ؟

فقال : نعم . قالت : :سوأة لك ، أما استحييت من الفُحش تُظهِره في شعرك ؟ ألا سترت عليك ؟ أفسدت شعرك[١] .

وفي رواية ثانية : "ما دعاك إلى إفشاء سرّك وسرِّها ؟ أفلا سترتَ على نفسك وعليها ؟ خذ هذه الألف درهم وانصرف . قال : بل تركتُها ، واللَّحاقُ بأهلي أجمل"[٢] .

وفي رواية أخرى : قالت له : "ما وفقتَ ولا أصبتَ ، أما أيست بتعريضك من عورة عندك محمودة"[٣] .

وقد جاء أن عمر بن عبد العزيز قال لعدي حين وقف الشعراء على بابه : من من الشعراء بالباب ؟ فقال له : همام بن غالب ، قال : أو ليس هو الذي يقول : هما دلتاني من ثمانين قامة .. ! لا يطأ والله بساطي[٤] .

قراءة لسياقات المآخذ على هذا النص :

يجتمع المتلقّون الأربعة على اختلاف مرجعياتهم وتباين طبائعهم على نقد البيت نقدًا أخلاقيًّا دينيًّا ؛ فمقاضاتهم للفرزدق جاءت من زاوية تجاوزه للخطاب الإسلامي الذي أمر

(١) الموشح ، ص ٢٢٣ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٢٢١ .

(٣)البغدادي:جعفر بن أحمد السراج القاري، مصارع العشاق ،تحقيق محمد حسن إسماعيل،دارالكتب العلمية،بيروت،ط١، ٩٠/٢ .

(٤) يُنظَر : العقد الفريد ، ٨٦/١ .

بتجنُّب ارتكاب الذنوب ، وإذا ارتكب المرء ذنبًا فعليه بستر نفسه . فالمؤاخذات الدينية لهذا النص ترفض الأدب العاري ، والمكاشفة بالقول الفاحش واستبهار الرذيلة .

إلّا أن السؤال الذي يُبرز هنا في ظل تصنيف ابن سلام للأقوال المتجاوزة بأنها فَنٌّ ؛ حين قال بعد أن استعرض نصوصًا لامرئ القيس : "كان الفرزدق أقول أهل الإسلام في هذا الفن" . فهو لا يجردها من فنّيتها الشعرية لكن يعترض على مكاشفتها للمضامين بهذه الطريقة.

السؤال : لم غاب أي ملمح للجمال والفن في تلقيهم التقييمي للنص يغفرون من خلاله لهذا التجاوز[1] !!

إن الإجابة عن هذا السؤال استلزمت منا تتبُّع الروايات المختلفة في كتب التراث النقدية حول ماجاء في مقولات مآخذهم ؛ للوقوف على دوافع المآخذ وما وراء المقاضاة .

أغلب كتب النقد عرضت لمآخذ مروان بن الحكم دون أن تورد القصة كاملة ، إلّا في لمحات في (الأغاني) و(معاهد التنصيص) . لكنها جاءت مستوفية السياق عند ابن خلكان . والمروية كاملةً –باختصارٍ– جمعتها من روايات مختلفة : أن الفرزدق دخل المدينة هاربًا من زياد وعليها سعيد بن العاص ، فأنشده :

ترى الغرَّ الجحاجح من قريش إذا ما الخطب في الحدثان غالا

وقوفًا ينظرون إلى سعيدٍ كأنَّهمُ يرون به هِلالا

ولما خرج الفرزدق خرج مروان بن الحكم في إِثْرِه ، فقال : لم ترض أن نكون قعودًا حتى جعلتنا قيامًا ، في قولك :

(١) قراءة الأبيات في سياقها الكامل يختلف عن قراءة جزءٍ منها . القصيدة فيها ظلال جمالية ومساحات واسعة للتأويل ، والخروج بها من هذا الحكم الضيق ، لا سيما وأن بها ألفاظًا تدل على تعلُّقه بالله والتوكل عليه في هذه المغامرة . ومطالبتنا بالبحث عن الجمال في الشعر المتجاوز لا يعني تأييدنا للشعر غير العفّ ؛ بل من باب أن الشعر ليس شرح إسلام ، ولا تفسير آية .

قيامًا ينظرون إلى سعيد كأنهم يرون به هلالًا

فقال له الفرزدق : يا أبا عبد الملك ، إنك من بينهم صافِنٌ . فحقد عليه مروان ذلك . ولم تطل الأيام حتى عُزل سعيد ، وولي مروان ، فلم يجد على الفرزدق متقدمًا ؛ حتى قال قصيدته التي قال فيها :

هما دلتاني من ثمانين قامة .....

فقال له مروان : أتقول هذا بين أزواج رسول الله ؟ أخرج من المدينة[١] .

والقصيدة قد قالها الفرزدق منذ زمن ، وعارَضَهُ جرير بقوله :

تدلَّيْتَ تــزني مــن ثمانــين قامــةً وقصرت عن باع العلا والمكارمِ

هو الرجس يا أهل المدينة فأحـذروا مداخـل رِجْسٍ بالخبيثاتِ عـالمِ

وقد أجابه الفرزدق بقصيدة أخرى :

وإنّ حـرامًا أنْ أسبّ مقاعـدًا بآبــائِيَ الشُّـمِّ الكـرامِ الخضـارمِ

ولكنّ نَصْفًا لو سبيتُ وسبّني بنو عبد شمس من منافٍ وهاشمِ

ولما سمع أهل المدينة أبيات الفرزدق اجتمعوا ، وجاءوا إلى مروان بن الحكم ، فقالوا له : ما يصلح أن يقال هذا بين أزواج رسول الله ، وقد أوجب على نفسه الحدّ . فقال مروان : لست أَحُدُّه أنا . وطرده من المدينة[٢] .

---

(١) يُنظَر : الأغاني ، ٢٢٧/٢١ .

(٢) يُنظَر : ابن خلكان ، شمس الدين أحمد أبو العباس ، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان ، ت ، إحسان عباس، دار الثقافة ،لبنان ، د . ط ٩١/٦ .

وفي رواية :أن أصحاب مروان عاتبوه على طرده الفرزدق ، وقالوا له : قد عرّضتَ عِرضك لشاعر مُضر، فوجه إليه رسولًا ومعه مائة دينار ، وراحلة ، معاهد التنصيص،العباسي : عبد الرحيم ، ت ، محمد محي الدين عالم الكتب ، بيروت ، ١٩٧٤ ، ٤٨/١ ، وفي رواية ، أنه قال فيه أبياتًا .

إن في المرويات النقدية بعد استكمالها دلالات واضحة على أن دوافع مؤاخذته لنص الفرزدق مضمرة مسبقًا ، وأن الدافع الحقيقي ليس في معيارها ديني ؛ بل دافع الطرد وغياب أي جمال رمزي فيه هو الانتقام من الفرزدق ذاته . فالحكم يعد حكمًا نابعًا من سياق خارج سياق النص . كما إن لتوافد القبائل ومطالبتها مروانَ بإقامة الحد عليه وامتناعه عن ذلك –ما يؤكد على أن الدِّين ليس هو الأهم في محاكمة الفرزدق ، وإنما المهم هو الانتقام للذات منه بالطرد .

ثَمّةَ إشارة أخرى تدل على أن مأخذ ابن الحكم الدّيني على الأبيات مجرّد غطاء للانتقام للذات ؛ هي : أنه بعد طرْده الفرزدق أرسل إليه مالًا وراحلةً يسترضيه خوفًا من هجائه . ولعل طرد عمر بن عبد العزيز للفرزدق من أجل هذه الأبيات وتجريده من كل شيء بدافع ديني يعمق رؤيتنا في أن بعض المآخذ لم تكن منطلقها ودافعها إسلامي بحت ؛ كما هو منطلق ابن عبد العزيز .

أمَّا مأخذ سكينة –في كل المرويات المتنوعة– فيشير إلى أن منظور النقد داخلها لا يرفض إقامة معيار الدين على الشعر ، ولكنه لا يلتزم به . بمعنى : أن محاكمتها لشعر الفرزدق بعتابه على إفشاء السر وهتك السرّ جاء في مروية أخرى على شعر لجرير في طرد خيال محبوبته ، ملتزمًا مضمون الاعتراض : "لا ستر الله عليك كما هتكت سترك وسترها" [(١)] . بل زاد عليه ما يجعلنا نتحير في قبول معيارها الديني على الفرزدق :"ما أنت بكَلِفٍ ولا شريفٍ حين رددْتها بعد هدوء العين ، وقد تجشّمتْ إليك هول الليل . هلّا قلتَ :

طرقتك صائدة القلوب فمرحبًا نفسي فداؤكِ فادخلي بسلامِ[(٢)] .

فالمقضاة النقدية كانت في أغلب الظن نابعة من دوافع أنثوية ليس غير ؛ فهي تبحث عن الستر مع الإخلاص في الحب مع المحبوبة ، وتلك عواطف أنثوية لا تقدرها إلا المرأة .

(١) مصارع العشاق ، ٨٩/٢ .

(٢) الموشح ، ص: ٢١٢ .

ومن الأحكام التي وجهت إلى معاني أبيات الفرزدق توجيهًا دينيًّا في قوله[١] :

ثلاثُ واثنتان فتلكَ خمس وواحدةٌ تميل إلى الشِّمامِ

فبِتْن بجانبيّ مصرَّعاتٍ وبِتُّ أفضُّ أغلاق الخِتامِ

حُكم سليمان بن عبد الملك ، الذي استنشد الفرزدق أجود شعره فأنشده الأبيات السابقة، فقال له : "ما أراك إلّا قد أحللْتَ نفسك للعقوبة ، أقررتَ بالزّنا عندي ، وأنا إمام ، ولا تريد منّي إقامة الحدّ عليك ؟ فقال الفرزدق : إن أخذتَ فيّ بقول الله عزّ وجل لم تفعل . قال : وما قال؟ قال : قال الله تبارك وتعالى : (والشّعراء يتّبعهم الغاوون ، ألم تر أنهم في كل وادٍ يهيمون ، وأنهم يقولون مالا يفعلون) . فضحك سليمان ، وقال : تلافَيْتَها ، ودرأْتَ عنك الحدّ . وخلَع عليه، وأجازَه"[٢] .

يتضح من حديث سليمان أنه يحاكم النص إسلاميًّا من منطلق وضعه الاجتماعي ؛ حيث أردف تعليله لنقد الأبيات بقوله : (أنا إمام) ، وهي جملة تصنيفية لنوع المتلقّي ؛ فسليمان خليفة المسلمين تلقّاه سلبيًّا ؛ لأن وضْعه كإمام يفرض عليه هذا التلقّي وهذا الحكم الديني ؛ إذ يمكن أن يتلقاه بصفة أخرى خارج نطاق الإمامة ، وقتها يمكن أن ينظر إليه بمنظور آخر غير منظور الإمام المسلم والخليفة الراشد .وهذا بالضبط ما وجدناه في خطابات المفسرين والنحاة واللغويين؛ فلأنهم خارج نطاق إمامة المسلمين نظروا إلى أبيات الفرزدق نظرة بعيدة عن الإسلام، ولم يحاكموا النصّ إسلاميًّا ؛ بل كل تلقّاه حسب غرضه الفكري منه . فالمفسرون والنحاة استشهدوا به في خطاباتهم الدينية واللغوية والمعجمية ، واحتجوا بقوله دلالةً على فصاحة القرآن في تفريد الأعْداد ، ثم جمْعِها . فالعرب كانت تجهل الحساب وعلم الأعداد ؛ لذا جاء خطاب القرآن في قوله تعالى : (فصيام ثلاثة أيام في الحج وسبعة إذا رجعتم تلك عشرة

(١) الأغاني ، ٢٦٢/٢١ .

(٢) المصدر السابق ، ٢٦٢/٢١ .

كاملة)[١] ، متوافقًا مع تفكير العرب . وهو ما يؤكده قول الفرزدق الشعري .

ولعل ما يشير إلى أنّ رفضَ سليمان للأبيات رفضٌ من الجانب الديني -كان دافعه حاله الاجتماعية ؛ وهو : تنازله عن إقامة العقوبة على الفرزدق بعد المحاجة التي كانت بينهما ؛ ففي الشعر متّسَعٌ للخيال والقول لمجرّد القول ، وهو باب سماؤه عريضة نال الشاعر من خلاله العطاء وإجازة الشعر .

إن تلازمية حضور الفرزدق مع جرير في ذهنية النقاد جعلتهم يقارنون في تلقيهم لأي تجاوز في معاني شعرية الفرزدق الغزلية بينه وبين جرير في العفة ونزاهة القول . وهي تلازمية قد تغيّب أي جمال أو رمزية أو عفوية واقعية لشعرية الفرزدق . فاستحضار نموذج ذهني ملتزم غزليًّا والقياس عليه -حتمًا- سيَظْهَر المقارَن معه متجاوزًا ، وإن لم يكن كذلك . ولو أخذنا مثالًا على ذلك ؛ فإننا نرى ابن سلام يستحضر أبيات الفرزدق في وصف مرسوله للمحبوبة في قوله[٢]:

تغلغـل وقّـاع إليهـا فأصبحتْ تخوض خُداريًّا من الليل أخضرا

لطيف إذا ما انغلَّ أدرك ما ابتغى إذا هـو للظـبي الغـريـر تقـترا

وقوله :

فأبْلَغَهُنّ وحْيَ القول عنّي وأدخلَ رأسَه تحت القِرامِ

أسيّـدُ ذو خـريّطـةٍ نهارًا مـن المتلقّطي قرد القمـامِ

فقُلن له : نواعـدك الثريا وذاك إليـه مجتمـع الزِّمـامِ

(١) الصولي : محمد بن يحيى بن عبد الله أبو بكر ،أدب الكاتب ، تحقيق : أحمد حسن بسبح ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٩٤- ١٤١٥هـ ، ط١ ، ج٣ ، ص ٢٥٢ ، ويُنظَر : كتاب الحلل في شرح أبيات الجمل ، وكتاب زاد المسير ، وتفسير السمعاني والقرطبي ، ولسان العرب ، واللباب في علوم الكتاب .

(٢) طبقات فحول الشعراء ، ١/٤٤.

ثلاث واثنتان فهن خمسُ وسادسة تميل إلى الشمّامِ

رافضًا عدم عفته وتشببه بالنساء ، مقارنًا بينه وبين جرير الذي "يعف عن ذكر النساء ، كان لا يشبب إلّا بإمرأة يملكها"[١] .

وفي أغلب الظن أن اقتران عفة جرير في ذهنية ابن سلام حين استحضر هذه الأبيات للفرزدق هي التي جعلته يحاكم الأبيات دينيًّا ، وغيّبت عنه بعض جماليات الوصف في النص أثناء المؤاخذة . وربما يثبت ذلك أن حمولات هذه الأبيات الوصفية للفرزدق لفتت في تلقيها الناقدين الخالديَّين ؛ فعدا ما قاله الفرزدق في وصف مرسوله (وقّاع) من أجود ما وصف به القَوّاد[٢] .

وقد تطرق الخالديان أيضًا لذكر صورة المرسول في الأبيات الثانية :

فأبلغهنَّ وحي القول عني وأدخل رأسه تحت القرامِ

ولم يحاكما النص من الوجهة الدينية ؛ إنما نُدرة الصورة وما حوته من هجائية مضحكة في المرسول هي التي ساقت نظرتهما إليه .

يدخل الدين والأخلاق بوصفه أساساً في التراث النقدي ؛ لكونه قيمة مهمة في تقويم السلوك الإنساني،فالشعرهوالمحرّك آنئذٍ للحياة الاجتماعية والمؤثّر في حركتها الفكريةوالتنموية؛ ولذا كان أي تجاوز للسلوك الإسلامي القويم شعريًّا يُؤْخَذُ على الشاعر على أنّه يُخِلُّ بشعريته ؛ فها هو الفرزدق حين قال هذه الأبيات[٣] :

أَبَني غُـدانَةَ إنني حَـرَّرْتُكُـمْ ووهَبْتكُمْ لعطيّة بن جَعالِ

(١) طبقات فحولة الشعراء ، ٤٤/١ .

(٢) يُنظَر : الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين ، حققه السيد محمد يوسف،تقديم : سيد حنفي حسنين ،الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ٢٢٩/٢ ، ٥٧/١-٥٨ .

(٣) الشعر والشعراء ، ٤٨١/١ .

لَوْلَا عطيةُ لاجتدعْتُ أُنوفكمْ مـن بـين ألْأم آنف وسِبَالِ

قد كسر العهد الذي بينه وبين عطية بن جعال ، الذي استوهب منه أعراض بني غدانة ووهبه ذلك ، ثم قال هذه الأبيات . تلقّي بن جعال لها ومؤاخذته عليها لم تكن من أجل تصوير الفرزدق لمقدرته على اجتداع أنوفهم وإهانته لهم -وإن كان المأخذ لا ينسلت عن ذلك- إلّا أن مركزيته في الطعن تمحورت في كسر العهد واسترداد الهبة ، ومِنّتها عليه ؛ وتلك سلوكيات ينهى الإسلام عنها . ولذا قال عطية حين تلقّاها : ما أسرع ما رجع أخي في عطيّته ؛ لقد امتنّ على أبي فراس بهذه الهبة ، وما تمّمها حتى ارْتَجَعَها[١] .

أما الأخطل في مؤاخذته لهذا البيت فقد لَفَتَهُ التناقض في قول الفرزدق بين البيت الأول والثاني ؛ يقول متعجبًا : "كيف يهُبهم له وهو يهجوهم هذا الهجاء ؟!"[٢] .

لقد ربط النقاد الشعر المتجاوز دينيًّا بالعقيدة ؛ فالشاعر الذي يخالف في شعره أُسس الإسلام ومبادئَه ، وما تعارف عليه الناس من سلوك يُنعَت بالكافر والمشرك . وقد وُصِم الأخطل بـ(الكافر) و (النصراني) في مواقف نقدية متعددة ، كان منها ما قاله عنه الشاعر التغلبي كعب من جعيل ، حين طلب منه يزيد هجاء الأنصار ، فاعتذر مخافة أن يرتدّ إلى الشرك بهذا الهجاء ، وقال له : أدلُّك على غلام منَّا نصراني كافر ، كأن لسانَه لسانُ ثورٍ[٣] .

كما أن جريرا يعترف في شهادة نقدية له أن شعرية الأخطل تفوق شعريته ، لكنه سماه وفاقه بسبب خُبْثِ دينه الذي عاونه عليه[٤] .

إن عدم مؤاخذة حكام بني أمية للأخطل دينيًّا على مجاهرته في شعره -وفِعْلِه في بعض

(١) الشعر والشعراء، ٤٨١/١ .

(٢) المصدر السابق ، (٤٨١/١) .

(٣) المصدر السابق ، ٤٨٤/١ .

(٤) يُنظَر : الأغاني ، ٢٠٤/٨ .

الأحيان- قد أثار حفيظة المحيطين بهم ؛ فقد قال رجل لأبي عمرو : يا عجبًا للأخطل ! نصراني كافر يهجو المسلمين ؟! فقال أبو عمرو : يالكع ! لقد كان الأخطل يجيء وعليه جُبّة خَزٍّ وحِرزُ خَزٍّ ، في عنقه سلسلةُ ذهب فيها صليبُ ذهبٍ ، تنفض لحيته خمرًا ؛ حتى يدخل على عبد الملك بن مروان بغير إذن[١] .

وقد علّل بعض النقاد هذا الأمر بناء على نظرة سياسية ؛ فغياب المؤاخذات الدينية على شعرية الأخطل خلفها أمور سياسية ، "فالمعروف عن الأخطل أنه كان يجيد مدح بني أمية ، ومِنْ ثَمّ أفسحوا صدورَهم له ، وأكرموه ، وتجاوزوا عن سيئاته الأخلاقية"[٢] . وتلك نظرة لا نستبعدها ، لكن الأقرب إلى هذا السياق الغيابي في المؤاخذات مردُّهُ الأخطل نفسُه –في ما نظن- ؛ فالقارئ لشعريته يلمس تحرُّزه في شعره عن أن يمس الإسلام أو المسلمين بالسوء ، على الرغم من أن منافسه الهجائي جرير أَكْثَرَ من الطعن فيه وفي دينه ، فتجنَّبَهُ وتَجَنَّب أن يطعن في الإسلام ؛ ليس ضعفًا شعريًّا بل مخافة سلطة المسلمين ، فهو يعلم أن محيطه الشعبي الاجتماعي ومحيطه الأعلى –سلطة الخلافة- لن يسمح له بالتجاوز ما لم يكن هناك مبررٌ لتجاوزه . كما أوضحنا في النص السابق .

لقد تلقى القيرواني هذا النص للأخطل أثناء جمعه لشعر الخمر ، فرفَضه في حديثه عن الشراب والمقامرة بالقداح رفضًا قاطعًا ؛ لما فيه من فُحْش المجاهرة بالقول ،وربْط قائلها بالكفر[٣] .

---

(١) الأغاني ، ٢٢/٨ .

(٢) عثمان : عبد الفتاح ،نظرية الشعر في النقد العربي القديم ، مكتبة الشباب ،القاهرة ، د . ط . ١٩٩٨،ص٢٩٨.

(٣) قطب السرور في أوصاف الخمور ، ص ١٠٧، لهذا النص أكثر من متلق ، فقد لعن ابن رشيق الأخطل على هذه الأبيات لأنه لم يستتر في الطعن على الدين والاستخفاف بالمسلمين ، واللعن هو : الطرد من رحمة الله ، كما أن أبا العلاء المعري في غفرانه : أدخل الأخطل النار وطرده من الجنة بسببها .

ومن المآخذ التي حاكمت نصًّا لجرير من الوجهة الدينية : ما جاء عن الأصمعي أنه قال : قرأتُ على خلَفٍ شعرَ جرير ، فلما بلغت قوله[١] :

ويــومٍ كإبهـام القـطـاة مُحبَّب إليّ هـواه غـالبٌ ليَ بـاطلُهْ

رُزِقْنا به الصَّيد العزيز ولم نكن كمن نَبْلُه محرومةٌ وحبائلُهْ

فيــا لك يومًــا خيرُه قبل شـرِّه تغيَّبَ واشيه وأقصر عاذلُهْ

فقال : ويْله ! وما ينفعه خير يؤول إلى شرّ ؟ قلت له : هكذا قرأته على أبي عمرو . فقال لي : صدقت ؛ وكذا قاله جرير ، وكان قليل التنقيح مشرَّد الألفاظ . فقلت : فكيف كان يجب أن يقول ؟ قال : الأجود له لو قال :

فيالك يومًا خيره دون شرِّه))

هذه الرواية تشير إلى أن خلفًا حين سمع بيت جرير اعترض عليه في جملة (خيره قبل شره) وأبدلها بجملة أخرى (خيره دون شرّه) ؛ من منطلَق دينيٍّ مُرجعًا هذا الخطأ إلى قلة تنقيح الشاعر ، وتشرُّد ألفاظه .

إنّ حُكْم خلفٍ له مرجعية دينيّةٌ ؛ بناءً على نظرته لكلمة (قبل) إذ يراها في جملة جرير (خيره قبل شره) تحيل المعنى إلى أن هذا الخير سيأتي بعده شرٌّ ؛ ولذا قال خلف في رواية أخرى "فإنه لا خيرَ لخيرٍ بعده شر"[٢] . والمسلم –عادةً– يُحْسِنُ ظنه بالله في أن يُسيِّر أموره بالخير تفاؤلًا وأملًا ، ولا يتشاءم مقدِّمًا الشر أو متنبّئًا به ؛ لذا حرص الأحمر على أن يعدل رواية البيت بما يتواءم مع نظرة المسلمين للخير في الحياة .

(١) يُنظَر : الموشح ، ص : ١٧١ .

(٢) الزركشي : محمد بن بهادر عبد الله ،البرهان في علوم القران، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعرفة ، بيروت ، د . ط ١٣٩١م ، ٤٠٠/٣ .

إنّ حُكْم خلف على بيت جرير – بتبديل لفظة واحدة فيه ؛ ليتناغم مع ذوقه- غيَّر جمالية ما حمله من معاني وظلال مدسوسة قصدها جرير قصدًا ، فلفظة (قبل) توحي باستمرارية الخير وانتفائية الشر مطلقًا في ذلك اليوم . فـ(قبل) لها معنى النفي ؛ فذلك اليوم الجميل الذي عاشه مع من أحبّ لم يكدّره شرٌّ ولم يَشُبْهُ حزن ؛ إنما كان جميلًا خيِّرًا ، مستمر الجمال في الخير والحب والسلام . وهذا ما رآه ابن المنير ؛ فقد خطَّأَ خلفًا وابن رشيق[١] في رأيهما حول البيت ؛ إذ قال : إن جريراً "لم يُرِدْ إلّا (فيا لك يوم خيرٍ لا شر فيه) وأطلق (قبل) للنفي"[٢] .

ثَمَّةَ أمرٌ مُهِمٌّ في تصويب خلف لبيت جرير ؛ وهو : أن حُكْمَه على الجملة لم يأت من باب الخطأ المحض ؛ لكونها قد توحي بمعانٍ أُخَر ؛ لكن الأجود -كما عبّر خلف الأحمر- أن يقول (دون) وبذلك يعترف أن مأخذه على البيت نابع من ذوق داخلي ذاتي ، ليس له علاقة بتجاوز قاعدة نحوية أو عرف اجتماعي ؛ إنما هو خالف المأمول داخله في مسألة النظر إلى الخير والشر ، فاستحق حُكمًا غير صارم . فبيته بهذه الرواية جيد ، لكن الأجود لو قال بروايته في (دون) .

وبخاتمة المآخذ الدينية مع الأخطل نرى أن مقاضاة النص الشعري من الوجهة الدينية أمر لم يغب عن الذائقة النقدية في ذلك الوقت ؛ وهذا أمر مفروغ منه ، ولا جديد ولا جدل حول كوننا أمة تقوم على الدين في كل سلوكياتها وانتمائها الفكري ، إلّا أن الذي يمكن أن يضاف هنا أن أغلب هذه الأحكام لم يكن الدافع إليها الدين فقط ، وليس تقويم النص إسلاميًّا من أجل الإسلام فقط ؛ بل يدخل مع هذا الدافع دوافع أخرى ؛ كالانتقام ، والحالة الاجتماعية والنفسية ، والسياق المحيط بالنص ، أو خبرة صاحب المؤاخذة الثقافية وانتمائه المعرفي .

---

(١) لابن رشيق رأيٌ في العمدة يؤيّد خلَفًا ويختلف معه ؛ يقول : "قلتُ أنا : أمّا هذا الإصلاح فمليح الظاهر ، غير أنه خلاف الظاهر ؛ وذلك أن الشاعر أراد أنه كان ليلة في وصال ، ثم فارق حبيبه نهارًا ، وذلك هو الشر الذي ذكر . والراوية جعله لم يفارق فغيّر عليه المعنى ؛ إلّا أن تكون الرواية : **ويوم كإبهام الحبارى**، فحينئذ .. على أن (دون) تحتمل معنى (قبل) ، فهي لفظة مشتركة ، وتكون أيضًا بمعنى (بعد) ؛ لأنها من الأضداد ولكن في غير هذا الموضع) .

(٢) الموشح ، ص: ١٧١ .

المآخذ الاجتماعية :

اللغة مادة كلامية محسوسة ، لها طبيعة اجتماعية ووظيفة توصيلية لا تتم ما لم تتفاعل وتتشارك في علاقات مع صانعها كلحظة أولى في عملية الإبداع ، ومع تلقيها الموجه له الخطاب كخطوة أخرى أكثر فاعلية .

وطبيعة اللغة الاجتماعية في واقع معناها : قولٌ أو كلامٌ . و"الكلام في حقيقته صلة بين طرفين ، يرتبط بنفس المتكلم من حيث هي مصدره ، ويرتبط بنفس المخاطب من حيث هي مُسْتَقرُّه"[١] .

وتفعيلًا لتلك الطبيعة الاجتماعية التواصلية وما لها من أهمية كبيرة في توجيه حركة الإنتاج الإبداعي الشعري أَوْلى النقاد في دراسة فضاء المعاني اهتمامهم بها ، عن طريق الاهتمام بمعيارين نقديين متكاملين هما : معيار (مراعاة الأقدار) ، ومعيار المعنى وملاءمته للغرض .

معيار مراعاة الأقدار والأحوال معيارٌ أدرك أهمية "المتلقي في العملية الإبداعية ؛ لذلك يوجه المتكلم إلى مراعاة متلقِّيه ، ومعرفة مقامه وأحواله وطبقته ، وغير ذلك مما يمكن أن يؤثر في نوعية الخطاب الموجه إليه"[٢] .

أمّا معيار المعنى فقد ربطه العرب بالقصد والقول والفائدة[٣] . والقصديةُ القولية بما تحمله من فائدة مرتبطة بالمتكلم ، وملتصقة بطبيعته التواصلية -هي أساس نظرية المعنى ؛ لاسيما في ما يخص أهداف المتكلم القولية . وبذلك فإنّ "المعنى مرتبطٌ إذن بالمتكلم من ناحية ما يقصده ،

---

(١) الخولي : إبراهيم محمد عبد الله ، مقتضى الحال بين البلاغة القديمة والنقد الحديث ، دار البصائر ،القاهرة ط١ ، ٢٠٠٧ – ١٤٢٨هـ ، ص : ٥٤٩ .

(٢) البريكي : فاطمة ، قضية التلقي في النقد العربي القديم ، العالم العربي للنشر ، دبي ، ط١ ، ٢٠٠٦ ص ٨٠-٨١ .

(٣) الودرني : أحمد ،قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب ، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط١، ٥٩١/١ .

وباللفظ باعتباره ظاهرة لسانيّة ضمن النّظام العلاقيّ العام . وهو مرتبط أيضًا بالمتقبِّل باعتبار ما يتيحه له المعنى من فائدة"[١] .

وقد شكّل هذان المعياران أسسَ عملية الإبداع ، من خلال التركيز على من يوجَّه إليه الخطاب ، وسلامة تأدية هذا الخطاب . وأي خلَلٍ فيهما يُعد تقصيرًا في العملية الإبداعية يستوجب التخطئة والمؤاخذة ؛ لتتحقق بذلك الأهداف الكلامية التي تُحرّك اللغة نحو التفاعل الاجتماعي مع طبقات المجتمع وأحواله وأوضاعه .

واستنادًا على ما تم بسطه من أفكار ؛ فإن دراستنا للمآخذ الاجتماعية لها علاقة بالمتلقي، وستتمّ دراستها وفق ملاءمة المعنى لأقدار المتلقين في جانب ، وملاءمة المعنى للغرض الشعري من جانب آخر .

(١) المعنى والمتلقّي . المخاطب (مقتضى الحال) :

إن من سياسة القول الشعري عند النقاد والبلاغيين أن يتناسب القول مع مقتضى الحال ؛ فكانت نواة التطبيق ووضع قواعد هذه السياسة لديهم منطلقة من غرض المدح ؛ يبحثون عن المعاني التي تتناسب مع مكانة الممدوح وطبقته الاجتماعية . فالعلاقة بين المادح والممدوح ومراعاة المكانة الاجتماعية لكل منهما مظهر اجتماعي يستوجب في العرف النقدي الالتزام به .

وقد وجد النُّقّاد في تلقّيهم لأبيات الأخطل وجرير والفرزدق ما يؤكد نظرتهم في ضرورة مطابقة الكلام لمقتضى الحال والأقدار .

ومن ذلك : ما أُخذ على جرير في "قوله :

هذا ابن عمي في دمشق خليفة لو شئتُ ساقكمُ إليّ قطينا

(١) قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر ، ٥٩١/١ .

فقال يزيد بن عبد الملك -أو بعض إخوته - : أما ترون جَهْلَ جرير : يقول لي : ابن عمي، ثم يقول : لو شئت ساقكم ؟! أما لو قال : لو شاء ساقكم لأصاب . قال الوليد : أمَا والله لو قال: لو شاء ساقكم لفعلت ذلك ، ولكنه قال : لو شئت ، فجعلني شرطيًّا له"[١] .

يبدو من الاعتراض على بيت جرير أن المخاطب الممدوح غير راضٍ عن هذا القول الذي لا يُنْزِلُه منزلته ؛ فمن الأولى أن تكون مقاليد الأوامر والمشيئة بيد الحاكم الممدوح وليست بيد المادح . وجرير هنا انصرف إلى تجويد لفظه "غير ملق بالًا إلى أن هذا المعنى فيه ادّعاء لا يليق به"[٢] .

ومن هذا الباب كان تلقّي ابن طباطبا السلبي لبيت جرير ؛ إذ يراه من الشعراء الذين زادت قريحتهم وموهبتهم على عقولهم[٣] .أي أن عقله جاء في المرتبة الثانية حين لم يُحَكِّمْهُ في صياغة معنى هذا البيت ؛ فلو حكَّمَه لكان من مقتضياته أن يخاطب الممدوح بما يليق به من مرتبة فلا يحيله من خليفة إلى شرطي .

إن تتبع المؤخذات على هذا البيت يُشير إلى أن أغلبها انصرف إلى ضرورة مراعاة حال المخاطب ومكانته -كما أُسلف- إلّا أن هناك من نظر إليه من جانب آخر ،كما جاء في عقد ابن عبد ربه؛ حيث لفت إلى أن هناك من استدرك على هذا البيت التقصير في إصابته للغرض فقيل لجرير : "يا أبا حزرة ، ما وجدت في تميم شيئًا تفتخر به عليهم حتى فخرتَ بالخلافة ؟! لا والله ما صنعت في هجائهم شيئًا"[٤] . ففي نظرتهم أن جريرًا أراد أن يفخر على بني الفدوكس رهط الأخطل ويهجوهم ففخر بوجود الخلافة فيهم . وحلولُ الخلافة في بني تميم ليست مفخرةً

(١) الموشح ، ص : ١٦٥ .

(٢) بدوي : أحمد ، أسس النقد الأدبي عند العرب ، نهضة مصر ، القاهرة ، ط٦ ، ٢٠٠٤ ،ص٤٤٩.

(٣) يُنظَر : عيار الشعر ، ص : ١٥٣ .

(٤) يُنظَر :العقد الفريد، ٣٢٤/٥ .

أُخذت باليد إنما هي هبة الله يعطيها من يشاء ، والفخر يكون بما يصنعه الإنسان لا بما تأتي به المشيئة ولا فضل له بها ؛ ولذا جاء تقصيره من هذا الجانب .

والحقيقة أن المأخذ الثاني على البيت صائب ؛ فالمفاخر والنجاحات هي ما نصنعها وليس ما نكتسبها . أما المأخذ الأول فلا أرى أن فيه مؤاخذة تطعن في البيت ؛ فجرير حين اختار لفظة (شئتُ) اختارها بناء على إشارته إلى العمومة التي تربطه بالخليفة في الشطر الأول من البيت (هذا ابن عمي) والحياة القبَلية -كما يُعرف- قائمة على الاعتزاز والافتخار بقوة الصِّلة بين أبناء العمومة ، وتلاحُمها التلاحم الذي يلغي الفوارق بينهم ؛ فكلهم وقت الشدائد يَعدون أنفسهم نفسًا واحدة وصوتهم صوتًا واحدًا ؛ فما بينهم من الحب والتلاحم والتراضي يرفع كلفة الحواجز الاجتماعية ؛ حتى في القول الشعري . فحين قال جرير (شئت) لم يقلها من باب الاستعلاء على الخليفة ؛ بل من باب الصوت الواحد ، والفرد والجماعة ، والمزاج الواحد[1] .

حين تجاوز جرير ملاءمة المعنى لأقدار المخاطبين مع الخليفة يزيد بن عبد الملك اُتُّهِم في إعمال عقله وبجهله تقدير الكلام ؛ لأن مقتضيات صناعة المعاني عند النقاد تستوجب الاهتمام بالسلطة الاجتماعية في تميز خطاب الملوك والخلفاء والأمراء عن خطاب العامة ، وقد حُكمت نصوص شعرية كثيرة من هذه الزاوية ، دون إيلاءٍ للجانب الدلالي المستتر أو الجمالي الواضح أو السياقات التي تحيط بالنص اهتمامًا يذكر . ومن ذلك : ما عُدَّ "على جرير مِن أَفَن شعره قولُه لبشر ابن مروان :

قد كان حقّك أنْ تقول لبارق يا آل بارق فيمَ سُبّ جريرُ

(١) من التلقّيات الإيجابية التي وجدت مخرجًا لمؤاخذة النقاد عليه ، ما ذكره اليافعي -وهو من نقاد القرن الثامن- عن ابنه الصغير الذي رأى أن كلمة (لو شئت) عند جرير جاءت من باب توضيح مدى محبة ومكانة جرير عند الخليفة ؛ فهو عنده عزيز ، يفعل له ما يشاء . كتاب مرآة الجنان ، عبد الله اليافعي ، دار الكتاب الإسلامي ، القاهرة ، ١٩٩٣م . ٢٢٦/١ .

فجعل بشر بن مروان رسولًا . فقال بشر : أما وجد ابن المراغة-وقال بعضهم : ابن اللخناء- رسولًا غيري ؟! ... وليس كذا يخاطَب الأمراء"[١] .

من الملاحظ على ملفوظ المروية أن مخاطبة جرير لبشر بهذا الخطاب الذي يوهم ظاهره أنه أحال بشراً من أمير لمرسول -خطاب لا يليق بمنزلة المخاطَب ؛ مما جعل المتلقّي الأول - وهو بِشْر- يعترض عليه ، ثم تتوالي اعتراضات النقاد عليه ؛ وكل انتقاداتهم تتجسّم في عدم مراعاة منزلة المخاطب والغضّ من قدره[٢] . لهذا بدأت مقاضاة البيت بقولهم : "(أفن شعره...) (مما يُعدَّ على جرير من أفنّ) . والأفَن : لفظ اُستخدِم هنا لتجريح القائل ؛ دلالةً على نقص عقله وضَعْف رأيه"[٣] .

جرير في نظر النقاد لم يلتزم بشروط القاعدة البلاغية في القول ، التي تراعي المخاطبَ وانتماءاته الاجتماعية ؛ فقصرّحين طلب من بشر أن يسأل آل بارق : لمَ تعرضوا لهجاء جرير ؟! فوضعه موضع الرسول الذي يسأل المتخاصمين ويصلح بينهم . ولما كان هذا هو الفهم الذي وصل بِشْرًا حين باشر سماع الأبيات، اعترض عليه ، وتجاهل ما قبلها وما بعدها من أبيات ، ملغيًا بذلك فاعلية النص الشعري في تعدُّدية معانيه الناشئة عن الفجوة بين اللفظ والمعنى ، وظلالها التي ينبغي على المتلقِّي رَدْمُها بالإضافة والمشاركة في إخراج النص من أسر المباشرة والواقعية[٤] .

---

(١) الموشح ، ص ١٦٤-١٦٥ .

(٢) يُنظَر : مثلًا ، ابن طباطبا ؛ فهو يصنفه من الأبيات التي لا تُعمِل العقل ص١٥٣ ، وابن سنان في ،سر فصاحته، يعيب جرير على عدم مراعاة مكانة المخاطب ، وحازم الذي ينظر إليها على أنها من سوء الأدب .

(٣) لسان العرب ، مادة (أ ف ن).

(٤) المبارك : محمد ، استقبال النص عند العرب، ص ٢٦٥ .

في الواقع : إنّ حضور هذا البيت في مروية كاملة جاء بها الأصبهاني[١] كان بطل القصة ومنشئ الأبيات جِنّي ، وانتهت برضا ابن مروان عنها ، دون هذا الانتقاد المتداول عنه =دافعٌ لتتبع كل السياقات التي حضر فيها البيت في مدونة النقد ؛ لمعرفة مدى تجاوز جرير لسياسة القول الشعري في مدح الممدوح بما يستحقه أو خلافه .

جميع النقاد يرون أن جريرًا أخفق في مدحه لبشر . والأصبهاني يعرض صورة أخرى لتفوُّقه ؛ إذ قُرئت بالعراق وأُذيعت بين الناس وأُفحِم سُراقة ولم ينطق بعدها بمناقضة[٢] . وصاحب كتاب (القرط على الكامل)[٣] عرَض لها أيضًا دون أن يذكر اعتراض بِشْر عليها ، إنما أضاف : أن المناقضة التي كانت بين سراقة البارقي وجرير وقيل فيها هذا البيت –كان سببها بشر ابن مروان ؛ فهو الذي طلب من سراقة أن يهجو جريرًا ، وأرسل مرسولًا إلى جرير يطلب منه الرد على قصيدة سراقة في يومٍ واحدٍ فقط .

قد نفهم من كل هذه السياقات أن النص الذي رفض فيه بِشْرٌ بيتَ جرير تداوله النقاد في ما بينهم ؛ لأنّه يشكّل في تلقيهم له أهمّية في تعزيز قاعدة نقدية هم حريصون على توطيدها . أما الكتب الأخرى فهي تتلقّاها بعيدًا عن دافع التقعيد ؛ ولذلك ربما أهملت اعتراض بِشْرٍ ، أو ربما كانت هي الأصدق في نقل الواقع .

أما من زاوية رؤيتنا للبيت وأخذًا بكل السياقات التي جاءت فيه ؛ فإن جريرًا كان لا يسعى في مدحه إلى مغايرة المألوف ، كأن تسكنه روح الاستعلاء في مدائحه للخلفاء والأمراء كما فعل المتنبي أو أبو تمام ؛ بل كانَ ميّالًا إلى طريقة العرب المثلى في مخاطبة الممدوح . وهذا البيت أكبر مبرهن على ذلك ؛ إذ قدّم للقصيدة–كعادة العرب– بمقدمة غزلية ، ودعا للديار بالمطر ، وذكر

(١) الأغاني ، ٨/٥٠-٥١ .

(٢) الأغاني ، ٨/٥٠ .

(٣) ابن سعيد الخير،ت:حمد الزائدي،جامعة أم القرى،مكة، ١٩٦٨ ، ١/١٦٢ .

العيس ، ثم دخل إلى مدح بشر بقوله[١] :

يا بِشرُ حُقّ لوجهك التبشيرُ هلّا غضبتَ لنا وأنت أميرُ

يـا بشـرُ إنّك لم تـزلْ في نعمـة يأتيك مـن قِبَـل الإلـه بشيرُ

بِشرُ أبـو مـروان إن عاشرتَـه عَسِرٌ ، وعند يَساره ميسورُ

قد كان حقك أن تقول لبارق يا آل بارق فيم سُبّ جريرُ

إن التصوير الأخير في الأبيات هو مثار الاعتراض كونه لا يليق بمدح الأمير ، لكن التأمل في سياق حضوره وسط كامل القصيدة يعمق تساوقه مع باقي الصور المدحية ؛ فهو يصوره في البيت الأول بصورة واقعية ، ويصفه بصفته المعلومة (أمير) ثم يحرّضه على الغضب من آل بارق (هلّا غضبتَ لنا) ، وينتقل إلى وصف سلوكه وطبائع خُلُقه ؛ فهو عسير يسير ، وتلك أخلاق الأمراء وغيرهم . وما يميزه هو التباشير التي خصّه بها الله ؛ فبها استقامتْ أمورُه ورغُد عيشه في الإمارة ، ولولاها لزالت إمارته . وبكل هذه الصفات التي وطّأ بها جرير لمخاطبة بشر بمقصودية قوله جاء طلبه : (حقّك أن تقول لبارق ...) والأحقية ليست الأحقية الوجوبية الإلزامية التي تعطى معنى الاستعلاء : إن من حق فلان على فلان أن يقوم بكذا وكذا ؛ بل الأحقية هي : أحقيّة إظهار الحق . وقد جاءت منصوبة (حقًّا) في بعض الروايات . وإظهار الحق لا يكون إلّا بيد رجل تسانده تباشير السماء[٢] .

والقصيدة كلها قائمة على الواقعية والمباشرة في المدح ، ولعل هذا البيت المؤاخَذ جاء مبنيًّا عليها ؛ فجرير يعلم أن كل ما حصل بينه وبين البارقي قام على قولية بِشْر ومراسلته ، هذه القولية والمراسلة الواقعية -بما تحملت من معاني القوة- صوّرها جرير بصورة شعرية واقعية لم تُعْلِ مِنْ

(١) ديوانه ، تحقيق : نعمان طه ، ج١/٣٦٦ .

(٢) يُنظَر : أنساب الأشراف ٢٣٤، ولسان العرب .

شأن بِشْر ، ولكنها أيضًا لم تَحُطّ من قَدْرِه كما صور النقاد .

ومن المآخذ التي أُخذت على الأخطل في هذا الجانب : قوله في عبد الملك بن مروان[١]:

وقد جعل اللهُ الخلافة منهمُ لأبيضَ لا عاري الخِوانِ ولا جَدْبِ

قال ابن قتيبة : "وهذا مما لا يجوز أن يُمدح به خليفة ، ويجوز أن يُمدح به غيره"[٢] .

وفي اعتراض آخر على البيت جاء في الموشح أن ابن سلّام "قال : قلتُ لعباد بن الحجاج أبي الخطاب – وكان يميل إلى الشعوبية – وكان عالمًا بالشعر ، مائلًا إلى الأخطل يتعصب بالرّبعية: أترى الأخطل مجيدًا في مديحه لعبد الملك حيث يقول :

وقد جعل الله الخلافة فيكمُ

فقال : نتف ابن النصرانية إبْطَيْهِ"[٣] .

نحن أمام متلقِّيَيْن لبيت الأخطل كلاهما عالم بالشعر (ابن قتيبة ، وعباد بن الحجاج) ، لكنهما اختلفا في طرائق التعبير عن اعتراضهما على البيت ؛ فابن قتيبة كان أسلوبه التعبيري في المؤاخذة واضحًا وصريحًا ، فقد حاكمَ البيت من وجهة نظر نقدية تنطلق من معيار وجوبية مراعاة مقتضى الحال . فخطاب الأخطل للخليفة عبد الملك لا يليق بملِك[٤] ؛ حيث قال بعد أن أقّر الخلافة فيهم بأمر من الله : (إنكم أحرار كرماءُ ، وجوهكم حسنة) ، ولا يُلفَى خِوانُكم قطُّ مُجدِبًا من الطعام . فالصفات التي وصفهم بها في الشطر الثاني هي مركز الاعتراض ؛ فكثير من الناس في طبقات المجتمع المختلفة يشاركونهم هذه الصفات ، والقاعدة النقدية في ميزان النقاد

(١) يُنظَر : الشعر والشعراء ، ٤٨٧/١ .

(٢)المصدر السابق ، ٤٨٧/١ .

(٣) المرزباني ،ص ١٩٢ .

(٤) أبو هلال العسكري له في تلقي البيت الرأي ذاته ؛ إذ يقول : "وهذا مما لا يُمدح به الملوك" . وابن سنان يشاطرهم الرأي بقوله : "ليس يليق هذا بمدح الخلفاء إنما يصلح للطبقة السفلى من الناس" .

تنص على أن يخاطَب الخليفة بما لا يُشاركه به غيره . وقد خالف الأخطلُ القاعدة فجاء نقد ابن قتيبة له نقدًا صريحًا من هذا الجانب . أمّا عباد بن الحجاج فاعتراضه جاء متلبسًا بالمجازية (نتفَ ابنُ النصرانية إبْطَيْهِ) . وفي ما يبدو من سياق الخبر أنّ حُكمه على البيت لم يكن نقديًّا ؛ إذ لم يعترض على أسلوب الأخطل في مخاطبة الخليفة بهذا الخطاب ؛ بل أغلب الاعتقاد أن حُكمه واعتراضه كان على الفكرة داخل البيت – فكرة أن سلطتهم في الخلافة سلطة إلهيّة . وقد عمّق هذا الاعتقادَ قولُ ابن سلّام عنه أنه : كان يميل إلى الشعوبية ، ويميل إلى الأخطل . فهو فنيًّا يميل إلى الأخطل ؛ لذا لم يعترض على أسلوبه وطريقته المدحية ، إنما اعترض استنادًا على شعوبيته – على الشطر الأول من البيت الذي يُقرّ فيه الأخطل لعبد الملك بالخلافة المستمدة من الله . فالخلافة كما يعتقد الشعوبيون ليست مقتصرة على فئة من المسلمين دون أخرى ، إنما هي شورى بينهم . ولفظة (نتف إبطيه) هي تعبير عن جهل الأخطل المتعمد بإقرار الخلافة فيهم إلهيًّا . وقد استخدمت العرب لفظةَ (نتف) و(نتفة) لإظهار جهل الشخص ؛ فقد "كان أبو عبيدة إذا ذكر الأصمعي قال : ذلك رجل نتفة . قال أبو منصور : أراد أنه لم يستقص كلام العرب إنما حفظ الوخز والخطيئة منه"[1] .

أثبتت بعض المآخذ النقدية أن معيار صحة المعنى لم يعدْ مهمًّا في الخطاب المدحي بقدر أهمية ملاءمة الخطاب لمخاطَبِه ؛ فالمعيار الاجتماعي في تقدير الممدوح ومكانته يفرض نفسه على معيار المعنى ؛ ولذا فإن قول الأخطل لعبد الملك بن مروان مستنجدًا :

لقد أوقع الجحّاف بالبشر وَقْعَةً إلى الله منها المُشتكى والمُعوَّلُ

فإلَّا تعيَّرها قريش بملكها يكن عن قريش مستمازُ ومزحَلُ

كان مجالًا للتخطئة ، فابن طباطبا لا يعترض على خطاب الأخطل في البيت الأول للمخاطب ؛ بل اعتراضه كان على البيت الثاني ، يقول بعد أن ذكر البيت الأول : "فلو سكتَ عن هذا بعد ذلك القول

(١) لسان العرب ، مادة (ن ت ف) .

الأول كان أجمل به ، ثم لم يرض حتى أوعد وتهدّد عند ذلك الخليفة"[١] .

ووجه الاعتراض نابعٌ من صيغة التهديد والوعيد في خطاب الأخطل لعبد الملك . وقد ذكر المرزباني في رواية لهذا المأخذ أن الخليفة أحسَّ بقوة لهجة الأخطل وما تضمّنته من تهديدً له بالترك والانصراف عنه إلى غيره . ورأى الخليفة أن هذه اللهجة تجاوزت مكانته الاجتماعية ، فقال له : إلى أين يابن اللخناء ؟ قال : إلى النار يا أمير المؤمنين . فقال : لو قلت غيرها قطعت لسانك .

ويظهر من اعتراض الخليفة أن احترام المكانة الاجتماعية للخلفاء والملوك والأمراء أمر واجب ، وأن تجاوزها يُعرض المتجاوز لقطع اللسان ، أو الطرد . كما عرضنا في المآخذ السابقة .

وهذا مؤشر قويٌّ على أن مقامات المخاطبين أهم من بلاغة القول ؛ بل إن بلاغة القول لا تكون إلّا بمراعاة المقام . وقد أشار ابن وهب إلى ذلك ، مركّزًا على اللفظ دون المعنى : "ألا يستعمل ألفاظ الخاصة في مخاطبة العامة ولا كلام الملوك مع السوقة ؛ بل يُعطى كلَّ قوم من القول بمقدارهم ، ويزنهم بوزنهم"[٢] .

وبيت الأخطل قاضاهُ النقاد وفق ما عرضنا له ، مهمّشين الظرف الموضوعي الذي قاله فيه ؛ فالموقف الإنشادي حتّم عليه هذه النبرة التخويفية التهديدية ؛ ليكون خطابه أقوى في التحريض .

والعسكريّ في تلقيه لهذا البيت لا يفترق عن سابقيه في المؤاخذة ، فقد قال : "ووجه العيب فيه أنه هدّد عبد الملك وهو مَلِكُ الدنيا بتركه إياه والانصراف عنه إلى غيره . وهذه حماقة مجردة ، وغفلة لا يُطار غُرابُها"[٣] .

(١) عيار الشعر ، ص ١٥٤.

(٢)البرهان في وجوه البيان،تحقيق حفني محمد شرف،القاهرة، مكتبة الشباب،ط١،١٩٦٩،ص٦٧

(٣) الصناعتين ، ص ٨٧.

(٢) ملاءمة المعنى لأغراض الشعر :

لم يكن للمعنى في النص الشعري – بوصفة مفهوماً حاضراً في حراك– دلالة واحدة؛ فقد تعدّدت مفاهيمه ومستوياته ومداخله كُلٌّ بحسب الجهة التي يُنظر إليه منها . فهناك المعنى الناجم عن النص ذاته ، أو عن متلقّيه ، أو صانعه . وعلماء الشعر أَوْلَوْا عنايتهم بمعاني النص ، فجعلوا بلاغة الشاعر وحِذقه في إصابة عيون الشعر[١] . فالشعر المصيب "يقصد به : إصابة الشعر للغرض ، أي : أن يصوغ الشاعر من المعاني ويأتي من الصفات ما يحقق الغرض تحققًا قويًّا فإذا كان لكل غرض وجود أو ماهية مستقلة ، فالشعر المصيب هو الصورة المثلى لتحقّق تلك الماهية . والشاعر المصيب هو الذي يستطيع بفطنته وذكائه أن ينفذ إلى تلك الماهية فيصورها"[٢] .

كما أَوْلَوْا عنايتهم في معالجة المعنى بصائغ النص ، ولم تخرج المعالجة عن ربط صناعته وفحولته الشعرية بإصابة الغرض في شعره ، والمشي على صورة الشعر المثلى التي رسمها النقاد ؛ فالشاعر الفحل لا يُعدّ فحلًا إلا "أن يكون متصرفًا في أغراض الشعر ... أن لا يخالف طريق الفحول ومذاهبهم في التناول الشعري"[٣] . والنظرة إلى المعنى في النص الشعري من هذا الجانب المكبِّل لحرية المبدع الشاعر يجعله أسيرًا لأنماط ومستويات متقاربة في صناعة معناه الشعري . والشاعر إذا لم يكن راميًا للغرض ، متحريًا مقتضياته وما يشاكله من معان وقيم خاصة يُعدّ منحرفًا عن جادة الصورة المثلى لمذهب الأوائل[٤] ، وهذا يستلزم من الناقد تخطئته وتعييبه :

وتتجلى العناية بالمتلقى والمعنى الذي يصل إلى المتلقي حين يطلبون من الصائغ أن يحسن ويجوِّد عمله وبلاغته حتى يصل إلى قلب مستمعه ؛ فالبلاغة : "هي إيصال المعنى إلى النفس في أحسن صورة"[٥] .

---

(١) البيان والتبيين ،١٤٧/١ .

(٢) طبل : حسن ،المعنى الشعري في التراث النقدي، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط٢ ١٩٩٨ ، ص ٢٧.

(٣) الشاهد : البوشيخي ، مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين ، ٢٨١/١ .

(٤) طبل : حسن ،المعنى الشعري في التراث النقدي ، ص ١٧ .

(٥) العسكري ،ص ٨٧ .

وقد خطّأ النقاد الثلاثي الشعري الأموي في معانيهم الشعرية التي لا تتواءم مع مرادهم القولي وغرضهم المُبتغى ؛ فمن المآخذ عليهم في هذا الجانب :

١-٢ : عدم إصابة الغرض .

قال المرزباني : "وقد عيب على الفرزدق قولُه :

وإن تميمًا كلَّها غيرَ سعْدِها زعانفُ لولا عِزُّ سَعْدٍ لذلَّتِ

لأنه وضع من قومه وهجاهم بهذا القول"[١] .

وابن طباطبا صنّفه ضمن من لم يُعمِل عقله في البيت ، وإنما ترك لقريحته أن تطغى على عقله[٢] ، ولو تدبر معناه بعقله لما حوَّل فخره بقومه إلى هجاء لهم حين جعل كل بني تميم زعانف إلّا بني سعد . والزعانف أصلها : "أجنحة السمك ، وهي لفظة استخدمها العرب للتحقير والتقليل من المكانة ، فقد قال جرير لبني العنبر يهجوهم[٣] :

هل أنتمُ غير أوشابٍ زعانفةٍ ريش الذنابي وليس الرأس كالذنب

إنّ حُكْم النقاد على بيت الفرزدق جاء بعيدًا عن سياقه الكُلِّي ، وقد حاولنا أن نبحث عن القصيدة التي حوت هذا البيت لنرى مدى صحة رؤيتهم وحُكمهم ، لكنها غير موجودة في ديوانه ؛ مما يضطرنا لقبول نقدهم الجزئيّ كما هو ، فهو– أي نقدهم – يوحي برفضهم هذه

---

(١) الموشح ، ص ١٦١ .

(٢) يُنظَر : عيار الشعر ،ص١٥٥ ، وقد تلقى الأصفهاني هذا البيت تلقيًا لا يختلف عن ابن طباطبا فآخَذه على تقليله من مكانة قومه ؛ يقول في محاضراته ،ص ١٠٥، تحت باب ،من تشرّف به آباؤه ولم يتشرّف بهم "لقد وضع الفرزدق من قومه أكثر مما رفع نفسه" .

(٣) ... وله :

عرفْنا جعفرًا وبني عبيدٍ وأنكرْنا زعانفَ آخرينا

الحاوي ،ص٦٨٣.

الصيغة من القول التي جمعت كل مفاخر تميم وعزتها تحت سلطة قبيلة واحدة من قبائل تميم المتعددة وهي (بني سعد)، وهذا تصريح بضعف مكانة قبيلة تميم التي عُرِف عنها القوة والعزة، وأن لكل قبيلة سيدَها ، ولا سيادة لقبيلة على الأخرى .

وحين النظر في هذا البيت يتراءى لنا أن الفرزدق ربما أراد أن سيادة بني سعد على قبائل تميم كانت من الجانب الشعري ؛ لأن فيهم الأحنف بن قيس ، وسعد بن زيد مناة الذي تولى قيادة سوق عكاظ فترة زمنية طويلة . وهذا لا يمنع المؤاخذة على البيت ؛ ولا سيما أنه استخدم صيغة الاستثناء بعد التعميم مع ألفاظ العزة والذلة .

وإصابة الشاعر للغرض لم يكن مطلبًا نقديًّا فحسب ؛ بل إن الشعراء يتوخَّوْن ذلك ويميزونه في تجاربهم ؛ فحين سُئِل جرير عن الأخطل قال : أشدّنا اجتراءً وأرمانا للغرض[١] . والأخطل على الرغم من هذه الصفة كان يخلي ، فقد جاء عن ابن سلّام أنه قال : "كان الأخطل مع مهارته وشعره يُسقِط . كانَ مدَح سِماكًا الأسدي – وهو سماك الهالكي ، ابن عمير بن عمر بن أسد . وبنو عمرو يلقبون القيون ، ومسجد سماك بالكوفة معروف ، وكان من أهلها ، فخرج أيَّامَ علي هاربًا ، فلحق بالجزيرة ، فمدحه الأخطل ، فقال[٢] :

نِعمَ المجيرُ سِماكٌ من بني أسدٍ بالمَرْج إذ قَتَلَت جيرانَها مُضَرُ

قد كنتُ أحسبه قَيْنًا وأنبؤُهُ فاليَوْمَ طيَّرَ عن أثوابهِ الشَّرَرُ

فقال سماكٌ : يا أخطل ، أردت مديحي فهجوتني ، إنْ كان الناس يقولون قولًا فحقّقتَه"[٣]. وفي رواية أخرى عن المرزباني : أن سماكًا قال حين سمع قول الأخطل : كان هذا نبزًا

(١) الأغاني ، ٨/٢٠٥،ومن المآخذ المشابهة لهذا البيت ، ما أُخِذ عليه في قوله يهجو قيسًا :

وثائرُ قيسٍ لا ينام ولا يني وإلّا يجد إلا الغشيمة يغشمِ

(٢)الموشح ،ص ١٨٦ .

(٣) طبقات فحول الشعراء ، ٢/٤٧٠-٤٧١ .

نُنْبَزُ به ، فأردت نفيَهُ عنا فأثبتّه علينا"[١] .

وجْه المأخذ على بيت الأخطل واضح ؛ حيث لم يصِب الغرض الذي أراده من المدح ، فأخطا حين ذكرّ بنفيه للممدوح الصفة التي كانوا يُعيَّرون بها وهي الحدادة . فبنو أسد في أول حياتهم كانوا يعملون قيونًا فنبزهم الناس بـ(القيون) ، ولم تُمْحَ من ذاكرتهم إلّا بعد ما توالت الأجيال وتحالفت الأقوام ، وحسُنت أفعالهم بين القبائل . وبعد كل ذلك أتى الأخطل بشطر واحد (قد كنت أحسبه قينًا) ليثبت هذا النبز عليه وعلى قومه ، بعد أن نسيَه الناس ؛ فأتى بسلاح أقوى من حديثهم ، فالشعر قولٌ مُوثق للّحظة والتاريخ . ولم يعُدْ يُجدِي شطره الثاني (فاليوم طيَّر عن أثوابه الشّررُ) ؛ لأن الذاكرة عادةً ما تحتفظ بالحديث السلبي دون الإيجابي . والأخطل أقرّ له أولًا بالصنعة السلبية ثم الإيجابية ، لكن قديمَ السلبي حوّل (الإيجابي/ المدح) إلى (سلبي/ الهجاء) ولو أن الأخطل أعْملَ عقلَه وحرّك مهارته الشعرية لم يكن ليخطئ هذا الخطأ الذي لم يكن مُـجْبرًا عليه . ولعل صمت الأخطل وطرْده الذهليَّ الذي قال له معلقًا على بيته السابق : لو أردت المبالغة في هجائه ما زدتَ على هذا في مدحه[٢] =أقرارٌ منه بالخطأ الشعري الذي وقع فيه .

وقد رصد النقاد اعتراضات المتلقين على الأخطل في زلّاتِ معانيه ، وعدم إصابته الغرضَ في مواطن عديدة ، كان منها هجاؤه سُوِّيدًا في قوله :

"وماجذع سَوْء خرَّق السوسُ جوفَه لما حمَّلته وائل بمُطيق

فقال له سويد : يا أبا مالك، لا و الله ما تحسن تهجو ولا تحسن تمدح، بل تريد الهجاء فيكون مديحًا ، وتريد المديح فيكون هجاء ، قلت لي وأنت تريد هجائي : لما حمّلته وائل بمطيق . فجعلت وائل حمَّلتنْي أمورها ، وما طمعتُ في ذلك من بني ثعلبة فضلًا عن بكر بن وائل"[٣] .

(١) الموشح ، ص ١٨٦.

(٢) الأغاني ، ٢١٢/٨ ، إن في الشعر الثاني في كلمة (شرر) ارتباطًا كبيرًا بنبزة سماك (القيون) وعملهم في الحدادة ، وهذا مما يضعف جانب المدح في البيت ويقوي تحوّله إلى الهجاء .

(٣) الموشح ، ص١٨٥-١٨٦ .

فالمأخذ يتمركز في جملة (لما حمّلته وائل بمطيق) التي توحي بأنه عاجز عن حمل عظائم وأمور بني وائل ، وهي عبارة لها ظلال المدح ؛ لأن معناها الخفي الصامت يدل على أنه في الأصل كان حاملًا لعظائم وأمور بني وائل وهو الآن ليس مطيقًا لها ؛ فكأن وائل حمّلت المهجوّ أمرها . وهذا ما جعل فتًى غِرًّا يعترض عليه بقوله : "أردت أن تهجو سويدًا فمدحته ... فأعطيته الرياسة على وائل . وقدْرُه دون ذلك"(١) .

تشير أغلب المآخذ التي أُخذت على الأخطل في سياق الاخفاق في إصابة غرضه أنه يخفف في غرض الهجاء ، فقد أُخذ عليه أيضًا أنه أراد أن يهجوَ حاتماً الباهلي وأن يصغّر من شأنه ويضع من قدره ، فمدحه فقال(٢) :

وَسَوَّدَ حَاتِمًا أن لَيسَ فيها إذا مَا أوقدَ النيران نارُ

فقيل له : أعطيته السُّؤدَد في الجزيرة وأهلها ، ومنعْته مالا يضره . فهو بتقرير السيادة له في الشطر الأول حوَّل هجاءَه إلى مدح .

ومما يُؤخَذ على جرير في هذا السياق : ما قاله أبو عبيدة : "ممّا يُعدّ على جرير قولُه :

أَتُوعِدُني وراءَ بني رياحٍ كذبْتَ لتُقصِرَنّ يدَاك دوني

فقال له بنو كليب : ما هجانا أحد قط أشدُّ مما هجوتنا به حين استوى لك أن تقول : وراء بني كليب . فرغبت عن آبائك إلى أعمامك"(٣) .

هذا البيت من قصيدة لجرير يهجو فيها (عرين) الذي توعّد جريرًا بالقتل ولم ينفذ وعده . والمتأمل للبيت داخل سياق القصيدة –و منفردًا– لا يكاد يجد عليه مأخذًا ، لولا ما أثبته المرزباني عليه .

---

(١) الصناعتين ، ص: ٨٦ .

(٢) يُنظَر : المصدر السابق ، ص ٨٦ .

(٣) الموشح : ص : ١٦٥ .

جرير في هذا البيت يهجو خصمه من خلال الفخر بقبيلته ؛ ليؤكد على عزة قومه ، وليرفع من مكانتهم ، ويجرّد مهجوَّه من مجد النسب وجلال المكانة الاجتماعية . وتلك طريقة عرفها الشعراء الفطاحل قبل جرير ؛ إذ عادةً ما "يتناول الشعراء لأنساب مهجوّيهم دليلًا على اعتزاز الناس بالنسب الصريح والممتد الكريم ؛ باعتباره فضيلة نفسية تضْمَن لصاحبها المكانة الأثيرة ، والإجلال الاجتماعي المنشود"[١] . هذه الطريقة لقيَتْ من يؤاخذ جرير عليها . ولعل معرفتنا بمُصْدِر الحكم سيوضح لنا واقع هذا الحكم النقدي وضعفه.

إن المعترض نقديًّا والمتلقي الأول لهذا البيت بعد جرير هو قومه الأقربون (بنو كليب) فحين تلقت هذا الاطراء ، الذي يقول فيه جرير[٢] :

فَنِعْمَ الوَفْدُ وفد بني رِيَاحٍ وَنِعْمَ فوارسُ الفَزَعِ اليقينِ

اعترضت ؛ لأنه اختار من قبيلته الواسعة فخذَ بني رياح دون بني كليب وهم الألصق والأقرب إليه ؛ فصيَّر المجد لهم دونهم . ولما عُرف من مكانة الشعر في رفع القبائل وإسقاطها وتعزيز وجودها بين القبائل الأخرى -اعترض (بنو كليب)، على جرير ؛ من باب الرغبة في أن يكون هذا المدح لهم ، فهم الأقرب إليه ؛ لذا عدّوه هجاءً وهو يخلو مطلقًا من هجائهم ، لكن ما دام تجاوزهم إلى أعمامه تاركًا آباءه بني كليب، فإن هذا يُعدّ في نظرهم هجاءً شديدًا ، يستحق عليه المؤاخذة والتجريم .

هذه المؤاخذة تسقُط ولا تلحق في أغلب الاعتقاد ببيت جرير ؛ لأن مصدرها له هدف ودافعه إلى ذلك دافع معلوم ، وهو الدافع (القبيلي) ؛ فالقبيلة وحبها ورغبة إشهارها على باقي القبائل والأفخاذ هي التي دفعت بهم لاتخاذ هذا الحكم السلبي تجاه البيت ، وعده بيتًا في هجائهم. وسياقه يخلو من ذلك .

---

(١) التميمي : قحطان رشيد ، إتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري ، دار المسيرة ، بيروت ، د . ط ص ٤٣-٤٤ .

(٢) الموشح ، ص١٦٥.

ومن الملاحَظ أن معرفة مرجعيات المتلقي / صاحب المؤاخذة مهمة في معرفة مدى صدق هذا الحكم . ولقد تلقى هذا البيت متلقّون متعدّدون كلٌّ يستخدمه وفق نظرته الشخصية وحاجته المعرفية . فمثلًا : في المعاجم يستشهد به ابن منظور دلالة على أن لفظة (وراء) في بيت جرير من الألفاظ الأضداد ، تستخدم بمعنى خلْفٍ وقُدَّام[١] . ويشاركه أبو عبيدة الاستحضار ذاته في كتابه مجاز القرآن ، فلفظة (وراء) هي المحرك لاستحضار بيت جرير ، ولم تُثِرْهُ مسألة : من الأولى بالمدح ؛ الآباء ، أم أبناء العمومة ؟ كما أثارت المعنيين به وهم : بنو كليب .

ومن المغامز التي رصدها النقاد عليه في عدم إصابته الغرض مقالةُ العسكري :

"أراد أن يمدح نفسه فهجاها جرير في قوله :

تعرّض التيَّم لي عمدًا لأهجوَها كما تعرّض لاست الخاريِ الحجرُ

فشبَّه نفسه باست الخاري"[٢] .

---

(١) لسان العرب ، مادة (و ر ى)، ويُنظَر : أبو عبيدة ، مجاز القرآن ، ص٤٥ .

كما أن ابن حزم في الملل والأهواء والنِّحَل استدعاه ليدلّل به على أن العرب تكذّب من يُخلِف الوعد وتسمّيه كاذبًا ، وهو استدعاء إيجابي . وقد أُخِذ على جرير في هذا الجانب مأخذ أُخَر تنطلق من نفسه : عدم إصابة الغرض . وجاء في المرزباني : أن محمد بن سلام قال : قال سلم بن قتيبة : يابَنِيّ ، ارْوُوا ما هجانا به الفرزدقُ ، ولا تَرْوُوا ما مدحَنا به جرير . يريد قول الفرزدق :

أتاك ورجلي بالمدينة وقعة لآل تميم أقعدت كل قائم

وقول جرير :

أباهلُ ما أحببت قتل ابن مسلم ولا أن تروّعوا قومكم بالمظالمِ

أباهل قد أوفيتم من دمائكم غداة قتلتم رهط قيس بن عاصمِ

(٢) ليس هناك مبرّرٌ لجرير في تصوير نفسه بهذه الصورة المضحكة إلّا سياسته الشعرية في القول الهجائي ، فأحد مطالب الهجاء عنده (الضحك) ؛ "إذا هجوتَ فأَضْحِكْ" . كما أن تلقّي هذا البيت ضمن سياق هجائياته ونقائضه لا يثير حوله استغرابًا ؛ فهي مليئة بمثل تلك التجاوزات اللفظية المضحكة ، والقذرة أحيانًا .

٢-٢ التقصير في الوصول للغرض :

شدّد النّقاد في معيار المعنى على مطلب الإصابة ؛ للوصول به للكمال والجودة . ولذا ربطوا صحة المعنى بِخُلوّه من التقصير في الوصف . والإصابةُ شرْطها حُسْن الوصف ، وإتقان الوصول إلى الغرض ؛ فلكل غرضٍ معانيه وصفاته وألفاظه التي حددها النقاد ، وإذا لم يُتقن الشاعر أغراض كلِّ فنٍّ ولم يُنْزِل معانيه المنزلة التي يتطلبها كل غرض -كان معناه غيرَ شريف ، وهذا يعرضه للتخطئة والمؤاخذة .

ومن النماذج التي خطّأ فيها النقاد الثلاثي الأموي في هذا السياق : ما حكاه المرزباني عن الحادثة الشعرية التي جمعت بين الفرزدق وجرير عند الحجاج يومًا : "زعم ابن سلّام عن أبي الدهماء ، قال : قال الحجاج للفرزدق وجرير – وبين يديه جارية - : أيّكما مدحني ببيت فضل فيه فهذه الجارية له ، فقال الفرزدق :

مَن يَأْمن الحَجّاج والطير تتقي عقوبته إلا ضعيف العزائم

وقال جرير :

من يأمن الحَجّاج أمّا عقابُه فمرٌّ وأمّا عهده فوثيقُ

فقال الحجاج : (والطير تتقي عقوبته) كلام لا خير فيه ؛ لأن الطير تتقي كل شيء : الثوب والصبي ، وغير ذلك . خذها يا جرير . قال محمد : وهذا لعمري كذا ، إلا أن جريرًا أخذ ابتداء الفرزدق وقال فيه"[1] .

نحن في هذه الرواية أمام ثلاثة متلقِّين لبيتَي الفرزدق وجرير : أحدهم المرزباني ناقل الخبر والثاني الحجاج صانع الحدث ، والثالث محمد بن يحيى ؛ المستمع للخبر والناقل له .

ناقل الخبر (المرزباني) متلقٍّ غير فاعل في الحادثة الشعرية . أما الحَجّاج فهو المتلقّي الأكثر قوة في صناعة الحدث والحكم عليه ؛ فقد أصدر حكمًا نقديًّا على بيت الفرزدق وجرير ، بعد أن

(١) الموشح ، ص : ١٥٥ .

وضع محددات للمعنى ، منها : أن يكون المعنى في المديح (أيكما مدحني) ، وأن يفوق معناه معنى رفيقه (بيت فضل فيه) ؛ إذن هذا المتلق دخل ساحة المعنى المفترض تقديمه بمسبقات ضمنية ؛ أساسها : أن يكون مدحًا خاصًّا به ، وأن يكون المعنى قائمًا على التفاضل . ومن هنا يمكن الاحتجاج على حكم الحَجّاج على بيت الفرزدق الذي أخرجه من دائرة الإبداع والجودة لأنه جعل (الطير تتقي عقوبته) وهذا في نظره كلام عامٌّ ساقط لا خير فيه ، فالطير تتقي كل شيء ، وتخاف من الثوب والصبي .

يتضح من تخطئة الحجاج لبيت الفرزدق أنه كان ينتظر معنى مدائحيًّا قويًّا ، وقد قلنا إنه دخل إلى الحُكم بذهنية مسبقة ، فلمّا قال الفرزدق بيته وعقبه بيت جرير نمى في خاطره الفرق بين معاني البيتين من جهة الحقيقة والواقع ، فقاضاهما تبعًا لتلك الوجهة فكان من الطبعي أن يسقط بيت الفرزدق الذي يقوم في عروقه على التصوير الخيالي ، فالطير رمز للانطلاق والحرية والقوة والاعتماد على النفس[١] ، وكلها صفات لو تجسّدت في رجل ثم كان يتقى الحجاج مخافةً لكان أبلغ تصوير لقوة ومهابة الحجاج من واقعية شعر جرير .

لقد استجاب بيت جرير لسؤال الواقعية التي كان يبحث عنها الحجاج ؛ لذا فاز بالتفضيل على الرغم من مباشرته في وصف صفات الحجاج .

لقد قصَّر الفرزدق في الوصول إلى الغرض المدحي من وجهة نظر الحجاج ، كما أن المتلقي الآخر محمد بن يحيى يؤيد هذا التلقّي السلبي ، ويرى الفرزدق مقصرًا في وصفه ، لكنه يتلمس لتقصيره العذر ؛ لأن جريرًا فاقه بعد أن استلهم منه بداية البيت . والذي يبدأ بعد الآخر غالبًا ما يفوز في مباراة الشعر ؛ لأنه : "يراقب من سبقوه إلى الكلام ، ويَزِنُ مقالتهم ، ويتحاشى مفاخرهم، ويتهيّأ له الاحتيال ليُبْرِزَهم ويقطع آمالهم"[٢] .

(١) في الفكر الشعري القديم ارتبطت صورة الطير بمدح الممدوح ؛ لا سيما في ما يخص الحرب .

(٢) فرهود : محمد السعدي ،اتجاهات النقد الأدبي العربي ، ص ٧٧ .

وهناك من خالف هذا الرأيَ فرأى أن جريرًا كان مقصرًا وبيته معيبًا ، يقول محمد عمار : "وبالرغم من أن جريرًا أخذ ابتداء الفرزدق فقال فيه ، فإن بيت جرير معيب كذلك ؛ لأن صدره ينفي أن يأمن الحجاجَ أحدٌ ، بينما يصفه في آخر البيت بأنه وثيق العهد ، وأنه إذا عاهد وفى . ومعنى ذلك أن من عاهده على السّلم ضمن له وفاء الحَجّاج تمام هذا العهد وأمن جانبه ، وفي ذلك ما ينفي شمول أن الحجاج لا يأمنه أحد"[١] .

بدأت ملامح حركة الثقافة النقدية عند العرب بالنقد الذوقي الفطري يصحبه شذرات من التعليل والتفسير ، ومن تلك الشذرات ما أخبر به الصولي من أن "الأصمعي يقول : لا أحبُّ قول الفرزدق في الطعن :

فيها تُعلّ صدورهن وتنهل

ويقول : أحسنُ الطعان الخلاس ، والخلاج ، والدراك ، كما قال الجعدي :

أمام لواء كظل العُقا ب مَنْ يأته يلق طَعْنًا خلاسا

وكما قال امرؤ القيس :

نطعنُهم سُكلى ومخلوجة لفتك لأمين على نابل"[٢]

قراءة في سياق المؤاخذة :

ليس في نصّ عبارة الأصمعي التي أوردها المرزباني في مؤاخذات العلماء على الشعراء ما يشير إلى أن الأصمعي يُخطِّئ أو يطعن في بيت الفرزدق تخطئة معلنة ، إنما الذي يُفهم من قراءة عبارته (لا أحبّ قول الفرزدق في الطعن) أن تعليقهُ مجرد رأي ذاتي وميل ذوقي يفرضه الوجدان لا قانون العقل النقدي ، لكن استدراكه لرأيه الذوقي على البيت بقوله : (وأحسن الطعان

(١) النقد في مجالس الخلفاء والأمراء، رسالة ماجستير في الأدب ، مخطوطة عام ١٩٨٥ ، ص ١٤٩ .

(٢) الموشح ، ص : ١٤٥-١٤٦.

الخلاس والخلاج والدراك) مؤشّر قويٌّ على أن هذا الذوق معلَّل ومفسَّر ؛ فنحن الآن أمام حكم نقديٍّ يرى فيه صاحبه أن تصوير الفرزدق للطعنة (حسن) لأن هناك (الأحسن) فطالما أنه خصّ الشواهد التي جاء بها مع بيت الفرزدق بقوله : (أحسن) فبيت الفرزدق حسن، لكنه لا يحبه .

فما دوافعه إلى أن لا يحبّ هذا البيت ؟! ما المرجعيات التي استند عليها الأصمعي في استثنائه هذه الصورة في الطعن من صورة الشاعرين الجعدي وامرئ القيس ؟ أهي مرجعية فنية ، أم فكرية ، أم دينية ؟!

لقراءة تلقي الأصمعي لهذا البيت استوجب الأمر الوقوف على كافة السياقات التي تحيط بالأصمعي ، ولا سيما السياق الذي يَظْهُر فيه بصفة الناقد . وقد تبين أن أهم ما يميز الأصمعي -فضلًا عن التزامه الديني ، وصدْقه ، ورفضه تفسيرَ القرآن والحديث[١] ورواية شعر الهجاء - أنه متعصب للّغة والدّين والأمّة[٢] ، وأنه يُعدّ من أهم رواة العرب وعلمائها في اللغة والأدب والتاريخ . له في النقد الأدبي آراء سديدة ، منها : موقفه الفاصل بين الشعر والدين ، والاهتمام باللفظ الشعري مع معناه ، وحديثه عن المعاني المتشابهة في مجال السرقات ، وتعصُّبه للقديم وإسقاط أشعار المولَّدين -بحُكْم الزمن - من حجاجية اللغة ، وميله إلى شعر الطبع والصدق الفني القريب من الواقع .

للوصول إلى مدى مصداقية هذا الحكم الذوقي وأسباب سياسة استبعاده هذا البيت سنستقرئ بصورة سريعة ملامح إعجابه بالبيتين اللذين ساقهما مع بيت الفرزدق ؛ فاتضاح مسببات إعجابه بهما سيكشف ما يعاكسهما .

للأصمعي رؤية خاصة في صورة الطعن بالرُّمح ؛ فهو يرى أن أحسن الطعن ما كان

(١) يُنظَر : السجستاني أبو حاتم ،فعلت وأفعلت ، تحقيق خليل العطية ، دار الكتب ، البصرة ، ١٩٧٩ ص ١١٢.

(٢) يُنظَر: إبراهيم ، إياد عبد المجيد ، الأصمعي والنقد الأدبي الوراق ، الأردن ، ط١،٢٠٠٤، ص٢٦.

(خلاسًا ، خلاجًا ، دراكًا) ، وبالعودة إلى المعاجم اللغوية وكتب المعاني والدواوين الشعرية أمكننا أن نجدَ خطًّا جامعًا بينهما[١] ؛ وهو : المهارة ، والسرعة ، والقصدية ، والمباغتة ، والتتابع . وكلها معانٍ تدلُّ على الشجاعة والقوة ، والإتقان في الطاعن . والأبيات التي استحضرها للجعدي وامرئ القيس تدلّ على ذلك ؛ فطعنة الجعدي خلاسًا ، وطعنة امرئ القيس سكلى – أي: مستقيمة– ، ومخلوجة –أي : معوجّة– . وفي حمولات طعن الأخلاس والخلاج نلمس معنى التتابع والنّهز ؛ فالخلس هو : الأخذ في نهزة ، وقد قال عمرو بن قميئة :

وأرْماحُنا يَنْهَزْنَهمْ نهْز جمّةٍ يعُود عليهم وِرْدُنَا ونُمِيحُها

ينهزنهم نهز جمة "أي : ينزعن عن دمائهم كما ينزع من الجمة الماء . يعود عليهم وردنا يقول : نعود عليهم بالطعن مرة بعد مرة . نميحها : نستخرج ماءها"[٢] . وفي بيت امرئ القيس والجعدي ما يوحي بالطعن المتدارك المتتابع[٣] . وهو معنى له وجود في ظلال كلمة (نهل وتعلّ)[٤] . وقد أشار الأصمعي بنفسه إلى معنى التتابع والعودة والتكرار في معاني علَّ ؛ إذ يقول :

---

(١) **الخلاس** : أخْذ الشيء مكابرة واجتذابًا (العين) ، والخَلسُ في القتال والصراع ؛ رجل مخالس أي : شجاعٌ حذِرٌ (تهذيب اللغة : الأزهري (١٦٥/٧) . والخلس : الأخذ في نهزة ومخاتلة واستلاب . وطعنةٌ خليس : إذا اختلسها الطاعن بحذقه (اللسان) .

والخلاج : الحركة والاضطراب (تاج العروس) والانتزاع . والطعنة المخلوجة : أن يطعن على أحد شقيه يمينًا وشمالًا ثم ينتزع الرمح (جمهرة اللغة) . وأصل الخليج : الجذب والنزع (تهذيب اللغة) .

والدّارك : إدراك الحاجة ، وما طلبت . وهو : اللحقُ من التبعة . طعنه طعنا دراكًا أي : تباعًا متداركًا (المحيط في اللغة) . والطعن الدراك : المتتابع (معجز أحمد) . الدراك : اتباع الشيء بعضه على بعض(اللسان) .

(٢) الدينوري : محمد عبد الله بن قتيبة ، كتاب المعاني الكبير في أبيات المعاني، د . ت ، مطبعة دائرة المعارف العثمانية ، الهند ، ط١ ، ١٣٦٨، ج١٩٧/٢ .

(٣) يقول محقق كتاب المرزباني في الهامش : ومعنى بيت امرئ القيس : (أننا نرد عليهم الطعن متداركًا كما تردّد كلامك) .

(٤) **العلُّ** : الشربة الثانية ، أو الشربُ بعد الشرب تِباعًا (تاج العروس) **النّاهل** : أول الشرب . **الناهل** : العطشان ، **والناهل** : الذي قد شرب حتى رَوِي – كلمة من الأضداد (اللسان) .

"إذا وردتْ الإبل الماء فالسَّقية الأولى النَّهلُ ، والثانية العلل"[١] . وقد استخدم الشعراء النهل والتعلّ في وصف صورة طعنة الرمح الذي يعطش لشرب الدماء ، فيشرب ويعود للشرب ويشرب . يقول النابغة[٢] :

الطاعن الطعنة يوم الوغى ينهل منها الأسل الناهل

وقال آخر[٣] :

تروى الأسل النواهلا

وربْطًا بما سبق ؛ فإن بين معنى الطعن في صورة الفرزدق وصورة امرئ القيس والجعدي تساوُقًا واضحًا في جامع التتابع والعودة للشيء بقوة ، مع اختلاف التصوير الباطني الخاص بكل نَفَس شعري بينهما . هذا التساوق في التشابه بين صور الطعان لم يمنع الأصمعي من استثناء صورة الفرزدق وتصنيفها ضمن درجة الحَسَن بعد الأحسن مع صورة غيره من الشعراء . ولعل مرجع هذا الحكم يعود إلى الأصمعي ذاته الذي سبق أن قلنا : إنه لا يميل إلى رواية شعر الهجاء ، وهذا البيت جاء ضمن أشهر قصيدة هجائية للفرزدق يفخر فيها على جرير . كما إنّ للأصمعي موقفًا لا يمكن تجاهُلُه مع هجائيات الفرزدق التي كانت سببًا في حكم الأصمعي على ثُلُثِ شعره بالسرقة[٤] .

ويمكن إضافة سببٍ آخر لعدم محبة الأصمعي لبيت الفرزدق ؛ وهو : أن البيت يحمل في تفاصيل كلماته روح المبالغة والبعد عن الواقعية الحياتية ، التي هي إحدى مطالب الأصمعي في

(١) تاج العروس (ع ل ل)

(٢) ديوانه ، ص٣١ .

(٣) لسان العرب (ن هـ ل) .

(٤) يُنظَر : الموشح ، ص١٤٦ ، وقد وقف المرزباني وقفة صادقة مع هذا الحكم ؛ معلّلًا ذلك بأن الفرزدق هجا باهلة قبيلة الأصمعي . وقد قال أبو حاتم عن حُكمه هذا : "إنه كان يكابر" .

الأبيات التي استجلبها ، والرؤية التي قال بها في نقده . فالبيت يُصرّح بأنهم "يلمون بالملك المتوج ومن له جحافل الجيش فيدَعُون رماحهم تَنْهَلُ من دمه ، ويجهزون عليه"[١] . وبذلك نجد سؤال الميول الشخصية هو المسيطر على تلقي الأصمعي هذا البيت ؛ فمطعنه لم يكن فنيًّا ؛ لذا جاء بأسلوب الذاتية الوجدانية (لا أحب) ولم يقل : أخطأ ، أو تجاوز، أو خالَف .

ومن مغامز النقاد على الأخطل في تقصيره عن الوصول إلى الغرض الذي رامه ؛ حين قال[٢] :

بنـي أميَّـة إنـي ناصـح لكمُ فلا يبيتنَّ فيكم آمنًا زُفَرُ

يظل مفترشًا كاللَّيث كَلْكَلُه لوقعة كائن فيها له جزَرُ

قالوا : "قلتَ في زُفَر وأنت تريد أن تضع منه فرفعته حتى خوّفت منه"[٣] . وفي رواية أخرى : "فأردتَ أن تُغريَ به فعظّمت أمرَه ، وهوّنْتَ أمر بني أميّة"[٤] .

بمقاييس النقاد في نقد الرواة يُعدُّ الأخطل هنا مخطئًا في إصابة مراده ؛ فقد قصّر به التعبير الشعري عن الوصول إلى صيغة التحذير المطلوبة التي من علاماتها ألّا يرفع الشاعر من مكانة المُحذَّر منه على المحَذِّر ، فيتحول المعنى من التخويف منه إلى الخوف ، ومن التقليل من مكانة المُغرَى به إلى التعظيم لها . وهذا ما رآه النقاد تحديدًا في معنى الأخطل ، فعدّوه من المطاعن على بيته .

(١) ديوان الفرزدق إيليا الحاوي،٣١٩/٢ .

(٢) الموشح ، ص ١٨٦ .

(٣) المصدر السابق ، ص ١٨٧.

(٤) الصناعتين ، ص ٨٧ .

إن الولوج إلى مدارسة المأخذ ومعرفة سقطاته أو سقطات مخطئيه أفضى بنا إلى الاطلاع على سياقه الجزئي داخل سياقه الكلي ، أي : الاطلاع على البيتين داخل سياق القصيدة كاملة . وقد تبين أن البيت الذي يتمركز فيه المطعن هو :

يظل مفترشًا كالليث كَلْكَلُهُ

قد انتُزِع من سياقه الأصلي – في هذه الرواية – إلى سياق آخر في القصيدة ، فتحول المعنى تحوُّلًا سلبيًّا بتحوُّل الأبيات عن مواضعها وسياقاتها وترتيبها في القصيدة . فهذا البيت الذي يصوّر فيه الأخطل الشخص بالليث القوي المتوثب لقتال الأعداء وجزْرهم جزرًا، موطنه الأصلي جاء في القصيدة في مقدمة مدحه لعبد الملك بن مروان ؛ وذلك يعني أنه قيل في مدح عبد الملك لا في زفر بن الحارث ، وأبيات زفر تأتي بعده بعدة مراحل ، ويفصل بينها وبينه سياقات متعددة ؛ مما ينفي المؤاخذة كلَّها .

ومما يؤكّد أن هذا البيت – مكمن التخطئة – كان في المدح لا في سياق التحذير –غيابُه في النص الذي استحضره ابن عبد ربه في باب (التحفظ من العدو وإن أبدى لك المودة)[1] ،فقد جاء بالبيت الأول :

بني أمية إني ناصح لكم ...

وبعده :

واتخذوه عدوًّا إنّ شاهدَه وما تغيب من أخلاقه دعرُ

وهو يتوافق تمامًا مع ترتيب أبيات القصيدة في ديوانه[2] . ولعل غياب البيت جعل

(١) العقد الفريد ، ١/١٧٥ .

(٢) يُنظَر : ديوان الأخطل ، تحقيق وشرح الحاوي ، ص ١٧٣ .

استقبال ابن عبد ربه له إيجابيًّا ؛ فسؤال المعرفة والحكمة والجمال المنفعي حرّكه تجاه اختياره له دون تخطئة أو مغمز[١] .

ثَمّةَ أمرٌ تجدُر الإشارة إليه -إذا ما سلّمنا بوجاهة الرواية التي خُطّئ فيها الأخطل- ؛ فلو أن المعنيّ بالتشبيه في أبيات الأخطل هو زُفَر بن الحارث ، وهو بهذا التشبيه يرفع من مكانته إلى الحد الذي يضعُ منه شخصًا قويًّا معظّمًا وقادرًا على الفتك بالخليفة عبد الملك -فإن تشبيهه لا مؤاخذة عليه إذا ما عدنا إلى قواعدهم وقصائد من قعّدوا القواعد منها ؛ فمفصل الشعر وجوهر معناه كما ينصّون : "القول المستفزّ للنفس ، المتيقّن كذبه ، المركّب من مقدمات مخترعة كاذبة ، تخيل أمورًا ، وتحاكي أقوالًا ... وكان القول المخترق المتيقّن كذبُه أعظم تخييلًا ، وأكثر استفزازًا وإلذاذًا للنفس ؛ من قِبَل أنه كلّما كانت مقدمة القول الشعري أكذب كانت أعظم تخييلًا واستفزازًا"[٢] .

فتهويل الصورة عند الأخطل وتخييلها بهذا الشكل هو مصداقٌ لمطالب النقاد من جهة،

---

(١) ومن المؤكدات أيضًا على ما أُسلِف : أن ابن حمدون في (التذكرة الحمدونية) جاء بقصة زفر مع الأخطل كاملة ، ثم ذكر الأبيات التي قالها الأخطل لعبد الملك محذرًا منه ، وهي تخلو تمامًا من البيت الذي أثير حوله المطعن . كما إن المطّلع على القصيدة في الديوان لا يشك أن هذا البيت المغموز فيه كان تصويرًا ومدحًا في عبد الملك . وسياق الأبيات الموجهة لزفر لا تنسجم معه ؛ فهي ترتبط برابط يجب التنبه له ، هذا الرابط هو بيت الأخطل :

إن الضغينة تلقاها وإن قدُمتْ كالعَرّ يكمن حينا ثم ينتشرُ

فهذا البيت لا يمكن وضع بديلٍ عنه : (يظل مفترسًا كالليث ..) ؛ لأنه جاء بمعنى مضمر يستخدمه الأخطل ضد زُفَر ؛ ليزيد التحريض عليه ، وهو قوله :

وقد ينبتُ المرعى على دِمَنِ الثرى وتبقى حزازاتُ الصدورِ كما هيا

يُنظَر : التذكرة الحمدونية، محمد بن الحسن بن محمد . ت : إحسان عباس ، بكر عباس ، دار صادر ، بيروت ط١ ، ١٩٩٦م ، ٥/١٩٠-١٩١ .

(٢) السجلماسي ، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي ، مكتبة المعارف ، الرباط ط١ ، ١٩٨٠، ص ٢٥٢ .

ولما اعتادت عليه الذهنية الشاعرة من موروث شعري =أصلُ فكرة توازن الأعداء في القوة . فالتماثل والتوازن بين الشخص وخصمه دليل على مكانة وقوة الشخص قبل كل شيء ؛ فهذا عنترة يُعلي من شأن خصمه ويصف قوته ؛ من أجل الإعلاء من شأنه[١] . فالعرب لا تلتفت للضعيف . ومن هذه الزاوية فالأخطل لم يكن يريد تضعيف خصم الخليفة عبد الملك والوضْع من شأنه ؛ لأن الخليفة لا يلتفت للضعفاء ؛ فكان قولهم : (أنت تريد أن تضع منه فرفعته) مردودٌ بفهم سياق خطاب الأخطل ومقصده بتشبيه زفر بالليث المتوثب الشجاع؛ فهو يعي بأن للغة وظيفتها الحساسة في "التعبير عن العواطف والانفعالات وإثارة المشاعر ، والتأثير في السلوك الإنساني"[٢] . فكلما كان وصفه لعدوه أكثرَ مبالغة في اللغة كان استفزازه لمشاعر الخليفة أكبر ؛ فتكون استجابته للتحريض أسرع .

٣-٢ – التقصير في المواءَمة بين المعنى والغَرَض :

إن اهتمام النقاد بالمعنى الشعري ارتبط في وجه من وجوه حركته الشعرية الفكرية بالغرض الشعري ؛ حيث ربطوا مصطلح المعنى في تأليفهم بالغرض الشعري "الذي يسعى إليه الشاعر في قصيدته"[٣] . يقول قدامة بن جعفر : "جِماع الوصف لذلك : أن يكون المعنى مواجهًا للغرض المقصود ، غيرَ عادلٍ عن الأمر المطلوب"[٤] . فمواجهة الغرض المقصود في صياغة المعاني بات معياراً نقدياً لتقييم مهارة الشاعر القولية في الوصول إلى هدفها .

---

(١) في مثل قوله :

ومُـدَجَّـجٍ كَـرِهَ الكُماةُ نِزَالَهُ لا مُـمْعِنٍ هرَبًا ولا مُسْتسْلِمِ

جادَتْ له كفِّي بِعاجِلِ طعْنةٍ بِمُثَقَّفٍ صَدِقِ الكُعوبِ مُقَوَّمِ

(٢) أولمان : استيفن ، دور الكلمة في اللغة، ترجمة ،كمال محمد بشر ، ديوانه ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، د.ط ١٩٨٨ ، ص ١٠٣ .

(٣) مطلوب : أحمد ، معجم النقد العربي القديم ، وزارة الثقافة والأعلام ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٩ ، ١٤٠/٢.

(٤) نقد الشعر ، ص ٥٨ .

وفي ارتباط المعنى بالغرض الشعري أدرك النقاد أهمية التناسب بين مقتضيات المعنى وما يقتضيه المقام ، وللجاحظ في ذلك إشارة مبكرة عبَّر عنها بـ"موافقة الحال ، وما يجب لكل مقام من المقال"[١] . يدخل فيه "مطابقة اللفظ لموضوعه وما جاوره ، وللغرض الذي يعالجه المتكلم ؛ فالعمل الأدبي بناء متكامل منسق الأجزاء ، تتحقق فيه الوحدة الفنية بين أجزاء العمل الأدبي "[٢] أي : إن العلاقة بين المعنى والغرض الشعري استدعت التعامل مع أشكال معاني الكلام وفق "ما يلائم هذا الشكل من أنواع المضامين المعبّر عنها ، واعتبار المقام مؤشرًا لا بد من الأخذ به"[٣] ، فلكل مقال مقام معين ، ولكل غرض معنى وشكلٌ من الأداء خاص به .

وارتباطًا بكل هذا ؛ فإن الشاعر إذا خالف سياسة تقاليد الغرض التي أصلَّها النقاد من تراث القصيدة القديمة أو ما يمكن تسميته (النموذج السالف) -فإنه يُحال إلى جزار غير حاذق لم يفلَّ المِحَزّ ، ولم يُصِب المفصل ، يستحق بقوله الأسخن أن ينحر بعرض أغاليطه ، وتصحيح مسارها ، وتبديل قولها .

ومن أغاليط الثلاثي الشعري الأموي في هذا البُعد النقدي : ما ذكره المرزباني : أن البَعِيْث انتقدهم في مجلس الوليد بن عبد الملك ، فقال : إن من أشعارهم ما لو هجاهم أعدى الناس لهم ما بلغ منهم ما بلغوا من أنفسهم . أمَّا الشيخ الأحمق -وأشار إلى الفرزدق- فإنه قال لعبيد بني كليب -وأشار إلى جرير- :

بأيّ رشاءٍ يا جريرُ وماتحٍ تدلَّيْت في حومات تلك القماقمِ

فجعله تدلّي عليه وعلى قومه .

(١) البيان والتبيين ، ١٣٦/١ .

(٢) عبد ربه : فوزي السيد ، المقاييس البلاغية عند الجاحظ في البيان والتبيين ، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة، د . ط ، ٢٠٠٥ ، ص ١٨٠.

(٣) بلميح : إدريس ، الرؤية البيانية عند الجاحظ ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٨٤ ، ص٢٤٣ .

وأما عبيد بني كليب – وأشار إلى جرير – فقال لهذا الشيخ :

لَقَومي أحمي للحقيقة منكمُ وأضربُ للجبّار والنقعُ ساطعُ

وأوثقُ عند المردفات عشيةً لَحاقًا إذا ما جرَّدَ السيفَ لامعُ

فجعل نساءه سبايا بالغداة قد نُكِحْن ، ووثقنْ في عشيتهن باللّحاق .

وأمَّا هذا ابن النصرانية – يعني الأخطل – فإنه قال :

لقد أوقع الجحَّاف بالبشر وقعةً إلى الله منها المُشْتكى والمعوَّل

فأقرَّ بما أقرَّ به وهنًا وجُبنًا وضعفًا[1] .

المأخذ الذي أُثبت على أبيات الثلاثي الأموي في هذه الرواية مصدره واحد هو الشاعر (البَعِيْث) . يتمركز مطعنه حول بيت الفرزدق في أنه أراد أن يهجو جريرًا فهجا نفسه ؛ فالمعنى بلفظة (تدلّيت) الدالّة على نزول الشيء من الأعلى –غيَّر سياق القصد من هجاء غيره إلى هجاء الذات ؛ إذ لم تخدم لفظة (تدلّيت) بما حملته من معاني الفوقية والعلوية الغرض المقصود ؛ فكان التنافر بين المعنى المراد والغرض المقصود . وما عُبّر عنه وتبعه هو مأخذ البَعِيْث على الفرزدق .

أما مأخذه على جرير فتمفصل في تحوُّل الفخر بالذات إلى هجاء لها ؛ إذ رأى أن معنى بيت جرير فيه إشارة إلى ضعف قومه وقلة منعتهم ؛ فهم يلحقون بنسائهم اللاتي سُبِين في الغداة عشيًّا وهذا الوقت فيه دلالة التمطي والذلة ؛ لأنهم سوف يَصِلُون و النساء قد ذَلَلْن ؛ وهذا ليس

(١) يُنظَر : الموشّح ، ٢١٩-٢٢٠، ذكرتُ الحكاية بتصرف ، وقد قيل : إنه اجتمع على باب الوليد بن عبد الملك : الفرزدق ، وجرير ، والأخطل ، والبَعِيْث ، والأشهب . فأمر الوليد بالفرزدق فأُدخِل أوّلهم ، ثم أمر بالباقين فأُدخِلوا وأخّر البَعِيْث ، فقيل له في البَعِيْث : فقال : إنه ليس كهؤلاء . فقيل له : ما هو بدونهم. فأمر به فأُدخِل ، فقال : يا أمير المؤمنين إن من حضرك ظنوا أنك إنما قدّمتهم عليّ لفضلٍ وجدته عندهم لم تجده عندي . قال : أولست تعلم أنهم أشعر منك ؟ قال : كلا . والله ، ولأنشدنك من أشعارهم مالو هجاهم ..." ص : ٢١٩ .

ما قصده جرير في فخره ؛ إذ رمى في غرضه الفخري إلى أن يَصِلَ بمعناه إلى تبيان العزة والمقدرة على اللحاق بنسائهم عشيّةً ، لكن قريحته الشعرية خانته في التعبير عن مقصده وباطن مراده ، فخالف معناه غرضَه .

والأخطل يشاركهم الخطل الشعري نفسه ؛ إذ أراد – من منظور البَعِيْث – أن يُحرّض الوليد على نصرة قومه ، فجاء بمعنًى شعريٍّ ألصق فيه الضعف والجبن بقومه ، وأقرّه عليهم وفيهم ؛ وبذلك أحال معناه إلى معنًى آخر لا يتواءم مع غرضه[١] .

التبصُّر في كل تلك المآخذ يُحيل إلى أنها جاءت تفصيلًا لقول البَعِيْث : "ما لو هجاهم أعدى الناس لهم ما بلغ منهم ما بلغوا من أنفسهم" [٢] . أي : إن منطلق المأخذ في رؤية البَعِيْث على الأبيات تبدأ من اعتقاده بأنها خطابات شعرية عدائية للذات سياقها هجائي ، ليس هدفها الأصل هجاء الذات ؛ بل تبدّل الفخر وهجاء الغير والتحريض إلى هجاء للذات . والتبدّلية وعدم ملاءمة المعنى لبواطن النفس الشاعرة مردُّها إلى ضعف في مقدرة الشاعر على صناعة المعنى الموائم صناعة متقنة ، تَبْني حوله سورًا متينًا لا تخترقه مغامز المتلقين أمثال البَعِيْث أو الوليد –في ما سنعرض لاحقًا– .

تلقّى البَعِيْث الأبيات الثلاثة للشعراء الأمويين تلقيًا سلبيًّا ، وفسَّر مآخذه عليها حسب قراءته الخاصة للأبيات ، مجتزئًا لها من سياقها الكلي دون إشارة إلى ذلك .

إن قراءة الإنسان الظاهرة في الرواية التي تشكّل المنعطف الأول للدخول إلى المأخذ ستساعد على الكشف عن دوافع حكم البَعِيْث عليهم ؛ إذ تشير المروية إلى أنه مُنع من الدخول على الأمير وقُدّم الفرزدق منفردًا ثم الباقون ، ولولا شفاعة الحاضرين لما دخل البَعِيْث على الأمير. وقد تجادل مع الأمير في هذه المسألة (تفاضلية الشعراء الثلاثة عليه) ، فحاول أن يبرهن له

(١) انظر لمناقشنا هذا المأخذ على الأخطل ، ص ٢٠١ ، من هذا البحث .

(٢) الموشح ، ص ٢١٩ .

بالدليل القاطع أنهم شعراء يسقطون ولهم شعر مخلي ومخسول ، ومثله مثلهم ، ولا شاعرية مطلقة سليمة الصنعة ؛ فذكر ما ذكر حولهم . وبذلك نتلمّس الدافع القوي وراء هذه التخطئات : أنه الاستنقاص من فحولة هؤلاء الشعراء ؛ لتتساوى نظرة الأمير إليه معهم .

هذا الدافع من الجانب الظاهر من المروية ، أمّا الجانب المستتر في دوافعه لاستنقاص هذه الأبيات فيمكن استشفافه من العودة للسياق الكلي للقصائد التي اجْتُزِئَتْ منها الأبيات . فبالعودة إليها تبيّن أن قصيدة الفرزدق وقصيدة جرير تشتركان في توجيه جزءٍ من خطابيهما إلى هجاء البَعِيْث ؛ وهو بهذا الاستنقاص يستنقص القصيدة التي هُجي فيها ، فيردّ اعتباره من جهة ، ويشفي غليلَه من خطابها من جهة أخرى .

إن منطلق قراءة البَعِيْث لهذه الأبيات سلبيًّا كانت نتيجة لدوافع سلبية تسقط حينما نتتّبع حضور هذه الأبيات عند بعض النقاد المؤيدين لهذا الحكم .

فابن عبد ربه يُؤاخذ الفرزدق ، معقّبًا بأنه جعل جريرًا يتدلى عليه وعلى قومه من عَلٍ ، وإنما يأتيه من تحته لو كان يعقلُ . كما يخطِّئ جريرًا بأنه جعل نساءه لا يثقن بلحاقه إلا عشية وقد نُكِحْنَ[١] .

وابن سنان يذكر تحت باب (صحة الأوصاف في الأغراض) هذا المأخذ على الفرزدق "وقيل : جعل جريرًا أعلى من الفرزدق وقومه حين قال : إنه تدلى عليهم"[٢] . ويعلّق بتعليق البَعِيْث نفسه على بيت جرير "وقيل : جعلهن قد سُبين بالغداة ، ولحقهن بالعشي"[٣] ؛ مشددًا على وجوبية الاجتهاد في الجرْي على سنن الأوائل وقوانينهم في صناعة الشعر ؛ لأن أصول الأغراض الشعرية المستمدة منهم في الأوصاف والمعاني مما لا تتبدّل ولا تتغيّر[٤] .

(١) العقد الفريد ، ١/١٧٥ .

(٢) سر الفصاحة ، ص ٢٥٢ .

(٣) المصدر السابق ،ص ٢٥٢.

(٤) المصدر السابق ، ص ٢٤٨ .

يتضح من تقارُب صيغة نقْل الخبر في كتاب ابن عبد ربه وابن سنان – فضلًا عن قول ابن سنان : (قيل)– واتحاد النقاد في موطن المأخذ الذي تحدّد في كلمة (تدلّيت) المؤدية إلى معاني عُلوّ جرير على الفرزدق =أن نقدهم لم يكن إلّا نقدًا تواتريًّا يُعيد بعضُه فكر بعض ، دون أدنى إضافة . وهذا ربما يبرهن على ضعف المأخذ الذي صدر تجاهه ؛ لأنه لم يكن نابعًا من الذات بل من ذات أخرى سُلّم لها بالصحة المطلقة ، دون النظر إلى دوافع تلك الذات الناقدة وموجّهات قراءتها .

على الرغم من اطّراد النقاد في تلقّي بيت الفرزدق ونقلهم المأخذ كما هو بلا توجيه أو تخريج يفتح آفاق النظرة حوله –إلّا أن هناك من تلقاه تلقيًا إيجابيًّا ؛ فقد ذُكر أنه قيل لشيخ من بني تميم : لم فضّلتم الفرزدق على جرير ؟ قال : لقوله :

بأي رشاءٍ يا جرير وماتحٍ ..... [(١)]

والتفاضلية بين فَحْلَين من الشعراء عائدٌ إلى البيت – في رؤية الشيخ التميمي – ؛ فالفرزدق علَتْ منزلته ، وفضُل على خصمه بسببه . ولعل هذا الحكم حين حُدّد في سياق هذا البيت وحده كان دليلًا على قوته وما يحمله من قوة التفاخر والمباهاة على خصمه . وبالرجوع إلى القصيدة ينكشف مدى مقدرة الفرزدق على التعالي على خصمه بالاتكاء على عراقة قومه التميميّين ومجدهم؛ ولذا فإن هذا المغمز سيذوب بفتح دلالات لفظة (تدلّى) واستعمالاتها المتعددة[(٢)] في سياقها فتحًا مهمًّا لمقاربة المعنى المُخرج من دائرة الخطأ ؛ وذلك اعتمادًا على أنّ علاقة السياق بالمعنى تأتي "من كون العديد من الملفوظات لا يمكن تحديد معناها بدقة إلا بمعرفة سياقها الذي وردتْ فيه"[(٣)] .

---

(١) خلف : محمد ،أخبار القضاة، عالم الكتب ،بيروت ، ج٣ ، ص ٢٨٨ .

(٢) **الدَّلو** : الداهية . دلّى بحاجته ، طلبها ، تدلى علينا من أرض كذا ، أتى إلينا ، تدلى بالشر ، انحط عليه . تدلى : قرُب بعد عُلوّ ، تاج العروس .

(٣) أوشان : علي آيت ، السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة ، دار الثقافة ، الدار البيضاء، ط١ ٢٠٠٠ ، ص ٣٩ .

ولفظة (تدلّى) التي استعملها الفرزدق في بيته وصفًا لحالة صراع جرير معه : (تدليت) تأتي ضمن سياق هجائي بمعنى : إرسال القول القبيح[١] . فالدلو كمادة معجمية هي : الآلة التي يُستخرج بها الماء بعد أن تُسقط في البئر . ومن هنا قالوا : دلّيت ودلّوت : أرسلت الدلو في البئر لتمتلئ . وأدلى فلان في فلان : إذا قال فيه قولًا قبيحًا[٢] . ومع تقاطُب لفظة (تدليت) في سياق البيت يظهر مقصودها الاستنكاري ؛ فالفرزدق ربّما أراد أن يبين تعجّبه من مصاولة لسان جرير عليه وعلى قومه بالقول القبيح ، وهو يعلم أن إرسال هذا (الدلو/ اللسان) فارغًا في بحر عميق من النسب وشرف البيت لن يؤثر إلّا في هذا الدلو ، وسيستبدّ به ضعفه . وتخيره للفظة (تدليت) جاء متساوقًا مع نسقية الفكرة التي عرضها ؛ إذ صوَّر صراع بينهما بالذي يرسل حديث دلوه القبيح فارغًا ؛ رغبة في أن يعود بشيء ، فيبؤ بالخسران أمام موج وقوة بحار الحب والنسب والسلطة والصراع والقوة . فالدّلو و(تدليت) مفردة لها وقعها مع (الرشا/ الحبل ، والمتح/ الاستخراج ، وحومات القماقم/ البحر) ، ولا تعني بالضرورة العلو والفوقية ؛ فليس كلُّ مَن نزل من الأعلى كان متفوقًا ؛ فقد يكون النزول نزولًا فارغًا كالدلو تماماً .

أمَّا تلقّي البَعِيْث لبيت جرير تلقيًا سلبيًّا بمأخذه الذي أخذه عليه فقد جاء في إحدى المرويات ما يبطله . فقد قال جرير : أني قلتُ بيتًا من الشعر وهو :

وأوثق عند المُرْهفات عشيةً لحاقًا إذا ما جرّد السيف لامعُ

فقبّحه عمر بن لجأ التميمي ، وقاله على غير ما قلته ، وزعم أني قلت :

---

(١) تاج العروس (د ل و).

(٢) ومنه قوله تعالى : (فَأَدْلَى دَلْوَهُ) ، أي : أرسلها إلى البئر ليملأها . وقال الشاعر :

*** ولو شئت أدلى فيكما غير واحدِ ***

أي : القول القبيح .

وأوثق عند المردفات عشية[١]

وبذلك فإن تحوَّل مفردة (المُرْهَفات) -وهي السيوف الرقيقة الحادة اللامعة- إلى مفردة (مردفات) -أي : متتابعات- =تحوُّلٌ مقصودٌ أضرّ بسياق المعنى ، وبدّله من الإيجاب إلى السلب من الفخر بالذات إلى هجائها ، وكان سببًا في مؤاخذات المتلقين ؛ فهشام بن عبد الملك حين أنشده جريرٌ هذا البيتَ قال له : لم تركتَ نساءك حتى أُرْدِفْنَ ؟ ألّا جعلتهنّ كنسوة المخبل؟!"[٢] . فما أثاره في البيت إلّا هذه المفردة السالبة في سياقها.

وعلى الرغم من أن أغلب المتلقّين لبيت جرير عابوه إلّا أن النويري كانت قراءته له قراءة تفاعلية جمالية ؛ حيث اختاره ضمن الأبيات الشعرية الجيدة التي قيلت في الحروب والوقائع[٣] .

والحقيقة التي تظهر لنا من البيت أن جريرًا ذكر أن نساءهم سُبين وأُرْدِفْنَ في العشية ، وكان لحوقهم بهنّ مباشرةً ؛ فلم يَصِلْنَ الأرض إلّا وسيوف قومهم تلمعُ فوق رءوس الأعداء مجرَّدةً ، حادّةً ومرهفةً .

وفي دائرة التخطئة ذكر المرزباني أن البَعِيْث خطّأ الفرزدق وجريرًا في مجلس مسلمة بن عبد الملك . يبدأ تخطئته بالشهادة لهم أنهم أشعر العرب ، لكن شعريتهم تخترقها بعض السقطات، يقول معقّبًا على قول الفرزدق :

لقد طوّفتْ في كل حيٍّ فلم تجدْ لعورتها[٤] كالْحَيِّ بكرِ بن وائلِ

أعفَّ وأوفى ذمـة يعقدونهـا وخيرًا إذا وازى الذرى بالكواهلِ

(١) الأغاني ، ١٤/٨-١٥ .

(٢) العسكري، ديوان المعاني ، ٧٩٨/٢ .

(٣) يُنظَر : شهاب الدين أحمد ، نهاية الأرب في فنون الأرب ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٤ ، ١٦١/٦ .

(٤) الرواية الشائعة ، لفورتها .

"فكيف يفخَر على بكر بن وائل بعد هذا ؟ وما يقول لقومه ؟[١] .

ويقول في بيت جرير :

رُدَّي جمال البَيْن ثم تحمَّلي فمالكِ فيهم من مُقام ولا لِيا

"فأين يُقيم ابن المراغة إذا لم يُقم في عشيرته وقومه؟!"[٢] .

يظهر من تخطئة البَعِيْث للشاعرين أنه رأى معانيهم قد تجاوزت خبايات المألوف في المدح والتعبير عن الذات حد اللاعودة ؛ بمعنى : أنه يرى أن الفرزدق حين مدح بني مرثد بهذا المدح الذي أظهر فيه مدى توثيقهم للعهد ومقدرتهم على الإجارة وشجاعتهم فإنه لا يستطيع بعد ذلك أن يفخر عليهم ، كما أن قوله هذا قد يسبب له حرجًا مع قومه ؛ فكيف سيمدحهم بعده ؟ وماذا سيقول لهم ؟!

إن منطلق النقد هنا قائم على النظرة القاصرة لفضاءات الشعر ، ولاسيما في غرض المدح ؛ إذ يرون أن المعاني التي تُقال فيه محدودة يجب عدم تخطيها ، وإن حاول أن يتخطاها الشاعر -كالفرزدق حين مدح بني مرثد- فعليه أن يجعل له خطّ رجعة في حديثه عن ممدوحه ؛ إن لم يكن هو ممدوحه الأول .

والبَعِيْث بهذا الحكم المستقبلي – لأنه ينظر إلى الذي سيقوله الفرزدق ، وليس ماقال وعبر في اللحظة الآنيّة – يحاكم المستقبل الشعري ؛ وهذا تعنُّتٌ يحاول أن يفرضه على الشاعر ، والشاعر ليس مُلْزَمًا أن يفكر ماذا سيقول لهذه القبيلة في الزمن الآتي ؛ فربما قد لا تتيح له الحياة ومسارات الأقدار أن يقول فيهم غير ما قاله . ثم إن بعض الشعراء الأوائل عُرف عنهم تبادلية معانيهم المدحية بين قصائدهم على اختلاف مادحيهم ، ولم يُغلّطوا ؛ فكيف يُؤاخذ الفرزدق على صدقه في التعبير عن شعوره في بني

(١) الموشح ، ص٢١٩ .

(٢) المصدر السابق ، ص٢١٩ .

مرثد الذين آووه حين هرب من زياد وخاف بنو تميم من إيوائه ؟!

أما بيت جرير فإن حُكْم البَعِيْث عليه كان جزئيًّا ميّالًا إلى الواقعية ؛ إذ لا تتجاوب ذائقته مع الخيال المفتوح الذي عبر عنه بيت جرير في تصوير قوة الألم الذي حاصر روحه فضاقت به الأمكنة ولو رحبت .

وقد وَضع النقاد معانيَ ثابتةً لغرض النسيب مَنْ تجاوزها غُلِّط واستُنقِص من كمال شعريته؛ فهذا جرير حين قال :

أغرك مني أنما قادني الهوى إليكِ وما عهدٌ لكُنّ بدائمِ

عابه المرزباني ، وقرن غلطه ببيت امرئ القيس الذائع[1] :

أغرَّكِ منّي أنّ حُبّكِ قاتلي وأنكِ مهما تأمُري القلبَ يفعلِ

ينبع وجه المأخذ على بيت جرير من ذوبان ترابُط معناه التوددي الغزلي بالغرض الذي قال فيه المعنى ، وعدم تلاؤمهما، فقد أراد أن يُظهر حبّه لمحبوبته ، وولاءه وانقياده لها ، وإمْرتها فتوعّدها ، وزاد أنْ ختم رؤيته الشعرية بنظرة سلبية لسلوك النساء عمومًا -وهي إحداهن-، ووصفهن بالغدر ؛ فأي حب يعكسه الاتهام بالغدر ونقض العهد ؟!

إن حديث جرير مع محبوبته بتلك الطريقة يضادّ سياسة المعاني الثابتة للنسيب التي وضعها النقاد ؛ فالشاعر حين يُغلّب التشبيب والتغزل بالمرأة في شعره فعليه -في عُرف النقاد وعُرف طبيعة المجتمع- أن يكون تشبيبُه "دالًّا على شدة الصبابة وإفراط الوجد ، والتهالُك في الصبوة ، ويكون بريًّا من دلائل الخشونة والجلادة ، وأمارات الإباء والعزة"[2] .

(١) الموشح ، ص٤٣ ، وجْه المأخذ على بيت جرير مستشف من النقد الذي دار حول بيت امرئ القيس ؛ لأن المرزباني قرنهما ببعض ، وعدّ غلَطهما واحدًا .

(٢) الصناعتين ، ص:١٢٩ .

وحُكْم المرزباني بذلك هو حُكْم اجتماعي يخضع للذوق الاجتماعي في تعامله مع المرأة ؛ إذ يحاسبه على مفترَضٍ وضِع يجب أن يُتبع ، لا مشاعر وصفت خارج افتراضاتهم . فلم ينظر الحكم لسياق البيت في القصيدة ،ولم يراعِ الجانب النفسي للشاعر الذي قد يشفع له في تهديد المحبوبة ووصفها بعدم الوفاء ؛فجرير حين قال هذا البيت قاله مصبرا لنفسه،ومسليا لقلبه،ومقنعا لذاته بأن محبوبته مازالت تحبه وإن ما تمارسه من صدود ماهو إلا طبيعة انثوية،إي قد وصل به هواها أن تملك قلبه إلى الحد الذي جعله مع صدودها يستمر في حبها ،ويرى الغدر ونقض العهد مجرد صفات للأنوثة التي لا يمكن أن يُعتب عليها فيها ؛ ولذا جاءت الأبيات التي تليها مؤكدة على استمرارية حُبه لها وتعلقه بها .

(٣) العُرف الاجتماعي :

في قرون النقد الأولى أسس النقاد معايير نقدية استقرؤوها من الشعرية العربية القديمة – الجاهلية تحديدًا – ، وجعلوها أساسًا لتقييم شعرية التجارب اللاحقة وجودتها ؛ فحرصوا على أن يراعي الشاعر في شعره ما عُرف عن طرائق الشعراء السابقين التي تحوَّلت عرفًا اجتماعيًّا شعرياً يُعدّ الخروج عن سياقه عيبًا يُذَمُّ الشاعر عليه .

وبما أن القصيدة الأموية في حركة الشعر تطورت "من صورتها الكلاسيكية القديمة التي كانت لها في العصر الجاهلي إلى صورة جديدة نستطيع أن نطلق عليها الكلاسيكية الجديدة ... هذا التطور اتجه إلى المضمون أكثر مما اتجه إلى الشكل"[(١)] ؛ فإنها – على الأغلب – لم تخرج عن معايير النقاد وأسسهم ولم تخرق أعرافهم إلّا في تجاوزات بسيطة ؛ حيث لم نعثر في هذا الجانب العُرفي الاجتماعي إلّا على مأخذين : أحدهما على الفرزدق ، والآخر على جرير .

ذكر المرزباني أن "محمـد بن يحيى قال : مما يعاب على الفرزدق قولُه في الغزَل :

يا أُخْتَ ناجية بن سامَة إنني أخشَى عليكَ بَنيَّ إن طلبوا دَمي

(١) خليف : يوسف ،في الشعر الأموي دراسة في البيئات،مكتبة غريب ، القاهرة ، د . ط ، د . ن، ص ٥٣.

فلعمري إنه خلاف الغزل وما قال الحُذّاق ؛ فإن قتيل الهوى عندهم لا يُودَى ، ولا يُطلَب بدمه"[١] .

يظهر من تلقي محمد بن يحيى لبيت الفرزدق في الغزل رفضُه لمعنى البيت الذي يقوم في تصويره على مخالفة مذهب النقاد في الغزل ؛ إذ حدّدوا مسالك هذا الغرض وتقاليده في قولهم"ولما كان المذهب في الغزل إنما هو الرّقة واللطافة والشكل والدماثة -كان ما يُحتاج فيه أن تكون الألفاظ لطيفة مستهذبة مقبولة ، غير مستكرهة ؛ فإذا كانت جاسية مستوخمة كان ذلك عيبًا"[٢] . وجعلوا أفضل النسيب "ما صدر عن سجيّة نفس شجيّة وقريحة قريحة"[٣] . وقول الفرزدق يخلو من اشتراطاتهم تلك ، كما إنه يخالف الصورة التي رسموها للعاشق ؛ فالصورة المثال والأنموذج الشعري الأجود في العُرف النقدي أن يصوَّر العاشق الذي قتله الحب في صورة القتيل الذي لا يُطلب له ثأر ولا دِيَةٌ :(هذا قتيل الحب لا عقْلٌ ولا قَوَدٌ) كما صوَّره ابن عباس[٤] .

وبيت الفرزدق فيه تصريحٌ ظاهرٌ بأخْذِ الثأر من المحبوبة التي سفكت دمه (أخشى عليك بَنِيّ إن طلبوا دمي) وليس في هذا التعبير -كما يُستَشَفُّ من رأي ابن يحيى- لَطافةٌ ورِقّةٌ في التعامل مع المحبوبة ؛ فضلًا عن أنه خالف الصورة المعهودة لحال العاشق الذي قتله عشقه، لذا نصَّ في مأخذه على البدء بلفظة (خلاف) خلاف طريقة الغزَل وطريقة ما قاله الحُذّاق من الشعراء في هذا الجانب التصويري للعاشق .

وقد تُلقِّي هذا البيت تلقيًا لا يختلف عن تلقّي ابن يحيى – كما أخبر المبرد بذلك - ، إلّا في تعضيد رأيهم بالأدلة ؛ حيث قالوا : ((ما للمتغزِّل وذِكْر الأولاد ، والاحتجاج بطلب الثارات؟!

(١) الموشح ، ١٤٤-١٤٥.

(٢) نقد الشعر ، ص ١٩٨ .

(٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص ٣٤١ .

(٤) يُنظَر : العقد الفريد ، ١/١٧٥.

هلّا قال كما قال جرير :

قَتَلْنَنا ثمّ لم يُحْيين قتلانا))

وكما روى عن ابن عباس فإنه – وأن كان في باب الجد – أَشْكَلُ بمذهب الغزَل ؛ وهو قوله :

هذا قتيل الحبِّ لا عَقْلٌ ولا قَوَدُ[1] .

فالخطأ في بيت الفرزدق –حسب رؤيتهم– يقع من منطلق أنه يتغزل (ماللمتغزِّل؟!) . والمتغزل –كما أَلِفْتْ الذهنية النقدية– إذا جسّد نفسه قتيلًا للمحبوب لا يطلب ثأرًا ولا يذكر دِيةً؛ وبما إن الفرزدق ذكر ذلك كاسرًا للقاعدة الاجتماعية الشعرية المتداولة بين الحاذقين من الشعراء فقد أخطأ .

والخطأ تموضع في لفظة (بَنِيَّ) ؛ ولهذا ذكروا في مطعنهم عليه أنّه ذَكَر الأولاد أولًا ، ثم قرنوه بطلب الثأر : (ماللمتغزِّل وذِكْر الأولاد ، والاحتجاج بطلب الثارات؟!) . وفي تخطئتهم للبيت لم يكتفوا بذكر سبب التخطئة بل أكدوا رأيهم بالاحتجاج ببيت جرير الشائع الذي عبّر فيه عن حالة العاشق المقتول بلا طلب للدّية أو الثأر ، وهي حالة تتمازج مع السائد الشعري ، فلم تخرج عن نسقيّة البناء العربي لمذهب الغزل في القصيدة العربية ، التي تمثلت في قول ابن عباس –حجتهم الأخرى– الذي جاءَ في مقام جادٍّ : (قتيل الحب لا عقل ولا قود) .

إن تعاقب القراءات السلبية من انتقاد جاءت؛ لانطلاقهم في محاكمته من تقاليد غزلية سابقة ، وقوانين نقدية أُخذت من نماذج الشعراء الأوائل ، فأصبحت كالعرف السائد والتقليد الراسخ والقيمة المتأصلة التي لا يمكن تخطيها ؛ وإلّا عُدَّ متخطيًا متجاوزًا ومخطئًا .

فهذا ابن عبد ربه يقرأ البيت بناءً على فكرة مُسْبقة اختزنها من آراء النقاد في مذاهب

(١) يُنظَر ، الموشح ، ص١٥٨-١٥٩ .

الغزل، يقول : ((وأرادَ مذهبَ ابنَ جندب ، فلم تُؤَاتِه رِقَّةُ الطّبْع ، فخرج إلى جفاء القول وقُبْحِه)[١] . ويبدو من مأخذه على بيت الفرزدق أنه يحاكمه وفق مذهبٍ ورؤية جاهزة ؛ لذلك قال : (أراد مذهب ابن جندب فلم تؤاته رقة الطبع ...) . ومذهب عبد الله بن جندب يتعاطى مع مذهب الحُذّاق الأوائل من الشعراء ، وقوانين النقد الغزلي[٢] السابقة الذكر .

وقول الفرزدق يخرج عن هذا المذهب -في نظر ابن عبد ربه- ؛ لأن رقة الطبع لم تؤاتِه . وهذا التعليل المربوط بفطرة الشاعر لا بجهله لقوانين الشعر ينقلُنا إلى رأي حدَّث به الباقلاني عن أبي عبيدة : "أنه قال للفرزدق : مالك لا تنسب كما ينسب جرير ؟ فغاب حولًا ثم جاء فأنشد :

يا أخت ناجية بن سامة إنني ... "[٣] .

فغيابه حولًا كي يرقّق غزله ويحسّن أسلوبه[٤] وينشد نسيبًا مثل نسيب جرير في رقته وعذوبته -يبرهن على جفاء طبعه ، وخشونة لغته في هذا الغرض بالذات ؛ لا بجهله لتقاليد الغزَل .

إن الرواية التي تم تداولها حول هذا البيت من أن الفرزدق غاب حولًا كي يقلدَّ جريرًا في

---

(١) العقد الفريد ، ١/١٧٥ .

(٢) يقول ابن جندب :

ألا يا عبادَ الله هذا أخوكمُ قتيلٌ فهلْ منكمُ له اليوم وَاتِرُ ؟

خذوا بدمي إنْ مِتُّ كلّ خريدةٍ مريضةِ جَفْن العينِ والطّرفُ ساهِرُ

ويظهر للقارئ أن ابن جندب يطالب بأخذ الثأر ؛ لذا أوّلَ ابنُ عبد ربه هذا البيت وأخرجه من نطاق الظاهر إلى الباطن ؛ في النص بقوله : "أراد أن يدل على موضع ثأره واسم قاتله ولم يُرِدْ الطلب بالثأر ، ولأنه لا ثأر له" .

(٣) إعجاز القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٥ ، د . ت ، ص ١١٧ .

(٤) مناهج البلغاء وسراج الأدباء ، ص ٣٤٣، وقد علق القرطاجني على هذا البيت بقوله : فغَلَبَهُ بعد هذه المطاولة طبعُه ، واعتاص عليه ما ليس في قوته ،ص٣٤٤.

نسيبه فجاء بهذا البيت -تفتح بابًا للتساؤل :

هل خرج الفرزدق -بالفعل- في هذا البيت عن العُرف السائد في غرض الغزل ؟!

وكيف يخرج عن العرف وهو حين رام نسْج قصيدته التي منها هذا البيت وضع أمامه -كأنموذج شعري سيتبعه- أبيات جرير الغزلية التي لا تخرج عمّا توافق عليه النقاد !!

بالنظر إلى القصيدة كاملة ، وبالرجوع إلى سياق حضور البيت فيها نجده يحتلّ الصدارة ؛ فهو مطلعٌ لهذه القصيدة التي تتكون من ثمانية وثلاثين بيتًا ، تقوم مفاصلها على الغزل والفخر .

يبدأ الغزَل من البيت الثالث إلى البيت الثاني والثلاثين . والمتأمل في هذا المفصل ، وبناء على مرجعيات الرواية حول هذه القصيدة التي أعطت إشارة واضحة إلى محاولة الفرزدق ترقيق غزله وتحسين أسلوبه ، واضعًا في ذهنيته الشاعرة أنموذجًا يحتذيه =يجد في شعرية المفصل الغزلي تصاوير وألفاظًا وتعابير غزلية ترسّخ معايير النموذج العربي الشعري المُقَرَّ نقديًّا . فالفرزدق -مثلًا- يقول في البيت الثالث والرابع[1] :

فالـمَوْتُ أَرْوَحُ مِـنْ حَيَاة هكـذا إنْ أَنْتِ منْكِ بنائِلٍ لم تُنْعِمي

هل أنت راجعةٌ وأنتِ صحيحةٌ لِبَنـيَّ شِـلْوَ أبيـهم المتـقسَّمِ

معلنًا محبته الشديدة لمحبوبته الذي وصل به حدّ إيثار الموت على الحياة إذا ما حُرم منها، ويُتبع إعلان محبته بطلبٍ فيه خضوعُ المحب واستسلامُه ؛ إذ يطلُب من محبوبته بعد أن اعترف أن الحب مزّق قلبه وكبده وصار جسده شلوًا هالكًا -أنْ ترُدَّ إلى أبنائه ما تبقى من جسد الأب العاشق . وهي صورة تجسم مدى تغلغُل الحب بداخله ، واستسلام صاحبه للقتل والموت والسلب والتلاشي .

والقصيدة مليئة بملفوظات القتل والدم والموت والجنون ؛ وكلها في سياق التعبير عن

(١) ديوانه ، ت : إيليًا الحاوي ، ص٤٢٩ .

استلاب المحب ، وتمكُّن الحب بداخله (قلب الأيْهَمِ – رمية قاتل – وقتلتني بسلاح – أنك من دمي لبريئة – قتلتني – صرعة – ميت : هل أنت بايعتي دمي – محبوسة بدمٍ – لبخيلة بشفاء – سفكت دمًا – حملت دمي) [1] .

وسياسة القول الغزلي في القصيدة تخالف ما عُهِد عن أقوال الفرزدق الغزلية الشعرية ، إلّا إن نِيّته ترقيقَ خطابه الغزلي وتليينه قبْل صُنعه القصيدة ترْفع المخالفة ، وتكسِر المعهود ، وتوثّق حرص الفرزدق على التزام قانون الغرَض الغزلي في الشعر العربي .

إن تصوير الفرزدق للمحب بإيثاره الموت على الحرمان ، وخضوعه للتلاشي أمام المحبوبة، والفناء الروحي والجسدي فيها ولها ؛ ومِن ثَمّ استحضاره ذِكْرَ الأبناء في هذا السياق بالتحديد ؛ سياق التفاني والموت والاستلاب ، واكتفائهم ببقايا أشلاء جسد أبيهم بعد أنْ ذَكَرهم في المطلع مطالبين بدمه وآخذين بثأرهم منها =يثير تساؤلًا عن سبب هذا الاستحضار المتنافر في سياقين متقاربين ؟!

لماذا استحضر الفرزدق أبناءَه في المطلع مطالبين بدم المحبوبة التي قتلت أباهم ، وأخْذ الثأر منها – وهي الصورة التي رفضها النقاد ؛ لعدم تساوقها مع قانون العُرف الاجتماعي النقدي في غرَض الغزل – ؛ ومن ثَمّ أَتْبَعَها بصورة أخرى لهؤلاء الأبناء الذين سيقنعون بأشلاء قليلة من جسد أبيهم الهالك من الحب ؟!

كسر الفرزدق في البيت الرابع –وفي باقي سياقات القصيدة المليئة بالقتل والدم دون دفاع– ما أخذه عليه النقاد في البيت الأول : (أخشى عليكِ بَنِيَّ إن طلبوا دمي) . هذا الكسر ربما يعود إلى أن الفرزدق عدَّ البيت الأول والثاني مطلعًا لمفصل الغزل والفخر معًا ؛ بمعنى : أنه أراد أن يكون بيته الذي آخَذَهُ عليه النقاد بمثابة فاتحة للمعاني التي أراد التعبير عنها في مفاصل قصيدته الغزلية والفخرية ، فجاء بأسلوب غزلي فخري :

(١) تُنظَر القصيدة كاملةً في ديوانه ص ٤٢٩-٤٣٠-٤٣١-٤٣٢، ت : الحاوي .

يَا أُخْتَ نَاجَيَةَ بْنِ مُرَّةَ إِنّنِي أَخْشَى عَلَيْكِ بَنِيَّ إنْ طَلَبُوا دَمِي

بَدْؤُه بمناداة المحبوبة باسم قبيلتها المشهورة (بني ناجية)[١] ومناداتها بالقبيلة -له دلالات على اهتمامه بالنسب والقبيلة الذي يتناغم مع فخره بقبيلته في ما بعد ؛ لاسيما أنّه حين تجاوز سياق المطلع أضحى يناديها بـ (أم الهيثم) وهي مناداة تنسجم مع سياق الغزل البحَتِ . وهذا مطلع رامه للدخول إلى بواطن أغراضه -الغزل والفخر معًا- ، وقد وطّد هذا المقصد بجعل الأبناء هنا يطالبون المحبوبة بدمه ؛ فهذا له دلالة على قوة قبيلته وشجاعة أهله واقتدارهم . وحين خلا سياق الغزل للغزل صيَّر الأبناء مسالمين راضين بقتل أبيهم ، ولا ثأر ولا دية . فالسياق لا يستدعى القوة وإظهار البطولة كالسياق السابق .

وهذا كله مصداقُ ما طالب به النقاد في افتتاحية القصائد في النسيب ، يقول الحاتمي : "من حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامَه أن يكون ممزوجًا بما بعده من مدح أو ذم ، متصلًا به ، غير منفصل منه"[٢] . وبذلك يكون بيتُ الفرزدق المُؤاخَذ غيرَ خارجٍ عن أعراف النّقْد وقوانينِ النُّقّاد المستنّة .

أمَّا جرير فإن بيته :

طَرقتك صائدة القلوب وليس ذا حين الزيارة فارجعي بسلامِ

فقد تواتر النقاد على تلقيه سلبًا وإيجابًا ، ودارتْ حوله انتقادات متنوعة النسق ، أغلبها تصب في مؤاخذته على كسر السائد والخروج عن العرف والتقليد الاجتماعي في مسالك الشعر القديم . ومن ذلك : ما جاء عن سكينة بنت الحسين حين قالت له : "ما أحسنتَ ولا سلكت

(١) **أم الهيثم** هي : أم عبد الرحمن بن مسعود من بني ناجية ، وهي التي يقول فيها الفرزدق : (يا أخت ناجية) يُنظَر : أنساب الأشراف ، للبلّاذرّي ، أحمد بن يحيى بن جابر .

(٢) ابن رشيق ،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،١٨٨/٢ .

طريقةَ الشعراء ؛ أيكون وقتٌ لا تصلح فيه زيارة الحبيب ؟ ألا رحَّبت وقرّبْت وقلتَ : فادخلي بسلامٍ؟!" [١] .

فانتقادها بدأ بسلب صفة الإحسان والتجويد عن البيت ، ثم أوضحت بالعطف على عدم الإجادة سببَ إخفاقه الشعري الذي تـَمَحْوَرَ في سلوكه مسلكًا يخالف طريقة الشعراء في التعامل مع الحبيب[٢] . فالمفترض في الواقع الاجتماعي المتعارف عليه أن يرحِّب الحبيب بمقْدم من يحب ، ويُولِيه العناية ، ويُظْهِر له المحبة والحب ، ويحتفي به كلامًا وفعلًا . وجرير بقوله السابق حين خاطب طَيْفَ من استولت على قلبه بجفاء طالبًا منها الرجوع من حيث أتت – خالَف لغة التغزل ومطلب الترقق في تصوير علاقة الحب بين العاشقين ؛ وبالأخص علاقة التزاور في ما بينهما ، مما استوجب مؤاخذته من هذا الجانب .

في قوانين النقد وقواعده اشترط النقاد في معاني الشعراء جرَيَانها مجرى العادة ؛ لذا أوصَوا الشعراء بمدارسة طرائق شعراء العرب ومعانيهم وسننهم ؛ كي لا يخرجوا عن آثارهم ، وإلّا عُدَّ ذلك عيبًا في الشاعريّة . وهي وصايا تخرج من ذهنية عقلية جازمة بأنّ مذهب الشعراء القدماء هو الأساس الذي يجب أن يستمر في ما سيُنتجه الشعراء التالين ؛ ولا يمنع ذلك مغايرتهم في الأسلوب وطريقة الأداء والتعبير . إلّا أن هذا يُعدّ حجْرًا على شعرية الشاعر ، وتضيقًا على حريته في التعبير عن الحال الشعورية التي تنتابه في اللحظة الإنتاجية .

وفي قراءة أخرى لهذا البيت لا تخرج عن القراءات السابقة لكنها تمتاز عنها بإضافة نقدية – أشار

(١) الموشح ، ص ٢٢٢ ، ومن التلقّيات في الجانب ذاته ، معارضةُ جِنّي له ، ومعاتبته في ثلاثة أبيات على طرد محبوبته ، يُنظَر : الموشح ،ص ٢٢٤ .

(٢) "قد استخدم الشعراء بعد الإسلام الطيف بصيغ وأشكال نحوية مختلفة مما كانت عليه في استخدام الجاهليين والمخضرمين" . يُنظَر : عز الدين ، حسن البنا ،الطيف والخيال في الشعر العربي القديم دار المناهل ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٩٤ ، ص١٠٦ .

المرزباني إلى أن ابن ملحم قال عن بيت جرير : "فليته إذْ كان طرَدَها ما كان وصَفَها"[١] .

فالمأخذ هنا على الطرد من جانب ، وعلى وصفها ووصف محاسنها بعد أن طردها من جانب آخر ؛ ففي ذلك مفارقة لا تدلّ على الحب . فكيف يطردها ثم يصفها ويصف حبه لها؟!

ربما يظهر من تلقّيات النقاد والبلاغيين لبيت جرير السلبيّة أنه لم يلق قبولًا لديهم ؛ وفي الحقيقة أن بعض النقاد تفاعل معه إيجابًا إمّا بامتداح رِقّته ، أو بالبحث له عن تأويل أو توجيه[٢] يُقرّ من خلاله بجمالية المعنى ؛ حتى لو كسر السائد في سَنن الشعراء الأوائل .

فأبو هلال العسكري يشير في مقام اختلاف قوى الناس في الشعر وفنونه إلى أن المقدَّم في صَنعة الكلام وصياغته هو الذي يأتي مرَّة بشعره جزلًا ومرَّة سهلًا ؛ فيلين إذا شاء ، ويشتد إذا أراد . ويضرب لذلك مثلًا بقول جرير في اللين :

طرقتك صائدة القلوب وليس ذا وقت الزيارة ، فارجعي بسلامِ

تُجْرِى السِّواكَ على أغَرّ كأنَّه بَرَدٌ تحدَّر مِنْ مُتُونِ غَمَامِ

ثم يعلق بقوله : "فانظر إلى رِقّة هذا الكلام"[٣] .

فأبو هلال لم يلفته حين استحضر بيت جرير معناه الخارج عن مألوف الشعر العربي في التعامل مع خيال المحبوبة ؛ إنما طريقة تعبيره ، ورِقّة لُغته . ثم إنّه قرَن هذا البيت ببيت آخر في وصف جمال فَمِها وأسنانها ؛ مما يعطي إشارة إلى أنه لا يحاكم البيت محاكمة جزئية كالسابقين من النقاد ؛ بل يوظّفه في سياق أكبر مع بيت آخر أضفى عليه صورة أعمقَ .

---

(١) الموشح ، ص ١٧٣ .

(٢) يُنظَر مثلًا : ابن رشيق القيرواني الذي وجّه البيت توجيهًا دينيًّا بقوله : "إن قومًا زعموا أنه كان مُحْرِمًا؛ فلذلك طرَدَ الخيال ، كأنه تحرُّجٌ ، وليس طَرْدَ عَتَبٍ" ٢٠٠/٢٠١ .

(٣) الصناعتين ، ص ٢٤ .

ولعل دافع أبي هلال وسياقه التفكري مختلف عن دوافع السابقين الذين قرؤوه قراءة سلبية ؛ فهم ينطلقون من نية إصلاح الشعر وتقويمه وفق صور منمذجة ، صنعوها من استقراء الشعر القديم ، وجعلوها سَننًا وعاداتٍ يجري عليها الشعراء ؛ وهو سلوك نقدي ينمطّ الشعر، ويميت عروق التأويل بداخله . وقراءة أبي هلال الإيجابية يبدو أن دافعها لم يكن تنميط الشعر ووضْع قواعد له ، إنما سياق الاستحضار يكشف أنه يعمد إلى الذوق في تفضيل تفاوت الشعراء في صناعة شعرهم .

المآخذ النفسية :

لم يُغفِل النقّاد القدماء في تلقّيهم النّقدي للتجربة الشعرية أن يثيروا النظر حول العلاقة النفسية بين المبدع والمتلقّي ، وحول قوّة تأثير الشعر على نفسية المتلقي وقدرته على إحداث الطرب والارتياح ، أو القلق والنفور فيها . ومَنْ سَبَرَ قولَ ابن طباطبا : «النفس تسكن إلى كلِّ ما وافق هواها ، وتقلق مما يخالفه ، ولها أحوالٌ تتصرّف بها ؛ فإذا ورد عليها في حالةٍ من حالاتها ما يوافقها اهتزّت له ، وحدَثَتْ له أريحيّة وطرب ، وإذا ورد عليها ما يخالفها قلقتْ ، واستوحشت» [1] . -لن يداخله شكٌّ في أن النقّاد القدماء في قراءتهم النقدية للشعر أَولَوا عنايتهم بالجوانب النفسية ومؤثراتها على العملية الإبداعية ؛ مُبدِعًا ، ومتلقِّيًا ، ونصًّا . فجميعهم متلاحمون مترابطون بخيط تلمُّس حالة المتلقّي الشعورية ما بين الاهتزاز والتوحُّش . وهي حالاتٌ لا تتضجّر -كما أفضى النصّ- إلّا بناءً على مركوزات النصّ ، ومدى ما يحمله من فضاءات جمالية مقنعة «فكلّما كان النصُّ أبدع كان أنفذ إلى ذهن المتقبِّل وأقوى على الأخذ بمجامع القلوب» [2] . وكلّما كان مخالفًا لنوازع نفس المتلقّي ورغباتها كان أبعد عن ذهنيته ، وأقل إثارة لانفعالاته .

(١) عيار الشعر، ص٢١ .

(٢) المبخوت : شكري ،جمالية النص ومتقبله في التراث النقدي، بيت الحكمة ، قرطاج ، الطبعة الأولى ١٩٩٣ ، ص٦٨ .

ويعضد ما سلف اهتمامُ الجرجاني بحالة المتلقّي النفسية الشعورية عند استقباله للنصّ الشعري ؛ إذْ يحثُّه على الرجوع إلى نفسه ، وتأمُّل استجابتها أثناء استماعه للشعر أو إنشاده : ((تفقَّدْ ما يتداخلُك من الارتياح ، ويستخِفُّك من الطَّرَب إذا سمعْتَه)) [١] . فهو يدعو ((المتلقّي لهذا الشعر أن يتوسّل بوسيلة نفسية ، هي (التأمّل النفسي) ؛ وذلك برصْد أثر وقْعه على نفسه أثناء القراءة ، أو عقب الفراغ منها . وهذه الوسيلة ...استجابة نفسية ؛ لأنها ناشئة عن ملاحظة تأثير نفس المتلقي بالنص الشعري المقروء أو المسموع ، ومراقبة أحوالها نتيجة هذا التأثير)) [٢] .

ومدوّنة التراث النقدي تمدّنا بمرويّاتٍ واخبارٍ تُثبِتُ ما وطّأْنا به ؛ مِن أنّ المتلقّين للشعر نُقّادًا وغيرهم يدركون أن للشعر تأثيرًا على النفوس يكبُر كلّما لامَسَ مكامِن رغباتِها ؛ فجريرٌ حين قدم مع الفرزدق على الوليد بن عبد الملكِ كان الناسُ عنقًا واحدًا عليه ، وما يُطيف بالفرزدق إلّا نفرٌ من خندف جلوسٌ معه . وما هذا إلّا لمدْحه قيسًا ، وقوله في العجم[٣]:

فَيَجْمَعُنَا وَالْغُرُّ أَوْلادُ سَارَةٍ أَبٌ لا نُبَالِي بَعْدَهُ مَنْ تَعَذَّرَا

والحديث في هذا البُعد يطول ، والجزء الذي يعنينا في هذا التلقّي هو ما انصرف نحو تخطئة الثلاثي الشعري تخطئةً لا تتصل بالسياق الداخلي للنصّ فحسب ؛ بل تتّصل بدواعٍ خارجيّةٍ ، ومؤثّراتٍ نفسيّةٍ ؛ كاسْتِبعادِ أبي حاتم السجستاني شعرَ الفرزدق من الاستشهاد به على كتاب الله ؛ لما فيه من التّعجْرُف[٤] . وهو موقفٌ له صِلاتُه وبواعِثُه النفسيّة ؛ فضلًا عنْ ما فيه من

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص٢٧ .

(٢) البنداري : حسن ، تكوين الخطاب النفسي في النقد العربي القديم، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، د.ط د.ت ص٨٧ .

(٣) يُنظَر : الأغاني ،٤٨/٨، وقد ذكر الأصفهاني أيضًا ، أن عمر الأسدي كان يتعصّب للفرزدق على جرير فتزوج امرأة من بني عدس ، فهجا جريرٌ هذه الزيجة التي تهجن بها بني عدس ، فاجتمعوا على عمر بن يزيد الأسدي ، ولم يزالوا به حتى خلعوا المرأة منه . وهذا مما يؤكد على أن الباعث النفسي الذي خلّفه شعر جرير على بني عدس قويٌّ ، وله سلطة نفسية مؤثرة وفعّالة .

(٤)خزانة الأدب ، ١٤٦/٥ .

بواعثَ نصّيّة . فالمتأمّل لمرجعيّة السجستاني الفكرية التي لا تنعزل عن رغائبه النفسية سيعلمُ أنّ لها دورًا كبيرًا في هذا المأخذ السلبي تجاه شعريّة الفرزدق . فهو عالِم نحويٌّ لغويٌّ ، وبعض علماء اللغة والنحو لا يهتمّون بجوّ القصيدة وسياقها الكلّي ، ولا ينشطون لما وراء الخيال الشعريّ والرؤية الشعرية ؛ فثقافتهم ورغباتهم تدفعهم فقط نحو البحث عن صحة استعمال اللفظ والتركيب نحويًّا وصرفيًّا ولغويًّا . فمطالبهم النفسية توجّههم لاستقراء مواطن الخطأ في الشعر ؛ هذا الخطأ الذي يخرج عن استقرائهم لكلام العرب وقواعدهم المشتقة منها . لذا كان شعر الفرزدق بما حواه من خروج عن مألوف ما استقرأه السجستاني ، وما رواه من شعرٍ عربيٍّ فصيحٍ المتمثّل في شَغَفِه بالتقديم والتأخير ، والإعراب المُشْكِل المُحْوِج إلى تقديرات وتخريجات نحويّة – باعثًا على كراهية السجستاني له ؛ وِمِن ثَمّ استبعاده من أدواته الشعرية في الاستشهاد . يُضاف إلى ذلك أن أبا حاتمٍ يُعدّ تلميذَ الأصمعي النجيب ، والتلمذة تؤدّي دورًا نفسيًّا مهمًّا في رفض شعريّة الفرزدق ، إذا ما علمنا أن الأصمعي الأستاذ يفضّل جريرًا على الفرزدق ، ((قال أبو حاتم: وكنتُ أسمعُه يفضّل جريرًا على الفرزدق كثيرًا)) [1] .

وبهذا ؛ فإنّ معايير حكم السجستاني على الفرزدق معايير ذات حمولة نفسيّةٍ ، ليس لها علاقة بالنصّ قدْر علاقتها بالباعث النفسي المحرِّك لكثيرٍ من المواقف السلبيّةِ ضدّ الشاعر . وقد يُصنّف الهوى والتحامُل والتعصُّب والغضب ضمن البواعث النفسية في التلقّي السلبي ، ومعايير التخطئة لشعرية الفرزدق ؛ كما فعل المرزباني الذي صنّف قولَ الأصمعي في الفرزدق في قضية السرقات ضمن مآخذ العلماء على الشعراء ، فنقل عن أبي حاتم أنه قال : ((سمعتُ الأصمعي يقول : تسعة أعشار شعر الفرزدق سرقة . وكان يكابر . وأمّا جرير فما علمتُه سرق إلا نصف بيتٍ ... قال الشيخ أبو عبد الله المرزباني : وهذا تحامُل شديدٌ من الأصمعي ، وتقوُّلٌ على الفرزدق؛ لهجائه باهلة)) [2] .

(١) فحولة الشعراء، ص١٣ .

(٢) الموشّح ، ص١٤٧ .

فالمرزباني ذكر مآخذ الأصمعي على شعرية الفرزدق . وهو مأخذٌ عامٌّ شمل شعرية الفرزدق ككلّ ؛ لكنه حمل المأخذ على باعثٍ نفسيّ ، إذْ رأى أن معياره النقدي غير موضوعي . وفيه تحامُل واضحٌ ، سببُه هجاء الفرزدق لباهلة ، والأصمعي من باهلة ؛ فجزعتْ نفسُه لذلك .

فالمأخذ هنا على الفرزدق مردودٌ ؛ لأنه قائمٌ على التحامُل والعصبية ، وهما عاملان نفسيان خارجان عن النص .

ومن المآخذ النفسية التي ذكرها ا لمرزباني ضد الفرزدق : قول الأصمعي عن الفرزدق: أنه قال «لامرأته النوار : كيف شعري من شعر جرير ؟ قالت : قد شركك في حُلوه ، وغلبك على مُرّه» [١] . ويبدو من ظاهر معيار النوار النقدي لشعرية الفرزدق أنّ فيه تفضيلًا لشعرية جرير عليه . هذا المعيار لم يقبله المرزباني ؛ بل وجّهه توجيهًا نفسيًّا ؛ حيث قال معقّبًا : «ولا يُقبَل قولُ النوار على الفرزدق ؛ لمنافرتها إيّاه» [٢] . فهو يربط المؤاخذة والحكم النقدي بحالة المتلقي النفسية؛ فالنوار تمقت الفرزدق وتشمئزّ وتنفر منه ، وتندّد بأخلاقه[٣] ؛ فكان دافعُ نقدها دافعًا نفسيًّا مبنيًّا على الكراهية للشخص ليس غير . لذلك رفض المرزباني قبولَه من تلك الجهة التي بيّنّاها .

ومن السقطات التي أُخذت على الفرزدق في هذا الجانب : أنه حضر في مجلس الأمير سليمان ، فطلب منه الأمير أن ينشده شعرًا ، فأنشده الفرزدق أبياتًا في مدح أبيه غالب، فتمعّر وجه الامير وأربدّ ، فوثب الشاعر نصيب فقال أبياتًا مدح فيها سليمان.فقال سليمان بعدها للفرزدق : كيف ترى شعره؟ فقال :أشعر بني جلدته . فقال سليمان : وأهل جلدتك . ثم قال: ياغلام، أعط نصيبًا خمسائة دينار ، والى الفرزدق نار أبيه[٤] .

(١) المصدر السابق، ص١٤٧ .

(٢) المصدر السابق ،ص١٤٧

(٣) يُنظَر : الفرزدق ، ص١٤٨ .

(٤) آمالي الزجاجي، ص٤٨ .

ويظهر من ردّة فعل سليمان السلبية في تلقّي الأبيات التي أنشدها عليه الفرزدق حين تمعر وجهه وأربدّ -أنه يرفض أن يمجّد ويتغنّى ويمدح غيره في مجلسه ؛ إذ يرى أن الأَولى أن يكون هو الممدوح في هذا المجلس وفي هذا الزمن تحديدًا ، والفرزدق كسر هذه الأولوية متجاوزًا مدح الذات الصغرى أمام حضور ذاتٍ أعلى منها، فما كان من سليمان إلّا أن يرفضها ويتضايق منها . وهي ردة فعل نفسية تجاه موقف غير معتاد ؛ إذْ جرتْ العادة أن يُوجَّه المدح إلى الحاكم في مجلسه وليس إلى الضيف ؛ ولذا فإن امتعاض الامير ووجومه من أبيات الفرزدق ورفضه لها لم يكن من أجل خللٍ أو خطأٍ في النص الملقى عليه ؛ بل من أجل خروجه عن السائد في مخاطبة الممدوح. فالأمير يرى أن على الفرزدق في هذا المكان بالذات(مجلس الامير)أن يراعي مكانة كلٍّ منهما ، فلا يتغنّى بذاته أمام ذاتية الأمير المغيبة تمامًا . ولعل استغلال الشاعر نصيب لهذا الموقف ووعيه به ؛ إذ مدح الاميرَ وتغنّى بكرمه وعطائه =جعله يفضل شعريته على شعرية الفرزدق ، على الرغم من المساحة الشاسعة بين الشعريتين . ولم يكتف الأمير بتلقيه السلبي لشعرية الفرزدق ورفضه لها وتفضيل شعر نصيب عليه ؛ بل امتد أثر السلطة النفسية على جائزته فحَرَم الفرزدق الجائزة ؛ لأنه بدوره حرم الممدوح من إشباع رغائبه النفسيه.

- من أبعاد المآخذ النفسية حول الأخطل وجرير : سلطة المتلقّي النفسية :

بلغ اهتمام النقّاد بمتلقّي النصّ شأوًا كبيرًا إلى حدّ أنّه تحوّل -أحيانًا- إلى سلطةٍ على الشاعر وسلطة على اللغة . وأقربُ ما يبرز فيه هذا الاهتمام توجيه النقّاد الشاعرَ إلى وجوبِ مراعاةِ افتتاح القصيدة بما يتناسبُ مع حالة المتلقي النفسية ومكانته الاجتماعية ؛ لاسيما افتتاحيات قصائد المدح : «وينبغي للشاعر أن يحترز في أشعاره ومفتتح أقواله مما يُتطيَّر به ، أو يُستجْفى من الكلام والمخاطبات ؛ كذكر البكاء ، ووصف إقفار الديار وتشتُّت الأُلّاف ، ونَعْي الشباب ، وذمّ الزمان ؛ ولاسيما في القصائد التي تضمنُ المديح أو التهاني ... فإنّ الكلام إذا كان مؤسَّسًا على هذا

المثال تطيّر منه سامعُه ، وإن كان يعلمُ أن الشاعر إنّما يخاطب نفسه دون الممدوح)) [١] .

وإنْ لم يلتزم الشاعر بهذه القاعدة خُطِّئَ وانتقد، وأُخرِج شعرُه من دائرة الصواب إلى دائرة الخطأ إخراجًا متعلّقًا بالمتلقّي ونفسيته ، لا بالنصّ وألفاظه وتعابيره وتراكيبه .

وممّا يتّصل بذلك : ما أورده المرزباني مِن أنّ الأخطل أنشد عبد الملك :

خَفّ القَطِينُ فَرَاحُوا مِنْكَ أَوْ بَكَرُوا

فما كان من عبد الملك وهو يتلقّى هذا المطلع إلا أن تطيّر ، وقال : لا ؛ بل منكَ ، لا أُمّ لك! . فجعله الأخطَل :

فَرَاحُوا عَنْكَ أَوْ بَكَرُوا[٢]

والمأْخَذُ على بيت الأخطلِ يتبلور في نُبُوِّه عن المقام ، وخروجه عن قواعد مخاطبة الممدوح في افتتاحية قصيدته ؛ إذْ بدأ مدْحه بذِكْر رحيل الأحِبّة المتعجّل ، وفراقهم الذي أُكرِهوا عليه . وتلك سياقاتٌ خارجة عن توقّع الممدوح الذي ينتظر معانيَ الثناء والتهنئة والمدح ؛ فما كان منه -بوصفة مُتَلَقيا له وضعه الاجتماعي والنفسي- بعد تلك المخالفة إلا أنْ اعترضَ على البيت ، لا من جهة لُغتِه أو تركيبه ؛ بل من الوجهة النفسية التي تمثّلت في قولهم : (تطيّر) . والتطيُّر والتشاؤُم كلُّها نوازع نفسية انفعالية ، لها علاقة بالذات والشخص لا بالنصّ ذاته.

ويظهر أن مبعث التطيّر نابعٌ من تخيُّل الممدوح معاني الرحيل ومعطياتها والمغادرة والارتحال والزوال والتلاشي التي جاء بها مطلع الأخطل . وهي معانٍ تخيف الملوك ، وتنغّص لحظة تمتُّع ذواتهم بالثناء والخلود والدَّعة . وعمَّق ذلك التخيُّلَ استخدامُ الأخطلِ كاف الخطابِ في أسلوب التجريد ؛ رغبةً منه في المبالغة في تصوير المشهد الارتحالي . ((والمبالغة التي يقتضيها

(١) عيار الشعر، ص٢٠٤ .

(٢) يُنظَر : الموشح ، ص١٩٣ ، ٣٠٣ .

التجريدُ في هذا النوع هو ادّعاءُ بلوغ النفس مرتبةً من كمال الإدراك يتصوّر معها أن فيها نفسًا أخرى ؛ فيخاطِبها حتى كأنها تقابلُه» [١] . فكأنه بذلك كان يعني مخاطِبَهُ ، فتحوَّل تطيُّر المتلقّي الذي اصطدمتْ نفسيّتُه بكاف الخطاب إلى سلطة حقيقية على الشاعر وعلى لغته ، أدّت إلى تغيير الشاعر لطريقة خطابه ، فحذف (منك) ليتحوّل حديث الارتحال والرحيل والفراق إلى ذات الشاعر ، وتستقيم اللغة الخطابية كما أراد لها أن تكون ، وأن تصل إلى الممدوح وسيلة مدحٍ لا ذمٍّ.

فـ«اللغة وسيلة نقل أفكار الفرد ومشاعره إلى الغير» [٢] ، تلك المشاعر التي تبدّلت عند عبد الملك حين استقام الخطاب الافتتاحي من حذف مخاطبة الذاتِ تجريدًا إلى إثباتِ الخطاب للذاتِ تجسيمًا ، فأعلن بعد انتهاء الشاعر من قصيدته مكافأته وإكرامه .

والحقيقة أن جمال اللغة في ما يبدو من خلال قراءة سياق الافتتاح مع سياق مقطع ارتحال الظعائن – الذي يبدأ من البيت الثاني عشر إلى البيت السابع عشر – يكمُن في أسلوبه الأول قبل التبديل ؛ أي : باعتماده على أسلوب التجريد ؛ حيث كان يسعى من خلال هذا الأسلوب إلى تعزيز الذاتية ، وإبرازِ الذاتِ ، وتحقيقِها أمام لحظة وجودية حتميّةٍ شحّ فيها المكان وأنبأَ بالتلاشي تحقيقًا يضمن لها الانتصار على هذه اللحظة ؛ لذا تراه يكثّف المشهد في تساؤلٍ مبالغٍ فيه : (خفّ القطينُ...) ؛ ليحقّق رؤيته ، تلك الرؤية التي «ترتكز على إرادة القوة في حالة الضعف ؛ لتحقّق الذات في مواجهة شُحّ المكان وكَرّ الزمان» [٣] .

---

(١) فراج : نزيه عبد الحميد ،مصطلح التجريد ، دراسة في التاريخ والمفهوم البلاغي ، الفتح للإعلام العربي القاهرة ، د.ط ، د.ت ،ص٣٦ .

(٢) سيد أحمد منصور : عبد المجيد ،علم اللغة النفسي ، جامعة الملك سعود ، الرياض ، ط١ ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م ص١٠٢ .

(٣) كموني : سعد حسن ،الطلل في النصّ العربي ، دراسة في الظاهرة الطللية مظهرًا للرؤية العربية ، دار المنتخب العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٤١٩هـ/١٩٩٩م ،ص٢٢ .

ومن المآخذ النفسية المتحيّزة ضدّ الأخطل : ما أُخِذ عليه في قوله لعبد الملك بن مروان:

وقَدْ نُصِرْتَ أميرَ المؤمنين بِنا لمّا أتاكَ ببَطْنِ الغُوطَةِ الخَبَرُ

إذْ أجابه عبد الملك : بل اللهُ أيّدني[١] .

فالتخطئة للأخطل تبدو واضحة في اعتراض عبد الملك على سوء ذوق الأخطل وإسرافه في أنْ جعل الأمير منصورًا بهم[٢] ؛ أي : جعل نصْر الأمير بأمره وبأمر معاونيه وأتباعه وأنصاره ومؤيديه (بنا) . وهذا ما لا يتواكب مع خطاب الملوك والأمراء ؛ لذا كان جواب الأمير مباشرًا وواضحًا : (اللهُ أيّدني) . وجوابه له نسقية أمْريّة بتعديل الخطاب من (بنا) إلى (الله/ نحن) ، وهو اعتبارٌ له مرجعه النفسي ، إذا ما أُخِذ في الذهن أن المتلقّي هو أمير المؤمنين . فالمخطئ (الأمير) لا يتعامل مع دلالة الألفاظ ومعانيها فحسب ؛ بل يتعدّاه إلى تغيير الدلالة تبعًا للسياق النفسي الذي يؤمن به بوصفه أميرًا مؤمنًا يحكم المؤمنين .

والظاهر لنا أن جملة (بل الله أيّدني) لها حمولاتٌ ذاتية ،من أن الخليفة يريد التأكيد على أن الله اختار بني امية ليكونوا خلفاء للمسلمين ،وأنهم لم يغتصبوا الخلافة كما يقول خصومهم فرّده على الشاعر يأتي من هذا السياق.

إنّ مِن دوافع الإبداع في الدراسات النقدية النفسية غرائز «تعتبر مسئولة عن النشاط الإنساني بوجه عامّ ؛ كغريزة حب الظهور أو السيطرة» [٣] . وقد اتّضحت غريزة حب الظهور والسيطرة في مأخذ عبد الملك على جرير[٤] حين قال له معترضًا على مدحه للحَجّاج : ((الله لم

(١) الموشّح ،ص١٩٣.

(٢) قصّاب : وليد ،دراسات في النقد الأدبي ، دار العلوم ، الرياض ، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣ ، ط١، ص١٢٦ .

(٣) أبو الرضا : سعد ،الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، أصوله ، وقضاياه ، مكتبة المعارف ، الرياض ط١، ١٤٠١هـ/١٤٠١م ،ص٥٠ .

(٤) لا تقتصر هذه الغريزة على المتلقّي (عبد الملك) ؛ بل سكنت حتى المبدع جرير ، إذْ أصرّ على مقابلة عبد الملك وإنشادِه مخافة أن يقال : خرج جريرٌ مطرودًا من عند عبد الملك ، فيسقط شعره إلى آخر الدهر .

ينصرني بالحَجّاج ، وإنما نصَر دينَه وخليفتَه)) . فعلى الرغم من أنّ بيت جرير الذي أنشده عبد الملك في مدح الحَجّاج لم يظهر فيه هذا المعنى الذي اعترض عليه عبد الملك ؛ لكن بواطن الأمير النفسية ومشاعره وموقفه النفسي السابق من الشاعر -ركزَتْ في دواخله هذه التخيّلات الشعرية وهي معانٍ تتضادّ مع رغبة السيطرة التي تسكن طبائع الحكّام والأمراء ؛ لذا جاء استهجانه للبيت الآخر استهجانًا فيه تقبيحٌ وقبحٌ في أسلوبه ولفظه .

ـ المآخِذ المعرفية:

مبدأ المطابقة للواقع :

حاكَم بعض النقّاد -في مدونة النقد التراثية- الشعرَ من منظور واقعيٍّ بمعيار مراعاة الحقيقة والواقع ، فأكّدوا على أهمية الصدق في التجربة الشعرية ، وجعلوه شرطًا من شروطِ مهمّة الشعر العربي ووظيفته المعرفية .

وهي أحكامٌ يتدخّل فيها رؤية صاحب المأخذ وثقافته وتوجّهاته ومرجعيّاته ؛ فالرواةُ -ورواة الأخبار تحديدًا -لا يتسامحون مع الشاعر في خطأٍ تاريخيٍّ ، أو خطأٍ في حدَثٍ زماني ؛ فالحقيقة في هذا السياق مقدَّمة على الخيال والمبالغة في الشعر .

وهناك من النقاد من يحاكم معاني الشعراء محاكمة تضيق خناق الألفاظ ومعانيها ، فيطالبونه بالصور المطابقة للواقع وللحياة المعاشة ، وبالنقل الحرفي للواقعة والحدث . وأيّ خرْقٍ لها بالخيال يُعدُّ عيبًا في شعريّته . إلّا أن هناك مِن النقّاد مَن يبسط لمعاني الشاعر مجالًا متّسِعًا ؛ لتتحرّك مع الحقائق وواقع الصور بجمالية ؛ إيمانًا منهم بأنّ «للشعر لغته الخاصّة ، التي تعمل على تشكيل معطيات الواقع الخارجي بما يلائم نظرة المبدع له ، دون خضوعٍ لمقياس صدقٍ أو كذبٍ»[1].

(١) حمدان : فاطمة سعيد أحمد ،مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة ، جامعة أم القرى ، معهد البحوث العلمية ، مكة المكرمة ، د.ط ، ١٤١٨هـ ص١٩٤.

إن الشاعر في اقترابه من حقيقة الأشياء أو ابتعاده عنها إنما «يفعل ذلك من جانب ما يأتيه من المعاني التي يتصور لها مجموعة الانفعالات ، ويحاول بعد ذلك أن يصنع أو يبتكر كل ما من شأنه أن ينقل ذلك الانفعال بطريقة شعورية إلى نفسيّة القارئ» [١] . ولعل ما جاء عن ابن سلّام من أن جريرًا حين رام هجاء العبّاس بن يزيد الكندي طلب من كندة أن يمدّوه بخبره ومثالبه ؛ ليهجوَه[٢] . يؤكّد ذلك أنّ معاني المادة الشعرية الأولية (أخبار الكندي) قد مزجها بانفعاله وخياله، فجسّدها نصًّا شعريًّا موظّفًا الواقعة التاريخية التي مرّت بالكندي توظيفًا خياليًّا ساخرًا ، متجاوزًا حرفية الواقع ، فنقل انفعاله لنفسية الملتقي ، بوسيلة شعرية متجاوزةٍ لمفهوم الصدق والكذب .

وربما ليس لناقدٍ أن يعدّ استفادة جرير والفرزدق[٣] من المعطيات التاريخية في الهجاء أو المدح كذبًا أو صدقًا يحاكمه من واقع سياقات الحقيقة والواقع ؛ لأن الشاعر يوظّفها «بقصد التعبير عن الإحساسات أو المشاعر أو المواقف العاطفية ، أو يقصد إثارتها عند الغير» [٤] .

إلّا أننا نجد مِن النقّاد مَن تلقّى بعض أشعار الفرزدق وجرير من هذا الجانب ؛ حيث قرأها بعضهم «قراءة تعبّر عن أفق انتظار مرتبط باللغة اليومية وبالحياة المتداولة ، إلى حدٍّ يجعلها

(١) الديدي : عبد الفتاح ، الخيال الحركي في الأدب النقدي، الهيئة المصرية العامّة للكتاب ، القاهرة ، د.ط ١٩٩٠م ،ص١٧٥ .

(٢) هجا الكندي جريرًا ، فتوعّد جريرٌ بهجاء كندة ، إلا أنهم أتوه متوسّلين متعوّذين من لسانه ، فطلب منهم أن يمدوه بمعاورمن هجاه ومساوئه ، فقال -بناءً على إخبارهم له- قصيدةً قال ابن سلّام : إن الكندي حين سمعها مات من حينه كمدًا .

(٣) الفرزدق وظّف المعطى التاريخي (مثالب بني جعفر ومساوئهم) في هجائهم ، حين استنصره عمّه شيبة بن عقال عليهم ، بطريقة أدخَل فيها تصويرَ الأحداث ، والمبالغة في توسيع الحدث ورسمه عن الواقع ؛ ليزيد في إذلالهم وتحقيرهم.

(٤) ريتشارد روز : أبفور آرمسترونغ ،مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة مصطفى بدوي ، مراجعة لويس عوض المؤسسة المصرية العامة للتأليف ، القاهرة ، د.ط، ١٩٦١م ،ص٧.

تقيس الإبداع الفني بمدى موافقته لها ، وتجانُسه معها» [١] . فقد جاء في مآخذ المرزباني أن أحمد الجوهري كتب إليه : «أخبرَنا عمر بن شبَّة ، قال : للفرزدق في شعره افتخارٌ بعيدُ المعنى لا وجه له ... وقد قال ما يعلم أنه كذبٌ :

أَبَتْ عَامِرٌ أَنْ يَأْخُذُوا مِنْ أَسِيْرِكُمْ مِئِيْنَ مِنَ الأَسْرَى لَهُم عِنْدَ دَارِمِ

يعني بالأسير : حاجب بن زرارة . أسرهُ بنو عامر يوم جبلة ، ولم تأسر بنو دارم يومئذ منهم أحدًا . وقد زعم أنهم مِئون» [٢].

يتجلّى المأخذ على بيت الفرزدق في أنه كذب في افتخاره حين أخبرَ أنّ التميميين (بني دارم) أسروا في يوم جبلة مئات من بني عامر ، والحقيقة التاريخية تُثبِت -كما في المأخذ-أنهم لم يأسروا أحدًا ؛ فكان هذا الفخر كذبًا ، وتزويرًا للحقيقة .

الوقوف على المأخذ يوضح أن معيار الحكم على شعر الفرزدق معيار يطالب الشاعر بأن يلتزم بواقع الحياة الحقيقي ، دون الأخذ في الأعتبار المبالغةَ والتخييل التي ينشدها الشاعر في صنعة الشعر الجمالية ؛ ليؤثر في متلقّيه ، ويحملهم على تصديق أقواله الشعرية . وبهذا لا يمكن أن نفصل المبالغة في الشعر عن الشعر حتى لو كان مخبرًا به عن حدَثٍ حقيقي ؛ لأن التخييل عنصر جمالي قويٌّ من «العناصر الجمالية التي يشكّل بها الشاعر رؤاه الخيالية للعالَم والأشياء ، وينشد بواسطتها التأثير في متلقي شعره ، وحمْلهم على الانقياد لمقتضاه التخييلي» [٣].

إنّ بيت الفرزدق من خلال مقايسته بالحقيقة التاريخية الواقعية التي حصلت خارج هذا

(١) بلمليح : إدريس ،المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، الرباط ، ط١، ١٩٩٥، ص٣٦٠.

(٢) الموشح ،ص١٤٤ .

(٣) الإدريسي : يوسف ، التخييل والشعر : مغريات في الفلسفة العربية الإسلامية، منشورات مقاربات المغرب، ط١ ، ٢٠٠٨، ص١٣٣.

النصّ يعدّ من منظور صاحب المؤآخذة كاذبًا ، والكذب بناء على مقولة المؤآخذ (وقد قال ما يعلم): «صنعة في الشعر تعرّيه من فضلٍ له» [١] . ؛ لأن العلم بالشيء له صلة باعتقاد المتكلم ومعرفته ، فقد ذكر الجاحظ أن الخبر كاذبٌ إذا لم يوافق الواقع الخارجي ولو كان موافقًا لاعتقاد صاحبه[٢]، وهذا مدعاةٌ لتخطئته وردّه في الشعر ، والطعن في عدم إتقان الشاعر لصنعته الشعرية.

للشاعر أن يستعين بالسياق التاريخي ؛ خبرًا كانَ ، أو حكايةً ، أو كلامًا ، أو معلومةً – لكن توظيفه لهذا السياق مشروط في الدرس النقدي بمعايير حدّدها النقّاد ، ويعدّ تجاوُزها مجلبةً لتغليط الشاعر ، وتكذيبه ، وسلْب الحُسْن من شعره ، وتشنيعه . من تلك المعايير : ما قاله ابن طباطبا : أنّ «على الشاعر إذا اضطُرّ إلى اقتصاص خبرٍ في شعره دبّره تدبيرًا يسلُس له معه القولُ ، ويطّرد فيه المعنى ؛ فيبني شعرَه على وزنٍ يحتمل أن يُحشى بما يحتاج إلى اقتصاصه بزيادةٍ من الكلام يُخلط به ، أو نَقْصٍ يُحذف منه ، وتكون الزيادة والنقصان يسيرَين ، غير مخرجين لما يُستعان فيه لهما وتكون الألفاظ المزيدة غير خارجةٍ من جنس ما يقتضيه ؛ بل تكون مؤيدة له ، وزائدةً في رونقه وحُسْنه» [٣].

يبدو من اشتراطات ابن طباطبا أن الاستعانة بخبرٍ أو حكايةٍ يستلزم الحرص في استخدامها شعريًّا على الألفاظ والمعاني ؛ من الزيادة أو النقص ، وإلّا خرج من نطاق الشاعرية إلى نطاق الكذب ؛ كما جاء في خبر جرير الذي كُذِّب لتوظيفه معلومة تاريخية . فقد قال رؤبة حين أنشده يونس بيت جريرٍ :

---

(١) صابر : نجوى ،النقد الأخلاقي : أصوله ، وتطبيقاته ، دار العلوم العربية ، بيروت ، ط١ ١٤١٠هـ/١٩٩٠م ، ص٨٨ .

(٢) القزويني : الخطيب ،الإيضاح في علوم البلاغة ، تحقيق عبد الحميد هنداوي ، مؤسسة المختار ، القاهرة ط١ ، ١٤١٩هـ/١٩٩٩م ص١٧ .

(٣) عيار الشعر ، ص٧٢-٧٣.

إِنِّي إِذَا الشَّاعِرُ المَغْرُورُ حَرَّبَني جَارٌ لِقَبْرٍ عَلَى مُرَّانَ مَرْمُوسِ

كذَب والله ! ما تيمٌ بمرّان ، إنما هو بذات عرق ، وقبر معدّ بمرّان[١].

فالمؤاخذة تموضعت في مطابقة البيت بالواقع ؛ فكان معيار رؤبة في تقييم البيت معيارًا يتّكئ على استدعاء الحقيقة التاريخية ، ولم يلتفت إلى قيمة التصوير الجمالي الشعري في البيت ؛ لذلك رفَض قبولَه ، وكذّب الشاعر ؛ لفساد المعلومة التاريخية الموظَّفة .

وبتحرِّي صحّة المعلومة التاريخية في شعر جرير التي تنصُّ على أنّ قبر تميمِ بن مُرّة في موضع مرّان -أثبتتْ كتب المؤرّخين واللغويين أصحاب المعاجم والبلدان أن تميمًا بن مرّ بن أدّ ابن طابخة بن إلياس بن مضر دُفِن في موضع مران ، التي تبعُد أربع مراحل من مكة إلى البصرة[٢].

ومن الوجيه أن نشير إلى أنّ مرجعيّة (رؤبة) -وهو راوية وجامعٌ للشعر- لا بد أن تثيرها مثل هذه التوظيفات التاريخية ؛ سواء أكان موقفه منها سلبًا أم إيجابًا . فهو من المحتّم أن يقف عليها ويناقشها ، ويربطها بالواقع والحقيقة ، دون النظر إلى جماليات البيت ، وما وراء لفظه وتركيبه .

ومن المآخذ التي قاضتْ شعرَ جريرٍ بمعيار الحقيقة ومطابقة الواقع ، والتزام الصدق في توظيف الخبر التاريخي : ما جاء في مآخذ المرزباني في سياقين متقاربَين :

الأوّل منهما : جاء على لسان أبي الخطّاب الرازي حين قال : لم يهْج جريرًا إلّا من ثلاثِ جهاتٍ كاذباتٍ ؛ ذكر أمر الزبير والقين وجعثن ، فقال :

(١) الموشّح ، ص١٦٤.

(٢) يُنظَر : الحميري : محمد ، الروض المعطار في خبر الأقطار، تحقيق إحسان عباس ،مكتبة لبنان، بيروت، د.ط، ٥٤٢/١ .

عَلَى غَيْرِ السِّوَاءِ مَدَحْت سَعْدًا فَزِدْهُمْ ما اسْتَطَعْتَ مِن الثّوابِ

هُـمُ قَتَلُـوا الزُّبـيرَ فَلْمْ تُنَـكِّرْ وَعَـزَّوا رَهْـطَ جِعْثِنَ فِي الخِطَابِ

فقد جعل جريرٌ قَتَلَةَ الزبير هاهنا في هذا البيتِ بني مِنْقَر بن عبيد ؛ لأنهم من بني سعد، وليس لبني منقر في قتل الزبير سببٌ .

وقال أيضًا : فنسَب قتل الزبير إلى بني سعد ، وأَكْذَب نفسَه في مجاشع ، وذكّرهم بذلك فقال :

أَتَنْسَوْنَ الزُّبيرَ قَتِيلَ سَعْدٍ وَجِعْثِنَ إِذْ تَصَرَّفُ كلُّ حَالِ؟[1]

أمّا السياقُ الآخَر : فتمثّل في قول أبي الخطّاب عن أبيه ، أنه قال : «كان جريرٌ يُنشد أبياتَه :

فَما شَهِدَتْ يَومَ النَّقا خَيْلُ هَاجِرٍ وَلا السِّيْدُ إِذْ يُبَطّحْنَ بالأَسَل السُّمْرِ

وَلا شَهِدَتْ يَومَ الغَبِيْطِ مُجَاشِـعٌ وَلا نَقَـــلَانَ الحَيِّ مِـنْ قُـنَّتَيْ نَسْرِ

قال : وشيخٌ من بني ثعلبة يقال له (النحّار بن العقّار) كبيرٌ ، قد شُدّ حاجبَاه وقد سقطا على عينيه ، فقال : ولا كليبٌ والأجلِّ ! ما شهدتْ ، ولا كُنّا إلّا سبعةَ فوارس من بني ثعلبة»[2].

سياق المأخذ الأول يركّز على نقد خبر تاريخيّ وظّفه جريرٌ لهجاء الفرزدق ، وهو تعيير بني مجاشع بقتلهم للزبير بن العوام . وعلى الرغم من أنّ أغلب الانتقادات على هذه الفكرة الهجائية مركزها أنّ جريرًا كرّرها في نقائضه مع الفرزدق ، ولم تمسّ جانب صحة هذه الحادثة أو خطئها ، إلّا أن المرزباني أورد من خطّأَها من الجانب التاريخي الحقيقي ؛ كما في الشاهد السابق .

(١) يُنظَر : الموشّح ، ص١٦٨، ١٦٩، بتصرُّفٍ .

(٢) الموشّح ، ص١٧٢، وقد جاءت الرواية في طبقات ابن سلّام ،١٨٢/١ .

والمتأمّل في موقف الرّازي من البيت يجد أنه ينتقد البيت وفق مقتضيات الصدق والكذب فهو «يميل إلى التحقيق والتصحيح ، وقياس الواقع بمعيار العقل» [١] . والحقيقة التي يظنها هو ويعتقد بصحّتها ؛ إذْ نفى أن يكون لبني سعدٍ يدٌ في قتْل الزبير . وما يقولُه جريرٌ إنما هو كذبٌ مفترًى على بني مجاشع . والحقيقة : أن تتبُّع كتب التراث التاريخية والسير يجدْها تُثْبِتُ أنّ قاتل الزبير بن العوام هو عمرو بن جرموز المجاشعي [٢] . وما استدعاه جريرٌ ليس كذبًا وتزيُّدًا في هجاء قوم الفرزدق ؛ بل هي حقيقة تاريخية واقعية ، شهدتْ بها المرويّات التراثية ، وأثبتَها أبو عبيدة بن المثنّى في جمْعه نقائض جريرٍ والفرزدق [٣] .

في مأخذ أبي الخطّاب في قوله بالتحديد : «جعل جريرٌ قتَلَةَ الزبير هاهنا في هذا البيت بني منقر بن عبيد ؛ لأنهم من بني سعد . وليس لبني منقر في قتْل الزبير سبب» -لا نجد صحّةً لمأْخذه، فلم يذكر جريرٌ (بني منقر بن عبيد) في أبياته ، ولا في القصيدة ؛ وإنْ كان قد ربط الشطر الأول بقتْل الزبير فليس في ذلك دليلٌ على أن لفظة (عَزَّوا) في الشطر الثاني عائدةٌ على (بني منقر بن عبيد) المتّهمين بالتعدّي على جِعْثِن [٤] ؛ حيث إنّ واو الجماعة عائدةٌ على بني سعد كافّة ومنهم بنو منقر ، ومنهم عمرو بن جرموز المجاشعي . وبذلك يسقط اعتراض الرّازي بتبيان صِلات الجُمل وتوضيح الضمائر .

سياق المأخذ الآخر لا يبعد في معياره عن الحكم بصدق الخبر أو كذِبه ؛ لكن المنتقد وهو

(١) عبد الخالق : غسّان إسماعيل ،الأخلاق في النقد العربي من القرن الثالث حتى القرن السادس الهجري المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١، ١٩٩٩م ،ص١٢٢.

(٢) يُنظَر : العقد الفريد ، وكتاب ،الفتنة ووقعة الجمل ، لسيف بن عمر الأسدي ، تحقيق ، أحمد راتب ، دار النقاش ، بيروت ، ط١، ص١٣٩، وكتاب،أنساب الأشراف ، للبلّاذرّي: أحمد بن يحيى ،١١٣/١ وكتاب ، الطبقات الكبرى، للزهري : محمد بن سعد ، دار صادر ، بيروت ، ١١٠/٣ .

(٣) ديوان النقائض جرير والفرزدق ، ٨٠/١ .

(٤) يُنظَر : نقائض جرير والأخطل ، شرح أبي تمام ،ص٩٧.

(شيخ بني ثعلبة) لم يُكذّب جريرًا في أن بني مجاشع لم يشهدوا القتال يوم الغبيط[١] ؛ بل أكّد أن بني كليب هم أيضًا لم يشهدوا القتال يوم الغبيط ، وكأنه يستنكر إضمار جرير هذا الجانب ولا يكذّبه ، ثم يعضد استنكاره بأنّ من شهد يوم الغبيط هم سبعة فوارس من بني ثعلبة .

يكشف سياق المأخذ أن دافع الشيخ في انتقاد جرير على إضماره جزءًا من حقيقة تاريخية حاول بها رفْع مكانة قومه (بني كليب) ، وهم رهط جرير -هو دافع جرير نفسه ؛ فكلاهما يطمحان إلى رفع وتعلية شأن قومهما .

ثمّة إشارةٌ وردتْ في رواية أخرى قد تؤكّد ما قلناه عن دوافع انتقاد شيخ بني ثعلبة لجرير؛ وهي : أن الشيخ حين سمع هذه الأبيات سأل عن مُنشدِها ، فقالوا : أحد بني الخطفي، فكان جوابه في اختياره (بني كليب) ردًّا على المنشد ، وإلّا لماذا سأل : من قائلها ؟! فربّما لو قيل له أحد بني مجاشع لقال : وحتى بني مجاشع لم يشهدوا الواقعة !!

ثَمّة أمرٌ تشير إليه المرويات التاريخية لأيام العرب قد يعضد رؤيتنا ؛ وهو : أن يوم الغبيط يسمّى يوم الثعالب أيضًا ؛ لأن ثعلبًا اجتمعوا فيه وهُزِموا . يقول أبو عبيدة : ((غزا بسطام بن قيس ومضر بن عمرو والحارث الحوفزان بن شريك بلادَ بني تميم ، فأغاروا على بني ثعلبة بن يربوع ، وثعلبة بن سعد بن منبتة ، وثعلبة بن عدي بن فزارة ، وثعلبة بن سعد بن ذبيان ، وكانوا متجاورين بصحراء فلح ، فاقتتلوا ، فهُزِمت الثعالب ، وأصابوا فيهم ، واستاقوا إبلًا من نَعَمِهم))[٢] . ولعلّ من المتوقع أن تكون ردة فعل الشيخ الثعلبي حين سمع هذه الأبيات من المنشد (الخطفي) أن يُظهِر خطأَه ، وينتقد صمتَه ، ويستنكر أن يكونوا حاضرين هذا اليوم دونهم؛ ولذا قال : ((وما كنّا إلّا سبعة فوارس من بني ثعلبة)) ، إعلاءً لشأن قومه ، واسترجاعًا لنصرٍ فاتَهم.

(١) يُنظَر : ديوان نقائض جرير والفرزدق ٢٦٧/١، والعقد الفريد ١٦٩/٥ .

(٢) نقائض جرير والفرزدق ،٢٦٧/١ .

إن مطابقة الشعر للواقع وللحقيقة المطلقة مطلبٌ نقديٌّ تردّد عند بعض متلقِّي شعر الثلاثي الأموي ؛ فقد جاء أن عبد الملك بن مروان حين تلقّى قصيدة الأخطل (خفّ القطين) وسمع هجاءَه القيسيين وأحلافَهم في قوله[١] :

فَلا هَدَى اللهُ قَيْسًا مِنْ خِلالَتِهِمْ وَلا لَعًا لِبَنِي ذَكْوانَ إِذْ عَثَرُوا

ضَجُّوا مِن الحُرْب إِذْ عَضَّتْ غَوَاربَهم وَقَيْسُ عَيْلَانَ مِنْ أَخْلَاقِها الضَّجَرُ

قال له : «لو كان كما زعمْتَ لما قلتَ :

لَقَدْ أَوْقَعَ الجَحَّافُ بالبِشْر وَقْعَةً ...»[٢]

مأخذ عبد الملك على أبيات الأخطل موضعه في تكذيبه للأوصاف التي هجا بها القيسيين؛ حين هجاهم بأنهم ضالّون ، ومتضجّرون من الحرب ، فهم قومٌ لا يُطيقون القتال ، فكواهلُهم -أي : أعلى أكتافهم- تأثّرت من حمْل السلاح ، فتخاذلوا عن القتال ، وملّوا وضجروا منه . فقال عبد الملك : لو كان كما زعمتَ في وصفك ، لما قلتَ : (لقَدْ أَوْقَعَ الجَحَّافُ) . وهذه أبياتٌ قالها الأخطل لعبد الملك مستنجدًا به من قوم الجحّاف السُّلَمِيّين «يشكو إليه ما أوقعه الجحّاف فيهم من فتكٍ وقتلٍ ، لم يكد يُنجيهم منه إلا الله»[٣] . وفيها دلالةٌ على أنهم قومٌ أهلُ حربٍ وقوّةٍ وشكيمةٍ ، لا يتضجّرون ، ولا يتخاذلون ، ولا يملّون .

وعبد الملك في هذا المأخذ يكذّب الأخطل في هجائه القيسيين (كما زعمتَ) ؛ لأن قوله ليس له صلة بالحقيقة التي عرفها التاريخ عن القيسيين من قوّتهم في الحرب بين القبائل ، ثم يذكّره بكذبه عليهم ؛ لأنه هو القائل فيهم :

(١) يُنظَر : الموشّح ،ص١٨٩، والقصيدة من ديوانه ، شرح الحاوي ، ص١٧٥ .

(٢) الموشح ، ص١٨٩ ، ويُنظَر : الصناعتين ، ص٨٨.

(٣) ديوان الأخطل ، ص٢٧١.

لَقَدْ أَوْقَعَ الجَحَّافُ بالبِشْر وَقْعَةً ...

مستنجدًا بعبد الملك من القيسيين الذين أوقعوا بالتغلبيين يومَ البشر (وقعة الجحّاف) أشدّ وقعةٍ ، وقاتلوهم أشد قتال .

وبهذا ؛ فإن عبد الملك في مأخذه على الأخطل يحاكم الشعر بالشعر من منظور الواقع والحقيقة التاريخية الشعرية ، دون أن ينظر إلى سياقات كل قصيدة وظروفها الزمانية والمكانية .

فالأخطل حين هجا القيسيين أمام عبد الملك فقد كان للهجاء مكانَه من سياق القصيدة الكامل ؛ حيث وقف على الظعائن وذكر الرحيل ، وما اتصل بهما مِن ذِكر الخمر ، ثم خاطب الخليفة وامتدحه ، وفزع إلى ذكر أعداء التغلبيين الذين يحاولون الوشاية بهم ؛ لإيقاع الخلاف بينهم وبين الخليفة . فوقف محذّرًا من مولاه زفر بن الحارث زعيم القيسيين ؛ فالتغلبيون أقربُ من القيسيين إلى الخليفة ، ومن أجله جاءوا برأس عمير بن الحباب السلمي ، وهي الشرارة الأولى بين التغلبيين والسُّلَميين . وقد حدثت وقعة (البشر) انتقاما لهذا الثأر القديم . ولذا ؛ فنحن أقرب وأنصح وأخوف عليك منهم ، فهم قومٌ لا يُؤْمَن شرُّهم . وبدأ انطلاقًا من هذه النقطة الفخرَ عليهم ، وهجاءَهم . وبذلك ؛ فإن سياق الهجاء هنا جاء متكاملًا في رؤيته مع سياق القصيدة الكلي . ولو أن الأخطل ذكر في أول القصيدة أنهم قوم أشدّاء في الحرب أقوياء في المواجهة ، ثم أردفها في نهاية القصيدة بوصفهم بالتخاذُل في القتال والخوف من المواجهة والملل لكان لمأخذ عبد الملك وجهٌ من الصّحّة . لكن لكل قصيدةٍ سياقُها الذي تنساق معها الأفكار ، وتتتابع بداخلها الرؤى .

ثَمّة أمرٌ يمكن أن يُردّ به على مأخذ عبد الملك ، وهو : أن الأخطل حين استنجد بعبد الملك في قوله :

لَقَدْ أَوْقَعَ الجَحَّافُ بالبِشْر وَقْعَةً ...

لم يقصد الاستنجاد الذي يدلّل على ضعف قوم الأخطل أمام قوم الجحّاف ، وقوة وشدّة السلميّين في الحرب ؛ بل كان معاتبًا لعبد الملك ، ومهدِّدًا له بأنه سيرحل هو وقومه عنه إذا لم يكن وفيًّا معهم كما كانوا أوفياء معه . ولذا ختم قصيدته هذه بفخره ببني قومه ، يقول : ((إنهم لا يبرحون يقاتلون أشد القتال ، وينتصرون أروع انتصار ؛ فيحمون ثغور البلاد ، ويلجأ إليهم الخائفون ، ويجزع أعداؤهم منهم ؛ لأنهم لا يخوضون غمار المعركة حتى يجلّوا فيها، ويكون لهم اليوم الأغرّ الفريد سائر الأيام)) [١] .

وبهذا تبيّن أن عبد الملك حين ذكّر الأخطلَ باستنجاده من قوّة وشدّة بأس القيسيين كان يعزِل الأبيات عن باقي سياقها الكلي ، وهو عزْلٌ قتل المعنى الذي من خلاله لا وجه للمأخذ على الأخطل ؛ فالحقيقة في الأبيات التي قالها الأخطل لا تتنافر مع الحقيقة التي استحضرها عبد الملك في الأبيات الأخرى .

في النماذج السابقة ظهر أن بعض متلقي شعر الثلاثي الأموي كانوا يميلون في نقدهم إلى إعلاء قيمة الحقيقة في الشعر ، فأي مخالفة للواقع يُعد عيبًا وكذبًا ، متغاضين ((عن السياق الذاتي ، ولحظة الإبداع . والاكتفاء بالمستوى الخارجي للعلاقة)) [٢] ، ومدى اتساقه مع الحقيقة . فها هو أبو تمّام في شرحه بيتَ جريرٍ :

أَوَجَدْتَ فِينا غَيْرَ غَدْرِ مُجاشِعٍ ومَجَرّ جِعْثِنَ والزُّبَيرِ مَقالَا[٣]

يخطِّئه بقوله : ((عيّر بني مجاشع بقتْل الزبير ، وقتَلَه ابن جرموز -لعن الله ابن جرموز-، ولم يكن لمجاشع في قتْله ذنب . وما ادّعى على جِعْثِنٌ باطلٌ وزورٌ)) [٤] .

---

(١) ديوان الأخطل ، ص٢٧٣ .

(٢) جودة نصر : عاطف ،الخيال ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، د.ط ، ١٩٨٤م ص١٨٥.

(٣) نقائض جرير والأخطل ،ص٩٧ .

(٤) المصدر السابق ،ص ٩٧

فسياق المأخذ جاء من منظور التشكيك في صحة الخبر أو الحادثة من كذبها ، ولم يأخذ أبو تمّام في اعتبار شرْحه أن الشاعر بإمكانه أن يقتنص الحكايات التي تسير على ألسن الناس ويتداولونها ، ويصوّرها ويضخّمها كما تقتضي حاجة غرضه (الهجاء) ، الذي يعتمد في أغلبه على الأكاذيب والافتراءات . وبذلك ؛ فإن أي اعتراضٍ على الشاعر بأن وضْعه غير مطابق للحقيقة يمكن للشاعر أن يردّ كما قال سارتر: بأنّه يصوّر الأشياء كما يحكي الناس عنها ... بأنها مجرّد ما يظنّه الناس[١] ، وأنه لا يخدِم الكلمات إنّما يستخدمها[٢].

وبذلك ، وأمام ما للشاعر من مساحات الخيال في تصانيع الشعر ؛ فإن معيار الكذب أو الصدق في تخطئة الشعر وتحويله إلى مهمة أخلاقية صِرْفة فيه نظر . ويمكن توجيه البيت المُخطَّأ وتخريجه بناءً على أن الجانب المعرفي الأخلاقي في الشعر يُعدّ جزءًا جماليًّا ، وليس مهمّةً وظيفيّةً يقوم بها الشاعر ، تخلو من رؤيته الخاصة ، وفلسفته الحياتية ، ومن الخيال ، وتقوم على مبدأ الأخلاق والصدق ؛ ((فالشاعر إنما يتعامل في علاقته بالكون والحياة والإنسان من زاوية رؤيته الفلسفية الخاصة التي ينفرد بها ، ويبرز هذا التفرُّد في قدرة الشاعر على تشكيل قضايا الكون والحياة والإنسان تشكيلًا جديدًا ، يصبح الجانب المعرفي الأخلاقي فيه جزءًا جماليًّا فاعلًا في لحمة الشعر وسُداه)) [٣] .

المآخذ النصية :

عرضْنا في المآخذ السابقة قراءةً لدور العامل الخارجي عن النص في التأثير على خطاب التخطئة ، وأشكال تلقّيه ، فيما سمّيناه (المآخذ السياقية) ، التي لا تقف في نقدها على البنية

(١) أرسطو : فنّ الشعر،تحقيق حمادة ، إبراهيم ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، د.ط ، د.ت ،ص٢١٧.

(٢) سارتر : ما الأدب ؟ ترجمة : محمد غنيمي هلال، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٤م ، ص٧ .

(٣) الحارثي : محمد بن مريسي ،الاتجاه الأخلاقي في النقد العربي حتى نهاية القرن السابع الهجري مطبوعات نادي مكة الثقافي ، جدة ، دار المدني ، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م ،ص٢٨ .

الداخلية للنص ، إنما تعمد إلى إقامة صِلات وعلاقات داخل النص وسياقاته الخارجية ؛ كالسياقات الثقافية والاجتماعية والسياسية والنفسية . وهو دورٌ لا ينفصل انفصالا تامًّا عمّا نتدارسه في (المآخذ النصية) ؛ فالنصية ليستْ «تناوُلًا للنصّ المنغلق ، بمعزلٍ عن المحيط والسياق» [١] ، ولكن تنوّع خطاب التخطئة في مدوّنة التراث دعا إلى هذا التقسيم التنظيمي .

النصّ نسيجٌ متماسكٌ من الأفكار المتسلسلة والكلمات المتوالية[٢]، والتراكيب المنظمة شكليًّا ودلاليًّا ، وبما أن «النصّ وحدة دلالية ، وهذه الوحدة ليست وحدة شكل بل وحدة معنى» [٣] أيضًا -فإنّ المآخذ النصّية التي اتجهت إلى النصّ كانت تدور حول فنّيّاتِه ؛ كالمآخذ حول اللغة والنحو ، والدلالة ، والبلاغة والعروض ؛ أي : خطاب التخطئة في المآخذ النصية كان عاملًا داخليًّا . وليس هذا في الخطاب فحسب ؛ بل إنّ النصّ بفنّياته وعوامله الدلالية والشكلية أسهم في تحريض المتلقّين لمحاكمته وتخطئته . فإنّ المعارف القبليّة للمتلقّي ساهمت هي أيضًا في توجيه وقراءة وتخطئة النصّ ؛ وبذلك يكون القارئ المتلقّي هو الذي يسند أو يصب المعاني في داخل النصّ[٤] ، ويتفاعل مع معطياته الداخلية .

(١) السبتي : عبد الأحد ،مقدمة كتاب التاريخ واللسانيات ، النص ، ومستويات التأويل ، مجموعة بحوث نشرتها جامعة محمد الخامس ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، المغرب ، ١٩٩٢م ،ص٧

(٢) حمود : محمد ،تدريس الأدب ، استراتيجية القراءة والإقراء، طبعة النجاح الحديثة ، الدار البيضاء ١٩٩٩م، ص٢٥ .

(٣) يقطين : سعيد ،انفتاح النص الروائي ، النص والسياق ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ، ٢٠٠١ ط٢، ص١٧.

(٤) الصبيحي : محمد الأخضر ،مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، الدار العربية للعلوم ، بيروت ط١ ١٤٢٩هـ /٢٠٠٨م ، ص٣٣ .

المآخذ اللغوية والنحوية :

التلقي الصناعي وردّة الفعل العقلية :

بعد أن تمّ للنحويين واللغويين صياغة القواعد النحوية والقوانين اللغوية ، ورسْم ثوابت اللغة «صار إليهم مع الأيام نقد الكلام والفتوى فيه ، فأصبحوا يخطِّئون ويصوّبون ، ويحرّمون ويحلّلون ، رامين من وراء ذلك إلى صيانة اللسان العربي من الخطأ في كتاب الله . ومن هنا نشأت فكرة الخطأ والصواب في اللغة ، وتلك الفكرة التي جعلت للنحاة نوعًا من المراقبة والولاية على كلام الناس ، لا يسمحون لأحدٍ أن يتجاوز تلك الحدود التي رسموها ، والقواعد التي وضعوها» [(١)] .

وهذه الولاية بنسقية الخطأ واللحن لم يسلم منها الثلاثي الشعري الأموي ؛ على الرغم من أنهم يُعدّون من شعراء العرب الفصحاء ، وأهل سليقة قويّةٍ سليمةٍ ، وأشعارُهم تعدّ مادة خصبة للدرس النحوي واللغوي ؛ لكنهم وقعوا تحت سلطة النقد والمؤاخذة ، وكان الفرزدق أكثر مَن وقع منهم تحت سلطة النحاة ، فقد «أخذوا في مهاجمته بما في أيديهم من قواعد النحو»[(٢)]، يحاولون إلزامه الامتثال لمعاييرهم وقواعدهم ، وهي إلزامية محالةٌ في الغالب[(٣)] .

ومن هذه المآخذ التي أخذها علماء اللغة على الفرزدق : ما جاء في مآخذ المرزباني بأنّ «محمد بن سلّام قال : أخبرني يونس أن عبد الله بن أبي إسحاق قال للفرزدق في مدحه يزيد بن عبد الملك :

---

(١) وراق : محمد غالب ، الخصومة بين النحاة والشعراء ، أسبابها ، وصورها، مطبوعات نادي جيزان ط١، ١٤١٩هـ/١٩٩٩م ، ص١٩ .

(٢) الحاجري : محمد طه ،في تاريخ النقد والمذاهب الأدبية ، العصر الجاهلي ، والقرن الأول الإسلامي، دار النهضة العربية ، بيروت ، د.ط ، ١٩٨٢م ،ص١١٨ .

(٣) يُنظَر : خبَرٌ أورده المرزباني ، ص١٤٠، بأنّ الفرزدق عدل عن توجيه عنبسة بن معدان الفيل ، ورفض الامتثال له.

مُسْتَقْبِلِينَ شَمَالَ الشَّامِ تَضْرِبُهُمْ بِحَاصِبٍ كَنَدِيْفِ القُطْنِ مَنْثُورِ

عَلَى عَمَائِمِنَا تُلْقَى وَأَرْحُلِنَا عَلَى زَوَاحِفَ تُزْجَى مُخُّهَا رِيْرِ

فقال له ابن أبي إسحاق : أسأْتَ ، إنما هي (رِيْرُ) ، وكذلك قياس النحو في هذا الموضع. قال يونس : والذي قال جائزٌ حسنٌ .. قال الفضل : قال التوزي : ... ثم ترَكَ الناسُ هذا ورجعوا إلى القول الأول»[١].

وفي رواية أخرى : أن الحضرمي قال للفرزدق حين سمع الأبيات : أقْوَيتَ . فغيّره الفرزدق ، وقال : (محاسير) . وبلغ الفرزدقَ أن الناسَ يقولون : قد أقوى الفرزدق ، ولم يبلغه بعدُ أنّ قائلَه الحضرمي ، فقال : فما بال هذا الذي يجرّ خصيتيه في المسجد -يعني : ابن أبي إسحاق الحضرمي- لا يجعل له بحيلته وجهًا[٢] ، ولبيتي مخرجًا في العربية ؟ أما لو شئتُ لقلتُ: (محاسير)، ولكنني والله لا أقوله .

وقد أشارت الرواية إلى أن الحضرمي قال : الخفض في (ريرِ) جيّد ، وتقديره : على زواحف ريرٍ مخُّها تُزجى[٣] .

كما أورد المرزباني أيضًا رواية أخرى لمتلقٍّ آخر لهذا البيت (عنبسة بن معدان الفيل) وهو يشاكل ابن أبي إسحاق الرأي في المأخذ[٤].

---

(١) الموشح ، ص١٣٧-١٣٨ .

(٢) المصدر السابق ، ص١٣٩، بتصرف .

(٣) خزانة الأدب ،١/٢٣٨-٢٣٩ .

(٤) تلقّي عنبسة الفيل لا يختلف عن تلقّي الحضرمي ؛ حيث عاب عليه جرّ كلمة (ريرِ) وحقّها الرفع . إلا أنّ ردّ الفرزدق عليهما اختلف ، فقد هجا الحضرمي ، واستفهم عاتبًا في هجائه حين لم يجعل للكلمة توجيهًا نحويًّا . وعلماء النحو قادرون على الاحتيال إذا رغبوا . أمّا مع عنبسة الفيل فقد اتّكأ على قضية العروبة والنسب العربي ، فعيّر عنبسةَ بنبطيّته . يُنظَر : الموشح ،ص١٣٩-١٤٠ .

قراءة للمأخذ من خلال الروايات السابقة :

تُحيلنا الروايات إلى أن متلقي بيت الفرزدق متنوعون في استجاباتهم ؛ فابن أبي إسحاق وعنبسة الفيل يخطِّئون البيت ، فتلقِّيهم له سلبيّ . أمّا يونس والرواة وجمهور العامة والفارسي (ستورد روايته فيما بعد) فيقبلونه ويجيزونه . فتلقِّيهم له إيجابي . وبين التلقي السلبي الرافض والإيجابي تكشف الروايات أنهم يلتقون في معقدٍ واحدٍ ، سيتبيّن مع القراءة والتحليل .

إنّ مأخذ الحضرمي على بيت الفرزدق ، ووجْه اعتراضه –جاء من كون الشاعر خرج على قواعد النحو ؛ إذ يرى أن الأصل في تركيب البيت أن يُنشَد بالرفع لا بالكسر . «برفْع (ريـر) على أنها خبر (مُخّها) . ويرى أنّ الشاعر إنْ تمسّك بقوله أخطأ القياس ؛ أي : قياس قواعد النحو . وإنْ رفع أخطأ قياس القافية ؛ فيكون قد أقوى» [(١)] .

هذا الاعتراض يمكن مناقشة سياقاته وبواطنه ومرجعيته من خلال ظاهر لفظه وبعض ردوده المتنوعة في المدونة النقدية ، التي تقاربت في سياقين : سياق اعتراض محض ، وسياق اعتراض موجّه .

أما سياق الاعتراض المحض فتجسّد في قوله : (أسأْتَ .. وكذلك قياس النحو في هذا الموضع) . وهو اعتراض يُفصح في مجمله عن أنه يتعامل مع الشعر انطلاقًا من نظرته لوظيفة الشعر التي تجسّمت وجهّزت منذ بدء حركة التدوين وجمع اللغة ؛ لصناعة قواعد علومهم ، ولاسيما النحو العربي . فالشعر له وظيفته عند النحاة واللغويين بوصفه شاهدًا على قواعدهم وقوانينهم اللغوية الضابطة للّحن ، لا بوصفه شاهدًا على فنّية الشعر نفسِه ورُؤاه . لذا قال : (كذلك القياس في النحو) . وهذه الغاية التي نشأ النحو العربي من أجلها ووظّف الشعرَ في خدمتها ؛ وهي : «ضبْط اللغة ، وإيجاد الأداة التي تعصم اللاحنين من الخطأ ، فرضتْ على هذا

(١) العقيبي : يحيى بن أحمد ،مخالفات الفرزدق ومشكله في مسائل الحذف ، دراسة في التركيب والبنية رسالة دكتوراه مخطوطة ، جامعة أم القرى ، ١٤٢٩هـ ، ص٤٦٥ .

النحو أن يتّسم في جملته بسمة النحو التعليمي ، لا النحو العلمي» [١]. أي : أنهم يعالجون الشعر وينظرون إليه بناءً على أصول النحو الذي سنّوا نظامه وأقرّوا قواعدَه ، دون الالتفات إلى علم النحو الذي يمكن من خلاله الكشف عن الخصائص الفنية للكلام ، ومكامن التفرُّد والإبداع الشعري في التركيب المخالف لقانون اللغة المُسَنّ . وابن أبي إسحاق الحضرمي يتحرّك في محاكمة الفرزدق من هذه الخلفية الثقافية ، مع علمه ويقينه بأن ما يخالف الأصول والقواعد التي وضعها النحاة لا يخرج عن دائرة الصواب ، وإنما هناك لغة جيّدة وهناك الأجود ، وهناك الحسن من اللغات وهناك الفاسد ؛ إذْ عدّ بيت الفرزدق السابق لخروجه عن القاعدة النحوية التي تستوجب أن يكون الخبر مرفوعًا -فاسدًا يستحقّ المؤاخذة . ولفظة (أسأْت) التي اختارها بدلًا من (أخطأْت) تعمّق هذه الرؤية ؛ فالإساءة هي إفساد الشيء وعدم تحسين عمله . والعرب تفرِّقُ بين الخطأ واللحن والإساءة ؛ فـ«اللحْنُ : صرْفك الكلام من جهته ، ثم صار اسمًا لازمًا لمخالفة الإعراب . والخطأ : إصابة خلاف ما يقصدُ ، وقد يكون في القول والفعل . واللحن لا يكون إلا في القول» [٢]. وأمّا الإساءةُ فتربطها العربُ بالتخطئية والتقبيح ، وعدم تحسين القول . وتفرِّق بينها وبين الخطأ ، فـ : «سوَّأْتُ عليه فِعْلَه ... إذا عِبْتُه عليه ، وقلتُ له : أسأتُ . ويقال : إنْ أخطأتُ فخطِّئني ، وإنْ أسأتُ فسَوِّئْ عليّ ؛ أي : قبِّح عليَّ إساءتي» [٣] . وهي لفظةٌ تقابلُ عند العرب لفظة (إحسان) ، يقولون : أحسنتُ بفلانٍ ، وأسأتُ بفلانٍ . إي : أحسنتُ إليهِ ، وأسأتُ إليه[٤].

(١) حسّان : تمّام ، اللغة العربية : معناها ، ومبناها ، دار الثقافة ، دار البيضاء ، د.ط ، ص١٤.

(٢) العسكري : أبو هلال ، الفروق اللغوية،تحقيق جمال مدغمش ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط١ ١٤٢٢هـ/٢٠٠٢م ، ص٦٩ .

(٣) لسان العرب :مادة (أ س أ).

(٤) المصدرالسابق .

فكلمة (أسأْتَ) في سياق مأخذ الحضرمي على الفرزدق لها دلالة دقيقة ، يجب تقديرُها تقديرًا جيّدًا يتواءم مع موقف المؤاخِذ ومرجعيته ورؤيته.

إنّ قولنا بأن النحاة –وعلى رأسهم الحضرمي– لهم مرجعيتهم الخاصّة في نظرتهم لوظيفة الشعر ؛ مما جعلهم يعدّون ما خالفهم شذوذًا يُحفَظ ، ويمنعون القياس ، وكثيرًا ما يؤوّلون ويوجّهون ويخطِّئون ما يعارض قوانينهم النحوية من الشعر –فإنّ هذا لا يمنع من أن نشير إلى نقطة مهمة في عملية تقبُّلهم وتلقّيهم للشعر المخالِف لسَنَنهم ؛ كشفَ عنها مقولتُه : (أسأْتَ القياسَ) ، وهي : أن في هذا الاعتراض تقبُّلٌ صريحٌ لمخالفة الفرزدق النحوية ، واعترافٌ بأنها مخالفة لا تُخرِجه من دائرة لغة العرب الفصحى ، إنما هي لغة من لغات العرب ، واستخداماتهم الأقل عملًا بها وأقلّ جودةً في الفصاحة والتداوُل ؛ ولذا فهو لم يُحسِن حين جاء بها ، ففي لغة العرب ما هو أجود من هذا التركيب وأكثر انتشارًا ، وهو ما تمّ ضبْط اللغة والنحو عليه . وخروج الفرزدق عنها يُعدّ إساءةً للغة ، ولا يُعدُّ خطأً فيها . والخطأ المقصود هنا : ضدّ الصواب . وبذلك فما قام به الفرزدق هو خروجٌ عن اللغة الأكثر شيوعًا في كلام العرب ، وهذا الخروج قد يسهم في إضعاف القواعد التي سنّوها لضبط اللغة والمحافظة عليها ، كما قد يسهم في إضعاف التزام العامّة بها ؛ مما يُفسِد الغاية التي من أجلها ظهر النحو التعليمي . ومن هنا كان تلقّي ابن أبي إسحاق تلقِّيًا صناعيًّا عقليًّا تعليميًّا ؛ أكثرَ من كونه علمًا يتغيّا الشعر للشعر ، ويبحث عن خبايا رؤية الشاعر ، ومكامن جماليات اللغة وتراكيبها .

ومن اعتراضات الحضرمي المحضة التي أُوردت في مرويات المؤاخذة على بيت الفرزدق قوله : (أقْوَيْتَ) ، وهي لفظة لها منطلقاتها ومقتضياتها الضمنية ، ووشائجها التي تصلها بالعروض والموسيقى ؛ أكْثَرَ من صِلتها باللغة والنحو . حيث يُعدّ الإقواء عيبًا من عيوب الشعر ؛ لاختلاف حركة الرويّ في قصيدة واحدةٍ[1] . ومع ذلك كان بوشائجه مأخذًا من مآخذ النحاة

(١) التبريزي : الخطيب ، كتاب القوافي في العروض والقوافي، تحقيق حسن عبد الله الحساني ، مكتبة الخانجي ، مصر ، د.ط ، د.ت ، ص١٦٠ .

على الشعراء ؛ فـ((هل الإقواء عيبٌ نحويٌّ أم عيبٌ موسيقيّ ؟ ... مَن الذي وضع يده على هذا العيب : النحويُّ أم الشاعر الموسيقيّ؟))[١] .

في الرواية يظهر أن الإقواء عيبٌ نحويٌّ ؛ لأن المؤاخذة كانت متمركزة على وجوب رفْع (رير) المكسورة ؛ وهذا يعني أن الفرزدق أنشد بيته بالكسر موحِّدًا حركة الرويّ في كل القصيدة ، محافظًا على موسيقى شعرِه وأنغامِ بيته ؛ فلم يأتِ ببيتٍ مكسورٍ وآخر مرفوعٍ ، إنما حافظ عليه من الكسر التطريبي ؛ فأين الإقواءُ إذَنْ ؟!

لفظة (الإقواء) التي حاكَم بها الحضرمي الفرزدقَ مرجعيّتُها تفكيرٌ نحْويٌّ ؛ إذْ لا يُقصَد بها أن الشاعر خالَف حركة القافية فأتى ببيتٍ مجرورٍ وآخر مرفوعٍ في ظاهر الإنشاد والنغم ؛ إنّما يقصد بها كما ورد عند العرف في أصلها المعجمي : المخالَفة بين أمرين . يقولون : أقوى الفاتِلُ حبْلَه -إذا خالَف بين قُواه ، فجعل إحداهنّ قويّة والأخرى ضعيفةً ؛ أي : إنّ ((الشاعر يُنشِد أبياتَه منغّمةً نغمًا واحدًا ، ثم إذا أنعمْتَ نظرك في حركة الرويّ من كلّ بيتٍ وفق ظاهر عوامل النحو ومقتضيات كلام أهل الصناعة -بدا أنّ مِن هذه الحركات ما حقُّه الرفع أو النصبُ أو الجرّ .. ولكن الشاعر لم يفعل ، وفعل !

فأمّا لم يفعل ؛ فالمعنى : أنه لم يفعل التخالُف في الحركات ، بل التزم حركةً واحدةً ؛ هي الحركة التي بنى عليها سائر أبياته .

وأمّا كونه فعل ؛ فمعناه : أنه ساق بيته على وضْعٍ من أوضاع النحو ، وأجرى بيته وفق مجرى من العربية اعتمد فيه : إما على لهجة البعض ، أو على ظاهرة من ظواهر كلامهم ، أو على شيءٍ حدا به إلى ما فعل)) [٢].

(١) كشك : أحمد ، القافية تاج الإيقاع الشعري ، مكتبة الفيصلية ، مكة المكرمة ، ١٤٠٥هـ ،ص١٢٣ .

(٢) العقيبي : يحيى أحمد ، مخالفات الفرزدق ومشكله في مسائل الحذف ، ص٤٩٧.

فالشاعر الفرزدق في الأبيات السابقة فتَل شعرَه ، فجاء حبْل أبياتِه يحوي لغةً قويّةً فصيحةً من لغات العرب ، وتجري على مقتضيات صناعة نُحاتِهم . كما أن جزءًا من هذا الحبل المفتول ضَمّ وجهًا غير شائع في لغة العرب ، ويخرج عن صناعة قواعدهم . ومن هنا جاء استنكار الحضرمي وتخطئته للفرزدق حين خرج بفتله للبيت (رير) على النحو الظاهر المقعَّد إلى نحوٍ آخرَ يقصدُه ويتغيّاه .

وسيتبيّن صحّة هذا الوجه الخفي الذي ابتغاه الفرزدق إذا ما بحثْنا عن توجيهٍ أدبيٍّ لهذا التركيب المخالف . وقول الحضرمي : (وكذلك القياس في هذا الموضع) يعزّز ما قلناه من أنّ الشاعر لم يخرجْ على لغة العربِ ، إنّما خالف قياس النحو المقعَّد من لغة العرب . وبذلك ؛ فالفرزدق لم يخطئ بل أساء حين اختار أن ينسج شعرَه خارج نطاق الشائع من قوانين النحاة .

وهذا القول يفتح أمامنا بابًا لمناقشة سياق اعتراض الحضرمي (الموجّه) . فقد أوردت الروايات له توجيهاً لهذا البيت ، وهذا يعني اعتقادَه بأن اللغة في فصاحتها تقع عند الشعراء القدماء بين مرتبتَي (فصيح ، وأفصح) . وما قاله الفرزدق فصيحٌ ، لكنه لا يدخل في دائرة الأفصح الذي يحتج به النحويون واللغويّون . وهذا عينُه ما أثار غضب الفرزدق حين اعترض عليه الحضرمي طالبًا منه أنْ يبحَث له عن مخْرَجٍ نحويّ . – فالنّحاةُ عُرِفوا بأنهم في تخريجهم لشواهد الشعر العربي القديم التي لا تتوافق مع قواعدهم يبحثون لها عن وجْهٍ ومخْرجٍ نحويّ – «لأنّ له وجهًا في لغة القبائل التي استبعدها اللغويون القدماء عن دائرة الاحتجاج»[(١)] .

ومما يعزّز هذا قوله : (لبيتي مخرجٌ في العربية .. أما إني لو شئت لقلتُ : محاسير . ولكنني والله لا أقوله) . إذ يوحي القولُ صراحةً بإصرار الفرزدق على قناعته بصحّة استعماله، وقصده لهذا الاستعمال الخارج عن القياس قصدًا ؛ عن خبرة ، ومعرفةٍ ، ودرايةٍ بأسرار اللغة . فمخالفة

(١) نتوف : أحمد محمد ، النقد التطبيقي عند العرب في القرنين ، الرابع والخامس الهجريين ، دار النوادر دمشق ، سوريا ، ط١، ١٤٣١هـ /٢٠١٠م ، ص٣٧٦ .

الفرزدق بنظْمه في لغة هناك الأقوى منها ليسَ خطأً ؛ بل تمكُّنًا من اللّغة ، ودليلَ قوّةٍ على الإحاطة بكل لغات العرب .

والأخْذ بلغة غيرُها أقوى منها أمرٌ ثبتتْ معرفته لدى النحاة ؛ فإن ابن جنّي أشار إلى «أن الفصيح من العرب قد يتكلّم باللغة غيرُها أقوى في القياس عنده منها» [١] .

والحضرمي على يقين من ذلك ؛ لذلك قال للفرزدق في إحدى الروايات : ((عِيبَ عليك بيتك ؛ وقد قال الأعشى : كلُّ مُلِثّ صوبه ماطرِ)) . وقال : ((الخفْض جيّد ، وتقديره : على زواحف ريرٍ مخّها تزجّ)).

فهاهنا الحضرمي يوظف المماثلة في شاهد الأعشى الذي استحضره ليكسر القول بأن ما عمل به الفرزدق من كسْر (ريرِ) وحقُّها الرفع وفق قواعد النحو -ليس خطأً وإن كان مخالفًا للقياس . والدليل : قول الأعشى (كل ملث صوبه ماطر) ؛ حيث قدّم الفاعل (صوبُه) على (ماطر) ، وهو يدخُل في دائرة المحتَجّ بهم زمانًا ومكانًا . وعليه ؛ فإنّ لفظة (ريرِ) المكسورة في بيت الفرزدق ليستْ خبرًا واجب الرفع لـ(مخها) المبتدأ -إذا ما أراد أن يجعل لها وجهًا من الصحّة- ، ولكنها نعتٌ سببيٌّ لـ(على زواحف) تمّ تأخيرُها وتقديمُ فاعلها (مخُّها) ، وهو وجهٌ نحوي جائز الاستعمال ؛ على الرغم من أنّ هناك من لا يجيزُه ولا يصحّ في مذهبه[٢] .

إلّا أننا نجد المذهب الكوفي يجيز تقديم الفاعل على عامله . والحضرمي في تلقّيه التوجيهي لبيت الفرزدق يميل عن مذهبه البصري إلى ما يسمح به المذهب الكوفي ؛ اعترافًا بأن الوجه اللغوي الذي قال به الفرزدق «وجهٌ واردٌ محتمَلٌ ، وليس فيه -وإنْ كان مخالفًا- خطأٌ ، إنما ارتكابٌ لأقل الوجهين وأدنى الرأيَيْن . على أن الأخْذ على بيت الفرزدق ونقده بمسألة : كيف

(١) الخصائص ، ١/١٢٥ .

(٢) الأنصاري : ابن هشام ، أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق محمد محمد عبد الحميد ، المكتبة العصرية ، بيروت ، د.ط، ١٤٢٠هـ/١٩٩٩م ، ص٧٧ .

يُقدَّم الفاعل على عامله ؟ ليس نقدًا مبطِلًا للبت ؛ بل هو مبطِلٌ لأن يكون في الذروة من الفصاحة، وإن كان فصيحًا)) [١].

إنّ مَيْل الحضرمي عن مذهبه من أجل تخريج بيت الفرزدق[٢] يجعلنا نعمّق اعتقادَنا بأن الفرزدق كانَ واثقًا من قوله الشعري ، وعلى يقينٍ بأن في لغة العربِ التي نشأ عليها وتحدّث بها سليقةً -بحبوحةً وفسحةً من أوجُه اللغة الفصيحة السليمة ، ومسالكها التي تجيز له مخالفة القانون والنظام اللغوي الذي استقرّ في الأذهان بعد تقعيده وتقييسه ، وتُجْبِر متلقّيه على الخضوع له ؛ لذا كان كثير المخالفة لقواعد النحويين ، كثير الخروج عن نظامهم القياسي . ولقُدرته وتمكُّنه من مسارات اللغة كان يُلغِزُ في شعره ، ويخالف ويعترض على من اعترض على استعمالاته وخروجاته . يؤكّد ذلك ما قاله في هجاء الحضرمي :

فَلَوْ كَانَ عَبْدُ اللهِ مَوْلًى هَجَوْتُهُ وَلَكِنّ عَبْدَ اللهِ مَوْلَى مَوَالِيَا

فردّة فِعل الفرزدق القولية هذه حين اعترض عليه الحضرمي في أبياته السابقة - بما تحمله من أفكار ترميزية- تدلّ على أنّ ((الشخصية الإنسانية والأفكار هي كيانات تترمّز من خلال الفعل)) [٣] والقول . فقوله : (ولكن عبد الله مولى مواليا) يحمل نسَقَين ترميزيين ضدّ تلقّي الحضرمي السلبي لأبياته :

أحدهما : إثبات اتساع اللغة وقابليتها للتنوّع والتأويل والتعدّد ، وهو نسَقٌ أكّده غيرُ واحدٍ من النّحاة ؛ سواءً بتوجيه البيت وتخريجه ، أو بقبوله لغة من لغات العرب الجيّدة .

(١) العقيبي : يحيى ، مخالفات الفرزدق ومُشكِله في مسائل الحذف ، ص٤٧٨ .

(٢) الروايات التي ذكرت تخريجات الحضرمي تُسْقِطُ -في نظري- الرواية التي جاء فيها أن الفرزدق غيّر في بيته من أجل النحاة .

(٣) تيودوروف : تزفيتان ، القراءة بناء ، مبحث من كتاب ، القارئ في النص : مقالاتٌ في الجمهور والتأويل ترجمة : د.حسن ناظم ، علي صالح ، دار الكتاب الجديد ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٧، ص٩٧ .

فابن جنّي ذكر أن هذا الوجه الذي استعمله الفرزدق في «ياء المنقوص في الجمع والذي يُعدّ في قانون النحاة لغةً غير مشهورةٍ -هو وجهٌ له في الاستعمالِ سِرٌّ وفائدةٌ، يقصدها الفرزدق قصدًا حصل به الغرض المطلوب بدقّة، أكثر من الوجه الأذيع عند العرب» [(١)].

كما أن البغدادي ذكر أن البيت جاء على لغة من لغات العرب، وأن أكثر من باشر البيت من اللغويين والنحاة عدّه ضرورة من الضرورات الشعرية[(٢)].

أمّا النسق الآخر الذي قصده الفرزدق من قول هذا البيت فهو إثبات أن الشاعر العربي الفصيح الفحل حينما يتحدّث بأي لغة من لغات العرب فيجب أن تُقبل منه؛ لأنه عربي أصيل. فعروبة الدم والمنشأ كفيلة بصفاء اللسان. لذا قال للحسن البصري حين اعترض عليه في إحدى مآخذه: «ما ولدتْني إلّا ميسانية إن جاز ما تقول يا أبا سعيد» [(٣)]. أي: إن أصولي عربية صريحة، فكيف يدخل الشكّ عليكم في تخطئتي ؟! ومن هنا جاء اختياره في هجاء الحضرمي في قوله: (مولى مواليا) لهذه الجملة تحديدًا، فـ(الموالي) أصولهم غير عربية، وهذا مدعاةٌ لأنْ يشعر الفرزدق صاحب الحجة في اللسان والقوة في البيان بأنه أعلى مرتبة وأرفع درجةً منهم في التمكُّن من اللغة؛ علاوةً على أنه شاعر، والشاعرُ له الفضل على النحوي من جهة الفكر وبلوغ أسرار الشعر، فليس هناك وجه مقارنةٍ - مع حفظ المراتب لكليهما- بين الفرزدق العربي وبين الحضرمي المولى. فالفرزدق نشأ في اللغة وتمرّس عليها بالفطرة والفطنة، فكان حريصًا على تقويم لسانه والأخْذ بكل ما عند العرب من لغات واستعمالات. لذا قالوا: لولا شعر الفرزدق لذهب ثلث لغة العرب. والحضرمي كان بفكره الصناعي وفطنته يحصُر اللغة ويقنّنها، ويهمِل الفصيح

(١) التصريف الملوكي، شركة التمدّن، القاهرة، ط١، ص٥٣.

(٢) خزانة الأدب، ١/٢٣٥-٢٣٦.

(٣) يُنظَر: البصري، علي بن حمزة، التنبيهات على أغاليط الرواة، تحقيق، عبد العزيز الميمني، مصر دار المعارف، ١٣٨٧هـ ١/٧.

من لغة العرب إذا ما عارضتْ قواعدَه ، أو يعدُّها من الاستعمال الشاذّ القليل . وشتّان بين من يفتح للغة الهواء لتنمو بالفطرة ، وبين من يقيسها ويؤطّرها بصنعة عقلية.

إنّ نقد الحضرمي وتقييمه لمخالفات الفرزدق وخروجاته لم يكن نقداً مدفوعاً بالعنصرية ، وليس مرده للشعوبية، فليس كل انتقادُ من النحاة ذوي الأصول غير العربية للشعراء الفحول العرب قائمًا على شعورهم بالاضطهاد والظلم[1]، مع ورود هذا الاحتمال ووجاهته -إلّا أن الشعوبية -في ظنّي- أتتْ لاحقةً لمعركة ابن أبي إسحاق مع الفرزدق . فالدافع الحقيقي في تتبُّع أخطاء الفرزدق هو : أنّ عقلية (الحضرمي) عقليّةٌ صناعية عمليّةٌ ، تتلقّف ما شذّ عن القاعدة ، وتبحث عن مواطن المخالفة ؛ من أجل المحافظة على اللغة ، وعصمة الألسن من الانحراف . فهذا هو الهدف الأسمى الذي جعل ابن أبي إسحاق يصحّح ويقيّم ما رآه خارجًا عمّا استقرّ في صنعتهم . وصاحبُ الصنعة عادةً ما يحرص على تجويد صنعته ، والمحافظة عليها ممّا قد يُفسِدها . وفي خروجات الفرزدق خرْقٌ لها ، وكسْرٌ لمسلّماتهم التي تخالف مسلّمات الفرزدق وتفكيره ، الذي حرص على أن يفتل شعره بكل وجه من أوجه لغات العرب .

ولعلّ ما يؤكّد ما وضّحناه : أنّنا نجد أغلب ما دار من مآخذ في الجانب اللغوي والنحوي كان حول صنعة الفرزدق ، أمّا جريرٌ والأخطل فمخالفاتهما للنظام النحوي قليلة جدًّا ولهذا جاءت الانتقادات حولهما قليلةٌ . وهذا عائدٌ إلى مرجعيّات التفكير والصنعة -كما أُجمِل- .

إذا كان الحضرمي وعنبسة الفيل في تلقّيهما لبيت الفرزدق (... مخها ريـر) يمثّلان التلقّي السلبي -فإنّ هناك من النحاة من تلقّى هذا البيت تلقّيًا إيجابيًّا - كيونس ، والفارسي ، والرواة ، وجمهور العامة- . فقد أشارت الروايات إلى أن يونس حين سمع بيت الفرزدق قال: الذي قاله

(١) الخواجة : إبراهيم ، شعر الصراع السياسي في القرن الثاني الهجري، الكويت ، دون دار نشر ، ط ١٩٨٤م ، ص٩٧.

الفرزدق جائزٌ وحسَنٌ[١] . فالحكم الذي أصدره يونس في قوله : (جائز) دليلٌ على قبوله هذا الوجه من الاستعمال في لغة الفرزدق . وليس هذا فحسب ؛ بل إنّ وصْفه الجوازَ بالحسَن يعمِّق إيجابية القبول ، ويقوّي من صحة المخالفة ، ويرفعها درجة . وهي صحّةٌ أجبرتْ الجمهور العام على العودة إلى إنشاد البيت برواية الكسر لا الرفع . قال يونس[٢] : «ثم ترك الناسُ هذا ورجعوا إلى القول الأول» . والرجوع علامةٌ على قناعتهم بأن ما قاله ليس خطأً ولا جُرْمًا حتى يُترك ، وإنما هو وجهٌ أَلِفُوه في كلامهم ، واستعملوه في خطابهم ، فعادوا إليه مطمئنّين .

أمّا تلقّي أبي عليّ الفارسي -فارس العربية ، والحكَم الذي ترضى حكومتَه النُّحاةُ[٣]- فقد كان تلقِّيًا إيجابيًّا ؛ حيث تصدّى لمخطِّئي الفرزدق تصدِّيًا عمليًّا عقليًّا بالبحث عن تخريج المخالفة؛ إذْ بيّن أنّ وجْه خفْض (رير) كان بسبب حذْف ياء النسب من لفظة (ريـر) ، فأصْلُها: (ريري) ، فحذف الفرزدق -في نظر الفارسي- الياء طلبًا لاستقامة الوزن والنغم «وأبقى الحرف الذي قبل تلك (الياء) وهو (الراء) الثانية من (رير) على ما كان لها من الحركة التي هي الكسرة إبان اتصال (ياء) النسب به . فهي على ذلك ليست كسْرة إعراب ، وإنما هي كسرةُ صنعةٍ وبنيةٍ ، وأن حرف الإعراب حرفٌ محذوفٌ ، والضمة التي هي علامة الرفع على اعتبار أن (رير) خبرُ المبتدأ (مخُّها) حُذِفت مع تلك الياء» [٤].

ويظهر لنا بعد عرض تلقّي الفارسي لبيت الفرزدق مدى تنوُّع استجابات المتلقِّين لهذا البيت ؛ ما بين رافضٍ له فكان تلقّيه سلبيًّا - كابن أبي إسحاق- . وبين متلقٍّ إيجابيٍّ عمليٍّ -

(١) يُنظَر : الموشّح ، ص١٣٧-١٣٨.

(٢) يُنظَر : الموشح ، ص١٣٧-١٣٨ .

(٣) يُنظَر : شلبي ، عبد الفتاح إسماعيل ، أبو علي الفارسي ، حياته ومكانته بين أئمة التفسير والعربية وآثاره في القراءات والنحو ، دار المطبوعات الحديثة ، جدة ، ط٢ ، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م ، ص١٤٣ .

(٤) العقيبي : يحيى ، مخالفات الفرزدق ومشكله في مسائل الحذف ، ص٤٧٦ .

كالفارسي ، الذي تقبّل خروجه ، وعلّله- . وبين متلقٍّ أقلّ إيجابيّةً - كيونس ، الذي جوّزه وحسّنه ، ولم يبحث له عن تخريج ؛ لاعتقاده بصحّته ، وبأنّه يمثّلُ وجهاً من وجوه اللغة . وبين جمهورٍ فعّالٍ تلقّاه بفاعليّةٍ عملية فطريّة . وتلك الفوارق في التلقّي ما بين الرفض والمخالفة والقبول تعود إلى مرجعيّاتهم وثقافاتهم ؛ إذْ كشفت أن من قَبِلَها قد يكون أكثر سعةً وإحاطةً بكلام العرب من غيره من الرافضين ، كما أن موقف الرافض من مخالفة الفرزدق -كموقف ابن أبي إسحاق الحضرمي- إزاء تبايُن القبول -قد يُدخِل الشكّ في حكمه ، ويقلّل من مصداقيته ، ويؤكّد على أن ما أثير من قضايا الخصومة بين العرب الأقحاح وبين الموالي ، وقضية منافسة الأقران -ليست مجرّد قضايا عابرة ؛ بل لها أثرٌ ربّما ترك له مكانًا هنا .

ومع كلّ هذا التلقّي المتعدّد يلتقي الرافضون والقابلون في معقدٍ واحدٍ ، يجمعُ تفكيره وتقبُّلهم في نسق التفكير الصناعي النحوي ؛ حيث يحاكمون البيت وفق نظرتهم المادية الجزئية للغة ، ويحاكمون الشاهد تبعاً للقواعد والقوانين ؛ فلا يبحثون عن نغمٍ أو موسيقى ، أو رؤية ، أو يعلّلون المخالفة بناءً على تجربةٍ شعريّةٍ مرّ بها الشاعر ، فأجبرتْه على تجاوُز المألوف. ومصداق ذلك : أن الفرزدق في ردٍّ من ردودِه عليهم قال : (لو شئتُ لقلتُ : محاسير . ولكنني والله لا أقوله) . ورفْضه الانصياع لرأي النحاة مع مقدرته عليه يشيرُ إلى أنّه قصد بتجاوُزه وجهًا جماليًّا ، ورؤيةً تتناغم مع تجربته الشعرية الكاملة في القصيدة التي لم يلتفت إليها النحاة في تلقّيهم البيت .

وبالنظر إلى سياق القصيدة ومراجعة جماليات القول فيها - تبيّن أنّ الأبيات التي سبقت هذا البيت قائمة على التشبيه . فالصورة المتكاملة التي وقع فيها البيت المتجاوِز تبدأ من مخاطبته الممدوح الذي يرتجي العفو منه ، بقوله[1] :

إِلَيْكَ مِنْ نَفَقِ الدَّهْنَا ومَعْقُلَةٍ خَاضَتْ بِنا اللَّيْلَ أَمْثَالُ القَراقِيرِ

(١) ديوانه ، ١/٣٦٠ .

مُسْتَقْبِلِينَ شَمَالَ الشّامِ تَضْرِبُنا بِحاصِبٍ كَنَدِيْفِ القطنِ مَنْثُورِ

فالفرزدق هنا يجسّم للممدوح شكل معاناته ، وعِظَم ما قاساه في سبيل الوصول إليه ؛ حيث امتطى إليه في رمال الصحراء القاتلة ناقةً كبيرةً كالقرقور (السفينة) ، هذه الناقة (السفينة) العظيمة التي يركبونها حين واجهتْهم ريح الشمال الباردة التي تقذفهم بالثلج لم تتحمّلْ شدّة البرودة ، فأصبحوا وأصبحت (كنديف القطن منثور) . ورواحلهم على قوّتها بلغ بها التعب من شدّة الرحلة والمسير ونضْو السير أنْ تحوّل مُخّ ساقها الكثيف إلى مادّة ذائبة فاسدة بسبب الهزال . فجمَع صورة ذوَبان المخّ وسيلانه مع قوة الريح الباردة والجليد القارس؛ ليعمّق تصوير معاناته في الوصول إلى الممدوح . فكان أبرز ما ميّز تلك الصورة اعتمادُها على التشبيه بالكاف ، أو (مثل): (أمثال القراقير) ، (كنديف القطن منثور) . وجاءت الصورة التالية لهما : (مخّها رير). أراد على زواحف مخّها كرير ، فحذف الكاف ؛ لاتصال الصورة وتسلْسُلها ، ووضوحها في سياقها . وبذلك كان لاختيارِه الكسْر سِرٌّ زائدٌ على مطلب النغم والموسيقى .

وقد برز من خلال مُدارسة المأخذ السابق ظهورُ ملامح قضيّة الشعوبيّة بين المخطِّئ والمُخطَّأ . فالمخطِّئون وإنْ كانتْ مآخذُهم تحملُ في ظاهرها لغةً علميّةً عقليّةً مختصّةً بالناحية النحوية -فإنّ ذلك قد لا يكون النسق الوحيد ؛ بل قد يكون خلف هذه التخطئة مشاعرُ حقدٍ لمن كان يتغنّى أمامهم بعروبته ولسانه الفصيح ، طاعنًا في صنعتهم :

وَلَسْتُ بِنَحْوِيٍّ يَلُوكُ لِسَانَهُ وَلَكِنْ سَلِيْقِيٌّ أَقُولُ فَأُعْرِبُ

فليسَ العربيُّ منزَّهًا عن الخطأ والزيغ عن فصاحة العربية ، وليس الأعجمي غير الحرّ ذا لسانٍ لحّانٍ ؛ إنّما اللغةُ واللّسان صنعةٌ يجب تعلُّمها ، وإتقان قانونها بعد عصر الاحتجاج . وإنْ كنّا نُدرك هذا الجانب في تخطئة المخطِّئين للفرزدق إلا أننا وجّهنا النظر نحو ثقافة صاحب المأخذ ومرجعيته الفكرية ؛ فهي المسيطرة عليه أكثر -في ما نظنّ- من فكرة الشعوبية وصراعاتها .

أمّا المخطَّأ (الفرزدق) فقد ظهر من خلال تلقّيه التخطئةَ بما يوحي -جزْمًا- باعتماده على الشعوبية في الردّ على المخطِّئين ، فقد هجا الحضرمي بوصفه (مولى) ، وقال عن عنبسة الفيل : ابن النبطية شكّكني . وحين اعترض عليه الحسن البصري لمّا أنشدَ :

فَكَيْفَ إِذَا نَزَلْتَ بِدَارِ قَوْمٍ وجِيْرَانٍ لَنا كَانُوا كِرامِ

فقال له الحسن : كرامًا ، يا أبا فراس ! قال : ما ولدتني إلّا ميسانية إنْ جاز ما تقول يا أبا سعيد ! تعريضًا له بعربيته التي تشوبها العُجمة ، فأمّ البصري من أهل ميسان .

فجميع ردوده على مخطِّئيه ركازُها الفرق بين من أجاد النطق باللسان العربي فطرةً وفطنةً ، وبين من أجادَها نشْأَةً وصنعةً . وبهذا لم يكن لهوية المخطِّئ العلمية والثقافية مكانٌ في تلقِّي الفرزدق ؛ فالنحوي (الحضرمي ، والفيل) كالفقيه (الحسن البصري) ، وإنْ تشاركوا في منطلقاتهم، أو اختلفوا .

ومن المآخذ النحوية على الفرزدق في سياق التخطئة النصّية ما ذكره ابن جنّي عن الأصمعي مِن أن الفرزدق حضر «مجلس ابن أبي إسحاق ، فقال له : كيف تُنشِد هذا البيت ؟

وَعَيْنَانِ قَالَ اللهُ كُونَا فَكَانَتَا فَعُولَانِ بِالْأَلْبَابِ مَا تَفْعَلُ الْخَمْرُ

فقال الفرزدق : كذا أُنشِد . فقال ابن أبي إسحاق : ما كان عليك لو قلتَ : فَعُولَيْنِ ؟! فقال الفرزدق : لو شئتَ أن تسبِّح لسبَّحْتَ ! ونهضَ فلم يعرفْ أحدٌ في المجلس ما أراد بقوله: لو شئتَ أن تسبّح لسبّحتَ . أي : لو نصب لأخبَر أنّ الله خلقهما وأمرَهما أن تفعلا ذلك . فقال : وإنما أراد : أنّهما تفعلانِ بالألبابِ ما تفعلُ الخمْرُ» [1].

المرويّة السابقة تكشف عن اعتراض الحضرمي على رفْع مفردة (فعولان) في بيت الفرزدق ؛ إذ يرى وجوب نصبها ؛ لأنها خبر لـ(كانتا) ، لكنه اعتراضٌ تساؤليّ استيضاحيّ أكثر

(١) الخصائص ،٣٠٢/٣ .

منه اعتراض تخطئة . وهذا يتضح منذ سؤاله للفرزدق : (كيف تنشد ...) . فسؤال الكيفية يكشف عن مساحةٍ للاستفسار لا التخطئة المباشرة . وحين كان جواب الفرزدق بـ (رفع فعولان) كان للحضرمي توجيهًا آخر حيث أكمل اعتراضه بالاستفسار : (ما كان عليك لو قلت : فعولين) ؛ أي : ما الذي منعك من أن تنصاع للقاعدة النحوية التي توجب نصب (فعولان) ، وتلتزم بالإعراب الذي يحتّم بناءً على سياق البيت أن يكون (فعولان) من معمولات (كانتا) ؟!

من خلال ما أوضحناه نجد أن تلقّي الحضرمي لهذا البيت واعتراضَه منبثق من العقلية النحوية ؛ فهو يحاكم البيت بناءً على القياس النحوي . والقياس النحوي يستوجب النصب الذي لا يتلاءم -كما استشعر ذلك الحضرميّ- مع مقصود المتكلم ؛ لذا اعترض ابن أبي إسحاق متسائلًا : هل قصدْتَ (فعولان) ؟!

وهذه النقطة بالتحديد في تلقّي الحضرمي تبرهِن على أن عقليته النحوية ليست ضد المعنى، وأنّ بحْثَه عن الإعراب الصحيح للبيت هو بحثٌ عن مقصودِ المتكلّم ومقولته . فالإعراب الذي يبحث عنه هنا ((هو المبيّن عن دلالته ، والمحدِّد لمقاصد المتكلِّم فيه))[1] . وبذلك هو على يقين من أن الفرزدق -بوصفه مُنشِئًا للكلام- هو الذي يتحكّم بالعلاقة الإعرابية ، وفقًا لمضامين القصيدة . ولذا لم يخطّئه في مناقشته له تخطئةً مباشرةً ، على النقيض مما ظهر لنا في بعض النماذج إنّما تقبّل قولَ الفرزدق سالكًا به مسلكًا نحويًّا آخر ؛ هو البحث عن العلة التي أومأ بها له الفرزدق[2] .

فلعلّ رفْع (فعولان) يشي بها قولُه : (لو شئتَ أن تسبّحَ لسبّحت) بأنّ (كان) تامّة ، وأنّ

(١) بو علي : فؤاد ، الأسس المعرفية والمنهجية للخطاب النحوي العربي ، عالم الكتب الحديث ،الأردن ط١ ١٤٣٢هـ/٢٠١١م ، ص٣٤٩ .

(٢) يُنظَر : السيوطي ، جلال الدين عبد الرحمن ،الاقتراح في أصول النحول وجدله، تحقيق د.محمود فجال مطبعة الثغر ، القاهرة ، ط١ ، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م ، ٢٨٣ .

الله تعالى أمَرهما أن يُحدثا فحدثتا[١] ، فاستوعب الحضرميّ الإيماءة والعِلّة ، ففسّرها وحلّلها بأنْ قال : لو نصَبَ لأخبرَ أنّ الله خلقهما وأمرهما أنْ تفعلا ذلك ، وإنما أراد : أنّهما تفعلان بالألباب ما تفعل الخمرُ .

وقوله هذا يؤكّد على أنّ تلقّيه للبيت تحوّل من اعتراضٍ تساؤليّ إلى تلقٍّ تفسيري تعليلي.

والحضرمي في تلقّيه الأول (الاعتراضي التساؤلي) كان يتتبع الجملة والتركيب النحوي والإعراب السليم ، وحين انقطع المعنى مع استقامة النصب تساءل واستفسر .

وجاء بعد الاستفسار التلقّي الآخر (التعليلي) ؛ إذْ بدأ في توضيح المعنى في الجملة الأولى :

وَعَيْنَانِ قَالَ اللهُ كُونَا فَكَانَتَا

المكتملة إعرابيًّا بقصْدِ الفرزدقِ أنّ الله خلق هاتين العينين وأبدع جمالهما ؛ فهي جملة تامة العوامل والمعنى ، ولها علاقة معنوية بالجملة الثانية :

فَعُولَانِ بِالْأَلْبَابِ مَا تَفْعَلُ الْخَمْرُ

فالجمال الذي خلقه الله في العينين يتحوّل بذاتية الملاحة والدلال وسحر النظرة إلى قوة خارقةٍ تُثْمِلُ العقلَ وتُذهِب بلُبِّه ، وهي قوّة مصدر فعليّتها العينان . ولوأن الفرزدق أسند ماتفعله العيون من سحر إلى الخالق لفقدتْ الصورة شعريّتها، ورمزيّة اللّا مألوف بها . ومن هنا جاء جواب الفرزدق على ابن أبي إسحاق : (لو شئتَ أن تسبّح لسبّحتَ) حاملًا معاني خطابية متعددة ، قد يكون أحدها خطابًا ذاتيًّا موجّهًا للحضرمي ، مفادُه : إنك أنت إذا شئتَ ورغبت وأصررتَ على نصب (فعولان) وحوّلت المعنى إلى تمجيد لله على بديعِ صُنعه جمالَ العينين وفعلَهما -فالمعنى جائزٌ ؛ لأن الإعراب قد سمح به ، لكنّ فِعْلك هذا ليس من الشعريّة في شيء .

---

(١) يُنظَر : الكندي ، خالد بن سليمان ،التعليل النحوي في الدرس اللغوي القديم والحديث ، دار المسيرة الأردن ، ط١ ، ١٤٢٧هـ/٢٠٠٧م ، ص١٦٢ .

أمّا الخطاب الآخَر – وهو الأقرب– فهو الموجّه لتعديل فهْم النحويين ؛ فالمشيئة التي قال بها الفرزدق تدلّ على القصدية : (لو شئت) ، أي : لو شئتُ أنا أنْ أجعل هاتين العينين تسبّحان الله وتمتثلان لأمره في فتنة الخلق بجمال سحرهما لكنتُ قلتُ : (فَعُولَيْن) ، لكني قصدتُ أمْرًا آخرَ خارجًا عن سياقِ تمجيد قدرة الله في خلق العينين وفتْنة الناس بهما . أمْرٌ هو إلى الخيال والشعرية أقربُ من جمود حِرْصِك على سلامة تركيب الجملة الشعرية .

وبهذا ؛ فما قصَدَ الفرزدقُ مِنْ جعْل (كان) تامّةً ، و(فَعُولانِ) خبرًا لمبتدأٍ محذوفٍ –هو الأصوبُ نحويًّا وشعريًّا ؛ لأن العينين «لو كانتا مأمورتَين بإزالة العقول لامتثلتا أمْر ربّهما ، ولَفَعَلتَا ذلك حتى لو لم تكونا جميلتين ، لكنهما لمّا كانتا جميلتين أزالتا عقولَ الناس بجمالهما ، لا بأمْرٍ إلهيٍّ»[(١)] .

إنّ تلقي ابن أبي إسحاق الاعتراضي لهذا البيت جعَل تلقّي ابن جنّي له تلقّيًا دفاعيًّا ؛ إذْ صنّف ابن جنّي هذا التلقّي ضمن باب (سقطات العلماء) ؛ فهو يرى أن الحضرمي حين اعترض على الفرزدق في رفْع مفردة (فَعُولان) كان مخطئًا ، فحُسِبت عليه سقْطة . ولم يكتفِ ابن جنّي بذلك بل علّل رفع (فَعُولان) ، وشرَح جملة (كان) بوصفها تامّةً غير محتاجة لخبر، فقال : إن الفرزدق في رفْع (فَعُولان) يريد أن يقول : «وعينانِ قال اللهُ : احدُثا ؛ فحدثتا . أو : اخرُجا إلى الوجود ؛ فخرجتا»[(٢)] . ولكنّه لم يحلّل الشطر الآخَر من البيت –وهو الأهمّ– المرتبط بجمالية المعنى ودلالته المعنويّة ؛ إنّما صرف نظره إلى الجانب النحوي والتركيبي للجملة، دون التوسع في علاقته بالدلالات الجمالية التي تنبع من التركيب النحوي .

إن الفرزدق يتجاوز في كثير من تراكيبه الشعرية القواعدَ والسَّنن النحوية ، ولا يأبه

(١) الثبيتي : عامر عبد الله ، المآخذ على فصاحة الشعر ، الجامعة الإسلامية ، المدينة المنورة ، ط١ ١٤٢٨هـ ص٤٣٣ .

(٢) الخصائص ،٣٠٢/٣ .

باعتراضات المتلقّين السلبية إن كان مُرادُه الشعري قد وصل إلى سامعه ؛ ثقةً بأن خروجه وتجاوُزه مصيبٌ ، وله بابٌ في القياس على لغة العرب ؛ إذ لا يعدو كونه لغةً واستعمالًا من استعمالات العرب ، وإن كانتْ أقلّ فصاحةً . ((فالناطق على قياس لغةٍ من لغات العرب مصيبٌ غيرُ مخطئ ، وإنْ كان غيرُ ما جاءَ به خيرًا منه))[١] .

ومن هذه التجاوُزاتِ التي أثارت فكر المتلقّين حولها قولُه :

وَعَضُّ زَمَانٍ يَابْنَ مَرْوَانَ لَمْ يَدَعْ مِنَ الْمَالِ إِلّا مُسْحَتًا أَوْ مُجَلَّفُ

فقد قال الزمخشري : ((هذا البيتُ لا زالتْ الرُّكَبُ تصطَكُّ في تسويةِ إعرابِه))[٢] .

وقال ابن قتيبة : ((رفع آخر البيت ضرورة ، وأتعبَ أهلَ الإعراب في طلب الحيلة ، فقالوا وأكثروا ، ولم يأتوا فيه بشيء يُرتَضَى . ومَنْ ذا يخفى عليه من أهل النظر أنّ كلَّ ما أتوا به احتيالٌ وتمويهٌ ؟! وقد سأل بعضُهم الفرزدق عن رفْعه هذا البيتَ ، فشتَمَه ، وقال : عليّ أن أقول ، وعليكم أن تحتجّوا))[٣] .

ومن القولين السالفَين للزمخشري وابن قتيبة يظهر أن المتلقّين لبيت الفرزدق متعددون ومتنوعون في درجات تقبّلهم ؛ من التسوية البسيطة إلى الاحتيال والتمحُّل ، والتمويه المعقّد .

وابن قتيبة الذي رأى أنّ مخالفة الفرزدق قد أتعبت متلقّيه ، وقد صنّفهم أنهم من (أهل الإعراب) -لم يعترِض على مخالفة الفرزدق ولم يخطِّئْه ؛ على الرغم مما عُرف عنه من مواقف متشدّدة في تخطئة العوام ، والولوع بالجيد المشهور من كلام العرب والأفصح منه ، وترْك النادر الأقلّ جودةً[٤] . وإنّما ركّز تلقّيه للمخالفة في نقطة واحدةٍ ، عبّر عنها باقتضابٍ في قوله : (رفَع

(١) الخصائص ، ٣٠٢/٣ .

(٢) يُنظَر : خزانة الأدب ، ١٤٥/٥ .

(٣) المصدر السابق ، ١٤٥/٥ .

(٤) يُنظَر : العكش ، عمر مسلّم ، ابن قتيبة الدَّينوري وجهوده اللغوية ، المجمع الثقافي ، أبو ظبي ، د.ط ١٤٢٦هـ/٢٠٠٦م ، ص٤٩٣ .

آخر البيتِ ضرورة) ، ولفظة (ضرورة) تعني خروج الشاعر عن سَنن العربية مضطرًّا ومحتاجًا ؛ لما يلاقيه من مشقّة في التعامُل مع معايير الفن الشعري التي قد تتصادم مع القواعد اللغوية. وهي منطقة ضيّقة تجعل للشاعر وضْعه الخاصّ أمام اللغة ، فتبيح له حرية التصرف فيها ، لكن دون خرْقِ حدودها العامّة[١] .

ويتجلّى من لفظة (ضرورة) عند ابن قتيبة -التي فسّر بها خرْق الفرزدق قاعدةَ وجوبِ اتّباع المعطوف للمعطوف عليه- إباحةُ فِعْله وقبولُه ، لكنه قبولٌ اضطراريٌّ ، ولا يمكن أن يُعمّم في غير العمل الشعري .

فابن قتيبة إذنْ في تلقّيه لمخالفة الفرزدق التركيبَ النحوي أجازَ المخالفة وخصّها بالشعر ، دون أن يؤسّس عِلّة أو يوجّه الفعل . وما حمَله على هذا الصنيع من إقرارٍ للضرورة وترْك التخريج للمخالفة -ربّما أنه لم يجد لها مخرجًا . والمتّفَق عليه عند النحاة : «أنهم لا يحْملون النصّ على الضرورة إنْ أمْكَنهم حمْلُه على غيرها ؛ مما يعني أنّ ممّا حمَلهم على الإقرار بالضرورة : تخريجَ ما لم يجدوا له مخرجًا من الأبيات التي خالفتْ قواعدَهم»[٢] . ولهذا عابَ ابنُ قتيبة -حين صنّف الفئة التي تلقّت بيت الفرزدق ؛ وهم (أهل الإعراب)- طلَبَهم مخرجًا لهذه المخالفة ؛ على الرغم من تعذُّر ذلك مِن وجهة نظره . مما أوقعَهم -على حدّ تعبيره- في البحث عن الحِيَل والاحتيال ، والتمويهات غير المقبولة .

وبالوقوف على هذه التلقّيات المتحايلة والمتمحّلة نجدُ أن أبا علي الفارسي يمثّلهم في تكلُّف توجيهه للرفع في (مجلف) ؛ حيث قال : إنّ (مجلف) معطوفٌ على (عضّ) ، وهو مصدر

(١) يُنظَر : بلبداوي ، أحمد ،الكلام الشعري من الضرورة إلى البلاغة العامة ، دار الأمان ، الرباط ، ط١٩٩٧م ، ص٣١.

(٢) فلفل : محمد عبدو ، اللغة الشعرية عند النحاة ، دراسة للشاهد الشعري والضرورة الشعرية في النحو العربي ، دار جرير ، الأردن ، ط١ ، ١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م ، ص٩٧ .

جاء على صيغة المفعول ؛ بمعنى : التجليف . فكأنه قال : وعضّ زمانٌ وتجليفُه لم يدعْ من المالِ إلّا مسحتًا[١] .

ويتقاسم الكسائي التكلُّفَ معَه ؛ إذْ وجّه المخالفة على أنّ (مجلف) معطوف على الضمير المستتر في (مسحتًا) [٢] .

وقد رأى البغدادي أنّ ثعلبًا أحد العلماء المتكلّفين في تلقّي توجيههم لمخالفة الفرزدق ؛ حين جعل : «نصْبَ (مسحت) بوقوع (يدع) عليه . وقد وَلِيَه الفعل ولم يَلِ (مجلفًا) ، فاستؤنف به فرُفِع . والتقدير : هو مجلف» [٣] .

وتلقّي ثعلب ربّما يكون مقبولًا غير متكلّف ؛ لأنّ هذا التوجيه غالبًا ما يتردّد في سَنن النحو . وهو متوائم مع قواعد اللغة ، ولا يُخرِج المعنى عن سياقه .

هذا جانبٌ من التلقّي المتكلّف للمخالفة . ومن جانب آخر : نجدُ أنّ من علماء النحو واللغة من تلقّاه ووجّهه توجيهًا ظاهرًا غير مفتعل ؛ كالخليل بن أحمد الذي حمَله على المعنى ، وتقدير الكلام عنده : لم يبق من المال إلا مسحت . لأن معنى (لم يبق) ، و (لم يدع) واحدٌ ، واحتاج إلى الرفع فحمله على شيءٍ في معناه[٤] . وهو تخريجٌ وجيهٌ ، قال به أيضًا أبوعمرو بن العلاء ، فحين سمع قولَ الفرزدق قال له : «أصبْتَ ، هو جائز على المعنى ، على أنه لم يبق سواه» [٥] . فالمخالفة في الإعراب بين الاسمين المتعاطفين جائزةٌ عنده ، شريطة ظهور المعنى المراد .

(١) يُنظَر : خزانة الأدب ، ١٤٧/٥ .

(٢) المصدر السابق ،١٤٧/٥ .

(٣) المصدر السابق ،١٤٦/٥ .

(٤) المصدر السابق ،١٤٦/٥ .

(٥) الموشّح ،ص١٤١ .

ويدخُل ضمن هذا التلقّي الموجَّه : رأيُ يونس ، الذي أثبت الرفع في (مجلف) ، واكتفى بقوله : ((وللرفع وجهٌ)) [١] . فهو يعلن قبولَه لهذه المخالفة ، ويجدُ في خاطره وجهًا لها ، لكنه لم يذكر ولم يعلّل ذلك الوجه .

يقابل هذا التلقي تلقٍّ آخر لنحاة يخطّئون الفرزدق ولا يجيزونه ؛ كما ثبت عن الحضرمي الذي أزعجته المخالفة بين معطوفَين ، فسأل الفرزدق مباشرة عن علة رفع (مجلف): على أي شيءٍ رفعتَ مجلفًا؟![٢] . فيظهر من تساؤله عدم إجازته لهذا التركيب المخالف لقياس اللغة وقواعدها المؤسسة ، ويؤكّد هذا الرفض أنه لم يسع إلى توجيهه ، أو البحث له عن تخريج، مع إمكان ذلك في اللغة ، كما فعل غيره من النحاة .

رفْضُ الحضرمي في تلقيه مخالفة الفرزدق توجيهَ خطئه ليس مبنيًّا على مرجعية تفكيره النحوي المرتكز على القياس فحسب ؛ بل يُدخِل في رفض المخالفة النصَّ نفسَه .فهذا الفعل من الفرزدق وانتهاكه لقاعدة أساس في النحو صعْبٌ على مؤسس كالحضرمي . وقد رأينا سابقًا أنه تجاوز للفرزدق بعضَ مخالفاته حين رأى أن الأمر فيه متسع للمخالفة ، ولا يمس الأسس والقوانين الثابتة .

ثَمّة أمر يُظهِره رفض الحضرمي لتجاوُز الفرزدق ، وهو : أن عقلية النحوي في سياق التخطئة تنظر إلى اللغة على أنها وسيلة للتوصيل التي تسبق وسيلة التأثير[٣] ؛ بمعنى : إن الحضرمي حين رفض تجاوُز الفرزدق لم ينظر إلى لغة البيت إلا من الزاوية التي أخلّت بالقاعدة؛ ومِنْ ثَمّ أثّرت في توصيل مرادها . فالحفاظ على سلامة التركيب النحوي هو حفاظٌ على سلامة

(١) الموشّح ، ص١٤٠ .

(٢) يُنظَر : المصدر السابق ، ص١٤١.

(٣) يُنظَر : رحماني ، أحمد بن عثمان ،النقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ط١، ١٤٢٩هـ/٢٠٠٨ ، ص٣١٣ .

إيصال الرسالة الشعرية ، ولن يكون هناك تأثير لرسالة الشاعر على متلقيه ما لم يحافظ على سلامة تركيب جُمله وبناءاته الشعرية . وهذا هو أحد مقتضيات رفض الحضرمي لمخالفة الفرزدق للنظام النحوي .

ومن النحاة الذين لم يجيزوا مخالفة الفرزدق : أبو ريّان ؛ إذْ عدّ فِعله من عيوب الشعر التي لا تُغتفر في اللغة ، ولا تسعها فسحة العربية[١] . وهو رأيٌ يُظهِر تشدّده وتعصُّبه لسَنن اللغة . ويبرهن على هذا رفْضه لتخريجات اللغويين والنحاة ، فهو يعدّها تحايلًا على اللغة ، وكلامًا كالضريع ، لا يُسمِن ولا يُغني من جوع .

وفي مستوًى آخر من تلقيات بيت الفرزدق نجد من تلقاه بالقبول دون تخطئة ظاهرية له ، والذين سلكوا هذا المسلك في قبول البيت بلا مأخذٍ عليه هم من اعتمدوا على روايات مختلفة عما ثبت عن رفْع الفرزدق للفظة (مجلف) . فقد ظهرت أربع روايات أُخَر للبيت أخذ بها النحاة ؛ على الرغم من علمهم بالرواية الأساس التي نطق بها الفرزدق واشتهرت ؛ لتعلُّقها بمشاجرة وقعت «بين الشاعر وبين ابن أبي إسحاق الحضرمي ، ودوّنت كتب الشواهد هذه المشاجرة» [٢] . إلا أنهم بحثوا عن رواية ترفع الخطأ عنه ، وربما يعود فعلهم هذا إلى أنه «كبُر عليهم أن يتصوّروا أنّ شاعرًا يملك اللغة فطرةً وسليقةً يُخِلّ باللغة من أجل قافية ، فذهبوا في الدفاع عن الفرزدق كل مذهب» [٣] .

---

(١) القيرواني : ابن شرف ،رسائل الانتقاد في نقد الشعر والشعراء، تحقيق ، حسن عبد الوهاب ، دار الكتاب الجديد ، بيروت ، ط١ ، ١٤٠٤هـ/١٩٨٣ ، ص٥٣ .

(٢) صبرة : محمد حسنين ، نقد التوجيه النحوي : مواضعه ، أسبابه ، نتائجه ، دار غريب ، القاهرة ١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م ،ص٣٠٧ .

(٣) العزاوي : نعمة رحيم ، النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري ، منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق ، سلسلة دراسات ،١٣٤ ، ص٤٠٧ .

أضِف إلى ذلك أن التغيير في الرواية قد يكون «من صنيع الدارسين للغة من النحاة ؛ تأييدًا للقواعد . فقد جاء عن الشاعر بصورة واحدة ، ونقله الرواة على تلك الصورة الواحدة، لكن الدارسين غيّروه تأييدًا للقواعد ، ونصرةً للآراء» [١] . فقد ذكر البغدادي أن ابن جنّي استعمل رواية (لم يُدَعْ) بضم الياء وفتح الدال مع رفْع الاسمين ؛ على الرغم من أن هذه الرواية لم ينسبها أحدُهم إلى راوٍ[٢] . كما ذكر أن ابن جني في سياقٍ آخرَ اعتمد روايةً أخرى للبيت ؛ وهي: (لم يَدِعْ من المال إلّا مسحتٌ) بكسر الدال ، وقدّر الرفع في (مجلف) بقوله : لم يدع فيه أو لأجله من المال إلا مسحتٌ أو مجلف ؛ فيرتفع به (مسحت) . و (مجلف) معطوفٌ عليه[٣] . وهي استعمالات تشي بأن النحاة يغيّرون أو يعتمدون على رواية مختلفة لإثبات قضيةٍ ما ، أو إبداء رأيٍ، أو دفاعٍ عن الشاعر . وهذا أمرٌ له مرجعيّته الفكرية ؛ إذ إنّ جزءًا من تفكيرهم ونظرتهم إلى الشعر تتمثّل في أنه خير وسيلة إيصالية لإثبات وجهة نظرهم ، وآرائهم، وقواعدهم[٤] .

ويُعدّ الفرّاء من النحاة الذين تلقّوا بيت الفرزدق ووجّهوه وفق مقتضيات تفكيرهم النحوي ؛ فقد قبِل رواية (لم يَدَع) ، وخرّج مخالفته في سياق واضح غير متكلّف ، بقوله : إنّ (مجلفًا) مرفوع بالابتداء ، وخبره محذوف . إلا أنه في رواية رفعها (إلّا مسحتٌ أو مجلفٌ) تكلّف التوجيه ؛ إذ قال : إن حروف الاستثناء تجيء بمعنى قليل من كثير . فجعَل (إلّا) معلّقة بـ(أن يكون) ، فأضمرها ، ونواها . ورفْع (مسحت) على هذا المعنى . أراد : إلّا أن يكون مسحت أو مجلف . فرفَعه بـ(يكون) المضمرة .

---

(١) عيد : محمد ، الرواية والاستشهاد باللغة ، دراسة لقضايا الرواية والاستشهاد في ضوء علم اللغة الحديث عالم الكتب ، القاهرة ، د.ط ، ١٩٧٢م ، ص٢٠٤ .

(٢) خزانة الأدب ، ١٥٠/٥ .

(٣) المصدر السابق ،١٥١/٥ .

(٤) يُنظَر : إبراهيم ، عبد العزيز ،الرواية الثانية ، دراسة تحقيق النصوص في مصادرها الثانوية ، طباعة دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٨م ، ص١٧٢ .

وهو في سياق آخر يرفض رواية (ما به من المال إلا مسحت أو مجلف) ، ويرى أنها ليست ذات قيمة شعرية ؛ لذا عبّر عن ذلك باختصار في قوله : «ليس هذا بشيء» [١] . فلفظةُ (ما به) ليست في وقعها الصوتي كلفظة (لم يدع) لا من الناحية الشعرية ولا من الناحية الدلالية والموسيقية . ففي القول الأول (ما به) «لا وجود للحسّ الإبداعي داخله . أمّا القول الثاني فهو أكثر قدرةً على التخييل ؛ ومِن ثَمّ على خلْق تأثيراتٍ سياقية أقوى داخل الذاكرة الموسوعية للمتلقّي» [٢] .

لقد رفضت ذائقة الفرّاء الأخْذ بها ، ولم تعدّها شيئًا في سياق الشعر .وارتباطًا بكل هذا نجد متلقّين لبيت الفرزدق هم من أهل الإعراب -كما صنّفهم ابن قتيبة- ، وقد تدرّجوا في مناقشتنا السابقة على النحو الآتي :

تلقٍّ= تخطئة موجّهة :

توجيهٌ متكلَّف (تمحُّل) : - أبو علي الفارسي .

- الكسائي .

- ثعلب .

توجيهٌ غير متكلّف : .... - الخليل بن أحمد .

- أبو عمرو بن العلاء .

توجيهٌ بدون تعليل : ..... - يونس . وغيره .

ويونس أثبتَ أن للرفع وجهًا ، وذلك في قوله : (وللرفع وجهٌ) . لكنه لم يثبت علة هذا الرفع . وابن قتيبة وجّه الرفع بالضرورة ، دون تفسيرٍ لهذه الضرورة ، ودواعيها .

(١) تُنظَر آراء وتوجيهات الفراء ، البغدادي خزانة الأدب، ١٤٨/٥ ، ١٤٩ ، ١٥٠ .

(٢) سامي : عفاف موقو ، المعنى الحقيقي والمعنى المجازي : تقابُل أم استرسال، بحث ضمن كتب ،ندوة استرسال في الظاهرة اللغوية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، سوسة ، ط١ ، ٢٠٠٤م ، ص١٧٤ .

تلقٍّ = تخطئةٌ غيرُ موجّهة :

هناك من تلقّى هذا البيت مخطِّئًا دون توجيهٍ ؛ كالحضرمي . فهو يعترض على البيت ولا يجيزه ، لكنه لم يتعصّب في رفضه ، ولم يخرجْه عن الاستعمال في لغة العرب – كما فعل أبو ريّان ، الذي رأى أن هذه المخالفة لا تسعها فُسحة العربية– .

تلقٍّ = بدون تخطئة :

وهناك من تلقّى هذا البيت بدون تخطئة ؛ اعتمادًا على روايات مختلفة له :

فإحدى الروايات جاء الاختلافُ فيها في حركة الإعراب . فلفظة (مسحت) جاءت مرفوعة بدلًا من كونها منصوبةً ؛ وبذلك يختفي الإشكال حولها .

وروايةٌ ثانيةٌ تغيّر فيها الفعل من (لم يدع) إلى (ما به) .

وروايةٌ ثالثةٌ غُيِّرتْ فيها حركاتُ فِعل (يدع) فجاءَتْ مرّة (يُدع) بضم الياء ، بمعنى : يُتْرك . وجاءتْ أخرى بكسر الدال (يَدِعْ) ؛ من الارتداع ، بمعنى : لم يثبت . وكلا الروايتين أخذ بها ابن جنّي .

كما إن الفرّاء أخذ بالرواية التي رُفع فيها (مسحت) ، ورفض الرواية التي تغيّر فيها الفعل إلى (ما به) ؛ لانعدام الجمال والشعرية بها .

ويظهر لنا من خلال تلقّيات أهل الإعراب لمخالفة الفرزدق في هذا البيت أن محاكمتهم للّفظة مرتكزٌ على سلامة موقعها الإعرابي ، وسلامة تركيب الجملة النحوي ؛ دون أن يُولُوا اهتمامهم بالزاوية الجمالية التي يمكن أن تتركها تلك المخالفة في لغة البيت . بمعنى : إننا لو نظرنا إلى المخالفة من جانب تفكير آخر غير جانب تفكير النحاة واللغويين الذين يغلب عليهم الانصياع للقاعدة النحوية ، والنظر إلى اللغة نظرةً توظيفية بوصفها لغةً للتواصل والتفاهُم ، وأتحْنا للشاعر الحرية في استعمال اللغة استعمالًا يخرُج به عن نطاق النحو . فإننا نستطيع القول إن

اللغة عند الشاعر «أكبر من كونها لغة تفاهم أو تواصل فهي عنده أداة الخلق الفني ، وهي عنده غاية بنفسها» (١) . وهو ما آمن به المرتضى بوصفه ناقداً عربياً ؛ إذ تفهّم في سياق تخطئة الشعراء معنى الحرية للشاعر في استعمال اللغة ، وكيفية التعبير عنها ، فنادى بعدم التضييق على الشاعر في مقاييس الخطأ والصواب ؛ فهو يرى «أنّ الشاعر لا يجب أن يُؤخذ عليه في كلامه التحقيق والتحديد ؛ فإنّ ذلك متى اعتُبر في الشعر بطل جميعُه . وكلام القوم مبنيٌّ على التجوّز والتوسّع ، والإشارات الخفيّة ، والإيماء على المعاني من بُعد ، وأخرى من قُرب ؛ لأنهم لم يخاطِبوا بشعرهم الفلاسفة وأصحاب المنطق ، إنما خاطبوا مَن يعرف أوضاعهم ، ويفهم أغراضهم» (٢) . وهو قولٌ يمكن من خلاله تعليل مخالفة الفرزدق ؛ فالشعرُ لا يحدّد وإلّا بطلت شعريّته . كما إن مخاطبة الفرزدق لمتلقّين اعتادت ذهنيتهم وتمرّست على لغة الشعر الترميزية -تخوّل له تجاوُز المألوف لصُنع غير المألوف في دلالة البيت . فهو حين تجاوز المألوف في المشاكلة بين معطوفين ، وخالف بينهما في الحركات -لم تكن المخالفة «مقصودةً لذاتها ، ولكن لأنها تنطوي على قيمةٍ جماليةٍ لا تكاد تتحقّق في القول بالمشاكلة بين المعطوفين . وهي قيمةٌ لا يمكن استقراؤها وكشْف أبعادها بمعزِلٍ عن سياقها الذي يحتضنها ، ويشكّل جزءًا كبيرًا من معناها . والمخالفة إيثارٌ للرفع على النصب ، ودلالة الرفع في العربية ذات تاريخ حافل ؛ فالرفع ضد الوضع ؛ فهو نقيضُ الخفْض في كلّ شيءٍ. والرفْع خلافُ الضَّعة» (٣) .

ولأن في الرفع علوًّا ومكانةً وقوّةً -اختاره الفرزدق على النصب ؛ محقّقًا بذلك مطلبَه الشعري . فالقصيدة منذ مطلعِها إلى خواتيمها تتناظم لتحقيق مقصد القوة الفاتكة ؛ فالفتك

(١) البصير : ثائر عبد الزهرة لازم ، أمالي المرتضى : بحث في المنهج والنقد والتأويل، دار الينابيع، سوريا ط١، ٢٠٠٩م ، ص٢٠٧ .

(٢) أمالي المرتضى ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ٢٠٠٥م ٢/٨٤ .

(٣) الزهراني : صالح سعيد ، مآخذ البيانيين على النص الشعري حتى نهاية القرن الرابع الهجري ، رسالة دكتوراه من جامعة أم القرى ، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م ، ص١٦٢-١٦٣، ويُنظَر: لسان العرب ، مادة (رف ع)

للانتصار والوصول إلى تحقيق الغايات والآمال هو مرتكز فصول القصيدة التي بدأها الشاعر بمطلعٍ يضمّ ثلاثَ قصص عن معارك خاضَها مع النساء : الأولى منها مع حدراء التي صارع معها حالة الإنكار والهجر والصّرم ، لينتصر في آخر حالة العزوفُ عنها بتقرّبها منه ، وتودّدها له ، فيحال البيت (المكان) الذي رأى فيه الموت بعد الألف مكانًا ينبض مخدعُ الأنثى فيه بالشباب والجمال والحياة ؛ ليبدأ مرحلةً أخرى جديدةً في الفتك والانتصار ، والوصول إلى غاياته وآماله بقوة الإصرار والفتك مع (المستنفرات) اللاتي وصف حسنهن واستمتاعه بحديثهنّ ، وكأنه بقوته استطاع أن يسخّر جمال هؤلاء النسوة له . يُتبع ذلك بحديث قصصي عن مغامراته مع ربّة القصر ، المرأة الجميلة المحبوسة في قصر رجلٍ معلول ، دونها الأبواب والحرّاس والدروب الطويلة ، إلا أنه استطاع بقوته أن يمكث معها وبقربها عامين ، انتصر فيها على كل المصاعب والمخاطر التي واجهته في سبيل التمكّن منها تمكُّن المقتدر . هذا الاقتدار تحوّل إلى وصف المخاطَب بعد مقطع المطلع الذي بدأه بمخاطبة أمير المؤمنين :

إِلَيْكَ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ رَمَتْ بِنَا هُمُومُ الْمُنى وَالْهُوجَلُ المتَعَسِّفُ

وَعَضَّ زَمَانٌ يَابْنَ مَرْوَانَ لَمْ يَدَعْ مِنَ المالِ إِلَّا مُسْحِتًا أَوْ مُجَلِّفُ

فالقوة والفتك تحولت إلى صفة للأمير الذي يراه الفرزدق منجِدًا له في مكابدته كوارثَ الدهر .

وكعُرفٍ اجتماعيٍّ أتقن الفرزدق تحويل الانتصار من الذات إلى الآخر (المخاطب/ الممدوح) ؛ فكان اختيار الرفع رمزًا للقوة وعلوّ مكانة الممدوح ، ورِفْعَةِ شأْنِه .

والصراع والقوة والفتك بالقول شفرات تتتابع بجمالية في باقي فصول القصيدة ؛ حتى إن القارئ سيلحظ تصويره الدقيق لرحلة عذاب الإبل ، ومواجهتها الموت ، ووصولها إلى مبتغاها بعد طول مكابدة وعناء . وكل تلك الصور ربما كانت من باب تصوير معاناته مع نسيج القصيدة؛ لا سيما إذا أخذْنا في الاهتمام مناسبة قولها الذي قام على التحدي والفتك ، والانتصار على شعرية

حسان بن ثابت ، ومحاولة الحفاظ على علو مكانة الذات الشاعرة ، وعدم تلاشيها ؛ في تحدٍّ سافر أمام جمهورٍ واعٍ بالمنافسة بين شاعرَين قويين . فلا بدّ من محاولة الفتك والانتصار ؛ لضمان البقاء . وهو ما تمثّل في كل فصول القصيدة ، وفي المخالفة التي وقف عليها أهل الإعراب .

كذلك فإن للنحو أهمية بالغة في هندسة النصوص الشعرية ، وفهْم مفاصل التراكيب وما يترتب عليها من معرفة لمقاصد الكلام وعلاقات التواصل ، وترابطات الدلالة[1] . تلك الأهمية ولاسيما في جانب التواصل منها – كانت محرّضة للعلماء على تخطئة الشعراء المتجاوزين للقواعد. ومن هذا السياق التعاملي أورد المرزباني في مآخذه قولَ الفرزدق :

فَيَا عَجَبًا حَتَّى كُلَيبٍ تَسُبُّني كَأَنَّ أَبَاهَا نَهْشَلٌ أَوْ مُجَاشِعُ

محدِّدًا موقع الخطأ في البيتِ بقوله : (كأنه جعله غايةً فخفض) . أي : كأن الفرزدق جعل (حتى) للغاية ، وأسس على ذلك الخفض ، في حين أن الصواب في سياقها هذا أن تكون للابتداء فيتوجب عليه رفع لفظة (كليب) ، لكنه لم يرفعها ؛ بل كسرها .

يظهر من التخطئة أن المخطِّئ اعتمد رواية الجر في لفظة (كليب) ولذا حاكَم النص وفقًا لهذه الرواية . في حين نجد أن سيبويه اعتمد رواية أخرى رفعت (كليب) فلم يخطِّه ، وعد (حتى) ابتدائية بمنزلة (إذا) ، فأصبحت بذلك حرفًا من حروف الابتداء[2] .

والحقيقة أن رواية (حتى كليبٍ) بالخفض ليس فيها مخالفة للقاعدة واللغة الفصيحة ؛ فـ(حتى) هنا جارّة تفيد الغاية المتمحورة حول رغبة التحقير والتقليل من مكانة (كليب) ، ولكن المغيّا غير مذكورٍ ؛ إذ لا بد من تقديره . وقد قدّره بعض العلماء بقولهم : «فواعجبًا الناسُ تسبّني حتى كليبٍ .

(١) يُنظَر : الجوّة : أحمد، من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية ، شعر النحو ونحو الشعر، قرطاج ، صفاقس كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس ، ط١ ، ٢٠٠٧م ، ص٢٠٥-٢٠٦ .

(٢) الكتاب ، تحقيق عبدالسلام هارون،مكتبة الخانجي،القاهرة،ط٣، ١٤٠٨، ١٧/٣ .

وهذا المذكور لا بدَّ منه في الابتدائية أيضًا»[١] . وبذلك يكون ما بعد حتى غايةً له .

ويبدو من خلال تلقّيات هذا البيت أن النحاة اعتمدوا على رواية الرفع ؛ لأنها تخدم تنظيراتهم النحوية . ومَن خطّأه لم يكن مهتمًّا فكريًّا بالمعنى ؛ فالمعنى مع جرّ (كليبٍ) واضحُ الدلالة -لكنّه ركّز على تطبيق جانب من جوانب القواعد النحوية ، متغافلًا عمّا في صنائع النحاة من مساحة لتأويل المخالفة في تقدير المعاني ، وما حّذف منها .

وبذلك ترى أن العقل- حين يتحرر من ميولاته ولا ينحاز لثقافته الفكرية -فإنه قد يرى باستقلالية ما في البيت من جماليات لم تقتصر على التركيب والشكل فقط ؛ بل تجاوزته إلى ما وراء المعنى من تأثيرٍ في المتلقي ، وإبداعٍ في التصوير . وهذا ما مثّله (ابن سلّام) في تلقيه هذا البيت ؛ إذ عدّه ضمن مقلّدات الشعر التي استغنت بنفسها ، وأصبحت من الشهرة بمكانٍ في ضرْب المثل[٢].

إن وقوف بعض علماء النحو في تلقيهم للشعر على حدود قوانين اللغة وأقيستها ، واستعمالاتهم التي سنّوها -حرَمهم من قبول استعمالاتٍ أُخَر في اللغة جائزة ، لكنها قد لا تكون دارجةً متداولة . فها هو عنبسة بن معدان لـمّا سمع قول الفرزدق :

تُرِيكَ نُجُومَ اللَّيلِ وَالشّمسُ حيّةٌ زِحامُ بَناتِ الحارِثِ بْنِ عُبادِ

رفَض قبول تأنيث المذكّر ، فقال : الزِّحام مذكّر[٣] . «فنبّهه إلى هذا الخطأ ، ولكن الفرزدق لا يرتضي ملاحظته هذه ، فيرد عليه قائلًا : أُغرُب . وقد لا تكون صيغة اللفظة خارجةً على أسس اللغة ، ولكن الناقد من جانبه يتمسّك بوضعٍ دون آخر»[٤] . وهو تمسُّكٌ نشأَ مِن

(١) خزانة الأدب، ٤٧٧/٩ .

(٢) يُنظَر : طبقات فحول الشعراء ، ٣٦١/٢ .

(٣) الموشح ، ص١٤٥.

(٤) محمد أحمد : سنية ،النقد عند اللغويين في القرن الثاني، دار الرسالة ، بغداد ، د.ط، ١٩٧٧م ، ص٢٠٦ .

سعْيِهِمْ لأَخْذ اللغة عن قبائل معينة ، وإطلاق اللهجات العربية الفصيحة الأخرى ، دون الأخذ بها في تقعيد اللغة[١] . وفي هذا الإغفال نجد قصورَ تلقّي عنبسة الذي لم يسمح لفسحة العربية أن تقبل مخالفة الفرزدق ، فاستدرك عليه تأنيثه للفعل (تريك) بإدخالِ التاء المضارعة عليه ؛ مما يدل على أن فاعله مؤنث ، وفاعله لم يكون مؤنّثًا ، فـ(زحام) نُطقُه مذكّر ، فكيف جاز له كسر المطابقة المطلوبة بين الفعل وفاعله ؟!

وهذه المحاكمة عن عنبسة حرّكت الفرزدق لرفضها رفضًا صامتًا ، تمثّل في قوله : (أُغْرُب) ، فهو يرفض تلقّي عنبسة السلبي ، لكنه رفْضٌ صامتٌ لم يعلِّلْه ، مع اقتداره على التعليل، والكلام . فالشعراء هم الأقدر على فهْم أصول استعمالات اللغة من مقعِّديها . هذا العدولَ «عن الكلام -وقد أمكن ، وكان صاحبُه مقتدرًا عليه- إلى الصمت - وقد استجيد وأوثر- له سياسته في القول ، تجعل الصمت من عيون الكلام ، لا يعضل التواصل ؛ بل يقوّيه ويزكّيه» [٢] ، ويحفز على البحث عمّا لم يُقَل في العلامات الدالّة عليه .

ولعل عبد الله بن جعفر ممّن قرأ البيتَ قراءةً تتساوق مع صمت الفرزدق الرافض لسياق تخطئة عنبسة . فقد جاء في الموشّح أن عبد الله قال : «والزحام له وجهان : أن يكون مصدرًا ؛ مثل: الطعان ، والقتال . من قولهم : زاحمتُه زحامًا . فهذا مذكّر -كما قال عنبسة- . أو يكون جمعًا للزحمة يراد بها : الجماعة المزدحمة . فهذا مؤنّث ؛ لأن الزحام هو : المزاحمة ، كما إن الطعان هو المطاعنة . وقولُ عنبسة أقوى وأعرف في الكلام» [٣] .

---

(١) آل ياسين : محمد حسين ، الدراسات اللغوية عند العرب إلى نهاية القرن الثالث ، دار مكتبة الحياة، بغداد ط١ ، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م ، ص٣٢٨ .

(٢) البهلول : عبد الله ، في بلاغة الخطاب الأدبي : بحث في سياسة القول في نصوص من الأدب العربي القديم ، قرطاج ، صفاقس ، ط١ ، ٢٠٠٧، ص٣٧ .

(٣) المرزباني ، ص١٤٥ .

والظاهر على تلقي عبد الله أنه واثقٌ من أنّ «النصّ الشعري غايتُه في ذاته ، باعتبار أن الدالّة التي تحكمه تحض قبل كل شيء على إبراز مادته البنائية اللغوية بما هي عليه» [١] ، من خلال الاحتكام إلى السياق . فاللفظة المختلَف عليها (زحام) في بنيتها اللغوية يمكن أن توجّه في سياقين: أحدهما مذكّر ، والآخر مؤنّث . وهذا أمرٌ موجودٌ في لغتنا العربية ؛ حيث يمكن أن نستخدم ألفاظًا «كلٌّ منها للدلالة على أمرين مختلفين تذكيرًا وتأنيثًا : فقد ترد الكلمة نفسها مؤنّثة في سياق ، ومذكَّرة في آخر ، ويكون تأويل هذه المفارقة مبنيًّا على ما يقصده المتكلم من تلك المعاني التي قد تكون متعارضةً من حيث الجنس» [٢] .

والقصدية يمكن امتياحها من المروية التي ذكرها الأصفهاني : من أنّ مناسبة هذه الأبيات كانت خطابًا شعريًّا توجّه به الفرزدق ردًّا على سؤال زوجته النوار ، حين علمتْ بزواجه ، فسألتْه: ما عسى أن تكون القَينة؟![٣]

فاستعمل الفرزدق تاء المضارعة في الفعل (تريك) دلالة على التأنيث الغائب -أي : الموجّه إلى النوار- ، واختار لفظة (زحام) لتعميق الخطاب الأنثوي في وصف كثرة بنات الحارث ابن عباد ، اللاتي تزوّج إحداهنّ الفرزدقُ على امرأتِه النوار . فبات لفظ (زحام) المتجاور مع (بنات) المؤنثة أقرب إلى صيغة التأنيث التي بدأ بها خطابه . فجاء البيتُ متماسكًا في تصوير حالة محاولة إقحام الفعل (المؤنث/ الغائب) في مناقشة مع (الفاعل/ المؤنث) بالإضافة ؛بوصفه حالة تكافؤ بين مؤنثَين : (النوار/ الزوجة الثانية) .

---

(١) جان : ميشال غوفار ، تحليل الشعر، ترجمة محمد حمود ، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت ، ط١، ١٤٢٨هـ/٢٠٠٨م ،ص١٠١.

(٢) الشريوتي : عيسى بن عودة ، المؤنث المجازي ومشكلات التقعيد ، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية الكويت ، الرسالة ١٥٦ ، الحولية : ٢١ ، ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م ، ص٣٨ .

(٣) الأغاني ،٢١/٢٠٣ .

ومن أمثلة تخطئة الفرزدق في سياق التخطئات النصّية اللغوية : ما أُخذ عليه في جمْعه فاعلًا على فواعلٍ ، نعتًا . خلافًا لما اطّرد . وذلك في قوله :

وَإِذَا الرِّجَالُ رَأَوْا يَزِيدَ رَأَيْتَهُمْ خُضُعَ الرِّقَابِ نَوَاكسَ الأَبْصَارِ

إذْ أوردَ المرزباني في مآخذه : أن النحاة يستظرفون جمع (نواكس) ، فهم «لا يجمعون ما كان على فاعلٍ نعتًا (فواعل) ؛ لئلّا يلتبس بالمؤنّث ... فلمّا احتاج الفرزدق لضرورة الشعر أجراه على أصله ، فقال : نواكس الأبصار . ولا يكون مثل هذا أبدًا إلّا في الضرورة» [١] .

وقولُ المرزباني يظهر في إجمال التلقّي (يستظرفه النحويون) ، فلم يفنّد من هم النحاة ولا أشكال تلقّيهم ، ربّما لتقاربهم في الرؤى والأحكام . فسيبويه يعلل مخالفة الفرزدق بالضرورة الشعرية ؛ إذ يرى «..إنْ كان (فاعلٌ) لغير الآدميين كُسر على (فواعل) ، وإن كان لمذكر أيضًا ؛ لأنه لا يجوز فيهما ما جاز في الآدميين من الواو والنون ، فضارَع المؤنث ... وقد اضطرّ فقال في أثر الرجال -وهو الفرزدق- :

خُضُعَ الرِّقَابِ نَوَاكسَ الأَبْصَارِ» [٢] .

كما أنّ أبا علي الفارسي ذكر أن الكلام على هذه الكلمة **من ثلاثة وجوه** [٣] :

أحدُها : أن (فاعل) إذا كان صفةً لمذكر لا يُجمع على (فواعل) . وشذّ عن هذه القاعدة لفظة (ناكس) ؛ إذْ جَمعها الفرزدق على (نواكس) .

(١) الموشح ، ص١٤٦ .

(٢) الكتاب ،٦٣٣/٣ .

(٣) تُنظَر تفاصيل هذه الوجوه في : خزانة الأدب،٢٠٥/١-٢٠٧ .

وقد وجّه النحاة هذا الشذوذ في ثلاثة أوجه :

الأول -وهو توجيه سيبويه- : إذْ حمَله على التأنيث في الرجال ، فكأننا نقول : هي الرجالُ. كما نقول : هي الجِمال . فشبّهه بالجمال .

والثاني : أن بعض النحاة عدّوه من الصفات التي استُعمِلت استعمال الأسماء ، فقرب بذلك منها .

وأمّا **الثالث** فوجْهُه : أنه جرى عندهم مجرى المثَل ، ومِن شأن الأمثال أن لا تُغيّر عن أصلها .

ولعل من الواضح في توجيهات النحاة اهتمامَهم في التخريج لمخالفة الفرزدق بسياق جمالية المعنى الذي من أجله كسر القاعدة .

والوجه الثاني : أن المشهور في رواية هذه الكلمة (نواكس) بدون جمعها جمعَ سلامة ، وقد رواها جماعة جمعها بجمع السلامة . وأبو علي الفارسي ذهب إلى أن هذا الجمع لا يمتنع جمْعه جمع مذكر سالم .

والوجه الآخر (الثالث) : أنه يتراءى في ظاهر الأمر تدافُع بين هذا الوزن من جمع التكسير وبين جمع التصحيح ؛ فإن الأول موضوعٌ للكثرة ، والثاني للقلّة .

هذا من جانب تلقي النحاة الذي ظهر فيه معارضتُهم لمخالفة الفرزدق ، وعدّ ها شذوذًا ؛ ومِن ثَمّ توجيهها بعقلية صناعية توجيهًا نحويًّا لغويّا صِرفًا . ونستثني منهم سيبويه الذي عدّ ذلك ضرورةً شعرية .

أمّا تلقّي النقاد فقد عدّ المبرّد مخالفة الفرزدق للقاعدة ضرورة شعرية ، دون تعليل أو تفسير لدواعي هذه الضرورة[1] .

(١) يُنظَر : البصر ي ، علي بن حمزة ، التنبيهات على أغاليط الرواة، ص١٣١ ، ويُنظَر المقتضب ، للمبرد ، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، القاهرة د.ت، ١٠٤/١ .

كما أن ابن قتيبة يقاسم النحاة توجهاتِهم في نقد هذه المخالفة ، فيرى أن « (فاعل) يُجمع على (فواعل) إذا كان اسمًا . فأمّا النعتُ فلا يُجمع عليه ؛ لئلّا يلتبس بالمؤنّث» (١) .

والنقّاد هنا في تلقّيهم للمخالفة لا يختلفون عن تلقي النحاة ؛ بل يشتركون معهم بوصف هذا الاستعمال من الفرزدق شذوذًا وضرورةً شعريةً . وهم جميعًا بذلك «يريدون من الشاعر أن يتعامل مع اللغة وفق مواضعاتها المحددة ، دون أن يضعوا في حسابهم التوازُن التكويني للنص الشعري ، وآليات إبداعه الفنية التي تفرض على الشاعر في كثير من الأحيان استعمالًا خارجًا عن نطاق المألوف» (٢) .

وخروجُ الفرزدق عن المألوف في أقيسة اللغة ربما يكون تحقيقًا لموقفٍ شعريٍّ ما ، وقد أشار أحد النقاد المُحْدَثين إلى علّة عدول الوزن إلى هذه الصيغة ، فذكر بأنه «قصد إلى ذلك قصدًا ؛ فهؤلاء الرجال إذا ما رأوا الممدوح يصبحون في حالة الذل والخنوع . أو كما عبّر عنهم (خُضُع الرقاب) ، و (نواكس الأبصار) . وتلك حال تعتري النساء حين يرين رجالًا» (٣) .

كما علّل آخر اختيارَ الفرزدق لهذا الجمع الملتبس بالمؤنث «لينتزع القوم من أفق الرجولة التي يبلغ فيها (يزيد) منزلةً لا يكاد يبلُغها أحد . فهم يبدون في حضرته كالنساء : خُضُع الرقاب ، نواكس الأبصار . فاللغة تخرُج بهم من أُفق الرجولة إلى الانغماس في ضيق الضعف والخجل ، وهما من أخص خصائص النساء» (٤) .

يُفهَم من قول الناقدَين : أنهم ربطا عدول الفرزدق إلى هذه الصيغة بغرض تعميق صورة

(١) شرح أدب الكاتب ، تحقيق محمد الوالي ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط١ ، ١٤٠٢هـ ١/٧ .

(٢) أبو شوارب : محمد مصطفى ، إشكالية الحداثة : قراءة في نقد القرن الرابع الهجري، دار الوفاء القاهرة، ط١ ، ٢٠٠٦م ، ص١٣٠-١٣١ .

(٣) علّام : عبد الواحد ، قضايا ومواقف في التراث البلاغي ، مكتبة الشباب ،القاهرة ط١، ١٩٧٩م ص٣٦ .

(٤) الزهراني : صالح سعيد ، مآخذ البيانيين على النص الشعري ، ص١٨٨.

الذل والخنوع التي لحقت نظرات الرجال حين يرون الأمير (يزيد) ، لكن الذي لا يُفهم ولا يُقبل: أنهما علّقا هذه الحالة بحالة النساء ؛ لأن هذا الجمع في جزء منه يُجمع على (فواعل) إذا كان صفة مؤنث . فقول الناقد : (وتلك حالة تعتري النساء حين يرين رجالًا) قولٌ عجيب. وهل هذا يُعقل ؟! هل النساء يشعرن بالذل والخنوع والعار لمجرّد أنهنّ قابلْن رجالًا بدون مبرّر أو سببٍ لهذا الخنوع ؟! وهل الخنوع والذلّ حالة خاصة تعتري النساء فقط ؟! ألم يصف الله عز وجل حال الكفار المجرمين في سورة السجدة بأنهم : ﴿نَاكِسُواْ رُءُوسِهِمْ﴾ السجدة: ١٢ ، وما نكسوا رءوسهم إلّا لسببٍ معروفٍ ؛ وهو اعتراضُهم ، وكُفرهم بالله الذي أورثهم هذا العذاب . فالذل والخنوع جزءٌ من العذابِ الذي لا يُقام على الشخص إلّا بمبرر . فالصفات هذه بالذات (الخنوع والذل) تكتسب بفعل عملٍ مشينٍ ترتّب عليه تحوّل نظرة الإنسان الذي خُلق كريمًا لا ذليلًا خنوعًا . فهي إذن مكتسبة وليست فطرة جُبِل عليها الإنسان ذكرًا كان أم أنثى . وهذا ما يجبُ الإيمان به ، وإلّا فما فائدة وصْف الله عز وجلّ المجرمين بهذه الصفة -حين سؤالهم يوم القيامة- إنْ كانوا هم في حياتهم خُلِقوا مطأطئي الرؤوس ذليلي الأبصار ؟! إنّما قصَد الله أن يُخبِر عن عقابهم ، فبعد ما كانوا مرفوعي الرؤس وشامخين بأبصارهم ، مصرّين على الذنوب العظيمة -تحوّلوا لحظة الحساب إلى ذلّ اعترى أبصارهم ونكّس رؤسهم ، فتبدّل حالُهم اعترافًا وإقرارًا بالجُرم ، سائلين الرجعة . وبهذا ينتفي تشبيه الناقد الآخر : (أنهم يبدون في حضرته كالنساء خُضع الرقاب ونواكس الأبصار) ؛ لأن هذا التشبيه غير صادق وغير واقع ؛ فالنساء لم يُخلقْن خاضعاتِ الرقاب، ناكساتِ الأبصار !!

ثم إنّ قوله : إن هذه الصيغة تخرج بالرجال من أفق الرجولة إلى ضيق الضعف والخجل ؛ وهما أخصّ خصائص النساء -قولٌ غير منطقي ولا واقع . وهل الضعف والخجل والحياء خُص به النساء دون الرجال ؟ فلماذا إذنْ وُصِف النبيُّ سيد العالَمين بأنه أشدّ حياءً من العذراء في خدرها؟!

لكن ربّما يكون عدول الفرزدق عن أقيسة هذا الجمع الذي لا يُجمع فيه (فاعل) على (فواعل) إن كان صفةً لمذكر عاقل في لفظة (ناكس) -عدولًا مقصودًا ؛ فالنظرة هذه المحمّلة بالذل والخنوع للرجال في حضرة الأمير (يزيد) أصبحت تعامَل معاملة صفة المذكر غير العاقل ؛ لأن هؤلاء الرجال ، وهم أعداء يزيد الذين يُسفرون عن عداوتهم له ويحاربونه حين يفعلون ذلك ويقبلون بمواجهته فإن هذه نقطة بداية فُقدانهم لصفة العقل ، وبعد المواجهة تتحول هذه الصفة إلى نظراتهم التي اكتسبت الذل والخوف بتنكّسها إلى الأرض ، وزادها خضوع رقابهم وطأطأتها خزيًا وعارًا ؛ ليتحول بذلك حالهم من كونهم رجالًا عاقلين إلى رجال غير عاقلين ، فاقدين للرجولة التي التحمت بالعزة والرفعة وعدم الخنوع .

وربّما يؤكد هذه التحليل ويقوّيه سياقُ القصيدة ؛ فالفرزدق في الأبيات التي بدأ فيها بمدح يزيد قبل هذا البيت ذكر أن له نفسًا شجاعةً لا تخاف الأقدار ، وروّادة لشُعب المنيّة ، وهو قوي الطعن والمحاربة . ثم إنه لا يمكن أن يقصد الفرزدق أن كل الرجال في حضرة يزيد يعلوهم الذل والخنوع بدون مبرّر لذلك !! إلّا إذا كان أميرًا متسلّطًا جبّارًا ، لا صديقَ له ولا عدو ؛ فهم يتساوون في حضرته . والتسلط والتجبر ليسا من صفاته ؛ لذا وصفه الفرزدق في سياق القصيدة بأنه يُطمْئن النفوس على خوفها ، ويستوثق بها ليحمي مؤخرة جيشه [1]:

وَإِذَا النُّفُوسُ جَشَأَتْ طَامَنَ جَأْشَهَ ثِقةً بِها لِحِمَايَةِ الأَدْبَارِ

والأمير الذي يطمئن النفوس ويعتني بأرواحها ويحميها لا يمكن أن يجعلها حاضرةً في مسافةٍ ذليلةً ضعيفةً خانعةً بدون ما يبرر هذا الفعل !!

يستحوذ الفرزدق في سياق المآخذ النصية النحوية واللغوية على أكبر حيِّز من الانتقادات والتخطئات ، إذا ما استحضرنا المآخذ التي أُخِذت على رفيقَيْه الأخطل وجرير ؛ بل إننا لا نكاد

(١) يُنظَر : ديوان الفرزدق ، تحقيق إيليّا الحاوي ٤٩٦/١ .

نعثر لصاحبَيْه على تجاوزات في هذا السياق ، خصوصًا الأخطل ؛ وهذا ما جعل علماء اللغة والنحاة يفضّلون الأخطل على الفرزدق وجرير في مرويّات الموازنة النقدية في كتب التراث النقدي ؛ أمثال : عنبسة الفيل ، وميمون الأقرن ، وابن أبي إسحاق ، وأبي عمرو بن العلاء ، ويونس بن حبيب ، وأبي عمرو الشيباني ، وأبي عبيدة[١] .

ومن المآخذ التي أُخذت على جرير في التخطئة النصية النحوية : قولُ أبي الريان : ((من عيوب الشعر اللحن الذي لا تسعه فسحة العربية ؛ كقول جرير :

وَلَوْ وُلِدَتْ لِعَنْزَةَ جِرْوُ كَلْبٍ لَسُبَّ بِذَلِكَ الجِرْوِ الكِلابَا

فنصب (الكلاب) بغير ناصب . وقد تحيّل له بعض النحويين بكلام كالضريع ، لا يسمن ولا يغني من جوع)) [٢] .

وبقراءةٍ لمأخذ أبي الريان على بيت جرير يتضح تلقيه السلبي لمخالفة جرير معاييرَ القاعدة النحوية التي توجب أنْ ((لا ينوب عن الفاعل غير المفعول به مع وجوده . فكان القياس لجرير أن ينيب (الكلاب) عن الفاعل ، فيرفع لفظها)) [٣] . وبما أن جريرًا كسر القاعدة الجماهيرية فإن ذلك غير مقبول لدى أبي الريان ، ويُعدّ لحنًا لا تستوعبه فسحة العربية . ولعل هذا الرأي المتشدد مبنيٌّ على تتبّع رأي الجمهور ؛ فمذهب الجمهور والبصريين منْع نيابة غير المفعول به عن الفاعل مع وجود المفعول به ، وهو ضد مذهب الكوفيين الذين أجازوا لجرير هذه المخالفة بناءً على أن في استعمالات اللغة عند العرب ما يجيزه[٤] . وتقبُّل الكوفيين لمخالفة جرير يؤكّد على تنوّع تلقّيات

(١) يُنظَر : الأخطل الكبير ، حياته ، وشخصيته ، وقيمته الفنية ، ص٢٩٥ .

(٢) القيرواني : ابن شرف ،مسائل الانتقاد ، تحقيق : حسن ذكرى ، مكتبة الأزهر ، القاهرة ، د.ط ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م ،ص١٣٥.

(٣) الخنين : سعود بن عبد العزيز ،النقد النحوي والصرفي عند قدامى النقاد ، مطابع جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ، ط١، ١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م ،ص٩٢ .

(٤) يُنظر : خزانة الأدب ، ٣٣٧/١ ، والفرّاء ،معاني القرآن ، تحقيق : محمد النجار و أحمد نجاتي، عالم الكتب ، بيروت ، ١٤٠٣هـ ٢١٠/٢ ، وقد أجازه الأخفش أيضًا .

النحاة للشعر المخالف للقياسات والقواعد النحوية ؛ فهناك الرافض ، والمتشدد ، وهناك المتسامح الواعي بسعة اللغة ومقدرتها على احتواء لهجات العرب الفصحى .

ويمثل ابن جني في سياق التلقيات التلقي المتشدد الرافض لقبول تجاوز هذه القاعدة ؛ فقد ورد عنه رفْض إقامة الجار والمجرور في بيت جرير مقام الفاعل مع وجود المفعول به الصريح، وقال : إن هذا الاستعمال النحوي «من أقبح الضرورة ، ومثله لا يُعتدّ أصلًا ؛ بل لا يثبت إلا محتقَرًا شاذًّا»[١] . ولفظة (محتقرًا) تشير إلى مدى رفض ابن جنّي لهذا الاستعمال .

وأبو عوانة يشاركه الرأي بوصف هذا التركيب شاذًّا ؛ إذ يرى أنه كان على جرير أن يسند الفعل (سب) إلى (الكلاب) ؛ لأنه يتعدّى إليه بغير حرف جرّ ، ولكنه قدّم المعمول الثاني للفعل المتعدى إليه بالحرف ، وهو (بذلك) . وهذا استعمالٌ شاذٌّ في تراكيب اللغة الفصحى»[٢].

وأبو علي الفارسي لا يجيز هذا الاستعمال من جرير ، ويرفض تقبّله إلا كضرورة من ضرورات الشعر[٣] .

ونجد ما بين التلقِّي الرافض المتشدد وبين المتقبّل المتسامح تلقِّيًا مغايرًا يترك للتأويل مساحةً في فهْم مخالفة التركيب فهمًا يتساوق مع قواعدهم الموضوعة . فقد نقل النحّاس عن الزجّاج أنه يجيز هذا التركيب ، ويؤوّله تأويلًا بعيدًا ؛ فهو يرى أن لفظة (الكلابا) في عجز البيت مفعول به غير قائم مقام الفاعل لـ(سُبّ) ؛ بل هي مفعول به لـ(وُلدت) ، والقائم مقام الفاعل (سبّ) مصدر (سبّ) ، وتقديره : لسب السب ؛ أي : لحصل السب بسبب ذلك الجرو[٤] .

---

(١) الخصائص، ٣٩٧/١ .

(٢) يُنظَر : لباب الإعراب ، تحقيق بهاء الدين عبد الوهاب عبد الرحمن ، المكتبة التراثية، دار الرفاعي للنشر ، القاهرة ، ١٩٨١م ، ص٢٤١ .

(٣) يُنظَر : النيسابوري ، نظام الدين الحسن بن محمد ، تحقيق ، زكريا عميران ، دار الكتب العلمية ، لبنان ١٤١٦هـ/١٩٩٦م ، ٤٨/٤ .

(٤) إعراب القرآن ، تحقيق زهير زاهد ، عالم الكتب، بيروت ، د.ط ، ١٤٠٥هـ ، ١٤٤/٤ .

ثَمّة تأويل مقارب ذكره البغدادي نقلًا عن القالي في شرح اللباب : أن هناك من يؤوله بقوله : « (الكلاب) ليست مفعولة ؛ بل مفعول (وُلدت) ، و (جرو) نُصب على النداء ، أو على الذمّ . وقيل : (الكلاب) نُصب على الذمّ ، وجُمع ؛ لأن قفيرة ، وجروًا ، وكلبًا ثلاثة» [(١)] .

والذي يظهر على تأويلات هؤلاء النحاة أنهم يسعون من خلالها للحفاظ على أصرة معاييرهم ثابتة ، لكن تخريجاتهم تلك ذهبت بالمعاني بعيدًا ، وخرجت بها عن الفهم المعقول للمعنى الذي يتغيّاه الشاعر ، وهذا عكس ما سعى إليه النحاة . فصنيعهم ومراعاتهم في الحفاظ على قواعد اللغة ما هو -في جزء من أهدافهم- إلا من أجل ضمان التواصل مع المتلقي . وهو هدف يتقاسمه الشاعر معهم . فالشاعر «مطالَب بمراعاة قواعد اللغة ؛ لا حفاظًا على بنيتها ، ولكن حفاظًا على ضمان تواصُله مع متلقي شعره ، ما دامت قواعد اللغة تشكّل القاسم المشترَك الأوّلي بينهما ، بها يتم بناء النص الشعري ، وبها يتم تلقّيه واستيعابه . ولكن هذا لا يمنع الشاعر من أن يساهم في إغناء اللغة وتطويرها ، دون أن يؤدي ذلك إلى التسيب اللغوي ، وإلى فقدان التواصل مع المتلقين» [(٢)] .

ما فعله جريرٌ في تركيب هذا البيت من إقامة الجار والمجرور مقام الفاعل ، ونصْب (الكلاب) وهو مفعول به -لا يخرق التواصل مع المتلقين ، ولا يتنافى مع رسالة البيت في الهجاء ؛ بل هو من الوضوح بمكان . وربما الأقرب إلى كسر أحبال تواصل المعنى هو التأويل المفتعل الذي قال به أولئك النحاة[(٣)] .

---

(١) خزانة الأدب ٣٣٨/١ .

(٢) جسوس : عبد العزيز ،نقد الشعر عند العرب في الطور الشفوي، مطبوعة تينمل : مراكش ، ط١، ١٩٩٥م ص٢١٦ .

(٣) قال ابن خروف : إن هذه التأويلات أفسدت اللفظ والمعنى ، يُنظَر : شرح التسهيل لابن مالك ، تحقيق عبد الرحمن السيد ، القاهرة ، دار الهجرة ١٢٩/٢ .

وأما بيت جرير :

وَرَجَا الأُخَيْطِلُ مِنْ سَفَاهَةِ رَأْيِهِ مَا لَمْ يَكُنْ وَأَبٌ لَهُ لِيَنَالا

كسر فيه جريرٌ نسقية القاعدة النحوية التي تنص على عدم جواز العطف على الضمير المرفوع المتصل من دون توكيد أو فاصل . وبيت جرير قد جاء فيه « (أب) معطوفًا على الضمير المرفوع المستتر (اسم كان) بغير فصل بينهما ؛ إذْ كان عليه أن يقول : ما لم يكن هو وأبٌ» (١) . وهذا الاستعمال في الجملة يهز محورية التواصل .

وبما إن الجملة تعُدّ «من الناحية النحوية الوحدة المحورية لبنية النص» (٢) -فإنّ النحاة ضعّفوا هذا الاستعمال وقبّحوه(٣) ؛ لصلته ببناء محور التواصل في بنية النصّ . فالمبرّد أشار في معرض حديثه عن العطف على الضمير إلى أن حذف الفاصل أو التوكيد في العطف على ضمير الرفع المتصل كما هو الحال في تركيب جملة جرير : (ما لم يكن وأبٌ له) -قبيحٌ ، ولكنه جائزٌ في الكلام . وخصّه بوقوعه في الشعر بقوله : «والشاعر إذا احتاج أجراه بلا توكيد ؛ لاحتمال الشعر ما لا يحسُن في الكلام» (٤) .

حين خالف الفرزدقُ مقاييس وضْع العلماء لقاعدة حذف ياء المنقوص ؛ فالمنقوص تُحذف ياؤه وينوَّن عند الإضافة والتنكير -في قوله :

وَلَكِنّ عبدَ اللهِ مَولَى مَوالِيَا

(١) حسن : يسرية محمد ، شعر جرير في ميزان النحاة ، دراسة لغوية نحوية، مطبعة التقدم ،القاهرة ، د.ط ١٩٩٢م ، ص١٧٨ .

(٢) برينكر : كلاوس ،التحليل اللغوي للنص : مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج ، ترجمة : سعيد حسن بحيري ، مؤسسة المختار ، القاهرة ، ط١، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٥م ص٣٢.

(٣) يُنظَر : النهرواني ، الجليس الصالح والأنيس الناصح ، ٢٠١/١ .

(٤) الكامل ٣٢٣/١، ويُنظَر : ٣٩/٣ .

فقد كانت هناك مؤاخذة صريحةٌ من ابن أبي إسحاق لهذه المخالفة ؛ إذ قال له : لحنتَ . وكان ينبغي أن تقول : مولى موالٍ[١] . ولصرامة النحوي ابن أبي إسحاق فإنه لم يقبل في تلقّيه العقلي أن يبيح للفرزدق هذه المخالفة حتى لو من باب الضرورة الشعرية .

لكن جريرًا حين خالف قاعدة النحاة في قوله :

فَيَومًا يُوَافِيْنِي الهَوى غَيْرَ مَاضِيٍ وَيَوْمًا تَرَى مِنْهُنَّ غُولًا تَغَوَّلُ

لم نجد من النحاة من آخذه على مخالفته مؤاخذة صريحةً ؛ بل نجدهم ضمنًا يرون أنه أخطأ، والذي دفعه للخروج عن القاعدة هي الضرورة الشعرية . فسيبويه والمبرّد وأبو علي الفارسي[٢] يشتركون في رؤية واحدةٍ ؛ حيث يرون أن مجيء الاسم المنقوص (ماضٍي) بتحريك الياء في حالة الجر ما هو إلا ضرورة شعريّة حدتْ بالشاعر لارتكابها ، والعودة بالاسم إلى أصله .

وهذا الرأي قال به ابن السرّاج النحوي في إشارة منه إلى أن تصحيح المعتل في بيت جريرٍ يجوز في الشعر ولا يجوز في الكلام ، فتحريك الياءات المعتلة في الرفع والجر هي للضرورة فقط[٣].

وفي تلقّي أبي جعفر النحّاس لبيت جرير عدَّه مِن إجراء المعتل مجرى غيره من الصحيح[٤].

أمّا الزجّاجي فقد كان أكثر العلماء استيعابًا لمخالفة جرير ، فقد كان في تلقّيه متفهِّمًا لوجود

(١) الموشح ، ص١٣٩ .

(٢) يُنظَر : الكتاب ٣١٤/٣ ؛ والمقتضب ٣٥٤/٣ ؛ والمسائل العضدية، ص٣٨ .

(٣) يُنظَر : الأصول في النحو ، تحقيق عبد المحسن الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت ، ط٣ ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م ، ٤٤٣/٣ .

(٤) شرح أبيات سيبويه ، تحقيق د.وهبة متولي عمر سالمة ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ط١، ١٩٨٥م ص٥٠.

لغةٍ من لغات العربِ قد تخالف في استعمالاتها ما تواضع عليه علماء النحو واللغة ؛ ولذا لا يَعدّ مخالفة جرير في هذا الاستعمال خطأً أو ضرورة شعرية ، إنما أعاد ذلك إلى أن هذا الاستعمال هو لغة من لغات العرب[١] .

وتأسيسًا عليه ؛ نرى أن تلقي بيت جرير يكشف أن النحاة مِنهم من تعصّب لما تواضعوا عليه ، ومنهم من يجيز المخالفة في الشعر فقط ، ويعدّه ضرورة شعرية ، ومنهم من كان أُفق تفكيره أوسع فلم يحاكمه ، وفقًا للمواضعة ، ويضيق عليه الاستعمال ، إنما رأى أن ليس كل ما خالف القاعدة يخرج عن لغة العرب ، إنما يأخذ بها حتى وإن لم توافق ما تواضع عليه العلماء في اللغة والنحو .

المآخذ البلاغية :

قامت البلاغة العربية في التراث النقدي والبلاغي على جدليّة الشكل والمضمون ، وهي ثنائية التبست في كثير من استعمالاتها بقضايا شكلية : بلاغية جمالية ، وأخرى مضمونية : إقناعية ، نفعية .

والبلاغة الأكثر حضورًا في سياقات المآخذ النصية البلاغية على الثلاثي الأموي هي البلاغة التي تُعنى بـ(جمال الكلام) . فالناقد يرى أن الكلام يكون بليغًا «حينما يوجّه عناية خاصة إلى الأداة اللغوية في ذاتها ولحسابها ، دونما عناية بنفس القدر بباقي المكونات النفسية والمنطقية والتاريخية والأيديولوجية» [٢].

(١) يُنظَر : الجمل في النحو ، تحقيق : علي توفيق الحمد ، مؤسسة الرسالة : بيروت ، ط١، ١٩٨٤م ، ص٤٠٦ .

(٢) مورو : فرانسوا ، البلاغة ، المدخل لدراسة الصور البيانية ، ترجمة محمد الولي ، عائشة جرير ، إفريقيا الشرق ، بيروت ، د.ط، ٢٠٠٣، ص٩ .

وجمالية الكلام في جدلية الشكل والمضمون فرّع البلاغيون مباحثها إلى اتجاهات شتّى، منها ما يهتم بالبناء اللفظي ، وما يتصل به من تناوُلٍ للفظة المفردة ، وفصاحة الكلمة وبنيتها ، وسوء استعمالها . ومنها ما يهتم بالتراكيب والجمل ، وعلاقتها بالمعاني ، وصلاتِها بها[١] .

وفي كل هذا ومعه هناك ما يشير في التراث البلاغي «إلى أن البلاغة ومادّتها في الأصل تقدِّم خطابًا بلاغيًّا خاصًّا للمتلقي ؛ ابتداءً من المبدع ، ومرورًا بالنصّ ، وانتهاءً بالمتلقّي»[٢] .

وتأسيسًا على ذلك ؛ فإن المآخذ التي حاكمت نصوص الأخطل وجرير والفرزدق محاكمةً بلاغية ظهرت في نواحٍ عدّة ؛ فنجد من آخذهم على غرابة اللفظ ، أو استعماله في غير موضعه المستعمل فيه ، أو إيجازه المخلّ . كما نجد مآخذهم تنساق نحو التركيب ، فتناقش المعاظلة في الكلام ، وتعقيده ، وفساد التقسيم ، وعدم تناسب الكلام . وتتدخّل التخطئة البلاغية في المبالغة، وبرودة المعاني ، والقلب ، والصورة .

المآخذ على اللفظ :

لا تُعدّ اللفظة بما تحمله من خصائص صوتية وإيحائية ودلالية مجرّد أداة أوّلية ضمن متوالية التركيب اللغوي ، إنما هي عنصر أساس وفعّال في إنتاج دلالات متجدّدة للخطاب الشعري مبنًى ، ومعنًى[٣] . ولهذا التفت بعض النقّاد إلى أهّميتها في تكوين جماليات المعنى ؛ فأشاروا إلى ضرورة اهتمام الشاعر بها ، من أجل اكتمال رؤيته . ومع هذا تدرّج الاهتمام باللفظ

(١) يُنظَر : عبد المطلب ، محمد ، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر ،القاهرة ، ط١ ١٩٩٤م ، ص٢٥٨ .

(٢) القرعان : فايز ، تقنيات الخطاب البلاغي ، دراسة نصية، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ط١ ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م ، ص٣.

(٣) يُنظَر : إبراهيم ، علي نجيب ، جماليات اللفظة من السياق ونظرية النظم، دار كنعان ،دمشق ، ط٢ ٢٠٠٤م، ص١٩ .

واختلفت نظرة النقاد إليه بحسب اهتماماتهم وتوجهاتهم وميولاتهم ، والقضايا التي يدافعون عنها . ففي قضية اللفظ هناك من النقاد المتقدمين من فضله على المعنى ، ومنهم من فضّل المعنى على اللفظ ، أو ساوى بينهما . إلى أن تناظمت الرؤى وتكاملت حول اللفظ والمعنى بوصفهما نسقين مترابطين متداخلين ممتزجين إلى درجة عالية في كل تعبير مقصود[١] .

ومن النماذج التي تشير إلى ما سلف ذِكره : مطالبة النقاد أن تكون اللفظة في الشعر فصيحةً غير متنافرة الحروف ، ولا ثقيلةً في النطق . ومن هذا السياق رفضوا بيت جرير :

وَتَقُولُ بَوزَعُ قَدْ دَبَبْتَ عَلَى العَصَا هَلّا هَزَأْتِ بِغَيْرِنَا يَا بَوْزَعُ !

فقد ذكر ابن شرف أنه مما يُعابُ به الشعر ويستهجنه النقد : خشونة حروف الكلمة ؛ كقول جرير السابق[٢] . معقّبًا بأن هذا البيت في قصيدة من أحلى قصائد جرير ، وأملحها ، وأجزلها ، وأفصحها ، فثقُلت القصيدةُ كلُّها بهذه اللفظة .

وبقراءةٍ لهذا التلقّي نلحظ تركيز الناقد على خشونة لفظة (بوزع) ، وعدم تلاؤمها مع ملاحة وفصاحة القصيدة ؛ فكلمة (بوزع) هي منطلق الاعتراض ؛ لاحتوائها على حروف خشنة النطق ، غريبة على السمع . وعلى الرغم من رفض الناقد لهذه اللفظة بحجة ثِقَلها وخشونتها إلّا أن تركيزه في الرفض لم يُعلّل ، كما فعل العسكري في تلقّيه لهذا البيت ؛ إذْ علّل رفْضه لهذه اللفظة بناءً على مجيئها في سياق التشبب . فقد ذكر أنه ينبغي ألّا يذكر جرير في التشبّب اسمًا بغيضًا . ويعزّز رفْضه بقوله : قد يقدح في الحُسْن قُبح اسمه ، ويزيد في مهابة الرجل فخامة اسمه ؛ ذاكرًا قصصًا تاريخية تعضد هذا المبدأ[٣] .

---

(١) يُنظَر : حسن ،جمال محمد صالح ،الجهود النقدية والبلاغية عند العرب حتى القرن السابع الهجري، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ط١، ١٤٣١هـ/٢٠١٠م ،ص٧٦ .

(٢) القيرواني : مسائل الانتقاد، ص١٣٦.

(٣) الصناعتين ،ص١٥٢ .

ولعل من ظاهر تلقي العسكري : أنه تلقٍّ التزامي ، لا يخرج عمّا تنصّ عليه قواعد النقّاد ونظرياتهم في كيفية الكتابة الشعرية في غرض الغزَل ، التي تستوجب توظيف اللغة الرقيقة العذبة، وتستلزم التعامل مع معطيات اسمية خاصّة بالنساء المتغزَّل بهنّ .

ولابن قتيبة رؤية تتقارب مع العسكري في تلقيه لكلمة (بوزع) في بيت جرير ؛ فهو في تقعيده لأنظمة الشعر وتقسيماته يذكر أن من أقسام الشعر ضرْبٌ تأخر معناه وتأخر لفظه ، ويمثّل بأبياتٍ للخليل بن أحمد تضمّنت لفظة (بوزع) ، ويعترض عليها ، ويخص هذه اللفظة بالرداءة والتكلّف . ثم إنّ ذِكر هذه اللفظة (بوزع) في شعر الخليل استدعت من ذاكرة ابن قتيبة استعمال جرير لها ، فذكر أنها كانت سببًا في فتور المتلقي للقصيدة ؛ فبعد أن تحفّز الخليفة لها ، واستهلّ لحسنها ، جاء بقوله :

هلّا هزأْتِ بغيرنا يا بوزعُ !

فقال الخليفة : أفسدْتَ شعرَك بهذا الاسم . وفتر[1] .

إنّ حُكم ابن قتيبة على رداءة لفظة (بوزع) في بيت جرير جاء في إطار التقعيد ، وصناعة قوانين الشعر . وهذا يصرفُه بوصفه متلقيا عن البحث عمّا وراءَ استحضارها من جمالية مقصودة . ثم إن السلطة التي أشارت إليها الرواية المتجسدة في سلطة سياسية(الخليفة)الذي أصدر حُكمًا بفساد اختيار هذه اللفظة دون مبررات تعليلية . فيها مؤشر على أن سلطة السياسة أقوى من سلطة الجمال.

أما اللفظة الإشارية التي وردت في رواية التخطئة وصفًا لحالة (المتلقي/ الخليفة) : (فتر) فإنها موحية بعلاقة انسجام بين اللفظ والمعنى من جانب ، وبين اللفظة والنفس من جانب آخر ؛ كي يتم لها الوصول بمقصوديتها جماليًّا وفكريًّا وشكليًّا . ولكي يتحقّق ذلك فلا بدّ في جانب

(١) يُنظَر : الشعر والشعراء ١/٧٠ .

الترابط بين اللفظ والمعنى أن يكون اللفظ في الوعي البياني دالًّا بذاته على معناه ، ولا يكون ذلك إلّا إذا توافر له شروط الانائية والشفافية ، والتلوين . أي : إن اللفظ لا يدلّ بذاته على معناه ويصل به إلى متلقيه إلا أن يكون بمثابة الإناء في احتوائه لمعناه ، وأن يكون إناءً شفّافًا غير مبهم ، وأن يكون اللفظ ملوّنًا حتى يكون بمقدوره تلوين المعنى . وكل هذا يقتضي أن يكون اللفظ جميلًا في نفسه ، حتى يعكس جماله على المعنى الذي يشفّ عنه[١] .

أمّا جانب علاقة اللفظ بالنفس والفكر فلا يؤكّدها فقط لفظة (فترة) الموحية بكسل النفس وعدم نشاطها ، وعدم إقبالها على ما سمعتْه ؛ بل جاء عن حمّاد في إحدى الروايات النقدية ما يثبت ذلك[٢] .

فالألفاظ والكلمات تسهم في صنع العالَم الاجتماعي ، وتساهم في تغييره وتحويله[٣] . كما حصل مع حمّاد حين أنشد جعفرٌ بيتَ جرير ، فعاقبه عقابًا شديدًا ، فتحوّل حاله بسبب لفظة من حال السلامة إلى حال الشرّ والكدَر .

ويتبيّن من تلقي الأمير جعفر مدى تلازمية اللفظة مع مدلولها الفكري والنفسي لدى المتلقي ؛ فحين سمع جعفر لفظة (بوزع) ارتسم في خياله ونفسه معنى يجسّد هذا الدالّ كما أحسّ به في الخاطرة الأولى .

---

(١) الحميري : عبد الواسع أحمد ،شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٥م ، ص٥٠ .

(٢) يُنظَر : خزانة الأدب ، ٤٤٩/٩-٤٥٠ . والمروية أشارت إلى أن مطيع بن إياس ذهب بصديقه حمّاد إلى جعفر ، فطلب جعفر المنصورُ من حمّاد أن ينشده لجرير ، فأنشده البيت الذي فيه لفظة (بوزع)، فلمّا سمعها جعفر سأل عن معناها ، فقال له : اسم امرأة . لكن جعفر تطيّر منها ، ونفى إلا أن تكون غولاً، فأمر غلمانه أن يضربوا حمّادًا ، فضُرب ، وجُرّ برجله ، وسُحِب ، وانكسر جفْن سيفه ، ولقي بسبب هذه اللفظة -كما حكى- شرًّا عظيمًا .

(٣) بن عبد العالي : عبد السلام ،قوة الكلمات، من كتاب ، بين بين ، دار توبقال ، المغرب ، ط١، ١٩٩٦م ص١٧ .

ولعلّ ابن سينا قد قارب وصف هذه التلازمية حين قال : ((معنى دلالة اللفظ : أن يكون إذا ارتسم في الخيال مسموع اسم ارتسم في النفس معنًى ؛ فتعرف النفس أن هذا المسموع لهذا المفهوم . فكلما أورده الحسّ على النفس التفتت إلى معناه)) (١) .

إنّ خوف جعفر المنصور وتطيّره من لفظة (بوزع) يؤكّد على أن تلقّيه لهذه اللفظة اختلف عن تلقي النقّاد . فالنقّاد حاكموها من جانبها البلاغي ، فرأوا أنها لفظة ثقيلة ، ولا تتساوق مع غرض الغزل ، في حين أن المنصور لم ينظر إليها من هذه الزاوية البلاغية التقعيدية؛ بل من زاوية سياسية ذاتية ؛ فهو حين سمع لفظة (بوزع) تجسّمت في فكره معانٍ مخيفة ؛ لذا سأل حمّادًا مباشرةً : بوزع إيش هو ؟ فكان الجواب واضحًا وصريحًا : اسم امرأة . لكنّ ما تخلّق في نفس المنصور لمّا سمعها في المرّة الأولى سيطر على تفكيره ، فرفض جوابَه ، وأصرّ على ما تمثّل في ذهنه النفسي من معنًى مخيف لهذا اللفظ ، وقال : ((هو بريءٌ من الله ورسوله ونفي من العباس إنْ كانت بوزع إلا غولًا من الغيلان)) (٢) .

وبما أن للغة صلة بالفكر وهواجس النفس ، صلة يتوازى فيها الكلام النفسي والكلام اللساني ، فيتحقق مستويان من الوحدة في الكلام تتجسّم في تآلف المسموع والمنطوق مع المنطبع في النفس . فإنّ تخوُّف المنصور نابعٌ من اللفظة ذاتها ، فـ(بوزع) في تكوينات المنصور وثقافته وحسّه تعني له الإنذار بالشر ، والخزي والعار . فهي لفظة لا تقف في معناها المعجمي -الذي يعيه المنصور العربي الفصيح -على معنى ((ثوران الشر وإرعاده)) (٣) ؛ بل يتوسّع معناها إلى ما يحفظه العقل الجمعي عند العرب -والمنصور أحدهم- عن المثل القائل : (قلائد بوزع) ، وهو

(١) التعليقات ، تحقيق عبد الرحمن بدوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٣م ، ص٩٦ .

(٢) يُنظَر:جمعي،الأخضر،اللفظ والمعنى في التفكيرالنقدي عند العرب،اتحاد العرب دمشق،٢٠٠١، ص٢٢ .

(٣) معجم العين (ب ز ع) .

مثل يُضرب في جلب العار والخزي . فـ(بوزع) امرأةٌ جلبتْ العار لابنها[١] .

بعد أنْ ذكر ابن شرف القيرواني لفظة (بوزع) التي تُعاب في شعر جرير ، قال : إن «للفرزدق لفظات كثيرة ، خشنة الحروف» [٢] . وبقراءة لديوان الفرزدق نجد الكثير من الألفاظ الخشنة والغريبة في الاستعمال ؛ كـ(معلهج – مرجحنّة – عناجيج – ضغابيس – شرنبثة) . واللفظة الأخيرة (شرنبثة) كان لبعض النقاد منها موقفٌ رافضٌ[٣] .

وللأخطل استعمالات لفظية رآها النقاد غريبة ؛ كاستعماله لفظة (تيان) للذئب . فالأصفهاني قد أشار إلى أن الأخطل جاء بكلمة لم يتكلم بها العرب ، فسمّى الذئب تيانًا[٤] ، ولم يُسمع إلا في شعره . لكن ابن دريد صنّفها على الرغم من غرابتها لغةً من لغات العرب[٥] . وبين رفْض وجودها على لسان العربي في تلقّي الأصفهاني ، وبين تأكيدها كونها لغة من لغات العرب عند ابن دريد –يتبيّن أن للتوجّه الفكري والثقافي والتأليفي أثرًا في سلبية وإيجابية تلقي كل منهما .

(١) خزانة الأدب١١/٣٩١ . ذكر البغدادي أن (بوزع) هي أم زياد بن الحارث . وهي ذات القلائد . وكانت أو ل من نصبت رايةً في بني مسلية . وفيها تضرب العرب الأمثال في قولهم : (قلائد بوزع) . ولم يوضح الشعراء وجه جلْبها العارَ لابنها.

(٢) رسائل الانتقاد ص١٣٦ .

(٣) ابن الأثير في ،المثل السائر،ص٧٠ تلقاهاإيجابيًا ؛ حيث يعدها من الألفاظ الغريبة التي يسوغ استعمالها في الشعر دون النثر . ويقابله تلقٍّ سلبيٌّ ؛ فالصفدي في ،نصرة الثائر على المثل السائر. تحقيق : محمد سلطاني ، مطبوعات مجمع اللغة العربية : دمشق ، د.ط،ص ٣٨،يرفض استعمالها حتى في الشعر ويرى أنها لفظةً مستكرهة لو وردت في نهر النيل لكدّرتْه ، وأحالت فراته العذب إلى ملح أجاج .

(٤) يُنظَر : التنبيه على حدوث التصحيف، تحقيق محمد آل ياسين ، بغداد ، ط١، ١٩٦٧، ص١٧٠

(٥) جمهرة اللغة ١/٤١٢ .

ومن المآخذ على الأخطل في سياق محافظة النقاد على سلامة اللفظة وفصاحتها : تخطئة ابن جنّي له في قوله :

أَمْسَتْ مَنَاهَا بِأَرْضٍ مَا يُبَلِّغُهَا بِصَاحِبِ الهَمّ إلّا الجَسْرَةُ الأُجُدُ

فقد ذكر أن بعض الشعراء يحذفون بعض الكلم استخفافًا ؛ حذفًا يخلّ بالبقية ، ويعرّض لها الشُّبه . ومنهم الأخطل الذي حذف من لفظة (منازلها) فتحولت إلى (مناها) . وهذا الحذف يخل بفصاحة اللفظة واستشفاف مقصودها . لكن ابن جني يستدرك تخطئة لفظة الأخطل بقوله : ويجوز أن يكون (مناها) : قصدها . أي : إن اللفظة لا حذْف فيها ؛ وبذلك تسقط المؤاخذة .

من عيوب اللفظ التي نبّه النقّاد عليها حفاظًا على اللغة الشعرية : استعمال اللفظ في غير موضعه المستعمل فيه ، وحمْله على غير وجْهه المعروف به . ومن يتخطّى هذا المعيار يُخطَّأ ، ويؤاخذ ؛ كما فعل العسكري مع قول جرير :

لَمّا تَذَكَّرْتُ بِالدَّيْرَيْنِ أَرَّقَنِي صَوْتُ الدَّجَاجِ وَقَرْعٌ بِالنَّوَاقِيْسِ

حيث قال : «لا يكون التأريق إلّا أوّل الليل ، والدجاج : الديكة هاهنا» [1] .

إنّ منطلق العسكري في قراءته لخطأ جرير يبدأ من الاعتراض على استعماله لفظة (أرّقني ، وصوت الدجاج) التي استعملت في غير محلها . فالأرق كما اعتادت الذهنية المتلقية لا يُستعمل بوصفه حقيقة محسوسة يترتّب عليها التعبير الحقيقي في الشعر ، إلّا في أوقات زمنية متعارَفٌ عليها ، وغالبًا ما تكون أوّل الليل . وهذا ما لم يقل به نصّ جرير الذي اختار التعبير عن حالة أرقه وانتظاره ، وكساد روحه في وقت انقضاء الليل وإسفار الصباح بظهور صوت الدجاج . كما إن التعبير بـ(صوت الدجاج) في سياق الصورة غير مقبول عند العسكري ؛ فلفظة : (الدجاج) لا تتواءم معها ، وإنما المقصود الديكة . فالدجاج لا يصيح ، وإنما تصيح الديوك .

(١) الصناعتين :ص١١٠.

وقد أثار النقاد[١] حول البيت ثلاثة اعتراضات :

- استخدامه لفظة (الديرين) ، وهو يريد ديرًا واحدًا .

- استخدامه لفظة (أرّقني) للتعبير عن صورة الأرق التي ألّمت به عندما أزمع السفر قبيل الفجر . والأرق لفظة تُستخدم لوصف حالة النفس القلقة المتعبة في أول الليل ، لا آخره. وبذلك ؛ فلفظة الأرق لا توظّف مع لفظة صياح الديوك ؛ لتناقُضها في الجمع بين زمنين متباعِدَين : الأرق أول الليل ، وصياح الديك آخره عند الفجر .

- كما اعترضوا على استعمال جرير للفظة (صياح) وربْطها بالدجاج ؛ فالدجاج لا يصيح، إنما الديوك[٢].

إن هذه الاعتراضات التي حدّدها النقّاد في بيت جرير تدلّ على أن اللفظ استُعمِل في غير محلّه ، لكن كل اعتراض منها كان له موجِّهه ودافعه الخاصّ ؛ فمثلًا : النقاد الذين التفتوا فقط إلى لفظة (الديرين) وأنها خطأ في سياقها -حاكموها من بابين :

الباب الأول : باب الحقيقة الجغرافية . فالدير الذي قصده جرير هو دير الوليد ، وهو دير واحد وليس ديرين . وعليه وفق ذلك ذِكْر حقيقة انفراده وليس تثنيته .

الباب الآخر -وهو لا ينفصل عن الباب الأول- : **اعتراضهم على تثنية (الديرين)** فقد ثنّى الواحد باعتبار ما حوله .

---

(١) يُنظَر : الشعر والشعراء ،٤٨١/١ ؛ والعقد الفريد ،٣٧٩/٥ ، ويُنظَر : البديع في نقد الشعر لأسامة بن منقذ ص١٤٢، و القرط على الكامل، لابن سعد الخير ، تحقيق علي بن إبراهيم ٧٢/١ والموازنة بين أبي تمام والبحتري ، ص٤٤ .

(٢) يُنظَر : الصناعتين ،ص١١٠ ؛ و أوهام شعراء العرب في المعاني، باشا ،أحمد تيمور ، مكتبة الثقافة الدينية ، بورسعيد ، ط١ ، ٢٠٠١، ص٦٤ .

وتلك محاكمة تُظْهِر اهتمام متلقيها باللفظة من الجانب اللغوي النحوي أكثر من أي جانبٍ آخر .

أمّا من ركّز في تلقيه على تخطئة البيت من خلال لفظَتَيْ (أرق ، وصوت الدجاج) فيظهر أنهم يتعاملون معها وفق دلالاتها المباشرة أو المعجمية ، ولا يلتفتون إلى خصوصيتها وما تملكه إذا ما أضيفت في سياقٍ إبداعي شعري مِن ظلالٍ شعريةٍ ، ودلالات أخرى تتفاعل مع الكلمات والألفاظ المجاورة لها .

فاستعمال الشاعر لفظة (أرق) مقرونة بـ(صوت الدجاج) فيه من حُمولات معنى الوجد والحبّ والصدق ما لا تحمله أي لفظةٍ أخرى . فالدلالات الزمنية التي تكشف عنها لفظة (أرق) مِن أنه منذ أول الليل كان متعبًا بالوجد والتوق إلى آخره -تعمّق حمولات معنى الحب والصدق في حالته الشعورية تلك ، التي اختار زمنها الممتد من أول الليل إلى آخره ، واختصر ما تكتمه النفس من رغبة ؛ فعليه التحرك ذهابًا وإيابًا . فالجسد منهك ؛ أي : هو في تلك اللحظة التي تذكر فيها الديرين كان منهك الجسد ، يُقبِل ويُدبِر أرقًا لتلك الذكرى المنبعثة من الوجد والحبّ . ولهذا اختار لفظة (صوت الدجاج) لأن فيها معنًى يتقارب مع ما بداخله نفسيًّا وجسديًّا ؛ من أرقٍ يُقبِل ويُدبر ، ولا يستقرّ به لحظةً واحدةً . فالدجاجة سُمِّيت بذلك لإقبالها وإدبارها[1] .

ولعلنا بذلك نرى أن النظرة للفظة مفصولة عن سياقها -كما تلقّى النقّاد ألفاظ بيت جرير- تقتلُ روح الخصوصية الشعرية ، وتُخرج الشعر بلا معنًى ؛ ((فالكلمة لا معنى لها خارج السياق الذي تظهر فيه)) [2].

ولا معنى لتجاورها مع باقي الألفاظ إن لم تُكوِّن من خلال تراصُفها الوحدة الشعرية،

(١) لسان العرب (د ج ج ، د ج د ج). ويُنظَر : المرسي : أبو الحسن علي بن إسماعيل (المحكم والمحيط الأعظم) ، تحقيق عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١، ٢٠٠٠م ،٢٣٨/٧.

(٢) عبد اللطيف : محمد حماسة ، النحو والدلالة : مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي ، مطبعة المدينة القاهرة ، ط١، ١٤٠٣هـ /١٩٨٣م ، ص٥٢ .

التي لا تتمّ إلّا «باتصال الأفكار في الصورة الجزئية في بيت أو أكثر ، وأن تتم أجزاء الفكرة في اتصالٍ وتلاؤم ؛ حتى تكون الكلمة بجوار أختها ، وألّا تقبل الحشو والزيادة ؛ حتى تصبح الفكرة كذلك ملتحمة بالفكرة والمعنى متّصلًا بالمعنى» [١] .

المآخذ على التركيب :

- **المعاظلة في الكلام الشعري .**
- **فساد التقسيم .**
- **المطابقة و القلب .**

المعاظلة في الكلام :

عدّ النقّاد والبلاغيون تداخُل الكلام وتراكُبه وتعقيده اللفظي والمعنوي والفكري من عيوب الشعر[٢] وسقطاته التي توجب المؤاخذة .

وفي هذا السياق برز الفرزدق عند النقاد بوصفه علامة على اللغة المتعسّفة والملتوية قصدًا، وعُدّ بيته الذي يقول فيه :

وَمَا مِثْلُهُ فِي النَّاسِ إلّا مُمَلَّكًا أَبُو أُمِّهِ حَيٌّ أَبُوهُ يُقَارِبُهْ

شاهدًا على تعقيد الكلام وتداخله بلا فائدة شعرية . وقد تواتر البلاغيون النقّاد على ذلك، فكان تلقّيهم له متقاطعًا في السلبية[٣].

(١) صبح : علي ، البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر، المكتبة الأزهرية للتراث ، القاهرة ، ط٢ ١٤١٦هـ/١٩٩٥م ،ص٩٨ .

(٢) عزّام : محمد ،مصطلحات نقدية من التراث الأدبي العربي ، وزارة الثقافة ، دمشق ، د.ط ، ١٩٩٥م ص٤٦٧ .

(٣) يُنظَر : خزانة الأدب ، ١٤٦/٥ .

قال ابن سلّام عن الفرزدق في هذا البيت:«كان يُداخل الكلام ، وكان ذلك يُعجب أصحابَ النحو.من قوله يمدحُ إبراهيم بن هشام بن إسماعيل المخزومي خال هشام بن عبد الملك:

وَأَصْبَحَ مَا فِي النَّاسِ إِلّا مُمَلَّكًا ...» [1]

وهو قولٌ يوسع باب تلقي البيت ، فقد أشار فيه إشارة قولية واضحة إلى أن صنعة الفرزدق من تعقيد لغته وتعسيف تركيب ألفاظه ، ومداخلة جُمَله حدّ غياب المعنى –صنعةٌ تعجبُ النحاة .

ومن النحاة الذين أوْلَوا عنايتهم بيتَ الفرزدق هذا شرحًا وتنظيمًا : سيبويه . فقد ذكر المرزباني بعد أن قال : كان الفرزدق – وهو فحْل شعراء الإسلام– يأتي بالإحالة ، وينظم في شعره أهجن كلام فمن ذلك : قوله لإبراهيم المخزومي ، وقد أراد أن يذكر في شعره خؤولته الخليفة ، ويمدحه :

وَمَا مِثْلُهُ فِي النّاسِ إلّا مُمَلَّكًا

قال : فأتعبَ أهلَ اللغة والنحو بشرحه ، منهم سيبويه فمَن بعده ، ولم يبلغوا منه ما يُقنِع ويُرضي [2] .

فمن قول المرزباني نستشف اهتمام سيبويه بالبيت شرحًا وتخريجًا وتنظيمًا ، فذكر في الكتاب بيت الفرزدق معترفًا بأنه وضع الكلام في غير موضعه ، لكنه في حديثه يتلمّس لشاعرية الفرزدق وفحولته ما يُخرجه ؛ إذْ نبّه إلى أن تعقيدات الشعراء الفحول ومخالفاتهم ما هي إلّا حالةٌ اضطرارية ، وليس شيءٌ يضطرّون إليه إلّا وهم يحاولون به وجهًا [3] .

(١) طبقات فحول الشعراء ،٢/٣٦٤-٣٦٥ .

(٢) الموشّح ،ص١٤٤ .

(٣) يُنظَر : حاشية الكتاب ، لسيبويه ،١/٣٢ .

وهذا التلقّي الإيجابي يختلف كلّيًّا عن تلقّي النقّاد البلاغيين الذي سنناقشه لاحقًا . فالإيجابية المقابِلة لسلبية البلاغيين لها منطلق فكري وتوجُّهي ، أساسه اهتمامهم بتعقيد النحو ، وجمْع الشواهد ، وأخْذ النصّ الفصيح عن العرب الأقحاح ، وبناؤه بناءً يمكِّن المتكلمين من انتحاء سمْت كلام العرب . وما خرج عن بناءاتهم وقواعدهم يعدّ خروجًا شاذًّا يبيَّن ، ويوضَّح ، ويُشرَح[١] . وهذا ما فعله أبو علي الفارسي حين تلقّى بيت الفرزدق الخارج عن قواعد نظام اللغة، قال في تقديره : «وما مثله في الناس حيٌّ يقاربُه إلا مملّكٌ أبو أمّه أبوه . ففصل بين المبتدأ والخبر -هما أبو أمه أبوه- بـ(حيّ) وهو أجنبي منهما ، وفصل بين الصفة والموصوف اللذَين هما (حيٌّ يقاربه) بقوله : أبوه . وهو أجنبي منهما»[٢] . والتقدير الذي «قدّمه أبو علي الفارسي لبيت الفرزدق صياغة مستوية مطمئنّة ، ليس فيها ما يصدم عُرفًا نحويًّا ، أو مألوفًا لغويًّا . وقد خلا البيت من التصوير الشعري»[٣] . ويدلّل ذلك على أنه في قراءته للبيت لم يهتم بما إذا كان تعسُّف الفرزدق عيبًا من عيوب الشعر في فصاحته ، إنما توجّه بتفكيره نحو تنظيم البيت نحويًّا ، وترتيب مكان الجمل ، وتقدير مواضع الألفاظ كما ينبغي لها أن تكون .

أمّا ابن جنّي فقد ذكر في باب شجاعة العربية أن التقديم والتأخير في القول الشعري ما هو إلّا ضرورة -على قُبحها ، وانخراق الأصول بها- تعدّ شجاعةً وصيالةً وتخمّطًا مدفوعًا الشاعر في ارتكابها بسموّ نفسه ، وتغطرفه ، وتعجرفه . ومع كل هذا وهذا فابن جنّي يحذّر الشعراء من ارتكاب ضرورة (تعسيف الكلام في التأخير والتقديم) ، ويدعوهم لتركها . وفي معرض حديثه ذكر بيت الفرزدق ليشمله سياق ما قاله في اقتران ارتكاب هذه الضرورة

(١) يُنظَر : عمايرة ، خليل أحمد ، المسافة بين التنظير النحوي والتطبيق اللغوي، دار وائل للنشر ، الأردن ط١، ٢٠٠٤م ، ص٣٣ .

(٢) شرح الأبيات المشكلة الإعراب، تحقيق حسن هنداوي ، دار القلم ، دمشق ، د.ط، ١٩٨٧م ،ص٢٩٨.

(٣) عبد اللطيف : محمد حماسة ، الجملة في الشعر العربي ، مكتبة الخانجي، القاهرة: ط١ ١٤١٠هـ/١٩٩٠م ، ص٥٧ .

بالشجاعة العربية في القول[١] .

وبتتبُّع تلقّي ابن جني لبيت الفرزدق نجده يذكر الأبيات «مرّةً ثانيةً جانحًا فيها إلى مزيدٍ من التفصيل على النحو الذي ذكرناه ، مطبّقًا على الأبيات القواعد النحوية التي يلتزم بها علماء النحو» [٢] . فيرى أن الضرورة في شعر القدماء جائزة ، وعُذرها مقبول . أما اللحن في شعر المولّدين فلا يُعذر . ومن ذلك بيت الفرزدق ؛ لأن مرادَه فيه معروفٌ ، وهو فيه غير معذور . على حدّ تعبيره[٣] .

وفي كلا السياقين لم يخرج ابن جني البيت من دائرة الفصاحة ، وعدّه ضرورة حذّر من عدم ارتكابها .

وبذلك نصل من خلال مدارسة النحاة إلى «أنّ هذه التركيبة الشاذّة للبيت قد تروق للنحوي الذي يبحث بشغف عن التقعيد ؛ باعتباره متقبّلًا مسكونًا بسلطة المعيار أكثر مما هو مسكون ببلاغة الخطاب وجماليّته» [٤] .

هذا من جانب تلقّي النحاة . أمّا من جانب تلقّي النقّاد البلاغيين فإن الإشارة الأولى التي انطلقت من ابن سلّام لم تكن سوى تنبُّه على وجود التفاضُل في شعر الفرزدق ، دون إصدار حكم أو التماس ضرورة .

أمّا المبرّد فيحكم على تعسّف الفرزدق بأنه ضرورة شعرية ، لكنها ضرورة قبيحة ، وألفاظ البيت ومعانيه من أهجن الألفاظ وأبعد المعاني . وأضاف إلى ذلك : أنّ قصْده بهذا

(١) يُنظَر : الخصائص ،٢/٣٩٢-٣٩٣.

(٢) حسين : عبد القادر ، أثر النحاة في البحث البلاغي ، دار غريب ، القاهرة ، د.ط، ١٩٩٨م، ص٢٩٥.

(٣) يُنظَر : الخصائص ، ١/٣٢٩ .

(٤) الودرني : أحمد ، قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب ، ١/٥٤٠ .

التعسّف مدْح إبراهيم ؛ فالمملّك (هشام) أبو أم ذلك المملَّك أبو هذا الممدوح . والقصدية في ذاتها لا تحمل فائدة أو صورة جمالية تغفر هذا الالتواء اللفظي المعنوي ، فكان فعْله قبيحًا . يقول المبرّد : ((ولو كان هذا الكلام على وجهه لكان قبيحًا)) (١) .

وموقف المبرّد هنا سلبيٌّ ؛ لرفضه كلّ ما حواه البيت من أبعاد : اللفظ ، والمعنى ، والصياغة . وهذا الموقف عائد إلى فكر المبرّد الذي بحث في النص عن الجمال اللفظي والمعنوي والتركيبي فلم يجده . وإذا غابت سلطة النص الجمالية عن متلقيه لم يتأثر به ، فيهجنه ويقبّحه . وبذلك ؛ فإن للنصّ ((سلطة نفسية يمارسها على المتلقي ، وهي التي تخوّل له التأثير فيه ، وتوجيهه صوب مقصدية النص للامتثال لها . وبقدر ما يكون النص مؤثّرًا وذا وقْعٍ نفسي يكونُ موضوعًا للتلقّي الجمالي)) (٢) الذي غاب عن نصّ الفرزدق ، فغاب عن تلقّي المبرّد .

ومن النقّاد الذين تلقّوا هذا البيت ضمن المآخذ النصية البلاغية : ابن طباطبا . يقول بعد أن ذكر بيت الفرزق السالف : ((فهذا من الكلام الغثّ المستكرَه الغَلِق ، وكذلك ما تقدّمه . فلا تجعلنّ هذا حجّةً ، ولْتجتنبْ ما أشبهه)) (٣) . والظاهر أن ابن طباطبا ينطلق في تخطئته هذا البيت من الحكم على الألفاظ وكيفية نسجها ، دون التركيز على ما أنتج من معنى ، أو غياب صورته . وربّما يعمّق هذا تصنيفه لهذا البيت ضمن باب الأبيات المستكرهة الألفاظ .

وإنْ كان ابن طباطبا قد ربط المعاظلة بنسقية الألفاظ ،فالعسكري قرن التفاضل بتعمية المعنى . فالمعاظلة عنده : سوء النظم المؤدّي في تداخُل ألفاظه وركوب بعض ألفاظه رقاب بعض

(١) الكامل ١/٢٨ .

(٢) سمير : حميد ، شعرية التواصل في التراث الأدبي : تنظير ، وتطبيق ، نادي جدة الأدبي ، جدة ، ط١ ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م ، ص١٣٨ .

(٣) عيار الشعر ، ص٧٢ .

إلى تعمية وغياب المعنى عن المتلقي[١] . وهذا هو ما كان في بيت الفرزدق ؛ حيث لم يستوِ في نظمه فتناهى المعنى عند متلقّيه .

ومن أكثر النقاد وضوحًا في تخطئة بيت الفرزدق : ابن عبد ربه . الذي صرّح في مؤاخذته بأن الشاعر أخفق في اختيار اللفظ بتوعيره ، وفي المعنى بتبعيده ، وتركيب البنية وتقبيحها . يقول : إن معنى بيت الفرزدق : «ما مثل هذا الممدوح في الناس إلّا الخليفة الذي هو خاله . فقال : أبو أمّه حيّ أبوه يقاربه . فبعّد المعنى القريب ، ووعّر الطريق السهل ، ولبّس المعنى بتوعّر اللفظ وقُبح البنية ؛ حتى ما يكاد يُفهم»[٢] .

أمّا تلقّي القاضي الجرجاني لبيت الفرزدق فقد كان في معرض دفاعه ومحاججته عن المتنبي؛ حيث أشار إلى أن التعقيد وسوء النظم في شعر المتنبي لا يُسقط باقي شعره العذب ، وإلّا أسقط بيت الفرزدق السالف الذكر شعرَ تميم جُملةً[٣] .

وسياق الدفاع يكشف عن أمرين :

أولهما : قناعة الجرجاني بمعاظلة بيت الفرزدق وسوء نظْمه ؛ لذا جعله أحد أدلّة دفاعه عن تعقيدات المتنبي .

والآخر : أن الجرجاني لا يرفض التعقيد والإلغاز وغموض المعنى في الشعر ، لكنه يطالب بفائدة من وراء هذا الصنيع . ومع هذا ؛ فإنّا لا نجده يبين أسرار قبوله للتقديم والتأخير في الشعر ، ولا المزية في المعاظلة ؛ كما فعل ابن جني مع أبيات المتنبي المعقدة حين بيّن أن وراءها عاملٌ نفسيٌّ ، وهو : الشجاعة ، وسمو النفس، وتغطرُفها .

---

(١) يُنظَر : الصناعتين ، ص١٦٢-١٦٣.

(٢) العقد الفريد ، ٣٨٤/٥ .

(٣) الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص٤١٦-٤١٧ .

وفي الحقيقة أن تعقيد الفرزدق في هذا البيت لم يأت اعتباطًا،ولا اضطر لفعله ضرورةً،إنما هي صنعة شعرية قصد لها الفرزدق قصدًا ؛ ليعبر بها عن تمكنه من اللغة وقدرته على تطويعها ، ولإبهار الممدوح ولفْت انتباهه إلى جماليات اللغة الصعبة حين تُلقى على مسامعه ، مثيرة الأذهان نحو مراد معناها.

وبناءً على ما مضى ؛ فإنّ تصوّرات النحاة في تلقيهم لبيت الفرزدق تختلف عن تصوّرات النقاد البلاغيين ؛ فبين القبول والرفض هناك مساحاتٌ تتحكّم فيها التوجهات والأفكار ، وتحكم فيها دوافع استحضار البيت ، وميولات التأليف .

فساد التقسيم :

صحة التقسيم ((مبدأٌ بلاغيّ ، يحافظ على المعنى من الإخلال الذي يوقِع المتلقي في لَبْس ، ويتركه في حيرة)) [(١)]

ومِن مآخذ النقاد في هذا السياق : ما عيب على جرير في قوله :

صَارَتْ حَنِيفَةُ أَثْلاثًا فثُلثُهمُ مِنَ العَبِيدِ ، وَثُلْثٌ مِنْ مَوَالِيْهَا

قال المرزباني : فحدّثني علي بن عبد الرحمن ، قال : أخبَرَني يحيى المنجّم ، عن أبيه ، أنّ جريرًا لمّا قال هذا البيت قيل لرجلٍ من بني حنيفة : مِن أيّهم أنتَ ؟ قال أنا من الثلث المُلْغى [(٢)].

المأْخذ الذي أُخِذ على جرير في هذا البيت تمركز في إخلاله بوجهٍ من وجوه بلاغة الشعر ، والذي يطلب في صنعة الشعر التزام الشاعر بمقياس المحافظة على المعنى من خلل النقص .

والنقص هنا تمثّل في عدم اكتمال معنى البيت في تقسيم معانيه ، فأحدث خللًا أوقع

(١) الربيعي : حامد بن صالح ، مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء ، معهد البحوث العلمية وإحياء التراث الإسلامي ، جامعة أم القرى ، مكة ، د.ط، ١٤١٦هـ/١٩٩٦م ،ص٢٥٧.

(٢) الموشّح ،ص١٧٣ .

المتلقي في حيرة الإجابة ؛ ولذا حين سُئل رجل من بني حنيفة : إلى أي القسمين ينتمي ؟ كانت إجابته دالّة على نقص معنى بيت جرير ، فقال : أنا من الثلث المُلغى . أي : من الثلث الذي تجاهله جريرٌ ولم يذكره .

وقد تواتر النقّاد والبلاغيون في الحكم على بيت جرير بالرداءة والفساد ؛ فالعسكري يصنّفه ضمن القسمة الرديئة[١] . والآمدي يضعه ضمن أخطاء الشعراء في الشعر[٢] ، وقدامة ابن جعفر يذكره ضمن سياق العيوب العامة على المعاني ، محدِّدًا نوع الفساد في التقسيم ؛ إذْ رأى أن البيت يدخل في القسم الذي يُترك بعضه مما لا يحتمل الواجب ترْكُه[٣].

ويبدو من خلال دائرة التخطئة الجماعية تواتر النقاد في نقل الحكم على بيت جريرٍ سلبًا، ولم يلتفتوا إلى جمالية غياب ذِكْر القسم الثالث ودخوله ضمنًا في الأقسام الحاضرة ، إلّا أن السريّ الرفّاء يُعد من الأدباء الذي تخطّوا هذا التواتُر إيجابًا ؛ حيث اختار بيت جرير ضمن مختاراته الشعرية (المحب والمحبوب) ذاكرًا أن تقسيم جرير لم يكن ناقصًا مخلًّا ؛ بل قد ذكر الأقسام الثلاثة، والثالث وإنْ غاب فهو حاضر ضمنًا في بيته . كما إن صنيعه هذا جارٍ مجرى شعر العرب ، فأكثرُ ما جاء من شعر العرف في التقسيم ثلاثة[٤] .

وبذلك فبيت جرير لم يخرج في نسجه عن طرائق شعراء العرب ؛ بل استطاع باتباع طريقة الشعراء أن يوصل مقصودَه بتركيبٍ صنعتْه ذاتٌ واعية ، وهي : «الذات الواعية بنفسها ، العارفة

(١) الصناعتين ،ص٣٤٣ .

(٢) الموازنة ، ص٤٣.

(٣) نقد الشعر ،ص٢٠١ .

(٤) يُنظَر : المحب والمحبوب والمشموم والمشروب ، ١/١٨٩-١٩٠، ولم يذكر السري الرفاء هذا الكلام مباشرة ، إنما ذكر ما جاء من شعر العرب في التقسيم ثلاثة . فأدرج بيت جرير ضمنه . وهذا يدلل على رؤيته أن البيت لم ينقص في التقسيم ، ولم يخلّ .

تمام المعرفة بما تريد قوله ، وبالكيفية التي تقوله ، وأنّ على الآخرين أن يصلوا إلى ما فكرتْ فيه»[١] .

وبقراءة تقسيم البيت داخل سياق القصيدة كاملة فإنه يكشف عن وعي جرير بتغييب ذِكْر القسم الثالث من تقسيمه بني حنيفة ، وجمالية المعنى الغائب الحاضر ضمنيًّا داخل التقسيم -يتّضح في فكرة التجاهل للاحتقار ، فهو تجاهَل ذِكر القسم الثالث الذي هو (بنو حنيفة) ؛ لأنهم هم المهجوّون والمقصودون بالشتم . والتغييب والتجاهل جزءٌ من التقليل من مكانة المهجوّ .

ثَمّة أمرٌ جماليٌّ يُسفِر عنه هذا التقسيم ، وهو : أن البيت قائم على ذِكر قسمٍ وتغييب قسم آخر ، هذا التقسيم القائم على التغيّب الضمني والحضور العلني فيه مفارقة تلفت القارئ إلى البحث عن الغائب الذي ما يلبث أن يتنبّه إلى كونه موجودًا ضمنًا ، لكن غيابه وحضور من هو أدنى منه وذكره (العبيد والموالي) إعلانٌ عن تعميق القصدة في وصفهم بالدونية ؛ ولذا ختم القصيدة بعد هذا البيت مباشرةً بالإشارة إليهم توكيدا على مقصودية التغييب في ذلك التقسيم :

قَدْ زَوّجُوهم فَهُمْ فِيهِمْ وَنَاسِبُهُمْ إِلَى حَنِيفَةَ يَدْعُو ثُلْثَ بَاقِيها

ومن المغامز التي أُخذت على الأخطل في سياق فساد التقسيم قولُه :

إِذَا الْتَقَتِ الْأَبْطَالُ أَبْصَرْتَ لَوْنَهُ مُضِيئًا وَأَعْنَاقُ الكُمَاةِ خُضُوعُ

فقد أشار الآمدي إلى أن النقّاد قالوا : «أساء القسمة ، وأخطأ الترتيب ، وإنما كان يجب أن يقول : أبصرتُه ساميًا وأعناق الملوك خضوع . أو أبصرت لونه مضيئًا وألوان الكماة كاسفة»[٢] .

---

(١) الحميداني : حميد ، نظرية قراءة الأدب وتأويله من المقصدية إلى المحصّلة ، ضمن كتاب ،تحولات الخطاب العربي المعاصر ، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ط١ ١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م ، ص٣٤٧ .

(٢) الموازنة ،ص٤٥ .

كما أكّد العسكري تخطئة البيت ، وذكر أنّه «كان ينبغي أن يقول : وألوان الكماة كاسفة ومضيئة ، مع خضوع رديء جدًّا» [١] .

بقراءةٍ للمآخذ على بيت الأخطل يتّضح اهتمام النقاد بتركيب جُمل البيت وأقسام معانيه ؛ فهم يطالبون الأخطل بتقسيم وتراتبية معيّنة ، تخضع لإتمام المعنى إتمامًا واضحًا لا يخضع لحذف جزء من ألفاظ الصورة أو تغيب ألفاظها . فالصورة التي تجسّدت في ذهنيتهم هي مقابلة صفات الممدوح ؛ مِن سموّه ، وضياء وجهه -بصفات الكُماة الذين يقفون أمامه بأعناقٍ خاضعة ، ولونٍ كاسف . هذه الصورة التي تمثّلت بذهنيتهم المتلقية يريدون تجسيدها ورصْدها كاملةً في تصوير الأخطل للحْظةٍ مدائحيّةٍ كان التركيز فيها على الممدوح لا على غيره، مُغْفلين ما للشعر من مساحة جمالية تكمُن في تخبئة جزءٍ من الصورة يُكمِل المتلقي رسْمها بخياله .

فضلًا عن هذا وذاك ؛ فإن سياسة الصورة التي قصدها الأخطل حتّمت هذا التقسيم وترتيبَه ؛ فالممدوح هو المعنيّ بالبيت ، وهو متْن الحديث والتصوير ، ومَن يقابلُه هو الهامش . فكان من الطبعي أن يُسقط الشاعر لفظة (كاسفة) ويسقط لفظة (ساميًا) ؛ لأن العلاقة بين المتن والهامش لا تتساوى . كما أننا نلحظ أنّ «من علاقات الألفاظ وتفاعلها ما يمكن أن يلحظه الإنسان من علاقات الود والتنافر ، والتأثير والتأثّر ، التي تقوم بين الأخلّاء والفرقاء» [٢] . فإن الصورتين في ألفاظهما لو حاول الشاعر تجسيدها بكل الألفاظ التي قال بها النقاد لتنافرت جميعًا كتنافُر الأخلّاء ؛ بل يمكن أن تذوب ماهية الممدوح ومكانته في مقارنة سطحية ليس بها ما يجذب المتلقي ؛ من التخييل ، وبناء التصور الذي يتركه غيابُ بعض الألفاظ . وهذا هو ما قصده الأخطل حين رام تقسيم صورة ممدوحه بهذه الطريقة الشعرية .

---

(١) الصناعتين ، ص٣٤٢ .

(٢) محمد : أحمد سعد ، نظرية البلاغية ، دراسة في الأصول المعرفية ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط١ ١٤٣٠هـ/٢٠٠٩م ،ص١٦٣ .

القلب :

مما جاء مخالفًا للسائد في تركيب الجُمل ومغيّرًا لرتبها الطبيعية في نسق القانون الوضعي عند النحاة والبلاغيين : القلبُ . فكأن التغيير للمألوف المتمثل في (القلب) محفّزٌ للنقاد على مؤاخذة مرتكبيه من الشعراء .

فأبو سعيد السيرافي يؤاخذ الأخطل على قوله :

أمّا كُلَيبُ بْنُ يَرْبُوعٍ فَلَيْسَ لَها عِنْدَ المَفَاخِرِ إِيْرَادٌ وَلَا صَدَرُ

مِثْلُ القَنَافِذِ هُدَّاجُونَ قَدْ بَلَغَتْ نَجْرَانَ أَوْ بَلَغَتْ سَوْآتِهِمْ هَجَرُ

فيقول : «أراد : بلغتْ نجرانَ سوآتهم أو هجرَ . وذلك وجه الكلام ؛ لأن السوآت تنتقل من مكان فتبغ مكانًا آخر ، والبلدان لا ينتقلان ، وإنما يُبلغْن ولا يَبلُغْن» [(١)] .

إن قراءة السيرافي لبيت الأخطل تتلخص في أنه يرى أن الوجه الحقيقي والمفترض أن تكون عليه رتبة الكلام في البيت «أن يرفع (السوءات) ؛ لأنها تأتي البلاد ، والبلاد لا تأتي إليها»[(٢)] . أي : رفْع (سوآتهم) ، ونصْب (هجر) ؛ لأن السوآت هي التي تبلغ هجر ، وليس العكس . ويظهر أن مخزون تجربة السيرافي بوصفه قارئاً للبيت ظهرت على مؤاخذته ؛ فهو في عملية الترتيب لمواقع الكلام في سياق البيت ينظمه وفقًا لقواعد النحو وقوانين اللغة المتواضع عليها . وهذا يعود -كما أُشيرَ- إلى مخزون التجربة ، وحقل الاهتمام ؛ فـ «تجربة القارئ في القراءة هي مركز العملية الأدبية» [(٣)] . والعملية النقدية التي تمثّلت في رفْض السيرافي تغيير مواقع

(١) ضرورة الشعر ، تحقيق رمضان عبد التواب ، دار النهضة العربية ، بيروت ، ط١ ، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م ص١٧٤ .

(٢) السيد البطليوسي : أبو محمد عبد الله ، الحلل في شرح أبيات الجمل، تحقيق يحيى مراد ، دار الكتب العلمية ،بيروت ، ط١، ٢٠٠٣، ١٤٢/١.

(٣) سلدن : رامان ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة ، جابر عصفور ، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة ، د.ط، ١٩٩٦م ،ص٢١٠.

الكلام؛ خوفًا من إحالة المعنى ، وغياب ما قصَده الشاعر .

فضلًا عن ذلك ؛ فإن تجربة السيرافي في عملية رفضه لانتقال المكان ، فالبَلَدانِ -كما يرى حقيقة- لا تتحرك ، مما يسفر عن عقلية نحوية لا تتصور مخالفة الشعر للواقع ، وهو سياق عقلي يعتقد الصدق في القول الشعري ، ويرى أن الكذب نقيضٌ للقيمة . والحقيقة أنّ «الكذب ليس نقيضًا للقيمة ... إنه قد يوجد شعر منطوٍ على كذبٍ دون أن يكون هذا حائلًا عن الحكم بالجودة والقيمة له» [١] .

وقيمة القلب في بيت الأخطل نتلمّسها في ما وراء التصوير الهجائي من رغبةٍ ؛ فرغبة الأخطل في توسيع نطاق الهجاء لهم ، وإثبات الصورة في يقين متلقيها ، ودفْع الشك في عدم تصديقها -كلّ ذلك جعل الأخطل يحيل البَلَدَين إلى شخص/ رقيب ، يُفشِي سوآتهم ، ويكشف عن أسرارهم التي لا تظهر إلّا بالليل الأسود الحالك ، فينتهكها حتى تسير وتنتقل بين الناس . والصيرورة التي أوجدها الأخطل بين السوآت والبلَدين هي بابٌ من أبواب تجسّم المعنى ؛ لإثبات اليقين نحوه ، ورفْع الشك عنه[٢] .

وأُخِذ على الفرزدق في السياق ذاته قولُه :

وَأَطْلَسَ عَسّالٍ وَمَا كَانَ صَاحبًا رَفَعْتُ لِنَارِي مَوْهِنًا فَأَتَانِي

إذْ عدّه الآمدي من القلب القبيح الذي لا يجوز في الشعر ، وهو ما جاء في الكلام على سبيل (الغلط) [٣] ، لا على سبيل القصد الشعري .

---

(١) النعمان : طارق ، اللفظ والمعنى بين الأيديولوجيا والتأسيس المعرفي للفهم ، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ، د.ط، ٢٠٠٣م ، ص١٦٢.

(٢) أشار ابن جني في كتابه ، المحتسب، ٣٢٨/٢، إلى أهمية القلب ؛ فهو يعد أحد طرق الاتساع في اللغة ورفْع الشكّ .

(٣) الموازنة ، ص١٩٦ .

ثم يُتْبع قولَه هذا بوجهة نظره في تلقّي المبرّد للقلب في هذا البيت ، فيقول : «وإنما النار رفعها للذئب . وأنشده المبرّد ، وقال : القلب جائز للاختصار ، إذا لم يدخل الكلامَ لَبْسٌ ... وما علمتُ أحدًا قال للاختصار غيره . فلو قال : لإصلاح الوزن ، أو للضرورة كما قال غيره كان ذلك أشبه . ويجوز أن يكون الفرزدق في هذا البيت سَنّها ، أو اضطر لإصلاح الوزن»[١].

الآمدي هنا في تلقيه للبيت يخطّئُ الفرزدق على هذا التركيب (القلب) ، وينعته بالقبح، ولا يجيزه في الشعر ، ويجعله من باب الغلط ، ثم يوضح موضع الخطأ في القلب بقوله : (إنما النار رفعها للذئب) ، أي : لا يجيز تصوير الفرزدق الذي تشكّل في جعْل الذئب حين رأى النار أقبل عليه متهاديًا ، وكأن النار هي التي قدّمت له الدعوة . وهذا خطأٌ -في رأيه- ، والصوابُ رفعتُ له ناري .

ولا يكتفي الآمدي بتخطئة البيت ؛ بل يتلقّى تلقي المبرّد ويعلّق عليه ؛ مبديًا اعتراضه على إجازته للقلب بحجة الاختصار ، ويرى أن المبرّد لو قال : إن القلب جيء به للوزن أو للضرورة كان أليق .

هذا التلقي من الآمدي يكشف قراءته للبيت ، فهو يرفض صنعة الفرزدق في تغيير تركيب بناء البيت (قلبًا) ، ولا يرى فائدةً من ذلك ، إنما صَنيعهُ هذا غلطٌ ، وإن كان صَنَعه فهو مضطرٌّ من أجل إصلاح البيت ، غير قاصدٍ لها جماليًّا أو فنّيًّا . وبهذا فهو ينزع من البيت شعريته وأهم عنصرٍ محرّك لجمالياته ؛ وهو : التخيّل . ليصبح كلامًا عاديًّا «فالتخييل هو المعتبر في صناعة الشعر» [٢] ، وإلّا كان مثله مثل حديث وتصاوير العامة من الناس .

(١) المصدر السابق ، ص١٩٦ .

(٢) الكبيسي : طراد ، في الشعرية العربية ، قراءة جديدة في نظرية قديمة ، اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق د.ط، ٢٠٠٤، ص٧٦ .

أمّا تلقي المبرّد[١] الذي ألمحنا إليه في تلقّي الآمدي فإنه تلقٍّ فاعلٌ ، ومتلقّيه أحسنُ في الاحتجاج للمخالفة الظاهرة في القلب . وبذلك يُعدّ المبرد في قبوله لتركيب بناء بيت الفرزدق المخالف لسائر البناءات ، وإصدارِه حكمًا وجّه في صنعة الشاعر -متلقّيًا منتجًا وفاعلًا ؛ فـ((الملتقي المنتج الذي يتفاعل مع النص ، فيتأثر به ويؤثر فيه ؛ لينتج نصًّا على النص الأول ، أو يصدر حكما يوجّه فيه المبدع أو المرسل إلى مسلكٍ فنّيٍّ يتوافق مع ما يحسبه هذا المتلقي هو الصواب ، أو هو مكمن البلاغة والتأثير)) [٢] .

الإيجاز المخلّ :

التفت النقاد والبلاغيون في تدارُسهم أوجه عيوب الشعر وجمالياته إلى الحديث عن الإيجاز . والإيجاز هو : الأسلوب الذي يعتمد على ((التركيز والتكثيف والاقتصاد ، مع ضرورة الإيفاء بالمعنى)) [٣] . كما أنه يدخل ضمن ((الأساليب التي يسعى بها المتكلم إلى قصْده عن طريق الإيماء والإيحاء والإشارة ؛ أي : باستدعاء قُدرة القارئ أو السامع ، وسعة اطّلاعه ؛ لكي يستحضر هو نفسه كل تلك السياقات التي تشير إليها الإيماءات والإيحاءات)) [٤] .

وإذا ما فقد الشاعر قدرته على الوفاء بالمعنى في أسلوبه الإيجازي فإنه يُؤاخذ؛ كما هو الحال مع الفرزدق ؛ فقولُه :

ضَرَبتْ عَلَيْكَ الْعَنْكَبُوتُ بِنَسْجِهَا وَقَضَى عَلَيْكَ بِهِ الكِتَابُ الْمُنْزَلُ

(١) يُنظَر : الكامل ٣٦٩/١-٣٧٠ .

(٢) الشهري : ظافر عبد الله ، من صور التلقي في النقد العربي القديم ، بحث من منشورات المجلة العلمية لجامعة الملك فيصل العلوم الإنسانية والإدارية، المجلد الأول ، مارس ، ٢٠٠٠م ، ص٦٢ .

(٣) باديس : نور الهدى ، بلاغة الوفرة وبلاغة الندرة ، مبحث في الإيجاز والإطناب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١، ٢٠٠٨م ،ص٧ .

(٤) المرجع السابق ،ص٩.

اعتبره المرزباني من الإيجاز المخلّ ، الذي يؤاخذ عليه الشاعر . ولذلك أدرجه ضمن مآخذ العلماء عليه . يقول في ذلك[1] : قد يقع الإيماء إلى الشيء فيُغني عند ذوي الألباب عن كشْفه؛ كما قيل : لمحة دالّة . وقد يضطر الشاعر المفلق فيقع في كلام أحدهم المعنى المستغلق ، واللفظ المستكره . فإذا انعطفت عليه جنبتا الكلام غطّتا على عواره . وإن قال قائلٌ : الكلام القبيح في الكلام الحسن أظهرُ -كان له ذلك ، ولكن يُغتفر السيئُ للحسن ، والبعيد للقريب . فمما وقع كالإيماء قولُ الفرزدق : (ضربت عليك العنكبوت بنسجها ...) ، فتأويل هذا : أن بيت جرير في العرب كالبيت الواهي الضعيف . وقوله : (وقضى عليك به الكتاب المنزل) يريد : قول الله عز وجلّ ﴿وَإِنَّ أَوْهَنَ ٱلْبُيُوتِ لَبَيْتُ ٱلْعَنكَبُوتِ ﴾العنكبوت: ٤١ .

يتلقّى المرزباني بيت الفرزدق ضمن المعايب على الشعر ، ويعدّ إيجازه الإيمائي ضربًا من الكلام القبيح في الكلام الحسن الظاهر ، لكون هذا البيت جزءاً مستغلقاً في سياق القصيدة الحسنة المشهورة في وضوحها وتعبيراتها . ولذا فالبيت يحتاج إلى التأويل ، فقال : (وتأويل هذا) . فلجأ إلى التأويل ، ولم يُلجأ إليه إلا بناءً على الإشارة السابقة في قوله : إن الإيماء لمحة دالة ، ولكن قد يقع في كلام الشاعر المفلق معنًى مستغلق يحتاج إلى تأويله وتوضيحه . فالإيماء إذا كان لمحة دالّة لا يحتاج إلى تأويل ، وإذا كان معنًى مستغلقًا أُوِّل . ومن هنا رأى المرزباني أن الإيماء في قول الفرزدق طالما أنه يحتاج للتأويل فإنه مأخذ من المآخذ على شعريته ، فوضَعه ضمن مآخذ العلماء عليه .

ولو تتبّعْنا من هو العالم الذي نقل عنه المرزباني هذا القول لوجدنا أن المبرّد قد قال به ، ولكن المفارقة أن المبرّد لم يَعُدّ بيت الفرزدق من الأبيات المعيبة ، ولم يخطِّئْه أو يقبّحه ؛ بل ذكر أن الإيماء يقع في كلام العرب وفي شعرهم ؛ تارةً لمحة دالّة ، وتارة معنًى مستغلقاً . ويستشهد على

(١) الموشّح ، ص١٤٢ .

أشعار العرب المفهومة ، ثم يضع بيت الفرزدق ضمن الكلام الذي هو كالإيماء ، دون أدنى إشارة إلى تقبيحه ، أو رفْضه ، أو تخطئته[١] .

نحن بين قراءتين لبيت الفرزدق :

إحداهما : تلقّت البيت تلقّيًا سلبيًّا ، وصنّفته ضمن سياق المآخذ ؛ وهي : قراءة المرزباني .

والأخرى : صنّفته ضمن الكلام الإيمائي ، ولم تقبّحه أو تذمّه ، أو تغمزه بالعيب ، وإن كانت كذلك لم تفضّله ولم تستحسنه ، إنّما ذكرته في سياقٍ وسطي بين نماذج الاستحسان والقبح ؛ وهي : قراءة المبرّد .

ولعلّ دوافع القراءتين وتوجهاتها هي التي توسع دائرة المعرفة ، بتباينها سلبًا وإيجابًا . فالمرزباني قارئٌ للبيت ومتلقٍّ له ، والقارئ يشرع في فهْم وقراءة ما يتلقّاه «بمقدار ما يعيد تشكيل أفقه الأدبي النوعي ، من خلال إدراك الافتراضات التي وجّهت فهْمه ... فلا يمكن إنطاق نصٍّ ما ؛ أي : تفعيل معناه الكامن في دلالة راهنة -إلّا بقدر ما يندرج فهمه للعالم وللحياة ... وهذا الفهم القبْليّ يحتوي على التوقعات الفعلية المطابقة لأفق مصالح القارئ وحاجاته وتجاربه»[٢] .

وبفعل ميولات المرزباني وتوجهه التأليفي نحو جمْع المآخذ على الشعراء -فإنّه حين قرأ هذا القول من المبرّد لم يكن متجرّدًا من فهْمه القبْلي المرهون بالبحث عن التخطئة ، فجاءت قراءته إسقاطية على بيت الفرزدق . أمّا المبرّد فلم يكن يعنيه البيت بوصفه شاهداً على المخالفة ، أو الغموض ، أو الإيجاز المخلّ -بقدْر حرصه على وضع نماذج شعرية لكل بابٍ شرع في الجمع حوله ؛ لذا كانت قراءته وسطية ، تهتم بالبيت كونه دليلاً على الأسلوب الكلامي الإيمائي . ومن الملاحظ أنه لم يُقم حكْمًا على هذا البيت ، وإنما اكتفى بتأويله ، ولا يأخذ تأويله على أنه إيجازٌ مخلّ ،

(١) الكامل ،١/٢٧-٢٨ .

(٢) ياوس : هانس روبرت ، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة رشيد بنحدو ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط١، ٢٠٠٤م ، ص١٣٥ .

أو خطأ في أسلوبه الإيمائي . ويزيد على ذلك أنه ذكر بعد بيت الفرزدق بيتًا له ، فقال فيه : أحسنَ في هذا . ثم ذكر بيتًا آخر ، وقال : هذا من أقبح الكلام للفرزدق .

والحقيقة أن في حمولات بيت الفرزدق الإيمائي كثير من التلميح التصويري الجميل ، الذي يوجِدُ سياقًا يرفع من عظَمة الشعر وجماله ؛ فـ((عظَمة الشعر تكمن في كونه تلميحيًّا)) [(١)] . إضافةً إلى ذلك ؛ فالعظَمة مستمدّة من تصويره المأخوذ من عظَمة التصوير القرآني . ولعل هذا ما جعل الثعالبي يرى ما يراه أنس النحوي من أن الفرزدق وصاحبه جرير من أشعر الشعراء ؛ ومِن ثَمّ يختار له أحسن التشبيهات التي تضمّنت بيته[(٢)] :

ضَرَبَتْ عَلَيْكَ العَنْكَبُوتُ بِنَسْجِها ...

وينقل عن يونس بن حبيب في كتابه (خاص الخاص) : أن ليس لشاعرٍ متقدّم مثل قول الفرزدق[(٣)] :

ضَرَبَتْ عَلَيْكَ العَنْكَبُوتُ بِنَسْجِها ...

وبذلك تتباين تلقيات النقّاد والنحويين في بيتٍ واحدٍ ، وتتعدّد تعاملاتهم معه ، وفقًا لرؤاهم وتوجّهاتهم ، وفهْمهم للمعنى الشعري .

المبالغة :

المبالغة مفردة في السياق اللغوي : ((دالّة على تجاوز المعنى الممكن المألوف عادةً وعقلًا))[(٤)]. وتجاوُز حدود المعنى في العادة والعقل تجاوُزًا يذهب به إلى أبعد نهاياته -حرّك النقّاد

(١) بلوم : هارولد ، فن قراءة الشعر ، ترجمة ، ياسر المسالمة ، دار التكوين ،سوريا ، ط١ ، ٢٠٠٩م ص٢٠.

(٢) لباب الآداب ، قدم له ، صلاح الدين الهواري ، المكتبة المصرية ، بيروت ، د.ط، ٢٠٠٧م ، ص٢٩٩ .

(٣) الثعالبي : تحقيق مأمون الخيان ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١، ١٩٩٤م ، ص١٥٢ .

(٤) البهلول : عبد الله ، المبالغة بين اللغة والخطاب : ديون الخنساء أنموذجًا ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية صفاقس ، ط١، ٢٠٠٥م ، ص٩ ، ١٩.

والبلاغيين نحوه سلبًا وإيجابًا . فمَن رفَضه رأى أنه مخالف للمبدأ الذي وضعوه للمستحسن والمستجاد في تصوير المعنى ، ومنحرف عن هذه المواضعات ؛ ولذا عدّه بعض النقّاد مأخذًا على صنعة الشاعر ، فخطّأه على ذلك .

ومن المخطَّئين : الفرزدق . فقد ذكر المرزباني أن في شعره افتخارًا بعيد المعنى ، لا وجه له. ومن ذلك قولُه[1] :

أَنَا ابْنُ خِنْدِفٍ وَالحَامِي حَقِيقَتَهَا قَدْ جَعَلُوا فِي يَدَيَّ الشَّمْسَ وَالقَمَرا

وقوله :

أَخَذْنَا بِآفَاقِ السّمَاءِ عَلَيْكُمُ لَنَا قَمرَاهَا وَالنُّجُومُ الطَّوَالِعُ

وقوله :

إِنَّ السَّمَاءَ الّتِي مِنْ دَارِمٍ خُلِقَتْ وَالأَرْضَ كَانَتْ لَنَا عِزًّا وَمَفْتَخَرا

وقوله :

وَلَوْ أَنَّ أُمَّ النّاسِ حَوَّاءَ حَارَبَتْ تَمِيْمَ ابْنَ مُرٍّ لَمْ تَجِدْ مَنْ يُجِيْرُهَا

يقول المرزباني : فينبغي أن يكون جريرٌ حين سُئل عن شعره فقال : كذّاب -إنما عنى هذا من شعره ، وأشباهه .

إنّ قراءةَ المرزباني لأبيات الفرزدق السابقة تُنبئ عن إعراض وتخطئةٍ مدارها (التزيّد في تصوير المعنى) . وقد حدّدها بقوله : (افتخارٌ بعيد المعنى) ، وصادق عليها بقول جرير عن شعر الفرزدق أنه كذب . ومن هذه الملفوظات تتّضح رؤيته حول الأبيات وتخطئته لها ؛ فالمأخذ نابعٌ من تجاوز المعنى لحدود العقل إلى أن استحال كذبًا لا يصدّقه العقل ، وهي استحالة مرفوضة من

(١) الموشح ، ص١٤٣-١٤٤ .

منظور المرزباني . وهو بذلك التلقي ينطلق من رؤية بعض النقاد للمبالغة في الشعر التي تتمحور حول قبولها بشرط مقاربتها للحقيقة[١] .

وأسئلة العقل والحقيقة التي حوكمت بها أبيات الفرزدق في الفخر «ترفض الإفراط ، وتنادي بالصحة والصواب ، والمقاربة» [٢] ؛ إذْ لا يُسمح للشاعر أن يفتخر بنفسه ويصوّرها بالاقتدار الذي مكّنه من الحصول على مبتغاه ، فوصل بها للشمس والقمر والسماء . كما لا يُسمح له أن يصوّر قومَه بني تميم في منَعَتهم وقوتهم بأنْ لا أحد يستطيع مواجهتهم والوقوف أمامهم ؛ حتى أمّ الناس حوّاء . فكل هذه التصويرات في الفخر بالنفس والقوم مرفوضة ؛ لأنها في نظرهم متجاوزة لحدود العقل والمنطق .

وتلك النظرة المخطّئة تعزل اللفظة عن مدلولاتها الأبعد ، وكأن ما أنتجته من معنًى معجمي هو الأساس . فمثلًا : لفظة (الأم حوّاء) أُخذتْ بظاهرها ، فكأن الفرزدق قصَد الأمّ حوّاء ذاتها ولم يقصد من ورائها معنًى أبعد من ذلك ، مع أنّ الحقيقة الظاهرة : أن اختيار الفرزدق للفظة (حواء) إنما هو اختيارٌ ترميزي ، اختصر من خلاله معنًى لا يمكن اختصارُه إلّا في مثل هذه اللفظة ؛ فـ(حواء) رمزٌ للاحتواء ، ورمز للأمومة التي هي من أصل الكون وتكويناته ، ثم هي رمز للمركز فكأنه اختار التعبير عنها قصْد أن لا أحد يتجرّأ على محاربة بني تميم ومواجهتهم ، أو إجارة من حاربهم ، لا أحدَ بتاتًا يجيرُ ويحمي من حاربهم حتى لو كانت هذه القبيلة هي الكون وهي المركز ؛ فنحنُ نغلب المركز ويتحوّل إلى هامش ، ولن يجد من يحميه . وبذلك أصبح بنو تميم هم نقطة الكون وأساس التمركز ، والكل حولهم يتبعونهم. وهذه مبالغة ، لكنها مقبولة في التصوير. إلّا أنّ ما أثار -في أغلب الظن- رافضيها هو اختيار الفرزدق لفظة (حواء) ؛ لأن لها ارتباطاتٍ بالحقيقة وبالدين .

(١) يُنظَر : الموازنة ، ص٢٢٧ ، والصناعتين ، ص٤٢٠ ، والموشح ، ص٣٠٧.

(٢) القرشي : عالي سرحان ، المبالغة في البلاغة العربية ، تاريخها ، وحدّها ، مطبوعات نادي الطائف الأدبي ، ط١، ١٤٠٦هـ/١٩٨٥م ، ص٣٤٦ .

وبذلك ؛ فرفض مبالغات الفرزدق في هذا الجانب انطلق من سؤال الحقيقة والعقل والدين ؛ لذا اعتمد على (تكذيب) هذه المبالغات ورفْضها ، ومؤاخذتها . والتكذيب يوحي بأنهم لا يعزلون لغة الأدب عن لغة الحقيقة العلمية ؛ ((فالكذب في اللغة الأدبية يغاير الكذب في الحياة اليومية)) [١] ،لكنهم يحاكمون اللغة والألفاظ وفقًا لذلك ، فيلغون أحد أهم شروط الشعر ليكون شعرًا . وبهذا ؛ فإن تلقّيهم يكون عاجزًا عن القبول الإيجابي ؛ فالمتلقي لا بد أن يستوعب شروط الشعر ، ويستحضرها في قراءته للأبيات ، حتى يستطيع أن يستوعب ((الفروقات القائمة بين الوظيفة العملية والوظيفة الشعرية للغة . وبمعنى ما : إن غياب هذه الشروط والضوابط من شأنه أن يصيب عملية الانصهار بين علامات النصوص الشعرية وفعل التأويل عند المتلقين بالشلل والعجز)) [٢] .

ومن المآخذ على جرير في المبالغة الشعرية : ما نقله المرزباني عن محمد بن أحمد العلوي ، في قوله : من الأبيات التي أغرَقَ قائلوها في معانيها قول جرير [٣] :

وَلَوْ وُضِعَتْ ... بَنِي نُمَيْرٍ عَلَى خَبَثِ الحَدِيْدِ إِذَنْ لَذَابَا

إِذَا غَضِبَتْ عَلَيْكَ بَنُو تَمِيْمٍ حَسِبْتَ النَّاسَ كَلَّهُمُ غِضَابَا

يبدو وضع هذه الأبيات لجرير ضمن مآخذ العلماء على الشعراء غريبًا وغير مقبول ؛ حيث إن القارئ المتابع لحضورها في كتب التراث النقدي والبلاغي واللغوي يجدُها في موضع الاحتفاء والتفضيل .فقد عدّها أكثر من متلقٍّ أشهر الأبيات في الفخر بالذات وهجاء بني نمير [٤] .

---

(١) السويلم : أحمد عبد العزيز ، الاتجاه الفني في تراثنا النقدي والبلاغي، نادي القصيم الأدبي ، بريدة ، ط١ ١٤١٥هـ ، ص٤١١ .

(٢) طايعي : أحمد ، التواصل البلاغي ، منشورات زاوية ، الرباط ، ط١، ١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م ، ص٧٤ .

(٣) الموشّح ، ص٣٠٨ .

(٤) يُنظَر : جمهرة أشعار العرب ، ص١٠٥ ، وطبقات فحول الشعراء ، ٣٧٩/٢

إضافة إلى ذلك ؛ فقد ذكرها المرزباني ذاته في كتابه (معجم الشعراء) دون إشارة سلبية[١] . لكن يبدو -كما سبقت الإشارة إلى ذلك- أن المرزباني في تأليفه كتاب المآخذ كان متلقٍّ يبحث عن الخطأ ، ويتصيّد كلّ ما فيه مأخذٌ ، وحين قابل هذه الأبيات لجرير وفيها إشارةٌ من العلوي بغلوها تحرّكت نسقية التأليف نحو ضمّها للمآخذ . ولو كانت حتى من المبالغات المقبولة المشهورة ؛ فالطاغي على ذهنيته هو كل مأخذ يتناسب مع خط التأليف والجمع الذي حدّده . وهذا ما تجرّد منه في معجم الشعراء ، فجاء بالبيت دون أن يخطّئه .

إنّ مدار المؤاخذة على أبيات جرير تشير إلى أن العلوي ويتبعه المرزباني يصنفان قوله تحت سياق (الإغراق) ، أي : تجاوُز حدود المعنى عقلًا وعادةً ؛ وذلك مرفوض لعدم الإقناع . والإقناع فيه نوعٌ من المطالبة بالصدق ، وعدم الإفراط في التصوير . وكل هذا متّصل بالمعنى الشعري . والشعرُ إذا ما وافق هذه المطالب خرج مخسولًا ساقطًا ؛ لأن الكلام المستقيم الموزون الذي يتحرّى فيه الشاعر الصدق من غير أن يفرط أو يتعدّى ، أو يمين -على حد تعبير ابن فارس- ساقطٌ مخسولٌ[٢] .

والسقط والخسل تُفقده التأثير الذي هو مطلب جرير حين أنشد هذه الأبيات ، وحين فكّر في إنشائها من قبل ذلك . إذْ تشير كل القصص أن جريرًا بعد أن انصرف من الحادثة التي وقعت بينه وبين ابن النميري باتَ ليلَه يعاني رغبةً في إنشاء قصيدة هجائية تقضي على بني نمير خصومِه ، وترهبهم فلا يتجاسرون عليه بعد ذاك . وكان له ذلك التأثير والترهيب ، فلم يجبه الراعي النميري ؛ بل قيل : مات كمدًا من سلطة التصوير الشعري .

(١) يُنظَر : المرزباني ، تحقيق ، د.ف كرنكو ، دار الجيل ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩١م ، ص٩٢ .

(٢) الصاحبي ، تحقيق أحمد صقر ، مطبعة عيسى البابي الحلبي ، القاهرة ، ١٩٧٧م ، ص٢٢٩ .

وبهذا ؛ فليس في قول جرير غُلوٌّ ؛ لأنه حين هجا اتخذ الهجاء وسيلةً للترهيب[١] ، وهي إحدى الوسائل التي يصل إليها بالقول المتجاوز للمألوف وللعقل . ولو حرص جرير على سلْب التصوير من المعنى الترهيبي المتجاوز للسائد لفقد الوظيفة التعبيرية التي قصدها ، كما سيفقد شعره الوظيفة الإقناعية التأثيرية .وكلا الوظيفتين (التعبيرية ، والإقناعية) مرتبطتان بجماليات الشعر.

وأبيات جرير أصبحت من الأبيات المقلَّدة السائرة ؛ لحمولاتها التعبيرية التأثيرية الجمالية .

المطابقة والقلب :

فقولُ الأخطل[٢] :

قُلْتُ : المُقَامُ وَنَاعِبٌ قَالَ : النَّوَى فَعَصَيْتُ قَوْلِي وَالْمُطَاعُ غُرَابُ

جعله العسكري من عيوب التطبيق ، وحكَم عليه حكمًا نقديًّا بقوله : هذا من غثّ الكلام وباردِه . فالعسكري يرى في تلقّيه بيت الأخطل أن صنعته في الطباق بين (المقام- النوى ، عصيت -مطاع ، قولي- غراب) صنعة كلامية غثّة ، وتفتقد حرارة التصوير . وهو مأخذ يظهر عليه الانطباعية الذوقية ، فلم يعلّل سببًا لغثاثة الكلام وبرودته . وإنما جعل مطابقته من العيوب في صنعة شعره .

فالمأخذ هنا يعود إلى سؤال الذوق أكثر من سؤال الفن، وهذا ما يجعلنا نرى في البيت مجالًا لفني الذوق بدون ربْطه بالعلة ، وقبوله ؛ لما فيه من أبعاد جمالية نسمعها في تلك الطباقات. ففي البيت نسمع موسيقى تقسيمات الجُمل . ولعل «لجوء الشاعر إلى التوازُنات في سياق أو

(١) يُنظَر : الشبيلي ، عبد العزيز بن عبد الله ،المبالغة في الشعر العباسي ، نادي الرياض الأدبي ١٤٠١هـ/١٩٨٠م، ص١٢٥.

(٢) الصناعتين ، ص٣١٩ .

مناسبة لا تتيسر فيها الصور المجازية»[١] هو من باب التعويض . والأخطل حين جسّد هذا الموقف المنفرد -فالبيت قاله منفردًا ، ليس في قصيدة ، أو قبله أبيات أخرى- إنما جسّده للتعبير عن حالة مرّت بخواجه لا يمكن أن يصوّرها أو يرسمها مجازيًّا ، فاليسير في ذلك البوح أن يحيل الحالة إلى مطابقات لفظية تعتمد على موازنات الصوت ؛ لإثارة متلقّيه نحو تلك اللحظة المصوَّرة. وربما قد أجاد في اختيار تقاطعات هذا الطباق بين صوت الشخص/ الأنا ، وصوت الآخر / الغراب . وانتصار صوت العنصر الأضعف على قولية الرغبة داخل الأنا .

وفي سياق المآخذ البلاغية نجد النقاد البلاغيين يلتفتون إلى :

مبدأ التناسب والاتساق :

التناسب أو اتساق النص : من أبرز القوانين والقواعد الجمالية التي نوّه النقاد إلى ضرورة وجودها في النص الإبداعي ، فكثيرًا ما دار حديثهم عن ضرورة مناسبة اللفظ الشريف للمعنى الشريف ، وائتلاف اللفظ والمعنى ، وإلفاقهما مع بعضهما .

والتلافُق هو : التناسُب على مستوى الألفاظ وعلى مستوى المعاني . قال أحد علماء الشعر: إذا وضعتم الكلمة مع لفْقِها كنتم شعراء[٢] .

والتناسُق يعني : «أن يراعي الشاعر تنسيق أبياته وحُسن تجاورها ، فينشأ نتيجةً لذلك انتظام معانيها ، واتصال كلامه منها»[٣] .

وأبرز مأخذ على الفرزدق في هذا الجانب ما جاء في (عيار الشعر) في قوله : ينبغي للشاعر

(١) العمري : محمد ، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية ، إفريقيا الشرق ، المغرب ط١، ٢٠٠١م ، ص١٦٦.

(٢) يُنظَر : الصناعتين ، ص١٤٢.

(٣) البنداري : حسن ، تذوق الفن الشعري في الموروث النقدي والبلاغي ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، د.ط ١٩٨٩م ، ص٧١ .

أن يتأمّل تأليف شعره ، وتنسيق أبياته ... ويتفقّد كل مصراع : هل يشاكل ما قبله ؟ فربّما اتفق للشاعر بيتان يضع مصراع كل واحدٍ منهما في وضع الآخر . . وربما وقع الخلل في الشعر من جهة الرواة والناقلين له ، فيسمعون الشعر على جهة ، ويؤدّونه على غيرها سهوًا ... كقول ابن هرمة :

وَإِنِّي وَتَرْكِي لَدَى الْأَكْرَمِينَ وَقَدْحِي بِكَفِّي زِنَادًا شِحَاحَا

كَتَارِكَةٍ بَيْضَهَا فِي الْعَرَاءِ وَمُلْبِسَةٍ بَيْضَ أُخْرَى جَنَاحَا

وكقول الفرزدق :

وَإِنَّكَ إِذْ تَهْجُو تَمِيمًا وَتَرْتَشِي سَرَابِيْلَ قَيْسٍ أَوْ سَحُوقَ العَمَائِمِ

كَمُهْرِيقِ مَاءٍ بِالْفَلَاةِ وَغَرَّهُ سَرَابٌ أَذَاعَتْهُ رِيَاحُ السَّمَائِمِ

كان يجب أن يكون بيتُ ابن هرمة مع بيت للفرزدق ، وبيت للفرزدق مع بيت لابن هرمة ، فيقال :

وَإِنِّي وَتَرْكِي نَدَى الأَكْرَمِينَ وَقَدْحِي بِكَفِّي زِنَادًا شِحَاحَا

كَمُهْرِيْقِ مَاءٍ بِالفَلَاةِ وَغَرَّهُ سَرَابٌ أَذَاعَتْهُ رِيَاحُ السَّمَائِمِ

حتى يصبح التشبيه للشاعرَين جميعًا ، وإلّا كان تشبيهًا بعيدًا غير واقعٍ موقعه الذي أريد له[1] .

وما ذكره ابن طباطبا جاء به المرزباني في موشحه ضمن عيوب ائتلاف المعنى والقافية[2] .

وابن حمدون ذكر رأي أبي نواس حول هذه الأبيات ، ونقل قولَه «قد قال شاعران بيتينِ ،

(١) يُنظَر : ابن طباطبا العلوي ، ص٢٠٩-٢١٠-٢١١ ، ويُنظَر : الصناعتين ، ص١٤٥، وسر الفصاحة ص٢٤٦ .

(٢) يُنظَر : الموشّح ، ص٣٠٠ .

ووضعا التشبيه فيهما في غير موضعه ، فلو أُخذ البيت الثاني من شعر أحدهما فجُعِل مع البيت الآخر ، وأُخذ بيت ذاك فجُعل مع هذا -كان لفْقًا له ، ومشْبِهًا)) [١] .

بالنظر إلى تلقّيات النقّاد نرى أن ابن طباطبا العلوي قبل أن يحكم على صحة تناسب أبيات الفرزدق مع غيرها وجّه القارئ لأمر ضروريّ ، وهو تدخّل الرواة ونسيانهم في اختلاف اتساق الأبيات عند بعض الشعراء . ثم ذكر ما يراه مناسبًا بين أبيات ابن هرمة والفرزدق ، فقد اقترح التبديل بين التشبيهات ؛ كي تصحّ الصورة . وبغير هذا الاقتراح ستكون التشبيهات -كما يرى- غير واقعة الموقع الذي أريد لها . والعبارة الأخيرة توحي بأن العلوي يقرأ ما يريد أن يقوله الشعراء ، وما كان من المفترض وقوعه .

وبهذا الرأي ربّما نستشفّ أنه يشير إلى ضرورة وجود التناسب بين الأبيات ؛ لأنّ التناسب وسيلة تواصل بين المبدع والمتلقي ؛ فهو إذن مطلبٌ مهمٌّ في مكوّنات النصّ الأدبي الشعري على ((مستوى المفردات ، والعلاقات البنائية التي تشكّل التراكيب في إطار بنية فنية تحقّق التواصل بين المبدع والمتلقي ، والالتقاء النفسي المتجاوب حول النص ، وما يثيره من قيم)) [٢] . والقيمة التي أشار إليها النقاد في هذه التخطئة هي قيمة التواصُل بين الشاعر وبين متلقّيه ، ثم قيمة التشبيه الذي حدّدوا ميزته بأن يكون (قريبًا) . وهي قيمةٌ تعزز قيمة التواصل.

وبكل هذا نلمس أن المؤاخذة تبدأ برفض التشبيه في بيت الفرزدق ؛ لبُعده عن مألوف التصوير ، فقد خالَف الفرزدق في تشبيهه ما كان يتوقّعه النقاد في مطالب التشبيه ؛ إذْ شبّه هجاء جرير لتميم بالذي يهرق الماء بالصحراء ، فهم أكبر من أن يتأثروا بقوله الهجائي ، إنما فعْله هذا غرورٌ منه ، فهو لا يختلف حين تعرّض لنا بالسب عن رجلٍ معه قليلٌ من الماء فرأى السراب

(١) التذكرة الحمدونية ، محمد بن الحسن بن حمدون ، تحقيق إحسان عباس ، بكر عباس ، دار صادر بيروت ، ط١ ، ١٩٩٦م ، ٢٨٦/٧

(٢) أبو الرضا : سعد ، في البنية الدلالية ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، د.ط، ١٩٨٧م ، ص٤٥ .

المكوّن بفضل ريح السحاب ، ففرح به غرورًا وقلّة عقل ، فهرق ماءه ظنًّا بأن ما أمامه من سراب الماءِ سيكفيه ، فمات بذلك . وشعر جرير الهجائي في بني تميم هو تمامًا كهذا الرجل، سيموتُ قوله ويتلاشى ؛ لأنه يريقه في قومٍ هم من العراقة والمكانة ما لا يمكن أن تلوّثهم هذه القطرات من القول .

وتشبيه الفرزدق يرفضه بعض النقّاد ، أمثال:ابن طباطبا،والمرزباني،وأبي نواس، والرفضُ ينبثق من رؤيتهم للتشبيه ؛ فهم يحاكمون النصّ وفق قناعاتهم وأفكارهم النقدية ؛ إذ يرون أن من موجبات صحة التشبيه أن يكون قريبًا ، يزيد المعنى وضوحًا ، ويُكسِبه تأكيدًا . وحين غاب عن تشبيه الفرزدق ما أَلِفَتْه قناعاتهم خطّأوه ، وحكموا عليه بالرداءة . وهو حكمٌ يصادر ما للشاعر من مساحةٍ في تشكيل الإبداع، وابتكار الدلالات الخفية ؛ لاعتماده على العقل ؛ فـ«بقدْر الإعلاء من دور العقل يكون النيل من دور المقومات الإبداعية الأخرى التي تشاركه عملية الإبداع» [1] الشعري .

المعنى البارد:

أدْخَل النقاد البلاغيون المعنى البارد الواهي ضمن عيوب معاني الشعر . والمعنى البارد هو : الذي لا يستفز متلقيه ، ولا يحرّك مزاجه . قال ابن منقذ : «إن الشعر النادر هو الذي يستفزّ القلب ، ويحمّي المزاج في استحسانه . والبارد بضد ذلك » [2].

ومن مآخذهم على جرير في هذا السياق : ما قاله العسكري : «من الأبيات العارية الخربة من المعاني : قول جريرٍ للأخطل :

(١) بلبع : عيد ، قضية الطبع والتكلف في التراث النقدي والبلاغي، دار الوفاء ، القاهرة ، ط١ ١٤١٩هـ/١٩٩٩م ،ص٩٥ .

(٢) البديع في نقد الشعر ، ص١٦٠ .

قَالَ الأُخَيْطِلُ إِذْ رَأى رَايَاتِكُمْ : يَا مَارَ سِرْجِسَ لَا أُرِيْدُ قِتَالَا»[١].

يتلقى العسكري بيت جريرٍ تلقّيًا سلبيًّا ؛ إذ يرى أنه عارٍ من المعنى . وبالنظر نجد الصورة التي جسّمها جرير صور ة واقعية حياتية عقلية ، وبذا ربما تكون «الصورة العارية هي التعبير الموافق للمنطق» [٢] ، أي : صورة جافة تعتمد على منطق العقل ، مع خلوّها من المبالغة وألفاظ الخيال .

والعسكري في حكمه هذا يقرأ البيت قراءة منفصلة عن سياق القصيدة الكلي ، وتلك إشكالية من إشكاليات القراءة . فالعسكري بنظرة جزئية كان «يتصوّر ما يدل عليه البيت ، دون النظر إلى ما قبله ، ولا ما بعده» [٣]. إذ يحاسب الشاعر على منطقه العقلي ،وعلى خلو بيته من معنًى مستفز أو صورة خيالية. فهذه الصورة واقعية ، شطر يقابله شطر . فالأخطل حين رأى رايات قوم جرير أمر بعدم تسريج خيله ، وأقلع عن رغبة القتال مخافةً ورهبةً . فالرؤية المقترنة بالاستعداد المبطّن لحرب قومِ جرير في الشطر الأول تقابل الأمر بعدم التحرك وإعلان عدم القتال في الشطر الثاني . ومحرّك الشطرين يبدأ من الرؤية والمشاهدة التي جعلت جريرًا يكتفي أن ينقل الصورة كما يمثلها الواقع ؛ لما فيها من أبعاد نفسية لقوة ومهابة القوم ، ولم يحمّلها الخيال والمبالغات ؛ لأن الأبيات قبلها وبعدها معتمدة على التصوير الطبيعي العقلي لأحداث الحياة العامة في الحروب بين القبائل ؛ مما يستوجب نقل الصورة قدر المستطاع كما يولّدها الواقع .

وضمن الأبيات الحسنة الألفاظ الواهية المعاني يصنّف ابن طباطبا العلوي أبيات جرير

(١) الصناعتين ، ص١١١ .

(٢) ناصف : مصطفى ، نظرية المعنى في النقد العربي ، دار الأندلس ، القاهرة ، ط٢، ١٤٠١هـ/١٩٨١م ص٥٢ .

(٣) محمد : شعبان عبد الحكيم ، نظرية التلقي في تراثنا النقدي والبلاغي ، دار العلم للنشر ، القاهرة ، د.ط ٢٠١٠م ، ص١٠٩.

التي يقول فيها :

إِنَّ الّذَينَ غَدَوا بِلُبِّكَ غَادَرُوا وَشَـلًا بِعَيْنِكَ لا يَـزالُ مَعِيْنَا

غَيَّضْنَ مِنْ عَبَرَاتِهِنَّ وَقُلْنَ لِي: مَاذَا لَقِيْتَ مِنَ الهَوَى وَلِقِيْنَا ؟

فيرى أنها ((من الأبيات الحسنة الألفاظ ، المستعذبة الرائقة سماعًا ، الواهية تحصيلًا ومعنًى. وإنما يُستحسن منها اتفاق الحالات التي وضعت فيها ... والعبارة عمّا كان في الضمير منها ، وحكايات ما جرى من حقائقها ، دون نسج الشعر وجودته ، وإحكام رصْفه ، وإتقان معناه ... فالمستحسن من هذه الأبيات حقائق معانيه الواقعة لأصحابها الواضعين لها ، دون صنعة الشعر وإحكامه)) [(١)] .

وبقراءة مأخذ العلوي ونقده يظهر لنا لبسٌ كبيرٌ في تفهُّم المأخذ على المعنى ؛ فهو يقرّ بأن لفظ البيت حسن ومستعذب سماعًا ، والمعنى واهٍ عند تحصيله . ثم يردف حكمه بأن فيها ما يستحسن ، وهو تعبيرها عن الحال التي وضعت لها ، والعبارة عمّا كان في الضمير منها . ويزيد إشكالية تخطئته حين يختم بقوله : ((فالمستحسن من هذه الأبيات حقائق معانيها الواقعة لأصحابه الواضعين لها ، دون صنعة الشعر وإحكامه)) .

فكأنه بكل ما في قوله من تدرُّج يفصل الألفاظ عن المعاني والمعنى عن المعنى ، فترتّب على هذا الفصل ((إمكان التعبير عن المعنى الجيّد بألفاظ رديئة ، أو العكس . فالمعنى شيء والتعبير عنه شيء آخر ، وكلاهما يحتفظ بجوهره وخصائصه ، على الرغم من تبدل الآخر واختلافه)) [(٢)].

(١) عيار الشعر ، ص١٣٦-١٣٧ .

(٢) علاونة : شريف راغب ، النقد الأدبي والبلاغة في كتاب عيار الشعر في ضوء النقد الحديث ، دار المناهج،الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٣م ، ص٦١ .

ثَمّة أمرٌ آخر مهمٌّ في قراءة مأخذ العلوي على بيت جرير في سياق المعاني الواهية الباردة؛ فبعد تأمُّل ملفوظات قوله تبدّى أنه ينظر إلى المعنى على مستويين : مستوًى تكون فيه المعاني معبرة عن معنًى عام وصورة مشتركة ، ومعانٍ ذاتية ضمائرية خاصة بحياة المعبِّر ، وهذه التي قصدها العلوي في قوله : (حقائق معانيها الواقعة لأصحابها) .

فهي تقرب من واقع حياة الشاعر ، أو هي معانٍ لحياة الشاعر وترجمة لذكرياته وحقائق ملذاته التي عاشها ثم عبّر عنها . وتلك في رؤية العلوي أقل مكانة من المستوى الآخر حتى لو جاءت بألفاظ مستعذبة . وإشارته إلى استعذاب ألفاظ بيت جرير تؤكد ما جاءت به المرويات النقدية من افتتان المتلقين بغناء هذه الأبيات ؛ كالرشيد الذي طرب لسماعها[١] ، وأبي السائب الذي حلف ألّا يردّ على أحدٍ سلامًا ولا يكلّمه إلا بهذين البيتين حتى يرجع إلى منزله[٢] .

ومن عجيب تلقّيات هذا البيتِ ما أخبر به المدائني : أن رجلًا ((شهد عند قاضٍ بشهادةٍ ، فقيل له : من يعرفك ؟ قال : ابن أبي عتيق . فبعث إليه يسأله عنه ، فقال : عدْل رضًا ، فقيل له : أكنت تعرفه قبل اليوم . قال : لا ، ولكني سمعته ينشد :

غيّضن من عبراتهن وقلن لي ...

فعلمتُ أن هذا لا يرسخ إلاّ في قلب مؤمن ، فشهدتُ له بالعدالة)) [٣] . فالأبيات وقعت في قلب هذا الرجل موقعًا حسنًا وتمكّنت من السيطرة على عقله وقلبه ؛ لما تحمله من صدق قرَنه بصدق الإيمان ونقائه .

والمتلقون يختلفون في قبول البيت ورفضه ؛ فإبراهيم الصانع يخبر أن ابن قتيبة لا يرى فيها

(١) يُنظَر : العقد الفريد ، ٢٠٠/٥ .

(٢) يُنظَر : أخبار القضاة ، محمد بن حيان ٢٠٨/١ .

(٣) اليغموري : أبو المحاسن يوسف بن أحمد بن محمود ، نور القبس ، المختصر من المقتبس للمرزباني تحقيق رودلف زلهايم ، فرانتس ، ألمانيا ٢٢٥/١ .

سوى أنها أبياتٌ مسروقة من المعلوط[١] . وابن الأعرابي قال حين سمعها : ((هذا نسيبٌ يستحق أن تُشقّ له الجيوب . وقال : هذا من طُرز الشعر)) [٢] .

وابن مناذرة يرى جريرًا من أشعر الناس : إذا لعب لعب ، وإذا جدّ جدّ . ويمثل على اللعب بأبياته السابقة[٣] .

وما مضى مِن عرضٍ للتلقيات يعضد من عدمية استقرار المعاني ((فالمعاني ليست مستقرّة ؛ بل تعتمد على المتكلم والمخاطب والسياق)) [٤] . فإنشادها وغناؤها من المتكلم/ المغنّي ساعد على قبولها . والمخاطب قد يقبل المعنى وقد لا يجد فيه كثير معنًى فيرفضه والسياق لا يختلف عنهما في التأثير على المعنى قبولًا ورفضًا .

من المآخذ النصية البلاغية التي أُخذت على الأخطل :

المأخذ على الصورة :

ويتجلّى مفهوم الصورة بإيجاز في مستويين : ((يحيل في المستوى الأول على معنى الشكل، وهو معنى عام ، ويحيل في المستوى الثاني على معنى الوجه البلاغي خاصة ؛ كالاستعارة والتشبيه فتكون الصورة في هذا المستوى شكلًا تعبيريًّا من شأنه أن يؤدي مضمونًا دلاليًّا محدّدًا)) [٥] .

---

(١) يُنظَر : الأغاني ،٨/٤٤ .

(٢) المصدر السابق ،٨/٤٤

(٣) المصدر السابق ،٨/٤٤

(٤) الماشطة : مجيد عبد الحليم ،من علم المعاني إلى علم الدلالة، مركز الإنماء الحضاري ،حلب ، د.ط ٢٠٠٩م ، ص٦٣.

(٥) القلفاط : هشام ، تأويلية الصورة المبنية على المشابهة ، كلية الآداب والفنون الإنسانية ، منوبة ، د.ط ٢٠٠٨م ، ص٢٤ .

ولغياب المحدودية في الصورة ولبعدها أو ابتذالها آخذ النقّاد الأخطل في صورتين :

في قوله[١] :

وَبِوَارِدٍ رَجُلٌ كَأَنَّ قُرُونَهُ مِنْ طُولِها مَوْصُوْلَةٌ بِحِبَالِ

فالشيباني في شرح ديوان الأخطل استهجن هذه الصورة وقبّحها ، ورأى أنّ وصْفه للمرأة هنا لم يزد المعنى شيئًا «ما صنع أبوك شيئًا . ينبغي أن يكون قالها حين كبُر» [٢] .

والصورة الأخرى في قوله :

إِكْسِيْرُ هَذَا الخَلْقِ يُلْقَى وَاحِدٌ مِنْهُ عَلى أَلْفٍ فَيُكْرَمُ خِيْمُهُ

رفَضها العسكري معقّبًا أنّ متلقّيها لن يرى شيئًا أبعد من جملة إكسير الخلق[٣] .

الشيباني في تخطئته الضمنية يرفض هذه الصورة من الأخطل ؛ لانعدام التصوير فيها ، وتجرّدها من جماليات الإضافة على المعنى الحقيقي . فقد جسّد الأخطل وصْفه لطول شعر المرأة تجسيدًا مألوفًا مبتذلًا ؛ حيث وصف طول شعرها المجعّد وخِصَله بأنه موصولٌ بالحبال . وقرَن رفْضه بزمنِ قوله ، وكأنه يشير إلى علاقة الشعر بدوافع داخلية للإنسان ؛ منها : الشباب، وروح التغزّل التي غابت في النص ؛ لغيابها عن الأخطل .

والعسكري يرى في استعارة الأخطل -لتضمنها لفظة (إكسير) وهي لفظة قريبة من منطق العقلاء والفلاسفة ؛ حيث تُستخدم في مصطلحاتهم - أنها لا تتناغم مع الشعر ، فصورته غير مقبولة ؛ لبعدها عن النفس والشاعرية .

(١) ديوانه ، برواية أبي عمرو الشيباني ، ص٤٥٥ .

(٢) المصدر السابق ، ص٤٥٥ .

(٣) الصناعتين ، ص٣٠٣ ، ويُنظَر حول الأبيات ، البديع ، لابن منقذ ،ص١٥٠ ، وقد عدّها ضمن باب الفساد.

المآخذ الدلالية :

يتصل علم الدلالة بعلم اللغة ؛ فالدلالة : إحدى مستويات اللغة وما يتعلق بها من معنى، فكل دراسة لغوية لا بد أن تتجه إلى المعنى[١] توجهًا تداخُليًّا جعل علم الدلالة «علمًا خاصًّا بدراسة المعنى في المقام الأول ، وما يحيط بهذه الدراسة أو يتداخل معها من قضايا وفروع كثيرة صارت اليوم من صلب علم الدلالة ؛ كدراسة الرموز اللغوية (مفردات ، وعبارات ، وتراكيب) ، وغير اللغوية ؛ كالعلامات ، والإشارات الدالّة» [٢] .

ومن هذا المنطلق سنناقش المآخذ التي أُخذت على الثلاثي الأموي في أطره التي تمثّلت في:

- **غياب القصدية .**
- **ابتذال المعنى ؛ لغياب السياق وتغيّبه .**
- **التناقض .**
- **السرقات .**

غياب القصدية :

اللغة مفتاح الكشف عن المقصد ، وخطابُها قد يتعدّد حسب تعدُّد سياقات اللفظ ، ولكن قد يكون ذا دلالة مستقرة ؛ لأن المقصد أو القصد «تتنوع دلالة الأفعال اللغوية عليه ، وتنوُّعُها ليس محكومًا بشكلها اللغوي ؛ بل محكومًا بقصد المرسل بالدرجة الأولى ، من خلال المواءمة بين الشكل اللغوي المناسب وبين العناصر السياقية . ولا يمكن أن يكون المعنى الحرفي للغة هو معنى الخطاب الوحيد» [٣] . وهذا ما لم يتفهمّه بعض المتلقين ؛ إذ يطلبون المعنى الذي يحمله خطاب

(١) يُنظَر : خضير ، محمد أحمد ،التركيب والدلالة والسياق ، دراسة نظرية ، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة، ط١ ، ٢٠١٠م ، ص١٢ .

(٢) نهر : هادي ،علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي ، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ط٢، ٢٠١١م ص١٤ .

(٣) الشهري : عبد الهادي بن ظافر ،استراتيجيات الخطاب ، مقاربة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت ، ط١، ٢٠٠٣م ، ص٧٨ .

الشاعر ، ويطلبون دلالة الغائب ، وكأنهم يتغافلون عن أن قصْد المرسِل ودلالات معانيه قد تغيب ولا تستقر ، ولا تلازم خطابها . وليس هناك معنًى حرفيًّا للغة الشعرية .

ومن هذا التلقّي ما وُجِّه إلى بيت جرير :

لَوْ كُنْتُ أَعْلَمُ أَنَّ آخِرَ عَهْدِكُمْ يَوْمَ الرَّحِيْلِ فَعَلْتُ مَا لَمْ أَفْعَلِ

فقد دار حوله بعض النقد ، وآخذه النقّاد . يقول العسكري عن مشركات الألفاظ في بيت جرير : «أن يريد الإبانة عن معنى فيأتي بألفاظ لا تدل عليه خاصّة ؛ بل تشترك معه فيها معانٍ أُخرُ ، فلا يعرف السامعُ أيّها أراد . وربما استبهم الكلام في نوعٍ من هذا الجنس حتى لا يوقف على معناه إلا بالتوهّم . فمن الجنس الأول قول جرير :

لَوْ كُنْتُ أَعْلَمُ أَنَّ آخِرَ عَهْدِكُمْ ...

فوجه الاشتراك في هذا أن السامع لا يدري إلى أي شيء أشار من أفعاله في قوله : (فعلتُ ما لم أفعل) . أراد أن يبكي إذا رحلوا ، أو يهيم على وجهه من الغمّ الذي لحقه ، أو يتبعهم إذا ساروا ، أو يمنعهم من المضيّ على عزمة الرحيل ، أو يأخذ منهم شيئًا يتذكّرهم به ... أو غير ذلك. فلم يبِنْ غرضه ، وأحْوج السامعَ إلى أن يسأله عمّا أراد فِعْلَه عند رحيلهم .. فمن سمعه وإن لم يكن من أهل البلاغة يستبرده ويستغثّه»[1] .

بتتبّع ملفوظات تخطئة العسكري لبيت جرير يتبيّن أن حكمه مقسّم إلى أبعادٍ : جزء منها يحاكم فيه المرسل ، والجزء الثاني متعلق بالمتلقي ، والآخر بالنص . وجميع هذه السياقات تتداخل ثم تجتمع في إعلان الحكم الأخير على كامل سياق البيت .

يبدأ العسكري اعتراضه بالحديث عن المرسل : فيفترض أنه يريد الإبانة عن معنى ، لكنه يخطئ في اختيار اللفظ . وبهذا الافتراض تتضح رؤيته حول ما هو واجبٌ على المرسل في اللحظة

(١) الصناعتين ، ص٣٣.

الإنشائية الأولى لإبداعه ، التي تستوجب استبطان الإبانة في المعنى الذي يريد إيصاله للمتلقي . والإبانة مرتبطة باختيار اللفظ المقنّن . وهذا ما لم يتمكّن منه جرير ، فجاء بألفاظ توحي بمعانٍ أُخَر .

أما المتلقي فقد تحدّث عنه في الخطوة الثانية مباشرة بعد المرسل ، فرأى بوصفه سامعا حين تَرِدُ عليه مشتركات الألفاظ يختلط عليه المعنى ، فلا يعرف مراد الشاعر . ففي قول جرير السامع/ المتلقي : لا يُدرى إلى أي شيء أشار من أفعاله في قوله : (فعلت ما لم أفعل) . وفي هذا حكم مسبق على فهمية المتلقي وعقليته ، وإشارة إلى محدودية خياله . وهذه الرؤية لا تخرج عن شخص العسكري ؛ فهو هنا هذا المتلقي الذي حدّ من استيعابه لمساحة الألفاظ المتعددة المعاني.

وأمّا النص فقد عرض له بالإشارة إلى الاستبهام والتوهّم ، وهما عنصران ناتجان عن تعبير المرسل عن المعنى واختيار ألفاظه ، وهي تراتُبية مقصودة من العسكري ؛ فالكلام المبهم هو نتاج مرسل لم يراعِ شروط اختيار المستوى اللفظي ، وبذلك فمعانيه لا «تكون قادرةً على تمكين المعنى في نفوس السامعين المتلقين» [1] .

ولو لاحظنا هذه المستويات في تعامل العسكري مع بيت جرير بدءًا من المرسل ، اتصالًا بالنص ، وانتهاءً عند المتلقي والحكم على البيت بالاستبراد والغثاثة -نجد أنها متعلقة بالمعنى ، ومنطلقه منه على النحو التالي :

فـ :

المرسل لم يُبِن عن المعنى ⟸ اشتراط الإبانة عن المعنى

النصّ ألفاظه لا تدل على معنى خاص ⟸ اشتراط معنى محدّد .

المتلقّي لا يقف على المعنى إلا بالتوهم ⟸ اشتراط معنى محدّد .

جميع المستويات تنصبّ في : الإبانة عن المعنى وتحديده .

وانعدام المعنى المحدد يساوي الاستبراد والغثاثة .

(١) تعيلب : أيمن إبراهيم ، الشعرية القديمة والتلقي النقدي المعاصر ، نحو تأسيس منهجي تجريبي، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط١، ٢٠٠٩م ، ص٢٢٠ .

وبهذا كلّه ؛ فالعسكري يقف على خصوصية اللفظ في علاقته بالمعنى ، فيرى أنه من «واجب المؤلف أن ينتقي من الألفاظ ما يكون واضح الدلالة ، لا يحيل على معانٍ متعددة ... وعلّق على البيت بما يفيد أن شطْره الثاني يحيل على احتمالات إنجاز متعددة ... فهذه الاحتمالات المتعددة تجعل اللفظ المستعمل في البيت غير حاسم ، لا يحدد دلالة بعينها تقي المتلقي عناء التأويل المتعدد ، وافتراضات القراءة المتنوعة» [(١)] .

ما عرضناه يقتضي الوقوف على مرجعية العسكري في فهم المعنى ؛ فالوقوف على مرجعية التفكير للمتلقي هي التي تكشف عن تجاوُبه مع النص أو رفضه له .

أبو هلال يرى أن البلاغة سميت بلاغة لأنها تنهي المعنى إلى قلب السامع ، فيفهمه . كما يصرّح أن البلاغة مقصورة على المعنى الواضح ، ويجعل من شروط بلاغة القول أن يكون المعنى مفهومًا[(٢)] .

وهذا الفهم للمعنى وربْطه بالوضوح وضرورة الفهم هو ما انطلق منه العسكري في مؤاخذة جرير ؛ إذ لا يتقبّل ذوقه المعنى المفتوح القابل للتأويل وتعدد دلالات المعاني ؛ فالبلاغة القولية هي الإفهامية ، وغير ذلك حتمًا سيكون خارجًا عن البلاغة ، غثًّا ، وباردًا .

وهذا الحكم فيه تضييق على الشاعر وعلى مساحة الحرية في عرْض تجربته الشعرية . ولو التزم جريرٌ بحكم العسكري لمات نصُّه ، وأصبح نصًّا تواصليًّا إبلاغيًّا ، وفقد أدبيّته وشعريّته . فالنصّ الشعري فيه بنيات داخلية وإمكانات تسمح بالتأويل ، و «تمتلك القدرة على إنتاج المعنى، وتكمن هذه الإمكانية المفتوحة في القراءة ، وفي صيرورتها» [(٣)] .

---

(١) غفيري : خديجة ، سلطة اللغة بين فعلَي التأليف والتلقّي ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، د.ط ، ٢٠١٢م ص١٣٠-١٣١.

(٢) يُنظَر : الصناعتين ، ص٦-٨-١٠ .

(٣) بو حسن : أحمد ، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث ، ضمن ندوة ، نظرية التلقي ، إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، الرباط ، سلسلة رقم (٢٤) ، د.ط،١٩٩٣م ص٣٥ .

ونصُّ جريرٍ نصٌّ مفتوح ؛ لأنه ينفتح على التجارب الإنسانية من جهة ، ولأنه «يضمّ ما يمكن تسميته بالفراغ الذي يُنتظر ملؤه من طرف المتلقي ؛ كقول جرير : (لو كنت أعلم...). فالفراغ هنا يكمن في قوله : (فعلتُ ما لم أفعل) ؛ بحيث يمكن ملؤه بالبكاء عند الرحيل ، أو الهيام ، أو اللحاق بالأحبة» (١) .

وجرير حين ترك الجملة مفتوحة والنصَّ متعدد الدلالات والتوجيهات -قصد أن يشاركه القارئ صناعة المعنى الخاص بالذات ؛ ليصبح معنًى مشتركًا مع الذات الأخرى . فكما رأينا فإنه «لا يُخفي معناه الوحيد في داخله ، ولكنه يقوم بمجموعة من التوجيهات تقود القارئ نحو تجميعه للمعنى من أجل نفسه» (٢) .

يدخُل ضمن المأخذ على غياب القصدية ما أُخِذ على الفرزدق في قوله :

إِنَّ الّذِي سَمَكَ السَّماءَ بَنَى لنَا بَيْتًا دَعَائِمُهُ أَعَزُّ وَأَطْوَلُ

إذْ إن استعماله لصيغتَيْ التفضيل (أعزّ ، وأطولُ) أثار الاعتراض والتساؤل حول دلالات معانيها الغائبة . فقد ساءله الطرمّاح : يا أبا فراس ، أعزُّ ممّ ؟ وأطولُ مِمَّ ؟ فأذّن مؤذنٌ وقال : الله أكبر . فقال الفرزدق : يا لكع ، ألم تسمع ما يقول المؤذّن ؟ أكبرُ ممَّ ذا ؟!(٣)

وابن سنان لمس اختلاف النقّاد البلاغيين واعتراضهم حول صحة استعماله لهذه الصيغة بهذه الكيفية ؛ إذْ أشارَ إلى محاولتهم توجيه البيت وتأويله بوجهين : أحدهما أن يكون أعز وأطول بمعنى : عزيزة وطويلة . والآخر : أعزّ وأطول من بيتك يا جرير(٤) .

---

(١) بحاري : إسماعيل ،من قضايا التلقي والتأويل في النقد الشعري القديم، النادي الأدبي بجدة ، مجلة جذور السنة الخامسة ، رجب ١٤٢٣هـ، العدد ١٠ ، ص٣٣٠ .

(٢) إيزر : فولفكانك ، آفاق نقد استجابة القارئ ، ترجمة ، أحمد بو حسن ، ضمن ندوة ،من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب ، الرباط ، سلسلة ٣٦ ، ط١، ١٩٩٤م ، ص٢٢٣ .

(٣) يُنظَر : خزانة الأدب ، للبغدادي ٢٤٢/٢ .

(٤) سر الفصاحة ،ص١٠٨ .

والوجه الأول من التأويل الذي أشار إليه ابن سنانٍ هو للمبرّد ، فقد ذكر أن في استعمال الفرزدق لهذه الصيغة وجهين : جائز أن يكون قال للذي يخاطبه : (من بيتك) فاستغنى عن ذِكر ذلك بما جرى من المخاطبة والمفاخرة . وجائز أن تكون دعائمه عزيزة طويلة[١] ، أي : يكون أفعل فيه بمعنى فاعل .

وبقراءةٍ للاعتراضات على البيت نجدها تتمحور حول استعمال الفرزدق لصيغة التفضيل مع تغيب المفضول . وهي نظرة راجعة إلى رؤيتهم للمعنى . فهؤلاء رأوا أن قصْد الفرزدق هو (المفاضلة) ، وحين فاضَل لم يكمل معناه ، فغاب قصْده عن هذا الاستعمال ، وغدا بذلك بلا فائدة ، أو إضافة شعرية[٢] .

إن استعمال الفرزدق لصيغة المفاضلة لم يكن من أجل المفاضلة ؛ إذ إنها مفروضة داخل السياق منذ أن بدأ افتخاره بنفسه وقومه ، لكنه أراد إثبات صفة العزة والكرامة من خلال اختيار الصفة المشبّهة ، وهذا الاستعمال فيه حيوية كلامية مؤثرة وموحية ، وله قوة في دعوة وعي المتلقّي للإيمان بثبوت هذه الصفة في الموصوف بها .

ابتذال المعنى لغياب السياق وتغيبه :

يؤدّي السياقُ دورًا مهمًّا في فهْم دلالات الكلام ، والكشف عن أبعاده الجمالية والفكرية . وبعزْله سيكون الكلام البلاغي مبتذلًا غثًّا ، مثيرًا للضحك ؛ كما قال الشاطبي : «كلام العرب على الإطلاق لا بد فيه من اعتبار المساق في دلالة الصيغ ، وإلّا صار ضحكةً وهُزْأة . ألا ترى إلى

(١) الكامل ٣٠٨/٢ .

(٢) يختلف تلقي بيت الفرزدق ؛ بحسب توجهات المتلقي ، ودوافع تأليفه ، وأنساق تفكيره ؛ ففي كتاب (الكشف عن مساوي المتنبي) ، تحقيق : محمد آل ياسين ، مكتبة النهضة : بغداد ، (ص٦٦) : يرى الصاحب ابن عباد أن هذا البيت شريفٌ ، ويوازن بينه وبين بيتٍ فخريٍّ للمتنبي . كما أن الشافعي في كتابه (سمط النجوم العوالي في أنباء الأوائل والتوالي) ، (٢٤١/٤) يستحضر البيت في سياق تاريخي كشاهدٍ على علو مكانة ورفعة المسجد الحرام .

قولهم : فلانٌ أسد ، أو حمار ، أو عظيم الرماد ؟ ... وما لا ينحصر من الأمثلة . لو اعتبر اللفظ بمجرّده لم يكن له معنًى معقول)) [١] .

إنّ عدم ارتباط الكلام بالسياق يسوق المتلقي إلى الحكم عليه بالغثاثة والابتذال واللافائدة ، واللامعقولية . وهذا ما لحق ببيت الفرزدق حين عزله متلقّوه عن سياقه التاريخي الفكري . يقول ابن عبد ربّه : ((ومما يُعاب من الشعر وليس بعيبٍ : قول الفرزدق :

أَيَا ابْنَةَ عَبْدِ اللهِ وَابْنَةَ مَالِكٍ وَيَا بِنْتَ ذِي البُرْدَيْنِ وَالفَرَسِ الْوَرْدِ

فقال من جهل المعنى ولم يعرف الخبر : ما في هذا من المدح : أنْ يُمدح رجلٌ بلباس بُردين، وركوب فرسٍ ورْدٍ ؟ . وإنما معناه ما قال أبو عبيدة : إن وفود العرب اجتمعت عند النعمان ، فأخرج إليهم بُردي مُحَرَّق ، وقال لهم : ليقُم أعزّ العرب قبيلةً فيلبسها . فقام عامر بن أحيمر بن بهدلة ، فائتزر بأحدهما ، وتردّى بالآخر . فقال له النعمان : بِمَ أنتَ أعزُّ العرب قبيلةً؟ قال : العزّ والعدد من العرب في معدّ ، ثم في نزار ، ثم في مضر ، ثم في خندف ... ثم في بهدلة . فمَن أنكرَ هذا من العرب فلينافرني . فسكت الناس ، فقال النعمان : هذه عشيرتك ، فكيف أنت كما تزعم في نفسك وأهل بيتك ؟ فقال : أنا أبو عشرة ، وعمّ عشرة ، وخال عشرة. وأمّا أنا في نفسي فهذا شاهدي . ثم وضع قدمه في الأرض ، وقال : من أزالها فله مائة من الإبل . فلم يتعاطَ ذلك أحدٌ . فذهب بالبُردين ، فسُمِّي ذا البردين . وفيه يقول الفرزدق :

فَمَا ثَمَّ فِي سَعْدٍ وَلَا آلِ مَالِكٍ ...)) [٢] .

الخبر الذي ساقه ابن عبد ربه يشير إلى أن هناك من تلقّى بيت الفرزدق تلقِّيًا سلبيًّا ، وعابَه، وخطّأه . وسبب ذلك -كما علّل- هو عزلهم البيت عن سياقه التاريخي الفكري . ولذا

(١) الموافقات في أصول الشريعة ، تحقيق إبراهيم رمضان ، دار المعرفة ، بيروت ، ط٤، ١٩٩٩م ص١٤٥ .

(٢) العقد الفريد ٣١٩/٥ .

استحضر الحادثة التاريخية التي تبرهن على أن معنى الفرزدق في وصف الممدوح بـ(ذي البُردين) معنًى ذو فائدة . فالفرزدق استعان في استخدام هذا الوصف بواقع حقيقي ومرتكز تاريخي ، له أهميته الوصفية في ذاكرة الناس والمجتمع .

إن المعنى في بيت الفرزدق ثابتٌ «أمّا المتغير فهو الدلالة التي يمنحها كلّ مُؤوِّلٍ للنص، بحسب مقاصده ومقصديته» [١] . وبحسب إدراكه للسياق الذي يصاحب المعنى ؛ فالمتلقي هنا حين لم يدرك السياق حكَم على البيت بالابتذال ، واللافائدة .

وقد نجد بعض المتلقين يُغيّبون السياق قصْدًا وتعنُّتًا ؛ ليوافق المعنى أهواءهم ومرجعياتهم ، ويخدم أفكارهم . فقد جاء عن رجل أنه قال ذات يومٍ : ما سمعتُ بأكذب من بني تميم ، زعموا أنّ قول القائل :

بيتٌ زرارةُ مُحْتَبٍ بِفِنَائِهِ وَمُجَاشِعٌ وَأَبُو الفَوَارِسِ نَهْشَلُ

أنه في رجالٍ منهم . قيل له : فما تقول أنت فيهم ؟ قال : البيتُ بيتُ الله ، وزرارة الحِجر . قيل : فما مجاشعٌ ؟ قال : زمزم ، جشعت بالماء . قيل : فأبو الفوارس ؟ قال : أبو قبيس . قيل له : فنهشلٌ ؟ قال : نهشلٌ أشدّه . وفكّر ساعةً ، ثم قال : نهشل مصبح الكعبة ؛ لأنه طويلٌ أسودُ ؛ فذلك نهشلُ [٢] .

فالمتلقي لبيت الفرزدق هذا يظهر عليه بكل وضوح تعسُّفه في التأويل ، وعزْله سياقَ البيتِ عن معناه .

(١) مفتاح : محمد، مجهول البيان ، دار توبقال ، المغرب ، ط١، ١٩٩٠م ، ص١٠٥ .

(٢) يُنظَر : الشاطبي ، الموافقات ، ٢٦٧/٣، وابن قتيبة ، تأويل مختلف الحديث ، تحقيق محمد عبد الرحيم دار الفكر، بيروت ، د.ط، ١٩٩٥م ، ص٢٤ .

التناقض :

استحضر المرزباني في هذا السياق ما أخذ على جرير . يقول : ((وقومٌ يعيبون عليه أيضًا قولَه في محمد بن عمير بن عُطارد :

أَلْقُوْا السِّلاحَ إِلَيَّ آلَ عُطَارِدٍ وَتَعَاظَمُوا ضُرُطًا عَلَى الدُّكَّانِ

ويقولون : يأمرهم أن يضرطوا ثم يعيبهم ، وإنما نعى عليهم ضرطةً كان ضرطها في الملأ))[(١)] .

المؤاخذة على البيت تدور في نسق التناقض ؛ إذ يشير متلقّوه إلى أنّ جريرًا خاطب محمد بن عمير وعمه لبيدًا ، هاجيًا لهما ، فقال :

هلّا طعنتَ الخيلَ يوم لقيتها طعْن الفوارس من بني عُقفانِ

أَلْقُوْا السِّلاحَ إِلَيَّ آلَ عُطَارِدٍ وَتَعَاظَمُوا ضُرُطًا عَلَى الدُّكَّانِ

ويعاظموا في الضرط . والضرط هو : الحبق . صوتُ الفيخ .

وبقراءةِ المأخذ والعودة إلى القصيدة وسياقاتها -قد يسقط هذا المأخذ . فالحقيقة التاريخية تشير إلى أن الأخطل قدِم على بشر بن مروان وعنده محمد بن عمير بن زرارة ، وكان حظيًّا عند ابن مروان . فقال محمد للأخطل : إن الأمير سيسألك عن الفرزدق وجرير ، فانظر ما أنت قائلٌ ، وقد عرفتَ قرابتنا مع بني مجاشع . ففضّل الأخطل الفرزدق عند بشر بن مروان، وقال : هو أشعر العرب . فكان هذا دافعَ جريرٍ أن يهجوه ويهجو محمد بن عمير[(٢)] .

ولأنّ الهجاء يقوم على الإقذاع ، والإقذاعُ يكون أكثر إيلامًا إنْ لامَس الحقائقَ -فإنّ

(١) الموشّح ، ص١٦٤ .

(٢) البُرّي : محمد بن أبي بكر التلمساني ،الجوهرة في نسب النبي وأصحابه العشرة ، نقّحه وعلّق عليه د.محمد الشونجي ، دار الرفاعي ، الرياض ، ط١، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م ،١/١١٨-١١٩ .

جريرًا بث عمّا يخدمه من مناقص في شخص محمد بن عمير وأقربائه -وتلك عادة الشعراء في شعرهم ؛ إذْ يعزّزون ما يقولونه بتوظيف الوقائع من خارج نصوصهم- ، ولم يجد جريرٌ لإيجاع المهجوّ ابن عمير من الواقعة التي حدثتْ مع عمّه لبيد . فقد قال المدائني : حبق لبيد بن عطارد بن حاجب بن زرارة عند زياد ، فأمر له بعشرة آلاف درهم ، فعيّره جريرٌ بذلك[١] . والتفاتة المدائني لتعيير جرير تردّ على مسألة التناقُض ؛ فجريرٌ لم يأمرهم ،إنما الصيغة التي استعملها هي صيغةٌ خرجت في سياق الأمرية ؛ لتوثيق الاستهزاء والسخرية بهم على هذا الموقف . وهذا ما عناه المرزباني حين عقّب بقوله : إنّما نعى عليهم ضرْطةً كان ضرطها في الملأ؛ أي : هو يستهزئ بهم ، ويعيّرهم ، ويعرّض بهم .

وذكر المرزباني في المآخذ على جرير أنه حين قال لابن لجأ :

يَا تَيْمُ هَلْ لَكِ مِثْلُ أُسْرَةِ حَاجِبٍ أَوْ مِثْلَ آلِ عُتَيْبَةَ بْنِ شِهَابِ ؟!

قال له قائل : أنت بالأمس تهجوهم والآن تفخر بهم ؟! قال : إن الشعراء لئام .

فالمتلقي هنا يرى أن جريرًا بقوله هذا متناقض بين مدح تيمٍ وهجائهم . فكان جواب جرير بعيدًا عن فنية الشعر ؛ حيث أرجع التناقُض إلى طبائع الشعراء الإنسانية التي نشأت على اللؤم والمكايدة ، والتناقض والمصلحة .

وهذا السؤال في التلقي المبني على تخطئة الشاعر المناقض يدخل ضمنه النقد القائم على قاعدة الاستواء النفسي ، التي يطالب فيها الشاعر بأن يظلّ ملتزمًا بمستوى واحد في النظرة إلى الحياة وقيمها[٢] . وهي قاعدة لا تتساوق مع الحرية المتاحة للشاعر في التعبير عن تجربته ، وحاله النفسية والذاتية .

---

(١) يُنظَر : الجوهرة في نسب النبي ، ١١٨/١ .

(٢) يُنظَر : عباس ، إحسان ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص٣٦ .

السرقات :

أكثرُ من تعرض للمؤآخذة في جانب السرقات الشعرية من الثلاثي الأموي هو الفرزدق. وعلى الرغم من أن المقولة الأشهر تداوُلًا في سياق السرقة ما قاله الأخطل ، وذكرها المرزباني ضمن المآخذ : نحن معاشر الشعراء أسرقُ من الصاغة[١] . إلا أن قول الفرزدق : ((ضوالُّ الشعر أحبُّ إليّ من ضوالّ الإبل ، وخير السرقة ما لم تُقطع فيه اليد))[٢] ،هو قوليًّا وفعليًّا الأكثر وضوحًا في سياق المآخذ .

انفرد جرير عن صاحبيه في سياق الاتهام بالسرقة الشعرية في أنّه لم يُذكر عليه السرقة ؛ فقد خلا كتاب الموشح من ذكر أي سرقة لجرير من الشعراء ؛ سوى أن المرزباني أشار إشارة متفرّدة إلى قول الأصمعي : ((وأما جرير فما علمته سرق إلّا نصف بيت . قال : ولا أدري ؛ لعله وافق شيءٌ شيئًا . قلت : وما هو ؟ فقال : هجاء . ولم يخبرنا به . قال أبو حاتم : وقد رأيته أنا بعدُ في شعره . والبيتُ :

يَقْصُرُ بَاعُ العَامِلِيِّ عَنِ الْعُلا

قال ابن دريد : وهذا البيتُ لغيره ، وهو قديم))[٣] .

ويبدو أن الأصمعي وأبا حاتم وابن دريد يُجمعون على خُلوّ شعر جرير من السرقة ، وإلّا كانوا أخبروا بذلك ، لكن يظهر أن قول الأصمعي هذا لم يكن دفاعًا عن جرير ، فسياق حضوره يبرهن أن استحضاره جاء من أجل الهجوم على الفرزدق ، والتقليل من مكانته الشعرية ، التي تتعمّق بالسرقة مقابل خلوّ شعر منافسِه منها .

أمّا الأخطل فقد ذكر المرزباني بعض المآخذ عليه في سياق السرقات ، فأشار إلى قول بشّار

(١) الموشّح ، ص١٩٢ .

(٢) المصدر السابق ، ص١٤٧ .

(٣) الموشح ، ص١٤٦-١٤٧ .

ابن برد : «والله ، ما كان الأخطل مثل جرير والفرزدق ... لقد كان يجتمع هو وجماعته من قومه على شرابهم ، فيقول هذا بيتين ، ويقول هو الأكثر ، ويختار الأخطل حتى تجتمع قصيدة ، فيبعث بها إلى جرير» (١) . وهي مؤاخذة عامّة على شعريته ، ويظهر عليها الحكم التعميمي . وقد سبق أن اتهم جريرٌ الأخطلَ بهذه التهمة ؛ حيث أشار إلى أن الأخطل لا يهجوه وحده ؛ بل إنه ليهجوه ومعه خمسين شاعرًا ، كلّهم غزير ليس بدون الأخطل ، وأنه إذا أراد هجاءَه جمعهم على شراب ، فيقولُ هذا بيتًا وهذا بيتًا ، حتى يتمّوا القصيدة ، وينتحلها الأخطل(٢) .

كما ذكر المرزباني من مآخذ العلماء على الأخطل في السرقات : ما جاء عن ابن بشير المديني أنه قال : مررتُ بالأخطل فسألني عن علمي بالشعر . فقلتُ : رويتُ . فأنشدني :

حَتَّى إِذَا أَخَذَ الزُّجَاجُ أَكُفَّنَا نَفَخَتْ فَأَدْرَكَ رِيْحَهَا المَزْكُومُ

وقال لي : ألست تزعم أنك تبصر الشعر ؟ قلت : بلى . قال : فكيف لم تشقّ بطنكَ فضلًا عن ثوبك عند هذا البيت ؟ قلتُ : قد فعلتُ عند البيت الذي سرقتَ هذا منه . قال : وما هو ؟ قلتُ : بيت الأعشى :

مِنْ خَمْرِ عَانةٍ قَدْ أَتَى لِخِتَامِهَا حَوْلٌ تَغَصُّ غَمَامَةَ المَزْكُوْمِ

فقال : أنت تبصر الشعر(٣) .

وجاء في السياق ذاته : أنّ رجلان اختصما في قول الأعشى والأخطل السابق . فقال النمري: والله ، ما سوى بينهما ، إنما جعلها الأخطل ينال المزكوم رياحها ، وجعلها الآخر تستلّ زكامه(٤) .

---

(١) المصدر السابق ،ص١٨٩ .

(٢) المصدر السابق ، ص١٩٢ .

(٣) الموشح ، ص١٨٩ .

(٤) المصدر السابق ، ص١٩٠.

وفي رواية أخرى : أن الشعبي في حواره مع الأخطل قال له : إن الأعشى أشعر منك في هذا البيت . وذكر له أبياتًا تشبه أبياته . فقال الأخطل : من يقول هذا يا شعبي ؟! فقال : الأعشى. فقال : قدّوس قدّوس ! فعل الأعشى بأمهات الشعراء[1] .

وبقراءةٍ لهذه المرويات يظهر لنا أن الحديث عن سرقات الأخطل جاء في مستويات :

أولها : عامّ عن شعريته بصفة عامة ، ثم نسق خاصّ تمثّل في ثلاثة مواقف :

موقف المديني : الذي عبّر في تلقّيه لبيت الأخطل بألفاظٍ مباشرة ، فقال : (سرقتَ هذا منه) ، فكانت رؤيته لتقارب البيتين في الصورة أنها سرقة ، ولم يلتفت إلى مظهر التحول الدلالي بين بيت الأعشى والأخطل في المعاني ، إنما عدّها سرقة .

الموقف الثاني للنمري : الذي حكم للرجلين المختصمين على بيت الأخطل ، فكان تلقّيه أكثر إيجابية بالنسبة للحكم النقدي ، وسلبيًّا بالنسبة لحكمه على بيت الأخطل . فقد وازن بين بيت الأعشى وبيت الأخطل من ناحية الصورة والإبداع فيهما ، وقوة الأداء والتأثر ؛ فرأى أن الأعشى كان أكثر تأثيرًا وعمقًا من الأخطل ، حين جعل ريحها يستلّ الزكام . والاستلال لا يوازي وصول ريحها إلى المزكوم ،فالزكام ظل كما هو ولم يستل.

الموقف الثالث في مستويات تلقي بيت الأخطل وآلياته في سياق السرقات : **موقف الشعبي** ، الذي سمع الصورتين ولم يقل بسرقة الأخطل ، إنما وازن بين الشعريتين ؛ ولذلك استخدم لفظة (أشعر منك) من الشاعرية . وهذا الموقف يشفّ عن قضية مهمة في باب السرقات، وهي قضية التوارد في الخواطر ، والتوافق في الصور ، دون مسألة السرقة التي توحي بعلم الآخذ من المأخوذ منه . فردّة فعل الأخطل التي تدلّ على عدم معرفته بالبيت ؛ ومِن ثَمّ السؤال عن قائله -تكشفُ عن وجود التوارد بين الشعراء في الخواطر الشعرية .

(١) الموشح ، ص١٩١ .

وقد كان الفرزدق متهما بالسرقات ،إلا أن المرويات عنه في هذا السياق يتوقف الدارس عندها، إذ إنها بحاجة إلى توثيق.

المآخذ العروضية :

الشعر العربي وثيق الصلة بالموسيقى والغناء واللحن ، وهذا الأمر قدّره النقاد فجعلوا اللحن جزءًا جماليًّا من الشعر ؛ لأنه يزيد في معنى الشعر وبهائه . كما قدّروا -في آرائهم- أنّ عروض الشعر كان أصلًا يُنسج عليه اللحن(١) .

والوزن والقافية هما حجر الأساس في موسيقى القصيدة الخارجية ، التي يقيسها العروض وحده(٢) .

ولأهمية العروض والموسيقى الشعرية تتبّع النقّاد الشعراءَ المخلّين بقواعدها ، فوقفوا على أخطائهم . وكان منها ما أُخذ على جرير والفرزدق في سياق الإقواء . والإقواء : عيبٌ من عيوب القافية . وقع فيه جرير والفرزدق . فقد ذكر المرزباني أن عبد الله بن أبي إسحاق حين سمع قول الفرزدق :

عَلَى زَوَاحِفَ نُزْجِيْهَا مُحُّهَا رِيْرُ

قال له : أقويتَ(٣) . وقد سبق أنْ ناقشنا هذا الخطأ من الفرزدق في سياق المآخذ النصية النحوية .

كما عيب على الفرزدق في سياق المآخذ العروضية تغيير الحركة الإعرابية ضرورةً ، فقد أدّى التزامه

(١) يُنظَر : مفتاح ، محمد ، الشعر وتناغم الكون ، شركة المدارس للتوزيع ، الدار البيضاء ، ط١ ١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م ، ص٥١ .

(٢) يُنظَر : بكّار ، يوسف ، في العروض والقافية ، دار المناهل ، بيروت ، ط٢، ١٤١١هـ/١٩٩٠م ص١٠.

(٣) الموشّح ، ص١٣٩.

بوحدة القافية في القصيدة إلى اللجوء إلى ضرورة تغيير حركة الإعراب[١] في قوله[٢] :

وَعَضَّ زَمَانٌ يَا بْنَ مَرْوَانَ لَمْ يَدَعْ مِنَ المالِ إلَّا مُسْحِتًا أَوْ مُجَلَّفُ

وجاء في مجالس ثعلب[٣] أن الفرزدق أنشد :

يَا أَيُّها المُشْتَكِي عُكَلًا وَمَا جَرَمتْ عَـلَى القَبَـائِلِ مِنْ قتْـلٍ وإبـآسُ

إِنّـا كَـذَلِكَ إذْ كَـانَتْ هَـمَـرَّجَـةٌ نَسْبِي وَنَقْتُلُ حَتَّى يُسْلِمَ النّاسُ

فقال له : لِـمَ قلتَ : من قتلٍ وإبآسُ ؟! فقال : ويحك ! فكيف أصنعُ وقد قلتُ : حتى يسلمَ الناسُ ؟ قال : قلتُ : فَبِمَ رفعتَه ؟ قال : بما يسوؤُك وينوؤُك .

فالتخطئة هنا تتمحور حول علّة رفْعه للفظة (إبآس) ، فهي معطوفة على مجرور وحقّها الجرّ ، فلماذا رفعها ؟! وسؤال الناقد سؤال نحوي صادر من عقلية نحويّة ، فلم يكن ينظر إلى الجانب الإيقاعي الموسيقي الذي سيختل لو اتبع الفرزدقُ القاعدة النحوية ؛ فالمهم لديه أن يُقيم القاعدة . وإقامة القاعدة يعني وقوع الفرزدق في (الإقواء) . والمقصود بالإقواء هنا : اختلاف إعراب القوافي بالكسر ، والضم ، والفتح[٤]. لأن مفهوم الإقواء يختلف بين النقاد والعلماء .

ولعلّ موقف الناقد وسؤاله كشف عن أمرٍ مهمٍّ للغاية ، عزّزه جواب الفرزدق ؛ وهو: أن الفرزدق لم يقع في الإقواء بالمفهوم الذي أشرْنا إليه في السابق ؛ بدليل قوله : (فكيف أصنع وقد قلتُ : حتى يسلمَ الناسُ؟) أي : إنه واعٍ لأهمية الضم ؛ ومِنْ ثَمّ أهمّية تغيير حركة الإعراب

(١) أزهري : محمد ، مصطلح القافية من الأخفش الأوسط إلى حازم القرطاجني، عالم الكتب الحديث الأردن ، ط١، ١٤٣١هـ/٢٠١٠م ، ص٢٦٣.

(٢) الموشّح ، ص١٤٠-١٤١ .

(٣) شرح وتحقيق عبد السلام هارون ، دار المعارف ، القاهرة ، د.ط ، ١٩٦٠م ، ٥٠/١ .

(٤) يُنظَر : العقد الفريد ، ٤٩٠/٥ ، باب ، عيوب القوافي .

ضرورةً . والضرورة هنا جاءت من أجل سلامة البناء الموسيقي ، فالفرزدق يقدّم الموسيقى على ظاهر النحو . فالوجه النحوي المخالف للقاعدة الرئيسة يمكن تخريجه ، لكن التزام وحدة حركة القافية لا يمكن تغييرها ؛ لأن الذوق العربي السليم يرفضُ ذلك .

ومن المآخذ التي أُخِذت على جرير في هذا السياق : ما ذكره قدامة في عيوب القوافي من أنّ الإقواء الذي يختلف فيه إعراب القوافي ؛ فتكون قافية مرفوعة وأخرى مخفوضة -موجود في شعر الأعراب والفحول ، ومع ذلك فإنه لا يجوز لمولَّد الوقوع فيه . وجرير من الشعراء الذين وقعوا فيه في قوله[1] :

عَرَيْنٌ مِنْ عُرَيْنَةَ لَيْسَ مِنَّا بَرِئْتُ إِلَى عُرَيْنَةَ مِنْ عَرِيْنِ

عَـرَفْنَا جَعْفَرًا وَبَنِي عَبِيْدٍ وَأَنْكَـرْنَا زَعَـانِفَ آخَرِيْنِ

ومأخذ قدامة على جرير تركّز في جانب اختلاف إعراب القوافي المفترض اتباعه ؛ إذْ كسَر جريرٌ نون جمع المذكّر السالم في (آخرين) ، والأصلُ فيها (الفتح) مراعاةً لموسيقى البيت .

والحقيقة أن فِعل جريرٍ ليس شاذًّا ، فالإقواء مألوفٌ في شعر الفحول . هذا من جانب. ومن جانب آخر ؛ فإن مخالفته للقاعدة النحوية لم يؤثّر عليها سلبًا ؛ لأن في هذه القاعدة ما يسمح بتجاوُزها ، ففي لغةٍ من لغاتِ العرب تُكسَر نون جمع المذكر السالم .

(١) يُنظَر : نقد الشعر ، ص١٨٦، والموشح ،ص٢٧ ، ١٨١ .

الفصل الثالث
المختارات الشعرية

المختارات الشعرية :

حظي الاختيار -بوصفه نمطًا من أنماط تلقّي القدماء للشعر- باهتمام الرواة والعلماء والنقّاد القدماء ؛ فتطرّقوا إلى أهمّيّته ، وعدّوا حُسن الاختيار للشعر مسألةً خاضعةً للعقل[١] ، وللانفعال . فالاختيارُ صَنعة ، و((لكل شيء صناعةٌ ، وحُسْن الاختيار صناعة العقل))[٢] . ومعرفيًّا يرتبط العقل بالتموّجات الانفعالية ؛ لأنّ في ((الاختيار معنًى قويًّا من الانفعال))[٣]. والذات المتلقّية للشعر تتفاعل مع النصوص التي تحرّك دواخلها ووجدانها الذهني فتأخذ ما تراه متّسقًا مع ذوقها وعقلها ، وتتركُ ما يتنافر معها بلسانٍ صامتٍ ، وظَنٍّ عقليٍّ قائمٍ على مسبقات ضمنيّةٍ غير معلنة .

والاختيارُ بذلك هو صناعة لسان المرء ، ومعرفته ، وعلمه . و((لسان المرء قطعة من عقله ، وظنُّه قطعة من علمه))[٤].

والمختارات صناعةٌ تعود لمقتضيات الذوق والطبع ، والثقافة والفكر ، والتفاعل والانفعال ؛ فلا ((تجد عاقلًا في مذهبٍ يقول شيئًا إلّا وهناك ما قد اقتضاه ذلك ؛ بحسب نظره السابق إلى قلبه ، والملائم لطبعه ، والموافق لهواه))[٥]. وهذه العملية العقلية الانفعالية بصنعتها الصامتة أخذت مساحةً كبيرةً من حركة النقد ، فأصبحت كتب الاختيار تمثّل أحد أهم

---

(١) الزيدي : توفيق ، مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع ، منشورات عيون ، الدار البيضاء ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٧م ، ص٧٩ .

(٢) الآبي : أبو سعد بن منصور بن آل حسن ، نثر الدرر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، تحقيق خالد عبد الغني محفوظ ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٤م ، ٢٥/٧ .

(٣) التوحيدي : أبو حيان ، المقابسات، تحقيق حسن السندوبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة د.ط ، ٢٠٠٦م ، ص١٥٠ .

(٤) المبرّد : أبو العباس محمد بن يزيد ، الفاضل، تحقيق عبد العزيز الميمني ، دار الكتب المصرية القاهرة، د.ط ، ١٣٧٥هـ-١٩٥٦م ، ص٢٦٠ .

(٥) المقابسات ، ص٢٦٠ .

اتجاهات التأليف المؤسسة لحركة النقد الأدبي العربي ، والمجدِّدة له بعد عصر الرواية والنقد الشفوي .

وإنْ عدَدْنا التأليف بالاختيار حركةً تجديديّةً في مسار الثقافة النقدية ؛ فإنّ ذلك لا يُلغي وجود الاختيار الشعري قبل مرحلة التأليف والكتابة ؛ حيث تُعدّ المفاضلة بين الشعراء واختصاص بعض الأبيات بالأغزل والأمدح ، ونعتها بالشاردة والمتفرّدة –نمطًا من أنماط الاختيار . وبهذا يمكن أن يكون للاختيار الشعري نمطان : نمط الاختيار الشفوي ، ونمط الاختيار الكتابي .

وبما أن الأخطل وجرير والفرزدق – الثلاثي الشعري الأموي– يُعدّون أبرز شعراء عصرهم في حركة النقد – فإنّ حضورهم في المختارات هو بؤرة هذا الفصل ، والمحرّك لكل الاتجاهات النقدية فيه ؛ لذا سأحاول أن أرصد وأستقرئ مفاصل تلقّي المتخيّرين لحضور الثلاثي الأموي ، وملامح غيابهم ، من خلال تلقّيهم الاختياري شفهيًّا وكتابيًّا .

١ ـ الاختيارات الشفاهية :

تُعدّ الاختيارات الشفاهية أحد أبرز أنماط تلقّي القدماء لشعر الثلاثي الأموي (الأخطل ، وجرير ، والفرزدق) . والتراث النقدي حفظ العديد من المرويّات والمقولات النقدية التي تكشف عن وجود طَوْرٍ شفوي في تلقّي نصوصهم ونقدها ؛ قبل الظهور الكتابي .

يرتكز الطَّوْرُ الشفوي في اختيار أشعارهم – في أغلب الأحيان– على اللقاءات المباشرة بين المبدع والمتلقي ، إلّا أن دور المتلقي يَشْغَل الفضاء الأهمّ في هذه اللقاءات ، ولا سيما في مجال اختيار النصوص والأبيات ؛ لذا فإنّ «النقاد والبلاغيين العرب تنبّهوا إلى خطورة الدور الذي يؤدّيه المتلقي حيال النصوص ، وإلى أثره في توجيهها واكتناه معانيها»[(١)] . وسنحاول في

(١) الجبر : خالد عبد الرؤوف ، جدل الإبداع والتلقّي ، أثر التلقي في حركة الشعر القديم ، دار ورد الأردنية للنشر ، الأردن ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٧م ، ص١٤ .

هذه الدراسة تجلية أبعاد فضاءات هذا النمط من التخيّر ، وسماته ، ومعاييره ، من خلال إيراد بعض النماذج .

من النماذج التي جاءت في كتاب الأغاني ويتّضح فيها اختيار المتلقّي لشعر جريرٍ دون الفرزدق اختيارًا قائمًا على التشافُه والمباشرة –مرويّةٌ على لسان يحيى بن عنبسة ، وعوانة بن الحكم : «أنّ جريرًا والفرزدق اجتمعا عند بشر بن مروان ، فقال لهما بشرٌ : إنّكما قد تقارضْتُما الأشعارَ ، وتطالبْتُما الآثارَ ، وتقاولْتُما الفخارَ ، وتهاجيْتُما ؛ فأمّا الهجاء فليست بي إليه حاجة ، فجدِّدا بين يديَّ فخرًا ، ودعاني ممّا مضى . فقال الفرزدق :

نحنُ السَّنامُ والمناسمُ غيرُنا فمَنْ ذا يُساوِي بالسَّنامِ المناسِمَا ؟

فقال جرير :

عَلى مَوْضِعِ الأَسْتَاهِ أنْتمْ زعمْتمُ وكلُّ سنامٍ تابعٌ للغَلاصِمِ

فقال الفرزدق :

على مَحْرِثٍ للفَرْثِ أنتم زعمْتمُ ألا إنّ فَوقَ الغَلْصَمَاتِ الجَماجِمَا

فقال جرير :

وأَنْبَأْتُمونا أنّكم هامُ قومِكم ولا هامَ إلّا تابعُ للخَراطِمِ

فقال الفرزدق :

فنحنُ الزِّمامُ القائدُ المقتدَى به من الناس مَا زِلْنا ولَسْنا لَهازِمَا

فقال جرير :

فَنَحْنُ بني زيدٍ قَطَعْنَا زِمَامَها فَتَاهَتْ كَسَارٍ طَائِشٍ الرَّأْسِ عَارِمِ

فقال بِشرٌ : غلبتَه يا جريرُ بقطْعك الزمام ، وذهابك بالناقة . وأحسنَ الجائزةَ لهما ، وفضّل جريرًا))[١].

الحكاية في هذه المرويّة تتكئ على عملية الفكر الشفاهي وأشكاله التعبيرية ، المتنوعة باختلاف الوقت والزمان والمتلقّي . ويمكن تفكيك البنية التفكيرية للمشافهة هنا للكشف عن سمات الاختيار الشفاهي ومعاييره ، من خلال الوقوف على السياق العام للمروية ، ومِن ثَمّ الوصول إلى سياق الاختيار ودوافعه .

سياق الحكاية : التجاذب والمنازعة :

تسير المرويّة الحكائية في فضائها الكلّي وفق نزعةِ التجاذُب والمخاصمة المضمرة ، وهذه النزعة تعد من سمات الفكر الشفاهي وخصائصه ، إذ إن أحد أعمدته التواصلُ اللفظي المباشر . و((لّما كان التواصل اللفظي لا بد أن يتم بالمشافهة المباشرة ، بما يتضمنه ذلك من ديناميات الصوت في عملية الأخذ والردّ ؛ فإن العلاقة في ما بين الأشخاص تحتفظ بدرجة عالية من التجاذب ، ودرجة أعلى من المنازعة))[٢].

وتبدو السِّمة واضحةً من إشارة بِشْرٍ الأولى : (لأنكما قد تقارضْتما الأشعار ، وتطالبْتما الآثار ، وتقاولتما الفخار ، وتهاجيتُما) ، ثم بعد ذلك امتدّت أكثر وضوحًا في عملية الأخذ والردّ بين الفرزدق وجرير .

في سياق نزعة التجاذُب تتضح اشتراطات المتلقي ومعاييره ، التي تمثّلت في تحديد مجال القول الشعري تحت سلطة موضوع الفخر ، مؤكداً على ضرورة استبعاد الهجاء ؛ إذْ عادةً ما يمزجُ أحدُ الشاعرَين فخْرَه بهجاء الآخَر . ثم حدّد بِشرٌ بصورةٍ أعمق معايير سلطة الموضوع

(١) الأغاني ، ٢٨/٨.

(٢) أونج ، والترج ، الشفاهية والكتابية، تحقيق حسن البنا إسماعيل ، عالم المعرفة ، الكويت ،سلسلة ١٨٢ د.ط ، ١٩٩٤م ، ص١٠٩ .

الذي تتم فيه اللحظة الإنشائية الشعرية : (جدِّدا بين يديّ فخرًا ، ودعاني ممّا مضى) . فالمتلقي للشعر يشترط صورةً شعريّةً جديدةً في مجال الفخر ، ويطلب ترْك ما مضى من صور فخرياتهم. وبناءً على هذه المعايير فإن المبدع الشاعر محاصَر في إنتاجه الشعري بعدة سلطات غير معلنة ، أهمها سلطة الارتجال ، والسلطة النفسية المتمثلة في سلطة التنافُس ورغبة انتزاع رضى المتلقّي ، وسلطة التجاوز والتغلُّب على الآخَر بكسْر الصورة الفخرية التي يُنشِئُها الخصْم .

يلتزم المبدعان بمعايير (المتلقّي/ بشر) ، فيقول الفرزدق في ختام المرويّة :

فَنَحْنُ الزِّمامُ القائِدُ الـمُقتدَى بهِ مِنَ النّاسِ ، ما زلْنا ولسْنَا لَهَازِما

فيردّ عليه جرير :

فَنَحْنُ بَنِي زَيدٍ قَطَعْنَا زِمَامَها فَتاهَتْ كَسَارٍ طَائِشٍ الرَّأسِ عَارِمِ

فيختار بِشْرٌ فخْر جرير على فخر الفرزدق ؛ إذ التزم في فخره بمطالب ومعايير المتلقي .

كما يتّضح من ردّ بِشر : (غلبتَه يا جرير بقطعك الزمام ، وذَهابك بالناقة) –أنّ تصوير جرير الفخري مُسْكِتٌ ومُلجِم ؛ إذْ ليس هناك مُتّسعٌ للفرزدق ليردّ بعد أن عدّ قبيلته زمام القائد ، فانتهز جرير فرصة هذا التصوير الناقص ليقطع بإحكام صورة ذلك الزمام ، ويحيله لمعنًى إيجابيٍّ يفخر به عليه . وبهذا يتّضح الدافع الاختياري عند المتلقّي لاختيار هذا البيت .

وبذلك الاختيار الشفوي يكسر بشرٌ –بذائقة فردية– صورة تفوّق الفرزدق على جرير في الفخر ، التي امتدّت في مدوّنة التراث .

والمتلقّي في الاختيارات الشفوية يختار الشعر وفق قراءة ذاتيّةٍ ذوقية ، يتحكّم فيها الانتماء لطبيعة الشخصية والوظيفة التي يشغلها ؛ فالعلماء والرواة يتعاطون الشعر بغير ما يتعاطاه العامّة والشعراء ، أوالبلاغيّون والأدباء ؛ فكلٌّ يختار ويتعاطى وفق الزاوية التي تشغل

تفكيره . فالمفضّل الضبّي – مثلًا– بوصفه روايةً للشعر وعالِمًا نحويًّا لغويًّا يميل ذوقه في اختيار الأبيات إلى القيمة اللغوية في تركيب البيت ، وجزالة اللفظ ، وقوّة المعاني ودلالتها المتينة على المعنى المراد . ونادرًا ما تُشْغِلُهم القيمة الجمالية ؛ ولذا كان الفرزدق والأخطل هما الأقرب للعلماء ورواة الأخبار ؛ بحُكم أنهما شاعرا صنعة وتثقيف ، على عكس سلاسة شعر جرير التي لا تثير مواطن الانتماء الفكري لدى الرواة أو علماء اللغة .

وفي إحدى المرويات : «قيل للمفضل الضبي : الفرزدق أشعرُ أم جرير ؟ قال : الفرزدق . قال : قلتُ : ولِمَ ؟ قال : لأنه قال بيتًا هجا فيه قبيلتين ومدح فيه قبيلتين ، وأحسنَ في ذلك ، فقال :

عجِبْتُ لِعِجْلٍ إذْ تُهاجِي عَبِيدَها كَما آلُ يَرْبُوعٍ هَجَوا آلَ دَارِمِ

فقيل له : قد قال جرير :

إنّ الفرَزْدقَ والبعَيْثَ وأمَّهُ وأبا البَعيثِ لَشَرُّ ما إستارُ

فقال : وأيّ شيءٍ أهون من أن يقول إنسانٌ : فلانٌ وفلانٌ وفلانٌ ، والناسُ كلُّهم بنو الفاعلة؟!!»[1].

فالاختيارُ هنا وتفضيل شعريّةِ الفرزدق على جريرٍ مرجعُها إلى ذائقةِ المتلقّي وانتمائه ؛ إذْ إنّ بيتَ جريرٍ على الرغم من قوتِه ودلالته ، وقيامِه وظيفيًّا بأداء المعنى ذاته المشترك شعريًّا بينه وبين الفرزدق –إلّا أنّ الضبّي لم يتقبّلْه . ووجهُ الرفض والاستبعادِ مبنيٌّ على ميوله الفكريّة والذوقيّة .

ويختلف الاختيار الشفوي لشعر الثلاثي الأموي ويتنوّع في تلقّيه ، وتوجيه التلقّي حسب اللحظة الزمنية في الإنتاج ، أو حسب المبدع المُلقي أو المتلقّي – كما عرضنا آنفًا– . ومن

(١) الأغاني، ٢١/١٩٩ .

ذلك : ما رواه هشام عن عوانة «أنّ عبد الملك بن مروان أُنشِد قولَ كُثيِّر فيه :

هُمَا تَرَكُوها عُنْوةً عَنْ مَوَدَّةٍ وَلكِنْ بِحَدِّ المَشْرَفِيّ اسْتَقالَهَا

فأُعجِب به . فقال له الأخطل : ما قلتُ لك –واللهِ– يا أمير المؤمنين أحسنُ منه. قال : وما قلت ؟ قال : قلتُ :

أَهَلُّوا مِنَ الشَّهْرِ الحَرَامِ فَأَصْبَحُوا مَوَالِيّ مُلْكٍ لا طَرِيفٍ ولا غَصْبِ

جعلتُه لك حقًّا ، وجعلكَ أخذْته غصْبًا . قال : صدقت»[1].

الرواية بها حمولاتٌ معرفيّة متعدّدة ، كان منها إعجابُ عبد الملك بمدْح كُثيِّر له بحضرة الأخطل ، وفي هذا ما يشيرُ إلى أنّ ما مدحه به الأخطلُ أقلّ مكانةً في هذه اللحظة الإنشادية من شعر كثيّر المدحي ؛ ممّا أغضبَ الأخطَل فحرّك سياق الإعجاب والاختيار نحو شعريّته باعتراضٍ مباشرٍ (ما قلتُ لك –واللهِ– يا أمير المؤمنين أحسنُ منه). يدعم هذا الاعتراضَ بتوجيه آخر نقديٍّ معلّل (جعلتُه لك حقًّا ، وجعلَك أخذْتَه غصْبًا) ، فيتحوّل الاختيار والإعجاب من السلب لشعريّته إلى الإيجاب ومصادقة ما قال. ولولا المشافهة التي دارت بين الأخطل وعبد الملك بن مروان لحظة إنشاد الشعر في مجلسه لأثبتت الروايات إعجابَه بمدْحِ كُثيِّرٍ دون مدح الأخطل . وهذا قد يتعارض مع المرويات التي تشير إلى أن عبد الملك خلع على الأخطل لقب شاعر البلاط ، وأشعر العرب .

إنّ مراعاة اختيار القصيدة أو الأبيات وتناسبها مع المتلقي في المجالس التي تقوم في محاوراتها على المشافهة ضروري وحتْميّ ؛ ليكون التلقّي إيجابيًّا . فقد أعرض عبد الملك بن مروان في أحد مجالسه عن ثلاثة مدائح لجرير ، بعد أن استنشده هو والأخطل في المدح ، فبدأ جريرٌ بقصائد مدحيّةٍ ساقها كلَّها في مديح الحَجّاج ؛ مما أثار حفيظة عبد الملك ، فقال له : يا جرير ، إن الله لم ينصر

(١) الأغاني ، ٢٠٦/٨ .

الحجّاج وإنما نصر خليفته ودينَه . ثم أقبل عليه الأخطل فقال في مدحه :

شُمْسُ العَدَاوةِ حتّى يُستقادُ لَهُم وأعْظَمُ النّاسِ أَحْلامًا إِذَا قَدَرُوا

فقال عبد الملك : هذه المُزَمِّرةُ ، والله لو وُضِعتْ على زُبَر الحديد لأذابتْها[١] .

تفاعُل عبد الملك مع قصيدة الأخطل واختيارها ، وعدم تفاعُله مع ثلاث قصائد لجرير –ليس مردُّه إلى عدم جودة قصائد جرير ؛ بل لأن سياق المجلس يستوجب أن تكون المدائح للخليفة صاحب المجلس ؛ وهذا ما أخطأ تفهُّمه جرير ، فغاب عنه ضرورة مراعاة مخاطبة الخلفاء ؛ فتحوّل الاختيارُ سلبًا لشعريّته المُنشدة . فجوّ اللحظة الإنشائية ، وفضاءات التلقّي من المبدعين يستدعي في الاختيار الشفاهي مراعاة جوانب عديدة .

وبهذه النماذج المختصرة نجد أن الاختيار الشفاهي في تلقّي شعر الثلاثي الأموي كان من سماته الارتجالية ، والذوقية ، ويميل إلى عدم التعليل في الحكم ، ولا يعتمد على معايير معلنة في الاختيار . كما يتحكم في توجيهه للسلب أو الإيجاب اللحظةُ الإنتاجية ، أو طبيعة المتلقي وانتماءاته الفكرية والثقافية ، وصنعته ، ومركزه[٢] .

٢ـ الاختيارات الكتابية :

*** إشارة أولى :**

كشفت قصائد الأخطل ، وجرير ، والفرزدق عن قيم جمالية شعرية وفكرية ؛ ممّا حمَل كثيرًا مِن مُتلَقِّيها – عبر قرون متعدّدة – على مباشرتها ، ومقاربتها بطرائق وأنماط نقدية متعددة، كان منها – كما أشير سلفًا – تلقي المفاضلة النقدية / الموزانات ، وتلقّي المآخذ النقدية . وتلك الطريقتان في التلقي النقدي لنصوص الشعراء الثلاثة هما في تاريخ النظرية

(١) الأغاني ، ٢١٩/٨ .

(٢) حول المزيد من سمات النقد الشفوي في العصر الأموي –تحديدًا- يُنظَر : نقد الشعر عند العرب في الطور الشفوي، جسوس : عبد العزيز ، الوراقة الوطنية ، مراكش ، الطبعة الثانية ، ٢٠٠٨م ص١١٢ .

النقدية يُعدّان نقدًا صريحًا ؛ فالناقد/ المتلقي يُفصِحُ عن تفضيله ، وآرائه ، ومآخذه حولهم ، بِلُغةٍ نقديّةٍ تَواصُلِيَّةٍ ظَاهِرَةٍ ، في حين نجد أن هناك من المتلقين من يفاضل بين نصوص الشعراء الثلاثة ، ويختار ماياسبه منها ، ويطرح بقيّتها ، دون إشارةٍ مُعْلَنَةٍ ، أو مفسِّرَةٍ لهذه المعادلة التي قام بها بين الطرح والانتخاب . إنما كانت العملية الانتقائية عملية سرية ، يمكن تأويلها ، وتشريحها حسب الذات المتلقية ، والعوامل المحيطة بها ، وحسب النص ، وما يحمله من أنظمة إشارية ، ووظائف لغوية ، يجب احترامها والعناية بها . فاحترام مطالب الإشارة يؤدي إلى تذوق أصح للشعر[١] ؛ وهذا كلُّه يسمى النقد الضمني[٢] ، وهو يعد من أبرز أنماط التلقي لشعر الأخطل وجرير والفرزدق ، الذي تمثّل في حركة النقد الأدبي ، وأصبح أحد أبرز اتجاهات التأليف النقدي : (المختارات الشعرية) .

والمتلقِّي(المتخيِّر) لا يفسِّر عملية اختياره ، ومع ذلك يحظى بمكانتين كبيرتين ؛ الأولى: أنه يُعد جزءًا من مكوّنات التلقّي الأدبي ، التي تقوم طبيعة الأدب فيه على النص ، والقارئ ، والمبدع . والأخرى : يُعدّ المتلقى باختياره مؤسسًا لأسئلة النقد العربي ، ومِن ثمّ محرّكًا لها نحو التوسع النقدي وقضاياه. فالمتلقي هنا هو جزء مؤثر ، من عملية الأدب والأدبية، وجزء من عملية وحركة النقد المعلنة وغير المعلنة . والمتلقي بهذه المكانة يتيح بمختاراته الشعرية للباحث إمكانية استنطاق حضور الشعراء الثلاثة : (الأخطل ، وجرير ، والفرزدق) من حيث رصْد الحضور والغياب لأشعارهم الواردة في كتب اختياراتهم ،

(١) يُنظَر : مصطفى ناصف ، اللغة والتفسير والتواصل ، عالم المعرفة ، الكويت ، المجلس الوطني الثقافي للفنون والآداب.عدد١٩٣. يناير ١٩٩٥م ، ص٢٠.

(٢) يُنظَر : إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري بدون دار نشر ، ط ، ع ، ١٩٩٩م ، ص٥٨ .

(٣) يُنظَر : محمدالعمري، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، المغرب ، الدارالبيضاء ، أفريقا الشرق د.ط ، ١٩٩٩، ص٦٧ .

والبحث عن مواطن الاتفاق والاختلاف لدى متلقي شعرهم ، عبر سلسلة متلقّيات قد لا تخضع للتراتب الزمني بقدر ما تخضع للسياق الداخلي للكتاب نفسه ، وعلائقه مع ذات المتلقي (المتخيَّر) ؛ فاختياره هى ذائقته ، وهي حصيلته المعرفية ، وثقافته ونمط تفكيره ، ودوافع رغائبه الباطنية ، ودوافع أسئلة عصره ، ومسارات الوعي فيه . فالاختيارات «تنبيء عن خبيئة صاحبها . وما يتمثل من ثقافة ، وما يرغب فيه من مذهب»[1].

وفي هذا الفصل سنحاول أن نجلِّيَ شرائط المتلقي ، ومعايير الانتخاب ، والطرح للنص عبر نسقين أو مسارين : نسقٍ خاصٍّ بالقصيدة (النصّ) في ذاتها ، ومجاوِراتها ؛ أي : نصوص الأخطل مع الفرزدق وجرير . ونسقٍ عامٍّ لسياق هذه النصوص مع السياقات العامة للنصوص الأخرى في الكتاب بأكمله .

وكتب المختارات التي سنكشف من خلالها عن مستويات تلقي المتخيِّرين لشعر الشعراء الثلاثة متعددة ومتنوعة ؛ لذا سأعمد في دراستها على ما يخدم قراءتنا النقدية كلًّا على حِدَة . كما أنه تمّ تحديد زمن هذه الكتب حتى نهاية القرن الرابع الهجري . والكتب (المختارات الشعرية) التي سنتناولها بالدرس النقدي وفق الترتيب الزمني ؛ هي :

القرن الثالث :

- حماسة أبي تمام.
- الوحشيات لأبي تمام .
- حماسة البحتري .
- فصول التماثيل في تباشير السرور لابن المعتز .

(١) د.محمد بركات أبوعلي، فن الاختيار والبلاغة العربية ، الأردن ، دار الفكر ، ط١ ، ١٤١٦هـ١٩٩٦م ص٩ .

- الزهرة للأصفهاني .

القرن الرابع :

- جمهرة أشعار العرب للقرشي .
- المحب والمحبوب للسري الرّفّاء .
- الأشباه والنظائر للخالديين.
- الأنوار ومحاسن الأشعار للشمشاطي.
- المنتخب في محاسن أشعار العرب المنسوب للثعالبي.

واستقراء كتب المختارات الشعرية ، استقراءً نقدياً واعياً ، يمكن أن يحيلنا في تنظيمها ، وتصنيفها إلى ثلاثة اتجاهات ، قد تستوعب أبعادها في التأليف :

١ - **اختياراتٌ مُطْلَقةٌ ، لا تخضع للتصنيف الأغراضي**(الموضوعاتي).

٢ - **اختياراتٌ قائمةٌ على أغراضٍ شعريةٍ متعددةٍ.**

٣- **اختياراتٌ قائمةٌ على غرضٍ شعريٍّ واحدٍ.**

وقبل الدخول في دراسة وتحليل كتب المختارات سنتوقف عند المرجع في تلقّي النص ؛ أي : مقاربة النصوص المختارة من خلال مرجعيات متلقيها وطبائعهم .

طبيعة المتلقّين :

لكل نصٍّ مرجعٌ وعلائقُ ، فليس هناك نصٌّ مطلَق متجرّد من سياقاته ، ولئن أشار بعض النقّاد إلى وجود نصوصٍ بكيانٍ مستقلٍّ لا تحتاج إلى البحث عن مرجعيّاتها[1] ، إلّا أنها قِلّة ، وغالِبها ينافي النص المطلق الذاتي المنعزل عن مرجعيّاتِه ؛ فمرجعية المؤلف الفكرية

(١) يُنظر : بو حسن ، أحمد ، في المناهج النقدية المعاصرة ، دار الآفاق ، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ١٤٢٥هـ-٢٠٠٤م ، ص١٧

والثقافية ، والمرجع التاريخي ، أو الاجتماعي والنفسي والسياسي، مرجعيّاتٌ مهمة لدراسة أي نصّ . فهي تتنامى مع فِعل القراءة ؛ فتخصبها وتساعد على استكناه أبعاد النصّ وتجلية جماليّاتِه وفضاءاته ، ولا سيما إن كان البحث عن المرجع في السياق (الاختيار) ؛ فالاختيارُ يعتمد على متلقٍّ يحمل انتماءاتٍ شتّى ومرجعيّاتٍ كبرى على أساسها تم استئثارُه لنصٍّ دون آخر . فالوعي بالمرجع وتحديداته يُسهم –بلا شكٍّ– في الكشف عن مبدأ الاستئثار في عملية الاختيار .

واتّكاءً على ما سبق ؛ فإننا في هذا الفصل سنعرضُ بصورةٍ مجملةٍ –كافتتاحية ومدخل للدراسة التحليلية– لمرجعيّات المتلقّين الذين ستَتِمّ دراستهم فيه ، وسنعطي لمحةً مختصرةً عن أبعادهم ، وثقافاتهم ، وغاياتهم .

تلقّى شعرَ الأخطل وجرير والفرزدق في كتب المختارات مجموعةٌ من المتلقّين تختلفُ آراؤهم وزوايا تفكيرهم وطبائعهم ؛ مما يؤثّر –حتمًا– على طرائق انتخابهم وآلياته ومعاييره ؛ فهناك – بحسب المدة الزمنية التي استوعبتها الدراسة – مجموعةٌ من الشعراء والأدباء والعلماء كان لكل فئة معايير يقيّمون بها انتقاءاتهم ، وتؤثر فيها سلبًا وإيجابًا . ففئة الشعراء –مثلًا– يتمثّلون في عبد الله بن المعتز، وأبي تمّام ، والبحتري ؛ وإن كان هناك شعراء أصحابُ مختاراتٍ شعريّة ، إلّا أنّا في دراسة طبائع المتلقّين سنفصل بينهم بحسب الطبيعة الغالبة عليهم ؛ فالسّريّ الرّفّاء وإنْ كان شاعرًا إلّا أنه لا يصل إلى مرتبة أبي تمّام أو البحتري أو عبد الله بن المعتز ، وهؤلاء في تلقّيهم ينطلقون من شاعريّةٍ تتميّز في الأخذ والتَّرْك ببعض المنطلقات الذاتية الشعرية ،أبرزها في سياقات النقد : التمييز بين شعر الصنعة وشعر الطّبع ، والشعر الخارج عن عمودية الشعر العربي والملتزم به ، والشعر المحدث والقديم . وهذا يجرُّ في انتقائهم الاهتمام بالشعر من ناحية الشكل أو من ناحية المضمون . فأبو تمّامٍ –بوصفه شاعرًا تجاوز الشعر التقليدي – هل سيهتمّ بجمالية الشكل أم بالمضمون ؟ والبحتريّ –بوصفه شاعرَ طبْعٍ–

ما الذي يثيره في تلقّي الشعر واختياره للثلاثي الأموي : قصائد وأبيات شاعر الطبع جرير -كما يصنّفه النقّاد- أم شاعر الصنعةِ الفرزدق ؟!

إن انتماءات المتلقّين لها أثر في اختياراتهم ، ولعلّ اهتمام ابن المعتز بموضوعٍ كالخمر وتصاويره وتحديد اختياراته الشعرية فيه -يبرهن بلا شكٍّ على ميله إلى كلّ مستحدث . ولا مجال هنا في التوطئة لسرد تفاصيل البرهنة ؛ فالدراسة معنيّة لاحقًا بالتحليل ، وتكفي إشاراتٌ بسيطةٌ إلى مجال اهتماماتهم الفكرية ، وتوجّهاتهم .

كما أن من المتلقّين لشعر الثلاثي مجموعةٌ من الأدباء والعلماء ، هم : السّري ، والخالديّان ، وأبو بكر الأصفهاني ، والقيرواني ، والشمشاطي ، ومعهم العالم : القُرشي. هؤلاء بوصفهم أدباء تسيّرهم في الاختيار مقاييس نقدية مختلفة ، أبرزها -بوجه عام- : الاهتمام بالخبر الشعري ، ونقل المرويات النقدية . كما يهتمّون بالمضمون الشعري ، والمعاني اللطيفة المتداولة ، ولا يلفتهم ما يلفت اللغويين من جوانب غرائب اللغة في الألفاظ والتراكيب ، إنّما يهتمّون بالبسيط منها ، والموحي بالغرض .

أمّا القرشي – بوصفه عالمًا وراويةً- فإن اهتماماتِه الذوقية والفكرية أدّت إلى تحويل ميله نحو الشعر القديم ، لا سيما المشابه للقصيدة الجاهلية ؛ فجاءت انتقاءاتُه للثلاثي الشعري متوافقة مع ميولاته .

١ ـ الاختيارات المطلقة :

الاختيارات المطلقة هي : الاختيارات التي لا تخضع للتصنيف الأغراضي . أي: لا تقوم في منهجيتها الاختيارية على المضامين والأغراض ؛ كما هو حال كتب المختارات التي سبق أن عرضنا لها في الدراسة ، التي تقوم على غرض شعري واحدٍ كالخمر ، أو على أغراض شعرية متعدّدة . وهذا لا يعني أن المختارات المطلقة بلا منهج ؛ فقد يقوم بعضُها على منهجيّة واضحة ، لكنها تبتعد عن تصنيف الشعر وفق الغرض ، وقد تفتقد بعضها إلى المنهج.

والدراسة هاهنا في هذا الجانب من المختارات ستدرس ثلاثة كتب جاءت متساوقة مع هذا التصنيف ، وهي :

١ -١ : الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين . للخالديين .

٢-١ : جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام . للقرشي .

٣-١ : المنتخب في محاسن أشعار العرب . المنسوب للثعالبي .

١-١: الأشباه والنظائر :

كتاب الخالديين (الأشباه والنظائر) قد يُربِك القارى الذي يبحث في أثنائه عن المنهج ؛ فالمؤلفان على الرغم ممّا خطّاه من تصوّر فكري للمنهج في مقدمة الكتاب إلا أنهم تركا المتن المختار دون منهج خارجي يؤطّره ، واهتمّا بالمنهج داخل مادّته المعرفية ؛ إي إنهما لم يهتمّا بكيفية التنظيم الخارجي لهذا المتن القائم ، كما حددا في مقدمة الكتاب فكرة (الشَّبَه والنظير) في المعاني الشعرية ؛ فاختياراتهما للمعاني قائمة على الاختيار من «الشعر القديم وما يناظره من الشعر المُحْدث دون التركيز على القديم»[1] . وهي فكرة تناظمت داخل الكتاب بشكل جليّ يعتريها بعض الخلل والاستطرادات التاريخية التي لا تقلّل من منهجيّتها . ولكن معيار النظائر والأشباه –أو السرقات– الذي تفرّد به الخالديان دون باقي المختارات الشعرية لم يبوّب ولم تصنّف معانيه تحت أبواب ، وإنما كانت المعاني بنظائرها تنشال انثيالًا متواصلًا ومكرّرًا في بعض الأحايين .

إن معرفة السؤال المؤرّق لدى متلقّى الشعر ومتخيّره ، ومعرفة طبيعة تساؤلات عصره، والكيفية التي تلقّى بها الأشعار ، ودوافع الكيفية والشرائط المعتمدة في سياسة التلقّي والتأليف تساعد على الكشف عن حضور الشعراء بتنوّعات أشعارهم .

(١) أبو عبيلة : آمنة عبد الرحمن ، أسس الاختيار وخصائصه في كتاب الأشباه والنظائر للخالدِيَّين، رسالة مخطوطة من جامعة اليرموك ، قسم اللغة العربية وآدابها ، عام ١٩٨٧م ، ص٥٨ .

والذي يهم الدراسة هنا هو حضور الثلاثي الأموي وسياقات ذلك الحضور إيجابًا وسلبًا .

يتضح من قراءة نسق مقدمة الخالديين للكتاب أن السؤال المؤرّق لهما – بوصفهما متلقّيين واعيين بهذا الشعر الممتدّ- يتركّز في نقطة واحدة نبَعتْ من تساؤلات عصرهما ومجتمعهما هو سؤال الانسياق وراء الحداثة الشعرية ؛ ففي العصر الذي عاشا فيه ، وقبله ظهرت معارك نقديّة كبرى حول منزَعَيْن في الشعر : أحدهما يتبع القديم ، والآخر مُحْدَث . فأحدث ذلك صراعًا لاينتهي بين أنصار كلٍّ منهما . ومن نتائجه نمتْ فكرة السرقات والنظائر والأشباه التي ألّف الخالديان كتابهما حولها . ويبرهن على ذلك خطابُهما الموجّه إلى من كُتِب إليه الكتاب ؛ حيث أشارا إلى أنهما لمسا كَلَفه بِأشعار المُحدثين وانحرافه عن شعر القدماء والمخضرمين[١] .

هذا السؤال بحمولاته المعرفية الاجتماعية قاد الخالديين إلى فكرة نفاد المعاني المتمحورة في مقولة نقدية تفشّت في عصرهما : ((ما ترك الأول للآخر شيئًا))[٢]. وآمَنَا بها إيمانًا لا يبخس التالين إبداعهم ؛ ولذا قالا –بعد أن أكّدا على أن القدماء ما تركوا كلامًا لمتكلم- : ((فلسنا بقولنا هذا –أيدك الله- نطعن على المحدثين ، ولا نبخسهم تجويدَهم ولُطف تدقيقهم ، وطريف معانيهم ، وأصابة تشبيههم ، وصحة استعاراتهم ؛ إلّا أننا نعلم أن الأوائل من الشعراء رسموا رسومًا تبعها مَن بعدهم ، وعوَّل عليها مَن قفا أثرَهم ، وقلَّ شعرٌ من أشعارهم يخلو من معانٍ صحيحة ، وألفاظ فصيحة ، وتشبيهاتٍ مصيبة ، واستعارات عجيبة ، ونحن ... نضمّن رسالتنا هذه مختار ما وقع إلينا من أشعار الجاهلية ومَن تبعهم من المخضرمين ، ونتجنّبُ أشعار المشاهير))[٣].

(١) يُنظَر : الخالديان ، الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين ، ص١.

(٢) يُنظَر : المصدر السابق ، ص٢ .

(٣) الأشباه والنظائر ، ص٢ .

في هذا القول للخالديين ملفوظات وإشارات أساس تكشف عن كيفية تلقيهم للأشعار ، ودوافع هذا التلقي ، وشرائطه . وجميعها كان منبعها سؤال الانسياق وراء الحداثة الشعرية ، وما أنتجته من فكرة نفاد المعاني الشعرية .

والانسياق نحو الشعر المحدث أو الصراع حوله ، وريادة القدماء النابعة من اسبقيتهم في صناعة المعاني واختراعها،كلاهما يلتقيان في شيءٍ واحدٍ ؛ وهو (المعنى/ المعانِي) وبذلك تكون مركزية كتاب الخالديين هي المعنى ؛ فحين تلقَّيا كلّ هذا الشعر كان يحتكمان بذهنية مسبقة إلى أن الأوائل من الشعراء هم من رسموا الرسوم (الأصل) وتبعهم المحدثون ، وتتبعوا أثرهم (الظلّ) ؛ وبهذا فإن الشعر المختار هو ما بين المعاني الأصل والمعاني الظلّ ، قائم على التراتُب والتقارب ؛ كما إن ملفوظات القول قد أشارت إلى معايير تلك المعاني (الأصل-الظلّ) وشرائطها ؛ فهي معانٍ مشروطة بتجنُّب المشهور الشائع ، مجوّدة ، لطيفة بديعة ودقيقة وطريفة وصحيحة ، وعجيبة الاستعارة ، ومصيبة التشبيه ، ألفاظُها فصيحةٌ . وكل هذه المعايير مربوطة بـ((المعاني المخترَعة والمتّبعة))[1] ، أي النظائر والسرقات .

ووفقاً لأسس واشتراطات الخالديين في اختياراتهما -لاسيما ما يخص الشعر المشهور-؛ فإن هذا يعني أن كُلًّا من الثلاثي الشعري قد لا يحظى باهتمام الخالـدِيَّيْن ، واستحضارُهم قد يكون هامشيًّا .

إنّ رصْد حضور الثلاثي في سياقات كتاب الخالديين أفضى بنا إلى معرفة مدى ورود شعرهم بين الاستشهاد العارض والاختيار المقصود ؛ فجرير كان شعره الأكثر حضورًا من شعر رفيقيه ، فقد حضر في ثلاثة وعشرين موضعًا -تقريبًا- ،وكان سياقُ الحضور مرتكزًا على فكرة الأشباه والنظائر . فالعلاقات التناصية هي المحرّك لاستحضاره ، فيما تحضر نماذج منعتقة من خرائط التناصّ ، ليس انعتاقًا كاملًا ولكنه حضور قد تجرّد من ألفاظ العلاقة التناصّية ؛

(١) المصدر السابق ، ص٣ .

كلفظة : أخذ ، ومثل ، وضد ، وما أقربه من قول . ولكنه في الحين يدخل ضمن مضمار الخريطة الكبرى : الشبه والنظير .

من نماذج سياق العلاقات التناصية التي جاء بها الخالديّان لجرير في سياق المعاني التي تدور حول وجود الحبيب بالديار وأثره المعنوي والنفسي على المحبّ –قولُه[١] :

إنْ لا يكنْ لك بالـمِصْرَينِ باكيةٌ فرُبّ باكيةٍ بالرَّمْلِ مِعْوالِ

فهو مثل قول الأعرابي[٢] :

هنالك لو أنّي اعْتَلَلتُ لَعادَني عَوَائدُ مَن لم يأتِ منهنّ يُرسلِ

وبيت جرير لم يلفت الخالديين إليه إلا بما حواه من علائق في هذا المعنى مع جملة شعراء، وهو أمرٌ يعود إلى طبيعة ذهنية المتلقّي للشعر ، واستعداده المعرفي والمنهجي في الاختيار .

وستعرض الدراسة اختيار الشمشاطي بيتًا من هذه القصيدة نفسها احتوى على معلومة معرفية ؛ فالقصيدة بكافة سياقاتها جاءت في رثاء الابن لم يستحضرها جميعهم في سياق الرثاء ، وعلى الرغم من أن الخالديين أفردا جزءًا من اختياراتهما للمراثي ، لكنهما لم يهتما بهذه القصيدة الرثائية ، إنما اختارا منها ما يخدم رؤيتهما في الاختيار .

وأغلب النماذج الشعرية المختارة لجرير في العلاقات التناصّية تقوم على التماثُل[٣] ، في حين يقوم البعضُ على التضادّ أو التبايُن ؛ مِنْ مِثْل قولِهما بعد أن أوردا نَصًّا لقيس بن الخطيم :

فإنْ غِبتُ لم أُغفَل وإنْ كنتُ شاهدًا تجدْني شديدًا في الكريهة جانبي

(١) الأشباه والنظائر ، ص٣ .

(٢) المصدر السابق ، ص١٤ .

(٣) يُنظَر بعضُ هذه النماذج : المصدر السابق ، ٧/٢ .

- ((قوله : (وإن غبتُ لم أُغفل) ضدّ قول جرير :

ويُقضى الأمرُ حين تغيبُ تيمٌ ولا يُستأذَنون وهم شهودُ))[١]

وفي التبايُن يستحضِرانِ بيت جرير بعد أنْ ذكرا قول ابن الرومي :

أرعِدْ وأَبْرِقْ يا يزيـ ـدُ فما وعيدُكَ لي بِضائِرْ

موضّحَين بلغة موجزة أن بينهما فرقًا لا يُقارَن ((وشتّان بين قول هذا في الغضب وقول جرير :

إذا غضِبَتْ عليك بنو تميمٍ حَسِبْتَ الناسَ كلَّهمُ غِضابًا))[٢]

وهذا البيت لجرير قد استُحضِر مرّتين لا مرّةً في سياق الهجاء ؛ على الرغم من أن سياقه الأصلي سياق فخر . وأشار فيه الخالديان إلى أن بعض الشعراء لا يبالون بغضب المهجوّين . ومن أجل هذا المعنى المركّز في لفظه المجوّد في معناه نُقِل إلى سياقٍ غير سياقه ؛ للبرهنة على تفوّقه ، وأهميته في السياقات المشابهة له . ويتّضح ذلك من قولهما : (شتّان) ، والمرّة الأخرى التي استحضره الخالديّان في سياق الفخر -بعد أن أوردا بيت بشّار :

إذا ما غضبْنا غضبةً مُضريّةً هَتَكْنا قِناعَ الشمسِ أو قَطرتْ دَما

مذكّرَيْن القارئ بقُرب هذا المعنى من معنى جرير السابق ، دون تفضيل لأحدهما[٣].

وقد تتصاعد وتيرة العلاقات التناصّية بين الأشعار ليقف الخالديّان على توضيح نوعية الفرق بين العلائقية الشعرية التي قد يتحوّل أحدها إلى مَثَلٍ يُضرَب . ففي سياق العلاقات المتماسّة في فضل الكهول على الشباب ، وفي الرأي والحكمة والحرب -يأتي بيتُ جرير مفنِّدًا

(١) الأشباه والنظائر ، ٢٥/١، وله نماذج أخرى في الضدّية ، يُنظَر : ٦٩/١ .

(٢) المصدر السابق ، ١٠٣/١ .

(٣) الأشباه والنظائر ، ٢١٢/٢ .

بعد بيت البحتري ، على أساس أن الفرق بين معاني الشعراء التي اشترك فيها جرير يكمُن في أنّ بيت جرير غدا مثلًا . يقولان :

((ومثله قول جرير ، وجاءَ به مَثَلًا :

وابنُ اللَّبون إذا ما لَزَّ في قَرَنٍ لم يستطع صَولةَ البُزل القناعيسِ))[1].

وتتجلّى العلائق النصّية بين معاني الشعراء وتصاويرهم التي يحضرُ فيها جرير في المعاني التي تصوّر مشية النساء ؛ حيث أوردا له بيتًا واحدًا رأَيا أنّه مأخوذٌ من قول الشّمّاخ . وهو قولُه[2]:

إذا ما مشتْ لم تبتهِر وتأوّدَتْ كما انآدَ من خيلِ وجٍّ غيرُ مُنعَلِ

وهو تصويرٌ طريفٌ لمشْية المرأة ، وتشبيهٌ مصيبٌ لصورة الواقع الحياتي للخيل الحافية التي تمشي بتُؤَدةٍ على الحصى ؛ وهذه إحدى معايير الخالديَّين في الاختيار .

ولجرير في سياقات الأشباه والنظائر أمثلةٌ ونماذجُ متعدّدة في موضوعاتٍ شعريّةٍ متنوّعة في الهجاء ، والفخر ، والوصف ، والنسيب . يأتي الهجاء عبْر عدّة نماذج ، منها قوله في هجاء بني حنيفة[3] :

أبنــاءُ نخْـلٍ وحـيـطـانٍ ومـزرعـةٍ سيوفُهم خُشُبٌ فيها مَساحيها

قطْع الثِّمــارِ وسَقْيُ النّخْــل عادتُهم قِدْمًا وما جاوزتْ هذا مساعيها

---

(١) المصدرالسابق ، ١٠٣/١. وقد أصبح هذا البيتُ في هذا المعنى بالذاتِ مضربًا للمثل ، ومن الأمثال السائرة. يُنظَر : الإعجاز والإيجاز، لِأبي منصور عبد الملك الثعالبي ، دار الغصون ، بيروت الطبعة الثالثة ، ١٩٨٥م، ص١٥٠ .

(٢) المصدر السابق ، ص١٥١ .

(٣) الأشباه والنظائر ، ٢١٧/٢.

لو قيل : أين هوادي الخيل ؟ ما علموا قالوا لأعجازها : هذي هواديها

أو قيل : إن حِمام الموتِ آخِذُكم أو تُلْحِمُوا فَرَسًا ، قامت بواكيها

وهو نَصٌّ ساقه الخالديّانِ ضمن مجموعةٍ نصوصٍ لشعراء العرب يفاخرون فيها بشجاعتهم في الحرب ، ومقدرتهم على الظهور للعدوّ بلا غدرٍ ولا مخاتلةٍ ؛ إمعانًا في إظهار الشجاعة والافتخار بالذات . فيأتي النصُّ هنا بوصفه ظِلاً يعكس تلك المعاني التي سبقت حضور نصِّ جرير عن طريق الهجاء ؛ فهو يعيّر بني حنيفة بجُبْنهم في الحرب ، وعدم مقدرتهم عليها ؛ فهم لا يعرفون فنونها ، ولا سياسة خيلها ، ولا سيوفها ؛ لأنهم أبناء تمدُّنٍ ، صنعتهم الزراعة والفلاحة ، والسَّقْي وقطْع الثمار . والنصّ يحمل سخريّةً طريفة ، وتصويراتٍ ملائمةً للهجاء (سيوفهم خشب) .

وله في الهجاء نصٌّ أصليٌّ ، لا يسبقه شبَهٌ ، ولا يأتي في سياق النظير ، وهو قوله[1] :

تُغَطِّي نميرٌ بالعمائمِ لُؤْمَها وكيف يُغطِّي اللُّؤْمَ طَيُّ العمائمِ

فإنْ تضربُونا بالسِّياطِ فإنَّنا ضربْناكمُ بالمرهفاتِ الصّوارِمِ

وإنْ تحلقوا منّا الرءوس فإنّنا حلقْنا رءوسًا باللِّحى والغلاصِمِ

... إلخ .

ويظهر على الأبيات نبرة الهجاء الممتزجة بالفخر ، كما إنها أكثر صرامةً في ألفاظها الهجائية ، وتبعُد عن روح السخرية التي ميّزت أغلب هجائيّاتِ جريرٍ .

وفي النماذج الشعرية المختارة لجريرٍ يأتي الوصف محتويًا على عدّة نماذج أغلبها أبياتٌ

(١) المصدر السابق ، ٢٦٦/٢ ، وله نموذج آخر يقول فيه :

وضيفكمُ جائعٌ لم يَبِتْ غَزِلًا وجارُكم يا بني هزّان مسروقُ

رأيتُ هِزانَ في ... نسوتها رحبٌ ، وهزان في أخلاقِها ضِيقُ

مفرَدةٌ ، منها ما جاء في وصف النّاقةِ ، مِن مثل قوله[١]:

إذا بلَغوا المنازلَ لم تُقيَّدْ وفي طُول الكَلالِ لها قيودُ

وهو معنًى ورد مع معانٍ مشابهةٍ لشعراء غيره ؛ فكان كالنصِّ الظِّلّ ؛ لتوارُد خواطر الشعراء عليه ، ممّا حدا بالخالديَّن إلى أن يشيرا إلى أنّ هذا المعنى كثير في أشعار الشعراء .

وله في وصف سرعة أيدي الإبل نموذجٌ من بيتٍ واحدٍ[٢]:

كأنّ العِرْمِسَ الوَجْنَاءَ فيها عُجُولٌ خُرّقتْ عنها الصِّدارا

وللمرأة حيِّزٌ في الوصف عند جرير ؛ فهو يشبّه ثَغْرَها بالبَرَدِ[٣]:

تُجرِي السواكَ على أغرَّ كأنّه بَرَدٌ تحدَّر مِن مُتونِ غَمامِ

وقد احتكم الخالديّان في أحد معايير اختيارهما للشعر إلى معيار التشبيه المصيب ، وهو معيارٌ نابعٌ من تصوّراتِ عصرهما النقدية المنبثقة من قضية عمود الشعر ، التي كان من عناصرها المُقارَبة في التشبيه والإصابة في الوصف . والتشبيه المصيب قد لا يعني عند الخالديين معالجة التشبيه من جهة الصدق أو الكذب والمبالغة؛ لأنهما ميّالان في اختياراتهما الشعرية إلى الإغراب والبحث عن المعنى البديع المخترع –إنما قد يكون قصدهما بالتشبيه المصيب ذلك التشبيه الذي يُعمِل الخيالَ بفطنةٍ ؛ فيلاحظ علاقات الصلة بين الأشياء ، ويُحسِن تقديرَها ، ويدرِكُ أوجَ التقارُب والالتقاء وأوجه الاختلاف والافتراق فيها[٤] .

(١) الأشباه والنظائر ، ٢١٩/١ .

(٢) المصدر السابق ، ٢١٩/١ .

(٣) المصدر السابق ، ١٧٠/١ .

(٤) يُنظَر : وليد ، قضيّة عمود الشعر في النقد العربي القديم –ظهورُها وتطوُّرها ، دار العلوم ، الرياض الطبعة الأولى ، ١٤٠٠ه–١٩٨٠م ، ص٢١٨ .

والبيت في سياسة الاختيار لدى الخالديَّيْنِ يُعدُّ من المعاني الأصل المرتبطة بمفهوم الاختراع . وللمعاني مفهومٌ آخر يرتبط فيه الظلّ بالاتّباع[١]. والمعاني الأصل/ المخترَعة ، والمعاني الظلّ/ المتّبعة تنعتِق في بعض الأحيان من رِبْقَةِ الزمن ؛ فلا يرتبط الاختراع بتقدُّم زمن الشاعر والظلّ بتأخُّرِه ، وإن كان منهج الكتاب ككلّ يقوم على هذه السياسة ، إلّا أن الخالديَّيْن يتركان مساحةً لتميّز النصوص المخترعة والمتبعة (الأصل/ الظلّ) بعيدًا عن مسافات الزمن والعصر . وقد عرضت الدراسة سالفًا نصًّا لجرير في وصف الناقة يُعدُّ ظِلًّا ، على الرغم من أنّ جريرًا من الشعراء القدماء ؛ مما يُثْبِتُ ما توصّلتْ إليه الدراسة .

وقد يأتي الوصف متداخلًا مع الفخر بالذات ؛ كما في قوله[٢] :

طرَقَتْ نواحلَ قد أَضَرَّ بها السُّرى بَرِحَتْ بأذرُعِها تُنائف زُورا

مَشَقَ الهواجرُ لحمَهُنَّ مع السُّرى حتَّى ذهبْنَ كلاكِلًا وصُدورا

حُورٌ يُربِّبُها النعيمُ وصادفتْ عَيشًا كَحاشِيةِ الفِرَنْدِ غَريرا

ما قادَ مِن عرَبٍ إليَّ جوادَهم إلاَّ تركتُ جوادَهم مَحْسُورا

وإذا هززْتُ قطعتُ كلَّ ضَريبةٍ ومضيتُ لا طَبِعًا ولا مَبْهورا

ولجرير نماذج في الفخر لا تقترن بالهجاء أو الوصف ؛ فقد حضر نموذجان منفردان : **أحدهما** قوله مفتخرًا بعفّة نفسه ، وارتحالِه عن المكان الذي لا يرضاه[٣]:

وإنّي لَعَفُّ الفقْرِ مشترَكُ الغِنى سريعٌ إذا لم أرضَ داري انتقاليا

(١) هذا البيتُ في التشبيه ربط فيه الخالديّان الاختراع بالزمن ؛ فجريرٌ له حقّ الاختراع لتقدُّمه في العصر يُنظَر : الأشباه والنظائر ، ١/١٧١ .

(٢) المصدر السابق ، ١/١٠٩ .

(٣) الأشباه والنظائر ، ١/١٩٤ .

والآخر في قوله مفتخرًا بنسبه ونسْله[١]:

سمَتْ بِي من شيبانَ أُمٌّ نَزيعَةٌ كذلك ضرْبُ المنجباتِ النزائعِ

وقال مفتخرًا بنسله في ابنه بلال :

إنَّ بلالاً لم تشِنْهُ أمُّه لم يتناسَبْ خالُه وعمُّه

فريحُه ريحي وشمّي شمُّه

وهو معنًى عدّه الخالديّان ظِلًّا للمعنى الأصل ؛ لتوارد القدماء عليه ، وانتشاره بينهم في المجتمع القبلي ؛ فالزواج من غير الأقارب من أبرز تقاليد الزواج التي يحرصون عليها ويفخرون بها[٢] .

يحضر جريرٌ في النسيب بعدّة نماذج ، منها قصيدة طويلةٌ جاوزتْ الأربعين بيتًا ، يتداخلُ فيها وصف الخمر مع الفخر ، مع مقدمة الطيف ، يقول فيها[٣] :

ألا ما لِعَيْنِك مطروفةً بذكر الخيالِ الَّذي زارَها

لذكرِ خيالٍ سرَى مُوهِنًا فهاجَ على العينِ عُوَّارَها

كأنَّ سُخاميَّةً عُتِّقتْ ثلاثينَ حولًا وأعصارَها

يُعَلُّ بها بردُ أنيابها إذا انْتابتِ الطَّيرُ أوكارَها

متى ما أَنَلْ وُدَّها صافيًا فقد قضَّتِ النَّفسُ أوطارَها

(١) المصدر السابق ، ٢٢٨/١ .

(٢) يُنظَر : الربيعي فاضل ، في ثياب الأعرابي الأصمعي إمام الأنثروبولوجيا العربية ، المجلة العربية الرياض ، د.ط ، ٢٠١٢م، ص٧٢ .

(٣) الأشباه والنظائر ، ١٤٧/٢ .

والقصيدة –في نظرة الخالديّين النقدية– من المعاني الأصول التي تتفرّد بجمالها لفظًا ومعنًى . وقد استحضراها في سياق التفرّد ، وفقًا للقصة التي نقلاها عن (صعودا) الذي رواها عن أبي عِكرمة الضبّي ؛ فهي –أي القصيدة– كما صنّفوها «أطبع قصيدةٍ للعرب ، وأحسنها رونقًا ، وأكثرها ماءً»[١] . وبتلك الصفات تطابقتْ مع رؤية الخالديّين ، ومعايير اختيارهما للنصوص ؛ حيث تنطق بالمعاني الصحيحة والطريفة ، والألفاظ الفصيحة الدقيقة ، والتشبيهات المصيبة .

وله في النسيب بيتان من مقدّمة قصيدته الطّللية[٢]:

لقد وكَفَتْ عيناهُ أنْ ظلّ واقفًا على دِمنةٍ لم يَبْقَ إلّا رميمُها

أبَيْنا فلم نسمعْ بهندٍ مَلامةً كما لم تُطعْ هندٌ إذَنْ مَن يلومُها

وفي سياق المرأة يستحضر الخالديّان نصًّا يرثي فيه زوجه ، مطلعُه[٣] :

لولا الحياء لهاجَني استعبارُ ولَزُرتُ قبرَكِ والحبيبُ يُزارُ

كما استحضرَا له نصًّا في الاعتذار ، وآخر في المدح . يقول معتذِرًا لتغلب[٤] :

أتغلبُ أُولي حِلفةً ما ذكرتُكُم بسوءٍ ولكنِّي عَتَبْتُ على بكْرِ

فلا تُوبِسوا بَيني وبينكم الثَّرَى فإنَّ الَّذي بيني وبينكمُ مُثْرِي

ولعلّ الصورة الاستعارية في البيت الأخير دفعتْ بالخالديَّيْنِ إلى اختيارها ؛ فقد عبّر

(١) الأشباه والنظائر ، ١٤٧/٢.

(٢) المصدر السابق ، ١١١/٢، وله نموذج آخر في الشيب في بيت واحدٍ ، يقول فيه :

أحِنُّ إلى نجدٍ وبالغَوْرِ حاجةٌ فَغَارَ الهوى يا عَبْدَ قَيْسٍ وأَنْجَدَا

(٣) المصدر السابق ، ١٥٧/٢

(٤) المصدر السابق ، ١٨٥/٢ .

عن رغبته في اتصال حبال المودّة معهم بجملة طلبية صوّر فيها علاقة المودة المعنوية التي بينهم بالأرض . ويتمنّى طلبًا أن لا تجفّ تلك العلاقة وتيبس فيموت كل شيء .

وقال مادحًا[١] :

مَـن ذا يُـحمَّـلُ حاجةً نزلتْ بنـا بعد الأغرِّ سوادةَ بنِ كلابِ ؟

زَيْنُ المجالسِ والفَوارِسِ والذي بُنِيَتْ عليه مكارِمُ الأحسابِ

أمّا حضور الفرزدق في مختارات الخالديَّين «فإن الوصف يشكّل ... بروزًا في النماذج المختارة من شعره ، وهي نماذج عُزِلتْ عن سياقها الشعري ؛ ممّا يُعزِّزُ القولَ إنّ القدرة الوصفية فيها هي الدافع لاختيارها»[٢].

من ذلك قولُه في سياق النسيبِ يصفُ رغائبَه وأمانيه تجاه محبوبته ، فيتمنّى أن يكون جَملًا يحبُّ ناقةً[٣] :

ألا ليتَنا كنّا بعيرَينِ لا نَرِدْ على منهلٍ إلَّا نُشَلُّ ونُقذَفُ

كلانا به عَرٌّ يُخاف قِرافُه على النَّاس مَطْليُّ المشاعرِ أَخْشَفُ

ويا ليتنا كنّا جميعًا بقَفْرةٍ من الأرض لا يجتازُها المتعسِّفُ

ولا زادَ إلَّا فَضْلتان : سُلافةٌ وأبيضُ من ماءِ المُدامة قرقَفُ

وأشلاء لحمٍ من حُبارى يصيدُها إذا نحن شِئنا صائدٌ متألِّفُ

---

(١) الأشباه والنظائر ، ٢/٢٥٦ .

(٢) العضيبي : عبد الله ، شعر الأخطل وجرير والفرزدق في كتب المختارات الشعرية حتى نهاية القرن الرابع، من كتاب ، نوافذ الرؤيا ، الشعر وأنماط التلقي القديم . منشورات ضفاف ، بيروت ، ط١ ١٤٣٤هـ/٢٠١٣م ، ص١١٥ .

(٣) الأشباه والنظائر ، ٢/٨٤ .

ومعنى الأبيات متبع –أي معنى الظلّ– ، كما أشار الخالديان إلى ذلك بقولهما : «اشترك فيه عدّة من الشعراء ، وما أقلّ زيادة بعضهم على بعضٍ فيه !»[١] .

وإذا كان الطابع المعنوي الوجداني يغلِبُ على مشاعر الفرزدق التي يصفها في هذا النموذج فإنه في سياق الغزل في نموذج آخر يصف القوّاد بأسلوبٍ ظهر في البُعد الحِسّي[٢] :

وآلفةٍ بردَ الحِجال احْتَويتُها وقد نام مَن يَخشى عليها وأسْحَرا

تَغَلْغَلَ وقّاعٌ إليها فأقبلَتْ تجوسُ خُداريًّا من اللَّيل أخضَرا

لطيفٌ إذا ما انسلَّ أدرك ما ابتغى إذا هو للظَّبي الغريرِ تقتَّرا

يزيد على ما كنتُ أَوْصيتهُ به وإنْ أنكرْتُهُ لانَ ثُمّتَ أنكرا

وبِتْنا بثوبَينا الفِرِنْدَين نَسْتقي لِثاتٍ ومن لم يرْوَ منّا تغمَّرا

وبِتْنا كأنَّ الماءَ يجري حُبَابهُ بنا حين جاء الماءُ أو حين أدْبرا

معاني النص هي أصلٌ ؛ على الرغم من تعالقها مع غيرها في المعنى ، فالخالديّان لجودة الأبيات تحوّل – عندهما– التابع الظلّ إلى أصل فيه ابتكار وطرافة ؛ لذا قالا عن هذا النموذج : إنّه من أجود ما وُصِف به القوّاد[٣] .

وفي سياق الحديث عن المرأة يستحضر الخالديان للفرزدق نصًّا في تفضيل المرأة البدوية على الحضرية[٤] :

لَعمري لأعرابيّةٌ في مِظلّةٍ تظلّ برَوْقَى بيتِها الرّيحُ تخفِقُ

(١) الأشباه والنظائر ، ٨٤/٢ .

(٢) المصدر السابق ، ٢٢٩/٢ .

(٣) المصدر السابق ، ٢٢٩/٢ .

(٤) الأشباه والنظائر ، ٣٤/٢ .

أحـبُّ إلينـا مِن ضَنَاكٍ ضِفِنَّـةٍ إذا وُضعتْ عنها المراويحُ تَعرقُ

كبطِّيخة البستان يُرضيك ريحُها صحيحًا ويبدو خُبثُها حين تُفتَقُ

والمعنى لا يخلو من طرافة ؛ وهي معيارٌ من معايير الخالديين في اختيار نماذجهم الشعرية .

وللفرزدق في شعر الرثاء حضورٌ له دلالة قوية على أن الخالديين يبحثان في اختياراتهما عن جِدّة المعاني ومعاكستها للمألوف ، والزيادة على سياقات معاني الشعراء الآخرين ؛ إذ يستحضران للفرزدق نموذجَين مخالفَين للمألوف في شعر الرثاء :

فأحدهما يتحوّل فيه الرثاء إلى هجاءٍ ، والتعزية إلى سُخرية ؛ حيث يهزأُ بفكرة رثاء الزوج، فموتُ حدراء لا يستفزّ مشاعرَه نحو ذِكْرها بالطيب ، وهو -حطًّا من مكانتها- يرى أن المرأة لا تستحقّ الرثاء ؛ لوضاعة مكانتها في المجتمع القبَلي[1] :

يقولونَ : زُرْ حدراءَ والتُّربُ دُونها وكيف بشيءٍ وصلُهُ قد تقطَّعا

ولستُ - وإنْ عزَّتْ عليَّ - بزائرٍ تُرابًا على مَرْمُوسَةٍ عادَ بَلْقَعا

وأهوَنُ مفقودٍ إذَا الموتُ غالَهُ على المرءِ من أخدانِهِ من تقنَّعا

... إلخ

وهذه الأبيات «تتناقض مع المألوف في شعر الرثاء ؛ إذْ إنها لا ترفع من مكانة الميت ، وإنما تعتمد على الحطّ من قَدْره ؛ إذْ تُجرّد المرأة من أي فاعلية ، ولعلّ هذا ما حفز الخالديين لاختيارها . وربما كان الفرزدق يسخر فيها من جرير في رثائه زوجه»[2] .

(١) المصدر السابق ، ٢/٢٣٧ . وله في السياق نفسه :

بَنُونَا بَنُو أَبْنَائِنا وبَناتُنَا بَنُوهُنَّ أَبْنَاءُ الرِّجَالِ الأَبَاعِدِ

(٢) نوافذ الرؤيا : الشعر وأنماط التلقي القديم ، ص١١٧

أمّا النموذج الآخَر للفرزدق في سياق الرثاء فجاء في رثاء ابنيه ، لكن الرثاء فيه تحوّل إلى فخرٍ بالذات واعتزازٍ بالنفس ؛ رغبةً في تطهير النفس وتفريغها من الصدمة . يقول[١] :

وكم مُتَمَنٍّ أنْ أموتَ وقد بَنَتْ حَياتي له شمًّا عظامًا قبابُها

فلا تحسَبا أنّي تضعضعَ جانِبي ولا أنَّ نارَ الحربِ يخبُو شهابُها

بقِيتُ وأبقتْ من قَناتي مَصابَتي عَشَوزَنةً زَوراءَ صُمًّا كِعابُها

على حدَثٍ لَوَ انَّ سلمَى أصابَها بمثل بَنِيَّ ارْفضَّ منها هضابُها

فما زلتُ أرمِي الحربَ حتَّى تركتُها كسيرَ الجناحِ ما يَدِفُّ عُقابُها

... إلخ .

فالاعتزاز بالذات في سياق الرثاء هنا وسيلةٌ علاجيّةٌ لتفريج الانفعال[٢] أمام الحدث الصدمي ، بطريقة مغايرة للمألوف .

والمغايرة في تحويل الرثاء إلى الاعتزاز بالنفس مردُّها إلى شخصية الفرزدق التي تميل إلى الفخر والاعتداد بالنفس ، والإباء ، والتعصب للقبيلة . وقد حفظت له الذهنية النقدية على امتداد خارطة الزمن التفرُّد بهذا الغرض الذي «مَلك عليه نفسَه ، وظهر فنُّه الأول الذي بَزّ فيه أقرانه ... ففاق غيرَه من الشعراء ، وعُدّ فارس حلبة الفخر»[٣] ، ولم يشاركْه أحدٌ خيلاءَه في العصر الأموي ، ولا حتّى في ما بعده ، إلّا أبا الطيب المتنبي[٤].

(١) الأشباه والنظائر ، ٣٢٤/٢ .

(٢) يُنظَر : لا بلانش ، جان ، بونتاليس ، معجم مصطلحات التحليل النفسي ، تحقيق مصطفى حجازي مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ٢٠١١م ، ص٣٢٧ .

(٣) الشهري : ظافر عبد الله ، المديح والفخر بين جرير والفرزدق والأخطل ، رسالة دكتوراه ، جامعة أم القرى ، ١٤٠٦هـ ، ص٤٣١ .

(٤) يُنظَر : المرجع السابق ، ص١٦٥

وعلى الرغم من شُهرته في الفخر إلّا أن الخالديين لم يستدعيا له إلّا نموذجًا واحدًا يفخر فيه بإكرام الضيف ، وهو قولُه[١] :

وَضَـيْفٍ بِلَحْـنِ الكلـبِ يَـدْعُو وَدُونَـهُ ... مِـن اللَّيـلِ سَـجْفَا ظُلْمَـةٍ وغُيُومُهـا
دَعـا وَهْـو يَرْجُـو أَنْ يُنَبِّـه إذْ دَعَـا ... فَتًـى كَـابْنِ لَـيلَى حِـينَ غَابَـتْ نُجُومُهـا
بعثْـتُ لَـهُ دَهْمَـاءَ ليـسَتْ بِنَاقَـةٍ ... تَـدُرُّ إذا مَـا هَـبَّ نَحْـسًا عَقِيمُهـا
كـأنَّ الـمَحَالَ الغُـرَّ في حُجُراتِهـا ... عَـذارى بَـدَت لـمَّا أُصـيبَ حَمِيمُهـا
مُخَـضَّرةٌ لا يُـجْعَلُ الـسِّتْرُ دُونَهـا ... إذا المُرضِـع العَوْجـاءُ جَـالَ بَرِيْمُهـا

والأبيات توحي بفخريتها عن قوة شخصية قائلها ، إلّا أن تلك القوة تتوارى حين يستدعي الخالديّان بعدها مباشرةً أنموذجًا يعكس القوة إلى ضعف ، ويحوّل فخْرَه بالذاتِ التي تَهَبُ الأمان للضيف إلى خوفٍ من ممدوحه الحَجّاج[٢] :

لقد خفتُ حتَّى لو أرَى الموتَ مقبلًا ... ليأخـذَني والموتُ يُكرَهُ زائـرُهْ
لكان مِـن الـحَجّـاج أهْـونَ روعـةً ... إذا هو أغضَى وهْوَ سامٍ نواظرُهْ
أدبُّ ودُونـي سْـيرُ شـهْـرٍ كـأنَّـني ... أراكَ وليـلٌ مُستحِيرٌ عساكِـرُهْ

... إلخ .

إنّ استدعاء هذه الأبيات جاء في سياقٍ ليس بالنظير أو الشبه لها ، حيث استدعاها الخالديّان بعد حديثهما عن الأضياف ؛ مستشعرين ما تحمله أبيات الفخر من قوّة الذات ، وما

(١) الأشباه والنظائر ، ٢/٢٤٠ . وله في ٢/٢٣٩ نصٌّ في وصف القدر في معاني الأضياف ، لكنه مشكوك في نسبته إليه .

(٢) المصدر السابق ، ٢/٢٤٠ .

تحمله أبيات الاعتذار من الحجّاج من قوة الخوف ؛ لذا قالا : «وله في غير هذا المعنى»[١] . والغيرية واللّامتوقّع وغير المألوف من معايير الخالديين في تخيّرهم للنصوص الشعرية ، كذلك فإن محورية الاختيار قائمة في اختيار المعاني على الأصل والظل ؛ حيث أشار الخالديان إلى جماله وجودة معناه ، لكن «الأصل فيه بيتٌ لم يُلحق جودةً وفصاحةً وصحّةً ، وهو بيت النابغة :

فإنّك كاللّيل الذي هو مُدركِي وإن خِلتُ أنّ المتأى عنكَ واسعُ

كلُّ من تعاطى اللحاق بهذا البيتِ قصّر دونه . وقد تعاطاه جماعة من الشعراء فلم يقعوا قريبًا منه ؛ منهم الفرزدق . وقد ذكرنا شعرَه»[٢].

وبهذه الوقفة النقدية يعطي الخالديان لمعنى الظلّ معنًى جديدًا ، فقد يأتي -فضلًا عن ما سبق ذِكره- ظلًّا مقصّرًا ؛ وبذلك تتعدّد رؤاهما حول المعاني الظلّ .

من محفّزات الاختيار في سياسة الخالديين أن يكون النصّ المتخَيَّر نصًّا غير مشهور ؛ ولذا طبّقا هذا المعيار على غرض الهجاء عند الفرزدق ، فلم يستحضرا له إلّا نصًّا يتيمًا ، هو[٣]:

فأبلغَهنَّ وحيَ القَول عنِّي وأدخلَ رأسَهُ تحتَ القِرامِ

ضعيفٌ ذو خُـرَيِّطَةٍ بـهيمٌ من الـمُتَلَقِّطي قرَدَ القُمـامِ

وفي البيتين كنايةٌ كنى بها الفرزدق عن ضعف المرسول وقلّة حيلته، وهوانه وانحطاط مكانته،بالذي يلتقط الصوف المتناثر في خريطة ممزقة معه، وليس الملفت في البيتين ما احتوياه من صورةٍ للمرسول فقط ، بل الملفت نُدرة هذه الصورة وقِلّة تداولها ، مما وهبها قيمة جمالية فنّية ؛ فـ«الشيوع وكثرة التداول يُفقِدان الصورة قيمتها الجمالية والفنية»[٤] .

---

(١) الأشباه والنظائر ، ٢/٢٤١ .

(٢) المصدر السابق ، ٢/٢٤١ .

(٣) المصدر السابق ، ١/٥٧-٥٨ .

(٤) الجبر : خالد عبد الرءوف ، تحوّلات الصورة الشعرية وتحول الخطاب -قراءة في النقد العربي القديم من كتاب ، قضايا النقد الأدبي ندوة الصورة والخطاب ، عالم الكتاب الحديث ، الأردن ، د.ط ٢٠٠٩م ، ص٤٤٧ .

ما زالت النماذج المختارة للفرزدق تعبّر عن تنوع الموضوعات الشعرية التي يطرقها وتثير ذهنية الخالديين في تلقّيها ؛ حيث استحضرا له نصًّا في الحكمة وآخر في تصوير عَتَبه على قبيلة بكر بن وائل ، وفي مخاطبة الناقة[١] .

جاء نصُّ نموذج عَتبِه من باب العلاقات التناصّية الإيجابية ؛ فبعد أن ذكرا أبياتًا لعمارة ابن عقيل ذكرا أنها قريبة من قول الفرزدق ، وليس هو بعينه[٢] :

تصرَّم منّي ودُّ بكرِ بن وائلٍ وما خِلتُ باقي ودِّها يتصرَّمُ

قَوارِصُ تأتيني ويحتقرونها وقد يملأ القطرُ الإناءَ فيُفْعَمُ

وما أنفُسُ الفتيانِ إلَّا مناهِلٌ تُضيءُ وإن كانت على الظّلم تُظْلِمُ

وفي الحكمة يقول[٣] :

أروحُ بتسليمٍ عليك وأغتدي وحسبُك بالتسليمِ منّي تقاضِيا

كفى بِطِلَابِ المرءِ ما لا ينالُهُ عناءً وباليأس المبرِّحِ شافيا

وباستحضار نصِّ الناقة ينكسر معيار الخالديين في انتقاء النصوص غير المشهورة؛ فحديثه مع الناقة متداوَل ومتبوع [٤] :

عَلامَ تَلَفّتِينَ وَأنْتِ تَحْتي وَخَيْرُ النّاسِ كُلِّهِمُ أمَامي

مَتى تَأتي الرّصَافَةَ تَسْتَرِيحي مِنَ الأنْساعِ وَالدَّبَرِ الدّوَامي

(١) له أبيات في الأشباه والنظائر ، وردت في قصة مع ذي الرمة . يُنظَر : ١٢١/٢ . وله نصٌّ مشكوك فيه حول مدح الحسين بن علي ١٣٩/٢ .

(٢) المصدر السابق ، ٢٣٠/١ .

(٣)المصدر السابق، ١٩٢/٢ .

(٤) الأشباه والنظائر ، ٢٢٣/١ .

أمّا الأخطل فهو أقلّ رفقائه حضورًا عند الخالديين ، له أربعة نماذج شعرية معزولة عن سياقها ، يغلب عليها الفخر بالذات .

ففي سياق المدح يفتخر الأخطل بمدائحه في تمجيد بني أمية ؛ فهي مدائح لا تموت ، حين يموت أصحابُها تهبُهم خلود الذكر ، وتُبقي على تاريخهم[١] :

أبني أمية إنْ أخذتُ كثيرَكم دونَ الأنامِ فما أخذتمْ أكثرُ

أبني أميـة لِي مدائح فيكمُ تُنْسَون إن طال الزمانُ وتُذكرُ

وفخْر الأخطل بمدائحه لم يكن هو الدافع الرئيس لاختيار هذا النموذج ، إنما كان مضمون ما جاءت به الأبيات من تفضيل المدائح المعنوية على العطايا المادّية –هو الدافع ؛ ولذا قال الخالديّان في مقدمة تعليقهما على الأبيات : «وممّن فضّل الشكرَ على النعمة الأخطلُ»[٢] .

وله في الفخر بيتٌ واحدٌ يدخل ضمن علاقات التناص بالتقارب ؛ حيث يشير الخالديان إلى قُربه من بيت خمخام السدوسي . يقول الأخطل[٣] :

وما تركتْ أسيافُنا حين جُرِّدتْ لأعدائنا قيس بن عيلان من عُذرِ

ومناط الفخر في البيت يكمن في شجاعة قبيلته في الحرب ؛ إذْ تواجه أعداءها بلا غدرٍ أو مخاتلة .

وفي الحرب يصف الأخطل الدرع ، فيقول[٤] :

زَغْف كأنَّ قتيرَها تَرميك من حَدَق الجنادبْ

(١) المصدر السابق ، ١٨٦/١ .

(٢) المصدر السابق، ١٨٦/١ .

(٣) الأشباه والنظائر، ٢١٦/٢ .

(٤) المصدر السابق ، ١٥٦/٢ .

وتشبيه رءوس مسامير الدرع بعيون الجنادب تشبيهٌ متداول لدى الشعراء القدماء ، مما دعى الخالديين إلى تصنيف بيت الأخطل ضمن علاقات التناص بالأخذ ؛ فيكون بذلك ظِلًّا لبيت النمر بن تولب[١] :

وكأنّما انطمرت جنادب قرّةٍ في سرْدها فرمتْك عن أبصارها

ومن النماذج التي استُحضِرت للأخطل من خواطر شعره وفخره بنفسه قولُه[٢] :

لعمري لئن أبصرتُ قصْدي لربَّما دعاني إلى البِيض الحِسانِ دليلُها

ووحشٍ أَرانِيهِ الصِّبا فاقتنصتُهُ وكأسِ سُلافٍ باكرتْني شَمولُها

فما لبَّثتْني أنْ حنَتْني كما ترَى قصيرةُ أيَّامِ الفتَى وطويلُها

وما يَزْدَهِيني في الأمورِ أخفُّها ولا أضلعَتْني حين نابَ ثقيلُها

والنموذج الأخير جاء في التغزل بحديث محبوبته سَلمى:[٣]

وقد تكون بها سلمى تحدِّثني تساقُط الحَلْي حاجاتي وأسْرارِي

والبيت مشحونٌ بتصوير عالٍ ؛ فتصوير لحظة تذكُّره حديث المحبوبة بالحَلْي له دلالةٌ على قيمة ذلك الحديث ، كما أنه استطاع ببساطة ألفاظه وقِصَرِها أن يفصّل ذكاء تلك المحبوبة ولباقتها في الحديث معه ؛ فهي تعلم بفطنتها كيف تحادثه في ما يبتغيه وما يكتمه .

وبانتهاء رصد حضور الثلاثي الشعري نتبصّر أن الكتابَ كان «دالًّا في عنوانه على ما هدف إليه المؤلفان من غَوصٍ في المعاني ، واستبطانٍ للبناء الشعري ، وقدرةٍ فنية على التعرف والكشف عن ما يخفيه النص الشعري من نصوص أخرى غائبةٍ ، لكنها فاعلة . وعلى الرغم

(١) المصدر السابق ، ١٥٦/٢ .

(٢) المصدر السابق ، ١٠٦/١ .

(٣) الأشباه والنظائر ، ٢٠٣/١ .

من فاعليتها إلا أن من استعان بها استطاع أن يجعل منها مواد أصيلة وفاعلة لبناء جديد مبتكر»[١] .

وقد ناقشنا في الدراسة المعاني التي استبطنها الخالديان عبر المعاني الأصل والمعاني الظلّ، وفاعلية كلٍّ منهما في سياسة الاختيار .

يمكن بعد ذلك كله أن نقف على بعض ملامح حضور الثلاثي الشعري في الكتاب ، حيث يتبيّن وفق ما قدم الخالديان من معايير للانتخاب أنهما اهتمّا باستحضار النادر وغير المشهور لثلاثتهم ، من مثل : استحضارهما لأبيات الاعتذار ، وإنْ ورد بعضٌ من الأبيات المشهورة لهم فإنّ ذلك قليلٌ جدًّا ، ويأتي في سياق الأخذ .

واهتمّ الخالديان باختيار الأشعار والنصوص التي تحتوي على صور؛ كالتشبيه ، والاستعارة ، والكناية .

وكان حضور جرير متنوّعًا ، غلب على معانيه في الغزل والهجاء العفة والتعفُّف ، كما كشفت مضامين سياقات حضوره أنه شاعر عاطفي يميل في نصوصه إلى الصدق . أما الفرزدق فقد غلب على سياقات النصوص المستحضرة له ميله إلى الوصف والاعتداد بالذات. وطابع نصوص الأخطل التي حضرت في الكتاب تميل إلى الفخر .

٢-١: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام :

كتاب الجمهرة للقرشي يسير في منظومته الكبرى في مسارين : **أحدهما** نقد ظاهري قائم على نقل مرويات نقدية ، **والآخر** نقد ضمني هو الجزء الخاص بالاختيار . يبدأ المسار الأول بفكرة نفاد المعاني الشعرية ، ومقصود النفاد هو «ما أحسّ به كثير من هؤلاء النقاد من

(١) غانم : أحمد سليم ، تداول المعاني بين الشعراء –قراءة في النظرية النقدية عند العرب ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٦م ، ص٤٣ .

أن تلك المعاني قد استُهلِكت ، وأن الأقدمين قد استنفدوها»[١] .

يقول القرشي شافًّا عن دوافع تأليفه : «وذلك أنه لم يوجد أحدٌ من الشعراء بعدهم إلّا مُضطرًّا إلى اختلاس من محاسن ألفاظه ؛ وهم إذ ذاك مكتفون عن سواهم بمعرفتهم»[٢]. وهذا الدافع هو الذي جعله يبدأ اختياراتِه بالشعراء الجاهليين ويختمها بالإسلاميين . كما يذكر منهجية اختياره ؛ بعد أن أيقن بتشارك الكلام ، فهي مؤسسةٌ على أخذ عيون أشعارهم ، وزمام ديوانهم[٣] .

وفي مسار المرويات النقدية يحضر الثلاثي الأموي في عدة مواطن ، يمكن اختصارُها في نقاط :

- أن المرويات والآراء النقدية في مدونة التراث النقدي أجمعت على أن أشعر الناس في الإسلام ثلاثة ، هم : الفرزدق ، وجرير ، والأخطل . لكنها لم تُجمِع على أيهم الأفضل .
- بعض المرويات تشير إلى تفوّق أحدهم على الآخرَين في بعض الأغراض ؛ حيث يقول الأخطل في أحدها : أنا أمدحُهم للملوك ، وأنعتهم للخمرة . وأما الفرزدق فإنّه أفخرُنا . وأما جريرٌ فإنه أعزُّنا .
- الفرزدق يميل إلى الشعر القوي الفحل ؛ لذا رفض شعر الرجل وشبّهه بالخراء.
- للشعراء شياطينٌ تُلهِمهم الشعر . وجرير والفرزدق شيطانهما واحد .

(١) طبل : حسن ، المعنى الشعري في التراث النقدي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، الطبعة الثانية ١٩٩٨م ص١٠١

(٢) جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام ، ص١١ .

(٣) يُنظَر : المصدر السابق ، ص١١ .

- يظهر جريرٌ من بينهما في أحد المرويات أنه شاعر البيت السيّار المتفرّد .

- تظهر بعض أبيات هجاء الثلاثي في صورة الأبيات القاتلة التي لا يستطيع أحدهم أن يكافئ الآخَر عليها بالردّ ؛ فهي مُلجِمة قاتلة فاتكة .

المسار الآخر لمنظومة الكتاب يتجسّد في الاختيار الشعري ؛ فمن الشعر العربي من الجاهلية إلى نهاية العصر الأموي يختار القرشي (٤٩) تسعًا وأربعين قصيدةً ، موزعةً على سبع طبقات ، في كل طبقة تسع قصائد ، ولكل طبقة مسمًّى خاصٌّ . يبدأ بالسموط ، ثم المجمهرات ، ثم المنتقيات ، والمذهبات ، فالمراثي ، فالمشوبات . ويختمها بالملحمات .

والذي يهمنا هنا في هذا الكتاب هو كيفية تلقّي القرشي لشعرية الأخطل وجرير والفرزدق، ومستوى التقبُّل ، والمعايير أو الوظائف الناجمة عن مستوى تقبُّله .

في الطبقة الأخيرة المسمّاة ب(الملحمات) يستحضر القرشي سبعَ قصائد لشعراء إسلاميين أمويين ، ثلاثٌ منها للشعراء الثلاثة (الأخطل ، وجرير ، والفرزدق) ، يجعلُ قصيدة الفرزدق هي فاتحة الطبقة ، ثم تليها قصيدة جرير ، ويليها قصيدة الأخطل ، ثم بقية الشعراء تُباعًا . وهذا يدلّ على تقبُّله الإيجابي ، ورؤيته النقدية للمكانة العالية لهؤلاء الشعراء الثلاثة من بين شعراء عصرهم .

إن انتخابه لقصائد الثلاثي تحت طبقة الملحمات له علاقة بالتصنيف والتسمية ؛ فالملحمات ربما تكون من باب الإحكام في الصناعة الشعرية وتلاحُم نسيجها ، فالقصيدة متلاحمة محكمة متوحّدة الأجزاء . وعلى الرغم من قوة هذا التصور في المسمّى إلّا أنه قد يوحي بأن الطبقات الأخرى ينتفي عنها الوحدة والتلاحم ؛ وهذا غير منطقي .

وبعد تأمُّلٍ لنصوص الثلاثي ومكنونات أبياتها وجدنا علائق منطقية لاستبعاد هذا التأويل ، وتقريب معنى ا لملحمة في هذه الطبقة بالوقعة العظيمة ؛ ففي لسان العرب نجد

كلمة ملحمة تدل على ((الوقعة العظيمة في الفتنة))[١] . كما أشار ابن منظور إلى ((جانب آخر من معنى الملحمة يتضمن الافتتان ؛ من فتنة القول وخطره وشرّه))[٢] . وارتباط الشعر بالخطر والفتك والقتل متجذّر في الذهنية العربية ؛ فكثير من المرويات والمقولات تشير إلى ذلك ، فقد رُبط الشعر بالسحر والجن ، كما رُبط القول البليغ بالتدمير . فقد أثبتت المرويات أن قبائل بأكملها تدمّرت بسبب بيت شعريٍّ واحد .

وبالنظر في قصائد الثلاثي الشعري الأموي التي جاءت مرتّبة على النحو التالي :

حضر الفرزدق بوصفه فاتحة لطبقة الملحمات بقصيدته الشهيرة ، ومطلعها :

عَزَفْتَ بأعشاشٍ وما كِدتَ تعزفُ وأنكرتَ مِنْ حَـدْراءَ مـا كنتَ تعـرفُ

هذه القصيدة توردها كتب التراث على أنها قصيدة دفاعية ؛ دفاع الفتك بالفتك ، حيث تشير المرويات إلى أن الفرزدق قالها بناءً على تحريض الغلام الأنصاري له ، الذي أراد أن يفتك بشاعريته حين تحدّى قوته الشعرية بتجاوز شاعرية حسان بن ثابت في أقوى قصائده ، فما كان من الفرزدق إلّا أن تلبّس به الغضب خوفًا من هتْك سُمعته الشعرية في أرض بني النجّار ، وما كان ليصل إلى القول البليغ دون طقوس الشعراء التي تصل بهم في مراحل ولادة القصيدة إلى الجنون ؛ فخلْع الضرس أهون من قول بيتٍ شعريٍّ .

وهذه القصيدة بالذات التي استحضرها القرشي هي من القصائد التي منبتها قائم على الوقعة العظيمة والفتنة القولية الهاتكة ؛ فإمّا أن يكون الفرزدق أشعر العرب أو لا يكون . فجاءت القصيدة بعد أن التوت بالجن قويّةً في كل مستوياتها اللفظية والدلالية والتركيبية ، منقذة من الفتك .إذ جاءتْ فاتكة واعترف بها الجميع[٣] .

---

(١) ابن منظور ، مادة : (ل ج م) .

(٢) الوهيبي : فاطمة ، الجمال والعنف – البُنى التصورية والطقس القرباني، ضمن كتاب قراءات معرفية مركز الملك فيصل ، الرياض ، ط١، ١٤٢٧هـ ، ص٦ .

(٣) تُنظَر قصة هذه المروية في : الأمالي ، المرزوقي: أحمد بن محمد بن الحسن، تحقيق يحيى الجبوري، دار الغرب الإسلامي ، د.ط ، ص٤٣٢-٤٣٣ .

ولعل من ظواهر كونها ملحمة كفتنة وقولٍ خطِرٍ له وقْعُه العظيم –اختلاف النقاد واللغويين على كثير من أبياتها .

فابن إسحاق يقف متسائلًا عن رفْع (مجلف) [١] :

وعضّ زمان يابن مروان لم يدعْ من المال إلّا مُسْحَتًا أو مجلَّفُ

والفرّاء يقف على معنى (مُسْحَت) .

وفي القصيدة بيتٌ مقلَّد ، ولانتشاره أصبح كالوقعة الشديدة ، ذا أثرٍ في ذاكرة الرواة لا ينمحي :

تَرى النَّاسِ ما سِرْنَا يسيرون خَلْفَنا وإن نحنُ أَوْمَأْنا إلى النّاسِ وقّفوا

والقصيدة بمطلعها وبصورة تمنّي المحبوب أن يصبح بعيرًا مع محبوبته ، ووصف الناقة، وفخره بقومه –تُعدّ من قصائد الفرزدق العظام ، التي تركت أثرًا قويًّا في سياقات النقد.

القصيدة الثانية كانت لجرير ، مطلعها[٢] :

حيّ الغَداة بِرَامَةَ الأطلالا رسمًا تقادَم عهدُه فَأحالا

وهي إحدى نقائضه مع الأخطل . والنقيضة تقوم على الهدم والبناء ، الهدمُ في أحد معانيه فتكٌ يستخدم القول البليغ كالفتنة والشر ؛ ليصيّره وقعةً عظيمة ، ويترك به أثرًا وندوبًا على جبين المهجوّ طول الدهر . وقد نجح جريرٌ في هذه القصيدة المنتقاة أن يصيّر القولَ الشعري فتنةً فتكتْ بالأخطلِ وقومه ، فهدمتْ كثيرًا من أمجادهم ، وظلّتْ بصمةً يُعيَّرون بها مدى الدهر . ففي هذه القصيدة سار بيتان في هجاء الأخطل وقومه ، هما قوله :

(١) الجمهرة ، ص٦٩٩ .

(٢) الجمهرة ، ص٧١٢ .

والتغلبيّ إذا تنحنح للقِرى حَكَّ استَه وتمثّل الأمثالا

وقوله :

ما زِلْت تَحْسَبُ كلَّ شيءٍ بعدها خيلًا تشدُّ عليكمُ ورِجَالا

أمّا الأخطل فقصيدته المنتقاة تعدّ من أجود ما قال ، ومطلعها[1]

تغيّر الرَّسْمُ مِن سلْمَى بأصفارِ وأقفرتْ من سُليمى دِمنةُ الدارِ

أمّا مواطن الأثر الذي تركتْه في ذاكرة النقاد والرواة وفي ما بعدُ المتخيِّرين فتمثّلت في قوله مادحًا بني أمية :

قومٌ إذا حارَبُوا شدُّوا مآزِرَهمْ عن النِّساءِ ، ولو باتتْ بأطهارِ

وقوله :

كأنَّما المِسْكُ نُهبَى بَينَ أَرْحُلِنا مِمَّا تَضَوَّعَ مِن نَاجُودِهَا الجَارِي

إنّ تتبُّع هذه الأبيات التي سارت من هذه القصيدة ربّما يبرهن على أن القرشي يشير إلى أن الفرزدق شاعر يميل في شعريته إلى التعقيد وقوة الألفاظ ، وهذا ما أورده في مسار كتابه الأول في مروياته النقدية ؛ حيث ذكر أن الفرزدق رفض شعر رجلٍ وشبّهه بالخراء لضعفه .

وجريرٌ متفوّق في الهجاء ، والأخطل متفوّق في المدح . وكلها إشاراتٌ سبق أن أوردها القرشي في نقولاته النقدية في مسار الكتاب الأول .

وهكذا يكون معنى الملحمة مجازًا ذا معيار جمالي أدرج تحته القرشي قصائد الثلاثة الأمويين ، بعد أن كشف عن دافعه ومنهجه .

(١) المصدر السابق ، ص٧٢٠ .

٣-١: المنتخب في محاسن أشعار العرب :

هذا الكتاب من كتب الاختيار المهمة معرفيًّا ونقديًّا في حراك النقد في القرن الرابع الهجري ، وعلى الرغم من جهْل النقّاد بمؤلفه ؛ إذ يُنسب إلى الثعالبي نسبةً مشكوكًا فيها - إلّا أنه يُعدّ وثيقة تاريخية خدمتْ مرحلة التدوين والنقد .

الكتاب يجمع في متنه المختار أربعًا وتسعين قصيدة ، ومقطوعتين كلتيهما من ثلاثة أبيات، وأربعة أرجاز[١]. ومختاراته لا ينتظمها منهج واضحٌ في الاختيار أو التصنيف ، لكن مؤلفها سعى حين عرضها متوالية أن يجمع بين الشعراء الذين تجمعهم جوامع وصِلاتٌ ؛ كالجامع القبلي (اختيارات شعر الهذليين) ، أو الزمني (الشعراء الجاهليون) ، أو الفني (شعر الصعاليك ، والمنصفات ، والمعارضات) ، أو الموضوعي (شعراء الرثاء) .

وضمن هذه السلسلة من الشعراء يستحضر المؤلف قصيدتين لجرير ، وواحدة للأخطل ، ويغيِّب الفرزدق .

القصيدة الأولى لجريرٍ مطلعها :

بَانَ الخليطُ ولَو طُوِّعْتُ مَا بَانا وقطّعوا مِن حِبَال الوصْلِ أَقْرَانا

وهي قصيدة مشهورة وشائعة لدى العامة والخاصة ؛ فقد جاء على لسان عيسى بن هشام في مقامات الهمداني أن هذه النونية «قد حفِظها الصبيان ، وعرفها النسوان ، وولجت الأخبية ، ووردت الأندية»[٢] . ولشهرتها قد توحي أن ذلك هو دافع اختيارها ، لكن احتمالية الشيوع بوصفه دافعاً للاختيار تتنافى مع استقراءِ سياقات القصائد الأولى ؛ قصائد الشعراء

(١) المنتخب في محاسن أشعار العرب ، المنسوب للثعالبي ، تحقيق : عادل سليمان جمال ، مكتبة الخانجي القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٤١٤ه-١٩٩٣م ، ١/٢٠ .

(٢) يحيى : أحمد بن الحسين أبو الفضل ، مقامات بديع الزمان الهمداني ، تحقيق محمد عين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الثالثة ، ١٤٢٦هـ-٢٠٠٥م ، ص٢٠٩ .

الجاهليين وغيرهم التي وردت في الكتاب ؛ فالمؤلف لم يسع فيها لاختيار نصوصهم المشهورة ؛ فامرؤ القيس –مثلًا– استحضرَ له نصَّ أمّ جندب :

خليليّ مُرّا بي على أمّ جندبٍ لِنَقْضِي لُبَانَاتِ الفؤادِ المعذّبِ

وهو ليس بأشهر من لاميته المعلقة :

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ بِسِقْط اللِّوَى بين الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

وكذلك الحال مع بقية الشعراء ؛ مما يعطي إشارة إلى أن المؤلف يسعى في جزء من انتقاءاته لاستحضار الشعراء المشهورين بنصوص غير مشهورة ، لكن سياقات استحضار شعر جرير لا تخضع لهذا التصنيف ؛ فالقصيدتان المتخيَّرتان لهما من الشهرة والامتداد ما قد يغطي على شاعرية جرير . فالقصيدة الثانية التي مطلعها :

حَيِّ الهِدَمْلَةَ مِن ذاتِ المواعيس فالحِنْوُ أَصْبَحَ قَفْرًا غيرَ مأنوسِ

قد قال عنها عبد الله بن المعذّل في إحدى المرويّات النقدية أنّ أباه كان وجماعة من العلماء يقولون : إنما فضل جرير لمقاومته الفرزدق ، وأفضلُ شعرٍ قاله جرير : (حيّ الهِدَمْلَةَ) . وهذه القصيدة لقوتها ربما تغيّر قناعاتِ النقاد والرواة ، كما حصل مع المفضل الضبي الذي كان يفضّل الفرزدق على صاحبيه ، فأنشده الثقفي قولَ جرير : (حَيِّ الهِدَمْلَةَ) ، فطلب منه أن ينشده لغيره مثلها ، فسكت . وقال الثقفي : كان الفرزدق إذا أنشدها يقول مثلها ، فليقل ابن اللخناء[1] .

ويمكن المقاربة بين القصيدتين لنتبين دوافع المؤلف لانتقائهما .

القصيدتان يجمعهما طولُ النفَس الشعري ، الأولى عدد أبياتها سبعة وستون بيتًا ، والأخرى ثمانيةٌ وثلاثون بيتًا . كما يجمعهما الالتزام بالصورة المثالية للقصيدة العربية القديمة ونهجها .

(١) الأغاني ، نسب جرير وأخباره ، ٨/٦١-٦٢.

تبدأ القصيدة النونية بالسلام على الديار ، ومعاتبة المحبوبة عتاب المحب الوفي ، تتذكّر ما كان بينهما من وصْل وهوى ، يتخلّلها وصفٌ معنويٌّ روحيٌّ لجمال محبوبته ، يتبعه وصفٌ لرحلته، ثم الفخر بمقدرته الشعرية التي تجاوز بها الشعراء وفاقهم ، وبذاته الشجاعة التي تحمي الحمى . ويختم القصيدة بهجاء الأخطل هجاءً ساخرًا ، تعلوه نبرة الاستهزاء .

أما القصيدة الأخرى فمطلعها طلليّ ، غلب عليها الفخرُ بالقبيلة ، وتُختتم بهجاء تيم :

تَدْعُو بتيمٍ ، وتَيْمٌ في قُرى سبـأٍ قد عَضَّ أعناقَها جِلْدُ الجَواميسِ

والتيم ألْأَمُ من يمشي ، وألْأَمَهُمْ أولادُ ذُهْـلٍ بنو السُّود المَدانيسِ

تُدعى لِشَرِّ أَبٍ يا مِرْفَقَيْ جُعَـلٍ في الصَّيفِ تدْخُل بَيْتًا غيرَ مَكْنوسِ

نستشف من سياقات القصيدتين أنهما يجسّدان النهج الشعري العربي القديم ؛ من مقدمة طللية ، ووصف للرحلة ، وفخرٍ وهجاءٍ . وبذلك تكون القصيدتان متنوِّعتي المواضيع . ليس هذا فحسب ؛ بل إن كلّ غرض في القصيدتين كان له طابعٌ آخر يتساوق مع جو القصيدة كاملًا . فالهجاء –مثلًا– كان أميل للسخرية في النونية وأكثر جدّيةً في الأخرى في الفخر . وقد برع في السياقين ؛ وذلك أنه قادر على الفخر بذاته والفخر بقبيلته . يضاف إلى هذا كله أن النونية تُفضي بالقارئ نحو السهولة والرقة ، وعذوبة اللفظ والجرس ، والأخرى تُعطي انطباعًا بالجزالة الشعرية؛ لقوة ألفاظها ، ومتانة سبكها . والقصيدتان تشتركان في اشتمالهما على الأبيات السيّارة .

ولعل هذا كله كان دافع المؤلف لانتقائها وتمييزها عن باقي شعر جرير ، فلربما كانت كافيةً لإعطاء المتلقي صورةً لشعرية جرير التي تسير –وفقًا لرؤية المنتخِب هنا– في مسارين متّحدين وطابعَين متقاربَين ؛ تكون شعرية جرير فيهما قادرةً على الإجادة في أغراضٍ متعدِّدة . وهي رؤية تصدُق على ما جاءت به مقولات النقد ؛ فقد قيل : «قال بعض العرب : الشعراء

أربعة أصناف : فخرٌ ، ومدحٌ ، ونسيبٌ ، وهجاءٌ . وفي كلِّها غلب جريرٌ))[١] .

أمّا قصيدة الأخطل فمطلعُها :

يا طائرَيْ أمِّ جهْمٍ أسْمِعا رجلا نَدِبا ، يواعِسُ عُظْمَ الليلِ والجَبَلا

سياقُها الأم كان في مدح (مصقلة بن هبيرة) ، مقدّمتها طللية (١-٣) ، ذكر فيها الديار، ووصف ما آلت إليه . ثم انتقل إلى وصف الثور الوحشي ، والمطر ، ووصف الصيد (٤-١٦) ، وسرد بعضًا من خواطره وهمومه حول انقضاء الزمان وتبدُّلاته في (٢٧-٤١) . وينهي قصيدته بمقطع مدحيٍّ (٤٢-٥٤).

ومن خلال هذا العرض فإن القصيدة يغلب عليها عنصر الوصف ، وربما يكون هو العنصر الفاعل لاختيارها .

سؤال الغياب :

إنّ غياب شعر الفرزدق في كتاب المنتخب -وهو شاعر مشهور- يبعث على الاستغراب والتساؤل ، لا سيما أن المؤلف يورد نصوصًا لشعراء يُعدّون أقل مكانةً من الفرزدق . وهذا ما أشار إليه العضيبي في مناقشته لغياب الفرزدق ؛ إذ يقول : ((ما يثير الاستغراب في هذا السياق ويبعث على التساؤل هو : غياب أي نصٍّ شعريٍّ للفرزدق في كتاب المنتخب . فإذا كان جريرٌ حظي بنصَّين فإن خصْمَه لم يحظَ بإيرادِ نصٍّ واحدٍ له . ومما يعزّز هذا التساؤل والاستغراب هو ورود نصوص لشعراء يُعدّون أقل مكانةً من الفرزدق ؛ فهل لم يجد المؤلف نصًّا للفرزدق جديرًا بإدراجه ضمن مختاراته ؟ يبدو أن هناك موقفًا سلبيًّا لدى صاحب الاختيار من الفرزدق ، جعله يستبعد اختيار أيّ نصٍّ له ، ويكتفي باختيار قصيدتين لخصمه جرير ؛ مما يدلّ على مكانة هذا الأخير عند المؤلف . وإن كان عدم معرفتنا

(١) ابن الجوزي : عبد الرحمن بن علي بن محمد أبو الفرج ، المنتظم في تاريخ الملوك والأمم، دار صادر بيروت ، د.ت ، ط١ ، ١٤٦/٧ .

بمؤلف المنتخب لا يساعد على التأكّد من ذلك»[١] .

ثَمّة أمرٌ يُعلّل غياب الفرزدق ، يمكن تخمينه من قراءة سياق الكتاب العام ؛ فالمؤلف يميل إلى اختيار محاسن شعر الشعراء المشهورين لا نصوصهم المشهورة ، فحينما اختار لزهير ابن أبي سُلمى لم يختر معلّقته المشهورة :

*** أمن أمّ أوفى دِمنةٌ لم تكلّمِ ***

بل اختار له :

عَفَا مِن آل فاطمةَ الجَوَاء فَيُمْنٌ فالقوادِمُ فالحِساءُ

وكذلك مع أغلب الشعراء . وهذا مؤشر على أنه يعمد إلى انتقاء النصوص التي يميل إليها العامة ؛ كنونية جرير التي دارت بين الصبيان والنسوان ، وفي الأخبية والأندية.

وقد عُرِف جريرٌ في ما تناقلتْه كتب النقد أنه شاعرُ العامّة ، والفرزدق شاعر الخاصّة[٢]؛ إذ اشتهر الفرزدق في صنعته الشعرية بكدّ الذهن وإتعاب الخاطر ، وتنقيح القصيدة ؛ فكان شعرُه مادّة اللغويين والنحاة . ولذا يغلب على الظنّ أنّه استُبعد من هذا الجانب . كما إن الفرزدق لو استُحضِر لحوّل وجودُه النظَر إلى ظاهرة النقائض ؛ فاستحضار الثلاثة متلازمين يعطي انطباعًا بالاهتمام بظاهرة النقائض ، وهي ظاهرة–في أغلب الظن– لا تُعجِب المؤلف ؛ فهو لم يهتمّ بشعر الهجاء الذي جاء في نصّ جرير ، فلم يُفرد له مكانًا في الاختيارات كما فعل مع الرثاء . ولعل الهجاء الذي جاء به في نصّ جرير يؤكّد عدم اهتمام المؤلف به ؛ فهو يُعدّ أمام أغراض القصيدة المتنوعة عابرًا قصيرًا ، فضلًا عن التزامه بأدبيات الهجاء المتعارف عليها .

(١) نوافذ الرؤيا ، ص٨٣ .

(٢) الأغاني ، نسب جرير وأخباره ، ٦/٨ .

٢- اختيارات قائمة على اختيار أغراض شعرية متعددة :

٢-١- حماسة أبي تمام :

لاقت حماسة أبي تمام من الشهرة ما لم تلاقه كتب الاختيارات الأخرى السابقة لها واللاحقة؛ وهذا الامتداد في الشهرة والانتصار لها من قِبَل الأدباء والنقاد واللغويين والبلاغيين ، والإعجاب بعمل أبي تمام المنهجي ونصوصه المختارة -يثير استغرابنا حول رفض هؤلاء المتلقين لشعره، وقبول اختياراته !

ومقولة المرزوقي بأن اختيارات أبي تمام مخالفة لمذهبه الشعري ، المتمثلة في قوله : «إن أبا تمام معروف المذهب فيما يقرضه ، مألوف المسلك لما ينظمه ، نازع في الإبداع إلى كل غاية ، حامل في الاستعارات كل مشقة ، ... متغلغل إلى توعير اللفظ وتغميض المعنى أنّى تأتّى له وقَدَر ، وهو عادل في ما انتخبه في هذا المجموع عن سلوك معاطف ميدانية ... فقد فليته فلم أجد ما يوافق ذلك الأسلوب إلاّ اليسير»[١]. تلك المقولة دليل على تبايُنِ تلقّيهم لشعره واختياراته ؛ فقد صرّح بعض النقاد بأن أبا تمام في اختياره أشعر منه في شعره[٢].

وانطلاقاً من مبدأ «أن اختيار الرجل قطعة من عقله»[٣] ، ووصولاً إلى مقولة «اختيار الكلام أصعب من تأليفه»[٤] ، ستناقش الدراسة أبعاد (الحماسة) ما بين تمجيد للنص الاختياري وتهميش للنص الإبداعي ؛ مُحاوِلةً التوصل من خلال ذلك إلى تعليل حضور الثلاثي الأموي في النص الاختياري ، ومدى علائق هذا الاختيار بإبداعه الشعري ، ومذهبه

(١)شرح ديوان الحماسة ، نشره أحمد أمين ، عبد السلام هارون ، القاهرة ، مطبعة لجنة التاليف والترجمة والنشر ، ط٢ ، ١٣٨٧هـ- ١٩٦٧م ، القسم الأول ، ص٤ .

(٢) يُنظَر : الخطيب التبريزي ، شرح ديوان الحماسة ، عالم الكتب : بيروت ، د.ط ، د.ت ، ٣/١

(٣) الصناعتين ، ص٣ .

(٤) العقد الفريد ، ٨٧/١ .

الفني ،وكل هذا يمكن أن نصل إليه بإشراع باب التساؤلات:

- هل اختيار أبي تمام للكلام الشعري ينفصل عن شعريته؟
- ما هي الخلفية المعرفية وراء حضور الثلاثي الأموي؟
- ما معايير أبي تمام في الانتخاب ؟!
- ما دواعي كل ذلك ؟
- الكشف عن سياقات الغياب ،ودورها في قراءة الاختيار؟!

في التراث العربي النقدي دارت خصومة كبيرة حول تجربة أبي تمام الشعرية ، تمخضت عن آراء نقدية مختلفة ، أهمها : خرْق أبي تمام لعمود الشعر العربي ، وكسر الإلف الشعري القديم . يقابل ذلك رأيَ من أكّدَ تجاوزيته وتحديثه ، لكنه تحديث داخل نطاق الشعرية العربية القديمة .

فهل كان أبوتمام خارقاً لأدبيات وبلاغة النص القديم؟! أو حداثيًّا متجاوزًا متشاكلًا؟ أم رجعيًّا أعاد لغة الشعر إلى نمطها الأول[١] ، وقاد حركة الشعر العربي لعمودية الأوائل ، كما أشار إلى ذلك الجرجاني في قوله : ((حاول من بين المُحْدَثين الاقتداء بالأوائل))[٢].

إن محاولة الإجابة عن كل تلك التساؤلات تحتّم الاطّلاع المعمق على شعر أبي تمام أولًا ، وقراءة أنساق أشعار حماسته قراءة دلالية ؛ للكشف عن البنية الدلالية للغة ، للوصول إلى مكامن الارتباط بين ما قاله أبوتمام الشاعر ، وبين ما لم يقله في نقده الضمني (حماسته) . فقراءة النص الدلالي تنتهي ((دائماً إلى تشكيل طبعة دلالية ، توجد في المستوى الخفيّ منه ؛ ومِن ثَمّ فاللغة ليست ما تقوله فقط ، بل ما لا تقوله أيضاً))[٣].

(١) يُنظَر : الغذامي ، عبد الله ، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المغرب ، المركز الثقافي العربي ، ط٢ ، ٢٠٠١م ، ص١٧٧ .

(٢) الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص١٩ .

(٣) سليكي : خالد ، الخطاب النقدي بين إدماج التراث وأفق التأويل ، المغرب : سليكي إخوان ، ط١ ٢٠٠٧م ، ص٤٤ .

وللوصول إلى كل ذلك آثرنا مقاربة الحماسة من عنوانها ، بعدما حاولنا قراءة نصوصها في سياقاتها المختلفة[١].

اختار أبو تمام لنصوصه المنتقاة اسم (الحماسة) ، وأغلب الدراسات النقدية أشارت إلى أن المسمى جاء من باب تغليب الجزء على الكل[٢] ، إلّا أن مقاربتنا تنطلق من أبعادٍ أخرى لمعنى الحماسة في التراث العربي القديم ؛ فمن معانيها :

الحماسة : الشجاعة ؛ فالأحمس :الشجاع[٣] . الولوع بالشيء والتعلُّق به . والتحامس : التقاتل: تحامس القوم : تنادَوا ، و اقتتلوا[٤] . والحماسة : المَنْعُ ، والمحاربة . الحماسة : الحرمة . والحُمْس : سكّان الحرم ؛ كانوا لايخرجون أيام الموسم إلى عرفات ، إنما يقفون بمزدلفة ، ويقولون : نحن أهل الله ، ولا نخرج من الحرم[٥]. يقول التبريزي : ((وكان أهل الجاهلية يحرّمون أشياء ، ولا يأتون البيوت من أبوابها ولكن من أدبارها أو ظهورها . وكان الرجل إذا أحرم قبل الحج ... اتخذ نقبًا في ظهر بيته ؛ فمنه يدخل ويخرج ، ولا يدخل من باب بيته ولا يخرج منه ، ويتخذ سُلّمًا يصعد منه وينحدر))[٦].

يمكن مقاربة كل تلك المعاني للحماسة كلًّا على حِدةٍ في سياقها ، ومن ثمَّ تقريب هذه السياقات في سياق واحد ، يكشف عن مقصودية أبي تمام في مسماه .

الحماسة بمعنى الشجاعة ، أي : الإقدام . والإقدام في الكلام والإقدام على الكلام

(١) مقاربة العنوان جاءت نتيجة لمقاربة النصوص أولًا ، ثم وصلنا إلى قناعة بالنتائج التي آثرنا عرضها ثانيًا.

(٢) يُنظَر : لرأي د.أحمد أمين ، تصدير شرح ديوان الحماسة ، ص٣ .

(٣) معجم مقايس اللغة ، مادة (ح م س) .

(٤) المعجم الوسيط ، مادة (ح م س) .

(٥) لسان العرب ، مادة (ح م س) .

(٦) شرح ديوان الحماسة ، الخطيب التبريزي ، ٤/١ .

طريقة من طرائق العرب في التعبير الإبداعي الشعري . وقد أشار الجاحظ إليها بقوله : «وللعرب إقدامٌ على الكلام ، ثقةً بفهْم أصحابهم عنهم»[١]. وسمّاه ابن جني (الشجاعة العربية) التي تمثلت «في الحذف ، والزيادة ، والتقديم ، والتأخير ، والحمل على المعنى والتحريف»[٢] .

وتلك الأساليب المتعددة تُعدُّ من «الكيفيات ، التي تحقق بها اللغة شجاعتها»[٣] . ومن الخصائص التي تكشف عن «اتساع نسق اللغة لاستيعاب إمكانيات تعبيرية غير تلك التي درجت على استعمالها»[٤]. ولربما كان أبو تمام يقصد باختياراته الشعرية أنها تحوي أشعارًا تجاوز المألوف بشجاعتها ، وإقدامها على اللغة .

أما الحماسة بمعنى : الولوع بالشيء ، والتعلق به ؛ فلا يخفى على القارئ بأن نصوص الحماسة الإقدامية وما تُفصِح عنه من لغة بواعثُها جمالية وفكرية ، تدلِّل على قُربها من شاعرية أبي تمام ؛ ومِنْ ثَمّ وُلوعُه وتعلُّقُه بها .

التحامس بمعنى : تشاجر القوم ، وتقاتلهم ، والمحاربة . ربما كانت إشارة إلى الحركة التي دارت حوله ، واشتدت إلى الحد الذي لم يستطع الكثير من النقاد الفصل فيها .

الحماسة بمعنى : الحرمة ، والحمس سكان الحرم ... يقولون : نحن أهل الله ، ولا نخرج من الحرم . وحرمة اللغة ، وعمودية الشعر ، وسنن العرب – في نظر أبي تمام– كحرمة الحرم ، لا يخرج عنها . أما ممارسة تحريم دخول البيت من بابه إذا أحرم –كما أشار لها التبريزي

(١) الحيوان ، ١٦١/٤ .

(٢) الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٩٥٢م ٣٦٠/٢ .

(٣) مشبال : محمد ،البلاغة والأصول دراسة في أسس التفكير البلاغي العربي ، نموذج ابن جني المغرب، إفريقيا الشرق ، د.ط ، ٢٠٠٧م ، ص٧٣ .

(٤) المرجع السابق ، ص٧٣ .

في معاني الحماسة- فلعل مدلولات الحرمة وعلاقتها ، وتحريم الخروج عن طرائق العرب الشعرية خروجًا مارقًا عن القاعدة ، أو المعقول -تقرب من المعاني التي أشار إليها المعجم وذكرناها ، إلّا أنّه يشِفُّ عن معاني أخرى ربما تكون بعيدة عن تفكير أبي تمام ، لكنها واردة على الأقل عند التبريزي الذي تفرّد بذكرها، وهي : أن النص المختار يحمل أوجها ظاهرةً تُوهِم بِبُعدها عن العمودية ، وبطانةً تتناسق مع العمودية ومذهبية المختار . يمكن تسمية هذه الإشارة من التبريزي : النص الكموني/ كمون.

إن نص الحماسة المختار نصٌّ (كموني) يدخل القارئ من باب ظاهر ، وبعد طيلة نظر وتأمُّل فكرٍ يخرج من باب آخر - الباب الخلفي- ؛ فالوصول إلى مرمى أبي تمام في استراتيجية اختياره يحتاج لسُلَّم يصعد فيه القارئ بتأمُّل ؛ لينحدر إلى مقصوديته . وهذه مقاربة معنى الشجاعة في المنجَز التي تحتملها لفظة حماسة :

سياق الكمون : باب البيت / ظاهر ، ظهر البيت/ باطن.

إن تحرُّك أبي تمام من مبدأ الكمون حيث القارئ لا يشعر في بدء قراءته لنصوص الحماسة أن نصوصها الجامعة متفقة مع مذهبه ؛ فالمرزوقي القارئ المتعمق يستشعر بحسه النقدي تباعُد المسافات بين شعرية أبي تمام ومذهبه ، وبين انتقاءاته .

إن ذلك التحرّك الكموني يستوجب قراءة مساراته التي تمثّلت -بعد قراءة واعية لسياقات الكتاب كاملة- في مسارين متحاذِيَيْن -يكادان أن يكونا مسارًا واحدًا بخطوتين عميقتين .

تمثل حماسة أبي تمام ثورةً دفاعيّةً عن أصالة شعريته التي انتزعت منه عند كثير من النقّاد ؛ فطريقته كما يصنفونها ليست على طريقة العرب ولا مذاهبهم[1]، خارقة لأصول

(١) يُنظَر : الآمدي ، ص١١ .

الشعرية العربية القديمة ، متجاوزة لصنيع القدماء ، ومتمرّدة على قواعدهم[١] . وهذ كفيل في نظرهم لانتزاع الشاعرية منه ، وإحالته إلى فيلسوف أو حكيم.

إن شعور أبي تمام بنظرة الاتهام السابقة دفعته إلى ثورة الاختيار التي برهنت بالتأمل النقدي أنه لايخرج عمَّا تواضع عليه النقاد من معايير لعمودية الشعر ، إلاّ فيما يُسمى بالخصوصية الشعرية ؛ فله طريقته في التعبير التي لا تخرج بأي حال من الأحوال عن طرائق شعراء العربية السابقين . وهذا النهج يمكن أن نسميه المشاكلة . والمشاكلة لا تعني التقليد والمماثلة والاحتذاء ؛ بل هي الموافقة والمقاربة في الانتماء الواحد والمزاج الواحد ، وهي مقاربة تتسع سِمَتُها لتدخل في دائرة الاختلاف . فلكل شاعر زاوية خاصة ينظر منها ، لا تكسر تلك النظرة حقائق وأصول الإطار العام للمنظور له ، إنما تختلف حقائق المدركات باختلاف الزاوية التي ننظر منها إليها[٢].

وتلك هي المشاكلة ، والاختلاف ، أو ما يسميه بعض النقاد – بصورة مبسطة – تعايُشَ النمطية مع الخصوصية ، وانسجامها المفضي لذوق خاصٍّ وطعم متميز ، لا يخرج بالشاعر عن مضمار الشعرية العربية[٣] . وفي ضوء ذلك يمكن أن نجد تفسيرًا لمقولة المرزوقي: (أن أباتمام يكتب ما بين الاستجادة والاشتهاء) حيّزًا من الفهم .

ونفهم من كل ذلك أن النصوص التي اختارها أبوتمام موافقة لمذهبه الشعري القائم على المشاكلة ؛ فشعره يُظهِر امتزاج اللون الشعري القديم المضاهي لفحولة الشعراء باللون

(١) يُنظَر : أديون ، محمد ، الحداثة الشعرية عند أبي تمام بين القاعدة والشذوذ ، من كتاب، سؤال الحداثة في الشعرية العربية ، المغرب ، المدارس ، ط١ ، ١٤٢١هـ- ٢٠٠٠م ، ص٥٥ .

(٢) يُنظَر : لبناني ، محمد الصغير ، النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب، لبنان ، دار الحداثة ، ط١ ١٩٨٦م ، ص٢٩٨ .

(٣) يُنظَر : المؤدب ، محمد الأمين ، في بلاغة النص الشعري القديم معالم وعوالم ، المغرب ، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية جامعة عبد الملك السعدي ، د.ط ، ٢٠١٠م ، ص١١٤ .

الجديد المحدث[١]. وهذا الذي جعل شعره حاضرًا في مدونة الشواهد الشعرية دائمًا ؛ حيث أدّى شعره في شواهد البلاغيين والبيانيين اللغويين «دورَ الوسيط بين شعراء القدامى من جهة، وشعر البحتري ، والمحدثين من جهة ثانية»[٢].

وعبر مراحل من التأمل ربما يلحظ القارئ أن مختارات أبي تمام – في خطوة أعمق من الانتقاء ، والانتخاب – تكشف عن رغبته في إنجاز عمل خالد ومشهور ، ترتّب عليه محاولة أبي تمام مخاطبة قارئ غائب «يختلف باختلاف الأزمان ، والأوطان ، قارئ يفترضه النص افتراضاً ، و يهيئ لاستقباله بما يتوفر فيه من بلاغات قادرة على فتحه على متعدّد المعنى ، وضروب التأويل ، ومختلف الأوجه»[٣] . وتلك المخاطبات تهب الخلود ؛ فـ«العمل الخالد لا يفرض معنى واحدًا على أناس مختلفين ، إنما هو يوحِي بمعان مختلفة لرجل واحد ، يتكلم لغة رمزية واحدة في أزمنة متعددة»[٤] . فالقارئ الغائب يلمس في اختياراته أبياتًا متنوعة في سياقاتها تخاطب أكثر من فئة ؛ كالرواة ، واللغويين ، والنقاد ، والبلاغيين ،والأدباء ، والكُتّاب، والعامة ، والجمهور .

التقية الاختيارية الشعرية :

مخاطبة أبي تمام فئاتٍ متنوعةً بأبيات مختارة من عصور جاهلية واسلامية وغيرها ،

(١) يُنظَر : الربداوي ، محمد ، الفن والصنعة في مذهب أبي تمام ، المكتب الاسلامي ، د.ط ، ١٣٩١هـ ١٩٧١م ، ص٥ .

(٢) عياد : مراد ، مدونة الشواهد في التراث البلاغي العربي من الجاحظ إلى الجرجاني ، تونس ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، د.ط ، ٢٠٠١م ، ص٢١٤ .

(٣) محمود : حمادي ، مقدمة كتاب نور الهدى باديس ، بلاغة المنطوق وبلاغة المكتوب ، ص٦ ، وقد لاحظت الباحثة نور الهدى أن النصوص التي اختارها أبوتمام تحمل بلاغات متعددة ، حملت كثيرًا من الشُّرّاح على استخدام التأويل والتفسير والمقاربة في شرحها ؛ فهي تحمل أكثر من وجه جمالي وثقافي .

(٤) غصن : أمينة ، قراءات غير بريئة في التأويل والتلقي، بيروت، دار الآداب ، ط١،١٩٩٩م ، ص٨ .

ولشعراء مجهولين قدماء -قد يعني ذلك بالتأكيد انتماءه لتقاليد الشعر العربي القديم ، وعدم رفضه لمذهب الأوائل الشعري ، لاسيما إذا ما علمنا أن أبا تمام خالف في تأليفه هذا حركة النقد وقتئذ ، تلك الحركة المتوجهة نحو الشعر المحدث[١]. كما إن مختاراته من خلال القارئ الغائب «جاءت تجسيدًا لما آخذَه النقاد عليه»[٢] . حيث سنلحظ بسياقاته ردًّا عمليًّا على ما اتُّهِم به من الخروج عن النسقيةالشعرية القديمة؛إذ سيلحظ القارئ في مختاراته بعضاً من الاستعمالات البديعية التي أثارت قضايا نقدية ، ولعل من مؤشرات انتماء مختاراته وقربها من تقاليد الشعر العربي القديم احتفاء النقاد ، والرواة ، والنحاة بها ، إذ يعدونها أنموذجًا للدرس الشعري الأصيل.

سؤال الكمون :

في أبواب أبي تمام العشرة شَكَّل الشعراء المغمورون أغلب مادتها الشعرية ، ولم يحظ المشهورون فيها إلاّ بالنزر القليل . والشعراء الثلاثة الأمويون (الأخطل – الفرزدق – جرير) هم من الشهرة بمكان ؛ فهل غابوا عن حماسة أبي تمام؟!

القارئ للحماسة سيلحظ وجود نماذج شعرية متعددة للشاعرين : الفرزدق ، وجرير ، وسيلحظ الغياب التام للأخطل !!

سياقات الحضور :

يحضر الفرزدق في واحد وعشرين بيتًا ، في أربعة نماذج متفرقة ، لها سياقاتها الخاصة .

النموذج الأول جاء في باب الحماسة ، في سبعة أبيات ، أضاف التبريزي عليها في شرحه بيتًا ثامنًا . تنطق الأبيات في مجملها باعتداد القوم بذاتهم المليئة بروح الاستقلال ،

(١) يُنظَر : عباس ، إحسان ، تاريخ النقد العربي ، ص٦ .

(٢) الوشمي : عبد الله ، وجه الشعر قراءة في مآخذ النقاد على معاني أبي تمام ، الرياض ، مكتبة الرشد ط١ ، ١٤٣٠هـ- ٢٠٠٩م ، ص١٨٩ .

والشجاعة[١]:

إنْ تُنـــصِفُونا يَـــآلَ مَـــرْوانَ نَقْـــترِبْ ... إلَـــيْكُمْ ، وإلّا فَـــأْذَنُوا بِبِعَـــادِ
فَـــإنّ لنـــا عَـــنْكمْ مَراحـــاً ومَـــذْهبًا ... بِعِـــيْسٍ إلى ريـــحِ الفَـــلاةِ صَـــوادِ
مُخَيِّـــسَةٍ بُـــزْلٍ تَحايَـــلُ فِي الـــبُرَى ... سَـــوَارٍ عَـــلى طُـــول الفَـــلاة غَـــوادِ
وفِي الأرضِ عَـن ذي الـجَوْرِ مَنْـأًى وَمـذْهبٌ ... وَكـــلُّ بـــلادٍ أوْطَنَتْـــكَ بـــلادي
ومـــاذَا عـــسَى الحَجَّـــاجُ يبلُـــغ جَهْـــدُهُ ... إذا نَحْـــنُ خَلَّفْنـــا خَفـــيرَ زِيَـــادِ
فَ... أبي الحَجَّـــــاجِ وَ... عَجُـــــوزِهِ ... عَتِيـــدُ بَـــهْمٍ تَرتَـــعِي بِوِهَـــادِ
فَلَـــوْلا بَنُـــو مَـــروانَ كَـــان ابـــنُ يوسُـــفٍ ... كَـــما كـــانَ عبـــدًا مِـــن عَبِيـــد إيـــادِ

النموذج الثاني (بيتان) جاءا في سياق الأدب . وفي كتاب المحاسن والمساوئ جاءا في سياق أحسن ما قيل في المراثي[٢]:

إذامـــا الـــدَّهْرُ جَـــرَّ عَلـــى أُنـــاسٍ ... حَوادثَـــــهُ أنَـــــاخَ بآخَرِينـــــا
فقُـــلْ للـــشّامِتِين بنـــا أَفيقُـــوا ... سَـــيَلقى الـــشّامِتُون كـــما لَقِيْنـــا

والبيتان نرى أنهما إلى الحكمة أقرب .

النموذج الثالث : (ستة أبيات) يمدح فيها الفرزدق على بن الحسين ، ولكنها لم تأت في سياق المديح ؛ بل وضعها في باب الأضياف . يقول[٣]:

إذَا رَأَتْـــهُ قُـــرَيشٌ قـــالَ قائِلُهـــا : ... إلى مَكـــارِمِ هَـــذا يَنْتهـــي الكَـــرَمُ
هَـــذا الَّـــذي تَعْـــرِفُ البَطْحَـــاءُ وَطْأتَـــهُ ... والبَيْـــتُ يَعْرِفُـــهُ والحِـــلُّ والحَـــرَمُ

(١) المرزوقي ، ديوان الحماسة ، ٦٧٦/٢-٦٧٧ ، يُنظَر : ديوان الفرزدق ، تحقيق إيليا الحاوي ،ص٢٧٢.

(٢) ديوان الحماسة ، ١٢٠٨/٣ .

(٣) المصدر السابق، (١٦٢١/٤) .

يَكـــاد يُمْـــسِكهُ عِرْفـــانَ رَاحَتِـــهِ رُكْـــنُ الحَطِـــيْمِ إذا مَاجـــاءَ يَـــستلمُ

والمدح في الأبيات ممزوج بوصف كرمه .

النموذج الأخير جاء في (ستة أبيات) في باب الأضياف[1]:

وَداعٍ بِلَحْـــنِ الكلـــبِ يَـــدْعُو وَدُونَـــهُ مِـــن اللَّيـــلِ سَـــجْفَا ظُلْمَـــةٍ وغُيُومُهـــا

دَعـــا وَهْـــو يَرْجُـــو أَنْ يُنَبِّـــه إذْ دَعَـــا فَتًـــى كَـــابْنِ لَـــيلَى حِـــينَ غَـــارَتْ نُجُومُهـــا

بعثْـــتُ لَـــهُ دَهْمَـــاءَ ليـــسَتْ بِلَقْحَـــةٍ تَـــدُرُّ إذا مَـــا هَـــبَّ نَحْـــسًا عَقِيمُهـــا

كـــأنَّ الـــمَحَالَ الغُـــرَّ في حُجُراتِهـــا عَـــذارى بَـــدَت لـــمَّا أُصـــيبَ حَمِيمُهـــا

غَـــضوبًا كَحَيْـــزُومِ النَّعَامَـــةِ أُحْمِـــشَتْ بِـــأَجْوازِ خُـــشْبٍ زَالَ عَنْهَـــا هَـــشِيْمُها

مُخَـــضَّرةٌ لا يُـــجْعَلُ الـــسِّتْرُ دُونَهَـــا إذا المُرضِـــع العَوْجـــاءُ زَالَ بَرِيْمُهـــا

إن أغلب تلك النماذج نسبت للفرزدق ، ولغيره ؛ بل إن نسبة بعضها لغير الفرزدق أقرب للصحة ؛ كما هي أبيات مدح علي بن الحسين ، وأبيات الحكمة .

هذا يجعل دراسة استراتيجية أبي تمام في سبب اختياره أبياتًا للفرزدق أمرًا صعبًا لا يمكن التعويل والاتكاء عليه علميًّا ، إلَّا أنه يمكن مقاربة دلالات الاختيار بصفة عامة ، لاسيما دلالات الأبيات التي ثبتت صحتها له ، ووُجِدت في ديوانه .

النماذج الأربعة كلها لا تخرج عن روح القصيدة العربية ، لفظاً ومعنى . النموذج الأول كان محفز أبي تمام لاختياره ما وجد به من ألوان بديعية ؛ كالطباق (تقترب – بعاد) ، والتكرار (بلاد – بلادي – عبد– عبيد) ، والألفاظ العربية الفصيحة القوية ؛ فروح الصنعة اللفظية موجودة في شعر الفرزدق ، وأبو تمام رجل صنعة ؛ فكان «حريصًا على الفصيح من

(١) ديوان الحماسة، ١٧٠٢/٤ .

الألفاظ ، نزّاعًا إلى محاكاة العرب الأقحاح في لغتهم وألفاظهم»[١]. كما أن النموذج الرابع فيه تصوير مُحْكَم للمعاني ، إلاّ أنه يقاسم النموذج الأول ، محفز الصنعة اللفظية ، والاهتمام بالألفاظ القحاح في اللغة العربية ؛ فتجد الجناس في قوله : (وداع ، يدعو ، دعا ، دعا) . وتجد الألفاظ القوية القديمة (لقحة ، حيزوم النعامة ، أحمشت) . والعلاقات اللغوية التي بينهما من أكبر محفزات الاختيار .

سياقات التقارب .. سؤال ـ قوة الصائغ للكلام :

سياقات استحضار نصوص الفرزدق السابقة قد أوضحت أن أباتمام ربما أراد أن يُظهِر أنّ الفرزدق رجل صنعة في بناءات قصائده ، وهو رجل عقلٍ ، فأبياته المختارة أغلبها في الحكمة، والمدح ، والفخر ، والشجاعة .

ولربما أراد أن يؤكد من هذا الجانب أيضًا أن الفرزدق وإن كان صاحب صنعة شعرية فهو في صناعته يجري على طريقة متقاربة ، ونسج شعري متقارب ؛ فما أورد له من نماذج تؤكد على ذلك فهي تأتي في سياقات واحدة ومتقاربة ؛ بل إن شعره في المديح (مدح الحسن بن علي) يقرب من شعره في الفخر (فخره بكرم الضيافة) ؛ ولذا جاء بالنموذجين تحت باب واحد (الأضياف) . والرؤية هذه قال بها عدد من النقّاد ؛ فأبوهلال العسكري يقول : «المقدّم في صنعة الكلام هو المتولي عليه من جميع جهاته ، المتمكن من جميع أنواعه ، وبهذا فضلوا جريرًا على الفرزدق ، وقالوا : أن يكون في قوة صائغ الكلام أن يأتي مرّة بالجزل ، وأخرى بالسهل ، فيلين إذا شاء ، ويشتد إذا أراد . ومن هذا الوجه فضَّلوا جريرًا على الفرزدق ... والفرزدق يجري على طريقة واحدة»[٢]. وهذا الأمر لا يُعدّ عيبًا كبيرًا ، ولا يقلّل من مكانة الفرزدق الشعرية .

(١) الربداوي : محمود ،الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام ، دمشق ، دار الفكر ، د.ط ، د.ت ،ص١١٩.

(٢)الصناعتين ، ص٢٣-٢٥ .

إذا كان استحضار أبي تمام لشعر الفرزدق جاء تقاربًا ، من باب تشاكل الصنعة الشعرية – وقد اشتهر كلاهما بشعر الصنعة – فكيف كان سياق حضور جرير المعاكس لشعرية أبي تمام ، الذي عُرِف واشتُهِر بأنه شاعر طبْعٍ ؟ وما دواعي استحضاره؟

سياقات التعارض : سؤال الفن:

وُسِمَتْ شعرية جرير في مدونة النقد القديم بالطبع ، وعُزِّزت السِّمة بسيرورة شعره وتنوعه، التي تستلزم (ترك التكلف ، ورفض التعمُّل ، والاسترسال للطبع) ، كما قال الجرجاني عن شعر جرير[١] . فأضحى شعره بذلك مستحسنًا عند الجمهور[٢] ، مستجيبًا لتطلعات العامة من الناس ... فالشيوع سبيلٌ إلى التداول ، ثم يكون الاستحسان دليلًا على بلوغ الشعر مرتبة الجودة في نوعه ؛ فهو يجمع بين الرجز والقصيد ، ويُحْسِن ضروب الشعر المختلفة [٣].

وأبوتمام في المدونة النقدية ذاتها وُسِمت شعريته بالتصنع ، كونها تصطدم بتقاليد القصيدة العربية ، وتشكِّل نغمةً نشازًا لا يستسيغها الذوق الحضاري المترف[٤] ، في اتكائها المكثف على البديعيات ، ولا يستحسن إلاّ عند الخاصة .

إنّ تعارُضَ الشعريتين في المدونة النقدية بين شاعر الجمهور وشاعر الخاصة قد توهم القارئ بسلبية اختيار أبي تمام لشعرية جرير في حماسته !! فكيف تَجلّى هذا الحضورُ ؟ سلبًا أم إيجاباً؟

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص٢٥ .

(٢) الكفراوي : محمد ،جرير ونقائضه مع شعراء عصره ، مصر ، دار نهضة مصر، د.ط ، د.ت ، ص١٢٨

(٣) حيزم : أحمد ، من شعرية اللغة إلى شعرية الذات ، تونس ، دار صامد ، ط١ ، ٢٠١٠م ، ص٧٥ .

(٤) سعيد مصلح السريحي ،شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد ، جدة : النادي الأدبي ، ط١ ١٤٠٤هـ- ١٩٨٣م ، ص٢٩ .

أورد أبوتمام لجرير ستة أبيات في نموذجين : سياق الأول منهما جاء في المراثي ، إذ يرثي قيس بن فرار بن القعقاع . قائلا [١]:

وباكيةٍ مِنْ نَأْيِ قَيْسٍ وقدْ نَأَتْ ... بِقَيْسٍ نَوَى بَيْنٍ طَويلٍ بِعادُها

أَظُنُّ انْهِمَال الدَّمْعِ لَيْسَ بِمُنْتَهٍ ... عَنِ العَيْنِ حَتّى يَضمْحلَّ سَوَادُها

وَحُقَّ لِقَيْسٍ أنْ يُباحَ لهُ الحِمَى ... وأَنْ تُعْقرَ الوَجْنَاءُ إنْ خَفَّ زَادُها

وسياق النموذج الثاني جاء في النسيب ، نسبها أبوتمام للمعلوط السعدي ، وذكر أنها تروى لجرير . يقول[٢] :

إنَّ الظعائن يَوْمَ حَزْمِ سُوَيقةٍ ... أَبْكَينَ عِنْدَ فِراقِهِنّ عُيُونا

غيَّضْنَ مِن عَبَراتهنَّ وقُلْنَ لي : ... ماذَا لَقِيْتَ مِن الهَوى ولِقِيْنا

بَل لَوْ يُسَاعِدُنا الغَيُورُ بِدَارِهِ ... يَومًا لَقَدْ مَاتَ الهوى وحَيِيْنا

من الواضح في اختيارات أبي تمام لشعر جرير أنه عمد فيها إلى أمرين :

الأول : الإشارة إلى تنوّع شعرية جرير في الأغراض والفنون الشعرية ، لاسيما الغرضين اللذين اختار شعره منهما (النسيب ، المراثي) فهو يؤيد بذلك الرأي النقدي في أنه برع في النسيب ؛ فالأخطل أقرَّ بذلك في قوله : «أما جرير فأنسبُنا وأشبهُنا»[٣] . ومن يحتج بجرير قدّمه لأنه «كان أكثرهم فنون شعر ، وأسهلهم ألفاظًا ، وأقلهم تكلفًا ، وأرقّهم نسيباً»[٤] . وتفضيل سكينة بنت الحسين لأشعار جرير في النسيب على شعر الفرزدق -في القصة المشهورة- يعمق رؤية تفوّقه في الغزل .

(١) ديوان الحماسة ، ١١٩/٣ .

(٢) المصدر السابق ، ١٣٨٢/٣.

(٣) ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، ٤٦٧/١ .

(٤) الأغاني ، ص٦.

والأمر الآخر : يبدو في تركيب النص الشعري ، وبنائه اللفظي . فالصنعة الشعرية واضحة في أبيات جرير ، فقد كرر في النموذج الأول ألفاظًا ذات تأثير على المعنى (نأي- نأت – قيس ، بقيس) كما أن الصورة التكاملية في الأبيات الثلاثة – بما فيها من تأكيد على استحقاق المرثي بالرثاء ، وتعميقها عن طريق قرن الوصف بالمرأة الباكية ، وإباحة الحمى- تُعدّ من شرائط الاختيار لهذه الأبيات ، التي نجد علائقها في النص الآخر (إن الظعائن يوم حزم) ؛ ففيه نجد الصنعة في الألفاظ (لقيت ولقينا – جناس ، مات وحيينا- طباق ، الهوى والهوى – تكرار) والتقاطع في بكائية المرأة ، وتبرير معانيها في كلا السياقين ، وحمولة الحوار -يؤكد على أن جريرًا شاعرٌ متصرِّفٌ ، و((فن التصرف هو الذي تميز به شعر جرير عند القدماء . والتصرف هو : كيفية تبرير المعنى وهيئته في التفرد بما هو عام))[(١)]. ونلحظ أن النموذجين يوحيان بمعاني مشتركة ؛ فالرثاء فيه روح المدح ، والغزل به روح العتاب . وهذا امتزاج جمالي فني ، وأبوتمام يهتم بالجمال ، وصياغة الكلام فنيًّا جماليًّا .

ولعل القراءات السابقة لاستحضار شعر جرير تخْلُص – من إشارات أبي تمام- إلى أنه يؤمن بأن الشاعر لا ينفصل في شعريته عن (الطبع والصنعة) ، فكلاهما يفضيان لشعرية عربية متأصلة بأصول اللغة ؛ فـ((الصنعة ، والطبع لا يتعارضان ، بل يقوى أحدهما بالآخر ، ويشتدّ أزره))[(٢)]. والتفرُّد يكون بين الشعراء في ضروب الأساليب والمقدرة على تنويع الفنون.

إذن ؛ فاستحضار أبي تمام لجرير كان أكثر إيجابية من استحضاره لشعر الفرزدق ، الذي كان استحضاره – على الرغم من كثرته – في نظرتنا قريبًا من السلبية ؛ فهو يأتي في

(١) د.أحمد حيزوم ، من شعرية اللغة إلى شعرية الذات ، ص٨٦ ، ويمكن الإشارة هنا إلى أن الآمدي جعل جريرًا أنموذجًا للشعر الذي على السمت العربي ، فأقامه حجة يحاجج بها أباتمام في ما يخرج به عن السمت العربي.

(٢) قصاب : وليد ، قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم –ظهورها وتطورها- ، دار العلوم الرياض، الطبعة الأولى ، ١٤٠٠هـ-١٩٨٠م ، ص٧٢ .

إطارات متقاربة في حين نجد سياقات حضور جرير متنوعة في غرضين مهمين من أغراض الشعر العربي ، وهو بكل ذلك يعمل في مسارات تضمن له الخلود المغاير.

سؤال الغياب –غياب ما اشتهر به الثلاثي الأموي :

(تهاجيهم– قصائد الهجاء/ النقائض):

شهرة نقائض الثلاثي الأموي المتمثلة في نصوص الهجاء (النقائض) تجعل من سؤال غيابها عن مختارات أبي تمام ضرورة محتمة !! فلِمَ لَمْ يختَرْ منها أبوتمام على الرغم من شهرتها وجودتها؟!

أول إجابة منطقية ستعمد للذهن هي : أن منهجية أبي تمام في اختياراته حتّمت غيابها ؛ فهو يعمد إلى اختيار الشعر المجهول ، قليل الانتشار . وإلى الشعراء المجهولين . وتلك النصوص من الشهرة بمكان ؛ لذا تجنب إيرادها.

الأمر الآخر يتعلق بحركة النقد ، فقد احتكم بعض النقاد إلى الدين في تقديم الشعراء، وربطوا الشعر بالأخلاق ، والعقائد ؛ فقد احتج من يقدم جريرًا على منافسيه بأنه كان عفيفًا ديّنًا . وهذا الحكم النقدي ليس فنيًّا بل له علاقة بالدين ؛ على الرغم من أن البيئة النقدية وحمولاتها المعرفية وقتئذ كان بها متسع لقبول التحديث الشعري ، بعيدًا عن ربط الإبداع بالدين ؛ فحركة النقد كانت قائمة في أكثر مساراتها على السؤال الفني لا الأخلاقي . إلاّ أن القارئ سيجد بعضًا من النقاد يربطون الشعر بالدين ، وقد عانى أبوتمام من هذا الربط بين الشعر والدين «حتى ادعى قوم عليه الكفر ، ثم حققوه وجعلوه سببًا للطعن على شعره ، وتقبيح حسنه»[1] . فتأثُّر أبي تمام بهذا الفكر ومراعاته مبدأ وارد ؛ فالمجتمع وبعض طبقات النقاد يستهجنون كل ما هو بعيد عن الأخلاق الحميدة ، والنقائض قائمة على السب ، والشتم، واستبعادها من هذا الباب في الحماسة وارد . كما أشرنا.

(١) قباوة : فخر الدين ،الأخطل الكبير حياته وشخصيته وقيمته الفنية ، ص٣١٨ .

الأخطل وسياق الغياب :

أوضحنا سابقًا أن سؤالات أبي تمام في الاختيار لجرير والفرزدق كانت تدور حول قوة صياغة الكلام والشعر بين شاعر الطبع والصنعة ، وشاعر الخاصة والعامّة . والمعيار الذي نراه تجلّى من التساؤلات الاختيارية هو : إنّ تشاكُل الشعراء مع القديم لا يمنع من وجود دائرة للاختلاف والتفرُّد ، وإنّ كلّ شاعر هو مطبوع صانع ، ولا ضير في ذلك البتة . وهذا هو مذهب أبي تمام ؛ وبذلك كشف من خلال اختياراته عن مذهبه الشعري ، ودافع عنه ، وضمن له الخلود .

هذا بالنسبة لاختيارات الفرزدق وجرير ؛ أمَّا الأخطل فقد غاب في حماسة أبي تمام الكبرى، وهذا ما يبعث على التساؤل حول موقف أبي تمام من هذا الشاعر .

إنّ «من السهل القول : إن شعر الأخطل لا يستجيب لذائقة أبي تمام الشعرية ، ومعاييرها في الاختيار ، وأنه لا يحتوي أبياتًا تتلاءم مع مذهب أبي تمام الشعري»[١] ، إلاّ أن هذا التعليل غير مبرهَنٍ ، وقد يشكّك فيه كتابه الآخر ، الذي جمع فيه نقائض الأخطل مع جرير[٢] . ويمكن تبرير هذا الغياب بأنه غياب إيجابي مدروس ، وليس غيابًا سلبيًّا قائمًا على عدم قناعة أبي تمام بشعرية الأخطل ، ولا سيما أن شعريته قُرِنت كثيرًا بشعرية النابغة ، الذي اختار له أبوتمام أكثر من نموذج.

حين نعلم أن أباتمام كان من استراتيجيته في الاختيار (الرد على المآخذ التي كانت تدور حوله في أروقة النقد) ، وكان منها اتهامه بالنصرانية ، والأخطل شاعر نصراني اشتهر بذلك ، إلى الدرجة التي أصبحت ديانته علامة من علامات هجائه . ولربما كان اختيار أبي تمّام له في ذلك

(١) نوافذ الرؤيا ، ص٩١ .

(٢) يمكن أن يتساءل أحدهم : لماذا أيضًا لم تمنع نصرانية الأخطل أباتمام من الاختيار له في هذا الكتاب ؟ نقول : هناك فرق كبير بين الجمع والاختيار . الاختيار ذائقة الرجل وتفكيره ، أما الجمع فهو توثيق التراث وروايته وحفظه . وربما يحفظ كثير من العلماء والرواة تراثًا وروايات لا تتواءم مع توجُّهاتهم .

الوقت سيصبح من المطاعن عليه التي تؤكد التهمة ؛ فتجنّب اختياره بسبب ذلك .

ومقولة الأخطل الشهيرة التي قالها في معرض تأكيده على تجويد شعره ، بأن على «العالِم بالشعر بأن لا يبالي إذا مرّ به البيت السائر الجيد أمسلم قاله ، أم نصراني» تدلك من وجه ظاهري على أن هناك من النقاد من يبالي ويهتم بتصنيف الشعر الجيد حسب ديانة قائله (مسلم/ نصراني)، وربما يكسد شعره ويسقط لنصرانيته . وأبوتمام العالِم بالشعر لا يُسقِطُه من حماسته بسبب ضعف شعريته أو ما شابه ذلك ؛ بل يسقطه – ربّما- لأجل ديانته النصرانية التي اتُّهِم بها أبوتمام .

سؤال الغياب إذن ربما كان له علاقة بنظرة النقاد واحتكامهم إلى الدين في تقويم الشعراء وشعريتهم !!

٢ – ٢ – الوحشيات :

ألف أبوتمام اختياراته (الوحشيات) بعد حماسته الكبرى بشهور قليلة[١] ، وزمن التأليف له دور في إبراز المعايير المقصودة في بناءاته المختارة للنصوص ، وقد أشرنا سابقًا إلى أن أباتمام خالف حركة التأليف في المختارات ، فتحول نحو الشعر القديم باحثًا بهذا العمل عن قارئ مختلف يعي توحش اللغة ومغايرتها ، في وقت لم تَعُد مسارات الانتقاد وحركة النقد قادرة على استيعاب توحُّش اللغة الإيجابي ؛ فكانت ردة فعلها تقريضَ شعر أبي تمام وتعييبَه ، وانتقادَه في مسألة الألفاظ الغريبة الوحشية والبدوية[٢] ، واستقباح ذلك ، ورفض بديعياته .

(١) يُنظَر : عراق ، عبد البديع محمد ، دواوين الحماسة دراسة تاريخية وفنية ، مصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د.ط ، ١٩٩٨م ، ص١٦٥ .

(٢) يُنظَر : الواد ، حسين ، اللغة الشعرية في ديوان أبي تمام ، بيروت ، دار الغرب الاسلامي ، ط١ ١٤٢٥هـ-٢٠٠٥م ، ص١٣ .

كلُّ ذلك غفلة منهم ، عن مسألة توحش اللغة الإيجابي في الإبداع ؛ فكانت اختياراته نقدًا ضمنيًّا ، واعتراضًا فكريًّا واعيًا على رفض الثقافة النقدية المحيطة به لشعريته . ومن هنا جاء مسمى (وحشيات) أي : التوحش الإيجابي «عندما تكون المعاني قصيّة، لا تسلم لك نفسها من أول قراءة»[١]. والجرجاني كشف في أطاريحه فكرة معنى المعنى، وعن المعنى الذى «لايحصل لك إلَّا بعد انبعاثٍ منك في طلبه ، واجتهادٍ في نَيله»[٢] . عن الشعر المحتاج لأن يُدرَك بالفكر ، ودقائق يوصل إليها بثاقب الفهم[٣].

وهذا المسمى (الوحشيات) ، لا يتعارض أبدًا مع ما قاله الميمني من أن سبب التسمية: أنّ «هذه المقاطع أوابدُ ، وشواردُ لا تُعرف عامّة ، وأغلبها للمقلّين من الشعراء المغمورين منهم»[٤] . فالمقاطع تكون شاردة مغمورة ، ومتضمنة معاني عميقة ، وانزياحية .

ولعلي لا أميل إلى أن الوحشية دالة على غرابة هذه النصوص الشعرية ؛ فأغلب النصوص ألفاظها واضحة وسهلة ، وإن كان بعضها يحوي نصوصًا ألفاظها غريبة ، لكن الأرجح أنها من التوحش الإيجابي الذي يشجع على اختيار النص المغلق القصي ، المحتاج إلى التأمل وبُعْد النظر ، حاملًا في معانيه الكثير من الجمال المعنوي ، والفني ؛ جمال انزياح اللغة ، وهي ذاتها تمثل شعرية أبي تمام التي غالبًا ما تحتاج إلى توسيع دائرة الذهن والبصيرة الفكرية .

ومن المهم الإشارة إلى أن النصوص القديمة المختارة وإن كانت تحمل مذهب أبي تمام وتتفق مع مذهبه ومنهجه الشعري إلّا أن أبا تمامٍ «كان من غير المعقول أن يجد في شعر

(١) باديس : نور الهدى ، بلاغة المنطوق وبلاغة المكتوب ، ص٢٧١ .

(٢) دلائل الاعجاز ، قراءة محمود شاكر ، القاهرة ،مطبعة المدني ، ط٣ ، ١٤١٣هـ-١٩٩٢م ، ص٩٨.

(٣) يُنظَر : أسرار البلاغة ، قراءة محمود شاكر ، القاهرة ، مطبعة المدني ، ط١ ، ١٤١٢هـ- ١٩٩١م ص١٤٥ .

(٤) وحشيات أبي تمام ، تحقيق عبد العزيز الميمني ، محمود شاكر ، القاهرة ، دار المعارف ، د.ط ،ص٦ .

السابقين له ممن عاشوا في عصر غير عصره ، واغتذوا بثقافة غير ثقافته ما يتفق ومذهبه كل الاتفاق ؛ من حيث الإكثار من المجاز ، والاعتماد في الشعر على العقل ، ومقاييسه المنطقية ، وعلى البديع وما يفيد في تلوين المعنى ، وتشقيقه»[١].

وبما أن «أغلب نصوص الوحشيات للمقلين من الشعراء ، أو المغمورين منهم ، فهذا يعني أن نصيب المشهورين سيكون قليلًا ؛ فكيف كان حضور الثلاثي الأموي؟»[٢].

حضر الثلاثي الأموي في سبعة نماذج شعرية ، كان الفرزدق الأكثر حظًّا في الحضور ، فقد حظي في الوحشيات بخمسة نماذج :

الأول جاء في باب الحماسة . يقول فيه[٣]:

تَـرَوَّحْ يَـا لَقِيطُ فَـإِنَّ لَـيْلَي إلى حَسَبٍ مَبَاءتُهُ مُنيفُ

وَفِي الأعْيَاصِ أَصْهَارٌ لِلِيْلَي وَفِي ضيرٍ لَهَا صِهْرٌ شَريفُ

نسب أبوتمام هذه الأبيات للفرزدق ، وديوانُه يخلو منها . وعلى أية حال فإن الأبيات فيها جناس ، وقد يكون معنى الأبيات في الشجاعة الفخرية دافعًا للاختيار.

في باب الآداب جاء **النموذج الثاني**[٤] :

المَوْتُ شرٌّ جَدِيدٌ أَنْتَ لاَبِسُهُ وَلَنْ تَرَى خَلَقَاً شرّاً مِنَ الهَرَمِ

إنِّي لَـيَنْفَعُنِي بَأْسِى فَيَصْرِفُهُ إذَا أَتَى دُونَ شَـيءٍ مِـرَّةُ الوَذَمِ

(١) كمال : محمد ، وحشيات أبي تمام دراسة ، موقع الكتروني ، موسوعة دهشة ، ص٧

(٢) نوافذ الرؤيا ، ص٨٨ .

(٣) الوحشيات ، ص٢٢ .

(٤) المصدر الوحشيات ، ص١٦١ .

هذا البيتان اقتطعهما أبوتمام من قصيدة طويلة عدد أبياتها تسعة وعشرون بيتًا ، قالها الفرزدق في هدم بيعة دمشق التي هدمها الوليد بن عبدالملك وحوّلها مسجدًا ، أبرز مايميزهما أنهما يعبّران عن حكمة وجودية مكثفة ، تتساوق مع سياق القصيدة المضمر (المدحية) ؛ فأبياتها تبدأ بحكمة غرَضها غير معلن/ مضمر ، ثم يمدح الحكم بن أبي العاصي ، ومروان بن الحكم ، ثم الوليد بن عبدالملك[1] :

أَمّـا الـوليـدُ فـإنَّ الله أَوْرَثَـهُ بعلمِهِ فيهِ مُلكًا ثَابِتَ الدِّعَمِ
خِلافَةٌ لَمْ تَكُنْ غَصْبًا مَشُورَتُها أَرْسَى قَواعِدَهاالرَّحْمنُ ذُو النِّعَمِ

ويختم القصيدة بخاتمة علنية ، يطلب فيها من ممدوحه العطايا ، بأن يملأ دلاءه الفارغة من عظيم أنهاره.

عَسَتْ فُرُوع دِلائي أنْ يُصادِفَها بعضُ الفَوائِضِ مِن أَنْهارِكَ العِظَمِ

وبعد الوقفات المركزة على أجزاء من القصيدة نلحظ أن البيتين اللَّذَيْن اختارهما أبوتمام هما أساس النص ، وبؤرة معناه . وانطلاقة الفرزدق من الإضمار المحبب للنفوس في بدايات القصيدة إلى الإعلان المصّرح به في نهايتها يعمِّقان ذلك . فالعلائق بين المضمر والمعلن في بداية القصيدة وخاتمتها واضحة ؛ فالموت والهرم من الأمور التي يتوسل بها الشعراء لعطاء ممدوحيهم ، فهو يبدأ بهذين البيتين بوصفهما شافعاً لطلبه في خاتمة القصيدة .

العلائق التي تم توضيحها ومركزية البيتين هما المحفز لأبي تمام في اختيارهما ، كما لا يخفى أن هناك محفزًا واضحًا قد يكون أبوتمام حريصًا على إظهاره ، وهو وجود الطباق في البيت الأول . بين (جديد وخلق) ، والجناس بين (شر ، شرًّا) . كما أن حمولة الأبيات تشير إلى ارتكازه على أسلوب الحِجَاج ، وهي «الخاصيّة الحِجاجية النقدية المتواترة في آثار الفرزدق ،

(١) ديوانه ، تحقيق شاكر الفحام ، ص٤٠٢ .

والمتجلية في أشعاره ، على اختلاف صِيَغها التعبيرية»[١] . وقد يكون هذا مؤكدًا على أن اختياراته خادمة لمذهبه الشعري «فالشعر المختار مليء بالاستعارات ، والمتضادات ، والمتجانسات ، وغيرها . وهو مبني على المخالفة ، لا على الموافقة»[٢] في فنيات الشعر ، وتصويراته ، واقتراناته ، وحُجَجِيّاتُه وبراهينه . وبهذا تكون طريقة أبي تمام هي ذاتها طريقة شعراء الحماسة في صياغة الشعر.

الأنموذج الثالث في باب الآداب ، يخاطب فيه زوجته التي عيرته بعدم الإنجاب مدافعًا[٣]:

تقــولُ : أراهُ واحــداً طــاح أهلُــه وأَسْــلَمَهُ في الــوارثينَ الأباعــدُ
فقلــتُ : عَــسَى أن تُبــصِريني كــأنّما بَنــيَّ حَــوَاليَّ الأســودُ الــحَوارِدُ
فــإنَّ تمــيمًا قَبْــلَ أنْ يلــدَ الحَــصى أقــام زَمَانًــا وهــو في النــاس وُاحِــدُ

نلحظ في المقطوعة اعتمادها على الحوار والجدل حول فكرة حياتية ، يستخدم فيها الفرزدق أسلوب الاقناع المبرهن ، والاحتجاج الشعري الذي اشتهر في حركة النقد آنذاك ؛ بدافع تعدد الأحزاب والمذاهب ، إذْ «من الطبيعي أن يتدخّل الشعر في هذا الخلاف ، وأن يأخذ صورة الجدل»[٤] . ولا أوضح من صورة الجدل الأموي المتمركز في النقائض في تلك الفترة ؛ إذْ من المرجح أن جدلية الحوار في النص هي حافز أبي تمام لاختياره .

(١) الإمام : عمر ،السنة الشعرية في العصر الأموي ، ص٢٥١

(٢) الرباعي : عبد القادر ،حماسة أبي تمام : قراءة في شاعرية الاختيار ، مجلة جذور ، جدة ، نادي جده الأدبي ، ج٢ ، مج١ ، ١٤٢٠هـ- ١٩٩٠م ، ص٧٦ .

(٣) الوحشيات ، ص١٧١ ، ديوانه ، إيليا الحاوي ، ص٤٩.

(٤) الشايب : أحمد ، تاريخ النقائض في الشعر العربي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، الطبعة الرابعة ، ٢٠٠٢م ، ص٢١٤ .

الأنموذج الرابع : في باب الهجاء . يقول فيه الفرزدق هاجيًا ابنَ جيّار مولى بني مربع[١]:

لَـوْ أنَّ قِـدْراً بكَـتْ مِـنْ طُـولِ ماحُبِـسَتْ عـلى الخُفـوفِ بَكَـتْ قِـدرُ ابـن جيَّـارِ

مـا مَـسَّها بَلَـلٌ مُـذْ فَـضَّ مَعْـدِنَها ولا رَأَتْ غَـيرَ نـارِ القَـيْنِ مِـنْ نَـارِ

المقطوعة كناية عن بُخل هذا الرجل ، استخدم فيها انزياح اللغة عن طريق الاستعارة، التي كانت دافعًا للاختيار ، بما تحمله من أبعاد تهكُّمية ، وصور مضحكة ؛ لأن أغلب هجاءاته عارية مكشوفة .

ثَمّةَ أمر يمكن ملاحظته على البيتين ؛ أنه لم يخترهما في هجاء الفرزدق لجرير على الرغم من شهرة هجائه له ، كما يلحظ في ذلك الزمن ؛ إذْ كانت «المناقضة البذيئة عنصرًا هجائيًّا أصيلًا ، ولا سيما بين جرير والفرزدق»[٢] .

أضف إلى ذلك أن أباتمام اختار له هجاءً غير فاحش ؛ على الرغم من أنه اشتهر بإقذاعه في أهاجيه[٣]وفُحشه فيها . والأنموذج الذي اختاره أيضاً يمتاز بقصره (بيتين فقط) ، ربما يدل هذا على أنها من أهاجيه ، التي قالها أول حياته فـ«أكثر أهاجي الفرزدق في فترته الأولى قصيرة فيها البيتان ، وفيها الثلاثة ، وقد تبلغ الأربعة ، والخمسة . وأهاجيه على قِصَرها لاذعة ، تؤدي غرضها ، وتصيب هدفها»[٤].

الأنموذج الأخير ، جاء في باب السماحة ، والأضياف . نسبها أبوتمام لمالك التغلبي ،

(١) الوحشيات ، ص٢١٩ .

(٢) تاريخ النقائض ، ص٤١٢ .

(٣)الفحام ، الفرزدق ، ص٣٣٣ .

(٤)الفحام ،الفرزدق ، ص٤٣٤

وهي مثبتة في ديوان الفرزدق ، والأغلب أنها له[١] :

ومَـرَّ بنـا المختـارُ مختـار طـيّءٍ فَـرَوّى مُـشاشا كـان بـالأمس صَـادِيَا
جَلَبْنـا لـه صَـهباءَ كالمـسك ريحُهـا إقَامَتَـهُ حـتّى ترحَّـل غادِيـا
فَمـرَّ وقـدْ كانـت عليـه غَبَـاوةٌ يَخَـال حُـزُونَ الأرض سـهْلًا وَاودِيَـا

للأبيات دلالة الكرم ، والإحسان للضيف ، والسماحة ، في التعامل . وأبرز ما حرَّك أبوتمام نحوها – سواء كانت للفرزدق ، أم لغيره ؛ فضلاً عن معناها العميق ، في الكشف عن نسقية الكرم العربي – هو الجناس الكامل في البيت الأول ، والتشبيه في البيت الثاني.

يأتي جرير تاليًا للفرزدق في الحضور ، تمثّل حضوره في نموذجين:

الأول منهما في باب الحماسة ، لم ينسبه أبوتمام لجرير ، وجعله مجهولاً بقوله : ((وقال)) . والمقطع موجود في ديوان جرير في خمسة أبيات ، اختار منهما أبوتمام بيتين ، هما[٢]:

فـإنْ تـضربُونا بالـسياط فإنَّنـا ضَرَبْنـاكُمُ بالـسَّيفِ يَـومَ الـصَّرائمِ
وإنْ تحلقُـوا منَّـا الـرُّؤوسَ فإنَّنـا حَلَقْنـا رُؤوسًـا للِّحَـى والغَلاصِـمِ

البيتان بما يحملانه من معاني إظهار الشجاعة والتفوق على خصمه (بني غُبرْ) إلَّا أن تكثيف اختياره لهما من ضمن خمسة أبيات يعطي إشارة إلى الكشف عن أبعاد التوحش الإيجابي بها ، وهي أبعاد واضحة للقارئ ، تمثلت في الجناسات المتعددة (إن- أننا ، تضربونا- ضربناكم، تحلقوا-حلقنا، الرؤوس- رؤوسنا).

النموذج الآخر لجرير في باب الحماسة أيضًا . وعلى الرغم من أن الأبيات سياقها هجائي ، عمد فيها إلى هجاء جساس الطهوي ، إلّا أن أبا تمّامٍ لم يُدخِلها في باب الهجاء ، إنما

(١) الوحشيات ، ص٢٥٩ ، ديوانه ، ص١٣٩.

(٢)المصدر السابق، ص١٢٣.

ضِمْن الحماسة التي تقتضي تجسيد قيمهم التي يتعاملون بها ، والأخذ بالثأر ، وعدم تركه ، ورفض الدية ؛ فهذه القيم تعد إحدى مفاخر العربي ، بل ودليل من دلائل شجاعته وقوته،لذا يجب ألّا يفرّط بها. يقول جرير[1] :

أَبَا الغَوْثِ إنّ الأَيْكَ يَنْقَعُ رِسْلُها وَكَانَ دَمْ الثَّأْرِ النُّمَيْرِيِّ أَنْقَعَا

أَتَبْكِي عَلَى رَيَّا إذَا الحيُّ أَصْعَدُوا وَتَتْرُكُ رَيَّانَ القَتِيلَ المُضَيَّعَا

إذَا صُبَّ مَا فِي القَعْبِ فَاعْلَمِ بأَنَّهُ دَمُ الشَّيْخِ فَاشْرَبْ مِنْ دَمِ الشَّيْخِ أَوْ دَعَا

تختلف هذه الرواية عن رواية الأبيات في ديوان جرير بتحقيق الحاوي اختلافًا يسيرًا في بعض الكلمات ؛ فمثلاً : في بداية البيت الثاني (أتبكي على ريا) مروية في ديوانه (تبكي على سلمى) واختيار أبي تمام (ريّا) بدلًا من (سلمى) يعمّق الرؤية حول محاولته من خلال مختاراته تأصيل شعره وتجديداته التي استوحشها الناس ، ولم يأنس بها الكثير من النقّاد . فهو لم يأت بدعًا إنما طريقة اتبع فيها الأولين وشاكلهم بما يضمن خصوصية صنعته ، ومنها الجِناس إحدى صنائع أبي تمام الشعرية ، وصنيعة شعراء العرب قبله . فهذا جرير يُعمِل الجناس في شعره (ينقع- انقعا ، ريا – ريان).

وفي ديوان جرير ورد البيت التالي :

فَلَوَ انَّها عُصْفُورَةٌ لَحَسِبْتها مُسَوَّمَةً تَدْعو عَبِيْدًا وَأَزْنُما

وأبوتمام في وحشياته في باب الهجاء يستحضر مقطعًا من ثلاثة أبيات ، فيه هذا البيت منسوبًا للعوّام – أحد بني شيبان بن ثعلبة- . وسواء كان البيت لجرير أم لغيره فالمقطع لا يخلو من صنعة أبي تمام الجناسية .

(١) الوحشيات ، ص١١٥ ، ديوانه ، ص٤٣٦ .

واختلاف نسبة الأبيات في الوحشيات ظاهر ، فهذه الأبيات[١]:

إذَا مَاتَ ابْنُ خَارِجَةِ بْنِ حصِنٍ فَلاَ مَطَرتْ عَلى الأَرْضِ السَّمَاءُ

وَلاَ جَاءَ البَشِيرُ بِغُنْمِ جَيْشٍ وَلاَ حَمَلَتْ عَلى الطُّهْرِ النِّسَاءُ

فَيَوْمٌ مِنْكَ خَيْرٌ مِنْ رِجَالٍ كَثِيرٍ عِنْدَهُمْ نَعَمٌ وَشَاءُ

فَبُورِكَ فِي بَنِيكَ وَفِي أَبِيهِمْ إذَا ذُكِرُوا وَنَحْنُ لَكَ الفِدَاءُ

نسبها أبوتمام لعبد الله بن الزبير ، وهي منسوبة للأخطل في ديوانه ، وفي عدد من كتب التراث النقدية.

الأبيات لو رجّحنا قُرب نسبتها للأخطل – وإن كنا نستبعد نسبتها له للسبب الذي ذكرناه في سياق غيابه في الحماسة– فإن سبب استدعائها في باب السماحة والأضياف سياقُ المدح من منظور أبي تمام الدفاعي . وهذا الاستدعاء من أجل هدف التصدي لاعتراضات النقاد على خروجاته . لكن أول ما يبعث الاستغراب في هذا الهدف الدفاعي خلوُّه من ألوان البديع ، وتلاوين البلاغة . فكيف حقق أبوتمام مبتغاه الاختياري في هذه الأبيات المتجرّدة من فنّيات البلاغة؟!

إن معرفتنا بالمآخذ التي أخذها النقاد على أبي تمام في عهده تيسّر كشْف سر استحضاره للأبيات السابقة ، وعلاقتها بمشروعه الشعري التجديدي . فعدم تناسُب الغرض مع الألفاظ والمعاني من أهم مآخذ النقاد على أبي تمام ؛ فهو شاعر تمرَّد على اشتراطات الغرض ، وخالف المعتاد لمعاني الأغراض ، وخرج عن قواعد التقريض التي حدّدها النقاد لكل غرض شعري . فالجرجاني أخذ عليه في المديح مخالفته لشروط هذا الغرض في بيته الذي يقول فيه[٢]:

(١) الوحشيات ، ص٢٤٧ .

(٢) ديوانه ، ص٣٢٦ .

فليَطُلْ عُمْرُهُ، فَلَوْ مَاتَ فِي مَرْ وٍ مُقيماً بها لماتَ غَريبَا

فالمدح يقتضي «البشرى ، والثناء ، والديمومة ، وما يتناسل من حقلها الدلالي ، ومِن ثَمّ فلا يذكر الموت ، ويُنسب إلى الممدوح ، أو إلى شي من مستلزماته»[١] . وبذلك يكون أبوتمام في نظر القاضي الجرجاني خالف المألوف ، وكسر قاعدة التحام المعنى بالغرض ؛ لأنه «أساء بذكر الموت في المديح ، فلا حاجة به إليه»[٢] . وهذا الارتباط بين المدح وذكر الموت أمرٌ لا يُعدّ في صنعة أبي تمام تجاوُزًا أو خروجًا عن طرائق العرب في الصناعة الشعرية ؛ فالأمر متّبَعٌ عند من سبقوه من فطاحل شعراء العرب ؛ كالأخطل الذي ربط الموت بمدْح أسماء بن خارجه[٣] ، فأنشدها بكل سماحةٍ ورضًا أمامه :

إذَا ما مَاتَ ابْنُ خَارِجَةِ بْنِ حِصْنٍ .....

إضافة إلى أن بيت أبي تمام في تعابيره مبالغة في المدح ، وألفاظه من «ألفاظ العامة المبتذلة، وليست من كلام الخاصة ، ولا يحسن النظم مثلها»[٤] . وتلك أيضًا من المآخذ التي

(١) الوشمي ، وجه الشعر قراءة في مآخذ النقاد على معاني أبي تمام ، ص١٣٨ .

(٢) الجرجاني الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص٥٠ .

(٣) كما أنه ورد في ،ديوان المعاني للعسكري ١٣٣/١، ارتباط الموت بالمدح . قال الأخطل مادحًا عبد الملك بن مروان:

إذا مِتُّ مَاتَ الوَفْتُ وانْقَطَعَ النَّدَى مِنَ النّاسِ إلّا فِي قَلِيلٍ مُصرَّدِ

هذا البيت لعله من ناحية ربط الموت بالمدح ومن ناحية الأسلوب وبطريقة تقرب وتقوي نسبة الأبيات السابقة في الوحشيات المنسوبة للزبير، كما أنها تؤكد رفْض النقاد لفكرة ربط الموت بالمدح؛ فالعسكري رفض ذلك . يقول : ((وليس بحسَنٍ عندي أن يقال للممدوح : (إذا مت) فإن استماع ذلك مكروه ، وإن كانت الشعراء قد استعملته في كثير من مقاماتها)) .

(٣) المستوفي : شرف الدين المبارك أحمد بن ، النظام في شرح شعر المتنبي وأبي تمام ، بغداد ، وزارة الثقافة والاعلام، ط١ ، ١٩٩٨م ، ٦٧/٦ .

(٤)النظام في شرح شعر المتنبي وأبي تمام ، ٦٧/٦ .

أُخذت على أبي تمام في خروجه من تقعيدات غرض المدح . وبذلك جاء اختياره لهذا النص ردًّا عمليًّا صامتًا على اتهاماته ، وتأييدًا لصنعته الشعرية وتأصيلها .

ومجمل القول في كل ماسبق : إن سياقات استدعاء أبي تمام لشعر الفرزدق ، وجرير ، وغيابات الأخطل -نبتت من شعور أبي تمام برفض النقاد لتجديداته الشعرية ، التي يعدونها خارجة عن طرائق العرب ، وما نصوا عليه من عمودية ؛ فعدوا كل ما قاله باطل -على حد تعبير الأعرابي -[(١)]في موازنته بين شعريته وكلام العرب الشعري .

هذا الشعور الذي يعيشه أبوتمام في مجتمع لا يفهم ما يقول من شعر ، ويعدُّه ضربًا جنونيًّا يجب أن يُحبس من أجله في المرستان ، ويعالَج ، ويُحظر عليه ماله بسببه[(٢)] . كلُّ ذلك أَشْعَرَهُ بالوحشة . فالوحشيُّ كل شيء لا يستأنس به الناس ، ولم يأنسوا به[(٣)] . فشعرُ أبي تمام في هذا السياق (توحش إبداعي) ، وهو الذي سميناه التوحش الإيجابي وعَدَدْنا الانزياحات اللغوية والجماليات الفنية البلاغية منه ، وهو في رؤية البعض توحش سلبي .

ومن هنا كانت (الوحشياتُ) إثبات لماهية التوحش الإيجابي الذي رفضه كثير من النقاد في صنعة أبي تمام ، كما أنها تكسر في استحضاراتها الشعرية بعضَ تعقيدات النقاد وآرائهم للعملية الشعرية وللآراء النقدية في تجارب الشعراء . فمثلًا : الفرزدق في ظل تتبعنا لسياقات اختيار نصوصه ، وما تنطوي عليه النصوص من دقائق وخبايا فإنها - أي النصوص- تتعاكس مع ما يثار حوله من إعجاب علماء اللغة وعلماء النحو والرواة بقوة ألفاظه ، ووعورتها ، وغرابتها ، وتعقيدها ، وبأنه «يتبع شواذّ القول ، ويجيء بكلامه مع سوء

(١) الصولي : أبوبكر محمد ، أخبار البحتري ، دمشق ، دار الفكر ، ط١ ، ١٣٨٤هـ، ص١٤٧ .

(٢) أبوالعباس أحمد بن عمار في رسالته ،في ذكر أخطاء أبي تمام ، من كتاب ،النظام، لابن المستوفي ٦٧/٦.

(٣) لسان العرب ، مادة (وح ش) .

النظم»[١]. فما اختاره أبوتمام للفرزدق في سياق التوحش الإيجابي نصوصٌ واضحةٌ مفرداتها ، سهلةٌ تخلو من التعقيد ، وتميل إلى البرهنة الشعرية والمحاجة في أغلبها ، وبها مجازات لغوية.

وهذا ربما يؤكد نظرة أبي تمام السابقة إلى الفرزدق في حماسته ، بأنه على الرغم من كثرة ما اختار له من نصوص وتنوع أغراض ؛ فإن نصوصه تحمل صنعة ذاتية واحدة ، وطريقة متقاربة في النسْج ، وضحت هنا في سياق الحِجَاج أكثر .حتى إنّ التهمة الموجهة إلى جرير على لسان البحتري بأنه لا يتصرّف في المعاني كما يتصرّف الفرزدق ربما تبهُت أمام حركة معاني جرير الشعرية التي اختارها أبوتمام . كما إن تركيز أبي تمام على مقطوعات قصيرة للفرزدق دون النصوص الطويلة يدلّل على قناعته بمقولة النقاد : إن الفرزدق في طِواله ليس بأشعر منه في قِصاره .

واختيار أبي تمام في سياقات الهجاء لكل من الفرزدق وجرير يشظّي المقولة النقدية التي اشتهرت على لسان جرير : «إذا هجوت فأَضْحِكْ»[٢] ؛ إذ إن سياق نص جرير الهجائي جاء خطابًا جادًّا معيبًا صارمًا ، في حين جاء خطاب الفرزدق تهكُّمِيًّا ساخرًا ، ولاسيما استعارته التي سبقت الإشارة إليها .

٢ –٣– حماسة البحتري :

من المفارقات الواضحة في حركة النقد العربي في القرن الرابع للهجرة تبايُنُ تلقّي شعرية أبي تمام والبحتري ؛ ما بين رفضِ الطرائقِ تجديد شعرية أبي تمام ، وقبول بمختاراته وإقبال عليها. ورفضٍ لمختارات البحتري –أوصمت وسكون نقدي حولها– ، وقبول وإقبال

(١) المعري : أبوالعلاء ،رسالة الصاهل والشاحج، ت : عائشة بنت الشاطي ، القاهرة : دار المعارف ط١ ، ١٤٠٤هـ– ١٩٨٤م ، ص٤٧٤ ، ويقول أبوالعلاء أيضًا : أمّا الفرزدق فمعروف بوضع الكلام في غير موضعه .

(٢) ابن رشيق : العمدة : ٢/٢٧٠-٢٧١.

قوي دفاعي لعموديته الشعرية . ولعل ثورة أبي تمام التجديدية في اللغة وتوحشاتها الإيجابية عليها مُحرِّكٌ قوي في الكشف عن هذا التبايُنِ وتلك المفارقة. ولغة أبي تمام الشعرية بها تجاوُز عقلاني جمالي ربما لم يُسبق ؛ فكان ثورة الرفض ، وكان المجتمع الذي تُعدّ اللغة جزءاً منه ومن ثوراته متحصِّنًا بنموذج شعري آخر ، تُمثِّل لغتُه جزءًا من لغة مألوفة معتادة ؛ وهو : نموذج العمودية في شعرية البحتري . وقبول هذا النموذج يقابله تفاعل سلبي، وهو عدم الإقبال والقبول لمختارات النموذج الحصن، حصن اللغة والمحافظ عليها (البحتري).

- فلماذا تفاعلت اللغة في سياق هذا المجتمع النقدي ، تفاعلًا سلبيًّا ضد مختارات البحتري ، وإيجابيًّا مع شعريته ؟
- هل خرجت مختارات البحتري عن شرائط القول المعقودة في الذهنية النقدية حينئذ؟
- ما علاقة كل ذلك بسياقات حضور الثلاثي الأموي فيها؟

سعى البحتري -خلافاً لنمط سلوكه وبُعدًا عن شعريته- إلى اختيار معاني جزئية في الشعر العربي القديم ، تقوم على تعزيز القيم والمبادئ والمثل العليا والفضائل ، وربما كان إسقاط الصدق بين إنتاجه الشعري واختياراته هو أحد أسباب عدم تفاعل الذهنية النقدية معها !! فشعره أغلبه قائم على مدائحية مكررة ، أو وصفية ، أو غزلية تقليدية ، بينما مختاراته قائمة على معاني أخلاقية وفضائل وسلوكيات شعرية ، لا تمثل الحياة كاملة بتنوعات الواقع ؛ كما هو حال مختارات أبي تمام التي شملت تماسّاتٍ مع الواقع والحياة ؛ فالحياة واسعةٌ حتى لمذمة النساء!!

كان البحتري في استحضار شواهده مرتكزًا على الشواهد التي تستجيب للمعاني التي أراد تنميطها في حماسته ، وهي معانٍ أغلبُها ذو بُعْدٍ أخلاقي ، وهذا يجعل حضور الثلاثي الأموي - ولا سيما جرير الذي عُرف بعفّته- متوقَّعًا .

إن استقراء حماسة البحتري وتتبُّع استحضارات الثلاثي الأموي بها تؤكد على أن شعر جرير لم يكن –كما كان متوقعًا– الأكثر استجابة للمعاني التي تناولها البحتري في شعريته للقيم؛ بل كان الأكثر استجابة لمعانيه –كما سيّرَتها رؤيته النقدية – هو شعر الفرزدق .

أورد له البحتري أحدَ عشر أنموذجًا شعريًّا ، تتراوح بين بيت مفرد (نموذجان) ، وثمانية أبيات (أنموذج واحد).

النموذج الأول : جاء في باب : حمل النفس على المكروه عند الحرب . قال الفرزدق – وقد لقيه في طريقه ذئبٌ –[1] :

لـمّا سَـمِعْتُ لـهُ هَمَـاهِمَ أَجْهَـشَتْ نَفْـسي عَلَـيّ وقلـتُ : أيـنَ فِـرارِي؟
فَرَبَطْـتُ نُقْرَتَهـا وقُلْـتُ لَهـا : اصْـبِرِي وشَـدَدْتُ فِي ضَـنْكِ المقَـامِ إزارِي

وهذا النموذج يعكس اعتداد الفرزدق بذاته ، التي دعاها لمواجهة الذئب والصبر ورفض الفرار فاستجابت له . وما يميّزه هو الحوار بينه وبين نفسه ، وإن كان حوارًا يسيرًا غير معمق.

الاعتداد بالنفس والاعتزاز بالذات عند الفرزدق حاضر في نماذج كثيرة ، في أغراض مختلفة، لها سياقها الخاص . من ذلك : «سياق الرثاء ، نجده يعبر عن صموده أمام وفاة ابنيه ، وصبره على ذلك ، ويحاول أن ينقل هذا الشعور إلى زوجه ، عبر تذكيرها بأن الموت قد أصاب صفوةً من الناس قبل ابنيها»[2] ، قائلاً[3] :

بِفِي الشّامِتِينَ الصّخرُ إنْ كانَ مَسّني رَزِيّةُ شِبْلَيْ مُـخدِرٍ فِي الضّراغِمِ

(١) البحتري ، كتاب الحماسة ، تحقيق ، د.محمدطريفي ، بيروت ، دار صادر ، ط١ ، ١٤٢٣هـ ٢٠٠٢م ص٣٥ .

(٢) نوافذ الرؤيا ، ص٩٤.

(٣) الحماسة ، ٣٤٧/١ .

فَقَـدْ رُزِيء الأقْــوَامُ قَبْـلِيَ بـابْنِهِـمْ وَإِخْوَانِـهِم، فَاقْنَيْ حَيَاءَ الكرَائِمِ

وَمَـاتَ أبـي وَالمُنْـذِرَانِ كِـلاهُـمَـا وَعَمْرُو بنُ كُلْثُومٍ شهابُ الأرَاقِمِ

فمَا ابناكِ إلاّ مِن بَنِي النّاسِ فاصْـبِرِي فَـلَـنْ يُرْجِـعَ الـمَوْتَى حَنِينُ المآتِمِ

ويعبّر الفرزدق في نموذج آخر عن فخره بذاته في سياق مدح بشر بن مروان ، من خلال طرح تساؤلاته الاستنكارية على مخاطبيه ؛ ليبرهن على أهمية مكانته في قومه ؛ فَمَنْ لهم إذا غيّبه الموت ؟! ومن يستطيع القيام بشؤونهم وأمورهم بعده؟! .يقول[1] :

أرُوني مَنْ يَقُومُ لَكُمْ مَقامي إذا مَا الأمْرُ جَلَّ عَنِ العِتابِ

إلى مَنْ تَفْزَعُـونَ إذا حَثَوْتُمْ بِـأيْـديكُمْ عَـلـيّ مِـنَ الـتّرَابِ

«وقد يأتي الاعتزاز بالذات عبر الدفاع عنها ، إذا ما صدر منها موقف يكون مدار نقد الآخرين له ؛ وهذا ما يتمثل في تلك الأبيات التي يحاول فيها التقليل من حادثة نبوّ السيف في يده ، وهو ما كان موضع هجاء من جرير»[2] ؛ إذ يقول[3]:

إن يَنْبُ سَيْفٌ فِي يَديّ وجَدْتُـهُ فَعَـادِمُـهُ بَـينَ الأنَـامِ كَوَاجِـدِ

فسَيْفُ بَني عَبْسٍ وقَد ضرَبوا بِهِ نَبَا بيَدَيْ وَرْقاءَ عَنْ رَأسِ خـالِدِ

كـذاكَ سُيُوفُ الهنـدِ تَنبو ظُبَاتُـها وَتَقْطَـعُ أحيانًـا مَنَـاطَ القَلائِـدِ

وَلَوْ شِئْتُ قَطَّ السّيفُ ما بَينَ أنْفِهِ إلى عَـلَـقٍ بَيْنَ الشّرَاسِيفْ جَـامِدِ

هذا في سياق الاعتزاز بالذات ، بينما تأتي النماذج المختارة الأخرى في سياقات مختلفة ؛

(١) المصدر السابق ، ١٥٧/٢ .

(٢) نوافذ الرؤيا ، ص٩٤ .

(٣) الحماسة ، ١٣٩/١.

ففي سياق شعرنة القيم نجده في نصّ مدائحيٍّ يشيد بوفاء ممدوحه ، على اعتبار (الوفاء) قيمةً أخلاقية عربية نبيلة ، يقول[١]:

لعَمْرِي لَقَدْ أَوْفَى وَزادَ وَفاؤهُ عـلى كلّ حَـالٍ جـارُ آلِ المُهَـلَّبِ

وَفاءَ أخي تَيماءَ إذْ هُوَ مُشْرِفٌ يُنادِيـهِ مغْـلُولاً فَتىً غَـيرُ خَـائِبِ

أَبُوهُ الّذي قال : اقتُلُوهُ فـإنّني سَـأَمْنَعُ جَـارِي أن يُسَـبّ بـه أبِي

فإنّا وَجَـدْنا الغَدْرَ أعْظَمَ سُبّةً وَأفضَحَ من قَتلِ امرِىءٍ غيرِ مُذْنِبِ

.. إلخ.

في مقابل مدح الوفاء نجده يستحضر أنموذجاً آخر له في هجاء الخيانة ، ومعاتبة فاعلها[٢]:

لَقَدْ خُنْتَ قَوْماً لوْ لجَأتَ إلَيهِمُ طَرِيدَ دَمٍ، أوْ حامِلًا ثِقْلَ مَغرَمِ

لَلَاقَيْتَ فِيهِمْ مُطعِمًا وَمُطَاعِنًا وَرَاءَكَ شَزْراً بِالوَشِيجِ المُقَوَّمِ

فالقيمة الأخلاقية (وفاء ، عدم خيانة ، التزام بالعهد) وتجسيدها شعرًا -وإن خَلَتْ من الصور البيانية والجماليات الفنية- هي هدف الاختيار.

أمَّا بقية النماذج فجاء أحدها في سياق مدح الحَجّاج الثقفي في نص طويل ، اختار منه مقدمته ؛ وهو تقليد شعري شائع ، يستدعي فيه المرأة ليكشف -شاكيًا- معاناته مع الشيب ، وبكاءه على الشباب ومتعته[٣]:

(١) الحماسة ، ٣٧٩/١ .

(٢) المصدر السابق ، ٣٧١/١ .

(٣) الحماسة ، ٩٣/٢ .

رَأيْتُ نَـوَارَ قَدْ جعَلَتْ تَجَنّى وَتُكْثِرُ لِي الـمَلامَـةَ وَالعِتَابَا

وَأحْدَثُ عَهْدِ وُدّكَ بِالْغَوَانِي إذا مَـا رَأسُ طَالِبِهِـنّ شَابَا

فَلا أسْطِيعُ رَدَّ الشّيْبِ عَـنّي وَلا أرْجُو مع الكِبَرِ الشّبَابَا

فَلَيْتَ الشّيْبَ يَوْمَ غَدَا عَلَيْنَا إلى يَـوْمِ الـقِيَـامَـةِ كَانَ غَـابَا

...إلخ

والشيب في نموذج آخر للفرزدق يأتيه جرّاء اتهام الآخرين له بذنبٍ لم يرتكبه ، وقول لم يقله ؛ فهو يشتكي من ذلك . يقول[1]:

إنّـي لَـيَنْفَعُنِي بَأْسِى فَيَصْرِفُهُ إذَا أتَى دُونَ شَـيءٍ مِـرَّةُ الوَذَمِ

وقوله :

كَأنّ على ذي الطِّنْءِ عَيْناً بَصِيرَةً بمَقْعَدِهِ، أوْ مَنْظرٍ هُوَ نَاظِرُهْ

***

يحظى الأخطل في حماسة البحتري بخمسة نماذج ، جاءت في غرضين أساسين من أغراض الشعر العربي ، هما : المدح ، والفخر . ومع ذلك فإن مضامينها ((تتسم بالتنوع ، وإنْ كان عزْلها عن سياقها جعلها تتخذ دلالة أخرى))[2] . ففي سياق المديح يأتي النموذج الأول تعبيرًا عن معنى جزئي هو الإطراق حتى تُمكّن الفُرصة . فالأخطل يحذر بني أمية من عدو يُظهِر السّلم حتى تحين له فرصة الانتقام ، فيَثِبُ كالليث فاتكاً بهم[3]:

(١) المصدر السابق ، ١٨٢/٢

(٢) نوافذ الرؤيا ، ص٩٦ .

(٣) الحماسة ، ٦٠/١ .

بَني أُميّـةَ ، إنّي نـاصِحٌ لَكُـمُ فَلا يَبيتَنَّ فيكُمْ آمِناً زُفَرُ

مفترشًا كافتراشِ اللَّيْثِ كَلْكَلهُ لِوَثْبَةٍ كَائِنٍ فِيْها لهُ جَزَرُ

وفي سياق المدح أيضًا نجد بيتًا بعيدًا عن سياقه ، يمثل حكمة عقلية مستقاة من روح البادية[١] ، وهو قوله :

إنّ العَدَاوَةَ تلقاها وإن قدُمتْ كَالعَرّ يَكْمُنُ حِينًا ثمّ يَنْتشِرُ

((غير أننا نجد له بيتًا ، لا ينفصل عن سياق المديح ؛ إذ يمدح بني أمية))[٢] قائلاً[٣]:

قَوْمٌ إذَا حَارَبُوا شَدُّوا مَآزِرَهُمْ دُونَ النِّسَاءِ وَلَوْ بَاتَتْ بِأَطْهَارِ

استحضر البحتري للأخطل أنموذجين في سياق المدح ، أحدهما احتفظ بدلالته ، والآخر انزاح عن ذلك انزياحًا غير بعيد عن سياقه .

فالأخطل يقول معتزًّا بذاته ، مفتخرًا بنفسه على جرير[٤].

وإنّي لقَوَّامٌ مَقَاوِمَ لمْ يَكُنْ جَريرٌ ولا مَولى جَريرٍ يَقُومُها

وهذا البيت في رواية أنه حين بلغ الفرزدق غضب ، وقال :من مولاه غيري؟!

وربما لأجل تلك الرواية المشهورة اختار البحتري قبل بيت الأخطل هذا بيتَ الفرزدق الذي سبقت الإشارة له ، وهو :

أَرُونِي مَنْ يَقُومُ لَكمْ مَقَامِي .....

(١) المصدر السابق ، ٦٤/١ .

(٢) نوافذ الرؤيا ، ص٩٧ .

(٣) الحماسة ، ١٠٧/١ .

(٤) المصدر السابق ، ١٥٧/٢ .

ربما يشير ذلك إلى محاباة البحتري للفرزدق ، ومحاولة الدفاع عنه في هذا السياق .

أما النموذج الآخر «فإن من الواضح أن اختياره يستند على القدرة الوصفية في أبياته بمعزل عن سياق الفخر الذي يعبر عنه ؛ وذلك في وصفه لفرار ابن بدر»[١] في قوله[٢]:

ونَجَّى ابنَ بدْرٍ رَكْضُهُ مِنْ رِمَاحِنَا ونَضَّاحَةُ الأعطافِ مُلْهِبَةُ الخصرِ

إذا قُلتُ : نالَتهُ العوالي، تقاذفَتْ به سَوْحق الرجلين صايبةُ الصّدْرِ

كأنّهما والآلُ يَنْشَقُّ عَنهُما إذا هَبَطَا وَعْثًا يَعومانِ في غَمْرِ

كأنَّ بِعِطْفَيْهَا ومَجْرى حِزامِها أَوَادٍ تَسِحُّ الماءَ مِنْ حَوَرٍ وَفْرِ

يُسِرُّ إلَيها، والرّماحُ تَنُوشُهُ: فدًى لكِ أُمّي، إن سَبَقْتِ إلى القَصْرِ

فظَلَّ يُفدِّيها، وظَلّتْ كأنّها عُقَابٌ دعاها جُنْحُ لَيلٍ إلى وَكْرِ

فَأُقْسِمُ لَوْ أَدْرَكْتُهُ لَقَذَفْتُهُ إلى صَعْبَةِ الأرْجاءِ مُظْلمَةِ القَعْرِ

إنّ المتصوّر الذهني للأخطل في هذه الأبيات يشير إلى أن الوصف هنا لحالة فرار عبدالله بن بدر الفزاري ليس وصفًا «من جهة ما فيه ، أو من جهة الحالة التي هو عليها ... ليس مجرّد إسناد للصنعة ؛ بل يتجاوزه إلى اشتغال ذهني منتج لمعانٍ ودلالات»[٣] . فالدلالة الوصفية -لتمازج الوصف المادي مع النفسي المتمثل في وصف حالة وشكل الخيل الخارجي ونفسية الهارب الداخلية لحظة الفرار- دلالة عميقة لمحاولة إيغال المتلقي في نص هجائي لن يغيب عن الذهن ؛ لاعتماده على التسريد الوصفي الواقعي ؛ فضلاً عن التمازجية بين الوصف

(١)نوافذ الرؤيا ، ص٩٨ .

(٢) الحماسة ، ١٦٦/١ .

(٣) الشاوش : بسمة ، الوصف في الشعر العربي في القرن الثاني للهجرة ، تونس ، مسكيلياني للنشر ط١، ٢٠١٠م ، ص١١-١٢ .

المادي والنفسي كما أُسلف .

***

أمَّا جرير فيأتي تاليًا للفرزدق والأخطل ؛ فهو الأقل حضورًا في كتاب الحماسة ،إذ أورد له البحتري أربعة نماذج ، جميعها في الهجاء ، ماعدا نموذجًا واحدًا في الشكوى .

النموذج الأول يهجو فيه الفرزدق ، ويعيره بنبوّ سيفه . يقول[1]:

أكَلّفْتَ قَيساً أنْ نَبا سَيفُ خَالِدٍ وَشاعَتْ لهُ أُحْدوثَةٌ في المَوَاسِمِ

بسيفِ أبي رَغْوانَ سيفِ مُجاشعٍ ضربْتَ ولمْ تضربْ بسيفِ ابن ظالمِ

ضَرَبْتَ بهِ عِندَ الإمامِ فأُرْعِشتْ يَدَاكَ وقالوا : مُحْدَثٌ غيرُ صارمِ

ضرَبْتَ بهِ عُرْقُوبَ نَابٍ بصَوْأرٍ و لا تَضْربونَ البِيضَ تحتَ العَمَائِمِ

ستُخبرُ ما أبلتْ سُيوفُ مُجاشعٍ ذوي الحاجِ والمستعجِلاتِ الرواسمِ

هذا النص الهجائي لجرير قابَله نص دفاعي للفرزدق ، في السياق نفسه . وقد سبقت الإشارة إليه . استحضر البحتري أولًا نص الفرزدق ، ثم جاء بنص جرير تاليًا له ، على الرغم من أن المفترض العقلي أن يتقدم النص الهجائي ، ثم يليه الدفاعي ؛ مما يثير تساؤلًا حول سبب تبديل المفترض إلى اللامفترض العادي : هل هو ميل ذاتي ، وذوق شخصي ؟ أم إنّ للنسّاخ دورًا في التقديم، والتأخير؟!

في باب المخافة والارتياع نجد نموذجين لجرير ، وكلاهما في سياق الهجاء ، ويتكون كل منهما من بيت واحد ؛ هما قوله في هجاء الأخطل[2]:

تَرَكَتْكَ تَحْسَبُ كُلَّ شَيءٍ بَعْدَهَا خَيلًا تَكُرُّ عَلَيْكُمُ وَرِجَالًا

(١) الحماسة ، ١٤٠/١ .

(٢) الحماسة ، ٢٧٥/٢.

وهو بيتٌ مأخوذ من قصيدة مشهورة لجريرٍ ، سار منها قوله[١]:

والتَّغْلِبِي إذا تَنَحْنَحَ لِلْقِرَى حَكَّ اسْتَهُ وتَـمَثَّل الأمْثَالا

وقوله[٢]:

فَلَوَ انَّها عُصْفُورَةٌ لَـحَسِبْتها مُسَوَّمَةً تَدْعو عَبِيْدًا وَأَزْنُما

وقد مرّ بنا هذا البيت في الوحشيات ، وبهذا يلتقي أبوتمام مع البحتري في اختياره.

نلمس في النموذج الأخير صوتَ الشكوى من الشيب بما يرمز إليه من تقدم العمر . يقول جرير[٣] :

لَعَمْري لَقدْ أنكرتُ شَيْبِي ورَابَني مـعَ الشَّيْبِ أبـدَالي التـي أتبــدَّلُ

فُضُــولٌ أرَاهــا في أدِيمَــيَ بعدَ مَا يكونُ كَفافَ اللَّحمِ أو هي أفْضَلُ

قراءة في سياقات الاختيار :

- من خلال رؤية البحتري للشاعرين : هل انعكست رؤيته على اختياره لهما؟
- من المشاع نقديًّا أن طبع البحتري الشعري أقرب إلى طبع جرير ، ومع ذلك كان جرير أقل الشعراء الثلاثة حضورًا في مختاراته ؛ مما يثير التساؤل ، ويبعث على البحث عن تفسير لذلك؟

هل ((البحتري كان يرى أن جريراً يفتقر إلى المعاني الجديدة التي تدعو إلى اختيار المزيد من نماذج شعره؟))[٤] .

(١) ديوانه ، تحقيق الصاوي ، ص٤٥١ .

(٢) الحماسة ، ٢/٢٧٥ .

(٣) المصدر السابق ، ١/١٢٢ .

(٤) نوافذ الرؤيا ، ص١٠٠.

تناقلتْ كتب النقد في التراث العربي روايةً تؤكد على إيجابية التساؤل السابق ، وتأكيده. نص الرواية يشير إلى أن البحتري قال : «لا أرى أن أكلّم من يفضّل جريرًا على الفرزدق ، ولا أعده من العلماء بالشعر . فقيل له : وكيف وكلامك أشد انتسابًا إلى كلام جرير منه إلى كلام الفرزدق ؟! فقال: كذا يقول من لا يعرف الشعر . لعَمْري إن طبعي بطبع جرير أشبه ، ولكن من أين لجرير معاني الفرزدق ، وحسن اختراعه ؟! جرير يجيد النسيب ، ولا يتجاوز هجاء الفرزدق بأربعة أشياء بالقين ، وقتل الزبير ، وبأخته جعثن ، وبامرأته النوّار . والفرزدق يهجوه في كل قصيدة بأنواع هجاء يخترعها ، ويبدع فيها»[1].

نص الرواية يحتاج إلى تحليل واستنباط سياقات رؤية البحتري الاختيارية ؛ لتفتيت أنساقه، واستخراج مضمراته ، بناء على استحضاراته الشعرية لجرير والفرزدق .

متن الرواية يقوم على مرتكزين : القبول / الاعتراف ، والرفض : (الاعتراض/ الاعتراف) . ويتمثل الاعتراض والرفض في تفضيل جرير على الفرزدق ، وسحب العِلْم بالشعر عمّن يفضله ؛ أي يعترض على تفضيل جرير ، ويعترف بجهل من يفضله بالشعر.

- يرفض ويعترض أن يكون لجرير معاني الفرزدق ، وحسن اختراعاته ، ولاسيما فيما يخص الهجاء .

ومرتكز القبول / الاعتراف يتمثل في :

- الاعتراف بتوافق طبعه – أي البحتري– مع طبع جرير.
- الاعتراف بأن الفرزدق مخترع للمعاني ومتنوع في الهجاء .
- الاعتراف بأن جريرًا يجيد النسيب ولا يجيد الهجاء ؛ فهو إذن غير قادر على ابتكار المعاني ، وتقديم ماهو غير مألوف[2].

(١) الموشح، ص١٩٧ ، ويُنظَر : أخبار البحتري، ص١٧٥ .

(٢) نوافذ الرؤيا ، ص١٠٠ .

إن اختيارات البحتري للثنائي الأموي (جرير والفرزدق) تتعاكس مع مرتكزات القبول والرفض في الرواية النقدية التي جاءت على لسانه ، تلك التي كشفت عن رؤيته لكلا الشاعرين ؛ فعلى الرغم من أن حضور الفرزدق أكثر من حضور جرير في الحماسة إلَّا أن المتأمل لسياقات حضوره الشعري لن يجد فيها معاني مخترعة تفوق ما عند صاحبيه (الأخطل ، وجرير) .

هذا من جهة إذا قلنا : إن البحتري في مختاراته «يبحث في النماذج الشعرية التي يختارها عمَّا يجد فيه معاني مبتكرة»[1]!

ومن جهة أخرى ؛ فإن اعترافاته واعتراضاته على شعرية جرير في نص الرواية السابقة تتنافى مع اختياراته ؛ فهو يشير إلى أن جريرًا متفوق في النسيب ، ومحدود المعاني في الهجاء ؛ ومع ذلك فإن سياقات اختياراته لشعره جاءت كلها في الهجاء ، ماعدا نصًّا يتيمًا جاء في الشكوى . ولكل معنى من معاني هجاء جرير دلالة مغايرة عن الأخرى ؛ مما يدلّل على اقتناعه الضمني بجودة هجائياته . وغياب شعر جرير في النسيب عن اختيارات البحتري يزرع تساؤلًا حول مدى مصداقية قناعة البحتري في قوله : «جرير يجيد النسيب» !

إذا كان الفرزدق متفوقاً في الهجاء – بحسب رؤية البحتري في الرواية– فلماذا غابت هجائياته في مختاراته؟!

ربما تبين لنا أن رؤية البحتري للشاعرين من خلال الرواية التي شاعت عنه في كتب النقد لم تنعكس على اختياره من شعرهما إلاّ في نطاق ضيق.

- فما استراتيجية البحتري في الانتقاء من خلال حضور الثلاثي الأموي؟!
- ما معاييره في النظرة إلى الشعر؟!

(١) المرجع السابق ، ص١٠٠ .

يتضح من خلال ماعرضناه أن البحتري يعترف بالشبه في الطبع ، بينه وبين جرير ، كما أن الغنائية في شعريهما تُعد رابطاً شبهيًّا آخر لا يغفله النقاد ؛ هذا الشبه المعترف به من قبل البحتري لم يدفعه إلى التفاعل القوي مع شعر جرير في مختاراته ، فارتدّ عن ذلك ؛ رغبةً – في ما أظن – في عدم ربط شعريته ومذهبه بمذهب جرير وشعريته . فهو يرى أن أغلب النقاد (أصحاب التيار المحافظ) يفضلون الفرزدق ، ويعدون شعره أصلًا من أصول اللغة الفصحى، لغة العرب ، فقربه من الأقوى شعريًّا مطلبُ البحتري ، ولاسيما إذا عرفنا أن سلوكه وتعاملاتِه كلها تدلل على تقرّبه لكل قوي غني .

هذه الرغبة مؤشِّرٌ إلى أن البحتري كان في مختاراته يسعى لإرضاء متلقّين مقصودين ؛ وهم أصحاب التيار المحافظ الذي يمثلون بيئة اللغويين ، والنحاة ، والرواة ، وبعض من النقاد والبلاغيين . فالمجتمع النقدي وقتئذ تكوّن –غالبًا– من ثلاث بيئات : بيئة محافظة ، وبيئة مجددة ، وبيئة معتدلة[1] . ساندت بيئة المحافظين شعرية البحتري ، ورفعت من شأن مذهبه ، وجعلت منه أنموذجًا للمحافظة على تقاليد القصيدة العربية الأصيلة.

رأى البحتري بناءً على استقراء سياقات اختياراته للشعراء الثلاثة أن شعرية القيم والبحث عن المعاني والمضامين (الأخلاقية) تُرضي تلك الفئة ، كما أن النص الشعري من ناحية الشكل والبناء لابد أن يكون في عناصره الفنية غيرَ متجاوز للمألوف ؛ لذلك لم يستحضر الفرزدق أبياتًا غامضة أو معقّدة أو خارجة عن قواعد النحاة والبلاغيين ؛ بل حَوَتْ أشعارُهم على طباقات ، وجناسات ، مألوفة ؛ كـ (وجدته– واجد ، تصرّم ودها– ودها يتصرّم ، وفي – وفاؤها ، يقوم– مقامي ، منظر – ناظره ، يكمن – ينتشر) .

وكل هذا عكس سلوكه الشعري (ردة شعرية) ، لا سيما في ما يخصّ تمثُّل القيم

(١) ضيف : شوقي ، العصر العباسي الثاني،دار المعارف ،مصر،ط٢،د. ت ، ص٢٨٥ .

الشعرية المختارة ؛ فهو شاعر يتلمس المنفعة لنفسه ما وجد إلى ذلك سبيلاً[١] . فقد كان مغيِّرًا للمواقف مع تغير الأحوال ، ويهجو من مدحه[٢] .

ولعل ذلك التباين بين مختاراته وشعريته جعل ناقدًا متمعنًا مثل د.إحسان عباس يؤكد أن حماسته لا تمثل إزاء طريقته في الشعر تكامل التشابه[٣] ؛ فهو لا يتكامل مع حماسته تشابهيًّا ؛ لأنه أرتد عن أمرين :

روح العصر : فالبنية النقدية التي حوله كان فيها متَّسعٌ لقبول التنوع والتجديد بالذات فيما يخص القيم ، والتجاوز عنها ؛ فلم يكن السؤال القائم حول البحتري وأبي تمام سؤالًا أخلاقيًّا ؛ بل جماليًّا فنيًّا ، فـ((سؤال الأخلاق لم يعد قائمًا في الخطاب الشعري ، ولا في الخطاب النقدي))[٤] ، بدلالة قبول مختارات أبي تمام بما فيها من تنوع وتجاوز ، والاعتراض على طريقته في نسج الشعر . فالعنصر الفني هو مدار المعركة النقدية .

روح الذات الشعرية : فشعره لم يكن كما ينادي به من مضامين أخلاقية في حماسته ؛ وبذلك تكون الاختيارات عملية إرضائية لمتلقّين معروفين ، وتتحول المنظومة الأخلاقية إلى ((قيمة بلاغية منبتّة الصلة مع الواقع والمنطق ، وصارت قولًا مسلوب الفاعلية ، كما هي حال الصنعة الشعرية ، يقولون مالا يفعلون))[٥]. وغياب الفاعلية (الصدق) عن حماسته ربما هو الذي أسقطها من التدارُس النقدي .

---

(١) الغذامي، النقدالثقافي ، ص١٦٦.

(٢) الصولي ، أخبار البحتري ، ص٨٧ .

(٣) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، ص٦١ .

(٤) الغذامي ، النقد الثقافي ، ص١٦٧.

(٥) المرجع السابق ، ص١٨٧ .

٢-٤- الزّهَرة :

يأتي كتاب (الزّهرة) للأصبهاني ضمن كتب الاختيار القائمة في اختياراتها على أغراض شعرية متعددة ، ومواضيع متعددة ، أهمها وأبرزها ما جاء في سياقات الهوى وأغراضه (غرض الغزل) ، وسياقات أخرى جاءت متفرقة في المدح ، والهجاء ، والفخر ، وغيرها.

المنظومة الكبرى للكتاب :

لكلِّ نَصٍّ فنّيٍّ مُنتج أو مختار طاقةٌ جماليةٌ ناتجة عن ((تواصل تفاعلي بين المبدع والمتلقي. ذلك أنّ المبدع يستحضر – في غياب السياق الفعلي للتواصل – مخاطبًا غائمًا وغير واضح المعالم؛ ليخلق سياقًا متخيلًا تتمّ عبره عملية التواصل الفني ، وتنبثق بوساطته عوامل التفاعل بين المبدع والقارئ))[1] . والنص الشعري المختار في كتاب الزهرة قائم في عملية تواصله الفني على مخاطبة قارئ مقصود ، يأمل الأصبهاني من خلاله الوصول إلى الوظيفة التي من أجلها اختار أشعار هذا الكتاب . فقد صرّح في افتتاحية كتابه مخاطباً القارئ بذلك بصيغة مباشرة بكاف الخطاب ، موضحًا له سبب الاختيار ، ووظيفته ، ودافعه لانتقاء النصوص .

يقول :((وقد عزمتُ لما رأيت بك من غلبات الاشتياق ، ومن ميلك إلى تعرُّف أحوال المشتاق -أنْ أوجِّه إليك نديمًا يشاهد بك أحوال المتقدِّمين ، ويُحضِرُك أخبار الغائبين ؛ ينْشط بنشاطك، ويمَلُّ بملالِك... ولا يرغب عنك عند رغبتك عنه وحيفك عليه . لا يحفظ أسرارك فضلاً عن أن يفشيها ، ولا تخطر بباله فيحتاج أن يخفيها ، ولا تمنعك حشمتهُ عن سؤاله ، ولا يُغضِبك عند خوفك من قلالهِ. انتزعته لك من خواطري ، واخترته من غريب ما اتصل بمسامعي . إن اختصصت به من تحبُّ من إخوانك لم تفتقده من ديوانك ، واستبددت به دون أوليائك فضلت به على نظرائِكَ . وهو كتاب سميته (**كتاب الزهرة**) ، واستودعته مئه

(١) إدريس بلمليح ، القراءة التفاعلية دراسات لنصوص شعرية حديثة، المغرب، دار توبقال ، ط١ ٢٠٠٠م ، ص١٠ .

باب ، ضمنت كل باب مئة بيت ، أذكر في خمسين بابًا منها جهات الهوى وأحكامه وتصاريفه وأحواله ، وأذكر في الخمسين الثانية أفانين الشعر الباقية ، وأقتصر في ذلك على قليل من كثير ، وأقنعُ من كل فن باليسير ؛ إذْ كان ما نقصده أكثر من أن يتضمنه كتابُ ، او يُعبّرُ عن حقيقته خطاب . ومثل هذا الكتاب إنما يطلبه أهل الآداب ليخفَّ على الألفاظ ، ويتسهَّل للحفّاظ»[١].

أثبتنا هذا الاقتباس للأصبهاني من مقدمة كتابه على الرغم من امتداده و طوله ؛ رغبةً في الوقوف على ملفوظاته الأساس التي تحيلنا إلى موقفه وتركيبته الذهنية في عمل منظومته الكبرى للكتاب . فاختيار الكلمات يتضمن اختيار الموقف ، واختيار نوع التركيب الذهني الذي يُشاهد الشيء من خلاله[٢] . ففي هذا الاقتباس ملفوظات وإشارات تشير إلى المنظومة الكبرى التي يسير عليها الكتاب ، تبدأ الإشارة الأولى في المقدمة بالكشف عن سبب عزيمته ودوافعها لصنع هذا الكتاب : «قد عزمت لما رأيت بك من غلبات الاشتياق ، ومن ميلك إلى تعرُّف أحوال المشتاق أن أوجّه إليك نديمًا يشاهد بك أحوال المتقدمين»[٣].

في عموم هذه الملفوظات يمكن أن نستشف حقيقة واحدة هي أن دافع تأليف الكتاب كان من أجل سلطة المخاطب المقصود ، المخاطب الذي غالَبَهُ الاشتياق ومال به نحو معرفة أحوال العشاق . يمكن أن يكون هذا العاشق المشتاق (المخاطب المقصود) هو الأصبهاني نفسه ، الذي أسره الحب والهوى -في أغلب الظن- ، وليس محمد الصيدلاني ، الذي أشار إليه الخطيب في قوله : إن محمد بن داود الأصبهاني كان ميّالًا عاشقًا عفيفًا ؛ له ومن أجله وضع هذا الكتاب [٤].

---

(١) الزهرة ، ص٤٠ .

(٢) جاكوب ، اللغة في الأدب الحديث ، ت ليون يوسف وعزيز عمار ، بغداد ، دار المأمون للترجمة د.ط ، ١٩٨٩م ، ص٩٣ .

(٣) المقدمة ، ص٤٠.

(٤) يُنظَر : الخطيب البغدادي ، تاريخ بغداد ، ٣٦٠/٥ .

الإشارة الثانية التي أوحت بها ملفوظات الاقتباس أن المخاطب تتنازعه عواطف وجدانية شتى في الحب والهوى والاشتياق .

ومن إشاراته ودلالاته المرتبطة بالسابق -أيضاً ، وبناء على حال المخاطب المقصود العاشق ؛ فإن مقصوديته تحال فعلًا عمليًّا نافعًا يراد بها تسلية وجدان هذا المخاطب الملتاع المشتاق .

من ملفوظاته الظاهرة لفظة (حشمته) . ونصوص المختارات بعد قراءة كافة سياقاتها تجدها نصوصًا محتشمة ، عفّة اللفظ والمعنى . ولا تكون كذلك إلّا إذا كان الموجّه له بالخطاب على شاكلة هذه الصفة من عفة واحتشام .

وفي مرتبة أخرى من ملفوظات المقدمة نجد الأصبهاني يشير إلى كيفية اختياره ووسائله لإتمام صنيعه : ((انتزعته لك من خاطري ، واخترته من غريب ما اتصل بمسامعي))[١] . هذا المقطع في نسقيته يشير إلى مستويات الاختيار وكيفياتها ، التي نراها وفق رؤيته تسير على مستويين :

الأول : الانتزاع من الخاطر . والانتزاع من النزوع ، يقال : ((نزع إلى أهله إنزاعًا ، أي : اشتاق))[٢] . ويقال ((للرجل إذا استنبط معنى آية من كتاب الله : قد انتزع معنى جيِّدًا . ونزعه مثله : إذا استخرجه))[٣] . وسياقها في الكتاب : الاستخراج من أقاصي النفس / الخاطر بجهدٍ، وفكرٍ ، وتعبٍ؛ شوقًا ومحبّةً . فـ((جذر كلمة فكر.. في أصل اشتقاقه ، إنَّما هو من جهة

(١) مقدمة الزهرة ، ص٤٠ .

(٢) الفارابي : إسحاق ، ديوان الأدب ، معجم لغوي تراثي ، تحقيق عادل الشاطي ، بيروت ، مكتبة لبنان – ناشرون ، ط٢ ، ٢٠٠٣م ، ص٦١٠ .

(٣) الأزهري : محمد أبو منصور ، تهذيب اللغة ، تحقيق محمد عوض ، دار إحياء التراث العربي بيروت، الطبعة الأولى ، ٨٥/٢ .

النفس والقلب لا من جهة العقل . وهو يعني : إعمال الخاطر في الشيء . والخاطر : ما في القلب . أو هو : الهاجس . إذَنْ : أن نفكّر هو أن نتأمل بقلوبنا»[١] . أي : إن دلالة الانتزاع من الخاطر تشي بالجهد والتفكير المرتبطة بالذاتية الوجدانية . فالخاطر إحساس «والإحساس إنْ كان للحس الظاهر فهو المشاهدات ، وإن كان للحس الباطن فهو الوجدانيات»[٢] . والوجدان جزء داخلي ذاتي ، له علاقةٌ بسرائر ما تخفيه النفس ويعتلجها ؛ فالسريرةُ «هي خاطر النفس وما تستره أي ما تكتمه»[٣].

المستوى الآخر : الاختيار من غريب ما اتصل بالمسامع . هذا المستوى الثاني من مستويات تفكيره في صنع الكتاب ، وعيَّنه بلفظة (اختار) . والاختيار في إحدى معانيه : «طلَب ما هو خيرٌ ، وفِعْلُه .. والمختار في عُرف المتكلمين : يقال لكل فعل يفعله الإنسان لا على سبيل الإكراه . فقولهم : (هو مختار في كذا) ، فليس يريدون به ما يراد بقولهم : (فلان له اختيار) ؛ فإن الاختيار أخْذ ما يراه خيراً»[٤]. وربَط الاختيار بالاتصال ، والاتصال عملية آلية جذرها الاشتقاقي يعني النقل والمشاركة[٥]. والنقل والمشاركة مخصصة بالمسامع ، والسمع جزء خارجي من الإنسان ، وفيه إشارة حسية تميل بالاختيار نحو العقلية ، لا سيما وأنه خصص هذه العملية بنقل الغريب . وليس مقصده بالغريب الشاذّ ؛ بل الغريب هو غير

(١) أدونيس ، الشعرية العربية، بيروت ، دار الآداب ، ط ٢٠٠٠م ، ص٧١ .

(٢) الجرجاني : علي بن محمد بن علي ، التعريفات ، تحقيق إبراهيم الإبياري ، دار الكتاب العربي بيروت، الطبعة الأولى ، ١٤٠٥هـ، ٢٧/١ .

(٣) المناوي : محمد ، التوفيق على مهمات التعاريف، تحقيق محمد رضوان الداية ، دمشق ، دار الفكر المعاصر ، ط١ ، ١٤١٠هـ، ٤٠١/١ .

(٤) الكفوي : أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني ، الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية تحقيق عدنان درويش ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٩٩٨ ، ٦٢/١.

(٥) يُنظَر : العبد ، محمد ،النص والخطاب والاتصال ، القاهرة، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي ، ط١ ٢٠٠٥م ، ص٣٤٣ .

المستهلك ؛ وذلك مايتضح من خلال تتبع سياقات اختياراته .

ثَمَّةَ دلالات أخرى في الاقتباس تكشف عن التركيبة الذهنية في مقصودية التأليف لهذا الكتاب ؛ فالمستويان السالف ذكرهما عنصران مهمّان في تتبُّع خط تناظُم التأليف ، وكشف كيفية تلقّيه للنصوص الشعرية ، التي يخصنا منها في هذا البحث تلقيه لشعرية الثلاثي الأموي: الأخطل ، والفرزدق ، وجرير . يساندهما - أي مستوَيَا الاختيار- مستوى أخيرٌ هو جزء لا يتجزأ من المستوى الخاص بالاختيار الناقل العقلي ؛ أي مستوى الاختيار من غريب ما اتصل بالمسامع . هذا المستوى في دلالات المقدمة هو المخاطب/ الجمهور ، يتمثل في قوله : ((ومثل هذا الكتاب يطلبه أهل الآداب ليخفَّ على الألفاظ ، ويتسهَّل للحفاظ))[1] .

فالخطاب في جزء من الكتاب موجّه لأهل الآداب ؛ لإفهامهم وتسهيل الحفظ عليهم . فالخطاب هنا ((في أبسط معانيه : توجيه الكلام نحو الغير للإفهام))[2] . والإفهام والتفهُّم عملية آلية عقلية ، تقرب من مستوى الاختيار الناقل الموجه للمخاطب / الجمهور ((باعتباره سامعًا ، ذا ثقافة خاصة ، يعي هذه الأشعار . فتأخذ الأذن منه على قدر القريحة والفهم))[3].

أما الجزء الملفوظ المتبقي والأوضح في الاقتباس فهو إشارته إلى عنوان الكتاب ، ومنهجيته ، وتقسيماته لأبوابه . فمنهجيته -كما وضّح- تقوم على تقسيم الكتاب إلى مائة باب ، في كل باب مائة بيت . الخمسون بابًا في القسم الأول خصّها للغزليات -الهوى وأحكامه ، وتصاريفه وأحواله . والقسم الآخر من الخمسين الأخرى خصها لباقي أفانين الشعر.

(١) المقدمة ، ص٤٠ .

(٢) الأنصاري : زكريا محمد ، الحدود الأنيقة والتعريفات الدقيقة ، ت : د.مازن المبارك ، بيروت ، دار الفكر المعاصر ، ط١ ، ١٤١١هـ، ٦٨/١ .

(٣) المؤدب : محمد ، في بلاغة النص الشعري معالم وعوالم ، المغرب ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة عبد الله السعدي ، د.ط ، ٢٠١٠م ، ص٩٧ .

أمَّا العنوان فقد اختار الأصبهاني لكتابه اسم **(الزهرة)** ، ولم يعلل اختياره . وبما أن «العنوان يمكن أن يُمثل موقعًا أثيراً للتفكيك ؛ للانطلاق نحو النص ومحاولة معرفة بنياته وقواعد لعبته وقوانينه السرية»[١] ؛ فإن مقاربته من خلال المنظومة الكبرى التي تطرقت الدراسة إليها ستكون ذات جدوى في معرفة قوانين أخرى تمسُّها وتمسُّ بناءاتها وسياقاتها الداخلية .

(الزهرة) كلفظ مجرّد : يحتمل عدة تأويلات ، لا سيما وأن كتب المعاجم تزخر بتعددية المعاني حولها ، وتضارُبِها أحيانًا .

وأقرب المعاني التي يمكن أن يكون الأصبهاني اختار من أجلها هذا الاسم معنى التفتح والاكتمال : النضج ، ثم الاصفرار والإبيضاض «ولا يسمى زهرًا حتى يتفتّح . وقال ابن قتيبة : حتى يصفرّ ... وقد يُستعمل في اللون الأبيض خاصة . وزهر الرجل : من باب تعب. وأبيضّ وجهه فهو أزهر، وبه سُمِّي . ومصغّره : زهير»[٢].

ولعلّ استهلالَ الأصبهاني كتابه بعدة جمل موحية بالألم والتعب والإحساس بالفقد والموت –ذو علائق بالمعاني التي أشرنا إليها في مقاربة معنى الزهرة ؛ لأن «الاستهلال له موقع يرتبط به مع بقية عناصر النص برابط عضوي»[٣] . «كما إنه يعدّ جزءًا مهمًّا من البناء النفسي للكاتب»[٤] . فهو يبدأ كتابه بالدعاء لمخاطبه بالبقاء ، وأن يكون له فداءً من نوائب الحياة ، وأن يتقدّمه إلى وُرود الحِمام . كل تلك الأدعية المتلبسة بالإحساس بالألم والتعب والفَقْد

(١) حسين : خالد ،في نظرية العنوان ، مغامرة تأويلية في شوؤن العتبة النصية ، دمشق : دار التكوين د.ط، ٢٠٠٧م ، ص١٠٥ .

(٢) الفيومي : أحمد ، المصباح المنير ، مادة : (زهـ ر).

(٣) نصير : ياسين ، الاستهلال من البدايات في النص الأدبي، دمشق ، دار التقوى ، د.ط ، ٢٠٠٩م ١٤٣٠هـ، ص٢٤ .

(٤) يُنظَر : المرجع السابق ، ص٢٢ .

تنعكس على وجهه وروحه ؛ لتحيلها بياضًا ملائكيًّا عفيفًا ، لاهم لها إلا تسلية المخاطب المقصود بلغة تسكنها في المقام الأول ، وتتحرر من سلطتها ، وتشارك الجمهور عقليًّا-إفاديًّا في المقام الأخير.

هذه المنطلقات التي وصلت إليها الدراسة من خلال ملفوظات مقدمته التي وضّحت خط سير المنظومة الكبرى للكتاب -يمكن تجديل مقصوديتها في صورة أعمق تبين علائق عناصر تلقيه للنصوص وعلاقتها بواقع المتلقي / المتخير . فـ«لكل نص -كما نرى- مقصودية معينة تنتظم عناصره ؛ لأن النص انعكاس خلاق للواقع المعيش والمتخيل والمحتمل ، يمرّ عبر موشور المبدع الذي يضع في حسبانه متلقيًا يتوجه إليه ليفك كود رسالته ويتواصل معها»[١].

وفي ما سبق طرحه من أفكار ومرئيات نجد الكتاب ينتظم في نصوصه المختارة في مسارين يتكاملان ، ارتأينا أن نسمي المسار الأول : خلْق الاختيار . وليس مقصودًا بالخلق صنْع الشيء من العدم ؛ بل القصد أنها لفظة مأخوذة من تأليف الشيء الموجود وصناعة وصياغة . فلفظة الخَلْق «إذَنْ لا تقتصر على الإيجاد من العدم ، ولكنها تشمل أيضًا صياغة ما هو موجود بالفعل»[٢] . وهو اختيار عائد لما في هذه اللفظة من مكنونات ذات صلة بفعله الاختياري ؛ فلفظة الخَلْق لها علاقة بتهويمات الذات وانفعالاتها وخواطرها ورغائبها ، ولها علاقة بذاته التي تتلقى النصوص وتشارك في عملية التواصل مشاركة تدخل فيها قدراته الثقافية والاجتماعية ، وحالته النفسية ، ومعارفه ، وتجاربه الذاتية [٣].

(١) جعفر : نذير ،رواية القارئ ، القاهرة ، دار شرقيات ، ط١ ، ١٩٩٩م ، ص١٣ .

(٢) طه عصر : محمد ، مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب، القاهرة ، عالم الكتب ، ط١ ٢٠٠٠م، ص٢٣.

(٣) يُنظَر : الميساوي ، خليفة (خطاب الفرد – خطاب الطبقة) ، بحث ضمن أعمال ندوة ،قضايا المتكلم في اللغة والخطاب ، تونس كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالقيروان ، د.ط ، ٢٠٠٦م ، ص٦١ ، ٦٥.

المنظومة الأولى : عملية خلق الاختيار / سلطة المخاطب المقصود :

هذه المنظومة في الكتاب هي التي انتزعها الأصبهاني من خاطره وذاته ؛ سلوانًا للمخاطب المقصود الواقع تحت سلطته ، والتي يُرجح أنها سطوة ذاتية / الأنا . فالاختيار في جزء منه أصبح أولويته «للذات ، أو للأنا ، وللأنا لا فقط ، كمنظور ، أو كزاوية للرّؤية ، وإنما أيضًا كموضوع ، وكَهَمّ . أو بالأحرى كرغبة مكبوتة في التحرّر من كلّ سلطة»[(١)]. فالجدلية بين أولوية الذات واللغة / النص المختار تمثلت في عملية خلق الاختيار ومحاورته ؛ وبذلك يصبح نص الاختيار «ميدانًا للحوار بين ناصٍّ مبدعٍ ، ونصّ مبدعٍ ، وقارئ عارفٍ وقادر على الحضور في النص ، والترحال أو السفر في مجاهيله وخباياه»[(٢)] ، تحقيقًا لدوافع الكتابة والاختيار .

تجسّدت عملية تخليق النصوص في هذه الاختيارات في الخمسين بابًا المتخصصة في الغزل، أو كما عبر عنها الأصبهاني بالهوى وتصاريفه وأحواله . فالأبيات التي تحتويها هي أبيات وجدانية عاطفية ، تتسم بالعفة والحشمة ؛ فهي قريبة من تجربته الذاتية في الحب العفيف الذي عاشه بداية حياته ، وقريبة من نفسه الشعري . فقد عُرِف بأنه شاعِر صَبٌّ ، شِعْرُه في الغزل رقيقٌ عذْبٌ عَفٌّ ، من مثل قوله[(٣)]:

عَلَى كَبِدِي مِنْ خِيْفَةِ البَيْنِ لَوْعَةٌ يَكَادُ لَها قَلْبِي أَسِى يَتَصَدَّعُ

يَخَافُ وُقُوعَ البَيْنِ والشَّمْلُ جَامِعٌ فَيبكِي بَعَيْنٍ دَمْعُها مَتَسَرِّعُ

(١) الحميري : عبد الواسع في آفاق الكلام وتكلم النص ، سوريا ، دار الزمان ، ط١ ، ٢٠٠٩م ، ص٢٤٩.

(٢) قطوس : بسام ، تمنع النص متعة التلقي قراءة ما فوق النص ، عمان ، دار أزمنة ، ط١ ، ٢٠٠٢م ص٦٠ .

(٣) المقدمة ، ص١٠ .

وقوله [١]:

قَلْبي يَغَارُ عَلَى عَيْنِي إذَا نَظَرَتْ بُقْيَا عَلَيْكَ فَمَا أَرْوَى مِنَ اللَّحْظِ

وقد يؤكد قرب هذه الأبواب الغزلية من ذاته المتيمة العفة ، ما خلق لها من عناوين جعلها أمثالًا ، يقول : ((جعلتُ الأبواب المنسوبة إلى الغزل من هذا الكتاب أمثالًا ، ورتّبتُها على ترتيب الوقع حالاً فحالاً))[٢] . يمكن أن يكون مقصوده من (ترتيب الوقع) ترتيب الأبيات حسب وقعها في نفسه وعليها ، وقربها من ذاته وتجاربه . فالأمثال ذات ((قيمة اعتبارية، غالبًا ما تصاغ صوغًا متفردًا ، دالًّا على الحكمة المستخلصة من تجربة عملية))[٣] . كما إن ((المثل يفيد معنى ظاهرًا وآخرَ باطنًا ، ويردّ الباطن إلى الحكمة والرشاد))[٤] . وميله إلى عنونة كل باب من أبواب الغزل بمثَلٍ حكمي دَالٌّ دلالة واضحة على قُرب ذاته منها ، ولاسيما وأنه لم يعنْوِن الأبواب الخمسين الأخرى الخاصة بفنون الشعر بمثَلٍ أو حكمة ؛ بل كانت اختياراته لها تقع تحت عناوين مباشرة .

فالظاهر إذن أن الأمثال هي اختصار لمعاناته مع الحب . يؤكده قوله : ((ما انفككت من هوًى قطّ منذ دخلت الكُتّاب ، بدأت بعمل كتاب الزهرة وأنا في الكُتّاب ، ونظر أبي في أكثره))[٥] . كما إن تأليفه للكتاب في عنفوان الشباب[٦] برهان على علاقة الخمسين بابًا الأولى

(١) المصدر السابق ، ص١٢ .

(٢) مقدمة الزهرة ، ص٤١ .

(٣) إبراهيم : عبد الله ، التلقي والسياقات الثقافية ، بيروت ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، ط١ ، ٢٠٠٠م ص١٣٨ .

(٤) عبد الرحمن : عفيف ،الأمثال العربية القديمة، الكويت ، المجلة العربية للعلوم الإنسانية ، العدد ١٠ عام ١٩٨٣م ، ص٢٨ .

(٥) الصفدي : صلاح الدين ، الوافي بالوفيات ، ت : إديلو ينع ، دمشق ، د.ط ، ١٩٩٥م ، ٥٨/٣ ويُنظَر: مقدمة كتاب الزهرة ، ت : إبراهيم السامرائي ، ص١٣ .

(٦) يُنظَر : المسعودي : الحسن علي ، مروج الذهب ومعادن الجوهر ، ت : حفيظ يوسف داغر ، بيروت ١٩٧٣م ، ٣٩٦/٤ .

بحمولة أمثلتها ، بتجربته في الهوى وحبه للتأليف والاختيار في هذه المضامين الشعرية . ومن عناوين الأمثال قوله[١]:

- من كثرت لحظاته دامت حسراته .
- العقل عند الهوى أسير ، والشوق عليهما أمير .
- في نَوْح الحمام أُنْس للمنفرد المستهام .
- من غاب قرينه كثُر حنينه.
- طريق الصبر بعيد ، وكتمان الحُب شديد .

من دلائل قُرب هذا الباب من ذاتية الأصبهاني العلاقةُ التمازُجية بين نصوصه الشعرية والنصوص المختارة في داخل الأبواب ؛ فكلاهما تتقارب رؤيتهما في الحب وفلسفته . والقصة التي دارت بين ابن سريح والأصبهاني ، وجاء ذكرها في مصارع العشاق ، وطبقات الفقهاء ، وفي نشوار المحاضرة -دليلٌ يُبَرْهِن على ذلك ؛ حيث قال له ابن سريح : أنت يا أبا بكرٍ ، بكتاب (الزهرة) أمهرُ منك في هذه الطريقة . قاصدًا : إنك تفهم في الأدب والشعر والاختيار، ولا تفهم في القضاء والإفتاء . فقال له أبوبكر : بكتاب الزهرة تعيّرني !! والله ما تحسن تستتمّ قراءته قراءةَ من يفهم ، وإنه لمن إحدى المناقب ؛ إذْ كنت أقول فيه[٢]:

أُكَرِّرُ فِي رَوْضِ المَحَاسِنِ مُقْلَتِي وَأَمْنَعُ نَفْسِي أنْ تَنَالَ مُحَرَّمَا

رأيتُ الهوَى دَعوَى مِنَ الناسِ كُلِّهِمْ فَما إنْ أَرَى حُبًّا صَحيحًا مُسَلَّما

والحكاية تحتمل عدة قراءات ، لكن أقْرَبَها أن أبابكر الأصبهاني لا يرى ما يمنعه أن

(١) يُنظَر : مقدمة الكتاب ، ص٤٢ ، ٤٣.

(٢) التنوخي : أبو علي الحسن بن علي بن محمد ، نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة ، تحقيق مصطفى حسين عبد الهادي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ٢٠٠٤م ، الطبعة الأولى ، ٣٦٤/٢ .

يكون فقيهًا وقاضيًا ، وشاعرًا غزليًّا عفيفًا ؛ فيفتخر بذلك ذاكرًا نصًّا شعريًّا يدلّل على عفته ومقدرته الشعرية ، التي لا يفهمها ويستطيع قراءة اختياراتها سوى شخصٍ واعٍ بسياقات الاختيار وعلائقها . ونصُّ الحكاية يشير أيضًا إلى أن الأصبهاني يرى أن مختاراتِه تُعد من المناقب ، فيستحضر نصًّا غزليًّا يقوّي رؤيته.

أمَّا **المسار الآخر** في المنظومة الكبرى للكتاب فهو الاختيار المشارك الناقل . والمسمى عائد إلى ما سبق أنْ أوضحه البحث في تحليل دلالات ملفوظات مقدمته ؛ فقد ربط الاختيار بالاتصال . والاتصال من معانيه : المشاركة ، والنقل : أيّ عمليّةٌ معرفيّةٌ آليّةٌ عقليّةٌ .

كما أنّه خصّص المشاركة بجزء خارجي وهو السّمع والحسّيّة في النّقل . والمشاركة مرتبطة بالمعرفة التي «تتكوّن من تفاعل العقل الإنساني ومحيطه ... المعرفة تبدأ بالإدراكات الحسية للأشياء . والادراك الحسي لصور الأشياء وخزْنها في (التخيل) يسمحان للإنسان بأن يتعامل بحرية مع تلك الأشياء لإدراك العلاقة بين المظهر الخارجي للشيء ووظائفه»[(١)] .

ويمثل هذا (الاختيار المشارك) الأبواب التي خصصها لفنون الشعر الأخرى، من مدح، وهجاء ، وفخر ، ومآخذ انتقادية ؛ إذ سيلحظ القارئ مدى وجود البعد العقلي فيها [(٢)]. بدءًا بعناوينها الإخبارية المباشرة وانتهاءً بالمادة الشعرية التي بداخلها ، ويعود ذلك إلى أنه في مقصودية تأليفه لهذا الكتاب شاء أن يوجه جزءًا من خطابه إلى المخاطب/ الجمهور ، وهم أهل الآداب . كما صرّح بذلك في مقدمته.

ولعل من باب التأكيد على أن الأبواب الخمسين الأولى المخصصة للغزل هي أبواب

(١) الخطيب : عبد الله الإنسان في الفلسفة دراسة تحليلية ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ٢٠٠٢م، ص١٢٧ – ١٣١ .

(٢) من عناوين الأبواب ، ذِكر من هُجِي بالفرار من اللقاء – ذِكْر من فخر بحسبه وامتدح بنسبه – ذِكر الخطأ في القول والأوزان دون الخطأ في الإعراب والمعاني – ذِكْر من ارتجل شعرًا لم يقدِّم له قبل ذلك فكرًا – ذِكر ما جاء في الشعر من معنى مستور لا يفهمه سامعه إلا بتفسير .

وجدانية قريبة من ذاتية الأصبهاني -ليس حرصه على عنونتها بالأمثال فحسْب ؛ بل التزامه بمنهجه الذي حدّده في تأليفه ، فقد حرص فيها على أن يكون تحت كل باب مئة بيت ، بينما لم يحرص البتة على هذا المنهج ولم يلتزمه في الأبواب الخمسين التالية الخاصة بفنون الشعر الأخرى ؛ حتى إننا لنجد في إحدى الأبواب بضعة أبيات فقط .

بعد هذا التقسيم لمنظومة الكتاب الكبرى ، وقبل الدخول إلى متن التلقي -وهو المنظومة الصغرى في تلقي الأصبهاني للثلاثي الأموي (الأخطل ، وجرير ، والفرزدق) - يمكن أن نلخص مسارات المنظومة الكبرى في الشكل التالي :

المنظومة الكبرى للكتاب

المسار	الملفوظات (مقدمة)	السياق	الدلالة	
المسار الأول : عملية خلق الاختيار خلق: الصياغة وصناعة الشي الموجود له علاقة بالذات والخاطر المخاطب المقصود=الأنا – سلطة الذات/ النص المختار تجسده: أبواب الغزل دلائل التجسد: ١ – أبياته الغزلية=تشاكل ٢ – خلق العناوين الأمثال ٣ – مقولته ٤ – زمن تأليف الكتاب	(عزمت لما رأيت بك من غلبات الاشتياق..)	دافع صنع الكتاب	١–سلطة المخاطب/المقصود ٢–المخاطب المقصود=غالبة الاشتياق ، وتنازعته عواطف الحب والتحنان	تسلية الوجدان جدلية الذات/اللغة /الأنا/النص المختار
(تلتزم بمنهجية الاختيار)	لا تمنع حشمته من سؤاله	طبيعة الاختيار	النصوص المختارة عفيفة محتشمة دلالة على أن من وجه له الخطاب على شاكلة هذه الصفة	
	(انتزعته لك من خواطري)	كيفية الاختيار ووسائله	الانتزاع=الاستخراج بجهد وحب وشوق الخاطر =احساس ، ذاتية-وجدانية	ممثلة في ٥٠ باباً في الغزل
المسار الآخر: عملية المشاركة والنقل. (لم يلتزم بمنهجه في الاختيار)	(يطلبه أهل الآداب ليحفّ على الألفاظ) (اخترته من غريب ماتصل بمسامعي)	المستوى الآخر من المنظومة كيفية الاختيار	سلطة القارئ الآخر/ الجمهور الاختيار=الانتقاء/الخير الاتصال=(عملية معرفية آلية عقلية)النقل والمشاركة غريب= غير مستهلك السمع=ليس حسيًا وجدانيًا ، بل عقلي	متمثلة في ٥٠ باباً الخاصة بالفنون الشعرية الأخرى غير الغزل

الذي يهمُّنا بعد تقسيم منهجية مسار الكتاب هو حضور الثلاثي الأموي في هذه الاختيارات وعلاقتهم بتلك المسارات :

المنظومة الصغري :

متن التلقي :

بعد قراءة كامل سياقات الأبواب نلحظ أن جريرًا كان صاحب الحضور الأكثر في هذه المختارات ، استحضر له الأصبهاني خمسة وسبعين بيتًا شعريًّا . يليه في الحضور الفرزدق ، حيث حضر في تسعة وأربعين بيتًا . وفي المرتبة الأخيرة يحضر الأخطل باثنين وعشرين بيتًا شعريًّا .

الشاعر	عدد الأبيات	عدد النماذج	في المسار الأول الغزل	في المسار الثاني (الفنون الأخرى)
جرير	٧٥	٢٨	١٦ نموذجًا	١٢ نموذجًا
الفرزدق	٤٩	١٤	نموذجان	١٢ نموذجًا
الأخطل	٢٢	٩	--	٩ نماذج

قراءة سياقات الحضور – تلقي الأصبهاني لشعرية جرير:

حضر جرير في ثمانية وعشرين نموذجًا شعريًّا جاء ستة عشر منها موزعة على أبواب الغزل التي اصطلحت الدراسة على تسميتها بـ خلق الاختيار . واثني عشر في الخمسين بابًا الأخرى الخاصة بفنون الشعر ؛ كالمدح ، والفخر ، والهجاء ، وشعر الزهد ، وشعر البديهة ، والارتجال . والتي اصطُلِح على تسميتها بعد تحليل لرؤيته في المقدمة : (الاختيار المشارك).

في ما يخص استحضاره لغزليات جرير كان منها المشهور ؛ كاختياره النص المتداول في وصف أثر النظرة في تحريك العشق . وسياقها في الاختيار سياق تعليلي ؛ فهو يوردها ضمن الباب الذي يبحث فيه عن العلة الأولى للعشق . لذلك قال : «إن أصل الهوى يتولّد من

النظر»[١] . يقول جرير[٢]:

إنّ العُيُون الّتِي في طَرْفِها مَرَضٌ قَتَلْنَنَا ثُمَّ لَمْ يُحيِيْنَ قَتْلَانا

يَصْرَعْنَ ذَا اللُّبِّ حتّى لا حَراكَ بِهِ وَهُنّ أَضْعَفُ خَلْقِ اللهِ أَركانا

ومن النصوص المشهورة التي استحضرها الأصبهاني في سياق فلسفته الخاصة في العشق وحالة المتشوق من العشاق بنسيم الريح أو سجع الحمام ، أو لمعان البرق جاءت أبيات جرير التي يقول فيها[٣] :

يَا حَبَّذَا جَبَلُ الرَّيَّانِ مِنْ جَبَلٍ وحَبَّذَا سَاكِنُ الرَّيَّانِ مَنْ كَانَا

وَحَبَّذَا نَفَحَاتٌ مِنْ يَمَانِيَةٍ تَأْتِيكَ مِنْ قِبَلِ الرَّيَّانِ أَحْيَانَا

ومن أبيات جرير الشهيرة التي اختارها الأصبهاني في باب الغزل في سياق الوفاء ، لا في باب الرثاء : أبياته في رثاء امرأته «والمرأة في موضوع الرثاء موجودة في حضور دائم ؛ بل نجد الصورة أخذت طابعًا آخر في شعر جرير عندما رثى زوجته (خالدة) ، فنلمس الطابع الديني في شعره بشكل واضح»[٤] . يقول[٥] :

لَولا الحَياءُ لَهَاجَنِي اسْتِعْبَارُ وَلَزُرْتُ قَبرَك والحَبيبُ يُزارُ

كانتْ إذَا هجرَ الضَّجِيعُ فراشَها كُتِم الحَديثُ وعَفّتْ الأسْرارُ

لا يَلْبَثُ القُرَنَاءُ أنْ يَتَفَرّقُوا لَيلٌ يَكُرُّ عَلَيْهِمُ ونَهَارُ

(١) الزهرة ، ٧١/١ .

(٢) المصدر السابق ، ٤٦/١ .

(٣) الزهرة ، ٣٠٨/١ .

(٤) البعاج : مزاحم على ، صورة المرأة في شعر الأخطل ، وجرير ، والفرزدق ، العصر الأموي ، عمان دار اليراع ، د.ط ، ص٨٣ .

(٥) الزهرة ، ٤٧٦/١ .

لايخفى الطابع الديني المتمثل في أخلاقيات وفاء الزوج للزوجة ، وأدبيات تذكرها بأحسن ما فيها ، وما كانت تتحلى به من عفة في حفظ أسرار الزوج ، ثم الإيمان بالقضاء والقدر في حتمية الفراق .

في هذا النموذج الشعري نلحظ أن المتلقّي (الأصبهاني) انتقى من القصيدة ثلاثة أبيات متباعدة . وسياق تراتُبها يبدأ بتمجيد واستحسان خلق الوفاء من الطرفين ؛ وفاء المرأة قبل الموت لزوجها ، ووفاء الزوج لزوجته بعد موتها . وفاء المرأة في صيانة أسرار بيتها وعفتها في ذلك ، ووفاء الرجل / الشاعر في رثاء زوجته بعد الموت . يختمها بانتقاء ما يناسب الرثاء وهو الإيمان بالتباعد ويقينية الفراق . وكل تلك التراتيب في سياق دوافع انتقائه للأبيات لها علاقة برؤيته الفلسفية المنطقية لصفة وخُلُق الوفاء . فـ(المحبوب) في نظره يمكن أن يكون وفيًّا أو غادرًا ؛ لأنه يأتي ما يأتيه في الحب مختارًا ، ولكن (المحب) لا يكون وفيًّا ولا غادرًا ؛ لأن محبته قائدة له إلى محبة إلفهِ ، إنما هو مادامت محبته قائمة . فأمَّا إذا زالت المحبة بسلوّ عارضٍ أو بوفاة المحبوب فالمحب حينئذ يكون موفيًا غادرًا [(١)] .

ولعل أبيات جرير من منطلق وفاء المحبوب والمحب استجابة لرغائب الأصبهاني ونظرته الفلسفية ؛ فكان ذلك من دافعه لاختيارها .

ومن أبيات جرير المشهورة في الهجاء التي أوردها الأصبهاني في الأبواب الخمسين الخاصة بفنون الشعر قولُه[(٢)]:

وَيُقْضَى الأَمْرُ حِيْنَ تَغِيْبُ تَيْمٌ وَلا يُسْتَأْذَنُونَ وَهُم شُهودُ

وَإنّـكَ لَـوْ رَأَيْـتَ عَـبيْـدَ تَيْمٍ وَتَيْمًـا قُلْتَ : أَيُّهمُ العَبِيدُ؟

(١) يُنظَر : الزهرة ، ٤٧٢/١ .

(٢) المصدر السابق ، ٦٣٦/٢ .

وقوله [١]:

زَعَمَ الفِرَزْدَقُ أنْ سَيقْتُلُ مِرْبَعًا أَبْشِرْ بِطُولِ سَلامةٍ يَا مِرْبَعُ !

وقال[٢]:

خَنَازِيرُ نَامُوا عَن الـمَكْرُمَا تِ فقَامَ بِهِمْ قائمٌ لَـمْ يَنَمْ

فَيَا قُبْحَهُمْ فِي الّذِي مُلِّكُوا وَيَاحُسْنَهُمْ فِي زَوالِ النِّعَمْ

الأبيات كلها في الهجاء ، ولكل سياق منها معنى لأجله اختير :

الأول : اختاره في من هُجي بأصله . **والثاني** : ما كان أسلوبه الهجائي متسمًا بالتحذير . واختياره لهذا النص في سياق التحذير بالذات ، ربما له علاقة بما يحمله البيت من إيجاز وصدق أحالا البيت مثلًا . فـ«مِربعٌ رجل من بني جعفر بن كلاب ، كان يروي شعر جرير ، فنذر الفرزدق دمه ، فقال جرير هذا البيت المتعلق بمناسبته . وقانون المناسبة يقتضي – كما أُسلف– الإيجاز والصدق ؛ ولذا كثيرًا ما يهتمّ النقّاد بالمناسبة التي قيلت بها القصيدة»[٣] .

والآخر : ما كان في معناه تعييبًا على الخِلقة ؛ فصورة الخنازير وما تحمله من دلالات الكسل والغباء وغياب الحنكة ، والجهد –لها علاقة بالقُبح ؛ ولذا جاء أسلوبها هزليًّا ساخرًا ؛ لأن «الشاعر العربي القديم امرؤٌ ينفر من الأشكال المشوّهة ، ويحتقر النذالة والدناءة ؛ إنه يعشق التواؤم والتناسب ، ويعشق الحياة أكثر . وفي جميع الأحوال كان مغرمًا بالجمال ساخطًا على القبح. ولأنه كان كذلك فقد هزل وسخر ، وأضحك ونفّر»[٤]. وكل تلك الأبعاد في

(١) المصدر السابق ، ٦٩٥/٢ .

(٢) الزهرة ، ٦٣١/٢ .

(٣) الزباري : عبد الكريم يحيى ، فضاءات مغايرة للمعنى الشعرى ، الشارقة : الإمارات العربية المتحدة دائرة الثقافة والإعلام ، ط١ ، ٢٠٠٩م ، ص٤٥ .

(٤) قباوة : فخر الدين ، الخليل : أحمد ،جمالية القبح في الشعر العربي القديم ، سوريا ، مجلة بحوث جامعة حلب، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية ، مجلة دورية محكّمة ، العدد الخامس عشر ، ١٩٨٩م ص٤٣.

موضوع الهجاء الساخر ربما أثارت الأصبهاني تجاهها .

يضاف إلى سياق الهجاء الممزوج بالسخرية أبياتٌ وردت لجرير يعيّر فيها الفرزدق بِنُبُوِّ السيف في يده . يقول(١):

بسيفِ أبي رَغْوانَ سيفِ مُجاشعٍ ضربْتَ ولمْ تضربْ بسيفِ ابن ظالمِ
ضَرَبْتَ بهِ عِندَ الإمامِ فأُرْعِشتْ يَدَاكَ وقالوا : مُحْدَثٌ غيرُ صارمِ

يعقبها بعدّة أبيات للفرزدق حِجاجية يَرُدّ فيها على جرير ، و((يغلب المعنى ، ويعيد الكَرّة فاخراً بأنه لا يقتل الأسرى))(٢) ، يقول فيها :

فَهَلْ ضَرْبَةُ الرُّومِيِّ جَاعِلةٌ لكمْ أبًا عَنْ كُلَيْبٍ أو أبًا مِثْلَ دَارِمِ ؟
فَلا نَقْتُلُ الأَسْرَى ولَكِنْ نَفُكُّهمْ إذا أَثْقَلَ الأَعْنَاقَ حَمْلُ المغَارِمِ

وقوله(٣):

وما نَبا السَّيفُ من جُبنٍ ولادَهَشٍ عندَ الامامِ ولكِنْ أَخَّرَ القدرُ
وَلَوْ ضَربْتُ عَلى عَمْدٍ مُقَلَّدَهُ لَخَرَّ جُثْمَانُه ما فَوقَهُ شَعَرُ
وما يُعَجِّلُ نفسًا قبلَ مِيتَتِها جَمْعُ اليدينِ ولا الصَّمْصَامةُ الذَّكَرُ

واختار له أيضًا(٤):

فَإِنْ يَكُ سَيْفٌ خَانَ أَو قَدَرٌ أَبَى فَعَادِمُهُ بَينَ الأنامِ كَوَاجِدِ

(١) الزهرة ، ٦٢٦/٢ .

(٢) تنباك : مروزوق بن صنيتان ، مازعم الفرزدق ولم ينقضه جرير ، مجلة جامعة الملك سعود ، مجلد التاسع عشر ، الآداب ، ١٤٢٥هـ-٢٠٠٥م ، ص٢٣٩.

(٣) الزهرة ، ٦٢٦/٢ .

(٤) المصدر السابق ، ٦٢٦/٢ .

فَسَيْفُ بَني عَبْسٍ وقَد ضرَبوا بِهِ نَبَا بيَدَيْ وَرْقاءَ عَنْ رَأسِ خالِدِ

ومن الملاحظ أن الأصبهاني انتقى للفرزدق أبياتًا متنوعة في الرد على أبيات جرير ، فلم يكتف بنموذج واحدٍ بل اختار له عدة نماذج . ولعل هذا يدلل من طرف خفي على قوة حجة أبيات جرير ، التي استدعت من الفرزدق الرد عليها في أكثر من قصيدة بأكثر من معنى ؛ وبذلك يكون استحضاره لأبيات جرير في هذا السياق استحضارًا إيجابيًّا .

ويحضر جرير في باب مراثي الملوك والسادات بنصٍّ شعريٍّ من بيتين ، يقول فيهما[1]:

أبا خَالِدٍ فارَقْتَ مَروانَ عَن رِضًا وَكانَ يَزِينُ الأرضَ أنْ تنزِلا مَعَا

نَسِيرُ فَلا مَرْوانَ لِلْحَيِّ إنْ شَتَوْا ولَا الرَكْبِ إنْ امْسَوْا مُخفينَ جُوَّعَا

ثَمّةَ أمر يُلحظ على البيتين مقارنة بسياق الأبيات الأخرى التي استحضرها الأصبهاني في الباب نفسه لشعراء آخرين ؛ حيث يخلو البيتان من روح الرثاء ، وما يحمله من تفجُّع وتحسُّر وألم .

ومن مغايرات الأصبهاني في اختياراته أنه يقتطع النص من أي غرض شعري ، ويأتي به في سياق غير سياق غرضه ؛ كما فعل في غرض الرثاء . وقد أشرنا لذلك ، حيث اقتطع من نص جرير في رثاء زوجته أبياتًا من أجل التدليل عليها في سياق الوفاء بين المحبين في أبواب الغزل . وهاهو في الغرض ذاته – غرض الرثاء – يختار أبياتاً لجرير في رثاء عمر بن عبدالعزيز ، لا في مجال الرثاء ؛ بل تحت سياق الأبيات والنصوص التي تحمل معنًى مستورًا لا يُفهم إلَّا بتفسيره . يقول جرير[2]:

حُمِّلتَ أَمْرًا عَظيمًا فَاصْطَبَرْتَ لَهُ وَقُمْتَ فِيهِ بِأَمْرِ اللهِ يَاعُمَرَا

(١) الزهرة ، ٥٢٩/٢ .

(٢) المصدر السابق ، ٨٠٢/٢ .

فالشَّمْسُ كاسِفَةٌ ليستْ بِطالِعَةٍ تَبْكي عَليكَ نُجُومَ اللهِ والقَمَرَا

يقول الأصبهاني مفسِّرًا البيت الأخير لجرير وكاشفًا عن معناه المستتر : «يعني الشمس ليست بكاسفة نجوم الليل ولا القمر ، وقد وقعت (تبكي عليك) بين فعل الشمس ومفعولها»[١].

ولا يكتفي الأصبهاني في اختياراته لشعر جرير في سياق الرثاء بالنماذج التي أشرنا إليها سابقاً ؛ بل يضيف إليها نموذجًا أخيرًا تحت عنوان : (ما لا يصلح أن يَعرى منه الكتاب). وكأن هذا النص من ضروريات الاختيار ، فلا تكتمل رؤيته الاختيارية إلا به . وهو نصٌّ من ستة أبيات رثى به جرير الفرزدق ، يقول جرير في أوله[٢]:

ماتَ الفرَزْدقُ بعدما جَدَّعتُه ليتَ الفرزْدَقَ كانَ عَاشَ قَلِيلَا

ثم حلف بالله ألّا يزيد عليه شيئًا ، فأنشأ يقول[٣]:

فُجِعْنَا بجَمّالِ الدّيَاتِ ابنِ غَالِبٍ وحَامي تميمٍ عِرضِها والمَرَاجِمِ

بَكَيْنَاكَ حِدْثَانُ الفِرَاقِ وَإنّما بكَيناكَ إذْ نَابَتْ أُمُورُ العَظائِمِ

فلا حَمَلَتْ بَعدَ الفرَزْدقِ حاملٌ وَلا شُدّ أنْسَاعُ المَطيِّ الرّوَاسِمِ

وقال أيضاً[٤]:

فَلا حَمَلتْ بعْد الفَرَزْدَقِ حُرّةٌ ولا ذاتُ بَعْلٍ مِن نِفاسٍ تَعَلّتْ

هُو الوافدُ المحْبُورُ والحاملُ الذي إذا النّعلُ يومًا بالعشيرةِ زلَّتِ

(١) الزهرة ، ٨٠٢/٢ .

(٢) المصدر السابق ، ٨٣٦/٢ .

(٣) المصدر السابق ، ٨٣٦/٢ .

(٤) المصدر السابق ، ٨٣٦/٢ .

إن اختياراته لأجزاء من قصائد لجرير «في رثاء زوجه ، وفي رثاء خصمه الفرزدق تعدّ من جيد الشعر ، حيث العاطفة المتأنقة ، والنفحة الدينية ، وتوقف الذكريات التي تبعث الأسف والحزن»[١] ، كما أنها علامة على أخلاقيات جرير في التعامل مع شعر الرثاء مع ضدين (الحبيب والعدو) ، وإنصافه لهما حبًّا ووفاءً .

ويحضر جرير في باب الفخر بنموذجين :

أحدهما : جاء في عشرة أبيات ، قال فيها[٢]:

أَبُونا خِليل الله ، واللهُ ربُّنَا رَضِينا بِما أَعْطى المليكُ وقَدَّرا
لنا قِبْلةُ الله التي يُغْتَدَى بِها فَأَوْرَثَنا مُلْكًا وعِزًّا مُعَمَّرَا
ومنّا سُليمانُ الذي سألَ رَبَّه فَأَعْطاهُ بُنْيانًا ومُلْكًا مُسخَّرا
ويعقوبُ مِنّا زَادَه اللهُ بَسْطَةً وكانَ ابنُ يعْقُوبٍ نَبيًّا مُصَوَّرا

...إلخ

والنموذج الثاني : قال فيه[٣]:

مُضَرٌ أَبي وَأَبو المُلوكِ فَهَلْ لَكُم يا خُزْرَ تَغْلِبَ مِن أَبٍ كَأَبِينا
إِنَّ الَّذي حَرَمَ المَكارِمَ تَغلِبًا جَعَلَ النُّبُوَّةَ وَالخِلافَةَ فِينا
هذا اِبنُ عَمّي في دِمَشقَ خَليفَةً لَو شِئتُ ساقَكُمُ إِلَيَّ قَطِينا

(١) نافع : عبد الفتاح ، قصيدة الهجاء في شعر جرير ، ا لوجه الآخر ، مجلة جامعة البعث ، مجلة دورية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية ، المجلد التاسع عشر ، العدد١ ، ذو الحجة ١٤١٧هـ-١٩٩٧م ، ص١٣٨ .

(٢) الزهرة ، ٥٢٩/٢.

(٣) المصدر السابق ، ٦٤٧/٢ .

والنموذجان في فخر جرير بينهما تباين في الأداء والأسلوب ، والتصوير . ولعلّ هذا يدلُّ على أن جريرًا قادرٌ على التنويع في مجال الفخر ؛ على الرغم ممّا قيل عن فخرياته بأنها أقل مكانة من فخر الفرزدق . ويبرهن على هذا الاحتمال غياب أي نصٍّ فخري للفرزدق في هذا الباب !

وأمّا البيت الأخير في النموذج الثاني ، فعلى الرغم ممّا دار حوله من انتقادات واعتراضات إلَّا أن ذلك لم يمنع الأصبهاني من اختياره ، كما إنه لم يعلق عليه سلبًا أو إيجابًا . وقد يدلُّ ذلك على قناعته النقدية بأن للشاعر في مجال الفخر متّسعًا من الحرية حتى في مخاطبة الملوك بهذا الأسلوب المتعالي .

عرضت الدراسة سابقًا للنصوص الغزلية المشهورة التي أوردها الأصبهاني لجرير ، وبقيتْ عدة نماذج لم نذكرها جاءت في هذا الباب ، تدور حول مضامين مألوفة ؛ كنحول جسد العاشق ، وهجر النوم له ، والتذلل للمحبوب ، والوداع ، والمفارقة والهجر ، ومسامرة الآمال والأماني والأوهام. وكلها حالات تصيب العاشق العذري فتحيله إلى إنسان مريض متلبس بالحزن .

وقد «يقاوم العاشق ويتجلّد ، ويطوي صدره على جراحه ، فيقضي بقية عمره على ذكريات ماضٍ قُدّر له فيه الشقاء ، وحبٍّ كُتب عليه فيه الحرمان . وتتوالى سطور المأساة الحزينة بعد ذلك لتكون النهاية التي لا مفر منها، فيخط الموت السطر الأخير في المأساة»[(١)] . وهي الحالة التي أثبتتها بعض الروايات في المدونة التراثية للفقيه العفّ الأصبهاني[(٢)].

النماذج الباقية التي اختارها الأصبهاني لجرير تتماسّ وتتقارب في بُعدين :

(١) خليف: يوسف ، الحب المثالي عند العرب ، القاهرة ، دار عبده غريب ، د.ط ، ص٢١ .

(٢) حول تلك الرواية يُنظَر : تاريخ بغداد للخطيب ، ص٢٦٢ ، وفي كتاب المحمدون من الشعراء ص٣١٨

أحدهما : اختياره نصوصًا تصوّر حالات إنسانية ووجدانية تقرب من الحس ؛ كتصوير حالة الوداع ، والمفارقة ، والهجر ، وما يترتب عليها من أفعال . وتصوير حالة العاشق في غياب النوم عنه ، ونُحول جسده .

والبعد الآخر : معنويٌّ ، يصور حالة العاشق المعنوية ؛ كتصوير تذلُّلِهِ للمحبوب ، وتعفُّفِه في الحب ، وآماله وأوهامه ، وخياله ، وحالات العتاب ، ومغالبة الصبر على إظهار العشق .

ومن نماذج البُعد الأول : قول جرير في الوداع[(١)]:

وَدِّعْ أُمَامَةَ حَانَ مِنْكَ رَحِيلُ إنَّ الوداعَ لِمَنْ تُحِبُّ قليلِ

تَلكَ القلوبُ صَوادِيًا تَيَّمْتَها وَأرَى الشِّفَاء وَمَا إلَيْهِ سَبِيلُ

أعْذَرْتُ في طَلَبِ النّوَالِ إلَيْكُمُ لَوْ كَانَ مَنْ مَلَكَ النّوَالَ يُنِيلُ

وفي المفارقة والهجر نجد العاشق يشغل خاطره وتفكيره بالعيافة ، والزجر ؛ يتيامن بالسوانح، ويتشآءم بالبوارح . يقول جرير[(٢)]:

بَانَ الخَليطُ بِرامَتَينِ فَوَدَّعوا أَو كُلَّما رَفَعوا لِبَيْنٍ تَجْزَعُ ؟

إِنَّ الشَواحِجَ بِالضُحى هَيَّجنَني في دارِ زَينَبَ وَالحَمامُ الوُقَّعُ

نَعَبَ الغُرابُ فَقُلتُ : بَيْنٌ عاجِلٌ وَجَرى بِهِ الصُّرَدُ الغَداةَ الأَلمَعُ

ومن اختيارات الأصبهاني لجرير في هذا البُعد تصوير حالة العاشق ، في طول ليله ، وقِصَرِ نومه ، ونُحول جَسَدِه . يقول جرير[(٣)]:

---

(١) الزهرة ، ١/٢٦٢ – ٢٦٣ .

(٢) المصدر السابق ، ١/٣٣٩ ، ٣٤٠.

(٣) الزهرة ، ١/٣٨٣ .

أَتى دونَ هَذا الهَمِّ هَمٌّ فَأَسْهَرا أُراعِي نُجُومًا تالِياتٍ وَغُوَّرَا
أَقولُ لَها مِن لَيلَةٍ لَيسَ طُولُها كَطُولِ اللَّيالي : لَيتَ صُبْحَكِ نَوَّرا

ويقول[1]:

أَلَا حَيِّ الدِّيارَ بِسَعْدَ إِنّي أُحِبُّ لِحُبِّ فاطِمَةَ الدِّيارا
أَرادَ الظَّاعِنونَ لِيُحْزِنُوني فَهاجُوا صَدْعَ قَلبِيَ فَاسْتَطَارا
أَبيتُ اللَيلَ أَرقُبُ كُلَّ نَجمٍ تَعَرَّضَ حَيثُ أَنْجَدَ أَوْ أَغَارا
يَهِيْمُ فُؤادُهُ وَالعَينُ تَلْقى مِنَ العَبَراتِ جَولًا وَانحِدارا

وهي أبيات «تفيض بأرقّ المشاعر ، وتكشف عن نفس مشرقة وصفاء روحي وعذوبة آسرةٌ»[2]. وتقاسم صفاءَ هذه الأبيات وعذوبةَ تصويرها أبياتٌ أخرى أوردها له الأصبهاني ، يقول فيها[3]:

نامَ الخَلِيُّ وَما رَقَدتُ لِحُبِّكُم لَيلَ التَّمامِ تَأَرُّقًا وَسُهُودا
وَإِذا رَجَوْتُ بِأَن يُقَرِّبَكِ الهَوى كانَ القَريبُ لِما رَجَوْتُ بَعيدا

وفي حالة تصوير دلائل الكمد وأثرها على الجسد ، يحضر جرير في بيتين[4] :

أَتَنسَى يَومَ حَومَلَ وَالدَّخُولِ وَمَوْقِفَنا عَلى الطَّلَلِ المُحِيلِ
وَقالَت : قَد نَحِلتَ وَشِبْتَ بَعدي بِحَقِّ الشَّيبِ بَعدَكِ وَالنُّحولِ

(١) المصدر السابق ، ١/٣٨٩ .

(٢) بخور : فاطمة ، المرأة في الشعر الأموي، دمشق ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، د.ط ، ٢٠٠٠م ص٢٩٦ .

(٣) الزهرة ، ١/٣٩٠.

(٤) الزهرة ، ١/٤٠٧ .

البُعد الآخر في غزليات جرير المنتقاة يصور بواطن العاشق النفسية من عفة في الحب ، وتذلُّل فيه . يقول جرير[١]:

كانَت إِذا أَخَـذَتْ لِعيدٍ زينَةً هَشَّ الفُؤادُ وَلَيسَ فيها مَطمَعُ

تَرَكَت حَوائِمَ صادِياتٍ هُيَّماً مُنِعَ الشِّفاءُ وَطابَ هذا المَشْرَعُ

وله[٢]:

قَتَلْنَنا بِعُيـونٍ زانَـها مَـرَضٌ وَفي الـمِراضِ لَنا شَجوٌ وَتَعـذيبُ

حَتّى مَتى أَنتَ مَتْحُوفٌ بِغانِيَةٍ صَبٌّ إِلَيها طَوالَ الدَهرِ مَكروبُ

قَد تَيَّمَ القَلبَ حَتّى زادَهُ خَبَلاً مَـن لا يُكَلِّمُ إِلّا وَهْـوَ مَـحجـوبُ

وقد يعجز العاشق عن الوصول إلى محبوبه فيلجأ لأبواب الأماني ، والآمال الحالمة . يقول جرير معبرًا عن رغبة صادقة يملؤها الأمل في ملاقاة من يحب[٣]:

أُؤَمِّلُ أَنْ أُلاقيَ آلَ ليلَى كما يرجُو أَخُو السَّنةِ الرَّبيعا

فَلَستُ بِنـائمٍ إِلَّا بِـهَـمٍّ ولا مستيقِظًـا إلاَّ مَـرُوعـا

وفي باب (من غُلب صبره ظهر سرُّه) يتخيّر الأصبهاني ثلاثة أبيات لجرير ، يصف فيها معاناة كتمان الهوى وصراع النفس معه[٤]:

وَما زالَ عَنّي قائِدُ الشَوقِ وَالهَوى وَذِكْرُكِ حَتّى كادَ يَبدو فَيَفضَحُ

(١) المصدر السابق ، ١١٩/١ .

(٢) المصدر السابق ، ١٦٩/١ .

(٣) المصدر السابق ، ٣٧٩/١ .

(٤) الزهرة ، ٤٢٢/١ .

أَصونُ الـهَوى مِن رَهبَةٍ أَن تَعُزَّها عُيونٌ وَأَعـداءٌ مِـنَ القَومِ كُـشَّحُ

فَمـا بَرِحَ الوَجـدُ الَّـذي قَد تَلَبَّسَتْ بِهِ النَفسُ حَتّى كادَ لِلشَّوقِ يَذبَحُ

ولا يخلو عشق وهوى دون عتاب ، وعذل . ولجرير في ذلك رؤية يفصح عنها في قوله[١] :

إذا ما نمتِ هانَ عليكِ ليـلِي وليلُ الطَّارقاتِ منَ الهُمومِ

إذا ما لُـمتِني وعذرتُ نفسِي فلومِي ما بدَا لكِ أنْ تلُومِي

وفي فلسفة للأصبهاني عن تقادُم الحب ، وطرائق نموه بالتراتُب السببي ، وعلاقة ذلك بزواله أو بقائه ، يحضُر جرير ببيتين يدلّلان على أنه صاحب هوى متقلّب . وهذا معاكسٌ لكل ما ورد عن طبع جرير وتعابيرِه عن الحب في هذا الباب ، يقول[٢]:

هوًى بتهامةٍ وهوًى بنجدٍ فقتَّلني التَّهائمُ والنُّجودِ

أخالدُ قد هويتُكِ بعدَ هندٍ فشيَّبني الخوالدُ والهنودُ

وبالرجوع إلى النص الكامل / للقصيدة ، سنلحظ أمرين مهمين يكسران هذه الرؤية التي استحضر الأصبهاني شعر جرير من أجلها :

الأول : أن البيتين المختارَين منزوعان عن سياقهما الكامل ؛ ومِنْ ثَمّ تغيرت دلالتهما .

والآخر : أن البيتين في ترتيب رواية القصيدة لم يكونا متعاقبين كما هما الآن ؛ بل جاء البيت الثاني في هذا النموذج في القصيدة الكاملة سابقًا للبيت الأول وبينهما أربعة أبيات . وبعد قراءة سياقات القصيدة ، تبين أن بيته الذي يقول فيه[٣]:

(١) المصدر السابق ، ٤٣١/١ .

(٢) المصدر السابق ، ٤٤٣/١ .

(٣) ديوان جرير ، تحقيق الصاوي ، ص١٦٠ .

أخالدُ قد هويتُكِ بعدَ هندٍ فشيَّبني الخوالدُ والهنودُ

يمثل حالة انتقالية من مقدمة القصيدة الغزلية إلى المخاطب ؛ فكان تناسب القول وحتمية الانتقال من الغزل إلى حديث جاد ،مع مخاطبة ، موجب لهذا القول ، في تبدل الهوى . فيما يوحي الخطاب أنه يصح أن يكون بين رجلين أحدهما خالد ، والآخر هند . فهند هنا ربما يكون اسمًا لرجل ؛ مما يبرهن على أن الهوى وانتقال الحب لمخاطب مقتصرًا على رجلين أنه في الشطر الثاني خصّ النساء(خالدة [١] وهند) بلفظة الشيب . فالنساء عادة ما يرتبطن في أنسقة الفكر الجمعي بالشيب ؛ ولذا قرر أن يصرف همه وحبه بعد أن أرهقه الشيب إلى رجل حكيم يرفع عنه بلاء ذلك . وبذلك تتشظّى فكرة أن جريرًا شاعر لَعُوبٌ في الحب . وأمّا البيت الآخر[٢] :

هوًى بتهامةٍ وهوًى بنجدٍ فقتَّلني التَّهائمُ والنُّجودِ

فجاء متساوقاً مع فكرة الانتقال ، وتبادل أحوال الحياة وتبدّل حاله هو -كما أسلف- ؛ فهو يقول في البيت الذي قبله [٣]:

حَسِبْتَ مَنَازِلاً بجِمَادِ رَهْبىَ كَعَهْدِكَ بَل تَغَيَّرَتِ العُهُودُ

والنص الأخير لجرير في هذا الباب يرتكز على تصوير مشاعره تجاه حنين ناقته ، ولعل الحوار بينهما من أهم مرتكزات هذا النص[٤]:

---

(١) خالدة : اسم زوج الشاعر.

(٢) ارتباط تهامة بنجد أصبحت في الشعر العربي كالعُرف أو كالسنّة الشعرية ؛ مما يؤكد أنه قد لا يعني وجود حبٍّ هنا وهناك ؛ بل تُعدّ منطقة واحدة . يقول الشاعر :

وَلَمْ أَرَ مَعْشَرًا كَبَنِي صَدِيْمٍ تَلُفُّهُمُ التَّهَائِمُ والنُّجُودُ

(٣) الزهرة ، ٣٤٦/١ .

(٤) الزهرة ، ٢٠٣/١ .

أرَى ناقتي تشكُو طَرُوقًا وَشَاقَها وَمِيضٌ إلى ذاتِ السَّلاسلِ لامعُ
فقلتُ لها : حِـنِّي رُوَيْـدًا فـإنَّني إلى أهـلِ نجْـدٍ مِن تَـهامـةَ نازعُ
فلمّـَا رأتْ أنْ لا قُـفُـولَ وإنَّـما لـها مِن هواها ما تُـجِنُّ الأضالعُ
تَمطَّتْ لِـمَجْدولٍ طويلٍ فطالعتْ ومـاذا منَ البرقِ اليمـانيْ تُطـالعُ

تلقّي الأصبهاني لشعرية الفرزدق :

يأتي الفرزدق في مختارات الأصبهاني ، تاليًا لجرير بأربعة وعشرين نموذجًا ، اثنين منها في باب (الغزل/ خلق الاختيار):

النموذج الأول : جاء به في باب(الهجران) مؤيداً به رؤيته حول الهجر ؛ فله مقولة في هذا الباب ، مفادُها : «لكل شيء رفيقٌ ، ورفيق الهجْر الموت»[١] . والفرزدق يرى ذلك أيضًا في قصيدته الشهيرة ، التي استحضر الأصبهاني منها هذين البيتين ، معلقاً عليها بأن الفرزدق أحسن في قولها[٢]:

عَزَفْتَ بأعشاشٍ وما كِدتَ تعزفُ وأنكرتَ مِنْ حَـدْراءَ مـا كنتَ تعـرفُ
وَلَـجَّ بكَ الـهُـجْـرانُ حتَّى كأنَّـما ترَى الموتَ في البيتِ الَّذي كنتَ تألفُ

ولحمولات هذين البيتين آفاق جمالية أقلّها «ذِكر الشيء وضدّه -أعني : الطباق- . وفيه مفاجآت للنفس ، وإدهاش لها ؛ فجأة العزوف وما كاد يعزف ، وفجأة الانكار لما كان يعرف ، وفجأة الموت في المكان الذي يألف . والطباق هنا كأنه ضربات يضرب بها الشاعر أشجان النفس ، فيوقظ لوعتها ، ومُوجِدَتِها»[٣].

(١) المصدر السابق ، ٢٠٨/١ .

(٢) المصدر السابق ، ٢٠٨/١ .

(٣) أبوموسى : محمد محمد ، قراءة في الأدب القديم ، القاهرة ، مكتبة وهبة ، ط٢ ، ١٤١٩هـ ،ص١١٥.

النموذج الأخير للفرزدق في باب الغزل ، جاء في ما كان الشعر فيه دالًّا على كمَد المُحِبّ . يقول الفرزدق[١]:

أَلَم تَرَ أَنّي يومَ جَوَّ سُوَيقَةٍ بَكَيتُ فَنادَتني هُنَيدَةُ مالِيا

خَلِيلٌ دَعا وَالرَملُ بَيني وَبَينَهُ فَأَسْمَعَني سَقْيًا لِذَلِكَ دَاعِيَا

وَكانَ جَوابي أَنْ بَكَيتُ صَبابَةً وَفَدَّيتُ مَن لَوْ يَستَطيعُ فَدَانِيا

وَقُلتُ لَها : إِنَّ البُكاءَ لَراحَةٌ بِهِ يَشتَفي مَن ظَنَّ أَنْ لا تَلاقِيا

والأبيات بما تعكسه من حب وألم ، ورقة عاطفة ، وعذوبة موسيقى ، لا تتواءم مع ما عُرف عن غلظة شعر الفرزدق الغزلي ؛ مما دعاه في رواية طارت على لسانه أن يتمنى رقَّة شعر جرير[٢].

في الأبواب الخمسين الأخرى (الاختيار المشارك) تحضر باقي النماذج ، منها ما كان سياقه في المدح ؛ كقوله[٣]:

عَلى عَهْد ذي القَرْنين كَانتْ سُيوفُكم عَمائمَ هاماتِ الرِّجَالِ البَطَارِقِ

أَغَرُّ تَرى سِيما التُّقى بِجَبِيْنِهِ إذا ما غَدا والمِسْك فَوق المَفَارِقِ

وقوله[٤]:

رأَيتُ الناسَ قَد خافوكَ حَتّى خَشَوْكَ كَخَشْيَةِ النّاسِ السَّحابا

---

(١) الزهرة ، ٤٠٢/١ . والأبيات على الرغم ممّا بها من عذوبة إلاّ أنها تدل على أن الفرزدق صاحب شوق وحنين وتدلُّه وتذلّل ، وإنما هي تعبيرات عن حب ورقة عاطفة.

(٢) يُنظَر : ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، ٤٦٦/١ .

(٣) الزهرة ، ٥٩٨/١ .

(٤) الزهرة ، ٥٩٨/١ .

فَلَيسَ بِزائِلٍ لِلحَربِ مِنهُم شِهابٌ يُطْفِئُونَ بِهِ شِهابا

ومنها ما جاء في باب التزهيد ، وسياقه يوحي بيقينية الشاعر بالفناء والمحاسبة ؛ مما يستدعي الخوف والحرص على تقديم الصالح قبل أن يكون مصيره النار[١]:

أَخَافُ وَرَاءَ الْقَبْرِ إِنْ لَمْ يُعَافِنِي أَشَدَّ مِنَ الْقَبْرِ الْتِهَابًا وَأَضْيَقَا

لَقَدْ خَابَ مِنْ أَوْلادِ آدَمَ مَنْ مَشَى إِلَى النَّارِ مَغْلُولَ الْقِلادَةِ أَزْرَقَا

وللفرزدق أبيات استُحضِرت في باب (من سُوِّد في حداثته وقُدِّم في بلاغته) ، يقول فيها[٢]:

تُبَكّي عَلى السَّيُّوبِ بَكرُ اِبنُ وائِلٍ وَتَنهى عَنِ اِبنَيْ مِسْمَعٍ مَن بَكاهُما

غُلامانِ شَبّا في الحُروبِ وأَدْرَكا كِرامَ المَساعِي قبْل فَصْلِ لِحاهُما

وَلَو كانَ حَيًّا مالِكٌ وَابنُ مالِكٍ إِذَا أَوقَدَا نارَيْنِ يَعْلُو سَناهُما

وله في وصف مشاعر المرتاب أبيات تجسد الحالة بكثير من الواقعية[٣]:

كَأنّ على ذي الظِّنْءِ عَيْناً بَصِيرَةً بمَقْعَدِهِ، أوْ مَنْظرٍ هُوَ نَاظِرُهْ

يُحاذِرُ حَتّى يَحسِبَ الناسَ كُلَّهُم مِنَ الخَوفِ لا تَخفى عَلَيهِم سَرائِرُه

كما أورد له الأصبهاني في الباب نفسه أبياتًا سبق وأن ذكرناها في سياقات معالجتنا لأبيات جرير ، دافع فيها عن تهمة نُبُوّ السيف .

* * *

(١) المصدر السابق ، ٢/٥٩٩ .

(٢) المصدر السابق ، ٢/٥٨٧ ، ٥٨٨.

(٣) الزهرة، ٢/٦٢٧ .

تلقي الأصبهاني لشعرية الأخطل :

الأخطل هو ثالث الثلاثة حضورًا في كتاب (الزهرة) ، لم يكن له في مسار خلق الاختيار أي نموذج ، وكل نماذجه المختارة جاءت في باب الاختيار المشارك بسياقات متنوعة.

في سياق المدح جاء الأصبهاني ببيتيه الشهيرين[١]:

بِهِمْ عَنْ الجَهْل عَنْ قَولِ الخَنا خَرْسُ إذا أَلَمَّت بِهِم مَكروهَةٌ صَبَرُوا

شُمْسُ العَداوةِ حتّى يُستقادَ لَهُم وأعْظَمُ النّاسِ أَحْلامًا إِذَا قَدَرُوا

وفي سياق الهجاء اختار له بيتين سيّارَين[٢]:

ما زالَ فينا رِباطُ الخَيلِ مُعْلِمَةً وَفي كُلَيبٍ رِباطُ الذُلِّ وَالعارِ

قَومٌ إِذا اِستَنبَحَ الأَضيافُ كَلبَهُمُ قالوا لِأُمِّهِم : بُولِي عَلى النارِ

وحين يفرِدُ الأصبهاني بابًا للخمر يحضر الأخطل بنموذج واحد ، قلما يُفرَد موضوعٌ أو بابٌ في الخمر بدون استحضاره ، وهو قوله[٣]:

إِذَا مَا نَدِيْمِي عَلَّنِي ثُمَّ عَلَّنِي ثَلاثَ زُجَاجَاتٍ لَهُنَّ هَدِيْرُ

خَرَجْتُ أَجُرُّ الثَّوْبَ حَتَّى كَأَنَّنِي عَلَيْكَ أَمِيرَ المؤْمِنِينَ أَمِيرُ

ويحضر الأخطل في أطول نموذج مختار له في الطرديات (وصف الصيد) ، حيث انتقى له تسعة أبيات تُجسِّد صورة طبيعيةً لصراع الثور الوحشي مع صائده . يقول الأخطل[٤]:

هَلْ تَعرِفُ اليَومَ مِن ماوِيَّةَ الطَلَلا تَحَمَّلَت إِنسُهُ عَنهُ وَما اِحتَمَلا

(١) المصدر السابق ، ٢/٥٧٨ .

(٢) المصدر السابق ، ٢/٦٢٤ .

(٣) الزهرة ، ٢/٧٣١

(٤) المصدر السابق ، ٢/٧٢٠ .

فَما بِهِ غَيرُ موشِيٍّ أُكارِعُهُ إِذا أَحَسَّ بِشَخصٍ نابِئٍ مَثَلا

فَباتَ في حِقَفٍ أَرطاةٍ يَلوذُ بِها إِذا أَحَسَّ بِسَيْلٍ تَحتَهُ اِنتَقَلا

يُشْلِي سَلوقِيَّةً غُضْفاً إِذا اِندَفَعَتْ خافَت جَديلَةَ في الآثارِ أَو ثُعَلا

... إلخ.

ونجد للأخطل نموذجين في التحذير والإغراء : **الأول** منهما جاء مقطوعًا عن سياقاته في المدح ، يحذر فيه بني أمية من أحد خصومهم ، يقول[1]:

بَني أُميّةَ ، إنّي ناصِحٌ لَكُمُ فَلا يَبيتَنَّ فيكُمْ آمِناً زُفَرُ

مفترشًا كافتراشِ اللَّيْثِ كَلْكَلهُ لِوَثْبَةٍ كَائِنٍ فِيْها لهُ جَزَرُ

والنموذج الآخر حضر في بابين ، في هذا الباب وفي باب الشعر الذي يحتمل الهجاء والفخر ، وهو بيت يهجو فيه سويد السدوسي . يقول فيه[2]:

ومَا جِذْعُ سُوءٍ خَرَّقَ السُّوسُ جَوفَهُ لِمَا حَمَّلْتهُ وائلٌ بِمُطِيقِ

وفيه إشارة إلى ديّة طلب الأخطل ، تأديتها عنه من سويد السدوسي ، فامتنع واعتذر[3].

آليات التلقي :

لم يكن ما استعرضناه في (متن التلقي) ، هو كل ما اختاره الأصبهاني لشعر الثلاثي الأموي ، بل هناك نماذج أخرى لم نتطرق لها ، آثرنا أن نعرضها منفرّدة تحت عنوان (آليات التلقي) . وهذا لا يعني أن السابق من النماذج كان تلقيه واختياره لها اختيارًا عشوائيًّا ، فقد

(١) المصدر السابق ، ٢/٦٩١.

(٢) الزهرة ، ٢/ ٦٩٧ .

(٣) يُنظَر : ديوان الاخطل ، ص١٧٩ .

سبق وأن أوضحنا سياسة مسار الكتاب وعلاقتها بتلك النماذج . ثمّ إننا سنعرض بعد هذه الفقرة قراءةً نقدية لتلك السياسة الاختيارية ، وعلائقها بخلق الاختيار والاختيار المشارك ؛ إلّا أننا هنا فضّلنا -بما أنَّا وجدنا نماذج تدخل في آلياتها الاختيارية (الاختيار المشارك)- أن نناقشها منفرّدة ، ساعين إلى الكشف عن ماهيات ذلك الاختيار .

بعد استقراء لسياقات النماذج المتبقية ،ورغبة في التنظيم آثرْنا أن نقسم آليات تلقي الأصبهاني لشعر الثلاثي الأموي إلى ثلاث آليات :

- آليات نصية .
- آليات لغوية .
- آليات جمالية .

الآليات النصية هي : تلك التي استدعى فيها النص الشعري من أجل نص حكائي ، أو آية قرآنية ، أو من أجل تبين الأخذ بين الشعراء والسرقات.

النص الحكائي : ومن نماذج ذلك في باب الوداع قول جرير [1]:

لَوْ كُنتُ أعلَمُ أنّ آخِرَ عَهدِكُمْ يَوْمُ الرّحِيلِ فَعَلْتُ ما لَمْ أفْعَلِ

فالبيت على الرغم من أنه لايخلو من المسحة الجمالية إلا أن الأصبهاني استدعاه -في أغلب الظن- من أجل الحكاية التي دارت بين ابن الأعرابي وعمارة بن عقيل بن بلال بن جرير، وماحملته الحكاية في رد عمارة من حكمة وتجربة واعية في فلسفة الهجر والفراق . ونص الحكاية : أن أبا سليمان حكى عن ابن الأعرابي أنه قال : قلت لعمارة بن عقيل بن جرير : ما كان أبوك صانعًا حيث يقول :

لَوْ كُنتُ أعلَمُ أنّ آخِرَ عَهدِكُمْ يَوْمُ الرّحِيلِ فَعَلْتُ ما لَمْ أفْعَلِ

(١) الزهرة ، ٢٦١/١

قال : فما يهمني إن قال كان يقلع عينيه ، ولا يرى أحبابهُ الظاعنين ؟! فمن يقع به الفراق اضطراراً ، ويترك هو الوداع اختيارًا ، فهو أحسن حالًا ممن يضطر إلى الأمرين جميعًا ؛ فإن اجتماع الهجر والفراق يتلف مهجة المشتاق[١].

فالنص النثري الحكائي بما يحمله من إجابة واعية فلسفية هو من استدعى النص الشعري. وعلى الرغم من أن النص جاء في باب خلق الاختيار إلَّا أنه للاختيار الناقل المشارك أقرب ؛ لما فيه من سَمْت الجفاف وبُعده عن روح النفس وأحاسيسها .

ويستحضر الأصبهاني للفرزدق بيتين في باب (الترويع بالفراق ، وتملك الاشتياق) استحضارًا تكميليًّا ، أي إنه استدعى قول الفرزدق[٢]:

إنّ الذي سَمَكَ السَّماءَ بَنَى لنَا بيتًا دَعائِمُهُ أَعَزُّ وأطْولُ

بيتًا زُرَارَةُ مُحْتَبٍ بِفِنَائِهِ ومُجاشِعٌ وأبو الفَوارِسِ نَهْشَلُ

لا ، لأجل استحضار ما فيه من معنى جمالي أو غيره ، إنما كان استدعاؤه عابرًا لأجل الحكاية التي دارت بين الفرزدق وعقيلة بنت الضحّاك[٣].

النص القرآني: عمد الأصبهاني إلى استدعاء بيت جرير[٤]:

لا زِلْت تَحْسَبُ كلَّ شيءٍ بعدهم خيلًا تكرُّ عليهمُ ورِجَالا

في باب (ما استعارته الشعراء من القرآن ، واستعانت به من كلام الله) ، حيث ذكر الآية الكريمة : ﴿ يَحۡسَبُونَ كُلَّ صَيۡحَةٍ عَلَيۡهِمۡۚ هُمُ ٱلۡعَدُوُّ ﴾ [المنافقون: ٤] ، مخبراً بأن جريراً ، أخذ معناه

(١) المصدرالسابق ، ٢٦١/١.

(٢) المصدر السابق ، ٢٣٢/١.

(٣) يُنظَر : الزهرة ، تفاصيل الحكاية ، ٢٣٢/١ ، ٢٣٣.

(٤) يُنظَر : المصدر السابق ، ٨٢٠/١ .

منها . والتضمين هنا مع الأسلوب القرآني لم يكن لمجرّد الأخذ فقط ، «ولا ليحمّلها دلالة النص القرآني ؛ بل ليستحضر دلالتها في أبياته . وهذا كلّه جعلنا نرى إحالات شكلية ومعنوية تدلُّ على ثقافة جرير الدينية واللغوية ، واتساع مداها وتراكمها»[١]. ومن الجدير بالذكر في هذا السياق الاختياري لهذا البيت أنه سبق وأن اختاره البحتري في حماسته ، لكن الأصبهاني لا يلتقي معه في الرؤية الاختيارية ، فالبحتري اختاره بناء على ما يحمله من معنى في الخوف والارتياع ، في حين أن الذي لفت انتباه الأصبهاني نحو البيت استعارته التناصية مع القرآن ؛ أي اختلفت رؤى المتلقين لهذا البيت : أحدهما نظر للمعنى وأولاه اهتمامه ، والآخر نظر للألفاظ . فكان التباين في التلقي على الرغم من الاتحاد في الاختيار.

النص الشعري :

اهتم الأصبهاني بقضية السرقات وتشابه المعاني فأفرد لها بابًا بعنوان : (ما اشتبهت معانيه ، واتفقت أعجازه وقوافيه) . ولعل ذلك الصنيع هو الذي جعله يستدعي بيت الأخطل[٢]:

غَرَّاءُ فَرْعَاءُ مَصْقُولٌ عَوارِضُهَا كَأنّها أَحْوَلُ العَيْنَيْنِ مَكْحُولُ

إذ يراه مأخوذاً من قول الأعشى:

غَرَّاءُ فَرْعَاءُ مَصْقُولٌ عَوارِضُهَا تَمْشي الهُوَيْنَى كما يَمْشِي الوَجِي الوَجِلُ

فهل المعاني والألفاظ المتعالقة بين البيتين هي التي جعلته يلتفت إلى هذا البيت بالتحديد دون كافة أبيات القصيدة المليئة بالتناصات والتشابهات مع شاعر معروف ككعب ابن زهير ؟ إذ إن قصيدة الأخطل التي أُخذ منها هذا البيت تعلن منذ البيت الأول الذي يقول

(١) حسنين : نبيل علي ، التناص دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض جرير ، والفرزدق والأخطل الأردن، كنوز المعرفة ، ط١ ، ١٤٣١هـ- ٢٠١٠م ، ص٢٣٤.

(٢) الزهرة ، ٨١٠/١ .

فيه :

بَانَتْ سُعَادُ فَفِي العَينينِ مَلْمُولُ مِن حُبِّها ، وصحيحُ الجسمِ مخبولُ

تعالقَها مع نص كعب بن زهير . فالأخطل «أخذ من كعب كل شيء عدا موضوع القصيدة ، فسلك في الوزن والقافية والمعجم اللفظي ، والمعجم التصويري»[(١)].

فلماذا اختار الأصبهاني في السرقات وتشابه المعاني هذا البيت الغزلي للأخطل المأخوذ من بيت الأعشى؟!

بما أن الأصبهاني لم يذكر حين عرَض هذا التشابه تفوُّق الآخذ على المأخوذ منه ؛ فالأصل يعود في التفوق والأفضلية إلى القائل الأول . وعلَّة ذكر التشابه تكمن إذا اضمحل تفوق الأخطل على الأعشى في أن الحضور كان مؤكدًا على أن شاعرية الأخطل في الغزل هي شاعرية تقرب من التقليدية، لاسيما وأننا نرى الأعشى في هذه الأبيات «منكبًّا على المعجم الأخلاقي أكثر من انكبابه على الصفات الجسدية التي ألفناها في شعر الجاهليين الغزلي»[(٢)]. وهذا غير مخالف للسان الأخطل في هذا البيت تحديدًا .

وقد فرّق الأصبهاني في هذا الباب بين السرقة والاستيهاب – أي : الهِبة– فاستدعى للفرزدق في هذا الجانب نموذجًا شعريًّا من خمسة أبيات ، يقول : «وبلغني عن ابن سلاّم عن كرو بن البصري أنَّ عريفهم عرف بن ثعلبة علق على الفرزدق ، فقال : ياعدو الله ! سرقتنا قول صاحبنا الأعلم العبدي ، حيث يقول[(٣)] :

إِذا اغْبَرّ آفَاقُ السّمَاءِ وَكَشّفَتْ كُسُورَ كبُيوتِ الحَيّ حمرَاءُ حَرْجَفُ

(١) التطاوي : عبد الله ، القصيدة الأموية – رؤية تحليلية، القاهرة ،مكتبة غريب ، د.ط ، ص٢٢١ .

(٢) رحماني : أحمد ، نظريات نقدية وتطبيقاتها ، القاهرة : مكتبة وهبة ، ط١ ، ١٤٢٥هـ، ص١٨٨ .

(٣) الزهرة ، ٨١١/٢.

وَجـاءَ فَزِيعُ السَّوْل قبلَ إِفَالِها رفيقًـا وَكانتْ خَلْفَـه وَهْـي وُقَّـفُ

وَبَـاشَرَ رَاعِيهَا الصِّـلا بِلَبَانِـهِ وَكَـفّيْـهِ حَـرَّ النّـارِ مَـا يَتَحَـرّفُ

...إلخ»[1].

وهو استدعاءٌ جاء من باب توضيح الاستيهاب بين الشعراء .

آليات لغوية :

النص هو : «عملية خلّاقة ، يُفعِّل معها المتكلم المعارف المفردة تفعيلًا استراتيجيًّا ، ويستحضر من خلالها ذهنيًّا الأهداف التي يرمي الوصول إليها من خلال فعله اللغوي ... ذلك أن التحقيق اللغوي الفعلي لنصٍّ ما يعدُّ اختيارًا للمنطوقات المناسبة في مرحلة متأخرة نسبيًّا من هذه العملية»[2].

وبهذا التعريف لعملية إنتاج النص الإبداعي يمكن أن نتعرف على استدعاءات الأصبهاني لنصوص الثلاثي الأموي ومسبباته ، وما طرحه من رؤى ومآخذ لها علاقة بالفعل اللغوي . يستحضر الأصبهاني بيت جرير الذي يقول فيه[3] :

عَرينٌ مِن عُرَينَةَ لَيسَ مِنّا بَرِئتُ إِلى عُرَينَةَ مِن عَرينِ

من أجل التدليل على العيب الذي يعيب قوافي الشعراء وهو الاقواء ، معلّلًا ما أصاب بيت جرير ومجوزًا له ، بناء على قاعدة (إعراب القوافي) ، التي تجيز التساهل في اختلاف إعراب القوافي إذا كان بعضها مرفوعًا ، وبعضها مخفوضًا ؛ أما النصب فلا يصلح معه غيره

(١) المصدر السابق، ٨١١/٢ .

(٢) فولفانج هاينة مان ، مدخل إلى علم لغة النص ، ت : أ.د. سعيد بحيري ، القاهرة ، مكتبة زهراء الشرق، ط١ ، ٢٠٠٤م ، ص١٢٧ .

(٣) الزهرة ، ٨٢٥/٢ .

البتة . وبيت جرير إنما بناه على الوقف ، وبذلك يكون استحضاره بيت جرير استحضارًا إيجابيًّا .

خلق اللغة له علاقة باختيار المبدع ، ويترتب عليه في بعض الأحايين حياتهم ؛ فمن الشعراء من لقى حتفه بفعل لغته ، أو قلّل من مكانته . وهذا باب فتحه الأصبهاني في اختياراته، مستحضرًا نصًّا للفرزدق يقول فيه[1] :

دُفِعْنَ إليَّ لَمْ يُطْمَثْنَ قَبْلي وهنَّ أصحُّ مِن بَيْض النَّعامِ

فَبِتْنَ عَلَى اليَدَيْنِ مُصرَّعَاتٍ وبِتُّ أفضُّ أَغْلاق الخِتَامِ

يرى الأصبهاني أن هذين البيتين جيدين في الصنعة ، لكنهما ألحقتا بصاحبهما الضَّعة ؛ فأمير المؤمنين عبدالملك قال له : لآخذنك باعترافك بالزنا على نفسك . فقال : يا أمير المؤمنين يمنعك من ذلك آية في كتاب الله . قال : وما هي ؟ قال : ﴿وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ ﴿٢٢٤﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِى كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾﴾ [الشعراء: ٢٢٤ – ٢٢٥] فصفح عنه . فالاستدعاء لبيتي الفرزدق كان استدعاءً سلبيًّا.

آليات جمالية :

يقوّم الأصبهاني بآليات جمالية شعرَ الثلاثي الأموي بوصفه متلقِّيًا للإبداع . والمتلقّي –عادةً– ما ((يقوُّم موقف المبدع ، انطلاقًا من موقعه الاجتماعي والجمالي))[2] ، ومن نظرته ورؤيته لسياقات اللغة وقوانينها ؛ مما يساعد على ((توضيح جماليات الشعر والمعنى ، وبخاصة لأن اللغة على إيحاءات متعددة : أدبية ، أو رمزية ، أو وجدانية))[3] .

(١) المصدر السابق ، ٨٢٩/٢ .

(٢) إسماعيل : سامي ، جماليات التلقي ، ا لقاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط١ ، ٢٠٠٢م ، ص٢٤ .

(٣) سلوم : ثامر ،نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ، سوريا ، دار الحوار ، ط١ ، ١٩٨٣م ، ص٩ .

وقد سعى الأصبهاني وهو يتلقى شعر الشعراء الثلاثة (الأخطل ، وجرير ، والفرزدق) إلى أن يعامله وفق ما تُظهِرُه سياقاتُه ، وما تكشف عنه من إيحاءات لخّصناها في عدة نقاط ، منها :

١- الانزياح :

إن «العبارة الأدبية أو التركيب الأدبي قابلٌ لأن يحمل في كل علاقة من علاقاته قيمةً أو قيمًا جمالية ؛ فالمبدع الحق هو من يمتلك القدرة على تشكيل اللغة جماليًّا بما يتجاوز إطار المألوفات ، وبما يجعل التنبؤ بالذي سيسلكه أمرًا غير ممكن»[(١)] . فكثير من الشعراء يشكّلون لغتهم عن طريق الإزاحة ، دفعًا وإشباعاً لحالة داخلية تسكنه . فالأخطل حين طلب من سريد الدوسي تأدية الديّة عنه فامتنع واعتذر له قال فيه أبياتًا انزياحية تحتمل الهجاء والمدح[(٢)]:

ومَا جِذْعُ سُوءٍخَرَّقَ السُّوسُ جَوفَهُ لِـمَـا حَـمّـَلْتهُ وائـلٌ بِمُطِيقِ

وقد استدعى الأصبهاني هذا البيت تحت باب (ما جاء من الأشعار محتملاً للهجاء والافتخار).

وللأخطل في الباب نفسه بيت آخر يحتمل معنيين ، يقول فيه [(٣)]:

خَلَتِ الدِّيارُ فَسُدْتُ غَيرَ مُسَوَّدِ ومِنَ العَنَاءِ تَفَرُّدِي بِالسُّؤْدَدِ

٢ - الارتجال والبديهة (كسر الرقابة المتحكمة في الشعر):

يذكر الأصبهاني في باب (من ارتجل شعرًا لم يقدِّم له قبل ذلك فِكرًا) أبياتًا للأخطل ، وجرير، والفرزدق ، قيل بعضها تحت رقابة المتحكم . والتحكم في الإنتاج الشعري يوجه

(١) مريس : أحمد ، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية ، بيروت ، مجد للدراسات والنشر ، ط١ ١٤٢١هـ ،ص١٢٠ .

(٢) الزهرة ، ٧٩٦/٢ .

(٣) المصدر السابق ، ٧٦٩/٢ .

الشعراء ويدفع بهم إلى التأليف الشعري وفق مقتضيات نظرة الرقيب إلى الشعر ؛ مما يُفْقِدُ بعض الشعر الذي قيل تحت السلطة ذاتيتَّه[١] . إلَّا أننا نجد من هذا الشعر ما يحتفظ بذاتيته . والأصبهاني استدعى من هذا الجانب قصة عبدالملك بن مروان مع جرير والفرزدق استدعاءً إيجابيًّا ، موحياً بقدرتهم الشعرية على كسر سلطة تحديد الموضوع الذي يقولون الشعر فيه ، وإثبات ذاتيتهم بارتجالية واعية .

القصة مفادها : أن عبدالملك بن مروان جمع بين جرير والفرزدق ، وأمر بناقة فأعقرت، وقال : أيكما أقام الناقة ببيت من شعر فهي له . فقال الفرزدق[٢]:

كأنّها نَقْنَقٌ يَهْوي بِصَحْراءِ

وقال جرير[٣]:

أُنِيخُها ما بَدا لِي ثُمَّ أَبْعَثُها تُرْخِي المَشَافِرَ واللِّحْيَيْنِ إِرْخَاءَ

واستحضر لهم في موضوع آخر أبياتًا شعرية تدلل على ارتجاليتهم وعلى فحولة بديهتهم. قال الأخطل[٤] :

أَنَا القَطِرَانُ والشُّعَراءُ جَرْبَى وَفِي القَطِرَانِ لِلْجَرَبِ الشِّفَاءُ

وقال الفرزدق:

فَإِنْ تَكُ أَنْتَ قَطِرَانًا فإنّي أَنَا الطّاعُونُ ليسَ لهُ دَواءُ

(١) الإمام : عمر ، السنة الشعرية في العصر الأموي ، ص٢٣٠ .

(٢) الزهرة ، ٢/٧٧٣ .

(٣) المصدر السابق ، ٢/٧٧٣ .

(٤) المصدر السابق ، ٢/٧٧٣ .

فقال جرير :

أَنَـا الموتُ الّذي لابدَّ منْهُ وليسَ لِـهَارِبٍ مِنهُ نَجـاءُ

يتجاوز الأصبهاني في هذا الباب ذكر الشعر المرتجَل والبديهي الواقع تحت سلطة الرقابة إلى البديهة الذاتية ، وتوافُق الخواطر أحيانًا ؛ إذ يذكر أن الفرزدق وجريراً اصطحبا ، فعطف جرير ناقته ليبول ، وتخلّف ، وحنت ناقة الفرزدق ، فقال[1]:

عَـلامَ تَلَفّتِينَ وَأنْتِ تَـحْتي وَخَـيْرُ النّاسِ كُلّهِمُ أمَـامي

مَتى تَأتي الرّصَافَةَ تَسْتَرِيحي مِنَ الإدْلاجِ وَالدَّبَرِ الدّوَامي

ثم قال : كأنك يابن المراغة لم تسمع بهذين البيتين ، فقال :

تَـلَفَّتُ أَنّـهـا مِـن تَحْتِ قَـيْنٍ لِرَأْسِ الكِـيْرِ والفَأْسِ الكَهامِ

مَـتَى نَأْتِ الرُّصَافَةَ تَخْزَ فيها كَخِزْيِكَ فِي الـمَواسِمِ كلَّ عَامِ

هو استحضار جمالي لفكرة الارتجال والتوارد.

كما يذكر مثالين للفرزدق يدلّلان على قوة بديهته ، وسرعة إجابته بالشعر ؛ أحدهما مع امرأة عابرة ، والأخرى مع الحَجّاج بن يوسف حين ضحك على فعلٍ فعله في عزاء ابنه وأخيه، فغضب منه وعاتبه على ضحكته في عزاء المحبوبين ، فقال الفرزدق[2]:

لَئِنْ جَزِعَ الحُجَاجُ مَا مِنْ مُصِيبَةٍ تَـكُونُ لِمَحْزُونٍ أَجَلَّ وَأَوْجَعَا

مِنَ المُصْطَفَى وَالمُصْطَفَى مِنْ خِيَارِهِمْ خَـلِيلَيْهِ لَـمَّـا فَـارَقَـاهُ فَـوَدَّعَـا

... إلخ .

(١) الزهرة ، ٢/٧٧٣ .

(٢) المصدر السابق ، ٢/٧٧٥ .

أغلب نماذج هذا الباب كانت للفرزدق ، وربما يشير هذا إلى أن الفرزدق متفوق في الشعر الارتجالي على صاحبيه.

٣ - حوارية المعاني :

من طبيعة الآداب أن يقيم كل نصٍّ حوارًا مع نصوص أخرى سابقة له فالنص عبارة عن ((مكان تبادُل بين بقايا بلاغات يعيد توزيعها أو يبادلها عبر بناء نص جديد ، انطلاقًا من نصوص سابقة))[١] . وتحاوُر النصوص وتآخُذها جذبت الأصبهاني لأنْ يُفرد بابًا خاصًّا للشعر الذي اتفقت حدوده ومعانيه ؛ حضر الفرزدق فيه بنص واحد اقتبس معناه من شعراء سابقين. يقول الفرزدق[٢]:

نَدِمْتُ نَدَامَةَ الكُسَعِيِّ لَـمّـَا غَدَتْ مِنّي مُطلَّقَةً نَوارُ

وهو مأخوذ -كما أشار إلى ذلك الأصبهاني- من قول عدي العبادي[٣]:

نَدِمْتُ نَدَامَةَ الكُسَعِيِّ لَـمّـَا رَأَتْ عَيناهُ مَا فَعلتْ يداهُ

وأخذ المعنى الحطيئة ، فقال[٤]:

نَدِمْتُ نَدَامَةَ الكُسَعِيِّ لَـمّـَا شَرِبْتُ وصَابَنِي سَهْمُ بنُ عَمْرِو

إن بيت الفرزدق بما يحمله من تضمين لمعنى متداول مع أبيات الشعراء الآخرين الذين استحضرهم الأصبهاني في هذا السياق متضمن لبيت الكُسَعي الذي ضُربت به الأمثال[٥]:

---

(١) تفين ساميول ،التناص ذاكرة الأدب ، ت : نجيب غزاوي ، دمشق ، اتحاد الكتاب العرب ، د.ط ٢٠٠٧م ، ص ١٠ .

(٢) الزهرة ، ٨١٤/٢ .

(٣) المصدر السابق ، ٨١٣/٢ .

(٤) المصدر السابق ، ٨١٣/٢.

(٥) المصدر السابق، ٨١٤/٢ .

نَدِمْتُ نَدَامَةً لَوَ انَّ نَفْسِي تُطاوِعُني إِذًا لَقتَلْتُ نَفْسِي

واستحضار الأصبهاني للنص الأصلي الذي استحال مثَلًا ، وإشارته إلى هذا بوضوح قد يؤكد على إيجابية الاستحضار ، وقناعته بأن كل ((نص ليس إلّا نسيجًا جديدًا من استشهادات سابقة))[١] وهي قناعة جمالية إيجابية .

ونختم استحضاره الجمالي بأبيات لجرير سبق أن استحضرتها الدراسة في متن تلقي شعر جرير ، ويمكن أن نعدها ضمن آلياته الجمالية في تقييم شعرية جرير ، حيث بنى استحضاره لنص جرير مع غيره من النصوص الذي يقول فيه[٢]:

إِنّ العُيُون الّتِي في طَرْفِها مَرَضٌ قَتَلْنَنَا ثُمَّ لَمْ يُحيِيْنَ قَتْلَانا

يَصْرَعْنَ ذَا اللُّبِّ حتّى لا حَراكَ بِهِ وَهُنّ أَضْعَفُ خَلْقِ اللهِ أَركانا

على أسطورة (الأُكُر المقسومة) ، وهي أسطورة ذكرها -بِحَذَرٍ - عن الفلاسفة ، يقول: ((زعم بعض المتفلسفين أن الله -جل ثناؤه- خلق كل روح مدوّرة الشكل على هيئة الكرة ، ثم قطعها أيضًا، فجعل في كل جسد نصفًا وكل جسد لقى الجسد الذي فيه النصف الذي قطع من النصف الذي معه ، كان بينهما عشق للمناسبة القديمة ، وتتفاوت أحوال الناس في ذلك على حسب رقة طبائعهم))[٣] . دمج هذه الأسطورة مع حديث عائشة -رضي الله عنها- : (الأرواح جنود مجندة ، فما تعارف منها ائتلف ، وما تناكر منها اختلف) . وبعض الأقاويل والآراء الإسلامية مؤيدة بالأشعار يعمق أهمية حضور تلك الأشعار في سياق جمالي يعلل ظاهرة العشق ((بانشطار الأرواح ، وبأن العشق نتيجة تجاذب قديم سابق لوجود

(١) بارت رولان ، نظرية النص – من كتاب : دراسات في النص والتناصية- ، تحقيق محمد خير البقاعي ، مركز الإنماء الحضاري ، دمشق ، الطبعة الثانية ، ٢٠٠٤ ، ص٣٨).

(٢) الزهرة ، ٤٦/١ .

(٣) المصدر السابق ، ٥٣/١ .

الحبيبين الأرضي»[١].

***

كشفت دراسة متن تلقّي الأصبهاني لشعر الثلاثي الأموي في كتاب الزهرة عن حضور كبير لشعر جرير ؛ إذ استحضر له خمسة وسبعين بيتًا شعريًّا ، كان منها في أبواب الغزل (خلق الاختيار) ثمانية وعشرون نموذجًا ، والأخرى في فنون الشعر المتبقية . أمَّا الفرزدق فله في الغزل نموذجان ، من أصل أربعة عشر نموذجًا ، وبقيتها جاءت على النحو التالي : في المدح نموذجان ، وفي الزهد نموذج واحد ، وفي الوصف والدفاع عن النفس البقية . والأخطل خلا قسم (خلق الاختيار) من نماذج له في باب الغزل ، بينما كانت كل استحضارات الأصبهاني له غالباً متركزة في قسم (الاختيار المشارك) ، أي جاءت النماذج المختارة له في فنون شعرية متنوعة ؛ فله نماذج في المدح ، والهجاء ، ووصف الخمر ، ووصف الصيد.

وباستقراء كاملٍ لهذه النماذج نجد أن الطابع العامّ الذي يتميز به شعر جرير الغزلي المنتخب أنه شعر عاطفي انفعالي ، به جدة في المعاني[٢]، وعاطفته تقرُب من الصدق ، ومعانيه «سامية نبيلة ، تخلو من البذاءة ، والقصص الغرامي الفاحش الذي كان يسلكه بعض الشعراء من معاصريه ، وممن سبقوه»[٣] ؛ فغزَله ينطلق في التعبير عن عواطفه ووجداناته ، فهو صاحب نفس لينة صافية[٤] . وهذا ماجعله يتفوق على صاحبيه في هذا الباب ؛ إذْ الفرزدق

(١) ابن سلامة : رجاء ، العشق والكتابة ، ألمانيا ، دار الجمل ، ط١ ، ٢٠٠٣م ، ص٣٠٨ .

(٢) يُنظَر : البهبيتي ، نجيب محمد ، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري ، الدار البيضاء دار الثقافة ، د.ط ، ٢٠٠١م ، ص٢٨٨ .

(٣) يُنظَر : الفاتح قريب الله ، حسن الشيخ ،جرير مدينة الشعر ، بيروت ، دار الجيل ، ط١ ، ١٩٩١م ص٢٢٢ – ٢٢٣ .

(٤) ضيف : شوقي ، التطور والتجديد في الشعر الأموي ، القاهرة ، دار المعارف ، ط٨ ، د.ت ،ص٢١٠ . ٢١١

بنفسه الغليظة الجافة لم يحضر إلّا في نموذجين ليس بهما ما يُوحِي بأنه صاحب شوق وحنين وتدلُّهٍ ، إنما هي تعبيرات عذبة عن الفراق والكمَد العابر ، الذي ينتهي بالقناعة بالبكاء عند لقاء المحبوب .

أمَّا الأخطل فلم يكن له حضور مطلقًا في باب الغزل ، وإن كان اشتهر في مقولات الموازنة النقدية من بين الشعراء الثلاثة بأنه يجيد وصف الحُمر – وهي النساء البيض– ، إلّا أن هذا لا يعني «تفوُّق الأخطل في الغزل بصفة عامة ، بما يتضمنه من تصوير للواعج الشوق والهوى ، وإنما يعني أن الأخطل كان متفوقًا في قدرته على الوصف الحسي للمرأة ، وإبراز مفاتنها الجسدية»[(١)] . وهذا عكس سياسة الأصبهاني في اختياره لشعرية الغزل ؛ فهو يميل إلى اختيار الشعر العفّ الطاهر ، الذي يصور الشوق والهوى ومعاناة الحبيب ، متجنّبًا الشعر الغزلي الحسي الذي يُبرِز مفاتن المرأة الجسدية .

كما يُلحَظ أن الأصبهاني يميل في اختياراته الشعرية في أبواب الغزل إلى النصوص الغزلية التي لا تخرج في مضامينها عن القيم الأخلاقية والاجتماعية ، وما تعارف عليه في هذا الفن عند الشعراء ؛ مِن مِثْل : أن الشاعر في غزله هو المتغزل والطالب للمرأة ، والمرأة مطلوبة متمنّعة . وقد ذكر ابن رشيق أن هذه عادة الشعراء العرب ، فهو يقول : «العادة عند العرب أن الشاعر هو المتغزل المتهاوت ، وعادة العجم أن يجعلوا المرأة هي الطالبة والراغبة المخاطبة ، وهنا دليل كرم النحيزة في العرب»[(٢)].

وأبرز من امتثل لقيم الغزل العربي هو جرير ؛ فقد سار بعفويته وطبيعته في السبيل التي سلكها السابقون ، فماشى طريقتهم[(٣)] مع بعض الجِدّة والمخالفة لمألوف المعاني .

---

(١)العضيبي : عبد الله ، النقد عند الشعراء حتى نهاية القرن الرابع الهجري ، ص١٣٥ .

(٢)العمدة في محاسن الشعر ونقده ، ١٩٩/٢ .

(٣) سلطان : جميل ،جرير ، بيروت ، دار الأنوار ، ط٣ ، ١٩٦٧م ، ص١٢٤ .

ماسبق كان حديثًا عن حضور الثلاثي الأموي في مسار (وجود الاختيار) الجانب الوجداني الذاتي في اختياراته . أما الجانب العقلي في مسار (الاختيار المشارك) الذي أفرده لفنون الشعر الأخرى، فيحضر فيه جرير ، باثني عشر نموذجًا ، ومثله الفرزدق . وانحصرت فيه – كما وُضّح- نماذج الأخطل جميعها .

تنوّعت سياقات نماذج جرير في هذا المسار ، فله عدة نماذج في الهجاء ، كان أبرز ما يميزها تصويراته الهزلية السهلة المتدفقة في لغتها بالدعابة ؛ فقد اشتهر في هجائه «بالسلاسة والتدفق في سهولة ويسر ، والميل إلى الدعابة والسخرية»[١] . وهذا مصداقٌ لما رُوي عنه إذْ قال: «إذا مدحتم فلا تطيلوا الممادحة ، وإذا هجوتم فخالفوا . وقال أيضا: إذا هجوت فأَضْحِك»[٢] . وفي الممادحة لم يستحضر لجرير أي نص شعري .

وحضر الفرزدق في سياق الهجاء ، لكن حضوره كان من باب الاستدعاء الدفاعي ؛ إذْ ذكر أبيات جرير في هجاء الفرزدق بنبوّ سيفه ، ومِن ثَمّ استدعى أبيات الفرزدق في دفاعه عن تلك التهمة . ويحضر الأخطل في سياق الهجاء في نموذج واحد اشتهر به وسار ، وهو قوله[٣]:

مـا زالَ فينـا رِبـاطُ الخَيلِ مُعْلِمَةً وَفي كُلَيبٍ رِباطُ الذُلِّ وَالعارِ

قَومٌ إِذا اِستَنبَحَ الأَضيافُ كَلبَهُمُ قالوا لِأُمِّهِم : بُولِي عَـلى النارِ

وبذلك نرى تفوُّق جرير على صاحبيه في هذا المجال ، وفي مجال الغزل ؛ كما وضَّحَتْه أبعاد الدراسة .

في سياق المراثي يحضر جرير بعدة نماذج ، **أحدها** يمثل الرثاء في سياقه التقليدي

(١) هدارة : محمد مصطفى ، الشعر في صدرالاسلام والعصر الأموي ، بيروت ، دار النهضة العربية د.ط ، ١٩٩٥م ، ص٢٥٦ .

(٢) العمدة في محاسن الشعر ونقده ، ٢/٢٧٠-٢٧١ .

(٣) الزهرة ، ٢/٦٢٤ .

المألوف ، وهو نصٌّ رثى به مروان بن عبدالملك . **والنماذج الأخرى** قالها في الرثاء ، لكن سياق استحضارها عند الأصبهاني جاء في غير سياق الرثاء ؛ فنص رثاء زوجه جاء به الأصبهاني في باب الوفاء للمحب ، ونص جرير في رثاء الفرزدق جاء به تحت عنوان : (ما لايصح أن يُعرى منه الكتاب) ، ونصه في رثاء عمر بن عبدالعزيز استحضره في باب النصوص التي تحمل معنى مستورًا لا يُفهم إلَّا بتفسيره . وكأن الأصبهاني بكل تلك الاستحضارات التي انتُزعت من سياقها إلى سياق آخر يبرهن على مقدرة جرير في صياغة رثاءاته ، وطواعيتها في التعبير عن مدلولات أخرى . وكل هذه النصوص في سياق الرثاء لا يقابلها أي نص للفرزدق أو للأخطل في هذا الباب ؛ مما قد يعكس أيضًا أن جريراً كان متفوقًا في رؤية الأصبهاني في هذا الفن والمجال على صاحبيه .

كما يحضر جرير في باب الفخر بنموذجين في ثلاثة عشر بيتًا ، ويخلو الباب من نماذج للفرزدق أو للأخطل ؛ وهذا يكسر مقولة أن جريرًا أقل مكانة في فخرياته من الفرزدق ، من وجهة نظر الأصبهاني .

وعلى عكس المعهود في حضور جرير في أغلب فنون الشعر يغيب في سياق المدح ، ويحضر الفرزدق بنموذجين ، والأخطل بنموذج واحد ؛ وهو نص مشهور سيارّ في مدح بني أمية :

شُمْسُ العَدَاوةِ حتّى يُستقادُ لَهُم وأعْظَمُ النّاسِ أَحْلامًا إِذَا قَدَرُوا

وتتنوع سياقات حضور الأخطل في وصف الخمر والصيد ، وهما سياقان انفرد بهما عن صاحبيه ، وقد اشتهر بذلك في المدونة النقدية .

أمَّا الفرزدق فقد انفرد ببعض النماذج ، أهمها سياق الزهد ، ولم يُعرف الفرزدق بهذا النوع الشعري ، إلَّا أن استحضار الأصبهاني له مؤشر على مقدرة الفرزدق الشعرية في الخوض في مجالات شعرية متنوعة ، إلَّا أنها بعيدة عن الغزل .

وبهذه اللمحة الموجزة يمكن أن نصل إلى نتيجة مفادها : إن حضور جرير كان الأكثر في سياق (خلق الاختيار) ، وهو سياق وجداني ذاتي ، ذو صلة وثيقة بفكر الأصبهاني ووجدانه، تمثل في أبواب الغزل . وبذلك فشعر جرير يستجيب للوجدانيات القائمة على الصدق والواقعية ، والتعبيرات العفة لمواجد النفس المُحِبّة . في حين نجد أغلب نماذج الفرزدق جاءت في باب (الاختيار المشارك) ، وهو الاختيار العقلي الذي يخاطب به الأصبهاني الجمهورَ لا الذات.

جاءت كل نماذج الأخطل من هذا الباب . وحضور أغلب نماذج الفرزدق والأخطل في هذا الجزء يدلل على بُعْد شعرهما عن الوجدانيات وقُربهما من العقليات .

ويتضح أيضًا من حضور جرير في جزء الاختيار المشارك حب الأصبهاني لشعريته ، وشعوره بمطواعية شعره ، ومقدرته على الخوض في سياقات متنوعة . كما يلحظ أن أغلب اختياراته للأخطل ركزت على النصوص السائرة له في مجال المدح ، والخمر ، والهجاء . وليس معنى هذا أن شعر الأخطل سار دون صاحبيه ؛ فمن المعروف أن جريرًا عُرِف – بشهادة الأخطل له – أنه أكثرهما سيرورةً للشعر وجماهيرية . وربما يكون هذا الاستحضار أقل إيجابية مما نتوقع ، فلربما يكون معنى استحضار أهمّ ما سار للأخطل من شعر مع قلة استحضاره نماذج شعرية أخرى له غير مشهورة -دليلٌ على أن أجود ماعنده هو السائر الذي تم استحضاره . وبذلك تكون الصورة الاستحضارية لشعر السيرورة عند الأخطل صورة سلبية ليس إلاَّ.

ولعل التفصيلات السابقة التي أشارت لها الدراسة تعمّق بعض المنقولات في موازنات النقاد التي أشهرها مطابقة لما خرجت به الدراسة من نتائج : مقولة الأخطل عن جرير بأنه : أسهبُهم وأنسبُهم وأسبُّهم[1] . ومقولة خالد بن صفوان في وصفه لشعرية الثلاثة ؛

(١) البيهقي ، المحاسن والمساوئ ، ١٦٤/٢ .

فالفرزدق عنده من بين الثلاثة أقلّهم غزلًا ، وأحسنهم عذرًا ، وأحلاهم عِللًا . والأخطل أحسنهم نعتًا ، وأمدحهم بيتًا . وجرير أغزرهم بحرًا ، وأرقّهم شعرًا ، وأهتكهم لعدوه سترًا ، الذي إنْ طَلَب لم يُسبَق ، وإنْ طُلِب لم يُلحَق[1].

٢-٥ المحب والمحبوب والمشموم والمشروب :

يأتي كتاب (المحب والمحبوب والمشموم والمشروب) للسرّي الرّفّاء ضمن سلسلة كتب المختارات الشعرية التي تقوم في اختياراتها على مواضيع وأغراض شعرية متعددة ؛ فطبيعة مادّته الشعرية تتكشّف من العنوان الذي يُفصِح عن مواضيع متنوعة : **أحدها** مقطّعات في موضوع الغزل، **والآخر** في الوصف . فالجزء **الأول** منه يتحدث فيه عن (المحبوب) ، فيستحضر الأشعار التي تصور المرأة بكل محاسنها الحسية والمعنوية ؛ من أوصاف الشَّعر والخدود والعيون ، إلى الأرداف والقدود والملابس والمشي . أما **الثاني** فيتحدث فيه عن أحوال المحب ومعاناته ، وأسباب الهوى ، ودواعي العشق . والجزء **الثالث** جاء في (المشموم) ، عمد فيه إلى استحضار الأشعار التي قيلت في وصف الربيع ، وكل ما له علاقة بالطيب ؛ من المسك والعنبر والأعواد والغوالي. وأما الجزء **الأخير** (المشروب) فهو متعلق بنعت الخمر وأسمائها ، ومجالسها ، وصفات أحوالها .

كل هذا التقسيم والاختيار الذي ارتآه الرّفّاء بوصفه متلقّيًا لهذا الشعر ومفسِّرًا ضمنيًّا له ، متصل في أغلب أبعاده باستعداداته الذهنية وثقافته المعرفية ؛ فالمتلقي والمفسّر للشعر عادةً ما يأتي «تفسيره للنص معبرًا عن استعداده الذهني والنفسي ، لا مصدرًا للنص فحسب . وسيظل النص حيًّا ومتجددًا ما دام قادرًا على اجتذاب قراء جدُد»[2].

(١) الأغاني ، ٥٩/٨ .

(٢) عياد : شكري محمد ، دائرة الإبداع ، مقدمة في أصول النقد ، دار إلياس ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٧ ص١١٩.

والاستعداد الذهني والثقافة المعرفية والتصورات المكتسبة هي ما تسمى : الفهم القَبْلي للنص ؛ «فكل قارئ يقرأ بفهم قَبْليٍّ خاصٍّ به يمثل عالمه ومنظومة معارفه وآرائه وتصوراته»[١]. والمتلقي للشعر – وهو هاهنا الرّفّاء– ينطلق في اختياراته من معارف وخبرات وتصورات مكتسبة من شخصيته ومختزنة فيها ، وهي ليست شخصية متلقّية اعتيادية بسيطة ؛ إذ يعدّ شاعرًا موهوبًا مبدعًا متميّزًا في عذوبة ألفاظه وإبداع أوصافه ، وجمال تنسيقه ، وأسلوبه السهل الممتنع[٢]. وقد عدّه أبو هلال العسكري أجود الشعراء الشاميين وأحسنهم؛ لصفاء ألفاظه ، وجزالتها وسهولتها ؛ لأنه ألزم لعمود الشعر[٣]. وتلقّي الشعراء للشعر عادة ما يكون مغايرًا لتلقيات غيره من المتلقين ؛ لأنهم الأعرف بمضايق الشعر ومكنوناته .

وتأسيسًا على كل ما سبق ؛ فإن «مرحلة ما قبل النصّ ذات أهمية لفهم آنيّة النَّص وما بعد النَّص ؛ فلا ينبغي أن يُتَلقىّ النص بمعزل عما قبله وما بعده»[٤]. ولذا ارتأت الدراسة – بعد قراءة كافة سياقات الاختيار – جدوى تقسيم الكتاب في دراسته إلى ثلاث مراحل :

- **مرحلة ما قبل الاختيار .**
- **مرحلة فعل الاختيار .**
- **مرحلة ما بعد الاختيار .**

***

(١) حمود : حمادي ،مقروئية الشعر الحديث ، علامات في النقد ، النادي الأدبي ، جدة ، الجزء ٢٢ ، مجلد ٦ ، ١٩٩٦م ، ١٤١٧هـ، ص٣٣ .

(٢) يُنظَر : الحناوي ، المحمدي عبد العزيز ،شعر السريّ الرّفّاء في ضوء المقاييس البلاغية والنقدية ، دار المحمدية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٤م ، ص٩ .

(٣) ديوان المعاني ، ٧٢٥/٢ .

(٤) بدران : محمد أبو الفضل ،موت النص – جدلية التحقيق والتخييل في النص الشعري في ضوء النقد الأدبي القديم والشعراء النقدة ، حوليات الآداب ، مجلس النشر العلمي ، الكويت ، ج٢٤ ، ٢٠٠٤م ص٢٤ .

تعدّ دوافع اختيار النصوص الشعرية في كتاب الرّفّاء من أهمّ أسس مرحلة ما قبل الاختيار، فالاختيار عملية اصطفائية قامت على دوافع معلنة ؛ في أغلب الأحايين الكتابية تكون دوافع مضمرة ، وقد تأتي معلنة في المقدمة التي يكتبها المؤلف لكتابه ، كما هو الشأن مع السري الرّفّاء ، الذي ذكر بعضًا من دوافع اختياره لهذه النصوص بكل ما تحمله من تنوعات ، وأضمر البعض.

وتتجلى دوافعه ومطالب تأليفه في قوله عن نصوصه المختارة التي تآزر فيها اللفظ والمعنى: «فعمرا الصدر الخراب بالفائدة ، وألقحا الطبع العقيم بنتاج الأدب ، وشحذا الأفكار الكليلة ، وشفيا الأذهان العليلة ، وعوّدا اللسان اعتياد البديهة واللَّسَن ، وقدحا في القلب بزناد الفطانة واللَّقَن ... واستمالة القلوب الشاردة ، واستصراف الآذان العازبة بموقعه واستنجاح المطلب البعيد ، واستسهال المغزى الشريد بمسموعه»[1]. ويقول في دافعه لاختيار النصوص الغزلية : «فأعْلقُ الحديثِ بالألباب والقرائح ، وأَلْيَقُه بالفِطَن والطبائع حتى تفتح الأذن لسماعه بابًا ، ويرفع القلب لدخوله حجابًا -ما كان عبارةً عن العشق والنسيب ، وترجمة عن الهوى والتشبيب ؛ لميل النفوس بأعناقها إليه ، وإلقاء القلوب أزمّتها عليه»[2].

وفي فصل (أحوال الحب وأسباب الهوى) يصف مختاراته معلِّلًا اختياراته ودوافعها بأنها : «متفنّنة في جميع جهاتِها ، ومتفرّقة في كل طرقاتِها ، مستصلحة للحفظ والمذاكرة ، مرتضاة للملاقاة والمحاضرة ، ملتقطة من لفظ الأفواه ؛ فالناس يكتبون أحسن ما يسمعون ... فهي عريقة في الاختيار مرات ، عائدة من جهات بإيناس المستوحش وعمارة المجلس ، وتلهية القلب ، ونفي الوحدة ، وتعِلَّة النفس ، وتسلية العزب الوحيد ، والمستهام العميد»[3].

---

(١) مقدمة كتاب المحب والمحبوب للرفاء تحقيق ودراسة حبيب حسين الحسيني ، جامعة بغداد ، د.ط ١٩٨٢م ، ص٤-٥.

(٢) المصدر السابق ، ص٥ .

(٣) مقدمة الكتاب ، ص٩ .

وبما أن إدراك أي نصّ موقوف في بعض ظواهره على معرفتنا بمرجعياته والبنية المحيطة به[١] ، فإن إدراكنا للسياقات المحيطة بمتلقي هذا النص تعين أيضاً على اكتمالية الإدراك والمعرفة. ومن خلال قراءة سيرة الشاعر السري الرّفّاء قد نستشفّ بعض الدوافع المضمرة لتأليفه هذا الكتاب ؛ كالتّكسّب . فقد عاش أول حياته فقيرًا معدمًا ، حتى اتصل بالحكام والأمراء ، فتحسنت أحواله ، فما لبث أن قدِمَ «الخالديان ... وشرعا يؤذيانه بكل ما يمكن ؛ حتى يقال : إنه عَدِم القوتَ فجلس ينسخ ويبيع شعره»[٢]. يعدّ هذا احتمالًا .

ومن الاحتمالات الواردة لدوافع اختياراته : المنافسة مع الخالديَّيْن في مجال التأليف ؛ فقد ذاع خبر عداوة السريّ الرّفّاء للخالديَّين ، العداوة التي بدأت بالمنافسة ، ففعلت «المنافسة فعلها بينهم ، فساءت علاقته بهما ، وصار يهجوهما ويهجوانه ، وأخذ السّري يشيع عنهما أنهما يسرقان شعره ويمدحان به الآخرين»[٣] ، فخسر السري على إثر هذه المعركة سيف الدولة وغيره من الأمراء، في حين أن خصمَيْه -الخالديين- وصلا سيف الدولة ، فأكرمهما وأنزلهما منزلة عالية ، وجعلهما على خزائن كتبه ، فألّفا اختياراتهما (الأشباه والنظائر) ؛ مما أشعل روح المنافسة بالسري ؛ ليكون تأليفه لهذه المختارات قوة أخرى يتمسّك بها لمواجهة امتدادهم ، وردًّا لمكانته .

وربما يعضد هذا الاحتمال -المنافسة في التأليف- أن للسّري كتابًا باسم (الديرة) ، وللخالديين كتاب اسمه (الديارات) ، ولا تغفل الدراسة أن تشير إلى أن السري الرّفّاء بوصفه

(١) يُنظَر : رومية ، وهب ،شعرنا القديم والنقد الجديد ، عالم المعرفة ،الكويت ، د.ط ، آذار ١٩٩٦م ع٢٠٧ ، ص١٦٣ .

(٢) الذهبي : شمس الدين محمد ، تاريخ الإسلام ، تحقيق عمر تدمري ، دار الكتاب العربي ، بيروت ط١، ١٩٨٧م ، ٤٥٦/٢٦ .

(٣) الهدلق ، محمد : دعوى سرقة الشعر بين السري الرّفّاء والخالديين ، مجلة العرب، دار اليمامة الرياض، س٣٨ ، ٢٠٠٣م ، ٢٢٩/٥ .

شاعراً يميل ذاتيًّا إلى الشعر ، فضلًا عن عمله ناسخاً له ؛ فيكون الدافع بذلك ذاتيًّا ؛ حبًّا ، ومعرفةً، وتوثيقًا .

تتداخل مرحلة ما بعد الاختيار مع مرحلة ما قبله تداخلًا واضحًا ومنظّمًا ومدروسًا ، ولا سيما أن الدوافع –وهي التي تمثل مرحلة ما قبل الاختيار– كتبها وأوردها الرّفّاء في مقدمته للكتاب . والمقدمة هي التي تمثّل مرحلة ما بعد الاختيار ؛ وبذلك نلحظ هذا التداخل في عملية التلقي، فالرفاء بوصفه متلقٍّ له ظروف تفكير معينة ، يذكر في مقدمة كتابه جملة من الأفكار والآراء النقدية «التي تجعل من تلقّيه عمليةً معقدة متطورة ، مدروسة ومنظمة ، ذات جدوى معرفية»[(١)]. تتضافر تلك الآراء للكشف عن حوافز استحضاره للنصوص وأسبابها .

وأبرز ما جاء في مقدمته التي كتبها بعد أن اختار النصوص – وهي في الحقيقة كامنة في وجدانه قبل فعله الاختياري – رؤيته النقدية حول الألفاظ والمعاني ، التي يقول فيها : «الألفاظ للمعاني بمنزلة المعارض للجواري ، فأجمعها لأقسام الجودة ، وأنظمها لأحكام الإصابة ، وأمشاها في طريق البلاغة والبراعة ... ما شفع إلى المخرج السهل محاسن اللفظ الجزل ، وقرَن بدقة المعنى واقتضاب البديع غموض المسلك ، ولَطافة المدخل ، وكان متناسبًا في الرقة والسهولة ... وتُشرِق بأطرافه بهجة الطلاوة ، فهتك حجاب السمع ، وسكن سواد القلب ، غير مستعانٍ عليه بالفكرة ... ، ولا مستنبطٍ باعتساف الخاطر ... لا اللفظ زائد على معناه فيعدّ فضولًا وهذرًا ، ولا المراد قاصر عنه فيحسب انغلاقًا وحصرًا ؛ بل هما توأمان في وضوح الدلالة»[(٢)] ...إلخ.

رؤية النص النقدية ناطقة بلسانه ، فبقدْر ما ركّز على جمالية اللفظ ركز على المعنى الذي يحتويه ، كما ركز على أهمية تماسك النص الشعري ، وجودة تنغيمه ، والبعد عن التكلف

(١) اصطيف : عبد النبي ، النص الأدبي والمتلقي، مجلة علامات ، جدة ، ج٢٥ ، م٦ ، ١٩٩٦م ،ص٤٥.

(٢) المقدمة ، ص٣-٤.

والغرابة. وتلك آراء تجرّدت في قوله ، ونجدها قبل أن تتجسد في النصوص متجسدة في عباراته الوصفية لفصول الكتاب وأجزائه ، يقول بألفاظ متكئة على الجناس والسجع ، ومليئة بالتصاوير : «تردّد الأجفان بين الدلال والتفتير ، والغُنج والتكسير ، كأنها حور الظباء بَابِلِيّات النظر ، أو ربائب الوحش من سرب البقر ... وعصفة الشمال بالسواقي ممتدة على استواء كأنها حية تسعى ، أو صفحة الحسام المسلول»[١].

كما أن مقدمته اتّكأت في تفصيلات وصف مادة الاختيار على الشعر المنثور ، فهو يفتت كثيرًا من الأبيات الشعرية المشهورة في حديثه ؛ كقوله : «بها العينُ والآرام يمشين خلفة، والجآذر والغزلان ينادين صرمة ، ... تطلع في قميصٍ شعاعٍ مذهّب الزبرج ، ويتساقط ضياؤها خلل الأوراق كاللؤلؤ المدحرج»[٢].

كل ما عُرض من دوافع نفسية ومعنوية ؛ كاستمالة القلوب الشاردة وغيرها ، ومن وظائف نفعية للشعر ، ووظائف ذاتية ، مع آرائه النقدية حول جماليات اللفظ والمعنى – ستحاول الدراسة استشفافه من مرحلة فعل الاختيار .

سبق أن وقفت الدراسة على أهمية مرجع المتلقي في الكشف عن علاقات اختيار النص، لكن السؤال الأهم في هذا السياق الفعلي للاختيار : هل للنص الشعري قوة فعلية محرِّضة للمتلقي تدفعه إلى اختياره دون الاتكاء على أي مرجعية من مرجعياته؟ «قد يكون الاختيار دعوة يحملها النص للناقد ، دعوة تعبّر عن غنى النص ، عن قدرته على أن يفتح مجالًا لنشاط الناقد الفكري ... الاختيار بهذا المعنى خطوة أولى ، يدخل الناقد فيها في علاقة تراءٍ داخلي مع النص . فالناقد أحيانًا ليس هو الذي يرى النص ، بل إن النص أحيانًا يرى إلى الناقد فيدعوه»[٣].

---

(١) المصدر السابق ، ص٦-١٠ .

(٢) المصدر السابق ، ص٧-١٢ .

(٣) العيد : يُمْنى ،في معرفة النص – دراسات في النقد الأدبي ، دار الآداب ، بيروت ، ط٤ ، ١٩٩٩م ص١٤٧ .

قد تكون هذه الدعوة ضدية سلبية ، أو إيجابية ، أو هامشية ، أو أساسية . وخطوة الاختيار غالبًا ما تكون في الترائي بين المتلقي المتخير والنص توافقية ؛ وهذا لا يعني وجود علاقة تضاد أو انحياز يقابله موقف آخر مناهض له ، بل هي التقاء حضور يتحرر الاختيار فيه من سلطات النص على المتلقي ، والمتلقي على النص[1].

سنعمد إلى عمل جدول يختصر لنا حركة الترائي في الاختيار ، ويكشف عن علاقات دعوة النص للمتلقي ، أو العكس .

(١) المرجع السابق ، ص١٤٧ .

مرحلة فعل الاختيار

سياق الاستحضار	النماذج	جرير	علاقة الترائي	الأخطل	علاقة الترائي	الفرزدق	علاقة الترائي	النتيجة
المحبوب	ن١ ، الباب ٨ في العيون نقيضة في الرد على الفرزدق	لولا مراقبة العيون ... نظرن حين سمعن جرس تحيتي	محفز أساسي	ن١: فلا تلمم بدار بني كليب ... فإن لهم نساء مبرقعات		بدون		جرير فاق صاحبيه في هذا السياق
	ن٢ ، ٦ أبيات سياقها مدح	ولقد رمينك يوم رحن بأعين ... وبمنطق شغف الفؤاد كأنه ...	أساسي					
	ن٣: سياق استشهاد	وضع الخزير فقيل أين مجاشع فشحا جحافله جراف هبلع	هامشي					
	ن٤: في الريق والنكهة	خليلي هل في نظرة ... إلى رجح الأكفال غيد من الصبا						
	ن٥: سياق الاستشهاد	صارت حنيفة أثلاثا فثلثهم	هامشي					
المحب	ن١: ٣ أبيات	أتعرف رسم الدار غيّره البلى بها قد أرى سلمى وسلمى بخيلة		ن١: ٤ أبيات: ولو أبصرتني دعد في وسط زورق ونفسي على مثل السنان مقيمة		ن١: ألم تر أني يوم جوّ سويقة فقلت لها إن البكاء لراحة	أساسي إيجابي	جرير فاق صاحبيه في هذا السياق
	ن٢: بيتان	أما الحبيب فلا أحب حديثه ويرى المحب على الحبيب ملاحة						
	ن٣: ٣ أبيات	أما تتقين الله إذ رعت محرما أخالد ما من حاجة تنبري لنا	أساسي					
	ن٤: ١٠ أبيات	أنمضي بالرسوم ولا تحيا	أساسي					
	ن٥: ٤ أبيات	فليت الظاعنين هُمُ أقاموا	أساسي					
	ن٦: بيتان	ولقد تسقطني الوشاة	أساسي					
المشموم	ن١: استشهاد لغوي	فإذا سمعت بحرب قيس بعدها ... فضعوا السلاح وكفروا تكفيرا	هامشي	بدون		ن١: وإني لمن قوم يكون عندهم	هامشي	
						ن٢: سقتها خروق في الملاطم لم تكن ...	هامشي	
المشروب	ن١: سياق الاستشهاد	ألستم خير من ركب المطايا ...	هامشي	ن١: بئس الصحاة وبئس الشرب	النص محفز للتعليم		النص محفز للتعليم	الأخطل فاق صاحبيه
	ن٢:	من كل مشترف وإن بعد المدى	هامشي	ن٢: سخامية كأوداج الحمار يغب دما قانيا	للتوثيق	ن١: إذا ما شربنا الجاشرية		
	ن٣:	بلغ العزاء وأدرك المجلودا	هامشي	ن٣: إذا ما نديمي علّني ثم علّني خرجت أجرّ الذيل مني (كرر استحضار هذين البيتين)	أساسي			
	ن٤:	تجري السواك على أغرّ	هامشي	ن٤: فقلت اقتلوها عنكم	أساسي جمالي	ن٢: في كفّه خيزران ريحه عبق	هامشي	

كشف الجدول السابق -بصورة مجملة- عن مدى حضور الثلاثي الأموي في كتاب السري الرّفّاء ، فجرير -كما يتضح من حضوره في مواضيع الجدول- هو الأكثر حضورًا من صاحبيه ، يليه الأخطل ، ثم الفرزدق .

ما ذُكر كان خاصًّا بالإطار العام أما في الإطار الأخص فهو الإطار المتعلق بتجلية العلاقة بين فعل الاختيار المتمثل في اختيار النصوص وتقسيمها ، وبين استعدادات الرّفّاء الذهنية والفكرية وآرائه النقدية ، إضافة إلى تجلية حركة الترائي بين النص المختار ، ومتلقيه / الرّفّاء . أي إن الدراسة تُعْنى بكل ذلك . إن النصوص التي جاءت عن الأخطل وجرير والفرزدق -وهي متن التلقي- لم تكن لتأتيَ من فراغ ذهني ؛ بل إن تصوراته وأفكاره هي التي جعلته «يتخير الأشياء ، ويؤوّل الوقائع بكيفية تُظهِرها دائمًا مطابقة لما يعتقد أنه الحق»[1] ، وأنه الجمال ، وأنه المعرفة التي يقتنع بها . ولذا كان من المهم في سياق دراسة أفكار المتلقي وآرائه ،الوقوف -إذا اقتضى الأمر- على تأثير تقاليد ومعتقدات عصره الموروثة ، وما جاء في المدونة التراثية من مرويات وأخبار.

في الجزء الأول من كتاب السري الذي خصّصه للمحبوب ، وجعل أحد أبوابه للأشعار التي قيلت في العيون يمكن أن نتكيء في تحليل الأبيات التي استحضرها لجرير والأخطل على مروية نقدية تراثية ، تتلخص في أن السري الرّفّاء كان في مجلس سيف الدولة الحمداني ، وبحضرة المتنبي الذي أنشد أمامهما قصيدته التي تضمّنتْ هذا البيت :

وخَصْرٍ تَثْبُتُ الأَبْصارُ فِيهِ كأنَّ عَلَيْهِ مِنْ حَدَقٍ نِطَاقا

فقال السري الرفاء : هذا والله معنى ما قدَر عليه المتقدمون . ثمّ إنّه حُمَّ في الحال حسدًا، وتحامل إلى منزله ، فجاهد نفسه إلى أن قال مثله :

(١) العروي : عبد الله ، مفهوم الأيديولوجيا ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط٧ ، ٢٠٠٣م ، ص١٠.

أَحاطَتْ عيونُ العاشِقينَ بِخَصْرِهِ فَهُنّ لَهُ دُونَ النِّطَاقِ نِطَاقُ[١]

ومات بعد ثلاثة أيام من هذه الحادثة[٢].

المرويّة في جملتها الفكرية شديدة القرب من الأسطورة ، لا سيما في نهايتها المأساوية ، لكن هذا البُعد لا يمنع مقاربتها بفعل الاختيار ، إذا ما علمنا أن «محتوى الشعر ومحتوى النفس من شأنه أن يجعل القصيدة العظيمة شديدة الشبه بالأسطورة ... وما ذلك إلاّ لأن النفس التي هي ينبوع كل شعر وكل فن لا تكون إلا مفعمة بالفحوى الذي تُنسج منه الأساطير . فلا ريب في أن القصيدة والأسطورة إنما تنبثقان كلتاهما من أُسٍّ واحد هو الخيال»[٣]. والقصيدة التي قتلت الرّفّاء ببيت واحد منها ما هي إلا خيال نابع من نفس مفعمة بالأساطير والأفكار والتصورات المجازية . ولمعرفة علاقة هذه المروية باختيار السري لنصوص عن المحبوب في باب العيون نقف على إشاراتها ؛ فالمروية ذات طابع إيحائي.

أهم إشاراتها : جمالُ العظَمَة ، فالمجلس مجلس سيف الدولة ، وهو عظيم المكانة ، وبه شاعر عظيم الشأن وهو المتنبي ، وقيلت به قصيدة عظيمة . كلّ هذه المؤشرات على العظَمَة سَرقت من الرّفّاء حضورَه في المجلس ، وصرفت الأنظار عنه ، ولِوَقْع انصراف النظرات عنه وما أنتجته من ألم نفسي كان أهم ما لفت انتباهه في القصيدة بيت يخص النظرة وانصرافها لمكان واحد، وإحاطتها به حدّ الوصف بالنطاق ؛ فكان اختياره الذهني لهذا البيت تحديدًا من قصيدة المتنبي ، ومِن ثَمّ محاولة الصياغة والنسج على شاكلته لاحقًا يحكي اللحظة الفكرية الذهنية التي

(١) ديوانه ، تقديم وشرح ، البستاني ، كرم ، مراجعة ، جعفر ، ناهد ، دار صادر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٦٦م ص٣١٧ .

(٢) أبو جرادة : كمال الدين عمر بن أحمد ، بغية الطلب في تاريخ حلب ، دار الفكر ، دمشق ، ت : سهيل زكار، ٦٧٢/٢ .

(٣) اليوسف : يوسف سامي ، القيمة والمعيار – مساهمة في نظرية الشعر ، دار كنعان : دمشق ، ط١ ٢٠٠٠م، ص١٩ .

عاشها الرّفّاء في أجواء تلك العظَمَة ، وما حملته من غَبْنٍ لشعريته ، ولا مبالاةٍ لوجوده ، وتدميرٍ لمكانته .

إن النظرة القاتلة هي مركزية نص المروية ؛ فكل النظرات في مجلس الأمير سرقها المتنبي بفعل النص الشعري هنا ، على الرغم من حمولته الجمالية القائمة على البنية التصويرية لها أثْر القتل والتدمير والعنف ، وموت الرّفّاء في المروية بعد أن قلّد البيت الذي دمّره وأنتج مضادَّه -دليل على ذلك .

وارتباط الكلام البليغ الجميل بالعنف والقتل والتدمير من أبرز مظاهر طبيعة اللغة في نصوص ومرويات المدونة النقدية التراثية[1] ؛ فـ((معظم شعر الحب والغزل يؤسس في أدبياته لِلُغةٍ تصف أثر الجمال الأنثوي بأنه عنيف ومدمر وقاتل ؛ وهذا أثر للجمال يقوم على زعزعة الحال وسلب الصحة والعقل والأمان وامتلاك الذات ؛ حيث تدور آثار هذا الجمال في دائرة القتل والسبي والأسر . كما أن الأثر الحاصل أثر يشبه أثر الحمى ، أو الخمر ، أو السحر))[2].

في الجزء الأول من كتاب الرّفّاء ، وهو (المحبوب) ، الخاص باختيارات الشعر المُصوِّر للمرأة ، وفي سياق العيون بالتحديد ، يستحضر السري الرّفّاء نموذجين شعريين لجرير ، ونموذجًا للأخطل ، تلمس فيها علاقة الجمال بالقتل والتدمير والعنف ؛ ربما ليس لاختياره علاقة وطيدة بالمروية ، ولكنها أوحت - ولو من جانب خفي- في ما يخص تناصّه مع بيت المتنبي المرتبط بسلطة النظرة وتلصصها على مكان واحد ، واهتمامه ببنية البيت التصويرية للنظرة ؛ فلم يحد عنه في نسجه على منواله .

(١) يُنظَر في هذا السياق : بحث الدكتورة فاطمة الوهيبي ،الجمال والعنف ، البنى التصورية والطقس القرباني ص١٥

(٢) المرجع السابق ، ص١٦ .

النموذج الأول الذي رصدته الدراسة في هذا الجانب بيتان لجرير يقول فيهما[١]:

لـولا مُـراقبَـةُ الـعُيـون أَرَيْنَنـا مُقَـلَ الـمَهـا وسَـوالِـف الآرَامِ

وَنَظَرْنَ حِينَ سَمِعْنَ رَجْعَ تَحيّتِي نَظَرَ الجِيادَ سَمِعْنَ صَوْتَ لِجَامِ

البيتان من نقيضة طويلة ، عدد أبياتها واحد وثلاثون بيتًا ، قالها جرير ردًّا على قصيدة الفرزدق التي يفخر فيها عليه ، ومطلعها :

عـفَّى الـمنـازلَ آخـرَ الأيَّـامِ قَطْرٌ ومَوْرٌ واختلافُ نعامِ

قال ابنُ صانعةِ الزُّروبِ لقومهِ لا أستطيعُ راوسيَ الأعلامِ

قصيدة جرير التي اختار الرّفّاء منها البيتين السابقين ، تقوم على علاقات جمالية بين وحداتها؛ بدأ بعلاقته الوجدانية بالأطلال ، واصفًا ما طرأ على منازلها من دمار وتبدلات في غياب أقوامها الكرماء ، متذكرًا محبوبته وخيالها الزائر وجمالها الفطري الصائد ، ومرورًا بعلاقته الجمالية بالظعائن الراحلات ، والفتية الفرسان الذين يطلبون الغزل العفّ على الرغم من عذل العاذلين حولهم ؛ لتبدأ علاقة جمالية جديدة ذات صلة قوية بحركة الظعائن ، يحاور فيها الشاعر العواذل معنفًا ، ولتنتهي بجمالية تدمير الفخر من خلال ارتدادية العلاقات السابقة وتمازجها .

والذي يهم الدراسة في النموذج المختار هو : ربط جمالية العيون بنظراتها المختلفة بجمالية تدمير الفخر .

مركزية البيتين في حركة اللغة نشأت من العلاقة التنازعية بين النظرتين :

النظرة الأولى في البيت الأول تمثلت في (عيون الرقيب) ، أي الجاسوس[٢] . وهي نظرة تسلطية تلصصية مبعثها الشر والكذب ، لها سطوة على تغيير إرادة النساء ورغائبهن ، فلولاها

(١) المحب والمحبوب ، ٩٩١/٢ .

(٢) خزانة الأدب ، ٢٨٥/١١ .

لكان نساء الظعائن متجليات بكريم جمالهن ، وفتنة مُقَلِهِنّ ، وبياض أعناقهن -للفتيان الذين طلبوا الحمول القائمة على الخواضع . فكأن هذه النظرات الفضولية الشريرة المتجسسة بسطوتها تلك قتلت الجمال المنتظر من هؤلاء النساء الراحلات : (لولا مراقبة العيون أريننا مقل المها ...) . وبصورة أخرى تالية لحركة النظرات المدمرة للجمال يأتي جرير في البيت الثاني بصورة أعمق لنظرة مغايرة مضادة ؛ كي تتم معادلة الجمال وترميم الدمار ، نظرة لا تخص العواذل ؛ بل هي نظرة من يراقبها العواذل . فالنساء الظعائن يتجاسرن أمام تلصُّص عيون العواذل ، فيكسرن نظرتها بنظرة خاطفة دافعها الحب ؛ كنظرة الجياد . ولعله اختار نظرة الجياد عن باقي نظرات المخلوقات الأخرى لأن الجياد ضُرب بها المثل في حدّة بصرها ، وسرعة نظرتها . وعينُها فرّارة ؛ أي : النظر فيها يغنيك عن تفحُّصها. كما أن الجياد أشبه بالإنسان ؛ لما يوجد فيها من الكرم ، وشرف النفس ، وعلو الهمة[1] . وفي تجاسر المحبوبات على النظر لمن حياهن ورغب فيهن ورغبن فيه دلالات لا تُغفل ؛ أبسطها أن هذا الرجل ما زال قويًّا شابًّا ، فيه من مواصفات الرجولة ما يجعل النساء الرواحل يكسرن خوفهن من العواذل من أجله . كما أنّ مبادرته بالتحية دليل شجاعة وصدق ؛ فهو لا يخاف من الجواسيس حوله .

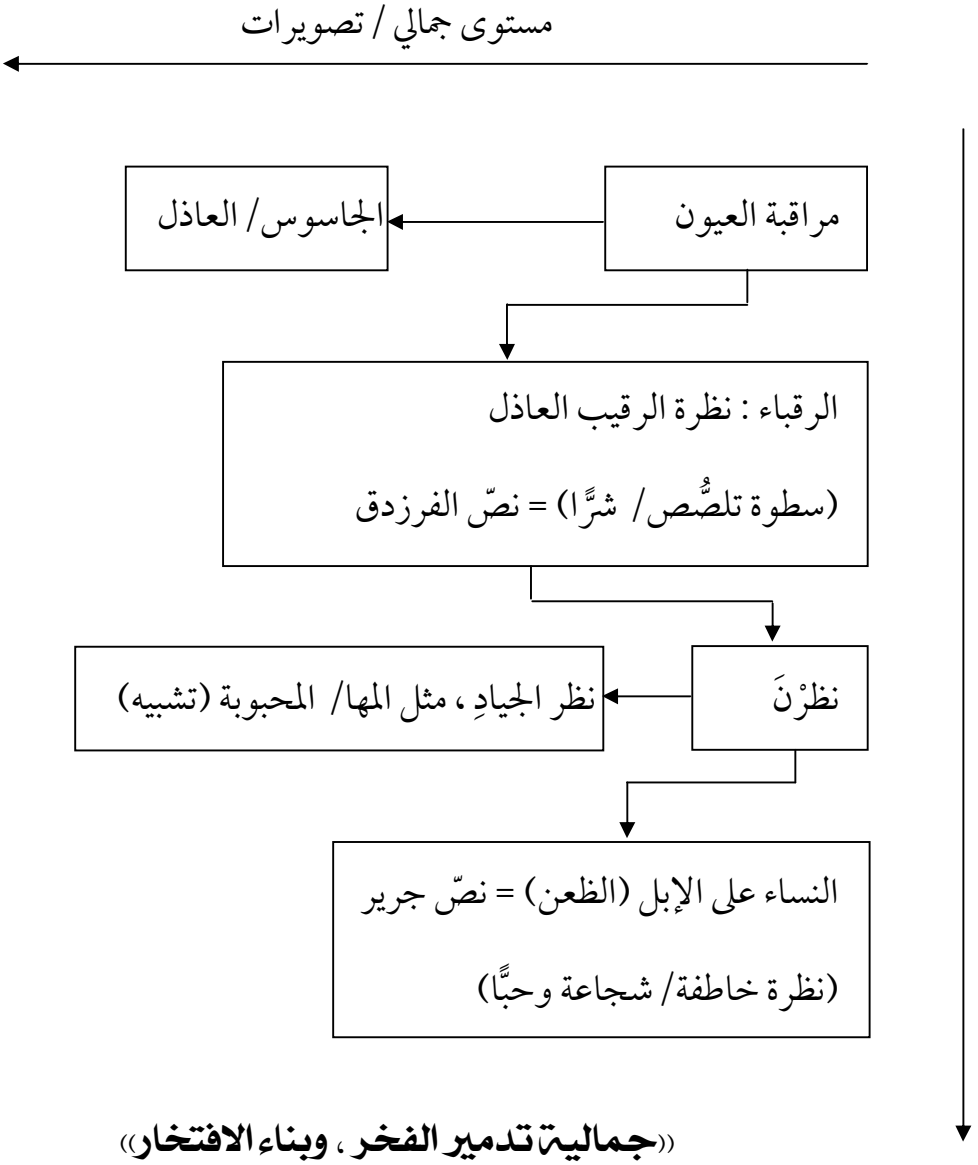
إنّ توسُّل جرير بكل تلك البنى التصويرية في نظرات العيون المتنافرة يمكن تأويلها في سياق جوّ القصيدة العام القائم على محاولة ردّ جرير على فخر الفرزدق والانتصار لذاته ، ورد لمكانتها بجمالية تدمير الفخر ، بأن النظرة الأولى نظرة الرقيب المتسلط شرًّا ، المبتدئ فعلًا ، الكاذب نقلًا ، يمثّلها الفرزدق بفخره وقصيدته التي عارضها جرير ، ومتضمن هذه الأبيات .

أمّا النظرة الأخرى فنظرة المحبوبة المخلصة الكريمة الشجاعة ؛ حبًّا وإخلاصًا ، يمثلها جرير في ردّه على الفرزدق . فكانت علاقة التنازع بين النظرتين الشر والحب/ الخير ما هي إلا

(١) الدميري : كمال الدين ، حياة الحيوان الكبرى ، ت : محمد عبد القادر الفاضلي ، المكتبة العصرية بيروت، د.ط ، ٢٠١٠م ، ١-٢/٢٥٤ ، ٢٥٨ ، ٢٨٢.

النقائض التي بينهما شعرًا . وقد برهن جرير على انتصار عيون العاشقة الجواد ، ثـمَّ تـدمير الفخـر بجمالية اللغة وتصويراتها ، بكل ما فيها من قتل وتدمير وعنـف . ويمكـن اختـصار حركـة جماليـة الانتصار في التدمير في الشكل التالي :

حركة العلاقات الجمالية في البيت



«**جمالية تدمير الفخر ، وبناء الافتخار**»

النَّصُّ الآخر لجرير في العيون مكوَّن في بنائه من ستة أبيات[١]:

وَلَقَدْ رَمَيْنَكَ حِينَ رُحْنَ بأعينٍ ... يَنظُرْنَ مِنْ خَلَلِ الخُدورِ سَوَاجِ
وَبمَنْطِقٍ، شَعَفَ الفُؤادَ، كأنّهُ ... عسلٌ يَجُدْنَ بهِ بغيرِ مزاجِ
إنّ الغُرابَ بمَا كَرِهْتَ لَمُولَعٌ ... بِنَوَى الأحبةِ دائمُ التَّشْحاجِ
ليت الغرابَ غَداةَ ينْعَبُ بالنوى ... كانَ الغراب مقطَّعَ الأوداجِ
ولقد علمت بأنّ سرّك مُنْسَأٌ ... بين الجوانح مُوْثَقُ الأسراجِ
هذا هَوىً شَعَفَ الفُؤادَ مُبَرِّحٌ ... وَنَوىً تَقاذَفُ غَيرُ ذاتِ خِلاجِ

أول ما يلفت الانتباه نحو هذه الأبيات أمران :

الأول منهما : اختلاف ترتيب الأبيات المختارة عن ترتيبها في الديوان . وهذا الأمر يعني أن الرّفّاء بوصفه متلقيا للنص رتَّب الأبيات وفق رؤيته وثقافته الذهنية ، وبغية السياق الذي اختارها فيه ؛ فعادةً «النص لا يقدم كل ما في جعبته على سواد الصفحة ، وإنّما على المتلقي أن يلجأ أحيانًا كثيرة إلى القيام بعمليات استدلالية بسيطة أو معقّدة»[٢] . وما قام به الرّفّاء من تبديلات واستبدالات بين الأبيات يقوي فرضية البغية ، فالرفاء يبتغي من وراء ذلك هدفًا ضمنيًّا غير معلن، يمكن استشفافه من قراءة كافة سياقات القصيدة.

الأمر الآخر في النص المختار هو : أن السياق الذي استجلب فيه الرّفّاء النص كان في العيون، ومع ذلك استحضر بيتًا واحدًا في العيون والنظرة . وبقية الأبيات الخمسة التي استحضرها مع هذا البيت كانت خارجة عن هذا السياق ؛ مما يبعث على التساؤل عن جدوى استحضارها ! وما علاقتها ببغية الترتيب؟

(١) المحب والمحبوب ، ١/٢٣٧.

(٢) مفتاح ، محمد ، دينامية النص –تنظير وإنجاز ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط٣ ، ٢٠٠٦م ص٢٧ .

حين اختار الرّفّاء هذا الترتيب للأبيات ربما كان يقصد أن يشير إلى أن تلك النظرة في البيت الأول ذات علاقة سببية بالأبيات التي تليها ، وأن هناك سببًا استدعى أن يأتي بها ويرفدها بقصة عن هذا الحب ؛ فالنظرة في قوله :

وَلَقَدْ رَمَيْنَكَ حِينَ رُحْنَ بأعينٍ يَنظُرْنَ مِنْ خَلَلِ الْخُدورِ سَوَاجِ

فيها إيحاء بالسكون : (سواجٍ) والصمت ، إلا أنه صمت وسكون قاتل ؛ لذا اختار (رمىٰ) ، والرمي فيه روح الرماية والطعن والقتل . يعمّق هذا البعد الدلالي البيت الذي يليه ؛ فهنّ فوق مقدرتهن على قتل العاشق بسكون ، قادرات على استغفاله وربطه برباط الولاء لهن بمنطقهن المعسول ، وكلامهن العذب الذي يسرق الألباب ، فما كان منه إلا كراهية نعق الغراب ، وتمني انقطاع عرق عنقه حتى لا يسمع تشحاجه المكروه.

والعاشق ما زال مقتولًا بهذا الحب ، وبهذه النظرات المدمرة ، فلم يعد يرى سوى هذا الحب ، فبقي على ذكره . تلك لوحة جمالية تشي بالوفاء ، الوفاء لحب مدمر ترك عاشقًا يجاهد كتم الأسرار ، ويداوي بالذكرى فؤادًا محمومًا معذبًا بتلك العيون التي طوقته بحدتها وسلطتها على قلبه المهتاج .

هذه العيون الساكنة التي لم يصورها الشاعر عيونًا باكية حزينة متألمة على الوداع ؛ إنما كانت تعسل الكلام مع لحظة الفراق المحتمة في أقل توقع لحالة إنسانية محبة أن تحزن أو تبكي ، أو تكف عن الكلام :

وَلَقَدْ رَمَيْنَكَ حِينَ رُحْنَ بأعينٍ .....

فكأنّ صورتها المضمرة هي صورة العيون المكتفية باللحظة ؛ فنظرتها توحي بعدم الوفاء ، وإعلان النسيان المبكر بعد أن رَمَتْ فؤاده بحبٍّ صادقٍ . وهذا البعد قد يتساوق دلاليًّا مع مضمون القصيدة التي جاءت في مدح الحجاج بن يوسف . فالشاعر بعد أن ذكر قصة النظرات بين الوفاء وسكون النسيان ، والغدر بالحب ، دخل مباشرة في تحذير الممدوح من المنافقين

الغادرين الجبناء[١] :

يا رُبَّ نَاكِثِ بَيْعَتَيْنِ تَرَكْتُهُ وخِضَابُ لِحْيَتِهِ دَمُ الأَوْدَاجِ

إنّ العَدُوَّ إذا رَمَوْكَ رَمَيْتَهُمْ بِذُرَا عِمَايَةٍ أَوْ بَهْضْبِ سَوَاجِ

فتكون النظرة بذلك مؤشرًا فعليًّا على المضامين التي رغب في إيصالها إلى الممدوح بطريقة تكون فيها حركة اللغة الجمالية التصويرية عنصرًا فعالًا في إيصال الرسالة .

يستحضر الرّفّاء في نظرات العيون بيتين للأخطل لا يبتعدان في مضمونهما وبناءات لغتهما عن رؤيته الذهنية عن النظرات وما لها من مفعول القتل والتدمير والأذى . يقول[٢]:

فلا تَلْمُمْ بِدارِ بني كُليبٍ ولا تَقْرَبْ لهم أبدًا رِحالا

فإنَّ لهم نساءَ مبرقعاتٍ يَكَدْن... بالحَدَقِ الرِّجالا

وقد جاء هذان البيتان بعد سياق أبيات استحضرها الرّفّاء لابن المعتز في النظرات الخجولة ، علق عليها بأنها عكس أبيات الأخطل السالفة الذكر . فالرفاء في اختياره لهذين النموذجين مُدرِكٌ مدى الفرق بين النظرة الحالمة الخجولة ، والنظرة المؤذية الشرسة لدى الأخطل التي وصفها ابن أبي دؤاد في مجلس الواثق بأنها من أشدّ ما قيل في التحديق والنظر الشديد[٣].

ومن ألفاظ البيتين وما تفضي به من جمل ناهية يتحقق للقارئ لمس مدى قوة جمال الهجاء في منطقة ضيقة ؛ كوصف النظرة بالأذى والقتل والتدمير ، لا سيما إن كانت صادرة من أنثى العهد بها رقيقة النظرات ، صائدة للقلوب بالأهداب .

(١) ديوانه ، ١٣٨/١ .

(٢) المحب والمحبوب ، ٩٥/١ .

(٣) الأصفهاني : الحسن بن محمد المفضل ،محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء البلغاء ، تحقيق عمر الطباع، دار الأرقم ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٩م ، ١٢٥/٢ .

رصد البحث في سياق (المحبوب) حضور بيتين لجرير في وصف ريق المحبوب ، ((فوصف الريق بأنه طاهر ، وليس بمعنى أنه يطهر))[١]:

خليلَيَّ هل في نظْرةٍ إنْ نَظَرْتُها أداوي بِها قَلْبًا عليَّ فَجُورُ

إلى رَجَحِ الأكْفَالِ غِيْدٍ من الظِّبَا عِذابِ الثَّنايا رِيْقُهُنّ طَهُورُ

فالمعنى الذي استحضره لريق المحبوبة معنى جمالي ممتلئ بمعاني الصفاء والنقاء والعذوبة، وهي معانٍ راجعة إلى مرجعية تفكيره ؛ حيث أعلن في مبتدأ الحديث عن المحبوبة أنه حريص على ذكر محاسن الخَلْق فيها ؛ لذا ربط برمزية عالية ريقَهن بالماء ، و((الماء يقدِّم نفسه رمزًا طبيعيًّا للنقاوة ... والماء الصّافي إغراءٌ مستمرٌّ لرمزية طُهر سهلة))[٢] ، لكنها في نظر المتلقي الشرعي الذي يحاكمها من وجهة نظر دينية صورة مبالغة[٣] . ((أما قول الشاعر: ريقهن طهور ، فإنه قصد بذلك المبالغة في وصف الريق بالطهورية ؛ لعذوبته وتعلقه بالقلوب ، وطيبِهِ في النفوس ، وسكون غليل المحب برشفه ، حتى كأنه الماء الطهور))[٤]. ولعل خياله في ربط الريق بالماء الطهور له علاقة باستحضار الرّفّاء للبيت الذي قبله ، الذي يتمنى فيه الشاعر نظرة المحبوب لتداوي قلبًا مريضًا ؛ وبذلك تتناسج الرؤية حول مفعولية الماء الأنثوي في الشفاء والنقاء.

أمَّا الفرزدق فليس له في سياق المحبوب أي حضور .

كما تفوّق حضور شعر جرير في سياق المحبوب ، يتفوق أيضا في سياق المحب ؛ حيث

(١) ابن العربي : أبو بكر محمد ،أحكام القرآن ، ت : محمد عبد القادر ، دار الفكر ، بيروت ، د.ط ،٤٣٥/٣ .

(٢) باشلار : غاستون ، الطهر والتطهّر – أخلاق الماء ، الماء والأحلام– دراسة عن الخيال والمادة ، ت : علي نجيب إبراهيم ، مركز الوحدة دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٧م ،ص١٩٧ ، ١٩٨ .

(٣) الشوكاني : محمد ، فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية من علم التفسير ، دار الفكر ، بيروت د.ط، ٨٠/٤ .

(٤) القرطبي : أبو عبد الله محمد أحمد ، الجامع لأحكام القرآن ، دار الشعب ، القاهرة ، د.ط ، ٤٠/١٣

حضر بستة نماذج شعرية ، بعضها لم نجدها في ديوانه ؛ كالنص الذي يعلن فيه تعلقه بالمحبوبة، وتشوفه لرؤيتها على الرغم من بِلى ديارها ، وتبدُّل أحوالها[١]:

أتعرِف رسْمَ الدَّارِ غيّرَه البِلَى ومرّ رياحٌ قد تَهبُّ أعاصِرُهْ

بها قد أرَى سلْمَى وسلمى بَخِيْلَةٌ تراعِي مهًا عِينًا حِسانًا مَحاجِرُهْ

وله نصٌّ مستحضر لم يثبت في ديوانه[٢]:

أمّا الحبيبُ فلَا أَمَلٌّ حَدِيثَهُ وحديثٌ مَن أبْغضتُه مَمْلُولُ

ويُرى المحِبُّ على الحبيبِ مَلاحةً والطَّرْفُ مِن دُون البَغِيْضِ كليلُ

وقد أثبتت الدراسة هذه الأبيات على الرغم من خلوّ ديوان جرير منها ، إلا أن عدم نسبتها إلى شعراء آخرين قد يقوّي فرضية نسبتها لجرير كما يرى الرّفّاء ، ولتكتمل بها رؤية جرير الشعرية للمحب وطرائق تعامله معها . فمن الواضح من النموذجين السابقين أن قائلهما شاعر رقيق اللفظ، عذب العبارة ، خاضع في العواطف ، مطبوع في المعاني ، ينحدر شعره الغزلي إلى النفس انحدارًا[٣]، صادرًا «عن عاطفة من نوع هادئ مرة ، ومشبوب أخرى ؛ ذلك أن الشاعر وإن جرى على عرف سابقيه في بدء القصيدة بالغزل والوقوف على الأطلال -أي بهذا البدء العاطفي- فهو إنما يبدأ بشيء محبب إلى نفسه»[٤]. وتلك من أبرز سمات غزل جرير التي ستكتمل صورتها ببقية النماذج التي ستعرّض لها الدراسة.

(١) المحب والمحبوب ، ١٤٦/٢ .

(٢) المصدر السابق ، ١٧١/٢ .

(٣) يُنظَر : سلطان ، جميل ، جرير ، ص٩٥ .

(٤) محمد ،أمين طه ، جرير – حياته وشعره ، ص٢٦١ .

من نماذج المحب المُستحضَرة لجرير قوله في عشرة أبيات[١]:

أتـمْضُـونَ الرّسُومَ ولا تُـحَيّـا كلامُكـمُ عَـلَـيَّ إذَنْ حَرَامُ

أقيـمـوا إنّـمـا يـومٌ كـيـومٍ ولكـنَّ الصّـديق لهُ ذِمـامُ

بِنَفْسِـيَ مَـنْ تَـجَنُّبُـهُ عَـزِيـزٌ عَـلَـيّ وَمَـنْ زِيَارَتُـهُ لِـمَـامُ

ومـنْ أُمـسِـي وأُصبِحُ لا أراهُ ويطْـرُقني إذا هَجَـعَ النِّيـامُ

أليسَ لِـمـا طلبتُ فَدَتْـكَ نفسي قضَاءٌ أو لِـحَاجَتِيَ انْصِرَامُ

فِدىً نَفسِي لنَفسِكَ مِن ضَجيعٍ إذا ما الْتَـجَّ بِالسِّنَـة الـمَنَامُ

أتَنْسَـى إذ تُـوَدِّعُنَـا سُلَيْـمَـى بفـرعِ بِشـامَةٍ سُقِيَ البِشَامُ

في الأبيات حوافز جميلة ، وقيم تعبيرية تُبرِّر دوافع استحضار الرّفّاء لها . فمن جانب المعاني تمتزج قيمة امتزاج الحب مع الشكوى مع العتب والتذلل ، وهي قيمة وجدانية غزلية مطلوبة ، وتدل على علاقة الحب الصادق . فابن القيّم يرى أنّ التذلل للمحبوب واستكانة المحب له لا يعدّ عيبًا ، بل يعدّ عزًّا[٢]. هذا من جانب المعنى ، أمَّا جانب الشكل فقد كان الرّفّاء ميّالًا في رؤاه النقدية – وقد سبق أن عرضت الدراسة لآرائه في هذا الجانب –إلى أهمية ملاءمة اللفظ للمعنى وتلاحمه معه ، والأبيات في ألفاظها وتراكيبها الخفيفة السهلة توحي بمدى توحد الصوت مع الصورة . فالمحب العاتب لا يستخدم خطابًا عنيفًا في لومه ؛ إنما يتكئ على ألفاظ تلطّف الروح وتجذب القلب ؛ كتصغيره الاسم لمزيد من التحبُّب : (فدى نفسي لنفسك ، أتنسى إذ تودعنا سُليمى).

(١) المحب والمحبوب ، ٢٠٩/٢ .

(٢) ابن قيم الجوزية ، محمد بن أبي بكر الزرعي ، روضة المحبين ونزهة المشتاقين ، علق عليه وضبطه أحمد عبيد ، مطبعة السعادة ، القاهرة ، د.ط ، ١٩٥٩م ، ص٢٨٢ .

وفي نموذج آخر لجرير في سياق المحب تتقارب الصور مفضية بصورة المحبِّ المعتبِرِ مطالِبَ من يحب هي مطالِبُه[١] ؛ فيكون الوفاء ثمرة لذلك الشعور المخلص ولو طال عذله ، فالعهد الذي بينهم باق ببقاء المحب[٢]:

فليتَ الظّاعنينَ هُمُ أقاموا وفارقَ بعضُ ذا الأُنسِ المقيمِ

فما العهدُ الذي عهدتْ إلينا بمنسيِّ البلاءِ ولا ذميمِ

أعاذِلَ طالَ ليلكِ لم تنامي ونامَ العاذلاتُ ولم تُنِيمي

إذا ما لُمْتِني وعذرتُ نفسي فَلُومِي ما بدا لكِ أنْ تَلُومي

فضلًا عن ما قيل في هذه الأبيات ، إلا أن الملفت للسري الرّفّاء قد يكون بناء على ما باحت به ذهنيته النقدية –هو الجرس الصوتي ، والتنغيم بين الألفاظ (أقاموا ، المقيم ، العهد ، عهدت ، عاذل ، عاذلات ، تنامي ، تنيمي ، لمتني ، يومي ، تلومي) ، وكلها ذات قيمة دلالية . فتنغيم الجمل «في اللغة يكون فيه قصد المتكلم من العبارة اللغوية بظاهرها الصوتي ، وهو ظاهر له أثر حاسم في تأويل معنى العبارة»[٣].

ويظل جرير في سياق المحب أنموذجًا للشاعر الصادق في الحب ، الوفي في المشاعر ، الحريص على المحبوبة ، المتقرب لها . فمن قصيدة يهجو فيها جرير الأخطل ، يختار الرّفّاء هذين البيتين[٤]:

(١) يُنظَر : لبيب ، الطاهر ،سوسيولوجيا الغزل العربي – الشعر العذري أنموذجًا ، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٩م ، ص١٠٩ .

(٢) المحب والمحبوب ، ٢/٢١٢-٢١٣ .

(٣) بودرع : عبد الرحمن ،من ظواهر الأشباه والنظائر بين اللغويات العربية والدرس اللساني المعاصر الترادف، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية ، الكويت ، حولية ٢٥ ، ٢٠٠٥م ، د.ط ، ص٤٤.

(٤) المحب والمحبوب ، ٢/٢٣٠ .

ولقد تَسَقَّطَنِي الوُشاة فصَادَفُوا مِذَلًّا بِسِرِّكِ يا أُمَيمَ ضَنينَا

فَارْعَي كما نَرْعى بغيبٍ وصلَكم وإذا ضَنَنْتِ بِنائلٍ فَعِدِيْنا

وفي نموذج آخر له في هذا السياق يكون المحبوب المخاطَب -بحسب ترتيب الرّفّاء للأبيات- محبوبَيْن[1]:

أما تتَّقينَ اللهَ إذ رُعتِ مُحْرِمًا سرى ثم ألقى رحله وهو هاجِعُ

أخالدُ ما مِن حاجةٍ تنبري لنا بذكراكَ إلا ارْفَضَّ منها المدامعُ

سَلِمتَ وجادتكَ الغيوثُ الروائعُ فإنكَ وادٍ للأحبَّةِ جامعُ

واختياره لهذا النص في سياق المحب والمخاطب مُذَكَّر يوحي بأن الرّفّاء ينظر إلى مشاعر المحب من كل الزوايا ؛ سواء كان حبه لمحبوبةٍ أم لممدوح . ثم إن مشاعر جرير هنا لصدقها ووضوحها تواءمت وتناغمت مع سياق مشاعر الحب للمحبوبة . كما وضح في السابق.

وهكذا نجد أن جماليات سياق المحب عند جرير تكشف في اختيارات الرّفّاء عن شاعر يصدق في وصف الحب «يوجِز ويوميء ، ولا يطيل ولا يفصّل في النعت ؛ وهذا مما يزيد في قوة بيانه ، ويجعله ذا أثر فعال ، حافلًا بدقائق الإشارات وخفي الكنايات عن شتى مكنونات ألوان الغزل والوجد والحرمان ، والرغبات والممنوعات»[2].

وللأخطل في سياق المحب نموذج واحد من أربعة أبيات مشكوك في صحة نسبته إليه[3]:

ولو أَبْصرَتْني دَعدُ في وَسْطِ زَورقٍ وقد هاجَتِ الأرواحُ من كلّ جانِبِ

(١) المصدر السابق ، ٢/٢٠٠ .

(٢) الطيب : عبد الله ،المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ط٢ ١٩٨٩م ، ١٨٦/٣ .

(٣) المحب والمحبوب ، ١٣٧/٢، والأبيات جاء ذكرها في باب ،الماء والبحار والأنهار، من كتاب ،ربيع الأبرار، لأبي القاسم الأصفهاني ، ٣٢/١ .

ونفسي على مِثل السِّنَانِ مُقيمةٌ لِما أحدَثَتْ في الماءِ أيدي الجَنائبِ
إذَنْ لَرَأَتْ منِّي كئيبًا مُتَيَّمًا يَحِنُّ إليها عندَ تلكَ النَّوائبِ
ويذكُرُ منها وَصلَها وحديثَها على حالةٍ تُنسي وِصالَ الحَبائبِ

وحضر الفرزدق في سياق المحب ببيتين[١]:

أَلَم تَرَ أَنّي يومَ جَوَّ سُوَيقَةٍ بَكَيتُ فَنادَتني هُنَيدَةُ مالِيا
وَقُلتُ لَها : إِنَّ البُكاءَ لَراحَةٌ بِهِ يَشتَفي مَن ظَنَّ أَنْ لا تَلاقِيا

فالمحب هنا يبكي فرحًا في لحظة حوارية تعبيرية على مشهد من المحبوبة ؛ فالبكاء يخفّف بعضًا من الهمّ عن المكروب والمحزون[٢]. ومن المعروف أن جملة (فنادتني هنيدة ماليا) جملة محكية قد أثارت اهتمام اللغويين والنحاة ؛ فالعدول إلى التكلم - لأنهم تكلموا بذلك عن أنفسهم ، والأصل (مالكَ)[٣] - عدولٌ جمالي ، «فأحرز المعنى : ونكّب عن نداء هنيدة مالكَ»[٤]. وفي هذا النموذج المختار يلتقي الرّفّاء مع الأصبهاني في اختيارهما له ، إلا أن رؤية الأصبهاني كانت مغايرة لرؤية الرّفّاء من جانب تصوير حالة المحب الكمِد الحزين ، الذي نحل جسده بسبب الحب.

وبذلك نرى أن الأخطل والفرزدق لم يكونا متميزين في هذا الموضوع من الشعر.

(١) المصدر السابق ، ١٤/٢ .

(٢) يُنظَر : العكبري ، أبو البقاء ،ديوان المتنبي ، تحقيق مصطفى السقا ، إبراهيم الأبياري ، دار المعرفة بيروت ، د.ط ، ٣٢٦/٣ .

(٣) يُنظَر : الأنصاري ، جمال الدين ابن هشام ، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، تحقيق مازن المبارك دار الفكر ، دمشق ، ٥٤٠/١ .

(٤) الحنبلي : أبو حفص عمر بن علي الدمشقي ،اللباب في علوم الكتاب ، ت : عادل أحمد عبد الموجود علي معوض ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ٣١٣/٢ .

يتجلّى بعد كل ذلك أن أبرز قيمة جمالية في تلقّي الرّفّاء لشعرية (المحبوب والمحب) هي قيمة العلاقة الوجدانية المتعففة ؛ فكل الصور المختارة في نسقهم توحي بتلك العلاقة الجمالية القائمة على تبادلية الحب العف المألوف ؛ فليس هناك تجاوز لفطرية التعامل ، أو كسرٌ لقواعد الحب التراثي.

إن النسق الأصلي الأوّل للإنسان هو الحياة القائمة على الأكل والشرب ؛ فلا يكون للإنسان كون واجتماع دون أكل وشرب ، وإذا لبّى حاجاته منهما تلذّذ بالروائح والطعوم[1] ، فتفنّن في القول فيها . وهذا الجزء من الحياة الإنسانية وما قيل فيها شعرًا لفت انتباه السري الرّفّاء، فأفرد الجزئين الأخيرين من كتابه لهما .

في الجزء الخاص بالمشموم غاب شعر الأخطل وجرير ، وحضر الفرزدق بنموذجين : أحدهما أقرب -في النظرة الأولى- للشاهد منه إلى الاختيار ، إلا أن المتأمّل لسياقه وسياق الاستشهاد الذي قبله والذي تبعه مباشرة سيفطن إلى أهمية البيت في مكانه . ففي استحضار الرّفّاء لأنواع الطيب يذكر نوعًا منه - وهو (الغالية) ، وهي مسك وعنبر يعجنان بالبان - ، ويقوّي المعنى بقول مالك بن خارجة :

أَطْيَبُ الطِّيبِ طِيْبُ أُمِّ أَبَانِ فَأْرُ مِسْكٍ بِعَنْبَرٍ مَسْحُوقُ

ويسترسل في الحديث عن معنى التغلل بالغالية إلى أن يقول:«ويقال : تضمّخت بالطيب ، وتنغمت به ، واغتسلت به : جعلته كالغِسْلِ . قال الفرزدق:

وَإِنِّي لَمِن قومٍ يَكوُن غَسُولُهُم قِرَى فَأْرةِ الدّاريِّ يُضرَبُ بالغسلِ»

ويُلحقها بقوله : «قال أبو عبيدة : تلغّمتِ المرأةُ بالطيب : إذا جعلته على ملاغِمها ، وهي ما حول الفم . قال الفرزدق :

(١) يُنظَر : الميساوي ، سهام الدبابي ،الطعام والشراب في التراث العربي ، منشورات كلية الآداب والفنون الإنسانية ، منوبة ، د.ط ، ٢٠٠٨م ، ص١٥-١٦ .

سقتْها خَرُوقٌ في الملاطِمِ لم تَكُن عِلاطًا ولا مخبوطةً في الملاغِمِ»[١]

إن بيت الفرزدق :

وَإِنِّي لَمِن قومٍ يَكوُن غَسُولُهُم قِرَى فَأْرةِ الدّاريِّ يُضرَبُ بالغسلِ

وبعد استقراء حضوره بين سياقات الحديث عن الطيب (الغالية) ، تبيّن أنه مقصود الاختيار ؛ حيث إن معناه – وهو فخر الفرزدق بقومه الذين يغتسلون بأجود أنواع الطيب– دليلٌ على كرمهم وطيبهم . وقد يبدو أن الرّفّاء اختار البيت لوجود لفظة (الفأرة) ، فهو يذكر في باب أسماء المسك أن من أسمائه : «المسك ، والأناب . والصّوار : القطعة منه. والفأرة ، والنافجة : ما فيه ...»[٢]. كما أن بيت مالك بن أسماء بن خارجة الذي سبق بيت الفرزدق مباشرة حوى اللفظة ذاتها ، ولعل هذا مؤشر على اهتمامه بالأبيات التي توثق هذه اللفظة في معانيها .

وفي باب المسك وأسمائه يستحضر السري الرّفّاء بيتًا للفرزدق يحوي اسمًا من أسماء المسك[٣]:

كَأنّ تَرِيْكَةً مِنْ ماءِ مُزْنٍ به أَرْيُ الأنابِ مع المدُامِ

ويمكن تعليل قلة النماذج في هذا الجزء بأن «الأشعار التي تناولت المشموم إنما اشتهرت عند المتأخرين في العصر العباسي»[٤].

أما الجزء الخاص بالمشروب فقد غاب عنه شعر جرير غيابًا تامًّا ، ما عدا الشواهد الشعرية اللغوية . وحضر الفرزدق ببيت واحد ، وغلب الأخطل رفيقيه بخمسة نماذج ، وليس تفوق

(١) المحب والمحبوب ، ١٤٧/٢-١٤٨ .

(٢) المصدر السابق ، ١٥٤/٣ .

(٣) المصدر السابق ، ١٥٤/٣.

(٤) العضيبي ، نوافذ الرؤيا ، ص١٠٦ .

الأخطل عليهما في سياق المشروب –وهو مخصص لشعرية الخمر– بمستغرب ، فقد أولاه من الاهتمام ما جعله من الشعراء المجيدين في وصف الخمر.

من النماذج التي اختارها الرّفّاء للأخطل قوله[١]:

بِئْسَ الصُّحاةُ وبئسَ الشَّربُ شَربُهُمُ إذا جرى فيهمُ المُزَّاء والسُّكُرُ

وقد اختاره من أجل لفظة (مُزَّاء) ، «والمزة: الخمر التي فيها مزازة ، وهي طعم بين الحلاوة والحموضة»[٢].

يصف الأخطل حُمرة الخمر في أحد النماذج[٣]:

سُخامِيّة كوِداجِ الحمارِ يَغْرقُ في عُرقه المِبْضَعُ

يغُبُّ دمًا قانيًا صبغُهُ بِهِ للمتيَّم مُستمتَعُ

ولفظة (سُخامية) تستخدم للدلالة على اللون الضارب للسواد ، وقد تستخدم في وصف لينها. يقول الأنباري : «وسميت الخمر: سخامية ؛ لِلِيْنها»[٤].

ومن الأبيات الخمرية للأخطل التي تتردد غالبًا في كتب الاختيارات المهتمة بشعر الخمر قوله[٥]:

(١) المحب والمحبوب ، ٤٥/١ .

(٢) الأزهري : أبو منصور محمد ، تهذيب اللغة ، ت : محمد عوض ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ط١، ٢٠٠١م ، ج١٣ ، ص١٢٣ .

(٣) المحب والمحبوب ، ١٥٣/٣ .

(٤) الأنباري : أبو بكر محمد هاشم ، الزاهر في معاني كلمات الناس ، تحقيق حاتم الضامن ، مؤسسة الرسالة بيروت ، ط١ ، ١٩٩٢م ، ٢٥/٢ .

(٥) المحب والمحبوب ، ٣١٨/٤ .

إِذَا مَـا نَـدِيْمِي عَلَّـنِي ثُـمَّ عَلَّـنِي ثَـلاثَ زُجَاجَـاتٍ لَهُـنَّ هَـدِيْرُ
خَرَجْتُ أَجُرُّ الثَّوْبَ حَـتَّى كَـأَنَّنِي عَلَيْـكَ أَمِـيرَ المـؤْمِنِينَ أَمِـيرُ

وقد استحضرها الرّفّاء مرتين : **إحداهما** في سياق ما يولّده الخمرُ من خيلاء وقلة مبالاة وإظهار للشر ؛ مما يبرهن على أن ما تحمله الأبيات من معنًى مع خفة وزن كانت من دوافع الرّفّاء لاختيارها.

وله في الباب نفسه **نموذج آخر** يقول فيه[١]:

وَصَـافِيَةٍ كَعَـيْنِ الـدِّيْكِ صِرْفٍ تُنَـسِّي الـشّارِبِينَ لهـا العُقـولا
إِذَا شَرِبَ الفَـتَى مِنهـا ثَلاثًـا بِغَـيْرِ المَـاءِ حَـاوَلَ أَنْ يَطُـولَا
مَـشَى قُرَشَـيَّةً لَا عَيْـبَ فِيْهَـا وَأَرْخَـى مِـنْ ذَوائبِهـا الفُـضُولا

والنص الأخير للأخطل في هذا السياق قوله[٢]:

فقُلتُ : اقْتلوهَا عَنْكمُ بمِزاجِها وحُبَّ بِها مَقْتُولةً حين تُقتَلُ !

وهو بيتٌ مأخوذٌ من قصيدته المشهورة في وصف الخمر[٣]:

أَنَاخُوا فَجَرُّوا شَاصِيَاتٍ كَأَنَّهَا رِجَالٌ مِن السُّودَانِ لَم يَتَسَرْبَلُوا
تَـدِبُّ دبيبًـا في العِظَـامِ كأَنَّهُ دَبيبُ نِـمَـالٍ فـي نَقًـا يَتَهَيَّـلُ

والصورة التي في البيت تجسّد الخمرة في صورة إنسان روحه الكريمة يمكن أن تُقتل ، وقتل الخمرة هنا هو مزجها بالماء لتلين شدّتها ، فتزول سطوتها التي تمنع من شربها ، وتطيب[٤].

(١) المصدر السابق ، ٣١٩/٤ .

(٢) المصدر السابق ، ٢١٧/٤ .

(٣) ديوانه ، ص٢٣ .

(٤) المصري : ابن منظور ، أبو نواس في تاريخه وشعره ومباذله وعبثه ومجونه ، صححه ، عمر أبو النصر دار الجيل ، بيروت ، د.ط ، د.ت ، ص١٠٥ .

واستخدام الأخطل هذه الصورة لهذا المعنى كان استخدامًا غير مألوف ، تواءم فيه التصوير مع المعنى دون تكلّف.

حضر الفرزدق في هذا الباب بنموذج وحيد كان معناه محركًا قويًّا لاختياره. يقول[١]:

إذَا ما شَرِبْنا الجاشِرِيَّةَ لَمْ نُبَلْ أَمِيرًا وَإِنْ كانَ الأَمِيْرُ مِنَ الأَزْدِ

«والجاشرية: شرب السَّحَر ، يقال: أسحرنا فتجشرنا ، فنحن مسحرون متجشرون ، من جشر الصبح»[٢]. فكأنّ شرب الخمر مع الصبح يولد طاقة اللامبالاة داخل شاربها ، ويزرع القوة والشجاعة في مواجهة الأقوياء أصحاب العزة والهيبة.

بعد استقراء السِّفر الخاص بشعرية الخمر ، تبيَّن أن الرّفّاء لم يكن همه في استحضار هذه النماذج التركيز على النصوص المتداولة المشهورة التي وجدت في كتب الاختيار قبله ؛ ككتاب ابن المعتز في الخمر ،. وهو وإنْ التقى معه في بعض النماذج إلا أن ما أثار ذهنيته في تلقي شعر الأخطل الخمري نماذج أغلبها جديدة ، تخدم رؤيته في مشروب الخمر ، وتتوافق مع تقسيماته وترسيماته لأشكال وأنواع الخمرة[٣]. كما اهتم أيضا باستحضار بعض النصوص الخمرية المنطوية على التصوير ؛ كتصوير الخمرة بالإنسان ، أو بعين الديك .

مما يثير انتباه القارئ أثناء قراءة سياق تلقي السري الرّفّاء لشعرية الثلاثي الأموي ، واختياره منها هو : استحضاره لشعرهم بوصفها شواهد لغوية نقدية ، وظيفتها تتمثل في الحجية والاستدلال[٤] . وسياق الاستشهاد -كما يُعرف- يختلف باختلاف المستشهد به ثقافة وفكرًا

(١) المحب والمحبوب ، ٣١٩/٤ .

(٢) الأزمنة والأمكنة ، ص٤٥ .

(٣) القارئ سيلحظ أن استحضاراتِه في مجال المشروب يغلب على جزء منها الطابع التعليمي أو التوثيقي ؛ فهو حريص على توثيق المتلقي وتعليمه مسميات الخمر بشواهد شعرية ؛ كالمزاء ، الجاشرية ، سخامية).

(٤) المؤدب : محمد أمين ، الشاهد البلاغي وإشكالية النموذج ، مجلة جذور ، جدة ، العدد الخامس ، ١٤٢١هـ ٢٠٠١م ، ص٣٩٠ .

وقدرة وميولًا ، ويؤتى به للإفادة ، أو الإمتاع ، أو الإشارة[١].

وقد رصدت الدراسة عشرة نماذج شعرية جاء بها الرّفّاء من شعر جرير والفرزدق بوصفها شاهداً شعرياً وليس نصًّا مختارًا ، غلب جرير صاحبه الفرزدق بثمانية أبيات ؛ فكان أكثر الشواهد المستحضرة له . وقد يوحي ذلك بأن القاعدة المشهورة بأن شعر الفرزدق أكثر استجابة لاستحضار الشواهد عند النقاد مرفوضة ، لكن نظرًا للمُستحضِر –وهو الرفاء– فبوصفه شاعراً رقيق العبارة ، سهل التراكيب[٢] يميل إلى شعرية جرير . هذا من جانب ، ومن جانب آخر فإن شعر جرير في علاقة الترائي بينهما حمل في لغته دعوةً حرّضت الرّفّاء على اختياره .

٢-٦ الأنوار ومحاسن الأشعار :

يختلف كتاب الأنوار ومحاسن الأشعار للشمشاطي[٣] عن كتب الاختيار التي سبق أن عرضت لها الدراسة من حيث المضامين الشعرية المختارة ؛ فهو كتاب يقوم في مجمل مادته المعرفية على الوصف . فالباب الأول منه جاء وصفًا للمادة : للسيوف ، والرماح ، والسلاح بمختلف مسمياتها وأنواعها ، والأبنية والدور ، والقصور . وجاء الباب الثاني وصفًا للحيوانات : باب الخيل وصفاتها وأنسابها ، والكلاب ، والطيور ، والأسماك . كما كان للطبيعة جزء من الوصف ، فجاءت أبياته المختارة في وصف النواعير ، والبحر ، والمراكب ، والسفن ، والديار . وأفرد جزءًا من كتابه لوصف بعض أيام العرب .

---

(١) صالحي : عبد الرزاق ، الشاهد الشعري في النقد والبلاغة – قضايا وظواهر ونماذج ، عالم الكتب الحديث، الأردن ، ط١ ، ٢٠١٠م ، ١٤٣١هـ، ص٢٧ .

(٢) المحب والمحبوب والمشموم والمشروب ، ص١٧ .

(٣) هو : علي بن محمد بن الشمشاطي العدوي ، أبو الحسن.

يُنظَر في ترجمته : ياقوت الحموي ، معجم الأدباء ، ٢٨٢/٤ .

الكتاب يخلو من مقدمة ، وبذلك يخلو من ذكر الدوافع والبواعث التي دفعته لصنع سياسة هذا الكتاب وما يحتويه من نصوص شعرية ، ومع ذلك قد تستطيع الدراسة أن تستشف من خلال ما بسطته من القول السابق عن أبواب الكتاب جزءًا من دوافعه .

دوافع الاختيار عادة ما تبنى على أساس النظرة التي ينظر بها المتلقي لوظيفة الشعر وغايته. والشمشاطي بوصفه شاعراً ومؤلفاً ومصنفاً تمحورت رؤيته لوظيفة الشعر –حسب ما أفضت به سياقات كتابه– في وظيفتين ، وهما اللتان سيّرتا اختياراته فيما بعد : الوظيفة الأولى معرفية جمالية ، والوظيفة الأخرى اجتماعية.

وستحاول الدراسة تركيز الرؤية حول الوظيفتين من خلال حضور الثلاثي الأموي.

يكشف كتاب (الأنوار) من عناوين أبوابه أن الشعر المستحضَر مرتبط بغايات معينة يهدف إليها الشمشاطي بوصفه متلق للشعر ترتبط غاياته بثقافته واتجاهه الفكري ، ونظرته للإبداع الشعري ؛ فالكتاب من خلال ما عكس لنا من مضامين النصوص المنتخبة يوضح أن الشعر بالنسبة للشمشاطي مصدر من مصادر المعرفة والتنوير ، وفي حمولاته المعرفية مقاصد نفعية جمالية . فهو يبني اختياراته بمقتضى قاعدة : ((مصدر الجمال فائدته ، ومصدر فائدته جماله))[1]. والجمع بين المعرفة النفعية والجمال في رؤية النص الشعري مسلّم بها في الأقاويل النقدية ، لا سيّما في عصر الشمشاطي العصر العباسي الذي جاء بثورته الواسعة النطاق على مستوى نمط الحياة اليومية ، وعلى مستوى العلاقات الاجتماعية ، وعلى مستوى الفكر والإبداع والثقافة[2] ؛ فضلاً عن الثورة التي تولّدت بداخله ، وأثّرت في أنماط تفكير الحركة النقدية به حينذاك . وهي ثورة التحرير والعودة بالشعر من المجرى الصناعي لمدرسة البديع وإعادته إلى مجراه الطبيعي ، وأصالة

(١) الرافعي : مصطفى صادق ،وحي القلم ، دار القلم ، دمشق ، ط١ ، ١٤٣٠هـ، ٢٠٠٩م ، ٢٢/٢.

(٢) يُنظَر : إسماعيل، عز الدين، في الأدب العباسي – الرؤية والفن، دار النهضة العربية ، بيروت، د.ط ١٩٧٥م، ص٣٢١ .

الروح البدوية الحضرية[١].

ولربما كان لكل تلك السياقات الاجتماعية والثقافية في عصره تأثير على رؤيته الاختيارية فارتبط الشعر عنده بحمل المعرفة وتنوير مظاهر المجتمع ، والاتصال بالحياة عن طريق اللغة جماليًّا ؛ فـ ((اللغة ظاهرة اجتماعية تحمل بين طياتها صبغة جمالية . وبذلك يكون العنصر الجمالي حاملاً للمظاهر الاجتماعية))[٢]. وباستقراء حضور الثلاثي الأموي في الكتاب تبيّن تحقق رؤية الشمشاطي ونظرته للشعر من هذا المنظور في استحضاره لشعر الأخطل وجرير.

كان حضور الأخطل في هذه السياقات هو الأغلب ، فقد استحضر له الشمشاطي ثمانية نماذج ، فمن ذلك في باب الخيل وصفاتها وأنسابها قوله[٣]:

نُكِرُّ بناتِ حَلاّبٍ عليهمْ ونَزْجُرُهنّ بينَ هَلا وهابَ

وقد استُدْعِي هذا البيت معزولًا عن سياقه ، مقطوعًا عن باقي القصيدة ، فسياقه خارج المختارات كان في الهجاء ؛ فالأخطل يهجو بعض أعدائه ، وهو في هذا البيت يعيّرهم ويذكّرهم بفتك التغلبيين بهم ، ففرسان تغلب يكرّون عليهم بخيل من نسل(حلاب)فَحْل تغلب المشهور؛ فكانوا يشجّون رؤوسهم فيما هم يصيحون بخيولهم ويزجرونها لتشتدّ في القتال[٤]. وقد يفصح البيت في الشطر الثاني منه عن معنًى آخر : أن التغلبيين هم من يزجرون خيلهم من باب مضاعفة الكرّ والقتل على أعدائهم .

---

(١) يُنظَر : خليف ، يوسف ، في الشعر العباسي – نحو منهج جديد ، دار غريب ، القاهرة ، د.ط ، د.ت ص١٥٨ .

(٢) ربابعة : موسى سامح ، النقد العربي والوظيفة الاجتماعية للشعر ، مؤسسة حمادة ، أربد ، د.ط ، ٢٠٠٣م ص٢٥٣ .

(٣) الشمشاطي : علي محمد ، الأنوار ومحاسن الأشعار ، ت : السيد محمد يوسف ، وزارة الإعلام ، الكويت د.ط ، ١٣٩٧هـ، ١٩٧٧م ، ٢٧١/١ .

(٤) ديوان الأخطل ، ص٤٦٠ .

هذا البيت بكل ما يحمله من معانٍ عن فخر الأخطل بقومه وهجائه للأعداء ، ووصف أصالة خيلهم التي لا تتعب من الكرّ -لم يلفت الشمشاطي حين اختاره واقتصه من سياقه ، وإنما لفته وكان محفزًا لاختياره هو ما يحمله البيت من معرفة ومن معلومة تاريخية تفيد بجمالياتها وقوة لفظها في توثيق مسار الكتاب الذي بدأ به بابَه ؛ باب الخيل وأنسابها ؛ إذ شرع في تبيان وصف خيل سليمان بن داود -عليهما السلام- ، وسلالتها ، إلى أن وصل إلى أن منها (حَلَّاب)[١]، حصان بني تغلب المشهور بقوته[٢].

وكأنه بهذا الاستحضار الذي نقل البيت من سياقه غير النفعي (الهجاء) إلى سياق آخر نفعي جماليّ هو مصدر للمعرفة وتنوير للحقيقة ، يؤكد على أن للشعر وظيفة أخرى أكثر من كونه غنائيًّا وجدانيًّا ليس غير.

الشعر مرجع من مرجعيات الحياة العربية الصحراوية التي عاشها الشاعر وأصبحت جزءًا منه ، فكان حديثه عنها ((يصدر عن تجربة ومراسٍ ومعايشة دقيقة لكل جزئية من جزئياتها ، ولكل مظهر من مظاهر الطبيعة فيها ؛ لذا جاء وصفه لها دقيقًا مفصلًا ، يصدر عن ملاحظة دقيقة، وتمثّل كامل لحياة الصحراء))[٣].

والشعر بوصفه مرجعية لتصوير الحياة المعاشة دفعت بالشمشاطي لتخيُّر نص الأخطل في وصف البيداء ، ووصفه بأنه أحسن ما قيل في هذا الجانب[٤] :

(١) يُنظَر : الأنوار ، ٢٧٠/١.

(٢) يُنظَر : كامل :محمد الصاحب التاجي ، الحلبة في أسماء الخيل، تحقيق حاتم الضامن -دار البشائر ،دمشق، ٢٠٠٣، ٣٢/١ .

(٣) أبو سويلم : أنور عليان ،الطبيعة في شعر العصر العباسي الأول ، دار العلوم ، الرياض ، ط١ ، ١٩٨٣م ص٢٨٠ .

(٤) الأنوار ، ٣٥٧/١ .

وبيداءَ مِـمْحالٍ كأنَّ نعامَهـا بأرجائها القُصوى أباعرُ هُـمَّلُ

ترى لامعاتِ الآلِ فيها كأنَّها رجـالٌ تُعـرّى تـارةً وتُسرْبَـلُ

وجَوْزِ فلاةٍ ما يغمِّضُ ركْبُها ولا عينُ هاديها من الخوفِ تغفلُ

بكلِّ بعيدِ الغَوْلِ لا يُهتدى له بعـرفـانِ أعـلامٍ ولا فيـهِ منهـلُ

مَلاعِبُ جِنَّـانٍ كأنَّ ترابَها إذا اطَّـرَدَتْ فيـه الـرياحُ مُغَـرْبَلُ

تلك العلاقة التبادلية بين الشاعر والمكان ، ونقل الصورة النفسية الناتجة عن ذوبان الذات مع محيطات الحياة بأسلوب جمالي يقرب من التعبيرات الجاهلية ، أفرزت طاقة تجاذبية بين النصّ ومتلقيه (الشمشاطي) . ولما يحمله النص من نقل صورة معرفية لعلاقة الإنسان بمحيطه من علاقة مصيرية -كان اقتطاع هذا الجزء بالذات من القصيدة ، فالقصيدة مشهورة اختلف تلقي النقاد والأدباء حولها ، كل حسب ذائقته وثقافته ونمط تفكيره وتوجهاته الفكرية النقدية . فابن المعتز والقيرواني -سيتبين لاحقاً- لم يلفت انتباههما نحو هذه القصيدة سوى أبيات وصف الخمر. وأغلب النقاد والبلاغيين توقفوا في هذه القصيدة عند تصوير البيتين اللَّذين يقول فيهما الأخطل[1]:

أَنَاخُوا فَجَرُّوا شَاصِيَاتٍ كَأَنَّهَا رِجَالٌ مِن السُّودَانِ لَم يَتَسَرْبَلُوا

تَـدِبُّ دبيبًـا في العِظـامِ كأنَّهُ دَبيبُ نِـمَـالٍ فـي نَقًـا يَتَهَيَّـلُ

وكما تتجلّى رؤية الشمشاطي الشعرية والنقدية في اختياراته لأبيات الأخطل في وصف البيداء ، تتجلى مرة أخرى في استحضار آخر لشعر الأخطل وجرير في وصف الإبل ؛ فقد استحضر نموذجين في وصف الإبل للأخطل ، ونموذجًا لجرير . وجميع النماذج تعدّ مصدرًا معرفيًّا تكشف عن علاقة الإنسان بالحيوان ، ومن ثمّ بموجودات الحياة حوله ، بصورة جمالية

(١) ديوانه ، ص٢٦١ ، ٢٦٢ .

تكون فيها كيفيات التصوير بنية أساسية في معرفة الشعر.

وللأخطل نموذجان في وصف الإبل ، **أحدهما** يقول فيه[١]:

جُـمـاليـةً غُـولَ النَّجـاءِ كأنّهـا بَنِيَّـةُ عـقـرٍ أو قـريـعُ هِجـانِ

إذا اعْتَقَبَتْها الكفُّ بالسَّوْط رَاوَحَتْ عـلـى الأيْن والتبغيل بالخطـرانِ

بـذي خِـصَـلٍ سَبْـطِ العسيبِ كأنّه على الفخذِ والحاذَيْنِ غُصنُ إهانِ

كـأنَّ مَـقَـذَّيْـهـا إذا مـا تَـحَـدَّرا عـلـى واضحٍ من عُنْقِهَا وَشَـلانِ

والنصّ مختار من قصيدةٍ طويلةٍ يخاطب فيها الأخطل يزيد بن معاوية ، ومكمن الفكرة والمضمون فيها يتركّز في وصف مشاعر خوفه من عواقب هجائه للأنصار ، ويأمل من يزيد أن يكون المنجد له من تلك المخاوف ، إلاّ أن المأمول غير الواقع[٢]:

ولمْ يأتِني في الصُّحْفِ إلاّ نذيرُكُمْ ولـو شـئـتـمُ أرسـلـتـمُ بأمـاني

لذا عاتبه على «أنه لم يبلغه من رسائله إلا التهديد والنُّذُر ، فيما كان يأمل أن ينفذ إليه بها الأمانَ والعهدَ»[٣]. وعتبه مبني على ثقته بأن الأمير يزيد قادرٌ وقوي على ردّ القوارع التي ربما ستصيبه من جرّاء هجاء الأنصار ، إلا أنه على الرغم من حماية يزيد إيّاه وصلتْه رسائل تهديد منه؛ فكأنّ القوة التي يملكها الأمير ،التي يستطيع بها تحويل الخوف إلى أمان تحولت للامبالاة . وهذا الفعل قاتل للنفس ، وأشدّ ألمًا من الخوف الذي ينتظره .

كل هذه المعاني في مرتكز القصيدة لها علاقة بالناقة التي استحضرها الشمشاطي ؛ فالناقة التي قصدها الأخطل لتنقذه من خوفه حين خاف من الغراب والذئب هي ناقة قوية كالقصر أو

(١) الأنوار ، ٣٦٥/١ .

(٢) ديوانه ، ص٦٩ .

(٣) المصدر السابق ، ص٦٩ .

الحصن المنيع ، سريعة كغول النجاء ، لكنها على الرُّغم من قوتها وإنقاذها له كانت تتحرك بالضرب مرّة تلو مرّة ؛ وبذا تحال القوة حين اللامبالاة إلى قوة عادية تحتاج للتذكير ،وللزجر والضرب ، والعتاب ؛ كما حصل مع يزيد بن معاوية. إن مشاعر خوف الشاعر ولجوءَه إلى الأمير بوصفها ملاذاً ، وما أحسّ به من تخاذل ؛ كتلك المشاعر التي يصفها حين لجأ إلى الناقة بوصفها ملاذاً ، لكن الوصول إلى الأمان بهما صعب ، ويحتاج إلى بذل جهد . والخط الجامع بين تلك المشاعر المتمثّلة في صورة الناقة قد تكون بمفرداتها في التعبير عن تعارض القوة مع العطاء في العلاقة الإنسانية بالإنسان ، وإسقاطها على العلاقة الإنسانية بالحيوان -هي محفز الشمشاطي لاختيارها دون سائر أبيات الأخطل في وصف الناقة في ديوانه .

ولاستخدامات الإبل عند العرب صور شتى ، منها صورة الإبل المحبوسة لقرى الضيفان، وهي صورة استثارت الشمشاطي بما تحمله من تصوير خصلة من خصال العرب في إكرام الضيف[1]:

ومحبوسةٍ في الحيِّ ضامنةِ القِرى إذا اللّيــلُ وافاهــا بأشعثَ سَــاغبِ
معفَّرةٍ لا ينكــرُ السيفَ وَسْطُها إذا لَــم يَكُــن فيهــا مَعَــسٌّ لِحَــالبِ
إذا استقبلتهــا الريحُ لم تنفتلْ لها وإن أصبحتْ شُهْبَ الذُّرَى والغوارِبِ

والأبيات على الرغم ممّا تُفصِحُ عنه من جماليات مضمونية وأسلوبية ، إلا أن روح الفخر بقومه الذين يعقرون تلك الناقة للأضياف هي الطاغية على حضور الأبيات.

وبعيدًا عن سياق وصف الإبل الحسي الخارجي كما ورد عند الأخطل في جانب من جوانب وصفه -يستدعي الشمشاطي نموذجًا لجرير في سياق معنوي داخلي يصف به حنين ناقته، وهو وصف حاضر في الشعر العربي القديم ، تُكرره الذهنية الجمعية الشعرية منذ العصر

(١) الأنوار ، ٣٦٧/١ .

الجاهلي ، و((ليس الحنين هو هذا الصوت الموجع الذي تطلقه الناقة ، وإنما يعني الحالة النفسية الخفية ، وما في أعماق النفس من أشواق ، وهموم وآلام ، وشكوى ، وهوًى ، وصبابة))[١] . يقول جرير[٢] :

أرَى ناقتي تشكُو طَرُوقًا وَشَاقَها وَمِيضٌ إلى ذاتِ السَّلاسلِ لامعُ

فقلتُ لها : حِـنِّي رُوَيْـدًا فـإنَّني إلى أهـلِ نجْـدٍ مِن تَـهامـةَ نازعُ

فلمّـَا رأتْ أنْ لا قُفُـولَ وإنَّـما لـها مِن هواها ما تُـجِنُّ الأضالعُ

تَمطَّتْ بِمَجْدولٍ طويلٍ فطالعتْ ومـاذا منَ البرقِ اليمـانيْ تُطـالعُ

وهذا النصّ اقتطعه الشمشاطي من قصيدة طويلة عدد أبياتها سبعين بيتًا ، ولأن محور اهتمامه كان منصبًّا على البحث عمّا يخص المعارف الشعرية التي دارت حول الناقة ، وما تتبطنه من تقديم تصورات ذهنية وعقلية للحياة المعيشية في تلك الفترة -لم يسترْعِ انتباهه إلّا هذه الأبيات . فالمتلقي حين يختار نصوصًا لا يشدّ انتباهه إلّا ما وافق تصوراته ومعارفه وتوجهاته . وقد سبق أن أشارت الدراسة إلى أن الأبيات الخاصة بالمحب في هذه القصيدة لجرير هي التي استوقفت السري الرّفّاء:

أما تتَّقِينَ اللهَ إذ رُعتِ مُحْرِمًا سرى ثم ألقى رحله وهو هاجِعُ

أخالدُ ما مِن حاجةٍ تنبري لنا بذكراكَ إلا ارْفَضَّ منها المدامعُ

يشير واقع المدونة الشعرية القديمة إلى أن الشعر أصبح في جزء من وظيفته الشعرية

(١) أبو سويلم : أنور عليان ، الإبل في الشعر الجاهلي – دراسة في ضوء علم الميثولوجيا والنقد الحديث دار العلوم ، الرياض ، ط١ ، ١٤٠٣هـ، ١٩٨٣م ، ٨٧/١ .

(٢) الأنوار ، ٣٩٤/١ .

يغترف لغته وتصوراته من محيطه الاجتماعي والديني واللغوي ، فقد حافظ «على الذاكرة الجماعية للأحداث والأنساب القبلية ، كما حافظ على ملامح معرفية معيشة ومخزونة كما هو الحال بالنسبة للمعرفة بالبيئة»[١].

ولهذه المعارف وقْعٌ في نفس الشمشاطي الذي لم يتخير من الشعر الممتد إلا ما رآه ذا منفعة يؤدي وظيفةً لها هدف شعري واضح ، أو تحمِل مخزونًا معرفيًّا له علاقة بالبيئة . فقد اختار نصوصًا في وصف السيوف والرماح والأبنية والقصور ، ونصوصًا في الصيد والطرد. وللأخطل ثلاثة نماذج في هذا الجانب ، فقد استحضر له ثمانية أبيات تدور سياقاتها جميعًا في وصف معركة الثور مع الصياد والكلاب . يقول الأخطل[٢]:

فأرسلوهنَّ يَذْرِينَ الترابَ كما ... يذري سبائخ قُطْنٍ نُدْفُ أوتارِ
حتّى إذا قُلتُ : نالته سوابقُها ... وأدركتْهُ بأنْيابٍ وأظْفارِ
أنحى إليهنَّ عينًا غيرَ غافلةٍ ... وطَعْنَ مُحْتَقِرِ الأقرانِ كرَّارِ

وله[٣]:

هاجتْ به ذُبَّلٌ مُسْحٌ جواعرُها ... كأنَّما هنَّ من نَبْعيَّةٍ شِقَقُ
فظلَّ يهوي إلى أمرٍ يُساقُ له ... وأتبعتْهُ كلابُ الحيِّ تستبقُ
لمَّا لَحِقْنَ به أنحى بمِغْوَلِهِ ... يملا فرائصَها من طعنه العَلَقُ

والنموذج الأخير المستحضر قوله[٤]:

أَمَّ الخروجَ فأفزعتْه نَبْأَةٌ ... زَوَتِ المعارفَ فهو منها أَوْجَرُ

(١) الشيخ : جمال الدين ،الشعرية العربية ، ترجمة ، مبارك حنون ، محمد الوالي ، محمد أوراغ ، دار توبقال، المغرب ، ط٢ ، ٢٠٠٨م ، ص١١ .
(٢) الأنوار ، ١٠٥/٢ .
(٣) الأنوار ، ١٠٥/٢ ، ١٠٦ .
(٤) المصدر السابق ، /١٠٦ .

مِنْ مُخْلِقِ الأطمارِ تسعى حولَه غُضْفٌ ذوابلُ في القلائدِ ضُمَّرُ

إن جميع لوحات صراع الثور مع الكلاب في معركة الصيد لها قراءات خاصّة بسياق القصيدة الكامل ، لكن أهمّ ما يميزها هنا –مع ما تقدمه من قيم معرفية عن الحياة البيئية– جمالية تصوير الانتصار ؛ فالثور ينتصر دائمًا على كلاب الصيد في معركة يظنّ قارئها أن النصر قد يكون حليفَ الصّياد بكلابه القوية.

ومن باب الأخذ أو السرقات يستحضر الشمشاطي أبياتًا للأخطل في وصف الخيل لم يستحضرها في سياقها في باب وصف الخيل وأنسابها ؛ بل جاء بها في الجزء الخاص بوصف البحر والمركب والسفن ، بعد أن ذكر أبياتًا لمسلم بن الوليد في وصف البحر . منها قوله[١]:

فحامتْ وجيفًا ثمَّ مرَّتْ كأنَّها عُقابٌ تدلَّت من هُوِيٍّ إلى وَكْرِ

فقال : هذا البيت مأخوذ من قول الأخطل في فرَسٍ[٢]:

فظلَّ يفدِّيها وظلَّت كأنَّها عُقابٌ دعاها جنحُ ليلٍ إلى وَكْرِ

فأبيات الأخطل في وصف فرس هرب عليها ابن بدر موجودة في ذهنية الشمشاطي ، لكنه لم يستحضرها ، وأسقطها من اختياراته في بابها ، على الرغم من أن البحتري يستحضرها في حماسته.

فلِمَ أسقط الشمشاطي أبيات الأخطل في وصف الفرس في باب وصف الفرس ، واستحضر بيتًا واحدًا منها ، ليس بوصفه شاهداً، بل من باب الأخذ في المعاني بين الشعراء؟!

قد يعود صنيع الشمشاطي في ذلك إلى رؤيته التي سبق تقديمها ، فهو يهتم بكل قيمة معرفية جمالية تحملها الأبيات . وأبيات الأخطل السابقة سياقها الأم جاء في الهجاء ، ولا يمكن

(١) الأنوار ، ٢٢/٢ .

(٢) المصدر السابق ، ٢٢/٢.

استحضارها بمعزل عن هذا السياق الذي يترفّع الشمشاطي عن الاختيار فيه . لكن هذا البيت من القصيدة دون بقية الوصف لا يحمل روح التهاجي أو التعيير والاستهزاء ؛ إنما يحمل صورة جمالية لطبيعة الحياة الحيوانية التي يسرع فيها الطير (العقاب) إلى وكره قبل أن يعاجله الظلام.

أما حضور جرير فهو لا يختلف من حيث دوافع اختياره عن حضور الأخطل ، وأمَّا من حيث الكمّ فقد غلبه الأخطل لكثرة نماذجه.

هناك من النقّاد ومُتلقّي الشعر «من رأى المنفعة من شروط الشعر الرئيسية ، ومَن ألمح إلى أن من المنافع شحذ الذهن ، وهو منفعة عقلية ، وأن النفع يتمثل في المعنى ، لا في الأثر النفسي»[(١)].

ومن خلال قراءة سياقات اختيار الشمشاطي تبين أنه ينطلق من هذا المبدأ النفعي الذي يبحث في المعنى عن قيمة وفكرة أو ظاهرة أو معلومة ، وهو مع كل ذلك لا يهمل الجانب الجمالي، فبعض النصوص التي يستحضرها تفيض بجمال الصورة ، أو اللغة ، أو الدلالة.

يورد الشمشاطي في (باب السيوف) بيتين لجرير ، كلاهما يحضران بدافع شحذ الذهن لمنفعة عقلية ، فالنموذج الأول جاء في سياق قصة عن أهمية السيف ، لا بوصفه شاهداً ، بل جزءاً أساساً ومهم في بناء تركيب القصة . يقول جرير[(٢)]:

جلاميدُ يملأنَ الأكفَّ كأنّها رؤوسُ رجالٍ حُلِّقَتْ في المواسمِ

والبيت من قصيدة جرير المشهورة في هجاء بني نمير ، التي يقول فيها[(٣)]:

---

(١) الجوزو : مصطفى ، نظريات الشعر عند العرب – الجاهلية والعصور الإسلامية ، دار الطليعة ، بيروت ط١ ، ١٤٢٣هـ، ٢٠٠٢م ، ٢٤٥/٢ .

(٢) الأنوار ، ٢٦/١ .

(٣) ديوانه ، تحقيق نعمان طه ، ١٠٤٠/٢ .

تغطّي نميرٌ بالعمائمِ لُؤْمَها وكيف يغطّي اللؤمَ طيُّ العمائمِ

والنموذج الآخر لجرير أورده الشمشاطي بعد هذه المقدمة التي تدلّ على أن استحضار البيت كان من أجل التأكيد على المعلومة العقلية : «يقال: سُقْتُ الرجلَ بالسيف ، وعَصِيتُ به أَعْصَى به ، إذا عملتَ به ما تعملُ بالعصا . قال جرير:

تَصِفُ السيوفَ وغيرُكم يَعْصَى بها يا ابن القيونِ ، وذاك فِعْلُ الصَّيْقَلِ»[1]

إن كلا النموذجين المستحضَرين لجرير في باب السيف يدلّان على أن هدف استحضارهما ليس ما فيهما من سخرية واستهزاء وهجاء ، وإلّا كان من الأولى أن يستحضر الأبيات الشهيرة لجرير في هجاء الفرزدق وتعييره بنبوّ سيفه ، وقد استرعت هذه الأبيات أغلب كتب الاختيارات إنّما الذي دفع الشمشاطي لتخيّرهما ما فيهما من قيمة معرفية .

ولجرير بيت واحد في باب الصقور ، جاء شاهداً على أن العرب إذا أرادت أن تصف رجلًا بالذكاء وحدّة الخاطر والناظرِ شبّهوه بالصقْر. يقول جرير في رثاء ابنه[2]:

مَضَى جَنادةُ يجلو مُقْلَتَيْ ضَرِمٍ مُصَرْصِرٍ باتَ فوقَ المَرْقَبِ العالي

الوظيفة الأخرى للشعر من وجهة نظر الشمشاطي التي دفعت به لاستحضار نماذج للفرزدق هي الوظيفة الاجتماعية ، التي تفرض على الشعر «أن لا يكون منعزلًا عن المجتمع بعيدًا عن الحياة ؛ فقد كان عند العرب الأولين كلَّ شيء في حياتهم ، سلاحَ دفاع ، وأداة افتخار، وسجلّ تاريخ ، ومدرسة توجيه»[3]. أي : «إن القائل في التّصوّر النقدي القديم يقول ليدل ،

(١) الأنوار ، ٤٤/١ .

(٢) الأنوار ، ٢٢٣/٢ .

(٣) أبو كريشة : طه مصطفى ، أصول النقد الأدبي ، الشركة العالمية للنشر ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٦م ص١٧.

ويتكلم ليفيد»[١]. الإفادة التي تفرضها طرائق تفكيرهم ، وكيفيات معيشتهم ؛ وبذلك فإن أصل الفعل الشعري عند العرب يبتغي فيه المتكلم «إمّا إفادة المخاطب ، أو الاستفادة منه»[٢]. والإفادة والاستفادة قائمة على «التفاهم باعتباره حاجة اجتماعية ملحة مدارها جلب (المنفعة) وردع (المضرة) »[٣].

وقد أثبتت نصوص الفرزدق الفخرية في هذا الكتاب أن الشعر حاجة اجتماعية وضرورية للفرد وللقبيلة ؛ فهي توثق للحدث التاريخي . منها قوله[٤]:

أينسى بنو سعـدٍ جدودَ التي بها خـذلتم بني سعدٍ على شرِّ مخذلِ

عـشيّـةَ وَلَّيتـم كـأنّ سيـوفَكـم ذآنِينُ فِي أعنَـاقكم لـم تُسَلَّـلِ

وشَيبانُ حولَ الـحَوْفزانِ مُوائلٌ مُنيفٌ بزحفٍ ذي زوائدَ جَحْفَلِ

دَعَوا يالَ سعدٍ وادّعَوا يالَ وائلٍ وقد سُلَّ من أغمادِهـا كلّ منْصلِ

قبيلَين عند المحصنات تصاوَلُوا تَصاوُلَ أعناقِ المصـاعبِ مِن عَلِ

فالحافز لاختيار هذا النصّ معلن؛ حيث أعلن الشمشاطي في باب (اختيار قطعة من أيام العرب) رغبته في توثيق أيام للعرب غير مشهورة ، ثم سعى إلى تأييدها بالشعر الوثائقي. وليس المقصود بالشعر الوثائقي : الشعر النثري الخالي من جماليات الحماسة الشعرية؛ إنما الوثائقية المقصودة هي التي تنظر بشمولية إلى النص وسياقه وشعرية المفردات بينهما. وللفرزدق في يوم الكلاب الثاني بيت يوثق فيه حدَثًا تاريخيًّا في الورود على ماء كُلاب ، وقد استخدم الفرزدق هذا

(١) المبخوت ، جمالية الألفة ، ص٣٧ .

(٢) القرطاجني : حازم ،مناهج البلغاء وسراج الأدباء ، ص٣٤٤ .

(٣) جمالية الألفة ، ص٣٧ .

(٤) الأنوار ، ٩٣/١ .

الحدث في تعزيز مواطن الفخر بقبيلته . يقول[١]:

شيوخٌ منهمُ عُدُسُ بن زيد وسفيانُ الذي وردَ الكُلابَا

وهكذا فكل تلك النماذج التي استحضرها الشمشاطي للثلاثي الأموي تبيِّن أنه يميل في اختياراته إلى الشعر المنفعي الجمالي ، الذي يؤدي وظيفة اجتماعية معرفية ، تصور الحياة المعيشة الواقعية . كما تبيِّن أن المرجعية المذهبية والفكرية بعامة تؤثر في توجيه الشعر[٢] واختياره ، فهو متشيّع يميل إلى الشعر الذهني العقلي ، ويعدّه من منظوره مصدرًا من مصادر المعرفة الكبرى . وأشعاره برهان قوي على ذلك؛فله في وصف النواعيروالسراب،ووصف الخيل والرمح مايدلّ على شعرية المعرفة.

٣ـ الاختيارات القائمة على اختيار غرض شعريّ واحدٍ :

اتجهت بعض كتب الاختيارات في نمط تأليفها ، إلى تحديد اتجاه نوع الاختيار ، واقتصاره على غرضٍ شعريٍّ واحدٍ ، يجمع تحته ما يخص هذا الغرض ، أو الموضوع ، من شعر متنوع في معانيه الجزئية ، وأبعاده الدلالية المتصلة بالغرض نفسه . ومن هذه الكتب : كتاب (فصول التماثيل في تباشير السرور) لعبدالله بن المعتز .

٣– ابن المعتز(فصول التماثيل في تباشير السرور) :

ـ الاختيار التبشيري :

(جماليات المرحلة / التلقي القانوني الذاتي) :

ألّف ابن المعتز كتاباً في المختارات الشعرية ، اقتصره على غرض شعري واحد ، هو فن الخمر دافعه لذلك الرغبة في مجانبة رفقة السوء ، والندماء الفارغين العابثين ، في مجالس

(١) المصدر السابق ، ٢١٤/١ .

(٢) للمزيد في هذا الجانب ؛ يُنظَر: فاتح زيوان،أثر المرجعية الفكرية في تحليل الخطاب اللغوي من القرن الثاني الهجري حتى القرن الخامس – دراسة في المتون) ، المجلة العربية : الرياض ، ع : ١٤٦ ، د.ط ، ١٤٣١هـ، (ص٥٦) .

الخمرفالكتابة عن الخمر في رؤيته ، وسيلة (خير) ، تقابل (الشر) الذي يواجهه في مجالس الخمر* من ندماء لاهين ، قد يكون أحدهم جاسوساً ، فلا يأمن على نفسه وهو معهم ، وفعل الكتابة عن الخمر في ضميره المعلن والمخفي رمز للجمال والسلام والخير والتسالم ، بها يرضي نفسه ، المحبة للخمر ، ويشغلها عن المضرة ، ويبعدها عن الضرر . هذا جانب من جوانب تفكيره الذاتي في الكتابة، عن شعر الخمر .

يُمكن أن نلخص مرحلة تفكيره الذاتي في بعدين ، من خلال هذه الاختيارات :

البعد الأول : فكرة الخير والشرّ / الأصدقاء والكتابة :

الأصحاب اللاهون= شرّ ، تركهم والانشغال بالكتاب = خير

يقول عن الأصدقاء في ديوانه :

كَمْ مِنْ خليْلٍ لا أمنَعه لمْ يُبقه حَذرِي ولا ظني

يا أمناه تَبق مِنْ حَذرٍ إنْ المَخَافة جَانب الأمن

ترك الشر من أجل الخير :

- الوسيلة : الكتابة عن الخمر .
- الصواب والخطأ / المعاني الشريفة والمعاني السخيفة .
- الجمال والسلام / اختيارات تجلب المحبة وتزيد في الهيبة .

إن الكتابة عن الخمر والانشغال بها مؤشّر مبطّن الوضوح للحكام (أبناء العمومة) بأنه لاهٍ ؛ فيطفيء خوفهم نحوه ، ونحو التفكير في استرداد الحكم ؛ فيكون فعل الكتابة سلامًا له

* نهاه المعتضد عن الشرب ، فقال في ذلك :

وَنَهانِي الإمامُ عَنْ سَفَهْ الْكَأْ سِ فَرُدَّتْ عَلى السُّقاةِ المُدَامُ

عِفْتُهامُكْرَهًا وَلَذّاتُ عَيْشٍ قَامَ بَيْنِي وبَيْنَهُنّ الإمَـامُ

«تجود بآجل الحمد ، وتعود بعاجل المجد»[١] . كما يقول .

البُعد الثاني : حبه للخمر وحبه للتشبيه :

قد أشبعت ممارستُه لانتقاء النصوص من شعر الخمر ، رغبته في الحديث عن الخمر ؛ لأنه محبٌّ لشربه والحديث عنه ، كما وجد في الأشعار الخمرية المختارة ، اعتمادًا كبيرًا على التشبيه ، وهو فَنٌّ قريبٌ من ذوقه الشعري ، وممارسته الشعرية إذ برع فيه وتمكّن منه، فجاءت تشبيهاته ذات خصائصَ جماليةٍ متميزةٍ[٢].

هناك **مرحلة اجتماعية** ، ساعدت على ظهور كتاب مختارات ابن المعتز ، بهذا الشكل المختصر على غرض واحد ، هو (فن الخمر) هي:

تنوُّع الحياة الاجتماعية في العصر العباسي ، وتداخل الأعراق ، فتجد في الدولة العربية الإسلامية : الأتراك ، والفرس ، والزنج ، والروم . وكلٌّ يحمل طابع ثقافة ؛ مما كوّن مجتمعًا طبقيًّا متفاوتًا ، من حيث الثراء ، والنفوذ ، والثقافة ؛ فكان لذلك أثر ، على الثقافة ، والأدب ، والفكر . ولعل أبرز ما نشط من الثقافات ثقافة الغناء والملاهي ، والمنادمة التي أصبحت وجهًا من وجوه الحياة الحضارية الاجتماعية ، ولم يعد الحديث عن الخمرة مستنكَرًا ، أو مرفوضًا اجتماعيًّا ؛ مما دفع بعض النّقاد للتأليف فيها ، كما فعل ابن المعتز .

وأيضًا ؛ من العوامل الاجتماعية التي ساعدت على ظهور فنٍّ مستقلٍّ للخمرة : قيام الدولة العباسية الفارسية ؛ فالوزراء الفارسيون «استنّوا للملك سننًا فارسيةً في اللباس والمراسيم، وأَحْيَوا الأعياد الفارسية المأثورة ؛ كالنيروز ، والمهرجان . كما أنهم لم يحرجوا بشأن

(١) مقدمة ابن المعتز ، عبد الله بن المعتز أبي العباس ، لكتابه ،فصول التماثيل في تباشير السرور ، تحقيق جورج قنازع ، د. فهد أبو خضرة ، مطبوعات مجمع اللغة العربية ، دمشق ، ص٣٠ .

(١) يُنظَر : الحسين ، أحمد جاسم ،الشعرية قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي ، سوريا ، دار الأوائل ، ط١ ، ٢٠٠٠م ، ص٤٥ .

الخمرة، حرج من إليهم أو دونهم ؛ مما أفسح مجال الجهر بها، ومواقعتها مواقعة علنية»[١].

كذلك فإن الحضارة، والعمران، والغلاميّة، والتفرغ، والاستقرار، ونمو العقل، وانتشار الفكر الفلسفي، والشعوبية -كلها عوامل دعمت انتشار الخمرة، ومواقعتها علنيًّا.

ومرحلة سياسيّة : أراد ابن المعتز في الكتابة حول الخمر، والتأليف فيه شعرًا وجمعًا - في هذا الزمن بالتحديد- اكتفاء شر أسرته (الأسرة الحاكمة)، التي عمدت إلى تعذيبه، ونفيه، وطرده، وحبسه ؛ مخافة أن يطالب بالحكم. فكانت الخمرة مجالًا آمِنًا يعكس لهم بها بُعدَه عن التفكير في الحكم، والسياسة بصورة أعم. ولعل حكم (المعتضد) أعطاه مساحة من الراحة والتفكير لأن ينتج هذا الكتاب في هذا الفن بالذات ؛ فهو يحتاج إلى صفاء روحي وذهني، وصبرٍ على الجمع والتفنيد والاصطفاء. فالمعتضد كفاه هَمّ الدولة، وشفا صدره في انتقامه من الأتراك، والحدّ من نفوذهم، وعدم محاباتهم[٢] ؛ إذْ كانوا يشكّلون لابن المعتز هاجسًا، وضغطًا نفسيًّا يطمع لتفريقه، فهم قَتَلة والده (المعتز بالله).

ما يهمّنا هنا من معرفة مراحل الكتاب، هي علاقتها باختياراته للشعراء الأمويين الثلاثة المعنيين بدراستنا – الأخطل وجرير والفرزدق – إن وُجِدت :

قسّم ابن المعتز كتابه عن الخمر إلى أربعة فصول، تحت كل فصل أبواب صغيرة متعلقة المعاني بفصلها. فتحدّث في الفصل الأول عن أنواع وفضائل الشراب وأحواله، واستحوذ الفصل الثاني على وصف أواني الخمرة وأسباب محبة الشراب، وبعض من اختيارات القدماء للأشربة. أما الفصل الثالث فقد تحدث فيه عن الشراب الحلال والشراب الحرام، وآداب

(٢) الحاوي : إيليّا، فن الشعر الخمري وتطوره عند العرب، بيروت، دار الثقافة، د.ط، ١٩٧٧م١٤١٧هـ ص١٧٣.

(١) يُنظَر : خفاجي، محمد ،ابن المعتز وتراثه في الأدب والنقد والبيان، بيروت، دار الجيل، د.ط ،١٩٩١م ١٤١١هـ، ص١٣.

الشرب والمنادمة . ودار الرابع حول أسباب السُّكْر ، وما ينتج عنه من حركات في الأبدان ، وطريقة استدعاء السُّكْر.

من البديهة أنّ القارئ حين يستقرئ هذه الفصول ويتيقّن أن الكتاب خُصِّص لغرض الخمر ؛ فإنّ الأخطلَ -الذي اشتهر بوصفه للخمر- أوّلُ من يخطر بباله ؛ بل إن الصولي نقل عن بعض العلماء بالشعر أنّ «أول الشعراء المتقدمين ، في صفة الخمر : الأعشى والأخطل ، ثم أبو نواس والحسين بن الضحاك ، ثم ابن المعتز»[(١)] ؛ إذن حضور الأخطل وارد في الكتاب ، فما مدى تحقق ذلك ؟!

كان حضور الأخطل في (فصول تماثيل ابن المعتز) حضورًا باهتًا لا يتجاوز ستة أبيات، أمّا رفيقاه فإن الفرزدق أورد له بيتًا واحدًا فقط ليس في وصف الخمر ، وهو :

تَفَارِيقُ شَيْبٍ فِي السَّوادِ لَوَامِعٌ وَمَا خَيرُ لَيْلٍ لَيْسَ فِيهِ نُجُومُ

جاء به في معرض تبيان أخذ المعاني ، بين الشعراء ؛ فهو يشير إلى أن بيت الحكمي في وصف الخمر الممزوجة :

كَأَنَّ بَقايَا مَا عَفَا مِنْ حُبَابِها تَفَارِيقُ شَيْبٍ فِي سَوادِ عِذَارِ

مأخوذٌ معناه من بيت الفرزدق السابق ؛أي إنه استدعى بيت الفرزدق من أجل بيت الحكمي .

وأما جرير فليس له حضور في الكتاب مطلقاً . والعارف بشعرية جرير قد لا يستغرب غيابه ؛ فتجربته الشعرية الكبرى تمثّلت حين جُرِّدت في ثلاثة أغراض شعرية هي : الهجاء ، والمديح ، والرثاء[(٢)]. واختيارات ابن المعتز اقتصرت على غرض الخمر ، الغرض الذي لم يخص

(١) يُنظَر : الأوراق ، قسم أشعار أولاد الخلفاء ، تحقيق ج.هيورث دن ، تقديم منير سلطان ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، سلسلة الذخائر ١٢٤ ، ٢٠٠٤ ، ص١١٤ .

(٢) يُنظَر : عبد الغني ، محمد باقر ،جرير : حياته ، ونتاجه ، الأردن ، دار مكتبة الرائد العلمية ، ترجمة د.سعاد محمد خضر ، ط١ ، ١٤٢٥هـ- ٢٠٠٤م ، ص١٩٥ ، ١٩٦ .

فيه جرير[١] . وإن جاء في ديوانه بعض الأبيات عن الخمر ، إلا أنها تجيء قدحاً فيه وفي شاربيه؛ كما هي الأبيات المشهورة عنه في تعيير الأخطل بشربه وهجائه به . والخمرُ عند ابن المعتز رمز للخير والجمال – كما أُسلف في تفكيره الذاتي – لا للعيب وللتعيير والاستنقاص!!

أما الفرزدق ، فكيف نعلِّلُ غيابه في ظل وعي العقل الجماعي بقوله المشهور في الاستزادة من شرب الخمر[٢] ، وفي مالَه من أشعار في الخمر غيرها ، وفي ظل المرويات القصصية عن حبه لشرب الخمر ومنادمته للأخطل في الشراب ؟! قال ابن شبرمة : أتانا الفرزدق فقال : اسقوني . قلنا : وما تريد أن نسقيك ؟ قال : أقربُه إلى الثمانين . يعنى : حّد الخمر[٣].

غياب شعر الفرزدق في اختيارات ابن المعتز :

بما إن رؤية جرير لشعر الخمرة بأنه محرّم ومجلبةٌ للعار ، ومنقصة للشخص ؛ فضلًا عن ذاته المتعفّفة التي تخالف رؤية ابن المعتز لشعر الخمرة –فإن ذلك كان سببًا قويًّا لاستبعاد حضور أي بيتٍ له في هذا السياق في مختاراته .

أمّا الفرزدق ، فإنّه من الجانب الشخصي يُعدّ محبًّا للخمر ، عاشقًا للمنادمة ، لكن نظمه في الشعر الخمري يُعدّ – مقارنة بشعراء الخمر – قليلًا . وهذا قد يعود إلى سببين : وجوده في دولة

---

(١) لم يخُض جرير في شعر الخمر ؛ لأن عقليته الشعرية كانت تستوحي نظم الإسلام وقوانينه . يُنظَر : لرجاء صادق (الخمريات في العصر الأموي). ص١٢٨ . فشخصية جرير متديّنة ، وأثر الاسلام واضح في شعره، كما إن جريرًا – في ظني- أراد أن يغلب الأخطل في هجائياته والمدخل القوي له عليه (شرب الخمر) ، فكيف يهجوه بالخمر ، ويعود لوصف الخمر بأحسن الصفات ؟!

(٢) **اِسْقِنِى خَمْسًا وَخَمْسًا وثلاثًا واثنتينِ**
مِن عقارٍ كَدم الجَوْ فِ يحرّ الكليتينِ
واصْرِفِ الكأْسَ عَنِ المحْ رُومِ يَحيى بْنِ حُضَيْنِ

ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، ٤٧٥/١ .

(٣) يُنظَر : العقد الفريد ، ٣١٩/٤.

إسلامية ، وظنّه أن مجاهرته الشعرية بحب الخمر ، وتفضيله ، ووصفه قد يفتح لجرير بابًا هجائيًّا عليه ؛ ولذا فإن قلّة خوضه في هذا السياق كان مَدعاةً لضعف حضوره في تماثيل ابن المعتز . هذا من جانب ، ومن جانب آخر ؛ فإن هذا النظم للفرزدق في الخمر لا يرقى إلى ذوق ابن المعتز الشعري ورؤيته . فالفرزدق يقرن الخمر بالفخر وبالهجاء المبطّن ؛ كقوله[1]:

وإنّا لَنَجْرِي الخمْر بين سُرَاتِنا وبَين أبي قَابُوس فَوقَ النَّمَارِقِ

ويقول[2] :

كانت مُنادِمَةَ الملوك وتاجَهم لمجاشع وسُلافةَ الجِرْيَالِ

وتتباين الخمرة في نسقيّة الفرزدق ؛ فهو محب لشربها ، ولا يصف ذلك الحب شعرًا . فرؤيته الشعرية لها تختلف عن ممارسته الفعلية ؛ فهو يَحسبُ في نظمه الشعري للقانون الاجتماعي، والديني ، والسياسي الذي يحكمه ، فَتَصْدُرُ رؤيته وفق السياقات التي تحيطه ، محكومةً بأفق محدود، أغلبه تمثّل في أن الخمرة عنصر منقصة وشَرٍّ ، وبابٌ للفخر والهجاء والسخرية . وهي رؤية تخالف تمامًا رؤية ابن المعتز ، التي تنطلق في اختياراته من مبدأ الصواب والخطأ – الذي صرَّح به في مقدمته– المتجسّد في فعلية الانتقاء بين المعاني السخيفة والمعاني الشريفة . فقد أعلن في مختاراته أنه سيختار من شعر الخمر المعاني الشريفة الأصل (الصواب) ، ويبتعد عن ضم المعاني السخيفة (الخطأ) . والمعاني الشريفة الصائبة هي التي تحمل معاني الخير، والسلام ، والجمال ؛ مما لم تتوفر في شعرية الفرزدق الخمرية . فمن الظاهر إذن أن المفارقة بينهما في الرؤية لشعر الخمر كانت السبب في استبعاد أيَّ بيت له . وعليه ؛ فإن الرؤية الشعرية للخمر بصفة الجمال والخير والسلام إذا توافقت وتوافرت في شاعر مع الممارسة الفعلية للشُّرب –كالأخطل– فإن ابن المعتز سيستحضره بلا شك .

---

(١) ديوانه ، ص١٦٢ .

(٢) المصدر السابق ، ص٣٢٩ .

- فما مدى القرب في التوافق ، والبعد عنه لدى الشاعرين ؟ وهل للتوافق مقاييس أخرى أدقُّ؟

- هل اعتمد في اختياره لشعر الأخطل على مقاييس استبعاده لشعر جرير ، والفرزدق؟

- هل اكتفى في اختياراته للأخطل على رؤيته للمعنى الشعري ، وطريقة توظيفه ؟ أم أدخل الجانب الفني المعتمد على مذهبه الشعري ، وذوقه النقدي؟

توافقت رُؤْية الأخطل لشعر الخمر -على أنه رمزٌ للجمال ، والخير ، ومتعة النفس ، والتلذذ بالحياة ، وجرأته في المجاهرة بوصفه - بصورة فعلية شعرية مع رؤية ابن المعتز ، إلا أن ذلك لم يمنع ابن المعتز من إخفات حضوره ؛ فكان حضور شعر الأخطل في مختاراته باهتًا لا يتجاوز ستة أبيات ، في خمسة نماذج ، جاءت على النحو التالي:

الحضور الأول : في باب : ما قيل في الكرْم والأعناب :

«وقد مثّلت العرب حدائق الكروم بمسارح البعران ، ومثّلت عناقيد الأعناب بإنتاج الفصيل، ومثّلت درور اللّبن الغزير بريق درّ العصير . قال الأخطل :

فَمَنْ يَكُ أَضَحْى مِن لقَاحٍ شَرَابُه فَلَقْحَتُنا خَضْراءُ جُونٌ فَصِيلُها [1]

الحضور الثاني : في باب : القول على لطيف نسيم الشراب في روائحه :

«فأما التماثيل الواردة من أوصاف العرب في الشعر فما جاءت أراييح الخمر فيها ممثّلة إلا بالعطر والزهر . قال الأخطل :

كأنَّما المِسْكُ نُهبَى بَينَ أَرْحُلِنا ممَّا تَضَوَّعَ مِن نَاجُودِهَا الجَارِي»[2]

(١) البيت غير موجود في ديوان الأخطل ، غير أن أسلوبه يقرب لأسلوب الأخطل ؛ فمع قراءة لشعريته تبيَّن أن استخدام جملة (فَمَنْ يَكُ) في أول الأبيات واردة بكثرة في أسلوبه ، فصول التماثيل ، ص٣٥

(٢) كتاب فصول التماثيل ، ص٦٧ .

الحضور الثالث : في باب : القول على ظريف حركة الشراب :

«والعرب تقول أيضاً : شراب أظرف من الاحتلاس ، وألطف من الدبيب والنعاس. وقد أدارت الشعراء أوصاف دبيب الشراب في أشعارها ، حتى قال في ذلك الأخطل ، - وأحسنَ !- :

تدبُّ دبيبًا في العِظامِ كأنَّهُ دَبيبُ نِمالٍ في نَقًا يَتَهَيَّلُ

... قال أبو العباس : وذاكَرني أمير المؤمنين المعتضد بالله بهذا ، فقال لي : فمن أين أخذه الأخطل ؟ فقلت : لاعلم لي يا أمير المؤمنين ، فقال : أول من أحسن في وصف لطف الدبيب أمرؤ القيس في قوله :

سَمَوْتُ إليها بعدمَا نَامَ أَهْلُها سُمُوَّ حُبَابِ الماءِ حَالًا على حالِ

فقلت : يا أمير المؤمنين ، من هاهنا والله أخذ القوم أجمع هذا المعنى ، وأوردوه بألفاظ مختلفة ... وقد اختُلِف في هذا المعنى ، فذكر قوم أنه مبنيٌّ من قول الأخطل ... وقال قوم : لا؛ بل حوَّله الحكمي من قول عنان ؛ وذلك أنه سألها عن صاحبة لها كانت عليلة فقال لها : ما حال فلانة في علّتها ؟ فقالت : قد دبّت العافية في بدنها»[١].

الحضور الرابع : باب : ما قيل في الدِّنان والزّقاق :

«وأحسن ما قيل في هذا المعنى قول الأخطل :

أَنَاخُوا فَجَرُّوا شَاصِيَاتٍ كَأَنَّها رِجَالٌ مِن السُّودَانِ لَم يَتَسَرْبَلُوا»[٢]

(١) فصول التماثيل ، ص٧٥ .

(٢) المصدر السابق ، ص١٢٢ .

الحضور الخامس : ، باب : ماجاء في فصول التماثيل في الأباريق :

ويحتوى على بيتين :

((قال الأخطل :

وكأسِ ندَامى يعشَقُ الشّربُ شَخْصَها لها مَنظَرٌ دون الزجاجةِ أَسْخَلُ

قَـرَنْتُ بِهَـا الإبـريـقَ فَـافْتَرَّ ضَـاحِـكًا وحلَّ لَهَا دُونِ النّقَابِ الـمُقْبّلُ)) [1]

السياق الخاص بالحضور :

على الرّغم من تقارُب رؤية ابن المعتز للشعر الخمري مع رؤية الأخطل إلَّا أن هذا التقارُب لم يكن كاملاً كما هو شأنه مع أبي نواس ومسلم بن الوليد اللَّذَين كانا أكثر حضورًا في مختاراته ، أو مع نفسه ؛ فقد تمثل ابن المعتز بشعره واستحضره استحضارًا كثيفًا .

إنّ نقْص التقارُب يكمُن – ربّما– في معرفة فكرة التشبيهات عند ابن المعتز الذي عُرِف بِوَلَعِهِ الفريد بفنّ التشبيه ، فقد ((جاء بالتشبيهات الفريدة ، التي عُرِف بها دون سائر الشعراء ، تلك التشبيهات التي كان لها طعمٌ ومذاقٌ ، وأحيانًا سِحرٌ وأَرَجٌ لم يتهيأ لشاعر آخر أن ينهض بمثلها))[2].

كما أنها بوصفها أبرز خصيصة من خصائص شعره ، متوسلة بالإقناع والرغبة في التأثير في النفوس[3] . وبصورة أوسع من التشبيه ؛ فإن نظراته للبديع التي توسّع فيها توسُّعًا جعله يشمل

(٣) فصول التماثيل ، ص١٣٢ .

(١) الشكعة : مصطفى ،الشعر والشعراء في العصر العباسي ، بيروت ، دار العلم للملايين ، ط٩ ، ١٩٧٧م ص٧٦٩ .

(٢) يُنظَر : سيدالأهل : عبد العزيز (عبد الله بن المعتز أدبه وعلمه) ، بيروت : دار العلم للملايين ، د.ط ، ١٩٥١م ، (ص٣٧) .

((علم البيان ؛ كالكناية ، والاستعارة ، والتشبيه))[١] .

وهي بصفة عامة تقوم على تذوق الجمال ؛ فهو في اختياراته ((يحاول أن يكشف عن السر في النشوة الجمالية أو الإحساس الجمالي الذي يجده القارئ عند تلقّيه للصورة الفنية البديعية ، ولا يجده ولا يحس به عند تلقيه للصورة الفنية غير البديعية))[٢] .

وهو معيار جمالي قائم على الشكل ، تقتضي علاقته الجمالية الاتصال الحسي بالموضوع ، والتنزُّه عن النفع الذاتي ، والمعايشة الانفعالية[٣].

إن معرفتنا بشعرية البديع (التشبيه تحديدًا) عند ابن المعتز تجعلنا نرى اختياراته لبعض أشعار الخمر عند الأخطل تنطلق من البحث عن مكامن البديع في أبياته . ففي قول الأخطل[٤]:

تَـدِبُّ دَبِيبًا فـي العِظـامِ كـأَنَّهُ دَبيبُ نِـمَـالٍ فـي نَقًـا يَتَهَيَّـلُ

أَنَاخُوا فَجَرُّوا شَاصِيَاتٍ كَأَنَّها رِجَالٌ مِن السُّودَانِ لَم يَتَسَرْبَلُوا

كأَنَّما الـمِسْكُ نُهبَى بَينَ أَرْحُلِنا مِمَّا تَضَوَّعَ مِن نَاجُودِهَا الجَارِي

ربّما كان التشبيه هو المحفّز ، لاختيار الأبيات السابقة . وقد اشتهرت هذه الأبيات ، وانتشرت في كتب البلاغة والنقد بصورة كبيرة ؛ لما في حمولاتها المعرفية من صور لتشبيهات جمالية جديدةٍ ، تُشعِر القارئ بنشوة الجمال والإحساس به ، معزِّزةً البُعد الذي من أجله جاء بالتشبيه ؛

(١) عسيلان : عبد الله ، البديع لابن المعتز دراسة وتحليل ، الرياض ، نادي الرياض الأدبي ، د.ط ١٩٨٣م١٤٠٣هـ ، ص٣٧ .

(٢) الكردي : عبد الرحيم ، قراءة النص – مقدمة تاريخية ، فصل القراءة البديعية للنص عند ابن المعتز القاهرة، مكتبة الآداب ، ط١ ، ٢٠٠٨م – ١٤٢٩هـ ، ص١٣٧ .

(٣) يُنظَر : موسى حمودة ، حنان ،النقد الضمني دراسة في المناهج والمعايير ، الأردن ، عالم الكتب الحديث ، ط١ ، د.ت ، ص١٣٦ .

(٤) فصول التماثيل ، ص٧٥ .

وهو التأثير في النفس ، ومحاولة إقناعها بالصورة . كما أن الجناس في قوله[١] :

فَمَنْ يَكُ أَضَحْى مِن لقَاحٍ شَرَابُه فَلَقْحَتُنا خَضْراءُ جُونٌ فَصِيلُها

والأنسنة في[٢]:

وكأسٍ ندَامى يعشَقُ الشّربُ شَخْصَها لها مَنظَرٌ دون الزجاجةِ أَسْخَلُ

قَرَنْتُ بِهَا الإبريقَ فَافْتَرَّ ضَاحِكًا وَحَلَّ لَها دُونِ النّقَابِ الـمُقْبّلُ

تُعدّ من البديعيات التي يبحث عنها ابن المعتز ، وتُرضِي ذوقَه النقدي والشعري ، وتقارِب فَنّه الخمري . ومع ذلك نجد بعضًا من تشبيهات الأخطل لا ترقى إلى ذوق ابن المعتز الجمالي ، وهذه هي زاوية البعد بين الرؤيتين ؛ فكان هذا الحضور الباهت!!

وقد تتدخّل سياسة التأليف والكتابة عند ابن المعتز في استحضاره لشعر الأخطل الخمري ؛ فهو يشرع في بداية كل باب إلى ذكر بعض الأقوال ، ثم التمثيل لها ببيت شعري للعرب (الشعراء القدامى) ، ثم تبيان ما جاء من أبيات في معاني الباب من أقوال الشعراء المحدثين . ولذلك نلحظ قولَه قبل أن يورد بيتاً للأخطل (وللعرب ، من أوصاف العرب ، والعرب تقول) ؛ مما يجعل تجاوز شعر الأخطل واستبعاده من الصعوبة بمكان ، حتى وإن لم توافق خمرياتُه رؤيةَ ابن المعتز تمام الموافقة . فحين يذكر ابن المعتز(أشعار العرب القدماء) يصعب تجاوُز شعرية الأخطل الخمرية ؛ فهو يُعدُّ أشهرهم في التشاكل معهم . كما أن الأخطل رُبط في مرويات التراث النقدي –ولا سيما في خمرياته– بشعراء العرب القدماء ؛ كالنابغة[٣] ، والأعشى . فقد «تنبّه النقّاد القدماء إلى تأثر الأخطل بالنابغة الذبياني ، وأشاروا إلى التشابه القائم بين أشعارهما ، كما تنبّهوا إلى

(١) فصول التماثيل ، ص٣٥ .

(٢) فصول التماثيل ، ص١٣٢ .

(٣) قال أبوعبيدة : كان أبو عمر يشبّه جريرًا بالأعشى ،والأخطل بالنابغة . وقال أيضًا: الأخطل أشبه بالجاهلية . وقال ابن قتيبة : «وكان الأخطل يُشبّه من شعراء الجاهلية بالنابغة الذبياني».

تأثر الأخطل بالشعر الجاهلي بعامة»[١] .

فالمعاني الخمرية التي ردّدها الأخطل كانت متداولة في الشعر الجاهلي قريبةً من التقليدية[٢] . وتجربته في التناصّ مع شعراء الخمرة القدماء ، والنسج المتقارب على تصويراتهم ربطته كثيرًا بالأعشى . وابن قتيبة من النقاد الذين أشاروا لهذا التأثر في ترجمته للأعشى[٣].

إنّ تقارُب رؤية ابن المعتز مع الأخطل وتفارُقها قائمةٌ على قناعة مبدئية بين الشعريتين، الأمر الذي افتقده ابن المعتز مع أبيات الفرزدق وجرير –كما أُسْلِف– ؛ وإلاَّ لِمَ لَمْ يختَرْ بيت جرير المشهور في وصف الخمر ؟ :

كَأنّ الرَّاحَ شَعْشَعَ في زُجاجٍ بِمَاءِ المُزْنِ فِي رَصْفٍ ظَلِيلِ

السياق الخاص بالغياب / الحضور الباهت :

على الرغم من شهرة الأخطل في وصف الخمر إلاّ أن حضوره في خمريات ابن المعتز جاء باهتاً ، على غير المتوقع في سياق التراث الشعري ، ولاسيما أن المختارات أُفردت لغرَض الخمر!!.

وربما كان مردود الغياب إلى فكرة الجمالية في التشبيه ، والجِدّة التي أشرنا إليها سابقًا في فن ابن المعتز الشعري وذوقه ؛ فمعظم شعر الأخطل الخمري يفتقد إلى الجمالية والجِدّة . فقد رأى أغلب النقاد –بعد استقراء تجربة الأخطل الشعرية في وصف الخمر – أنه يفتقد إلى ابتكار المعاني في الخمر ؛ فأغلب معانيه «منقوله مستفادة من المعاني التقليدية ، مع قليل من التجزئ والتفصيل»[٤] ؛ فهو متشاكل مع روح القديم ، ومعانيه قريبة منهم . وهذا مباينٌ لمذهب ابن المعتز في شعرية الخمر .

(١) مصطفى غازي : السيد ، الأخطل شاعر بني أمية ، ص٢١٢ .

(٢) يُنظَر : فن الشعر الخمري وتطوره عند العرب ، ص١١٧

(٣) يُنظَر : الشعر والشعراء، ٢٦٥/١ ، ويُنظَر : الأخطل الكبير فخر الدين قباوه ، ص٣٣٩ .

(٤) فن الشعر الخمري وتطوره عند العرب ، ص١٠٥ .

فابن المعتز في تشبيهاته لايميل إلا إلى روح عصره ، مستخدمًا صورًا حديثة تشف عن ماعون بيته -على حد تعبير ابن الرومي- . ولعل هذا أيضًا هو المبرر الأكبر لضعف حضور شعر القدماء - كالأعشى شاعر الخمر الأول- ، ووجود الشعراء المُحْدَثين - كأبي نواس ، ومسلم ابن الوليد، وأبي تمام ، وديك الجن- في تماثيل فصوله . ولعل ما يؤيد رأينا : أن ابن المعتز إذا ذَكَر له صورة في وصف الخمر قال : «وقلتُ مبتدعًا غير متّبعٍ»[١] ، أو ما يقارب هذه الصياغة ؛ مما يشيرإلى اهتمامه بجِدّة التصوير في شعر الخمر . هذا من جانب :

سياق عام :

ومن جانب آخر يفتحه حضور البحتري ، الذي فاق حضوره حضور الأخطل ؛ فقد حضر حضوراً غير متوقع . فهو ليس بشهرة الأخطل في شعر الخمر ، ومع ذلك كان له حضورٌ واضحٌ في التماثيل . والبحتري في معانيه الخمرية شاعر مقلد للقدماء أيضًا ، فضلًا عن أن خمرياته «لا تتوهج في كيانه الداخلي ، أوتمدّ بصره إلى الأكوان ، وتحرك عقله في الوجود ، فتصبح الخمرة عبارة ، والعبارة موقفًا من الدنيا وأحوالها ، أو أنها تفتح للشارب كُوَى على المجهول ، أو تعرض شؤون هذا العالَم»[٢].

فلماذا فاق حضور غيرالمشهور(البحتري) على حضور المشهور(الأخطل)؟!

في أغلب الظن أن الأخطل - كما في سياق تاريخ الأدب- كان شاعر بني أمية الأول ، وقد أعلن عبدالملك هذا رسميًّا . واستحضار ابن المعتز له بطريقة كثيفة مُلْفِتَةٍ ، ربما تنافى مع سياسة تأليفه للكتاب الذي بناه على تفكير ذاتي يقوم على :

- الخير/ الشر = الكتابة / الأصدقاء والندماء في الشراب.
- الصواب/ الخطأ = المعاني الشريفة / المعاني السخيفة.

(١) فصول التماثيل في تباشير السرور ، ص٤٧.

(٢) شلق : علي ، البحتري ، بيروت ، دار الهلال ، ط١ ، ٢٠٠٦م ، ص٣٣٤ .

- الجمال/ السلام = اختيارات تجلب المحبة / تزيد الهيبة .
  تجود بآجل الحمد ، وتعود بعاجل المجد

فالسلامة في اختياراته تحتّم استبعاد شعر الأخطل كي يكون الانحياز عنه مجلبة للحب والحمد ، وتأتي بعاجل المجد – كما قال في مقدمته– ؛ وبذلك لا يجلِبُ غضب الحكام العباسيين وأبناء عمومته[1] . كما أن حضور شعر (ابن المعتز) الكثيف جدًّا في كتابه جزءٌ من هذا السلام ؛ فأبناء عمومته الحاكمون سيتيقنون أنه لاءٍ بالشعر عنهم .

كما أن ابن المعتز أعلن في قانون كتابه وسياسة تأليفه أنه سيعمد في اختياراته إلى استحضار الشعر الخمري الذي يذب عن الدّين ، والأخطل يجاهر في بعض أبياته بمعصية الله في شرب الخمرة حتى في رمضان ؛ فدينه لا يمنعه . وشعرية ابن المعتز تتنافى مع ذلك ؛ فهو يشرب ، لكنه لا يجاهر بمعصية الله شعراً .

فالانحياز السلبي هنا في مختارات ابن المعتز ، ضد الأخطل كانت بمسببات تتصل بمرحليات حياته ، وتفكيره ، وذوقه الشعري ، والنقدي.

فـ(الخوف/ الحبّ) أهمّ أبعاد الاستبعاد الأخطلي ؛ فهو يخاف من إثارة حفيظة ابن عمه (المعتضد) ، الذي يتذاكر معه الشعر الخمري – كما ورد في (الحضور الثالث)– . فالمعتضد رأى أن بيت الأخطل لم يكن فيه جدة وأنه مأخوذ من إمرئ القيس ؛ مما دعا ابنَ المعتز إلى تأييد رأيه ، مع إعجابه بالبيت واستحضاره له .

أما جانب الحب فهو الجانب الذي جعل ابن المعتز يقرّب البحتري ؛ فهو شاعر والده الأول . وقد أشار الناقد إحسان عباس إلى أن ابن المعتز في نقده غير موضوعي ؛ فهو تأثري ، نظرًا لتمثله دور الراعي ، والراعي من سماته وخلقه أن لا يتجاوز حدود المجاملة الاجتماعية[2].

(١) لعل كتاب ، طبقات الشعراء المحدثين، الذي خصصه ابن المعتز للشعراء المدَّاحين للخلافة العباسية وكذلك إقصاء الهجّائين دليلٌ على بحثه عن السلم مقياس سياسي .

(٢) تاريخ النقد الأدبي نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري ، ص١٥ .

الفصل الرابع

الشروح

ـ إشارة أولية :

تشكل الشروح أحد أنماط تلقّي النقّاد والدّارسين القدماء لشعر الثلاثي الأموي : وهي أحد أهم اتجاهات التأليف في التراث النقدي العربي ، وهي عند علماء العرب ونقّادهم نتاجٌ لعملية الرواية وجمع الأشعار ، وتدوين اللغة «اهتمّ فيها صانعوها بالقيام بدور الوسيط بين تلك الأشعار التي أضحت صعبة الفهم ، والجمهور المتعطّش إلى معرفة معاني تلك الأشعار»[١] .

والشروح بعد هذا المستوى الأولي من الوساطة بين المعنى المنغلق والجمهور المتطلّع ؛ هي: «عملية ذهنية معقّدة ، ذات مراتب ؛ أولاها حيرةٌ وكسْرٌ للبداهة ، وما بعدها كشْفٌ واكتشافٌ ، وآخِرها فهْمٌ واهتداءٌ إلى المقاصد . إن الشرح يتجاوز مألوف القراءة إلى عمقها ، ومجرّد الاستيعاب إلى البناء والإضافة . إن الشارح ينفخ في روح النص فيبعثه من حال الانكفاء والكمون إلى حال التفتّح والظهور»[٢] .

والشروح بهذا القول تتنزل في نطاق الفهم والإفهام ؛ أي : دلالة مفهوم الشرح تنبع «من الترابط القائم بين مستوَيَيْ الفهم والإفهام ؛ إذْ يسعى الشارح إلى فهم معنى القول ، ويعمل على إفهامه المتقبّل . فـ(الشرح) ممارسة محورها الجمع بين مرتبَتَيْ الفهم والإفهام ؛ فتتحقّق المرتبة الأولى من خلال الصلة الرابطة بين النص والشارح ، وتتحقق المرتبة الثانية من خلال القناة الواصلة بين المتلقي والشارح الساعي إلى الإفهام»[٣] .

وكلا المرتبتين تُعدّان وجهًا من وجوه التواصل الفعَّال بين المتلقي/ الشارح ، والنصّ .

---

(١) العاكوب : عيسى ، تحريشي، محمد ،ظهور الشروح الشعرية ، مجلة بحوث جامعة حلب ، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية ، العدد الثاني عشر ، عام ١٩٨٨م ص٨٧ .

(٢) الودرني : أحمد ،شرح الشعر عند العرب من الأصول إلى القرن ١٤هـ ، دار الكتاب الجديد المتحدة بيروت ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٩م ، ص٢٦

(٣) القلفاط : هشام ، المتغير الأدبي في شروح سقط الزند لأبي العلاء المعري ، عالم الكتب الحديث ، الأردن الطبعة الأولى ، ١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م ، ص١٦ .

والمتلقّون لأبيات الثلاثي الأموي في سياق الشروح أَوْلَوْا اهتمامهم بشعرهم ونقائضهم بفاعلية ملحوظة ، وقاربوه من عدة مستويات.*

وكل هذه الاشتغالات يمكن مناقشتها وقراءتها نقديًّا في أبعادٍ معرفيّةٍ ، سيتمّ حصرها في أنماطٍ أربعة ، ويمكن تنظيمها على النحو الآتي:

١- الشروح في الدواوين .

٢- الشروح في كتب النقائض .

٣- الشروح الموجودة في كتب المختارات الشعرية .

٤- شروح الأبيات الموجودة في كتب المعاني ،والأمالي ، والمجالس .

١- شروح الدواوين :

ظلّت أشعار الثلاثي الأموي تدور على ألسن رواة القرن الثاني وعلمائه شفاهيًّا ، أو مدوّنة في أجزاءٍ متفرقة كان منها أبيات شعرية محددة أثارت اهتمام بعض النقاد دون سواها من أشعار الثلاثي الأموي ،لأنها تخدم توجهاتهم وأفكارهم النقدية ،وكان منها أيضا في سياق التدوين (جمع النقائض) وقد تصدى لتدوينها أبوعبيدة بن معمرالمثنى.

وبما أن نقائض الثلاثي الشعري وهجائياتهم لا تمثل جميع إنتاجهم الشعري فقد اضطلع كثير من الرواة والعلماء-في ظل بروزحركة التدوين في القرن الثالث- بجمع أشعارهم في كافة الأغراض والسياقات ، والمناسبات ، وشرْحها ، وتأويلها .

لقد نقل صانعو دواوين الثلاثي الشعري أشعارهم من الأساس الشفوي إلى أساس كتابي تدويني ، معتمدين على سلسلة من الأسانيد الصحيحة . فديوان الأخطل –على سبيل المثال- جاء بصنعة السكري روايةً عن أبي جعفر محمد بن حبيب ، وعن روايتَي أبي عمرو

الشيباني ، وابن الأعرابي [١] .

وديوان جرير ثبت أنه نُقل عن طريق أبنائه ، ومنهم : أيوب بن مسحل ، وابنته ربداء ، وعن طريق أحفاده ، وأشهرهم : عمارة بن عقيل . وكان له رواة مسجّلون في مدوّنة التراث العربي؛ منهم : الحسين ، ومربع ، وعبد الله بن عطية ، وعنبسة النحوي ، وأبو عمرو بن العلاء . وأهمّ من دوّن شعرَه : الأصمعي ، وأبو عبيدة معمر بن المثنى ، وعمارة بن عقيل ، والشيباني ، وابن الأعرابي ، وابن السكّيت ، ومحمد بن حبيب ، وأبو سعيد السكري ، واليزيدي [٢].

أمّا ديوان الفرزدق فقد رواه السكّري ، وأملاه محمد بن حبيب ، نقلًا عن ابن الأعرابي ، عن المفضّل بن محمد ، ويعقوب بن السكّيت ، عن الحرمازي ، وسعدان ، عن أبي عبيدة [٣] .

كل تلك الأسانيد والتواترات تعني أصالة التوثيق والنقل ، ولكنها لا تعني ثبوتها على فعلية النقل ؛ بل تجاوزته إلى فعلية الترتيب ، والاختيار ، والشروح ؛ وفقًا لتدخّلات فهْم الشارح المدوِّن ، ومقاصد الأفهام في تلقّيه . وهذا ما ستُعنَى به الدراسة .

١ـ١ : شعر الأخطل بشرح السكّري :

قراءة لأسس الفهم :

قسّم السكّري ديوان الأخطل إلى قسمين :

القسم الأول : يضمّ ما رواه أبو عمرو الشيباني ، وابن الأعرابي من شعر الأخطل .

(١) يُنظَر : ديوان الأخطل ، بتحقيق فخر الدين قباوة ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، الطبعة الرابعة ١٤١٦هـ-١٩٩٦م ، ص١٠-١١ .

(٢) يُنظَر : مقدمة ديوان جرير ، بشرح محمد بن حبيب ، تحقيق نعمان محمد أمين طه ، ١/١٣-١٩ .

(٣) يُنظَر : ديوان الفرزدق ، تحقيق شاكر الفحّام ، مطبوعات مجمع اللغة العربية ، دمشق ، ١٩٦٥م ص٢١٣.

القسم الآخر : يضمّ ما انفرد به أبو عمرو الشيباني من ذلك الشعر[١] .

والذي يميز القسمين أن القسم الأول كان يهتم بشرح أبيات الشعر ، وتوضيح مبهماته ، ومناسباته . وبينما خلا القسم الآخر من الشرح ، إلا في ما ندر[٢] .

لم يسْعَ السكّري في شرحه أشعارَ الأخطل إلى اتخاذ الشرح وجهة منهجية ؛ بل يظهر لقارئه مدى تقلّص معطيات الشرح . وهذا يعود إلى استراتيجية تدوينه ، ومبتغاه التأليفي ؛ حيث إن مقاصده التأليفية منذ الجمع كان هدفها جمع هذا الشعر الشفاهي وتوثيقه ، ومحاولة نمذجته ، وترتيبه ، واختيار الروايات الأجود ، وتصحيحها ، وجمْع الأخبار والأحداث الشعرية .

وبهذا ؛ فإن الاتجاه الغالب على شرح السكّري لأشعار الأخطل لم يكن اتجاهًا نصّيًّا ؛ لكنه اهتمّ بمستوى اللغة ؛ كالجانب المعجمي ، والنحوي ، والصرفي ، ومستوى المعنى ومايتعلق به ؛ بلاغياً ، ودلالياً .

كما يظهر اهتمامُه بالاتجاه السياقي في استعانته بمعطيات خارج النص ، في إطار الرواية ، والتاريخ ، والعلاقات الاجتماعية ، والتناصّ الشعري ، وإثبات مناسبات النص ، وأسباب قولها.

ويمكن دراسة آليات شرح السكّري لأبيات الأخطل وفق الخطاطة الآتية :

(١) يُنظَر : ديوان الأخطل ، قباوة ، ص١٠ .

(٢) لا تُعدّ هذه الوقفة النقدية وقفة قاطعة ، لأن المحقق أهمل الكثير من الشروح ، وقد أشار إلى ذلك. يُنظَر ص١١-١٢.

ـ قراءة السكري الشارحة لأبيات الأخطل = مستويات القراءة .

١- إنتاج الفهم :

- شرح المتن النصّي : داخل النصّ .

(أ) القراءة اللغوية :

- الشرح اللغوي : المعجمي للمفردات .

(ب) القراءة المعنوية :

- شرح المعاني .
- البُعد التفسيري .
- البُعد الدلالي .
- البُعد المعرفي .

(ج) القراءة الفنية :

- الشرح البلاغي ، النحوي .
- الوقفات النقدية .

٢- الاحتجاج بالأفهام : اتجاه سياقي :

- الشرح : خارج النصّ :
- الرواية .
- التناصّ : قراءة الشعر بالشعر ، قراءة الشعر بالأمثال .
- الإطار التاريخي : مناسبة النص ، الأحداث العامة .

- الإطار الاجتماعي :

انتاج الفهم

شرح المتن النصي:داخل النص

أ- القراءة اللغوية

ديوان الأخطل بشرح السكري	الشاهد	الفهم - الشرح
(ص٣٠٣)	(١) لا يُسْمَعُ الجهْلُ يَجْري في نَدِيِّهِمِ ولا أُمِيّةٌ مِنْ أخلاقِها الفَنَدُ	(الفَنَدُ) : الكذب ، في هذا الموضع . والفَنَدُ : المرض والكِبَرُ أيضًا . كلُّ هذا فنَدٌ ، وكلُّ مُفسِد فهو مُفند .
الاستنباط : فهْم المفردة ومعناها يتحدّد بسياقها لا بحركاتها		
(ص٢١٨)	(٢) وَمَا عَلِقَتْ نفسِي بِأُمِّ مُحَلِّمٍ وَدَهْمَاءَ إلّا أَنْ أَهِيمَ وَأَكْمدا	هامَ يهيمُ هَيَمَانًا وهَيمًا .
	* شَرِبْتُ وَلاقَانِي لِحَلِّ أُلَيَّتِي *	(يقال : أُلْوة وأُلى ، وألوة وألوات ، وألْوةٌ وإلًى، وأليّة ، وأليات)
الاهتمام بجذور المفردة الاشتقاقي ، ورصْد تحوّلات الفعل .		
(ص٢٣)	(٣) تَدِبّ دَبِيْبًا في العِظَامِ كَأَنَّهُ دَبِيبُ نِمَالٍ فِي نَقًا يَتَهَيَّلُ	(نقا) وأنقاءُ . والأنقاء في غير هذا : العِظامُ المُمِخّة . والمُخّ : النِّقْيُ . وإنّما سُمِّي نِقْيًا لأنه في الأنقاء ؛ وهي : العظام .
تبيان سبب اختيار هذه المفردة ، وتداخلاتها مع معانيها المعطاة .		
(ص١٩٥)	(٤) تَنَقَّلَتِ الدِّيَارُ بِهَا فَحَلَّتْ بِحَزَّةَ حَيْثُ يُمْتَسَغُ البَعِيرُ	(حزّة) : من أرض الموصل . والامتساغ : أن يضرب البعيرُ بخفّه موضع لسعة الذباب . والنسغ واللّسع واحدٌ .
اختلاف المفردات واتفاق الدلالة		
(ص١٤٥)	(٥) كأنّني ذاكَ أوْ ذو لَوْعةٍ خَبَلَتْ أوْصالَهُ أوْ أصابَتْ قَلْبَهُ النُّشَرُ	(لوعة) : الحزن . ورجلٌ لاعٌ ، وقومٌ لاعون ، وامرأة لاعة .

ديوان الأخطل بشرح السكري	الشاهد	الفهم - الشرح
(ص١١٤)	يَمشونَ حَولَ مُخَدَّمٍ قَد سَحَّجَتْ مَتْنَيهِ عِدْلُ حَناتِمٍ وَسِخالِ	(سحّجَتْ) للعدل . وإنما أنّثه لأنه إضافة إلى الحناتم ؛ كأنه يقول : سجّحَتْها الحناتم .
اهتمام الشارح ببنية المفردة ؛ من حيث التذكير والتأنيث		
(ص٢٢٢)	(٦) وَمُنْتَقِمٍ لَا يَأْمَنُ النّاسُ فَجْعَهُ وَلا سَوْرَةَ العَادِي إِذَا هُوَ أَوْعَدَا	(السَّوْرَةُ) : الوثبة والصَّولة . والسُّورة : العلاقة ، والآية .
إشارة الشارح إلى أنّ اختلاف الحركات في المفردة يؤدي إلى اختلاف معناها		
(ص١٥٧)	(٧) عَفا دَيْرُ لِبَّى مِن أُمَيمَةَ فالحَضْرُ وَأَقْفَرَ إِلّا أَنْ يُلِمَّ بِهِ سَفْرُ	(لِبَّى) : من أرض الموصل . (والسَّفْر) للواحد والجماعة .
(ص١١١)	كَزْمِ اليَدَيْنِ عَنِ العَطِيَّةِ مُمْسِكٍ لَيْسَتْ تَبِضُّ صَفَاتُهُ بِبِلالِ	(بِلال) : جمع بَلَل .
(ص٨٢)	إِذا أَرادَ سِوَى أَطْهَارِهَا امْتَنَعَتْ مِنهُ سَرَاعِيْفُ أَمْثَالُ القَنَا قُودُ	واحدُ (الأطهار) : طهر وواحد (السراعيف) : سرعوفة . وهي : الخفيفة .
(ص٢١٩)	ودافعَ عنّي يوم جِلّقَ، غَمْرةً وَهمًّا يُنَسّيني السُّلافَ المُهَوّدا	(المهوّد) : المسكن المخدِّرُ . وأصل التهويد : النوم .
الاهتمام بالمفردات في حال الإفراد والتثنية والجمع ، والبحث عن أصول المفردة وجذورها .		
(ص١٠٥)	(٨) وَمَا اليَرْبُوعُ مُحْتَضِنًا يَدَيْهِ بِمُغْنٍ عَنْ بَنِي الخَطَفَى قِبالَا	(قِبالا) : زمام النعل . وهو الشِّسْع أيضًا .
(ص١١٠)	وَلَقَدْ شَفَيْتُ غَلِيْلَتِي مِنْ مَعْشَرٍ نَزَلُوا بِعَقْوةِ حَيّةٍ قَتّالِ	(العَقْوة) والعقا ، والحِرا ، والعُدوة ، والسَّحْسَحُ ، والذَّرى ، والـمَباءَةُ ، والعَرَصة ، والـمَنا واحدٌ .
الاهتمام في الشرح بإيراد مترادفات الألفاظ .		
(ص٣٠)	(٩) سَقى اللهُ أَرْضًا خالدٌ خَيرُ أَهْلِهَا بِمُستَفرِغٍ باتَتْ عَزالِيهِ تَسْحَلُ	(المستفرغ) : الربع الكثير الصيد . يقال : ألثت، وهضبت ، ووبلت . وبضدّه : أنحمت، وأشجزت ، وأجهتْ .

ديوان الأخطل بشرح السكري	الشاهد	الفهم - الشرح
(ص٧٣)	وَلَقَدْ غَدَوْتُ عَلَى التِّجَارِ بِمِسْمَحٍ. هَرّتْ عَوَاذِلُهُ هَرِيرَ الأَكْلُبِ	(الـمِسْمَح) : السَّمْحُ من الرجال السّهل . وقد سمح بحقّي ، وأسمح ، وأمعن لي به وأذعن . ويقال : أمعن فلانٌ بحقّي : إذا هرب . وهذا من الأضداد .
الاهتمام في الشرح بإيراد ماهو ضدّ المفردة .		
(ص٧٧)	(١٠) أَعرَضنَ مِنْ شَمَطٍ في الرَّأْسِ لَاحَ بِهِ فَهُنَّ مِنِّي إِذَا أَبصَرْنَنِي حِيَدُ	أراد (حُيَّد) فخفّف .
(ص٣٦٦)	إِذَا مَا مَشَتْ تَهْتَزُّ لَا أَحْمَرِيَّةٌ وَلَا نَصَفٌ تَطَّنُّ مِنْ جِسْمِهَا دَخَلَا	(تَطَّنُّ) : تفْتعِلُ . من الظّنّ . وإنّما أصلُها (تَظْتَنُّ) ، فثُقِلَتْ الظاء مع التاء ، فنقلوها إلى الطاء ، وأدغموا التّاء .
يقف الشارح في تحليل المفردة على حالها ؛ من حيث الإدغام ، والتخفيف ، والتثقيل .		
(ص٤٥٦)	(١١) مِنْ قَرْقَفِ الزَّرْجُونِ ، فُتَّ خِتَامُها فالدَّنُّ بَيْنَ خَنَابِجٍ وَقِلالِ	(الخنابج) : الحباب الضِّخام . و (الزّرجون) : الكَرْم .
الشارح يقف كثيرًا في شرحه للمفردات على الألفاظ الغريبة .		

رصدْنا في الجدول السابق نماذج يسيرة ، تخيّرناها على سبيل التمثيل لا الحصر -للمستوى الأول في قراءة السكّري لأبيات الأخطل ، التي تموضعت في الشرح المعجمي للمفردات .

وقد تبيّن أن السكّري في شرحه المعجمي عمد إلى الاستعانة في هذا المستوى من القراءة بمعطيات متنوعة ؛ كاهتمامه بالحركات ، والاشتقاق ، والإفراد ، والتثنية ، والجمع ، والمترادفات، والأضداد ، والإدغام ، والتخفيف ، والغرابة في الألفاظ .

ففي الشاهد (١) يقف الشارح على مفردة (الفَنَد) -بفتح الفاء والنون- مشيرًا إلى أنها في تاريخ اللغة تُستعمَل في معنيين متباعدين : أحدهما الكذب ، والآخر المرض وكِبَر السنّ . معنًى

حسّي ، وآخر معنوي . ثم يحدّد أن المقصود في بيت الأخطل هو المعنى المعنوي للفند – أي : الكذب – بقوله : (في هذا الموضع) . والتحديد كان بناءً على سياق وجودها في بناء البيت . فالأخطل يصف ممدوحه بأنّه ليس من أخلاقه الكذب .

ويتحرّك الشرح المعجمي للمفردات بدافع الإفهام وتقريب المعنى ، مستعينًا بالاشتقاق سبيلاً للتوضيح والتبيان ؛ كما في الشاهد (٢) . أو رصْد تحوّلات الفعل من الماضي إلى المضارع حتى المصدر ؛ كفعله في مفردة (أهيم) : هام ، يهيمُ ، هَيَمَانًا ، وهَيْمًا .

كما يوظّف الشارح شرحه المعجمي للمفردة في سبيل إبراز جمالية المعنى في البيت الشعري؛ إذْ يختار –كما في الشاهد (٣) – مفردة (نقا) دون غيرها من مفردات البيت ؛ ليثير مكامن الجمال في بواطن حمولاتها . فيقف في شرحه لها على دلالاتها في غير هذا الموضع الشعري ، فهي تدلّ على العِظام ، وفي بيت الأخطل تدلّ على الرمل الناعم . ولمعرفته الواسعة باللغة جاء بهذا المعنى الآخر للنقا ؛ من أجل تساوقه مع السياق العامّ للبيت من جانب ، ومن جانب آخر ارتباطه بلفظة (العظام) في الشطر الأول من البيت . وهذا التساوق هو هدف توظيف الشارح واختياره لهذه المفردة .

وفي الشاهد (٤) يتحرّك الشرح المعجمي بدافع التعليم والتوضيح أكثر من دافع إبراز الوقع الجمالي للمفردة في السياق ؛ إذْ يشرح السكّري ويبيّن للقارئ أنّ بعض المفردات قد تختلف في لفظها وشكلها وحركتها عن مفردة أخرى ، لكنها قد تقترن معها في الدلالة ؛ بمعنى : أن هناك مفرداتٍ تتفق دلالات معانيها على معنى واحد ، وتختلف في رسمها ونطقها ؛ كالنسغ ، واللسع . وعلى الرغم من وقوف الشارح على هذه النقطة المهمة في القراءة المعجمية للمفردات إلّا أنه لم يبيّن أبعاد جمالية اختيار لفظة على لفظة ما دامتا قد اتحدتا في الدلالة .

وإذا كان الشارح لم يوضح القيمة الجمالية في شرحه لاختلاف المفردات واتفاقها في الدلالة على معنى واحد –فإنه ينبّه على أهمية الوقوف في شرح الشعر على اختلاف حركات

المفردة؛ حيث ذكر في الشاهد (٦) أن حركة المفردة في الشعر واختلافها ينجم عنها اختلاف في المعنى . فهناك فرقٌ بين مفردة (السَّورة) بفتح السين ، وبين (السُّورة) بضمها ؛ فلكلٍّ منهما معنًى مغايرٌ ، والذي يحدّد اختيار أحدهما هو سياق البيت .

للمفردة في القراءة اللغوية الشارحة دورٌ في إبراز المعنى وتيسير فهمه ؛ ولهذا عمد السكّري إلى الاهتمام بتفسير مواضع الإفراد والتثنية والجمع ، والبحث عن أصول المفردة وجذورها ؛ كما في الشاهدَين (٥-٧) ، إلّا أن استحضاره لجذور المفردات غالبًا ما يكون استحضارًا سلبيًّا ؛ إذْ لم يحاول تحريك المفردة داخل سياقاتها الجذرية للاستفادة من هذه الخصيصة في تفعيل المعنى المعطى .

في القراءة المعجمية يلجأ السكّري كثيرًا إلى استحضار مترادفات لألفاظ البيت المشروح -الشاهد (٨)- . ولعل استعماله هذه الطريقة «مردّه تجنُّب الإطالة ، أو شعوره أنها تفي بالغرض في مثل هذه الألفاظ التي لا يشوبها غموضٌ أو إبهام»[١] .

وإضافة إلى ذلك فهو يستعمل الشرح بإيراد ماهوضدّ المفردة ؛ من باب : بضدّها تتمايز الأشياء. فشيئية المفردات في المعنى الشعري لا يتمايز وقعها الجمالي في بعض سياقات القراءة الشارحة إلّا باستحضار الضدّ . ففي الشاهد (٩) ازداد المعنى وضوحًا حين أشار السكّري إلى ظاهرة الأضداد، «وهي من ا لظواهر التي تتعلق بتعدد دلالة اللفظ»[٢] .

وتعدُّد الدلالات للفظ الواحد تضادًّا لا توافقًا ،فيه إضاءةٌ للمعنى ، وفيه كشْفٌ عن حُجُبه ، وفيه جذْبٌ للمتلقّي الذي يميل ذهنيًّا إلى مفارقات الشعر ، لا البحث عن متآلفاته ؛

(١) الفارسي : علي بن حمد ، انْبناء قراءةٍ على قراءةٍ -قشر الفسر أنموذجًا، بيروت ، دار الانتشار ، الطبعة الأولى ، ٢٠١٢م ، ص١١٩ .

(٢) أبو شوارب : محمد مصطفى ،رواية الشعر وتفسيره -قراءة في منهجية التراث العربي، الإسكندرية الملتقى المصري للإبداع والتنمية ، د.ط ، ص١١٨ .

لا سيما إذا كانت المفارقة مخصوصة بالمفردة داخل سياق الشعر .

وفي استراتيجيات توظيف الشارح/ السكّري للشرح المعجمي أثناء قراءته -يلجأُ إلى استخراج المفردات الغامضة والألفاظ الغريبة ؛ ليفسّرها . وهو عملٌ يفرضه الشاهد المشروح ، فإذا كان البيت يحتوي ألفاظًا غامضةً فسّرَها بكلمة أو كلمتين مباشرة ؛ من مثل قوله في لفظة (الزرجون) : الكرْم .

وقد سبق أنْ أشرنا إلى أن أغلب استراتيجياته في توظيف الشرح المعجمي تتمثّل في الشرح بالمترادفات ؛ فهو يرى أنّ أشعار الأخطل لا يشوبها إبهام أو غموض ؛ لذلك قلّ شرحُه في سياق الألفاظ المبهمة ، وكثُر في استحضار المترادفات والأضداد [1] .

ب- القراءة المعنوية :

ونقصد بهذا البُعد : أن «يمرّ الشارح بمقتضاه مباشرةً إلى تفسير المعنى . وغالبًا ما يكون بمحاكاته ، واجتراره»[2] ، أو تلخيصه ، أو توسيعه وتبسيطه ، وكشْف مقاصده الغامضة وصورِه؛ تفسيرًا ، وتحليلًا ، ودلالةً .

ويمكن أن تُجمل هذه القراءة في ثلاثة أبعاد :

- البُعد التفسيري .
- البُعد الدلالي . تعدُّد المعاني .
- البُعد المعرفي .

(١) هذه الرؤية مردّها قُرب زمن الشارح من زمن الشعر .

(٢) الودرني ، شرح الشعر عند العرب ، ص٢٢٤ .

البُعد التفسيري	
الديوان	الشاهد
(ص٣٠٣)	١- لَقد كان للجيرانِ ما لَو دَعَوْتُمُ به عاقلَ الأروَى أتَتْكُم تَنَزَّلُ
الشرح	يقول : لقد كان لهم من الذمّة ، وعقد الجوار ، ما لو دعوتم به الوعول العاقلة في رءوس الجبال لأتتكم مطمئنّةً إلى ذلك .
(ص٤٧)	٢- وما يَفرح الأضيافُ أن يَنزِلوا بها إذا كانَ أعلى الطَّلح كالرَّمَكِ الشُّهْبِ
الشرح	(الطلح) : شجرٌ من العضاه . يقول : لا يفرح الأضياف أن ينزلوا بها في الشتاء ، إذا سقط الجليدُ على العضاه فابيضَّتْ .
(٣٩)	٣- إذا صَخِب الحاجي عليهنّ برّزتْ بعيدةُ ما بين المَسافر والعجبِ
الشرح	أراد أنّهنّ طوال الظهور .
(ص٤٣٥)	٤- كُلُوا الكلبَ ، وابنَ العَير ، والباقِعَ الذي يبيتُ يَعُسُّ الليلَ أهلَ المقابرِ
الشرح	أراد : دويبةً خبيثةً ، تنبشُ القبورَ وتكون فيها ؛ كالظربان .
(ص٥٠)	٥- قُنواءَ نضّاخة الذّفرَى مُفَرَّجةٍ مِرْفَقُها عن ضُلوع الزَّور مفْتولُ
الشرح	يقال : ما كان أقنى ، ولقد قني يقنى قنًا شديدًا . والمفرجة : البعيدة المرفقين من إبطها . بذلك تُوصف كرام الإبل . وإذا دنا المرفق من إبطها أصابه ضاغط ، وهو أن يضغط جلدَه يَدِقّ . فإذا غلُظ فهو الحازُّ . فإذا أصاب المرفقُ موضع الضاغط بعض الإصابة فهو الناكت .
البُعد الدلالي = تعدُّد المعاني	
(ص١١٦)	٦- كأنَّ عَطّارةً باتتْ تطيفُ بهِ حتّى تسربَلَ ماءَ الوَرْسِ وانْتَعَلا
الشرح	يقول : اصفرّت أظلافُه ممّا يطأ على نَور الخزامَى . أو يريد : أنّه يصفرّ لونُه ممّا يتمرّغ فيه ، وتصفرّ أظلافُه مِن وطْئِه .
(ص١٤٠)	٧- فأُقسِمُ لَو أدْركْنَهُ لَقَذَفْنَهُ إلى صَعْبَةِ الأرجاءِ مُظْلِمةِ القَعْرِ

الشرح	أي : لو أدْرَكَتْه الخيلُ لرَمَتْ به في داهيةٍ كالبئر المظلمة .ولعله أراد القبر . وهو الصحيح .
(ص١٨٠)	٨- إذا تكبَّدْنَ مِحالًا مُسَرْبَلةً مِن مُسْجَهِرٍّ كَذُوبِ اللّونِ مُضطرِبِ
الشرح	المسجهرّ : السّراب المنبسط . وهو الكَذوب ؛ لأنه يغرّهم .
(ص١٩١)	٩- رَبيعٌ لِهلّاكِ الحجازِ إذا ارْتمتْ رياحُ الثّريّا مِن صَبًا وَجَنوبِ
الشرح	لم يُرد الثريّا بعينها ، أراد : إذا خَوَت النّجومُ فأخْلَفَتْ .
	البُعد المعرفي
(ص٤٤)	١٠- وقد كان يومًا راهطٌ مِن ظلالِكُمْ فَناءً لأقوامٍ وخَطْبًا من الخَطْبِ
الشرح	ويوم راهط كان لمروان على الضحّاك ، فقُتِل الضحّاك ، وقُتِل معه خمسة آلافٍ من قيس .
(ص٣٢)	١١- بِنَزْوَةِ لِصٍّ بعد ما مرّ مُصعبٌ بأشعثَ لا يُفْلَى ولا هُو يُغْسَلُ
الشرح	يريد : كان هذا بعد قتْل مصعب واجتماع الناس على عبد الملك ، وانقضاء الفتنة . و (الأشعث) أراد : النابي بن زياد بن ظبيان ، أحد بني تيم اللات . وكان مصعب قتله قبل يوم الدّير ، فجاء عبيد الله -أخوه- وهو مثخن فاحتزّ رأسه .
(ص١٧٩)	١٢- صُعُر الخُدودِ ، وقد باشَرْن هاجرةً لكوكبٍ مِن نجوم القيظِ مُلْتهِبِ
الشرح	نجوم القيظ : أوّلها الثريا ، ثم الدبران ، ثم الجوزاء ، ثمّ الشِّعْرى ، ثم العُذْرة .
(ص٢٤)	١٣- إلى هاجسٍ من آل ظميان ، والتي أتى دونَها بابٌ بِصرِّينِ مُقْفَلُ
الشرح	(صِرّون) : مكان بالشام .
(ص٤٦٨)	١٤- أَنِفْتُ لِبيضٍ يجْتلِيهِنّ ثابتٌ بدوغانَ ، يهفو قَزُّها وحريرُها
الشرح	دوغان : موضع بالجزيرة . و ثابتٌ : مولى بني أميّة ، وكان بُعِث في أعطيات النساء ، فقال : لا أعطيهنّ حتّى يُسْفِرْن . ودوغان : سوق بالجزيرة تقوم في كلّ شهر . فقُتِل ثابتٌ هذا .

مما لا اختلاف عليه أن هدف القراءة المعنوية هو : البحث عن المعنى . لكن البحث عنه يولّد تساؤلات مهمة : «هل هذا المعنى الذي نطلبه هو المعنى الذي يقصده المؤلّف ؟ أو أنه مرتبط بقصدية القارئ ؟ أو هو ناتج لتفاعلهما معًا؟»[1] . وبقراءة شروح المعاني لدى السكري

(١) العطوي ، تلقي المعلقات -دراسة في الاستقبال التعاقبي ، ص١٨٣ .

يمكن أن نتلمس بعضًا من المفردات التي تدل على أنه يعي أن المعنى في النص الشعري هو نتاج متبادَلٌ بين المؤلّف/ الشاعر ، وبين المتلقّي/ والنصّ . فهو يصدِّر شرحَه بألفاظ متنوعة ؛ من مثل : يريد ، أراد ، يعني ، والمعنى ، وخبَّر أنّ ، و أيْ ، ويقول [١] .

فالألفاظ التي تدلّ على بحث المتلقي/ الشارح عن مقصودية الشاعر تتجسّم غالبًا في قوله: (يريد ، أراد ، يعني) ؛ فهي قريبةٌ من سياق المعنى الناتج عن الذات المنتِجة ، ومحاولة مقاربته . أما اختياره لفظة : (والمعنى) فتدلّ على أن الشارح متلقٍّ ينسلّ بنفسه ورأيه وتحليله عن تفسير هذا النصّ . فالمعنى هو ما يفرضه النص ذاته ، ولفظة (والمعنى) تدلّ على إنتاج الإنتاج من النص ، دون تدخّلات ذاتية من الشارح .

ولعل لفظة (أي) هي أقرب الألفاظ لعلاقة الشارح بالنص المشروح ؛ فالمعنى الذي يشرحه بعدها هو معنًى متولد منه ، وهذا لا يعني عزْل مقصودية الشاعر/ المؤلف عنه ، إلا أنه – أي : المعنى– الذي جاء بعد هذه اللفظة هو المعنى الخاص من منظوره الشخصي المتفاعل مع النصّ .

في قراءة السكري المعنوية ، وتحديدًا في البُعد التفسيري لشرح الأبيات –نرى أنه يعمد فيه إلى الشرح التعليمي الأدبي المباشر ؛ كما في الشاهد الأول ، الذي شرح معناه بصورة مبسّطة واضحةٍ ، كاشفًا عن معنًى باطنٍ أفضى به البيت ؛ وهو : تحلّي ممدوحيه بالوفاء ، والمحافظة على الجوار والذّمّة .

إنّ نثْر البيت هي الآلية الأظهر في شرحه التفسيري ؛ إذْ يعمد –كما في الشاهد الثاني– إلى نثْر «المعنى ، وتوضيحه ، وإبراز مقصود الشاعر ، وما كان يهدف إليه»[٢] ، مقدِّمًا شرحًا لبعض

(١) يُنظَر : الديوان ، الصفحات ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٣ ، ٣٣ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ١٣٣ ، ٢٧٢ ، وغيرها كثير .

(٢) العمري ، أحمد جمال ،منهج أبي جعفر النحاس في شرح الشعر، دار المعارف ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٣م ، ص١٣٤ .

الألفاظ ؛ توطيدًا للتفسير الكلي للبيت . ويظهر على هذا اعتماده على محاكاة معنى البيت كما هو ، فلم يسعَ إلى تحريك المعنى إلا بعد ما جاءتْ به الألفاظ الظاهرة . فيبدو في شرحه لصورة الأضياف الذين لم يفرحوا بنزولهم تحت شجرة العضاه الشاتية مدى بساطة التفسير ؛ بساطةً تجاهلتْ العمق الدلالي للصورة ؛ إذْ عزل معطيات البيت الباطنة عن نثره ، فلم يتطرّق إلى شرح موت الفرح داخل قلوب هؤلاء الأضياف ، ومدى تعاقُبِها مع برد الشتاء ؛ فالفرح بالنزول تعارَض مع زمن النزول وأجوائه الباردة القارسة .

في قراءة أبيات الأخطل لا يلتفت السكري إلى كل معنى البيت ؛ بل قد يقتصر على شرح وتفسير جزء منه ؛ كالصدر ، أو العجُز . ففي الشاهد الثالث وقف على نثر عجز البيت دون صدره وقوفًا مقتضَبًا ، حتى ليكاد أن يكون تفسيرًا مبهَمًا ، لا يخدم البيت ولا يزيد في معناه شيئًا . ولعل هذا راجعٌ إلى ذوقه في اختيار وتوضيح ما يحتاج إلى التوضيح ، وترْك ما يراه واضحًا . وليس هذا راجعًا إلى النصّ .

ويحيل الشاهد الرابع إلى مسألة الاقتضاب في نثر البيت التي تميزت بها قراءة السكري المعنوية ، التي تعود – كما مر – إلى حرية القارئ وذوقه ، لكن الحرية والذوق مرهونان بمدلول النصّ ؛ «إذْ تقترن حرية القارئ بذلك الإطار الذي لا يُخرِجُه عن مدلولات النص وأبعاده»[1] . كما أن طابع الاقتضاب هو سمة المرحلة التأليفية وطابعها التي جمع و شرَح فيها السّكّري هذا الديوان .

وعلى النقيض من هذا الطابَع فإنّنا قد نجدُه – في النّادر– يفسّر بعضَ الأبياتِ تفسيرًا مطوَّلًا ؛ أي : يفكّك البيت ويوسّع معناه . والشاهد الخامس أحد دلالات ذلك الطابَع ؛ فقد لجأ

(١) صبيرة : قاسي ،النص الأدبي بين الإنتاجية الذاتية وإنتاجية القارئ ، مجلة المخبر ، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها ، جامعة بسكرة ، العدد الأول ، ٢٠٠٩م ، ص٢٢٩ .

فيه إلى الشرح المفصّل الموسَّع ، منطلقًا من حيِّز بنائي واحدٍ ، وهو : صفة (توصيف كرام الإبل) إلى حيِّزٍ دلالي آخر يتماسّ معه ولا ينفصل عنه ، تمحور في ذِكر سياقات وصفية أخرى للإبل . والتوسع في شرح الشعر آلية قرائية تخدم الأبعاد الجمالية والشعرية للنصّ .

في قراءة الشعر عادةً ما يذهب الشارح المتلقي في قراءته إلى إنتاج قراءة أخرى ، أو البحث عن معنى آخر قد تشِفّ عنه دلالات النص . وهذا السياق نلمحه مبسَّطًا في قراءة السكّري لأبيات الأخطل ؛ فنجد إشارةً منه إلى تعدد المعاني في البيت ، فبعد أن يذكر رأيه هو في تفسير المعنى يقول : (أو يريد أنه) ، أو : (لعله أراد كذا) . وبهذه الملفوظات التعبيرية في الشاهدَين (٦-٧) نلمس استشعاره للمعنى ، وتحديداته التي تنبع من المؤلف/ الشاعر تارة ، وتنتج من المتلقي أو النص ، أو يُطلب بالتفاعُل معهم جميعًا .

إنّ قولَه في تفسير البيت (٧) : (لو أدركته الخيل لرمت به في داهيةٍ كالبئر المظلمة . أو : لعله أراد القبر) - قولٌ يعزز مساحات أووجه التأويل في الشعر ، ويترك مساحةً لفضاءٍ جماليٍّ معنويٍّ مغاير . فالخيال سيرسم صورةً للداهية : ما بين البئر أو القبر ، ما بين الانفتاح والأمل في العيش أو الانغلاق وموت الأمل في صورة القبر .

والسكّري على الرغم من اعتقاده أن البيت يحمل دلالاتٍ متعدّدة لمعنيَيْن متغايرين -إلّا أنه من منظوره الذاتي يؤكد على قرب دلالة المعنى الثاني (القبر) من معنى البيت الكلي ؛ ولذا قال: (وهو الصحيح) .

وفي البُعد الدلالي في الشاهد (٨-٩) نرى السكري يعمد إلى طرح معنى البيت وتعليله ؛ فالسراب المنبسط له بُعدٌ آخر لا ينفصل عنه غير الامتداد والانبساط ؛ فهو كذوبٌ لاعتماده على عنصرَي الإيهام والخداع .

ويشير في البُعد الآخر إلى ما أراده الشاعر لا ما أفصح عنه البيت . فالبيتُ يعطي دلالة أولى على أن المقصود هي الثريّا فقط ، إلّا أن الدلالة الأبعد والأهمّ التي كشف عنها السكري لم تقتصر على المعطى الأولي ؛ بل تجاوزتْه إلى معنًى أعمّ .

من أبعاد القراءة المعنوية لدى السكري : البُعد المعرفي . وهو بُعدٌ يتموضع في أنماطٍ قراءة متنوعة ؛ كاستناده في الشرح على القراءة التاريخية . فالمعنى التاريخي واضحٌ في الشاهد (١٠-١١) حيث وقف في البيت على توضيح وتفسير معنى (يوم راهط) ، و (يوم الدير) ، وما يلحق بهذا التاريخ من معارف تؤثّر على فهم السياق الكلي للبيت .

والشرح التاريخي هو شرح يفرضه النص على المتلقي الشارح ، وعادةً ما يكون التفسير مقترنًا بأسماء معارك وأسماء شخصيات شاركتْ فيها . أو تحديدٍ زمانيٍّ ، أو تحديدٍ مكانيٍّ . والتحديد المكاني أهم مرتكزات الشرح المعرفي عند السكري ؛ فغلب عليه الوقوف على أسماء الأماكن في شرحه ، متغافلًا عن إبراز جماليّات حضور هذا المكان في النصّ . ففي الشاهد (١٣) نرى اهتمامه منصبًّا على تخيُّر لفظة (صرّون) وتوضيح موضعه ، دون باقي معاني البيت أو مفرداته. وكذلك في الشاهد (١٤) يقف معلِّمًا ومعطيًا المعرفة في شرحه لفظة (دوغان) . وفي نموذج (١٢) يبرهن على أن شرحه يأتي من باب إعطاء معرفة ، وإضافة معلومةٍ ؛ ليس إلّا .

والشاهد (١٤) يفضي بنا إلى ذكر آلية مهمة في قراءته المعرفية للشعر ؛ فهو يعمد كثيرًا إلى سرْد حكايات تاريخية أو إنسانية[1] لها علاقة بالبيت المفسَّر ، تاركًا الشرح الأدبي ، وغافلًا عن جماليات كثير من التصوير . ولعلّ كلّ هذا يعود إلى ذاتِه بوصفه ناقداً يميل إلى التوثيق والرواية ، وذِكْر الحوادث والحكايات التاريخية . فالذات بغاياتها ورغائبها ومرجعياتها تتدخّل في القراءة ؛ فـ «القارئ في لقائه مع النص يُفَعّل فهْمه المسبق الذي يشمل التوقّعات المجسّدة ، التي لها علاقة

(١) يُنظَر : الديوان ص٢٠٦ ، في قصة المرأتين ،البرشاء ، والجذماء .

بأفق غاياته ، ورغباته ، واحتياجاته ، وتجاربه . كما يحدّدها -طبعًا- المجتمعُ أو الطبقة التي هو جزء فيها ، أو التي يحدّدها تاريخه الشخصي»[١] . ومجتمع السكري وطبقته التي ينتمي إليها من علماء ورواةٍ «يلفت نظر كلٍّ منهم -في البيت الشعري- لفظةٌ ، أو اسم علَم ، أو خبر ، أو ظاهرة نحوية ، أو لفتة نقدية ، تلهيه في أحيان كثيرة عن تناول بقية النص . فجاءت شروحهم محتفظة بسمة البساطة القائم على الإيجاز ، والدِّقة ، والإجمال»[٢] ، والحرص على ذكر الرواية ، وتوثيقها ، وذِكر ما يتعلق بالبيت من أخبار تاريخية ، وأدبية .

ج - القراءة الفنية :

هي أحد أبعاد قراءة السكّري في تلقّيه الشارح لشعر الأخطل ، ونقصد به : أن «ينطلق فيه الشارح من الظاهرة الفنية لاستشراف الدلالة ، ويتجلّى ذلك في استثماره للجانبَين : النحوي والبلاغي . وهذا البُعد هو الذي أتاح للشُّرّاح إخصابَ النصّ ؛ فعن طريق التعليل الفني انفتحت لهم دروبُ الدّلالة ، فمارسوا التأويل بالقرائن ، فأزاحوا الغطاء عن مخزون المعاني وقد توارت خلف حُجب المباني»[٣] .

ج - ١- : الجانب البلاغي في الشرح :

وقف السكّري في شرحه على مواطن بلاغية ؛ كالإشارة إلى التشبيه ، والكناية ، والمجاز ، والتعريض . والجدول التالي يشير -على سبيل التمثيل- إلى بعضٍ منها :

---

(١) دعيش : خير الدين ، أفق التوقع عند ياوس ما بين الجمالية و التاريخية ، مجلة المخبر ، وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ،جامعة بسكرة ، العدد الأول ، ٢٠٠٩م ، ص٨٦ .

(٢) العمري : أحمد جمال ،شروح الشعر الجاهلي -الجزء الأول ، نشأتها ، وتطورها ، دار المعارف القاهرة، الطبعة الأولى ، ١٩٨١م ، ص٢٠٧ .

(٣) شرح الشعر عند العرب ص٢٢٤.

الديوان	الشاهد	الشرح
(ص١٦٢)	١- وأمْسَكَ أرْسانَ الجِيادِ أَكُفُّنا وَلم تُلْهِنا عنها الحِجالُ بها العُفْرُ	شبّه النساء بها .
(ص٤٢)	٢- يُطَرِّحْن بالدّربِ السِّخالَ كأنّما يُشقِّقْنَ بالأَسْلاءِ أردِيَةَ القَصْبِ	شبّه حُمرةَ الأسلاء بأردية القصْبِ .
(ص١٨٢)	٣- كلَمْع أيدي مثاكيلٍ مُسَلَّبَةٍ يَنْعَينَ فِتْيَانَ ضرسِ الدّهر والخَطْبِ	شبّه أيدي هذه الإبل بأيدي نسوة مثاكيل ، يضربن صدورَهن بأيديهن . وأراد : الخطوب.
(ص٢٨)	٤- وإلّا هَبالٌ آجِنٌ في مُناخِها ومُضْطَمِرّاتٌ كالفلافِلِ ذُبَّلِ	المضطمرّات : أبعارها . شبّهها بالفلفل في صغرها ؛ لأنه لا رعْيَ لها ، ولا ماء .
(ص٢٠٢)	٥- فإذ دَرّتْ بكَفِّكَ فاحتلِبْها ولا تكُ دِرَّةً فيها غِرارُ	يقول : إذا درّت المكارم بيدك فأمكنتك فالزمها ، ولا تقصِّرْ فتفارّ فتنقطع . وهذا مثلٌ كما تفارّ الناقة ، فينقطع لبنها .
(ص٢٣٦)	٦- فإنْ يكُ رَيِّقي قد بانَ مِنّي فقد أروَى به الرَّسل اللِّهابا	ريقه : شبابُه وحُسْنُه . والرّسل : القطيع من الإبل . واللهاب : العِطاش . يقال : بعير لهبان وناقة لهبى : للذي يلتهب عطشًا . وهذه كناية عن النساء . وإنما أراد بالرَّسْل : النساء .
(ص٢٤٩)	٧- فلا تجعلَنّي يابن مروان كامرئٍ غَلَتْ في هَوى آل الزبير مراجِلُه	يعرِّض بقيس ؛ لأن أكثر أتباع ابن الزبير كانوا من قيس .
(ص٧٢)	٨- لا يبلغُ الناسُ أقصى وادِيَيْه ، ولا يُعطِي جوادٌ كما يعطي ، ولا يَهَبُ	أي : لا يبلغ الناسُ ما عنده ؛ من وَهْبِه ، وإربه، وجوده . ضربه مثلًا ، وليس هناك وادٍ .
(ص١٤٥)	٩- حَثّوا المَطِيّ فولّتْنا مناكِبَها وفي الخُدورِ إذا باغمْتَها الصُّورُ	(باغمتها) كلّمتها . وأصلُ البُغام للظباء ، فاستعاره .

الديوان	الشاهد	الشرح
(ص٩١)	١٠- ولقد وَطِئْنَ على المشاعرِ من مِنًى حتّى قذَفْنَ على الجبالِ جبالا	وقوله : (الجبال) يعني : جبالًا من الخيل .
(ص١٩٨)	١١- ولكنّي أهابُ وأرتجيكم ويأتيني عن الأسدِ الزّئيرُ	أراد بـ(الأسد) : الوليد .

حضر مصطلح التشبيه في شرح السكري حضورًا واضحًا ومتدرِّجًا ؛ حيث يلحظ القارئ أنه في أغلب مواضع التشبيه يقف منوِّهًا على موطنه ، دون أدنى تعليقٍ أو توضيح لسياقات هذا التشبيه ؛ من مثل الشاهد الأول الذي أشار فيه بصورة مقتضبة جدًّا إلى موطن التشبيه ، تاركًا لقارئه التوسُّع في إدراك الصورة .

وفي مستوًى آخر من معالجاته لمواطن التشبيه يذكُر أطراف التشبيه ، والجامع بينها في الشبه ؛ كما في الشاهدَين (٢-٣) ؛ إذ فصّل موضع المشبه من المشبه به ، لكنه تفصيل لم يتعرّض فيه لوقعها الجمالي في تشكيل بنية النَّصّ ؛ مما تسبّب في موت حيوية الصورة في شرحه ، على الرغم من صِلاتها العميقة -بوصفها كائناً حياً -بتشكلاتِ البيت ، والواقع الحياتي . فالصورة «لا تحيا خارج النظم ؛ أي منعزلةً عن غيرها من الصور ، أو عن النص الذي تنتسب إليه وتشكّل بنيانه ؛ مما يفتح الآفاق لرؤية الصورة بأنها كائن حيٌّ يتفاعل مع واقعه النصّي ، وواقعه في الحياة والناس» [1] .

ولم يقف السكّري في إشاراته إلى مواطن التشبيه عند التنويه إليه ، أو توضيح الرابط بين المشبه والمشبه به ؛ بل تجاوز هذين المستويين إلى مستوًى تفكيكيٍّ ، فوقف على ذِكر أوجه الشبه ، وعلّل الروابط التي تجمع بينها . ففي الشاهد (٤) بعد أن ذكر المشبّه (المضطمرّات : أبعار الإبل)

(١) القواسمة : محمد عبد الله ، الصورة بين الحقيقة والمجاز، من كتاب ،التجنيس وبلاغة الصورة، دار ورد الأردنية ، الأردن ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٨م ، ص٧٤ .

وذكر المشبه به (الفلفل) قال : شبّهها بالفلفل في صِغَرِها . ثمّ علّل اختيار الشاعر لصورة الفلفل دون غيرها من الدلالات في وصف أبعار هذه الإبل المُجْهَدة من السير ومن الرحلة القاسية التي أورثتْها الإعياء والضمور الجسدي –فقال : (شبّهها بالفلفل في صِغَرها ؛ لأنه لا رعْيَ لها ، ولا ماء). فالصِّغَرُ نتاجُ قلّة الرعي وندرة الماء –كما يرى الشارح في الرابط العقلي بين أجزاء الصورة–.

ثم في مستوًى أعمق يجسّد السكّري أمرًا نادرًا ما يجسّده في مستوى الإشهار عن الصورة التشبيهيّة ؛ إذْ يضعُ يده على إمكان تعدُّد دلالات التشبيه ومعانيه وسياقاته حسب تعدُّد معاني المفردة . فلفظة (مضطمرّات) في البيت تدل على معنًى آخر غير أبعار الإبل ؛ فهي تدلّ على (الأخلاف) أي : الضروع ، ولهذا فقد أشار السكّري إلى اختلاف التشبيه ووجهه أيضًا في سياق البيت، فمن الأبعار وعلاقتها بالفلفل والجامع بينهما في الصِّغَر، إلى الضروع التي اسودّت وضَمُرتْ ، وأصبحت كالفلفل ؛ لأنها لم تُحلب ولم تُنتج ، ولهذا اسودّت . فالجامع والروابط اختلفت من الإشارة إلى وجه الشبه في الشكل والحجم بالصِّغَر، إلى الإشارة إلى وجه الشبه في اللون بالاسوداد والضمور .

وفي بعض مواضع الشرح لا يصرّح السكّري بلفظة (تشبيه) ، أو (شبّهها) ؛ كما في أغلب استخداماته . بل يقول : (وهذا مثل) شارحًا صورة التشبيه . ومن أمثلة ذلك : الشاهد رقم (٥) الذي شرح فيه صورة التشبيه دونما إشارة صريحة لأطرافها ، وإنما اكتفى بقوله : (وهذا مثل الناقة تغار وينقطع لبنها) ؛ مبطِّنًا القيمة الجمالية في البيت . وهو مسلكٌ قد سلكه الشُّرّاح في بدايات ظهور الشروح على دواوين الشعراء ، فـ(كثيرًا ما كان الشُّرّاح يلجؤون إلى الضبابية في التعبير عن الصورة الفنية ، فيستخدمون مصطلحًا عامًّا يصلح لعديدٍ من الدلالات الجمالية ؛ وهو : المَثَل»[1] .

(١) قباوة : فخر الدين ، التحليل البلاغي في تفسير الشعر حتى القرن الخامس، من كتاب ،تطور مشكلة الفصاحة، دار الفكر المعاصر ، لبنان ، الطبعة الأولى ، ١٤١٩هـ - ١٩٩٩م ، ص٦٣ .

ومن السياقات البلاغية التي تنبّه لها السكّري : (الاستعارة) ، ولكن ورودها في شرحه كان نادرًا . وهذا يعود إلى أن الاستعارة لم تكن «مقوّمًا من مقومات الشعر الأساسية عند الأوائل، ولكنها كانت محسِّنًا ثانويًّا يَرِدُ بشكلٍ عفْوي دون تكلُّفٍ أو قصْدٍ ؛ لذلك تعامل معها النقّاد بنوعٍ من التحفُّظ ؛ لأنها تُلغي الحدود بين ماهيّاتِ الأشياء»[١] .

والاستعارة بهذا لم تتضح للشرّاح الأوائل بوصفهامحسّنا بلاغيا واضح التحديد والملامح. وقد وجدنا السكري –وهو أحد أهم الشارحين لدواوين الشعراء– يقف عليها تارةً مصرّحًا ، وتارةً ملمّحًا . ففي الشاهد الثامن بعد أن شرح مركز الصورة البيانية في البيت قال ملمّحًا إليها : (ضربه مثلًا ، وليس هناك وادٍ) . يريد : أن الأخطل استعار مفردة (واديين) للدهاء والجود ، ولكنه لم يقل هذا بل ألمح إليه تلميحًا .

أمّا في الشاهد التاسع فقد صرّح بلفظة (الاستعارة) ، فنراه يقول : (البغام للظِّباء ، فاستعاره) ، دونما إضافة أو شرْحٍ للصورة الاستعارية ، ومدى فاعليتها في البيت .

وفي الشاهد العاشر ذكر أن مراد الشاعر بـ(الجبال) هو : الجبال من الخيل . وأبو تمّام حين تلقّى هذا البيتَ[٢] أشارَ إليه السكّري من أن في الصورة البيانية استعارة ؛ فالشاعر لم يقصد بالجبل الجبلَ المعروف ؛ بل جبال الخيل . وهذا يعني أن (الجبال) ليست مستعارة للخيل ، وإنما المستعارة هي (جبالًا)[٣].

وفي سياق متقارب وقف على الصورة المجازية في الشاهد (١١) منبِّهًا على المعنى الحقيقي بقوله : أراد بـ(الأسد : الوليد) ، لكن وقوفه كان مقتضبًا ؛ إذْ لا تظهر على عبارته أي إشارة إلى

(١) مساعدي : محمد ،تاريخ تلقّي الشعر القديم –نماذج من تلقّي شعر أبي نواس ، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة ، المغرب ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٥م ، ص١٥٥.

(٢) يُنظَر : نقائض جرير والأخطل ، منشورات دار الكتب العلمية ، بيروت ، د.ط ، ١٩٩٢م ، ص٨١ .

(٣) يُنظَر : هامش الديوان ، ص٩١ .

رفضها ، لكونها جاءت «من قبيل التعبير العرفي ، ولا مجال للإبداع فيها ، ولا يثير أية لذة جمالية خلال التلقّي»[١] ، أو حتّى قبول هذه الصورة لكون استخدام المجاز بدلًا من الحقيقة مُقنع للمتلقي أكثر ؛ لأن «العقل قليلُ الإقناع»[٢] في وصف الممدوح بالمهابة والشموخ والقدرة . ولأن استعمال «كلمة أسد وحدها دون التحديد قابلةٌ لأن تجمع هذه المعاني كلها ، وغيرها من معاني القوة والسطوة والبطش والجُرأةوالهيبة ، وما إلى ذلك من صفات»[٣] .

وعلى أيّة حالٍ ؛ فإن إشارته المقتضبة في سياق الكنايات أو المجاز والتشبيه لا يمكن أن نعدّها رؤية، إنما هو انعكاس وتمثيل للزمن الفكري الذي وُلِد فيه هذا الشرح . وهذه هي سمة البدايات .

بقي في هذا الجانب أن نشير إلى أن السكري التفت في إحدى وقفاته مع الشرح البلاغي إلى الكناية -كما في الشاهد السادس- مستعملًا لفظة (كناية) استعمالًا صريحًا . كما تطرّق إلى ذِكْر (التعريض) بوصفه وجهاً من وجوهِ الخطاب البياني الجمالي ، في أسلوب الخطاب في الشاهد السابع.

ج -٢ -: الجانب النحوي في الشرح :

بما «إن النحو هو المعرفة اللغوية الضمنية المشتركة بين المتكلم والسامع ، ولا يقتصر على أحدهما دون الآخر»[٤] ؛ فإن السكّري -بوصفه متلقّيًا- استمع للشعر بحسّ اللغوي الراوية،

(١) الولي : محمد ، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت الطبعة الأولى ، ١٩٩٠م ، ص٢١ .

(٢) بورخيس : خورخي ،الاستعارة ، كتاب ،صنعة الشعر ، ترجمة ، صالح علماني ، المدى ، سوريا الطبعة الأولى ، ٢٠٠٧م ، ص٥٠ .

(٣) المعتوق : أحمد محمد ، اللغة العليا -دراسات في لغة الشعر، المركز الثقافي العربي ، لبنان ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٦م ، ص١٠٦ .

(٤) غلفان : مصطفى ،اللسانيات التوليدية من النماذج ما قبل المعيار إلى البرنامج الأدنوي -مفاهيم وأمثلة عالم الكتب الحديث ، الأردن ، الطبعة الأولى ، ١٤٣١هـ - ٢٠١٠م ، ص٢٩ .

فوقف مبيِّنًا مشتركات اللغة النحوية في أبيات الأخطل ، وموضِّحًا المَواطِن المعرفية النحوية فيها :

الديوان	الشاهد	الشرح
(ص٣٢٤)	١- ولَو إلى ابنِ خُدَيْشٍ كانَ مَرْحَلُنا وابْنَي دجاجةَ قَومٍ كانَ أخيارِ	خديش : من بني هميم من النمر . و(كان) هاهنا ملغاة لم يُعمِلها .
(ص٢٤٥)	٢- بِمُجتَمِعِ التَّلعَينِ خوصًا تَلُفُّها هَواجِرُ وَقّادٍ رَكودٍ أَصائِلُه	ويجوز رفع (خوصًا) أيضًا .
(ص٢٢١)	٣- تخمّط فحلَ الحرْب حتى تواضعتْ ...	نصب (فحلَ) على الفعل ؛ كأنه قال : تخمّط كذا ؛ أخرجه بما في (تخمط) .
(ص٢٥٤)	٤- وفي الرِّجالِ يراعٌ لا قلوب لهم أَغْمارُ شُمطٍ ، فما ضرّوا وما نفعوا	قوله : أغمار شمط ؛ كأنه قال : أغمارُ رجالٍ شمطٍ ، فأقام الصفة مقام الموصوف . وهو قبيحٌ عند سيبويه .
(ص٣٠٥)	٥- فَثَمّ قَرَّتْ عُيونُ الثائرين بهِ وأَدْرَكوا كلَّ بثْلٍ عندَه قَوَدُ	أراد : فيه قَوَدُ . فأقام صفة مقام صفة .
(ص١٣٣)	٦- فَأدركهُنّ السِّلْمُ كُلَّ مُحارِبٍ وَتَرْنَ ، وقد ناهُنّ كُلَّ مَقَادِ	لأعدائنا . قوله : (أدركهن السلم) تمّ الكلام، ثم ابتدأ فقال : (وترن كل محاربٍ) أي : كلّ من حاربنا .

يتجلّى من خلال الرصد السابق للشواهد وتعقيبات السكّري النحوية عليها أنّ جزءًا من اهتماماته في إنتاج الفهم كان يتمحور حول الشرح النحوي . فقد وقف في الشاهد الأول على إلغاء عمل (كان)، مشيرًا إلى ذلك بوضوح تامٍّ؛ حرصًا منه على سلامة فهم المتلقي لنظم البيت وترابُط جُمَله التركيبية ؛ إذْ من المفترض أن تثير (كان) في الشطر الأول تساؤُلَ سامعه حول غياب اسمها وخبرها ؛ ومِنْ ثَمّ يترتّب على هذا التساؤل إشكالية فهْم مقصد الشاعر . ولذا نبّه السكّري المتلقي إلى أن (كان) هنا ملغية ؛ تجنُّبًا لإشكاليات عدم الفهم ، أو انحرافه إلى معنًى آخر .

إن العلاقات الإعرابية والعلامات والحركاتِ جزءٌ مهمٌّ في بنية الكلمة ، وبناء الطريق السليم لفهم المعنى من البيت . ولهذا وضّح السكّري في الشاهد الثاني أنّ كلمة (خوص) يجوز فيها الرفع على الابتداء ، أو النصب كما في رواية البيت ، على أساس أنها مفعول به لفعل محذوف . وحتى لا يرتبك نظام البيت فيُشكِل على المتلقي فهْم المقصد ، ويغيب جمال الصورة =كانت هذه الإشارة التوضيحية منه .

يكشف الشاهد الثالث عن اهتمام السكّري بتوضيح استقامة المعنى عن طريق الشرح النحوي ؛ إذْ يوضح سبب نصب كلمة (فحل) في البيت ؛ لئلا يلتبس المراد على متلقّيه ، فهي كما أشار منصوبة على الحالية ؛ أي هي حال من فاعل (تخمط) ؛ ولهذا قال : (كأنه قال : تخمط كذا).

اهتمّ السكّري في شرحه بتبيين العلاقات بين الجمل ، وإظهار غموض بعض التراكيب النحوية في الأبيات ، ومسوّغات مجيئها على هذا النحو . وكل هذا مراعاة لأداء المعنى ، والوصول إلى دلالته ، و «لما في مراعاة العلاقة الدلالية من عناية بالجانب الدلالي ، الذي هو أساس بناء التراكيب اللغوية ، بناءً مستندًا إلى مجموعةٍ من القواعد الناظمة للعلاقات بين عناصر تلك التراكيب ومركباتها . ولما في ذلك من عدم حرف الأذهان إلى أمورٍ غير ذات خطر في تخصيص العلاقة الدلالية ؛ فأداء المعاني هو غاية الاستخدام اللغوي »[1] .

والشاهد الرابع يُبرِز ما قلنا فاعليًّا ؛ إذْ أثارت جملةُ (أغمار شُمطٍ) في بيت الأخطل ذهنية السكري بما فيها من إقامة الصفة مقام الموصوف ، وتداخُل فهم معناها على إثر ذلك ، الذي وقف مبيِّنًا وموجِّهًا ومُدلِّلًا على قبح التركيب عند بعض النحاة ؛ كسيبويه ، فقال : جملة (أغمار شمط) فيها حذفٌ للموصوف ، وهو : (رجال) ؛ فكأن سياقها المنطقي أن يقول : (أغمار رجالٍ شُمطٍ) ، لكنه اختصر التركيب النحوي للضرورة الشعرية ، ولجأ إلى الحذف . وهذا استعمال قبيحٌ -على رأي سيبويه- .

(١) اللسانية التوليدية ، ص٣١.

كما أوْمأ في الشاهد الخامس إلى وجود تبديلات في استعمال (صفة مقام صفة) ؛ لئلّا يتداخل المعنى على متلقّيه ، ويقع في زلل المعنى ، ويبعد عن الصحة في مقصوده . فالشاعر أقام الظرف (عند) في جملة (عِندَه قَوَدُ) مقام الحرف (في) . وهذا التركيب جائز وله مقصد ؛ فالتبادلية إحدى أوجُه جمالية المعنى الموجودة أصلًا في الحرف (في) ، فمن معانيه التي يأتي عليها : الظرفية بوصفها حقيقة مكانية . وقد يُستعمل ظرفٌ مكان حرفٍ -كما في الشاهد السابق- . والظرفُ حلّ محلّ (في) ابتغاءً لمزيد من تعميق فكرة البيت ، التي تقوم على نفْي فكرة اغتصاب الأمويين للخلافة ، وتأييد حقّهم في الخلافة الإسلامية ، والثأر لعثمان -رضي الله عنه- . ونقطة الثأر لعثمان تحديدًا هي مربط مراد الشاعر ، التي من أجلها أقام صفةً مقام صفة . فحين يحل الظرف مكان حرف الجر في سياق الثأر ، ووصف الانتصار بمعركة (صفين) - فإن ذلك لا يكون إلا لتعميق تناسُب المكان/ المعركة ، مع تناسُب المقدرة على أخْذ القصاص من قَتَلة عثمان -رضي الله عنه- . وهي مقدرة لا تُؤَكّد بحرف جرّ ، إنما بظرفٍ يُعطي امتدادًا للمكان ، مع امتداد القدرة والصراع في المعركة .

في القراءة النحوية الشارحة للسكّري نلحظ وقوفَه على طريقة نظام ترتيب البيت ، والإشارة إلى هذا النظام المنطقي في التقديم والتأخير ، الذي أوضح فيه موضع تمام الكلام (أدركهن السلم) ، ثم استئنافه (وترن كل محارب) . وهذا التبيين في إجلاء صورة المعنى عن طريق ترتيب نظام الجمل كان من أجل توصيل المعنى ؛ فاللغة الشعرية أساسها لغة توصيلية ، وإذا ما «تعطّل التواصل تعطّل المعنى وتاه»[1] .

في سياق القراءة الفنية نلحظ على شرح السكري وجود بعض الملامح النقدية ؛ كقوله في الترجيح بين المعاني في دلالات البيت : «ولعله أراد البصر ؛ وهو الصحيح»[2] . فجملة (وهو

(١) الودرني : أحمد ، نظرية المعنى بين التوصيف والتعديل والنقد، مركز النشر الجامعي ، تونس ، د.ط ٢٠٠٧م ، ص١٤١ .

(٢) يُنظَر : الديوان ، ص١٤٠ .

الصحيح) توحي بحكم تأييدي لهذا المعنى عن غيره من المعاني .

كما نراه في سياق آخر يقول عن معنى البيت بعد أن ذكر شرحه : (مولى العلم هو الله الذي انتجب الوليد في ما يزعُم) . فخاتمة الشرح تحديدًا في قوله : (في ما يزعم) تدلّ على رأي شخصي في هذا المعنى الذي لم يرضَ عنه السكّري رِضًا تامًّا ؛ ولذا عدّه من الاعتقادات التي يعتقدها الشاعر ، وليس مجبرًا على موافقته الرأي في أن الوليد بن عبد الملك استخلصه الله خليفةً له في الأرض ؛ ولذا عبّر عن رأيه بهذه الجملة المختصرة .

وفي شرحه نجد بعضًا من القصص المتعلقة بنقد معاني البيت ، أو تخطئةٍ لدلالاته . فقد نقل قصة بيت الأخطل الذي يقول فيه :

قَد كنتُ أحسِبُه قينًا ، وأَنْبؤُه فاليومَ طيَّر عن أثوابِه الشّررُ[1]

فقال : ((قال : كان عمرو بن أسد يقال له : القين . ويقال : إنّ سِماكًا قال للأخطل : ما تُحسِن أن تمدح ؛ كان هذا كلامًا يقال ، فذهبتَ بمدحتي فصيّرتني قَينًا حقًّا))[2] . وغالبًا يكتفي حين ينقل القصص النقدية بذكرها دون أن يعلّق أو يبديَ رأيه .

٢ـ الاحتجاج بالأفهام :

الشرح خارج النص :

ونقصد به : أن الشارح (السكّري) في شرحه أبيات الأخطل يلجأ إلى الاستعانة بمعطيات خارجة عن نص الأخطل الشعري ؛ كأن يستعين بالتاريخ ، والمناسبة الشعرية ، والرواية ، والتناص الشعري ، والعلاقات الاجتماعية :

٢-١ : الرواية :

(١) الديوان ،ص٤٤٤.

(٢) المصدر السابق ،ص٤٤٤ ، ويُنظَر : الديوان ، ص٢٢٩ ، ٣٣٥ .

يظهر اهتمام السكري بالرواية من طريقة جمعه الديوان وتقسيمه ؛ فقد جعل الديوان قسمين : الأول منه يضم ما رواه أبو عمرو الشيباني ، وابن الأعرابي . والآخر يضمّ ما رواه أبو عمرو الشيباني وانفرد به . يقول في ذلك : ((وهذا آخر شعر الأخطل عن ابن الأعرابي ، وتتلوه رواية أبي عمرو الشيباني مما لم يروه ابن الأعرابي))[١] . وفي عبارته نلمس روح الإحساس بأهمية الرواية الشعرية بين الرواة ، التي تؤثر في الإبداع ؛ لتتلاشى معها لغة الفرد والحدث واللحظة ، ويبقى الشعر بدلالات رواياته هو سيد الإبداع.

ومع هذا الاهتمام ؛ فإننا نجد لدى السكري أبياتًا بروياتٍ مختلفة ، دون أن يشير إلى رواتها . كما نجده يشير إلى اختلاف بعض مفردات لأبيات في النسخ بوضع حرف (خ) ، وإيراد المفردة مباشرة بلا ذِكر لصاحب النسخة ، أو مماليها ، أو سند روايتها[٢] .

ويتصل بهذا السياق تحرّيه الدّقة في نسبة الأبيات لقائلها ؛ فنراه بعد أن أدرجَ قصيدةَ الأخطل التي يقول فيها :

رَحَلَتْ أُمامةُ للفراق جِمالَها كَيْما تبينَ ، وما تُريدُ زِيالَها

قال : ((وهي عندنا لعمرو بن الأيهم التغلبي))[٣] . ويقول في موقع آخر من الديوان معلِّقًا على بيتٍ للأخطل : ((هذا البيتُ أيضًا يُروى للنجاشيّ))[٤] . وهي إشارات دالّة على حرصه وأمانته العلمية ، ووعْيه بأهمية الرواية ، وأهمية قائل البيت في أنساق شرح البيت .

والرواية في شرح السكري متنوعة السياقات ((بدءًا من اختلاف الوحدة الصوتية ، ومَرًّا

(١) يُنظَر : المصدر السابق ،ص٤٤٦ .

(٢) يُنظَر : الديوان ،ص٦٩ .

(٣) المصدر السابق ،ص٤٥٢ .

(٤) يُنظَر : المصدر السابق ، ص٤٦٨ .

بالصيغ الصرفية ، حتى المجال النحوي للرواية ، ويشمل : الرواية باختلاف وتعدّد الأوجه الإعرابية للرواية ، ثم يأتي بعد هذا الاختيار من بين أنواع الكلمة ؛ كاستبدال اسمٍ باسمٍ ، واستبدال فعلٍ بفعلٍ»[1] .

وسنعرض لهذه السياقات ببعض النماذج في الجدول الآتي :

الديوان	الشاهد	إشارة السكري
(ص٦٧)	١ - **مَلأْنا جانِبَ الثرثارِ منهم** **وجهّزْنا أُميمةَ لانطلاقِ** (اختلاف في الوحدة الصوتية -حروف)	ويُروى : للطلاق .
(ص٦٧)	٢ - **تظلُّ جيادُنا مُتمطّراتٍ** **معَ الخَببِ المعادلِ والمِشاقِ** (اختلاف **في** الحركات)	و (الخبَب) : أن يرفع الفرَسُ يديه جميعًا . و(المشاق) : أرفعُ من ذلك . ويُروى (المُشاق) وهو الخادم بلغة أهل الحجاز .
(ص٢٩٢)	٣- **بِوُفرٍ رقاقٍ لم تَحرَّزْ قُعورُها** **وَلا شُربُها ، أفواهُها لا تُصَرَّبُ** (اختلاف في الإعراب)	ويُروى (ولا شُربُها ، أفواهُها لا تُصَوِّب)
(ص١٣٥)	٤ - **أَسِيلةُ مجرى الدّمْع ، أمّا وشاحُها** **فيجري ، وأمّا الحِجْلُ منها فلا يجري** (اختلاف الرواية في الصيغة الصرفية)	ويُروى (فَجَارٍ)
(١٣٧)	٥ - **وما تركتْ أسيافُنا حين جُرِّدَتْ** **لأعدائنا قيس بن عيلان من وتر** (استبدال اسم مكان اسم-مع شرح الاسم المستبدل)	ويُروى (من عُذر) . يقولون : إنما نالونا ونحن غافلون ، فيُعذروا بها .
(ص٢٥٤)	٦ - **أخزاهُمُ الجهلُ حتى طاشَ قولُهُمُ** **عند النضالِ فما طاروا وما وقعوا** (استبدال فعل مكان فعل)	ويُروى (أجراهمُ) ويريد : جَروا في الجهل .

(١) عبد المحسن : يحيى فرغل ، شروح المعلقات -دراسة العلاقة بين التركيب والدلالة ، مركز زايد للتراث والتاريخ ، الإمارات العربية المتحدة ، الطبعة الأولى ، ١٤٢٥هـ-٢٠٠٤م ، ص٥١ .

ثَمّة أمور تتضح من خلال الشواهد المعروضة في سياق الرواية ؛ إذْ تبيّن اهتمام السكّري بذكر روايات مختلفة للبيت الشعري اختلافًا متنوّعًا ، مرجعُه تارةً إلى اختلاف الحروف كما في الشاهد الأول ، أو إلى اختلاف الحركات كما في الشاهد الثاني في رواية كسر الميم وضمّها في مفردة (مشاق) . ووقوفه على هذا الاختلاف بين روايتَي الكسر والضم يدلّ على وعْيه بتأثير الرواية على معنى البيت ودلالته ؛ فقد أشار إلى أن الميم المكسورة تعطي معنى رفْع الفرس يديه جميعًا ، أو أعلى من هذا الارتفاع الذي توحي به كلمة (خبب) ، وهي صورة فيها دلالة على قوة هذا الجيش العظيم ومقدرته. وقد اختار السكري هذه الرواية لتناسُقها المعنوي مع مفردات البيت كافة ، ولا سيما الصورة التي في الشطر الأول ، التي وصف فيها الشاعر سرعة عدْو جيادهم ، في حين أن مفردة (مُشاق) بضم الميم تعني الخادم . وإن كان معناها يتماشى مع الصورة الفخرية ككلّ إلّا أنها ليست أبلغ من معنى المفردة الأخرى المختارة . ويعمّق اهتمام السكري بالرواية وأوجه مجيئها قولُه : (مُشاق بلغة أهل الحجاز) ؛ ففيها إشارة إلى مجيء بعض الروايات بلغة راويها ؛ أي : تأثير مرجعية الراوي في نقله النصَّ الشعري .

ويدخُل الإعراب والصيغ الصرفية في تنبيهات السكري على اختلاف الرواية . ففي الشاهدين (٣-٤) نجد أن رواية (جارٍ) ليست كرواية (يجري) . وقد اختار السكري (يجري) لتواؤمِها مع ألفاظ البيت ومعانيه (أسيلة مجرى ، فلا يجري) . وأيضًا فهذا الاختيار يعطي البيت جرْسًا موسيقيًّا داخليًّا ، من خلال الجناس بين مشتقات مفردة (جرى) .

في الشاهد الخامس ذكر السكري لفظًا آخر يُروَى أحيانًا مكان لفظة (وتر) ، وهو : (غُدر) ، ولم يكتفِ بذلك ؛ بل شرح البيت مستعينًا بالرواية الثانية في مكاشفة معناه . وهذا ماصنعه كذلك في الشاهد السادس ؛ إذ أورد الرواية الأخرى للفعل (أخزاهم) ، وهي : (أجراهم) ، وأوضح في شرحه مدى تناسُق المعنيَيْن في إظهار المعنى المقصود ، شارحًا لفظة (أجراهم) شرحًا لا يغيّر معنى البيت .

٢-٢ : التناصّ : قراءة الشعر بالشعر ، قراءة الشعر بالأمثال :

في مكاشفة السكري لشعر الأخطل يوظّف الشعر والمَثَل منافذ مساعدة لفهم النصّ الشعري وتوسيع دلالاته ؛ فالشاهد المجلوب في مكاشفة السكري «من شأنه أن يمنح النص إنتاجية عالية ، ويدفع به إلى مناطق رؤيوية جديدة» [١] . ومن أمثلة ذلك : استحضارُه بيتَ سلامة بن جندل ، الذي يقول فيه :

قَوْمٌ إذا صَرَّحَتْ كَحْلٌ بُيوتُهُمُ عِزُّ الذّليلِ ، ومأوى كُلِّ قرضوبِ

استحضارًا يوسّع فيه دلالة مفردة (الصعاليك) على المحتاج في قول الأخطل :

أخالدُ ، مأواكم لِمَن حلَّ واسِعٌ وكَفّاكَ غَيثٌ للصعاليكِ مُرسَلُ

وقد يستخدمُ العربُ مفردةً أخرى أعمق دلالةً على شدّة الحاجة ؛ كلفظة (قرضوب) عند سلامة بن جندل .

وفي مستوى آخر في شرح السكري نراه يقرأ الشعر بالشعر ، ويفسره بأقوال الناس الفصيحة ؛ فبيتُ الأخطل :

رَبَتْ وربا في حجرها ابنُ مدِينةٍ يَظَلُّ على مِسْحاتِهِ يَتَرَكَّلُ

قال فيه : و «قوله : (ابن مدينة) ؛ أراد : العالِم بالقيام عليها . كما قالوا : فلانٌ ابنُ بَجْدَةٍ هذا الأمر، وابنُ بلدتِها ، وابن بُعْثُطِها : إذا كان عالِمًا بها . وهو سرسورها أيضًا ؛ قال زُهير :

خافَا عميرةَ أن يُصادِفَ ورْدَها وابنُ البُلَيْدةِ قاعد بالمَرصَدِ» [٢]

فقد شعر السكّري أن جملة (ابنُ مدينةٍ) لا يمكن أن تُفهم في بيت الأخطل ما لم يسلّط

(١) عبد اللطيف السيد : نهى فؤاد ،جماليات تلقي لغة الشعر ، الشواهد الشعرية في شروح المعلقات ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٤٣١هـ -٢٠١٠م ، ص٤٢ .

(٢) يُنظَر : الديوان ،ص٢٨.

الضوء على استعمالٍ مشابِهٍ لها ، وتوضيح معناها على ألسنة العامّة الفُصحاء . وهذه آلية شرحيّة ناجعة في إزاحة غموض المعنى ، وإنتاج دلالة عالية له .

كما يستحضرُ السكّري بيتَ رُؤْبة[١]:

*** حَتّى إذا بَلَّتْ حلاقيمُ الحُلُقْ***

بعد قولِ الأخطل :

*** يَنْعَينَ فِتيانَ ضَرسِ الدّهرِ والخُطُبِ ***

بدافع توضيح جواز الحذف في مفردة (الخطب) التي أراد بها (الخطوب) . فحذف الواو اضطرارًا ؛ وهو استعمالٌ متعارَفٌ عليه في التراكيب الشعرية ، واستشهد بقول رؤبة ليؤكد على صحّته .

وقد يستحضرُ الشارحُ أبياتًا خارجةً عن أبياتِ الأخطل ؛ لا لتوضيح المفردة الغامضة ، ولا لإثبات استعمال تركيب شعري ، أو تفسير معنًى غامضٍ لا يُفسَّر إلا بالشعر المماثل -إنما يستحضرُه إثراءً للنصّ ، وحفظًا للشعر من الاندثار . فالقارئ يلمس هذا حين يقرأ ما استحضره من أبياتٍ لبعض رُجّاز الجنّ[٢] :

وَرَبْــرَبٍ خُمــــاصِ يَطْعُــنّ بالــصَّياصي

ينظُرْنَ مِنْ خُصــاصِ بــــأعْيُنٍ شــــواصِي

كَفِلَــــقِ الرّصــــاصِ يــــأكُلْنَ مــن قُرّاصِ

فيظهر من سياق الاستحضار الذي كان نتاجًا لقول الأخطل :

أناخوا ، فجرّوا شاصياتٍ كأنّها رجالٌ من السودانِ ، لم يتسربلُوا

(١) يُنظَر : الديوان ، ص١٨٢ .

(٢) يُنظَر: الديوان ، ص٢٢.

أنّ مفردة (شاصيات) قد تمّ شرْحُها من قِبل السكّري شرحًا وافيًا لا يحتاج فيه إلى الاستشهاد بشعرٍ لغيره ؛ إلّا أن ثراء حافظة السكري ، ورغبته في إثراء النص ، والحفاظ على الأبيات المجلوبة في الاستشهاد كانت كّلها دوافع لاستحضار هذه الأبيات استحضارًا إيجابيًّا ، يصقل دلالة مفردة الأخطل ، ويضيف عليها دلالة أخرى جديدة . فالـ(شواصي) في الأبيات الرجزية أتت بمعنى : (رفعْن أبصارهنّ) . وهي في بيت الأخطل بمعنى : (الشائلات القوائم ؛ من امتلائها) .

وبهذا المستوى من القراءة التناصية الشعرية نرى أن السكري وغيره من الشرّاح تعاملوا «مع هذه الظاهرة تعاملًا فنّيًّا يكشف عن حِسٍّ نقدي متطور ، وقد استطاع هذا الفريق أن يكشف عن السند المرجعي لتلك الأشعار التي فسّرها وأبان عن غريبها ؛ انطلاقًا من أن عملية استيعاب النص لا تتمّ إلا بالكشف عن هذا النصّ ، وتخريج معانيه ، وتحديد نصوصه المرجعية . ويكون مسعى النقاد هو التعامل مع النصّ كشبكة فنية متداخلة ، كدائرة متعددة الحلقات . ومن هنا تصبح للنص خصوصية ، تتمثل في تشكيل من النصوص الكثيرة ؛ وهذا ما يفتح أمام الناقد آفاقًا واسعة في ممارسته ، ويشترط فيه ثقافة واسعةً»[1] .

يتجاوز الشارح الاستشهاد بالشعر إلى الاستشهاد بالمَثَل ؛ فهو يلجأ في تفسيره الشعر إلى الاستعانة بالمَثَل السائر بين الناس ؛ لمكاشفة المعنى ومطارحته للقارئ بصورة ترابطية ، يترابط فيها النص الشعري بوصفه تجربةٍ خاصة مع نصّ المَثَل الذي يجسّد ثقافة جماعةٍ ؛ أي : تجربة أصبحت عامّة وسائدة في الثقافة العربية . والسيادة تأتي من كونها الأصل ، وما قيل في الشعر متقاربًا معها هو وجهٌ آخر للأصل .

(١) تحريشي : محمد ، شُرّاح الشعر وحضور النص الغائب -من كتاب ، أدوات النص، اتحاد العرب ، دمشق د.ط ، ٢٠٠٠م ، ص٥٦ .

يعقّب السكري على قول الأخطل :

وأمّـــا الـــمُنْيَتانِ ابنـــا دُخـــانٍ فقـــد نُقِحـــا كتنقـــيح العُـــراقِ

بقوله : «و (نُقِّحا) : قُشِّرا . يقال : نقحت العود ؛ إذا قشرتُ لحاءَه . وفي بعض الأمثال : استغنت الشوكةُ عن التنقيح»[١] .

ويبدو من استحضاره للمثل مع القول الشعري للأخطل أن المَثَل كان استحضاره مساندًا للمعنى ، لا أن المعنى الشعري كان مُفصِحًا عن هذا المَثل . والمساندة نابعة من المعنى المقصود ؛ فالأخطل أراد أن يقول في مدحه قبيلة قيسٍ وقوّتها : إنّها استغنتْ بقوتها عن معاونة تميم ؛ على الرغم من أنها كانت ترجو مناصرة تميم لها من العراق ، ولم يتم ذلك ، فاستغنت بذاتها ؛ كالشوكة التي استغنت عن التنقيح ؛ أي : لا تُنقش الشوكة بالشوكة -كما أخبر الثعالبي- ؛ فضلعها معها[٢].

وفي سياق آخر قال السكري بعد أنْ ذكر قصة أبيات الأخطل في شكر بني عبسٍ لعمْرو ابن هند على عفوه عن مروان بن زنباع : «فقال عمرو بن هند : لا حُرَّ بوادي عوف، فأرسلها مَثَلًا»[٣] . فاستحضر المثلَ مساندةً للقصة ، وتوسيعًا للمعنى الدلالي الذي جاء في أبيات الأخطل ضمنًا .

وبهذا ؛ فإن قراءة الشعر بالشعر وبالأمثال في «هذه الموازنات ذات جدوى أدبية جُلّى في شروح المعاني ؛ فهي تفتح أمام المتلقي منافذ جديدةً في فهم الأشعار ، وكشف الجذور الأولى الأصلية للمعاني التي يتفق الشعراء على طرْق موضوعاتها»[٤] .

---

(١) الديوان ، ص٦٩ .

(٢) يُنظَر : التمثيل والمحاضرة ، تحقيق عبد الفتاح الحلو ، الدار العربية للكتاب ، القاهرة ، الطبعة الثانية ١٤٠١هـ -١٩٨١م ، ص٦٠

(٣) الديوان ، ص٢٠٠ .

(٤) العبد اللوي : إلهام السوسي ، منهاج شُرّاح الحماسة في القرن الخامس الهجري ، رسالة دكتوراه مخطوطة، من جامعة محمد الخامس ، الرباط ، عام ٢٠٠١م ، ٤١٩ .

٣-٢ : الإطار التاريخي :

يستعين السكّري في شرحه بالتاريخ ، وقد ظهر ذلك في بُعدين : البعد الأول اهتمامه بمناسبة النص ؛ وهي غالبًا ما ترتبط بأحداثٍ وعلاقات تاريخية . والبعد الآخر : يظهر في توقفه على الأحداث العامة المرتبطة بمقاصد البيت .

ومن ذلك : رائية الأخطل ، التي يقول فيها[١] :

أتَــاني ودوني الرّابيــان كلاهمــا ودجلــةُ أنبــاءٌ أمــرُّ مــن الــصَّبْرِ

قدّم لها السكّري بمقدمة تاريخية ، ذكر فيها سبب قوله هذه القصيدة ، وعلاقة أبياتها بأم هيثم التي وقعت فيها الحرب بين قيس وتغلب . كما ذكر حادثة بِشْر ، وسبب وقوعها ، وتطرّق إلى ذكر يوم الشرعبية ، ووقف على خبر قصيدته المدحية في عكرمة الفيّاض ، ودافع إنشائها .

والأحداث التاريخية يزخر بها شرح السكري ؛ وقوفًا على تفصيل بعض الأيام – من مثل : (يوم إراب –يوم الكحيل – يوم الكُلاب الأول) – إلى الوقوف المختصر على استحضار بعض المواقف التاريخية . فعند قول الأخطل :

وناطوا من ا لكذّاب كفًّا صغيرةً ولــيس علــيهم قتْلُــه بكبــيرِ

وقف السكّري مشيرًا إلى حادثة تاريخية وقعت زمن الحَجّاج ، فقال : «الكذّاب ؛ أراد : المختار بن أبي عبيد الثقفي ، كان بُعِث برأسه إلى مكّة فنُصب بها ، وسُمِّرتْ كفُّه بالكوفة في دار الإمارة ، حتّى قَدِم الحَجّاجُ بنُ يوسف ، فلمّا رآها أمر بنزْعها فنُزِعَتْ»[٢] .

(١) يُنظَر : الديوان ، ص٣٤ ، ٥٩ .

(٢) الديوان ، ص٥٨ .

٤-٢ : الإطار الاجتماعي :

يمتلئُ شرح السكّري بأسماء رجال وأنفار ، وقبائل ،مبيناً كثيراً من العلاقات التي تربط بينهم. ويغلب على هذا الاستحضار في الشرح حضورُه مع ذِكر الأيام والحوادث التاريخية والحروب . وكل ذلك الاستحضار بهدف التوضيح ، والإسهام في إضاءة النص ، وإزالة الغموض عن معانيه المرتبطة أحيانًا بالنواحي الاجتماعية .

فعند رجز الأخطل :

إنْ تَكُ عبسٌ ولدت وَليدا

ووَلدتْ كلبٌ بني يزيدا

فقد وَلدْنا ماجدًا حميدا

قال السكري : «يريد : عبد الله بن سعيد بن العاص بن سعيد بن العاص . وأمه أم حبيب بنت جُبير بن مُطعِم بن عديّ بن نوفل بن عبد مناف . وأمها فيلة بنت عمرو بن الأزرق بن قيس ابن النعمان بن معدي كرب من عكب بن كنانة بن تيم بن أسامة من تغلب»[1].

ويظهر حِرص السكري في سلسلة ذِكر الأواصر والأنساب التي تربط بني تغلب بعبد الله ابن سعيد بن العاص .

قال الأخطل :

وبالمرءِ أفنونٍ فسائلْ ورهْطِه فما ضَرّ في الهيجا أبانًا ولا كِسرا

نفيناه في أرض العدوّ فأصبحتْ وُجوهُ صَفِيٍّ من عداوتِنا صُفْرا

قال السكري : «(أفنون) : هو صريم بن معشر بن ذهل بن غنم بن عمرو بن مالك بن

(١) الديوان ، ص٣٩٤ .

بكر بن حبيب ... و (صغيّ) : ابن حُييّ بن عمرو بن بكر بن حبيب . وهو من النخابقة))[١] . ويبدو اهتمام السكري بتوضيح أسماء المعنيين في أبيات الأخطل جليًّا ؛ وهذا عائدٌ إلى رغبته في الكشْف عن كل اسمٍ يمكن أن يلتبس معه فهم المعنى .

٢-١ : شعر جرير بشرح محمد بن حبيب[٢] :

يُعدّ محمد بن حبيب الهاشمي البغدادي من اشهر علماء بغداد ، علّامة باللغة وبالأنساب والأخبار والشعر وروايته ، جمع شعر جرير بروايتَي عمارة بن عقيل ، وابن الأعرابي ، وشرحه شرحًا مبسّطًا طغى عليه الاهتمام بالسياق اللغوي والرواية .

يظهر في شرحه مدى أمانته العلمية ؛ لا في النقل والرواية فحسب -كما سنرى- ؛ بل في الشرح ، إذ تصادفك في شرحه للأبيات عبارة : (لا أدري) ، و : (لا أدري مَن عَنَى) . قال في بيت جرير[٣] :

عُدُّوا خَضَافِ إذا الفُحُولُ تُنُجِّبَتْ والجَيْثَلُوطَ ونَخْبَةً خَوّارا

((لا أدري ما الجيثلوط ، ولا سمعتُ أبا عبد الله يعرفه . قال : لا أدري من أيّ شيء اشتقّه))[٤] .

---

(١) المصدر السابق ، ص١٧٨ .

(٢) نعتمد في هذا الجانب من الشرح والتوضيح على ديوان جرير بتحقيق : الدكتور نعمان محمد طه ، الطبعة الرابعة ، دار المعارف . وقد أشار إلى أن تحقيقه أكثر دقّة من الصاوي الذي ((لم يلتزم ما صرّح به في مقدمته من الاعتماد على نسخة محمد بن حبيب)) . يُنظَر : الديوان ، ص٢٣ .

(٣) الديوان ٥١٨/١، قال في بيت جرير :

عذَرْتُ الناسَ أنْ نطَقوا وقالوا : فما للناشريّ وللكلام !

: ((بنو ناشرة من أسد ، وبنو ناشرة من كلب . فلا أدري مَن عنَى)) . الديوان ٦٧٨/٢

(٤) المصدر السابق ، ص٥١٨-٥١٩ . وقال في موضع آخر ٥٨٣/٢ : ربيعة بن عامر ، وهذا يوم الرغام . ولا أعرف موضعها .

فعلى الرغم من سعة علمه باللغة ، وإحاطته باللهجات العربية ، واشتغاله بجمْع الشعر وشرحه -إلا أنه -لنزاهته وأمانته- لم يدَّعِ معرفته بشيءٍ لا يعرفه ، ولم يخجل من التصريح بهذا ؛ لأنها سِمة العلماء الحقيقيين .

يهتم ابن حبيب في شرحه بترتيب أبيات القصيدة حسب الرواية ،وحسب خبرته المعرفية. يقول في بيت جرير[١] :

ما للمنازلِ لا يُجِبْنَ حزينا أَصُمِمْنَ أم قَدُمَ المدى فَبَلِيْنا

((هذا البيت أوله في رواية أبي عبد الله)) .

وبعد هذا البيت بثلاثة أبياتٍ يقول جرير[٢] :

أَمْسَيْن إذْ بان الشبابُ صوادفًا ليت الليالي قبل ذاك فَنينا !

قال ابن حبيب : ((الصوادف : المعرضات . مكان البيت في أول القصيدة)) .

ويمكن أن نقف على مستويات قراءة ابن حبيب في الشرح ؛ وفقًا لما يلي :

(أ) الشرح داخل النص :

-القراءة اللغوية .

- القراءة المعنوية .

- القراءة الفنية .

(أ) الشرح خارج النص :

- الرواية .

- قراءة الشعر بالشعر وبالمثَل ، والاستشهاد بالقرآن وأقوال العلماء .

(١) المصدر السابق ، ٣٨٦/١.

(٢) المصدر السابق ، ٣٨٦/١ .

- الإطار التاريخي .

- الإطار الاجتماعي .

ـ القراءة اللغوية :

هي القراءة الأكثر حضورًا في شرح البغدادي ؛ إذ عمد في مستوًى منها إلى شرح معاني المفردات شرحًا لغويًّا كاشفًا عن الغموض الذي يكتنفها ؛ من مثل : شرحه لمفردات بيت جرير:[١]

قد أرقصت أم البعيث حِجَجا على السوايا ما تُحُفّ الهودجا

«الإرقاص : خبب البعير في مَشْي مقاربٍ كالرقص . والسوايا : جمع سَوِية ، وهي : رُحَيْل صغير يركب به الرعاء . يقول : إنما هي راعية وليست ممن يركب الهوادج»

فيظهر من شرحه اهتمامه بشرح كل مفردة على حِدَةٍ ؛ ومِن ثَمّ المعنى الكلي الذي يترتب على فهْم معاني المفردات .

في شرح البغدادي للمفردات الشعرية نلمس انتباهه لأهمية السياق في فهْم معنى البيت ؛ فهو يشير إلى أن المفردة يتحدد معناها بسياقها لا بمعناها المعجمي ، فقد تشترك لفظة واحدة في معنيين مختلفين ، والسياق هو الفارق في تحديد المعنى الموائم لها في سياق الشعرية . ففي قول جرير: [٢]

مِن المهاري التي لم يُفْنِ كُدْنَتَها كَرُّ الرَّوايا ولم يُحْدَجْنَ في العيرِ

قال : «كُدْنتها : لحمها ، وسِمَنُها . والكدن في غير هذا الموضع : مركب من مراكب النساء» [٣] .

(١) يُنظَر : الديوان ١٨٦/١ .

(٢) الديوان ، ١٤٦/١ .

(٣) المصدر السابق ، ١٤٦/١ .

فجملته : (في غير هذا الموضع) تدلّل على أنها لفظة تستعمل في معانٍ أُخَر ، لكنها لا تتناغم مع مقصود الشاعر ، إنما يتواءم معناها الأول مع ما قصده ؛ ولذا بنى شرحه فيما بعد على المعنى الأول ؛ مدلِّلًا بذلك على أن المفردة لا تُشرح شرحًا معجميًّا فحسب ، بل يختار من معجم المفردات ما يتساوق مع المعنى الكلي للنص .

إذا كان ابن حبيب البغدادي قد أشار إلى أهمية الانتباه إلى المفردة الواحدة المتفقة في لفظها المختلفة في معناها ، والاهتمام بالسياق في ذلك -فإنّه قد أشار أيضًا إلى أن هناك من الرواة والعارفين بالشعر مَن لا يفرّق بين بعض المفردات إذا اختلفت في ألفاظها واتفقت في معانيها ؛ كلفظَتَيْ : (سَجْل ، و ذَنُوب) ، اللتينِ تدلّان على الدّلو وفيه ماء . فيرى عمارة -كما أخبر البغدادي- أنْ لا فرق بينهما . ويرى الشارح أنّ هناك فرقًا ، فلا يقال للدلو سَجْلٌ ، ولا ذَنوبٌ إلّا وفيها ماء . والذَّنوبُ أكثرُ ماءً من السَّجْل[١] .

وفي مواقف أُخرى من شرحه يرى أنّ اختلاف المفردتين في اللفظ لا يؤدي إلى اختلاف معناهما فالمعنى واحد . ودافع هذه النظرة السياق الذي نبتت فيه المفردات . يقول في بيت جرير :

«**أَجْهضْنَ معجَلةً لِستةِ أشهُرٍ وحُذِينَ بعد نعالِهِنّ نعالا**

الإجهاض والإعجال واحدٌ ، وهو : أن تُلقِيَه قبل وقته»[٢] .

وكثيرًا ما يشير إلى مترادفات الألفاظ ، معقّبًا بقوله : «والمعنى واحد»[٣] . أو : «بمعنًى واحد»[٤] . أو يذكر اللفظة ثم يأتي بمترادفاتها والمعنى الجامع بينها ؛ كقوله : «الضياح ، والسَّمار،

(١) المصدر السابق ، ٤١٤/١ .

(٢) الديوان ، ٥١/١ .

(٣) المصدر السابق ، ٥٠/١ .

(٤) المصدر السابق، ٥٠/١ .

والسجاج ، والخَضار ، والشَّهاب ، والصُّواح : اللبن المجهود بالماء»[١] .

وفي مستوًى آخر من القراءة اللغوية أبان الشارح عن جُذُور المفردات واشتقاقاتها ، وكشف في شرحه عن تحولات الفعل في بعض الألفاظ . قال : «وَنَى : فَتَرَ . يقال منه : وَنَى ، يَنِي، ونيًّا . والسآمةُ : المَلالة والضّجَر . يقال : سئِم يسأَم سأَمًا وسآمةً»[٢] . وقال : «حُرِّب : أُغضِب . يقال : حَرَبْتُه فَحَرِبَ حَرَبًا : إذا غضِبَ»[٣] . لكن كل اهتماماته بجذور الكلمات وشمولاتها واشتقاقاتها لم يُقرَن بالبحث عن جمالياتها في إبداع المعنى الشعري . فالغالب في تنقيبه عنها أنه كان سطحيًّا ، فلم يوظّف هذا الجانب من القراءة اللغوية في تعزيز جمالية المعنى . فارتباط الألفاظ في سياقها اللغوي بالتبدلات اللفظية –من اشتقاق وغيره– له تأثير جمالي صوتي ومعنوي على تركيب البيت .

بدا ابن حبيب في شرحه اللغوي مهتمّا ببنية المفردة من حيث الإفراد والتثنية والجمع . يقول في بيت جرير مشيرًا إلى إفراد اللفظة :

«**قَبَحَ الإلهُ وجوهَ تغلبَ إنها هانت علَيّ مَراسنًا وسبالا**

المراسن : الأنوف . واحدها : مَرْسِن»[٤] .

ويقول معلّقًا على بيتٍ من أبيات جرير : «القُور : جمع قارة . والقارة : الجبل الصغير»[٥].

ويقول في التثنية : «مدفعه : مجرى سيله . وعاقلان : ثنّى عاقلًا بغيره ؛ كما قالوا : رامتان .

(١) المصدر السابق ، ٧٨٦/٢ .

(٢) المصدر السابق ، ٥١/١ .

(٣) المصدر السابق ، ٣٧٦/١ .

(٤) الديوان ، ٥٢/١ .

(٥) المصدر السابق ، ٤٦٤/١ .

وإنما هي واحدة»[١] .

ومن مستويات قراءته اللغوية إشاراته إلى المفردات في حال الهمز والتخفيف والتنوين ، وهي إشارات عابرة لا تشير في شرحه إلى أي معلم من معالم الجمالية الشعرية والدلالية . ومن ذلك : قوله[٢] : الرِّئبالُ : بهمزٍ . ولا يُهمز . يقال : ترأبل الأسد -مهموز- . وتَرَيْبَل . والأصل أن لا يُهمز . والجيئات : مستنقع الماء ، واحدها جيئة ، همزها عمارة ، وأبو عبد الله ؛ قال : جَيّة -لم يهمز- . ويبدو أن وقوفه على الهمزة في مفردة (جيئة) كان دافعه الراوية في المقام الأول،والكشف عن ثقافته اللغوية في مقام آخر،أو ربما رغب في تقديم معلومة لغوية أثارتها هذه المفردة.

أما التخفيف فقد قال[٣] : القُلعة : العاريّة ، وهي محرّكة ، ولكنه خفّفها للحاجة .

وأشار إلى التنوين في قوله[٤] : ذِفْرًى ، و ذفَرى . فَمن نوّن قال : ذفار . ومن لم ينوّن قال : ذفارى .

نجد في قراءته اللغوية لمحات عن المفردة الواحد ونطقها في لغات العرب ؛ إذ يختلف نطق المفردة من لهجةٍ إلى لهجة أخرى ، ولا يؤثر في معناها . فمن ذلك :

«**كلفت مَنْ حلَّ مَلْحُوبًا فكاظمةً أيهاتِ كاظمةُ منّا وملحوبُ**

ويُروى : هيهات أيضًا . وأيهات لغته»[٥] .

---

(١) المصدر السابق ، ٤٩/١. ويقول في مثالٍ آخر ٥٠/١ ، عمايةُ و يذبُل ، جبلان بالعالية ؛ ثنّى عماية ، وهو جبلٌ واحدٌ .

(٢) يُنظَر : المصدر السابق ، ٥٣٨/٢ ، ٥٥٥ .

(٣) المصدر السابق ، ٧٢١/٢ .

(٤) المصدر السابق ، ٦٢٤/٢ .

(٥) الديوان ، ٣٤٧/١، وفي مثالٍ آخر ٣٩٩/١ ، قال : شَمِلَهُم الأمر يَشْمَلُهم ، إذا عمّهم . وشَمَلَهم يشمُلهم لغةٌ .

كما أبان عن طريقة لفظ بعض المفردات ؛ تبريرًا لورودها في بيت جرير :

«عبدوا الصليبَ ، وكذّبوا بمحمّدٍ وبِجَبْرَئيلَ ، وكذّبوا ميكالا

يقال : جبريل ، وجبرين ، وجبرئيل ، وجبرال ، وميكال ، وميكائيل ، وسرافين ، وسرافيل» [١] .

ـ القراءة المعنوية :

تتجلى في هذه القراءة الشارحة مجموعة من الألفاظ تدل على أن الشارح يعمد فيها إلى تفسير المعنى الشعري وتلخيصه ، أو توسيعه ، والكشف عن بواطنه ودسائسه ؛ في أبعادٍ متنوعةٍ -تفسيرًا ومحاكاةً نثيرة أو دلالية . كقوله : (يريد - وأراد - يعني - يقول - يخبرك - أي) [٢] .

في قراءته التفسيرية لبعض الأبيات نلحظ ميله إلى الشرح الأدبي التعليمي الميسّر ، والمباشر . ومثال ذلك : قوله شارحًا بيت جرير :

وليس لسيفي في العظام بقيةٌ ولَلسَّيفُ أشوى وقعةً من لسانيا

«لا يسلم من لسانه أحدٌ ؛ فهو أقتلُ من السيف . يقول : فبقية السيف أكثر من بقية لساني» [٣] .

وفي قول جرير :

ظعائنُ لم يَدِنَّ مع النصارى ولا يدرينَ ما سَمَكُ القُراحِ

يشرح المعنى بطريقة مختصرةٍ جدًّا ، بعد أن وطّد للمعنى بتوضيح مفردة القُراح الغامضة في البيت ، كاشفًا عن معنًى لم يصرّح به الشاعر ، لكن صورته أفضت به ، يقول : «القُراح : قرية

(١) المصدر السابق ، ٥٢/١

(٢) المصدر السابق ، ٥٢/١ ، ٧٧ ، ٨٧ ، و ٧٧٨/٢ ، ٧٩٢ .

(٣) الديوان، ٨١/١

بالبحرين . أي : إنّهن بدويّات لسن بحضريّات مُهيَّجاتٍ)) [١] . فالشاعر لم يذكر لفظة بدويات وإنما ذكرها الشارح في شرحه بناءً على ما أفضت به الصورة وتجلّت ؛ تحديدًا في الشطر الثاني من البيت .

من أبعاد القراءة التفسيرية عند ابن حبيب : توضيحه مَن يُوجَّهُ له الخطابُ في البيت الشعري ، دون شرح لمفردات البيت ، أو نثرٍ لمعناه . يقول في بيت جرير :

وإنّي لَمَغرورٌ أُعلَّلُ بالمُنى ليالِيَ أرجو أنّ مالكَ ماليا

((هذا يقوله لجدّه)) [٢]

كما أنه في الشرح التفسيري يفسّر ما يظنّ أنه سينغلق على فهم المتلقّي ؛ لغموض المفردة ، أو لتعلُّق معنى البيت بدلالة تاريخية غائبة ، أو نصّية شعرية قيلت من قبل .

وأمثلة ذلك :

١- قول جرير :

تقول قريشٌ بعد غَدْرِ مجاشعٍ : لحا اللهُ جيرانَ الزبير ورجّعوا

قال ابن حبيب : ((يريد : استرجعوا لقتله ؛ أي قالوا : إنا لله وإنا إليه راجعون)) [٣] . فمفردة (رجّعوا) قد يستغلق فهْمُها على المتلقين ؛ لعدم تداوُلها شعريًّا ، وعدم وضوحها في السياق .

٢- قول جرير :

بكى دَوْبَلٌ لا يُرقِئُ اللهُ دمْعَه ألا إنّما يبكي من الذُّلِّ دَوْبَلُ

(١) المصدر السابق ، ٨٧/١ .

(٢) يُنظَر : المصدر السابق ، ٨٠/١ ، ويقول ٨٩/١ : (قوله : ألستم . أراد : أنتم) .

(٣) الديوان ، ٤٩٢/١ .

قال الشارحُ معلِّقًا : «كان الأخطل يلقّبُ صغيرًا : دوبلًا . وبكاؤه لقوله :

*** لقد أوقع الجحّاف بالبِشْر وقعةً ***»[١].

فيظهر من قراءة الشارح وقوفه على دلالة تاريخية لم تظهر في البيت ، وهي : أن (دوبل) لقبٌ للأخطل ، لُقّب به وهو صغير . كما وقف مفسِّرًا دلالة أخرى موجودة في معنى البيت ، لكنها غائبة بباطنه تحتاج في تفسيرها إلى الرجوع لنصٍّ آخر هو نصُّ الأخطل الذي بكى فيه أمام الخليفة ذُلًّا وطمعًا في نجدة قومه من وقعة (بِشْر) :

*** لقد أوقع الجحّاف بالبِشْر وقعةً ***

وهو بهذَين الاستحضارَين الغائبَين الحاضرَين يفسّرُ خطاب البيت تفسيرًا توضيحيًّا بيانيًّا.

يترواح الشرح التفسيري في قراءة ابن حبيب المعنوية بين الاقتضاب والتطويل ؛ فقد تجد في شرحه التركيز على عجز الأبيات دون صدرها ، أو العكس[٢] .

وقد يطيل الشرح ويفصّل فيه ؛ كقوله في بيت جرير :

بَقرٌ أوانسُ لم تُصِبْ غِرّاتِها نَبْلُ الرّقاةِ ولا رِقاحُ المُسْتَمِي

«الاستماءُ : أن تُؤتى الوحشُ في كُنُسها في أشدّ ما يكون من الحرّ ، فتهيّج حتى تخرج منها، ثم يتنحّى عنها حتى تعود . يفعل بها ذلك مرارًا حتى تهرج فلا تفارق الكنس ، ثم يهجم عليها

(١) المصدر ، ١٤١/١ .

(٢) من ذلك -على سبيل المثال- : بيت جرير :

طَرب الفؤاد لذكرهنّ وقد مضتْ باللّيل أجنحة النجوم فمالا

يقول ابن حبيب ٤٩/١ : (أجنحة النجوم : ما جنح منها للسقوط . ومَيل الليلِ : تهوّره وسقوطه . أي : مالت النجوم للغروب ، فمال الليل إلى الانقضاء) .

فيطعن أو يرمي الظباء وهي تكذب أعينها ، وتصدق أنفها)) [١] .

ضمن القراءة المعنوية الشارحة نجد في أبعادها القراءة الدلالية ، التي تكشف عن سياقات تعدد المعاني في البيت الواحد . وتتجسّد ملامح هذا البُعد في بعض ملفوظات الشارح ؛ من مثل : (ولم يرد – وإنما أراد – وفيه قول آخر – وقد يكون) . وتفصيل ذلك في الأمثلة التالية :

١ – قال جرير :

فالشّمسُ كاسفةٌ ، ليستْ بطالعةٍ تبكي عليك نجومَ الليلِ والقمرا

قال الشارح : ((أراد : أن الشمس كاسفة ، تبكي عليك الشهر والدهر . هذا قول الكسائي. وفيه قول آخر : فالشمس كاسفة نجومَ الليل والقمرا . وهذا بعيدٌ ؛ لأنه لا تكسف الشمس القمر والنجوم أبدًا)) [٢] .

يتبيّن من شرح الشارح إيمانُه بأن اللغة حمّالة أوجه ، وأن المعنى الشعري قد يحمل معنيين فأكثر ؛ ولهذا جاء بتفسيرين لهذا البيت : أحدهما للكسائي ، والآخر لمجهول . ومِنْ ثَمّ رجّح تفسير الكسائي ؛ لبُعد تفسير الآخر عن الحقيقة الواقعية . ولكنه لم ينفِ وجود الوجه الذي قال بأن الشاعر ربما أراد أن الشمس تكسف نجوم الليل والقمر ؛ ولهذا كان حذِرًا في ترجيحه ، وقال في هذا الوجه : (وهذا بعيدٌ) ولم يقل : مستحيل . لأن اللغة الشعرية حمّالة أوجه ، ومعناها ربما يكون في صمتها ؛ حتى لو كان حاضرًا بنفسه ، لكنه يظلّ ملتحمًا بها ، عصيًّا عن التحديد ، قابلًا لأن يقول شيئًا ما يفهمه كلُّ متلقٍّ على حِدة . فالمعنى الشعري : ((الذي تدفعه اللغة عبر تعبيراتها هو معنى حاضرٌ بنفسه ، يتمظهر ليقول شيئًا ما ، هذا الشيء الكامن يقوله صمت اللغة ، وفي صمتها تلتحم الظاهرة بنفسها)) [٣] .

---

(١) الديوان ، ٦٨/١ .

(٢) المصدر السابق ، ٧٣٦/٢ .

(٣) عمارة : ناصر ، اللغة والتأويل –مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية ، والتأويل العربي الإسلامي، الدار العربية للعلوم ،بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٤٢٨هـ – ٢٠٠٧م ، ص٥٥.

٢- قال جرير :

نادتْ بـ (يا لمحارب !) ويكفُّها عِرْضٌ كأنّ نِطاقَه مملولُ

قال الشارح معقّبًا على هذا البيت : «النطاق : الإزار . المملول : المشوي . كأنه مُلّ بالنار . ولم يُرد الإزار بعينه ، وإنما أراد المؤتزر ؛ لسواده» [١] .

وهو تعقيب يتبيّن منه محاولة الشارح توضيح دلالة البيت التي قصدها الشاعر ؛ لا الدلالة التي تتضح من ظاهر البيت .

٣- قال جرير :

نعشّيها الغَبوقَ على بنينا ونُطِعمُها المحيلَ على الصَّفارِ

قال الشارح : «الصَّفار : نبتٌ من الجنبة ، وهو من الطريفة . وقد يكون مع الصَّفار الجوع. يقول : نصفِّر بطوننا : نجيعُها ، ونؤثرها عليها» [٢] .

فالشارح هنا يضع احتمالَين لمعنى (الصفار) في البيت ، دون أن يرجّح بينهما ، تاركًا مساحةً للتأويل وقبول كل أوجه المعاني .

٤- قال جرير :

فإنّ التي يوم الحمامة قد صبا لها قلبُ توّابٍ إلى اللهِ ساجدِ

ولأن المعنى الشعري حمّال أوجه ، ودلالته غير محدودة بفهْمٍ واحدٍ - قال ابن حبيب : «ويمكن أن يكون يوم الحمامة يومًا رآها فيه ، يسمى (يوم الحمامة) . ويمكن أن يكون اسم امرأة» [٣] . والإمكانية التي تركها الشارح مفتوحة في نصّ قراءته الشارحة تجسّد أهمية الاقتناع

(١) الديوان ، ١٠٣/١ .

(٢) المصدر السابق ، ٢٥٤/١

(٣) الديوان ، ٦٠٢/١ .

باتساع دلالة الشعر ، واستبطانها لمعانٍ متعددة .

من أبعاد القراءة المعنوية لدى الشارح : البُعد المعرفي في قراءة الأبيات . وهي قراءة يُظهِر فيها الشارح معرفتَه الثقافية العلمية بالتاريخ أو الحوادث ، أو المعارف الإنسانية . من مثل قول جرير :

أتعدِلُ ليلَ أيْسَر مُستنيًا بليلِ المُلْجَماتِ على سَفارِ ؟!

قال الشارح : «أيسر : رجل من تيم كان كثير المال . يقول : أتعدل ليل هذا المقيم في ماله، مستنيًا فيه -بليلنا ، ونحن أصحاب يوم سفار ؟! وسفار : ماء لبني مازن وبني يربوع . وكان غزاهم الهُذيل الأصغر بن عمران التغلبي ، فوافق المال متفرقًا ؛ وذلك عند مقتل عثمان بن عفان ، فوقف على الركيّة ، وأمر أصحابه أن يتحوشوا المال ويجمعوه ، فرماه رجلٌ من بني يربوع بسهم فتردّى في الركيّة ، وكانت قبرَه» [1] .

- القراءة الفنية :

يندرج تحت هذه القراءة عدة أبعاد ، يستشرف الشارح من خلالها دلالات المعاني . وأهم هذه الأبعاد : الجانب البلاغي ، والنحوي ، و النقدي ، والعروضي .

في الجانب البلاغي كثيرًا ما كان الشارح يشير إلى التشبيهات في أبيات جرير ؛ من مثل : قول جرير :

رفَع المَطيُّ بكل أبيض شاحبٍ خَلَقِ القميص تخالُه مختالا

قال الشارح : «شبّهه لِمَيْدِه على رَحْله وضرْبه برأسه من النعاس بالمختال» [2].

- وقال في سياقٍ آخر : «جعل الرياح عجلًا لصوت حنينها ، فشبّهها بالناقة العجول التي

(١) المصدر السابق ، ٢٥٣/١.

(٢) الديوان ، ٥١/١-٥٢ .

إذا مات ولدها أو ذبح حنّت»[١] . وقال : «شبّه بياض البرق في سواد السحاب بخيلٍ دُهم بيض الأقراب»[٢] .

فكل إشاراته في سياق التشبيه لا تكشف عن جماليات الصورة وشعريتها في تحريك اللغة وجذب المتلقي ، إنما يكتفي بالإشارة إلى موضعها ، وأحيانًا يوضّح وجه الشبه بين المشبه والمشبه به ؛ كما في الثاني .

وفي سياق البُعد البلا غي في قراءة ابن حبيب ترى اهتمامه ببعض الجوانب البلاغية في الأبيات ؛ كأنْ يوضّح موقع القسَم في الأبيات ، أو يشير إلى أسلوب التعجب ، والتعريض ، والقلب . أو يوضّح موطن الترخيم والنداء .

وفي ما يلي عرْضٌ لأبرز هذه المواطن :

١ – في بيت جرير :

لعمركما لا تعجلا إنّ موقفًا على الدار فيه القتلُ أو راحة الدهرِ

يقف الشارح فقط على مفردة (لعمركما) ويشير إلى أنه استخدم أسلوب القسَم[٣] .

٢ – يقول جرير :

ما حاجةٌ لك في الظَّعْن التي بكرت من دارة الجاب كالنخل المواقيرِ

يعقّب الشارح بقوله : «أراد التعجب ؛ أي : وأيّةُ حاجةٍ لك !»[٤] .

(١) المصدر السابق ، ٢٣٣/١ .

(٢) المصدر السابق ، ٧٧٥/٢ .

(٣) المصدرالسابق، ٤١٨/١ .

(٤) الديوان ، ١٤٤/١ .

وفي التعريض يقول ابن حبيب : ((ويعرّض بالأخطل ؛ لأن بني تغلب توصف بلبس العباءة)) [١] .

- ويشير إلى القلب في قول جرير :

ألا حبّذا أيا م يحتلّ أهلُنا بذات الغضا والحيّ في الدار آهلُ

بقوله : ((يريد : إذا الحيّ في الدار . والأهل : العامر . وهذا مقلوبٌ ، وإنما أراد : إذا الدار آهلة بالحيّ ؛ فقَلَب)) [٢] .

ويقف عند بيت جرير :

أخالدُ كان الصَّرمُ بيني وبينكم دلالًا ،فقد أجرى البُعاد إلى الهجرِ

فيشير إلى الترخيم : ((قوله : أخالدُ . أراد : خالدة ؛ فرخّم)) [٣] .

ويقف في سياق آخر مشيرًا إلى النداء[٤] .

وكل هذه الأمثلة هي في السياقات البلاغية . وعلى الرغم من عدم توظيفه لها في الكشف عن أبعاد معاني الأبيات الجمالية الشعرية ، إلا أنها أضاءت شرحه إضاءة فاعلة ، كسرتْ من حِدّة طُغيان القراءة اللغوية .

أما البُعد النحوي الصرفي فقد كان واضحًا في قراءته الشارحة ، وقد تواءم هذا البُعد مع

(١) المصدر السابق ، ١٥٢/١ .

(٢) المصدر السابق ، ٤٠٠/١ .

(٣) المصدر السابق ، ٤١٩/١ .

(٤) المصدر السابق ، ٥٣٦/٢ ، في قول جرير :

..... **وقمتَ فيه بأمرِ الله يا عمرا**

قال : (أراد : عُمراه . على النُّدبة) .

توجهه فهو علّامة في اللغة والرواية ؛ إذ نجده يربط السياق النحوي بالرواية أو اللغة ومقاصد الشاعر . ومن ذلك : بيت جرير :

جَهْمُ المحيّا هزبرٌ ذو مجاهرةٍ يُدْني الفريسة مِن غيلٍ وأشبالِ

قال فيه : «ويُروى : (فعاينه مُعاودًا) ، نصب . وينصب نعت الأسد كلّه . يريد : عاين ميجاس ذا مجاهرة . وإنما يريد جرير نفسَه ، فكنى عنه . وإذا كانت المعاينة لميجاس فالأسدُ ونعته منصوبٌ ، وإذا كانت المعاينة للأسد فهو مرفوع ونعته» [١] .

وفي مستوى الجانب النحوي يبين ابن حبيب بعض الاستعمالات التي يرفضها النحاة ، ولكن فضاء الشعر يقبلها بكل شعرية وحُسنٍ ؛ كقوله حين وقف على بيت جرير :

وجدْنا الأزْد أكرمَكم جوارًا وأوراكم إذا قدحوا زِنادا

: «أراد : وأكرم منكم ، وأكرمكم واحد . والنحويون يأبَون هذا القول من قِبل أنه يجوز : الياقوتُ أفضلُ من الزجاج . ولا يجوز : الياقوتُ أفضلُ الزجاج . لأنه ليس منه» [٢] .

ويبدو في تعقيب الشارح قبوله هذا الاستعمال في قول جرير : (أكرمكم جوارًا) ، فلم يعترض عليه ؛ على الرغم من توضيحه موقفَ النحويين منه ، إلا أنه عد الاستعمالين : (أكرم منكم ، وأكرمكم) في سياق الشعر واحد ؛ لاتساع طرائق اللغة في التركيب الشعري .

وفي السياق النحوي هناك إشاراتٌ من الشارح إلى أهمية ترتيب الكلام ومعرفة أجزائه ؛ فهو يوضّح في بيت جرير موضع إتمام الكلام :

وكنتُ -ولم يصبْكَ ذُبابُ حربي- ستلقى من معرّتها ذُبابا

(١) الديوان ، ٥٣٧/٢ .

(٢) المصدر السابق ، ٢٥٩/١ .

((يقول : كنتَ خليًّا من حربي . ثم الكلام ، ثم قال : ستلقى من معرّتها)) [١] .

وفي السياق الصرفي يبيّن في بيت جرير:

داويتَهم ، وشفيْتَهم من فتنةٍ غبراءَ ذاتِ دواخنٍ وأُجاجِ

موضع التصغير ، فيقول : ((الدَّخَن : الفساد . والعرب تصغّر دخانًا ورجلًا على غير طريق ، تذهب بهما على داخن ، وراجل . فتقول : دويخن ، ورويجل)) [٢] .

والشارح في شرحه السابق لا يقف على السياق الصرفي في التصغير فحسب ؛ بل يعمد إلى التنقيب عن التقليد الشعري عند العرب في بعض استعمالاتهم الشعرية ؛ فهو يقول : (والعرب تصغّر دخانًا ، ورجلًا ...) ، أي : إن تصغير (دواخن) في بيت جرير الشعري المبني على (داخن) جارٍ مجرى كلام العرب .

وإشارة الشارح في هذا السياق إلى تقاليد الشعر هي وسيلة لتفسير الشعر واستنتاج المعنى الشعري [٣] .

تكشف القراءة الفنية لدى ابن حبيب عن حضور الجانب النقدي والعروضي . ففي سياق النقد نجد اهتمامه بإيراد كثير من القصص والحوادث النقدية ؛ فقد ذكر الحادثة النقدية التي فضَّل فيها الأخطلُ الفرزدقَ على جريرٍ بقوله : الفرزدق ينحت من صخر ، وأما جرير فيغرف من بحر . فقال جرير: اقذف الصخرة في البحر تغرق . فنشب الشرُّ بينهما [٤] .

كما تطرّق إلى خطأ جرير في قصته المشهورة في مدح عبد الملك ، حين افتتح قصيدته

(١) الديوان ، ٦٥١/٢، يقول في مثال آخر ،١٥٢/١، ((ثم الكلام . فرفع (حيّ) بالابتداء)) .

(٢) المصدر السابق ، ١٣٩/١.

(٣) يُنظَر : عبد الواحد ، عمر ، قراءة النصّ ونصّ القراءة -دراسة في التأويل الشارح ، دار فرحة ، المنيا د.ط، ٢٠٠٨ ، ص٢٠٣ .

(٤) الديوان ، ١٠٣/١-١٠٤ .

بقوله[١] :

*** أتصحو ؛ أم فؤادك غيرُ صاحِ ***

وانتقد بيت جرير :

لـمّا تذكّرتُ بالدَّيْرَين أرّقني صوتُ الدجاجِ وقرعٌ بالنواقيسِ

فقال : ((يقول : أرّقني انتظاري صوت الديك والنواقيس . وإنما يكون ذلك عند الصباح)) [٢] .

ويرتبط رأيُه النقدي عادةً بذكر الرواية الأخرى للبيت ؛ حيث يُبدي رأيه فيها ؛ من مثل قوله في بيت جرير :

يعيب الغواني شيب رأسيَ بعدما يُفَرِّقنَ بِالمِدراةِ داجِيَةً جَعْدا

((ويُروى : ذا حُبك جَعْدا . وهو أجود)) [٣] .

أمّا في سياق العروض فنجد بعض الإلماعات ؛ من مثل قوله : ((فأراد أن يقول : فأوْرثَ حزن الوفاء بني جناب . فلم يمكنه في الروي ، فقال : فأورثت يا حزن)) [٤] .

وقال في بيت جرير :

أجدّ اليوم جيرتك احتمالا ولا نهوى بذي الُعشر الزِّيالا

: ((أراد : بذات العُشر . فلم يمكنه)) [٥] .

---

(١) المصدر السابق ، ٨٥/١ .

(٢) المصدر السابق ، ١٢٦/١، ويظهر لنا أن هذا التعقيب لم يكن لمحمد بن حبيب ؛ بل هو منقول من كتب النقد والنقّاد .

(٣) المصدر السابق ، ٢٤٠/١.

(٤) المصدرالسابق ، ٤٨٦/١

(٥) الديوان ، ٧٤٨/٢.

كما أشار الشارح إلى أن الشاعر من أجل العروض قد يلجأ إلى إقحام حروفٍ أو نصْب كلماتٍ . كقوله : ((نصب (قطام) على الحاجة إليه ، وأقحم الباء للحاجة)) (١) .

* * *

٢ ـ الشرح خارج النصّ :

ـ الرواية :

اهتمّ العلماء –وابن حبيب البغدادي أحدهم– بالرواية ((وأَوْلَوها عنايةً كبيرة ؛ حتى يتمكنوا من تحديد اللفظ على نحوٍ من الدقة يكفُل لهم صحته وصحة معناه بمنأًى عن التصحيف والتحريف ؛ الأمر الذي يمكّنهم في نهاية المطاف من الوصول إلى فهْم معنى الشعر ومقصود الشاعر)) (٢) .

وتتجلى صور اهتمام ابن حبيب الراوية في حرصه على الحفظ والنقل والإسناد ، وليس هذا فحسب ؛ بل ((أُضيفَ إليها الضبط والإتقان ، والتحقيق ، والتمحيص ، والشرح، والتفسير ، وشيءٌ من الإسناد)) (٣) .

ومن أمثلة ذلك الاهتمام : ذِكره للرواية المختلفة مع إسنادها لراويها ؛ كأن يقول : (روى عمارة – روى أبو عبد الله – روى ابن الأعرابي) . وأحيانًا يسند الرواية إلى المجهول ، فيقول : (رُوِي – يُروى) .

يقول في بيت جرير :

---

(١) المصدر السابق ، ٢٢٢/١ و ٧١٥/٢ .

(٢) أبو شوارب : محمد مصطفى ، أبو علي القالي ومنهجه في رواية الشعر وتفسيره، دار الوفاء الإسكندرية، د.ط ، ٢٠٠٣م ، ص١٢٢ .

(٣) الأسد : ناصر الدين ، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية ، دار المعارف ، مصر ، الطبعة السابعة ، ١٩٨٨م ، ص١٩٠ .

حَيِّ الغداة برامةَ الأطلالا رَسْمًا تحمّلَ أهلُه فأحالا

: ((وروى عُمارة : تقادَم عهدُه)) [١] .

وإذا الكتائبُ أعْلَمَتْ راياتِها وكأنّهن عِتاقُ طيرٍ حُوَّمِ

يقول : ((وروى أبو عبد الله : أعلنَتْ . يعني : أظْهَرتْ . وأعْلَمَتْ : سوّمتْ)) [٢] . فاختار لفظة (أعلمت) على رواية أبي عبد الله : (أعلنت) .

يجْعلنَ مدْفعَ عاقلَيْن أَيَامِنًا وجعلْن أمْعَز رامتين شمالا

يقول : ((وروى ابن الأعرابي : يجعلن مدفع عاقل أيمانها)) [٣] .

كما أظهر ابن حبيبٍ عنايةً باختلاف حركات المفردة الواحدة من رواية إلى رواية أخرى ؛ يقول في شرحه بيت جرير :

بَقِيَتْ طلولُكِ يا أُميمُ على البِلى لا مثلَ ما بقيتْ عليه طلولُ

: ((عُمارة : لا مثلُ . أبو عبد الله : لا بقاء [مثل] ما بقيت عليه طلولك ؛ أي : لم تبق طلولٌ بقاءَ طلولكِ)) [٤] .

وعلى الرغم من أنّ ابن حبيب لم يأخذ هنا برواية عُمارة التي ضمّ فيها لفظة (مثلُ) وإنما أخذ بالرواية التي نصبتْها (مثلَ) – إلّا أنه كان حريصًا على ذكرها ، وذِكر رواية أبي عبد الله التي بدّل فيها لفظة مكان لفظة . وهذا يدل على اعترافه المباشر بأهمية الرواية في فهم المعنى ، والكشف عن أسراره ودلالاته .

(١) الديوان ، ١/٤٧ .

(٢) المصدر السابق ، ١/٧١ .

(٣) المصدر السابق ، ١/٤٩ .

(٤) المصدرالسابق ، ١/٩٢ .

ونجده في مواضع كثيرة يسند الرواية إلى مجهول ؛ كأن يقول : (وتُروى - ويُروى) . قال في بيت جرير :

لا تترُكنّي للذي بي مُسْلَمًا فيُصاب سمعي أو تُسلّ عظامي

: « ويُروى : فيُصاب قلبي» [١] .

واختيار ابن حبيب مفردة (سمعي) على مفردة (قلبي) يدلّل على عمق ذائقته الشعرية ، التي تهرب من تقليدية الجُمل والعبارات الجاهزة إلى نواحٍ لفظية أكثر بُعدًا عن مألوف القول، وأقرب إلى الشاعرية .

ومن أبعاد الرواية عند ابن حبيب : حِرصُه على ذِكر من روى عنه -كما أُسلِف- ، إضافةً إلى وقوفه على روايتَيْ عُمارة وابن الأعرابي ، والتنبيه على من رواها دون الآخر ؛ كقوله : «يريد : أن عواتقهم موائل من حملهم الأعدال ؛ لأنهم أُجراء . وروى هذين البيتين عُمارة ، ولم يروهما أبو عبد الله» [٢] . وقال : «لم يروِ هذا البيتَ عُمارة» [٣] .

ومن آليات بُعد الرواية لدى الشارح ابن حبيب : اعتمادُه على الإسناد ما أمكنه ذلك . يقول تعقيبًا على بيت جرير :

باتتْ تعانقُه وباتَ فراشَها خَلَقَ العباءةِ في الدماءِ قتيلِ

: «يقال : عباءة ، وعباية . وصلاءة ، وصلاية . وعظاءة ، وعظاية . سقاءة ، وسقاية . وحكاه أبو توبة عن أبي زيد» [٤] .

---

(١) الديوان ، ٥٣١/٢ .

(٢) المصدر السابق ، ١٠٥/١ .

(٣) المصدر السابق ، ٢٦٠/١ .

(٤) الديوان ، ١٠٢/١ - ١٠٣ .

ويدخل التوثيق كأحد آلياته الأخرى في الرواية ؛ فهو يعمد إلى ذِكْر مَنْ أخذ عنهم شرح المفردات ، أو بعض العبارات . يقول في ذلك : ((وقال الأصمعي : يخلط بياضَها شيءٌ من شُقرة ... وقال الأصمعي : اليتيم في الناس من قِبَل الأب ، وفي البهائم من قِبَل الأمّ)) (١) .

ومن جانب آخر قال تعقيبًا على بيت جرير :

فيومًا يجارين الهوى غير ما صِبًا ويومًا تَرى منهنّ غُولًا تَغَوَّلُ

: ((قال المهلّبي : هذه روايةٌ جيّدة . وسيبويه يرويه : غير ماضٍي -بتحريك الياء- ، وهو رديءٌ ، إلّا أنه شاهد)) (٢) .

ويبدو من توثيقه للروايات مدى عنايته بذِكر أسماء الرواة ، كما يظهر رأيه النقدي في جزءٍ من تعليقه ، حين قال : (وهو رديء) .

* * *

قراءة الشعر بـ : الشعر ، والمثل ، والقرآن ، وأقوال العلماء :

ضمن آليات شرح ابن حبيب لأبيات جرير يلجأ إلى قراءة الشعر بالشعر ؛ توضيحًا وتفسيرًا ، وتدليلًا ، ومماثلة . ومن أمثلة ذلك :

قول جرير :

عرفتُ المنتأى ، وعرفتُ منها مطايا القِدْر كالحِدأِ الجُثومِ

قال الشارح : ((يقال : حِدأ ، وحِداء ، و حِدان بغير همْز . وأنشد :

*** كحِدّان يوم الدَّجْن تعلو وتسفُل ***))(٣)

(١) المصدر السابق ، ٤١٢/١ ، ٤١٥ .

(٢) المصدر السابق ، ١٤٠/١ .

(٣) الديوان ، ٢١٧/١ .

فهو يأتي بشعرٍ آخر ؛ ليوضّح أن لفظة (حدأ) تُنطق بالهمز ، وبغير الهمز .

وفي سياقٍ آخر يدلّل فيه على أن استعمال الجمع في بيت جريرٍ صائبٌ . ويستحضر لذلك بيت الأعشى الذي استعمل الجمْع ذاته .

قال جرير :

مِرْدَى الحروب إذا الحروبُ توقّدتْ وحَيًا إذا كَثُرتْ عِمادُ الرُّزَّمِ

يقول ابن حبيب : «الرُّزَّم : المهازيل ... واحدها : رازم . وكذلك الرُّزَّم واحدُها : رازم . وقال الأعشى :

وَمَشَى القَوْمُ بِالعِمَادِ إلى الرّزْ حَى، وَأعْيَا المُسِيمُ أينَ المَسَاقُ» [1]

وهذا الاستحضار في قراءة الشعر بالشعر القديم كان مدفوعًا بهمّ التأكيد على سلامة الاستعمال اللغوي للجمع .

ولتفسير مفردة في بيت جرير يستحضر الشارح أبياتًا شعريةً تؤكد شرحه للمفردة . ففي بيت جرير :

لقد جَرد الحَجّاج في الدين واجتبى جِبًا لم تغله في الحياض الغوائلُ

يقول الشارح : «اجتبى : جمع . والجِبا : ما جُمع من ا الماء في الحوض ... والجَبا - بالفتح- ما حول البئر . قال الراجز :

ألا ترى ما بجبا القليب من بكراتٍ حُلِئتْ ونيبِ» [2] .

وقراءة الشعر بالشعر لدى ابن حبيب قد تأتي من جانب المماثلةأو التدليل على توارُد الخواطر الشعرية ، قال في بيت جرير :

---

(١) المصدر السابق ، ١/٧١-٧٢.

(٢) المصدر السابق، ١/٤٠٧.

ما نظرةٌ لك يوم تجعل دنها فضْلَ الرِّداءِ وتتقي بالمِعصَمِ

: «أراد : أي نظرة ؛ تعجّبًا . كما قال النابغة :

سقطَ النَّصيفُ ولم تُردْ إسقاطَه فتناولتْه واتّقتْنا باليدِ»[(١)].

وقال في بيت جرير :

وَمُدَفَّعينَ جَفا الأَقارِبُ عَنهُمُ حَلّوا إِلَيكَ بِدَمثَةٍ مِحْلالِ

: «يريد : أنّ مَن حلّ إليك حَلّ في خصبٍ وخفْضٍ ؛ كما قال أوس بن حجر :

ويُحَلّ أوعارٍ وسهل بيوتُه لِمَن نَابَهُ مِن مُسْتَجيرٍ ومُعْدِمِ» [(٢)]

ويحضرُ المَثَلُ في قراءة ابن حبيب البغدادي الشارحة تأكيدًا على معنى ، وتوضيحًا لحَدَث ، وذِكرًا لموقف ؛ من مثل قوله : «يقال : استكلؤوا الكلأ : إذا رَعَوْه حتى بَطِنوا . وقُصوان : أرضُ بني سعدٍ . ومثَلٌ من أمثالِهم : إنّ البِطْنة تُذهِب الفِطْنة» [(٣)] .

وقال في شرحه بيتَ جرير :

كأنّ سيوف التَّيْمِ عِيدانُ بَرْوَقٍ إذا مُلِئَتْ بالصيفِ زُبدًا جُفونُها

: «والبَرْوَقُ : شجرة صغيرة ضعيفةٌ فوق الشبر ، لها عيدانٌ ضِعافٌ دِقاقٌ ... ويقال في المَثَل : أَشْكَرُ مِن بَرْوَقة» [(٤)] .

وفي شرْحِه يلجأُ ابن حبيبٍ إلى الاستناد على تفسير القرآن الكريم ؛ حيث أوضح صحة

(١) الديوان ، ١/(٦٩ .

(٢) المصدر السابق ، ٢/٧١٠ .

(٣) المصدر السابق ، ٢/٧١١.

(٤) المصدر السابق ، ٢/٥٥٤، وهناك الكثير من الأمثال التي وقف عليها الشارح . يُنظَر -مثلًا- : ٢/٢٦١ ، ١١٨ ، ١٨٩ .

استخدام جرير عبارة (يا لأفاقين يا اسلَم) أنها : للتلين والتخفيف . فهو استخدام معمول به عند الشعراء . كما أخبر أنّ ذا الرّمّة قال :

*** ألا يا اسْلمي يا دار ميَّ على البِلى ***

وقال الله عزّ وجلّ : (**أَلَا يا اسْجُدوا**) يريد : أَلا يا هؤلاء اسجدوا» [١] .

وفي سياق القراءة التناصية عند الشارح نجده يلجأ إلى تفسير مفردات الشعر بأقوال العلماء ؛ كقوله في بيت جرير :

فتح الإله على يديكَ برغْمِهم وملأْتَ أرضَهمُ حريقًا مُوقَدا

: «الأصمعي : الرَّغْمُ : ما أصابَ الأنفَ من أمرٍ يُذلُّه . يقال : قد رَغم أنفُه يرغَم . وقال غيرُ الأصمعي : أرْغَم اللهُ أنفَه : أي ترَّبَه اللهُ» [٢] .

* * *

الإطار التاريخي :

اعتمد ابن حبيب البغدادي في شرحه على السياق التاريخي ؛ فقد استحضر جملةً من الأحداث والوقائع والأيام التاريخية ؛ شارحًا إياها تارةً بالتفصيل ، وتارةً بالتلميح والإجمال .

ففي قصيدة جرير اللّامية ، التي قال في أحد أبياتها :

زُفَرُ الرئيسُ أبو الهُذيل أَبَارَكُمْ فَسَبى النساءَ وأحْرزَ الأموالَا

توقّف ابن حبيبٍ شارحًا بإسهابٍ قصة هذه الأبيات في يوم الكُحيل [٣] بالذات . واستغرق حديثه عن هذا اليوم ما يقارب الثلاث صفحات ، مستدعيًا أشعار زُفر بن الحارث ؛

(١) الديوان ، ١/٢٧٠ .

(٢) المصدر السابق ، ١/٣٨١ .

(٣) يُنظَر : الديوان ، ١/٥٣ ، ٦٣ ، و يوم القراب ١/٦٣ ، ويوم ذي يهدى ،١/٥٩ .

للتأكيد على ما حدث ، وتعميق وقْعه على متلقِّيه .

ويدخُل ذِكْر مناسبة القصيدة ضمن آلية الشارح في استحضار السياق التاريخي ؛ حيث نجد ابن حبيب حين يقدّم لقصيدة جرير الميمية ، التي مطلعها :

حَيِّ الدِّيارَ بعاقلٍ فالأَنْعَمِ كالوَحْي في رَقّ الزَّبُورِ المُعْجَمِ

يشرح مناسبَتها ، فيقول : ((مدح الوليد بن عبد الملك ، وهدْمه لكنيسة النصارى)) (١) . وهو استعمالٌ أراد به التمهيد للقارئ لفهْم جوّ القصيدة العامّ ، إيمانًا منه بأنّ مناسبات القصائد لها فاعلية وتأثيرٌ في فهْم المعنى وتفاصيله داخل النصّ .

* * *

- الإطار الاجتماعي :

يمتاز شرح ابن حبيب بالاتكاء على الجانب الاجتماعي ؛ مِن ذِكرٍ لعلاقات النسب وصلاتها بين القبائلِ والعشائر ، وذِكرٍ لتفاصيل التلاحُم بين المعنيّين في النصّ والغائبين الذين يستحضرهم الشارح ؛ لاسيما حين يقف عارضًا أيّامًا من حروب العرب ، أو ذاكرًا حدَثًا مرّت به القبيلة .

قال جرير :

غَدرْتم بالزبير وما وفيتم وفاء الأزد إذْ منعوا زيادا

علّق ابن حبيبٍ ، فقال : ((هذا زياد بن أبيه ، كان خليفة عبد الله بن عباس على البصرة ،

(١) الديوان ، ٦٦/١ . في إطار اهتمامه بمناسبة النص نجده حريصًا على الإشارة إلى من قيل فيه النصّ ، ذاكرًا الآراء في ذلك ؛ من مثل قوله في قصيدة جرير الرائية ١٤٩/١ : ((هذه القصيدة قالها في يزيد بن عبد الملك . ذكر ذلك عُمارة . ومِصْداقُ ذلك : ذِكْره آل المهلّب فيها . وأما أبو عبد الله فزعم أنه قالها في هشام)) .

فثارت به العُمانية ، فلجأ إلى صَبِرة بن شيمان بن عكيف بن كَلثوم بن عبد بن باقل بن أسد بن نشوان بن صَبِرة بن عبد بن باقل بن شمس بن حُدَّان بن شمس بن عمرو بن غنم بن غالب بن عثمان بن نصربن زهران بن كعب بن الحارث بن كعب بن عبدالله بن مالك بن نصر بن الأزد»[١] .

ويبدو من ذلك مدى اهتمامه بذِكر النسب ؛ فهذا (صَبِرة) الذي لجأ إليه (زياد بن أبيه) قد ذكر نسبَه كاملًا . ووفاء (صَبِرة) لـ(زياد) ، وحمايته له ، جعل الشارح يسرُد هذه السلسلة الطويلة من النسب ؛ ليوضّح قول جرير : (وفاء الأزد) . فـ(صَبِرة) -كما بيَّن الشارح- ينتهي نسبُه إلى (نصْر بن الأزد) . وبهذا ؛ فالإطار الاجتماعي مهمٌّ في قراءة النصّ الشعري والكشْف عن دلالاته.

وحين يقول جرير :

فليتكَ في شنوءَةَ جارُ عمْرٍو وجاورْتَ اليحامِد أو هدادا

فإن ابن حبيبٍ يعلم أن الكثير من متلقّي هذا الشعر قد غاب عنهم فهْم المعنى ؛ لعدم معرفتهم بـ(عمرو - اليحامد - هدادا) . ولهذا وقف في قراءته الشارحة موضّحًا نسبَ كل واحدٍ منهم ، فقال : «عمْرو بن حُمَمَة بن الحارث بن رافع بن سعد بن ثعلبة بن لؤي بن عامر بن غانم ابن دهمان بن منهب بن دوس بن عدنان بن عبد الله بن زهران . واليحمد بن حُمَى بن عثمان بن نصر بن زهران بن كعب بن الحارث بن كعب بن عبد الله بن مالك بن نصر بن الأزد . وهدادا بن زيد مناة بن عمران بن عمرو بن عامر» [٢] .

وفي بيت جرير :

أَبَيْنا فما يدعو إلى غيرك الهوى وما مِن خليلٍ يابن ليلى نُبادلُه

يشير الشارح إلى المقصود بالغائب في النصّ ، الذي لم يصرّح الشاعر باسمه ، واكتفى باختيار

(١) الديوان ، ٢٥٦/١ .

(٢) المصدرالسابق ، ٢٥٧/١ .

مناداته باسم أمه (يا بن ليلى) . والشارح وقف موضّحًا ومجلّيًا المنادى ، من خلال التعريف بـ(ليلى) المعنيّة ، فقال : «ليلى : أم البنين ، أخت عمر بن عبد العزيز ، تحت الوليد» (١) .

ويتجاوز الشارح ضمن الإطار الاجتماعي الحديثَ عن العلاقات الاجتماعية والقبلية إلى الوقوف على مظاهر اجتماعية حياتية ؛ كأنْ يوضّح أسماء وأشكال بيوت العرب . فيقول -مثلًا- : «الثمام : من الجَنْبة ، قدْر ذراع وأكثر ، لا ورق له ، يُجعل على البيوت ، وتُظلّل به الوطاب . والخَيْم : ما كان مِن مدَرٍ ، وما لم يكن مِن مدَرٍ فهو غير خيام ؛ بل بيوت ، فأصغر بيوت الأعراب الحِفْشُ ، وفوق ذلك المِظَلّة ، ثم دَوحة ؛ وهو أكبر البيوت» (٢) .

ثَمّة أمورٌ عديدةٌ تدخُل في سياق الإطار الاجتماعي في قراءة ابن حبيب الشارحة ؛ كالتفاتته إلى بعض عادات المجتمع ، أو الإشارة الجغرافية إلى مواطن العرب .

يقول : «جَرَّ : سار . والجرار : السيار بالجيش ... يقول : فأنتم مُخَلَّفون لم تطلبوا بثأركم في قيس ، ولم تنصروا الخليفة . وكان الجَرّار في الجاهلية لا يُسمّى جَرّارًا حتى يسوق ألفًا . فكان الجرّارون من ربيعة : الهذيل بن هبيرة التغلبي ، والحوفزان بن شريك الشيباني ، وقتادة بن مسلمة الحنفي . والسَّلوطَح : موضعٌ بالجزيرة» (٣) .

وقال في بيت جرير :

هل تُبصِرانِ حمول الحيّ إذ رُفعتْ حَيٌّ بغير عباء الموصل اختدروا ؟

: «يعرِّض بالأخطل ؛ لأن بني تغلِب تُوصَفُ بلبس العباء» (٤).

(١) الديوان ، ٧٠٣/٢ .

(٢) المصدر السابق ، ٧٥/١ .

(٣) المصدر السابق ، ٩٦/١ .

(٤) المصدر السابق ، ١٥٢/١ .

كما وقف وقفة مطوّلة على وصف الأنواء والأمطار ، وكواكب الصيف التي تمر بأرض العرب ، شارحًا أوقاتها ، ومواسمها . فيقول : ((المِهاد : الوَسمي بعينه . والولي : ما كان من مطرٍ بعد الوسمي حتى تنقضي السنة ؛ فذلك كله وَلِي . والوسمي : أول مطر يقع في الأرض ، وله سبعة أنجم : الفرْغ ، والمؤخر ، والحوت ، والشرطان ، والبطين ، والثريا ... والصرفة : آخر مطر الشتاء ، يقال : إذا سقطت الصرفة قيل : نظرت الأرض بإحدى عينيها ، فإذا سقطت الصرفة قيل: نظرت الأرض بعينيها كلتيهما ؛ لاستقبال الصيف ، وتقضّي الشتاء ، واستحلاس الأرض ، وتناول المال . ثم أنجُم الصيف : العوا ، والسماك ، والغفر ، والزبانيان ، والإكليل ، والقلب ، والشولة . فهذه كواكب الصيف ، فإذا استهلّت هذه الأنجم بعدما قد مضى -وثق الناسُ بالحيا ، ثم بعد الصيف)) [(١)] .

* * *

ـ الشروح في كتب النقائض :

سنتدارس في هذا الجزء من أنماط التلقي في الشروح كتابين مهمّين ؛ هما : شرح نقائض جرير والفرزدق ؛ لأبي عُبيدة مَعْمَر بن المثنّى التيمي . والآخر : نقائض جرير والأخطل ؛المنسوب لأبي تمام .

١- شرح نقائض جرير والفرزدق[(٢)] :

هذا الكتاب ((من أشهر تواليف أبي عبيدة ، وأوسعها دَوَرانًا وتناقُلًا لدى من أعقبوه . وأكبر الظنّ أنه لقي عناية واسعةً في دوائر تلاميذه)) [(٣)] .

---

(١) الديوان ، ٦٨٩/٢ .

(٢) سنعتمد في شرحنا على كتاب ، شرح نقائض جرير والفرزدق، لأبي عبيدة معمر بن المثنى . تحقيق وتقديم محمد حور ، وليد خالص ،ثلاثة أجزاء ، منشورات المجمع الثقافي ، أبو ظبي ، الطبعة الثانية ١٩٨٨م.

(٣) الموسى : نهاد ، أبو عبيدة معمر بن المثنى، دار العلوم ، الرياض ، الطبعة الأولى ، ١٤٠٥هـ -١٩٨٥م ص٣٢٨ .

ورواج العناية به ، وانتقاله عبر الأجيال يدلّل على أهميته التي تكمن في موسوعيته ؛ فهو «أحد المصادر التاريخية ؛ بما اشتمل عليه من أخبار العرب وأيامهم ، ومعتقداتهم ، وعاداتهم قبل الإسلام . بل إنّ هذا الكتاب أصلٌ لفروع كثيرة وعلوم متباينة من علوم العرب ؛ فالكتاب كما يصلح أن يكون كتابًا في الشعر والتاريخ ، يصلح أن يكون كتابًا في الأدب واللغة ، وأن يكون كتابًا في جغرافية بلاد العرب : مناخها ، حيواناتها ، نباتاتها ، وديارها» [(١)] .

إن كتاب أبي عبيدة لم يكن كتابًا يستهدفُ الشرح والنقد استهدافًا أوّليًّا بقدرِ ما كانت ذهنيته التأليفية تميل إلى جمْع ما اتصل باللغة والشعر ؛ بُغية خدمة توجُّهه الفكري الذوقي . فهو يميل إلى الرواية وحفظ اللغة وتوثيقها ، وتصحيحها وتفسيرها ، وتدوينها . وبهذا ؛ فهو لم يصرفْ عنايته إلى مكاشفة خصائص الشعر وجمالياته بوصفه شارحاً بالمفهوم الجمالي الفنّي للشرح الأدبي، إنّما حاول بصفة المؤسس في مرحلة الرواة أن يضع اللَّبِنات الأولى لامتزاج الشرح مع التدوين وحفظ اللغة وضبطها ، وتوثيقها ، والبحث عن غريبها .

والذي يهمنا في هذا السياق آلياتُ قراءة أبي عبيدة وتأويلاته ، ومكاشفاته لنصوص النقائض من خلال هذا الكتاب ، التي يمكن أن نناقشها وفقًا لهذه الخطاطة :

١ـ المستوى الداخلي للقراءة :

ويتضمن قراءتين :

- **قراءة في المعيار** (اللغوي -النحوي - الصرفي - البلاغي - العروضي - النقدي) . وهذا المعيار الدلالي يقرأ ويركّز على مقاصد القول التي قال بها أبو عبيدة من خلال تلقّيه الشارح للنصوص .

(١) الغانم : موزة بنت غانم بن مبارك ،أبو عبيدة وجهوده في رواية الشعر وشرحه ونقده -دراسة تاريخية فنية نقدية، رسالة دكتوراه من جامعة أم القرى ، غير منشورة ، عام ١٤٢١هـ ، ص١٢٣-١٢٤.

٢ـ المستوى الخارجي للقراءة :

ويتضمن عدّة مستويات للقراءة ، وآليّاتها :

- الرواية .

- قراءة الشعر بالشعر ، وبالمَثَل ، وبالقرآن ، وبالحديث .

- القراءة التاريخية والاجتماعية .

* * *

ا ـ المستوى الداخلي للقراءة :

ـ القراءة اللغوية ، وكل ما له علاقة بالمفردات والمعجم :

النقائض	الشاهد
(١/ ١٧١) الشرح	**١ - إذا قِيلَ : رَكْبٌ مِن سَلِيطٍ فقُبِّحَتْ رِكايًا ورُكبانًا لئيمًا بشيرُها** البشير : المبشّر . والبشير أيضًا : الجميل الوجه . يقال من البشارة : بَشَرْتُه ، وأبشرتُه ، وبشّرْتُه .
(١/ ٢٤٧) الشرح	**٢ - فأُبتُم خَزايا والخزيرُ قِراكُمُ وباتَ الصَّدَى يدْعو عِقالًا وضَمْضَما** ((خزايا : واحِدهم خَزْيان . والمرأةُ خَزْيا . والمصدر : الخِزي . وهو : كل أمرٍ يُستحْيى منه . والخزيرُ : شيءٌ يُعمَلُ من الدقيق شِبْه العصيدة)) .
(١/ ١٦٨) الشرح	**٣- عضارِيْطُ يشْوونَ الفَرَاسِن بالضُّحى إذا ما السَّرايا حَثَّ رَكْضًا مُغِيرُها** ((العضاريط : جمع عُضروط ، وهم : الأتباع . واحدهم عضروط . والفراسن .. واحدُها فِرسِن. يقول : فذاك حظُّهم من الجزور -وهو شرّ ما في الجزور- . يريد : أنهم لا يسيرون مع الناس ، ولا يأكلون إلا شرّ ما في الجزور . وقوله : (إذا ما السرايا حثّ ركضًا مُغيرها) يقول : إذا ركب الناسُ لغارةٍ أو فزعٍ لم يركبوا معهم . يقول : ليسوا بأصحابِ حربٍ ولا خيلٍ -يعيّرهم بذلك .

النقائض	الشاهد
(١/ ٣٠٧) الشرح	٤- لعمري لقد ألهى الفرزدقَ قَيْدُهُ ودُرْجُ نوارٍ ذو الدهان وذو الغِسْل ((الغِسْل: كل ما غُسِل به الرأس . وما امتشطت به المرأة فهو غِسْلٌ . قال : والغِسلُ واحدٌ ، ولم أسمع له بجمْعٍ)) .
(١/ ٣٠٥) الشرح	٥- تجاوَزْتَ مِن جَوشَين كُلَّ مَفازةٍ وهُنّ سوامٍ في الأزمّة كالإجْلِ ((قوله : جوشين . أراد : جوشًا وحدَه ، فثنّى به . وهما جبلان في بلاد بلقين)) .
(١/ ٢٠٠) الشرح (١/ ١٧٤)	٦- طاف الخيالُ وأين منْكَ لِماما فارْجِع لِزَوْرِكَ بالسلامِ سلاما ((الزَّوْرُ : الخيالُ بعينه . ويقال : رجلٌ زَورٌ ، وامرأةٌ زورٌ ، ونِسوةٌ زورٌ ، وقومٌ زَوْرٌ . وكذلك في التثنية)) وفي مثال آخر : ((وكلُّ ماءٍ تؤنّثُه فهو حفلةٌ ، وإذا ذُكِّر فهو ماءٌ)) .
(١/ ١٩١) الشرح	٧- إنّي بأكلِ الحائنينَ مُلْذَمُ قدْ علِمتْ أُسَيِّدٌ وخضَّمُ ((المُلذَمُ : المولَعُ بالشيء . يقال : لذِم بالشيء ، وغرِي به ، وسَدِك به ، وعَسِكَ به ، ولكِي به ، وكَفِي به ، وعَسِق به ؛ بمعنًى واحدٍ)) .
(١/ ٣٠٥) الشرح (١/ ٢٠٦)	٨- وخَفَّتْ تواليها ومارَت صُدورُها بأَعْضادِ جُونٍ عن جآجِئها فُتْلِ ((الجَون : البيض . والجون : السود . وهذا من الأضداد)) . وفي مثال آخر : ((السِّرُّ الكاتم : المكتوم . وهذا ضدّ)) .

وقفنا في هذا الجدول -على سبيل التمثيل لا الحصر - على بعض الأمثلة والشواهد التي تكشف لنا عن جزء من قراءة أبي عبيدة الشارحة للنقائض ، وهو الجزء الذي اهتمّ في حيّزه بالكشف عن المعنى الشعري ، من خلال الوقوف على بناء الكلمة واشتقاقاتها .

ففي الشاهد الأول نراه يشير إلى جذر الكلمة الاشتقاقي (بشّرته ، وأبشرته ، وبشّرته) ، وعلاقة تقلّبات اللفظة بالمعنى ؛ فهي تطلق على الوجه الجميل من البشير ، ومفرد المبشر ترتبط بالبشارة . وفي السياق ذاته يقف على توضيح مصدر بعض المفردات ؛ كمفردة (خزايا) ، فالمصدر (الخزي) . وكل هذه الإشارات مُستحضرة بدافع تعليمي توثيقي ؛ لارتباطها بالبحث عن المعنى

والكشف عنه ، لا عن جماليات المعنى وفاعليتها في تحريكه .

وفي الشرح المعجمي للمفردات نلمس عناية أبي عبيدة بلفت انتباه القارئ إلى مواضع الإفراد والجمع والتثنية في النصوص ، وغالبًا ما يأتي تنبيهه في هذه المواضع متجرّدًا من أي إضافة جمالية على تحديده لمواطن الإفراد أو التثنية . كما في الشواهد (٢-٣-٥) . فهي شواهد وقف فيها على مفردة البيت ، مبيّنًا طريقة جمعها وتثنيتها ، دون ربطها بالسياق الدلالي الشعري في النص .

كما ترى في مواطن قراءة أبي عبيدة للمفردات في هذا السياق رصْده لظاهرة التغليب في المثنى ، فقد نبّه في بعض النصوص «إلى بعض الألفاظ التي تأتي على صورة المثنى ، ودلالتها على واحد» [(١)] . مثل الشاهد (٥) ، فلفظ (جوشين) تدل على فرد واحد ، مع أن صورتها توهم أنه خطاب لاثنين .

ومما يلفت النظر في إشاراته للألفاظ المفردة في البيت الشعري -اعترافُه المباشر -أحيانًا- بعدم سماعه لجمْعها . فهناك -كما يشير في الشاهد (٤) - ألفاظٌ تأتي بصيغة الإفراد فقط ، ولا جمْع لها . وقوله : (ولم أسمع له بجمع) يدلّل على اعتماده على السماع والقياس في شرحه اللغة وتوثيقها.

وفي الشاهد السادس نلحظ إشارته إلى وضع مفردة (زور) في سياق البيت ، التي استُخدمت مع المفرد كما تُستخدم مع الجمع والمؤنّث ، ومع المذكّر . وله إشارة أخرى إلى الاستعمال الصحيح للفظة (ماء) ومعناها ؛ ما بين التذكير والتأنيث . ولعل هذه الإشارة بالتحديد تكشف عن حرص أبي عبيدة على توثيق استعمال اللغة ، وسلامة توظيفها في التركيب والدلالة .

(١) منيسي عبد الله : رضوان ، الفكر اللغوي عند العرب في ضوء علم اللغة الحديث -أبو عبيدة نموذجًا ، دار النشر للجامعات ، مصر ، د.ط ، ١٤٢٨هـ -١٤٢٨هـ ، ص٣٥٨ .

بكل تجلٍّ ووضوح يظهرُ اهتمامُ الشارحِ أبي عبيدة في قراءته اللغوية بالمترادفات ، والأضداد . فلا تخلو قصيدةٌ من الإشارة إلى مفرداتها المترادفة . ولعل في ذلك إشارةٌ منه إلى سعة اللغة العربية الفصحى ، ودقّة خصائصها الشعرية في إيصال المعنى . ففي الشاهدين (٧-٨) يوثّق وجود الترادُف في لغة الشعر ، من خلال قوله عن جملة مفردات : (بمعنًى واحد) ، ووقوفه على الأضداد التي تُفسح للغة الشعرية مساحةً من التأويل في اختيار المعنى الضدي المناسب لسياق البيت .

النقائض	الشاهد
(٢/ ٦٨٨) الشرح	١- شآميةٌ تَغشَى الخفائرُ نارَها ونبحُ كلابِ الحيِّ فيها هريرُها ((قال أبو عبد الله ، قال أبو العباس : قولهم : يماني ، القياس فيه : يمني . فلما أدخلوا الألف قالوا: يمانٍ ، وجعلوه مثل : قاضٍ ، ورامٍ . وتقول في النسبة إلى الشام : شآمي)) .
(٢/ ٧٥٠) الشرح	٢- ولـمّا رأو عيني جُبير لغالبٍ أبان جُبيرُ الريبةَ المتقرفُ ((يريد : أبان جُبيرٌ المتقرّفُ الريبةَ ، فحذف التنوين في جُبير ؛ وذلك لالتقاء الساكنَين)) .
(١/ ١٩٣) الشرح	٣- لقدْ نفرتْ من ريحهمْ أعوجيّةٌ من الجُرد لمْ يعرفْ سليطًا لِجامُها ((الأعوجيّةُ ، منسوبة إلى (أعوج) : فرسٌ لبني هلال)).
(١/ ١٧٧) الشرح	٤- أبَني أُدَيْرةَ إنّ فيكمْ فاعلموا خَوَرَ القلوبِ وخِفَّةُ الأحلامِ ((أُدَيْرَةُ : تصغير أدْرَة ؛ كأنه رمى أمهم بالأدَر ، وليس يكون إلا في الرجال ، ولا يكون في النساء)) .
(٣/ ٩١٤) الشرح	٥- حمارٌ لهم من بنات الكُداد يُدَهْمِجُ بالوَجْبِ والمِزْودِ ((الدَّهْمَجَةُ : القَرْمطَةُ في السَّيْر)) .
(١/ ٢٦٩) الشرح	٦- قال عنترة : * هُديّكم خيرٌ أبًا من أبيكمُ * ((الهُدَيّ ها هنا : الأسير . والهَدي : ما أهديتَ إلى بيت الله الحرام . أهل العالية يخفّفون الهدْي إلى بيت الله عز وجلّ ، وأهل نجدٍ يحرّكونه ويثقّلونه)) .
(١/ ٢٦٨) الشرح	٧- وقال في مثالٍ آخر : ((الرّهادِن : جمعُ رهْدن . ويقال باللّام ؛ كما قالوا : غرينُ ، و غريل)) . وقال في سياقٍ آخر : ((وتَيْلَم ؛ أراد : تألَم . من الألم . وهي لغتُهُ)) .

من خلال الجدول السابق نلحظ أن اهتمام أبي عبيدة في قراءته الشارحة يدور حول فضاءات أخرى ؛ كاهتمامه بالبنية الصرفية للمفردة . فقد نقل -كما في الشاهد الأول- أقوال العلماء في طريقة التعامل مع مفردة (شامي) حين النسب إليها ، وذكر قياسهم في نسبتها إلى (شآمي) ، وأنه قياسٌ عامَلوه مثل : قاضٍ ، ورامٍ . وفي الشاهد الثالث أيضًا يشير إلى بنية الكلمة (أعوجيّة) ، وأنها جاءت بهذا الوزن لأنها منسوبة إلى (أعوج) .

ويدخل التنوين ضمن دائرة قراءته ، فقد أشار إليه في غير موضع -كما في الشاهد (٢)- . ولعل استحضاره مسألة حذف التنوين جاءت من أجل توضيح بناء الجملة وفهْمها فهْمًا سليمًا ؛ ومِنْ ثَمّ ما يترتب على هذا الفهم من الوصول إلى المعنى الشعري المقصود .

وفي نطاق القراءة اللغوية للمفردات نجد ظاهرة وقوف أبي عبيدة على التصغير واردة -الشاهد (٤) -.

ونلحظ أيضًا في قراءته الشارحة توقُّفه في البيت الشعري على المفردات الغامضة ، ومحاولة شرحها وتبسيطها ؛ من مثل : وقوفه على مفردة (دهمجة) - الشاهد (٥)- .

وإضافةً إلى كل ذلك نجد الشارح معنيًّا في قراءته بالتنبيه على اللهجات واللغات ، وطرائق نُطق العرب بها ، وصحة استعمالها . فقد ذكر في الشاهد السادس كيف ينطق أهل المناطق العالية لفظة (هدي) بالتخفيف ، وكيف يثّقلها ويحرّكها أهل نجد . وذكر أن العرب تبدّل بين حروف المفردات دون أن يؤثر ذلك على معناها السياقي . فهناك من يقول : رهدن ، وتيلم . وهناك من ينطقها : رهدل ، وتألم -الشاهدان (٦-٧) .

النقائض	الشاهد
(١/ ٢٤٧) الشرح	١- أبَعْدَ ابن ذيَّالٍ تقولُ مُجاشِعًا وأصحابَ عوفٍ يُحسنون التكلُّما ((معنى تقول : تظنّ . ولا تقول تظنّ في القول إلا في فعل مستقبلٍ)) .
(٣/ ٩٦١) الشرح	٢- أرْعَى النجومَ وقد مضتْ غُورِيّةً عُصبُ النجومِ كأنهنّ صُوارُ ((وصُوار بكسر الصاد وضمّها هو : القطيع من بقرِ الوحش ها هنا . وهو : القطيع من كل شيء)) .
(١/ ١٦٥) الشرح	٣- إذا نحن قلنا قد تباينت النوى تُرقرِق سَلْمى عَبْرَةً أو تُميرُها ((تُميرُها : تُجيلها . وتَميرها بفتح التاء : تجلبُها)) .

تتّسع دائرة الشرح عند أبي عبيدة لتشمل قراءة المقصود بالمفردة . ويوضح الشاهد (١) ما قلناه ؛ فهو يقف على مفردة (تقول) في البيت الشعري مشيرًا إلى أن معناها تجاوز المعنى الظاهر للقول إلى معنى الظن . ثم أكّد على أن هذا الاستعمال لمثل هذه المفردة لا يصحّ إلّا إذا قصد به المتحدث فعلًا مستقبلًا . وهو تأكيدٌ يدلّل على حرصه على سلامة اللغة وطرائق استخدامها وتوظيفها .

أمّا الشاهد الثاني فمكاشفة أبي عبيدة للنصوص كشفت ارتباط المفردة بالسياق الذي استُجلبت له . فقد أشار أولاً إلى أن بعض المفردات لا تتغير بتغير الحركة ؛ فلفظة (صوار) سواءً ضُمّ صادُها أوكُسر فهي تعني : القطيع من كل شيء . ثم أشار إلى ارتباطها بالسياق ؛ فهي -كما حدّد بقوله : (هاهنا)- تدلّ على قطيع بقر الوحش . ومفردة (ضمن) تدل على الزمن ، وهي في سياق البيت الذي قيلت فيه تدل على العجز . وهكذا يُفصح أبو عبيدة عن أهمية السياق في فهم المفردة ، وما يعقبها من فهم مقصود القول .

وإذا كان أبو عبيدة قد أشار إلى اختلاف الحركات الذي لا يؤثر على المفردة ومعناها في السياق الشعري -فقد أشار في مواطن أخرى -الشاهد (٣) - إلى ضرورة الانتباه إلى حركة المفردة ؛ فقد يختلف معناها بسبب حركةٍ واحدة ما بين الضم والفتح .

ـ القراءة النحوية :

النقائض	الشاهد
(٢/ ٧٠٨) الشرح (٣/ ١٠٦٣)	١- **لَبِسْن الفِرنْدَ الخُسْروانيَّ دُونَه مشاعر مِنْ خَزِّ العراقِ المُفَوَّفِ** ((يريد : دونه من خزّ العراق ؛ فقدّم الهاء قبل مذكورها ؛ مثل قول الشاعر : *** جزى ربه عنيّ عديّ بن حاتمٍ *** وهي مسألة في النحو تُلقى على الأدباء ، وليس يقوله كثير من النحويين . ويقولون : ليس الشعر حجة في النحو ؛ لأن الشاعر يضطرّ فيُلجئه الاضطرار إلى أن يقول ذلك . يريد : المفوّف من خزّ العراق . مشاعرَ : نصب على الحال)) . ((قال : ففرّق بين المضاف والمضاف إليه ، وهذه حجّة في النحو)) .
(٢/ ٤٢٩) الشرح	٢- **فَلَوْ أيّام جعْثَن كان قومي همُ قومُ الفرزدقِ ما استجارا** ((نصْب (قوم) أحسن ؛ لأن هم عمادٌ مع المعرفة ، وتكون رفعًا مع النكرة)) .
(١/ ٣٦٢) الشرح	٣- **إنّ ابن ضبة كان خيرًا والدًا وأتمُّ في حسَب الكرام وأفضلُ** ((ويُروى : لهو خيرٌ والدًا . قال أبو عبد الله : لا يجوز إلا هذه الرواية)).
(٢/ ٤٧٧) الشرح	٤- **أحسبتَ يومَك بالوقيط كيومنا يومَ الغبيطِ بقُلَّة الأرحالِ ؟!** ((قال أبو عبد الله : الرواية (بقنة يوم الغبيط) بالنصب . أراد : كوقعة الغبيط . ونصب ذلك على المعنى)) .
(٣/ ٨٧٥) الشرح	٥- **تَلوذُ بأحقِي نهشلٍ من مُجاشعٍ عياذَ ذَليلٍ عارفًا للمظالمِ** ((قولُه (عارفًا) نُصِب على الحال ، ويكون على الاستغناء ، ويكون على أنه خارجٌ من الحال)) .
(٣/ ١٠١٥) الشرح	٦- **وإذا أخندف بالمنازل مِن مِنًى طار القبائلُ ثَمّ كُلّ مَطِيرِ** ((يقول : إذا دعوتُ يالَ خِندف . بالمنازل : يريد : في المنازل ؛ لأن حروف الصفات يدخل بعضها على بعض ، فجاء بالباء ، وإنما أراد (في) . وهذا جائز كثير في القرآن والشعر)) .

في سياقات قراءة أبي عبيد الشارح لنصوص النقائض نلحظ عنايته ببعض الجوانب النحوية . وقد اخترنا بعضًا منها - في الجدول السابق- ، وتمثّلت في ستة شواهد :

في الأول : عرض الشارح لقاعدة نحوية مهمة ، ونبّه عليها ، وهي : (وجوب تقديم المفعول به على الفاعل إذا اتصل الفاعل بضمير المفعول به) . والفاعل في البيت الشعري اتصل به الضمير (الهاء) فوجب تأخيره عن المفعول به . ولكن الشاعر أخّر المفعول به للضرورة – كما أشار إلى ذلك أبو عبيدة– . ولتوضيح القاعدة أكثر استحضر الشارح النموذج الأكثر شهرة عند النحويين: (جزى ربُّه عديًّا). الذي تقدّم فيه الفاعل (ربُّه) على المفعول به ؛ لاتصال الضمير بالفاعل –(الهاء)– ؛ على الرغم من وجود ضمير يعود عليه . وهذا مخالف للقاعدة النحوية .

وعلى الرغم من اهتمام الشارح بالنحو وقواعده في النصوص ، إلا أنّه ذكر –بكل تجرّد– أنّ بعض النحاة يرون أن الشعر ليس بحجة في النحو ؛ لأن الشاعر يضطرّ إلى كسر القاعدة النحوية من أجل الوزن . وفي مواطن أخرى يؤكد أن الشعر يخدم النحو ، ويكون حجة له – كما في الشاهد (١)– .

وفي الشاهدَين(٢–٥) تتجلى عنايته بتوضيح مواطن ا لمفردات الملتبس إعرابها ، أو يصحّ فيها أوجُه عديدة من الحركات الإعرابية ؛ كنصْب لفظة (قوم) في قول الشاعر : (هم قوم الفرزدق) . أو لفظة (عارف) المنصوبة على الحالية ، ويصح أن تُنصب على الاستغناء وتمام الكلام.

في السياق النحوي يربط الشارح الرواية بسلامة التركيب ؛ فهو لا يأخذ بالرواية التي تخالف القواعد النحوية –كما في المثال (٣)– . فعلى الرغم من ورود رواية أخرى برفع كلمة (خيرٌ) إلّا أن أبا عبيدة رفضَها ، وأصدر حُكما نحويًّا بعدم جوازها ؛ متّكئًا في ذلك على سياق ترتيب البيت الذي حَكَمتْه (كان) التامّة .

وكثيرًا ما نجد الشارح يعلّل بعض اختيار الروايات ؛ ولا سيما إن كان لها علاقة بالسياق النحوي . ففي الشاهد (٤) يشير إلى أن رواية (يوم الغبيط) بالنصب لها علاقة بالمعنى . والالتفات إلى هذا الجانب في ربط سلامة التركيب والاختيار بالمعنى المراد –يعضد ارتباط الشرح

والتفسير لديه بالقراءة الفنية؛ أي: ربْط النحو بالمعنى المقصود . وهي درجة عالية من جماليات الشرح .

ونلمس في القراءة النحوية لأبي عبيدة بعض الإشارات إلى الحروف والأدوات التي قال بها النحاة – كما في الشاهد (٦)– . فهو يومئ إلى القارئ بوجود حروف نحوية تتبادل مواضعَها الكلامية دون تأثير على المعنى ؛ كحروف الجر التي يسمّيها (حروف الصفات) . وضرب لذلك مثلًا بجملة (بالمنازل) التي أراد بها الشاعر (في المنازل) . لكن أبا عبيدة اكتفى بذكر حكم هذا الاستعمال النحوي ، ولم يوضّح جمالية استعماله وشاعريته .

النقائض	الشاهد
(١/ ١٩٩) الشرح	١– ما أنت يا عنّاب من رهطِ حاتِمٍ ولا مِنْ روابي عُروَةَ بنِ شبيبِ ((الرابية : ما أشرف من الأرض . شبّه عظماء الرجال بها)) .
(٢/ ٦٠٤) الشرح	٢– إذا حرْبٌ تلقّح عن حِيالٍ ودرّتْ بَعْد مِرْيتِها اغتِصابا ((قال : وإنما شبه الحرب بالناقة . قال : وإذا طال حيال الناقة لقحت في أول قزعة . قال : وكذلك الحرب إذا تراخى سكونُها وطال أمرها لقحت في أول هيج . قال : فضرب الناقة مثلًا للحرب . قال : ومِرية : الناقة أن يمسح ضِرعها حتى تدرّ . قال : فكذلك الحربُ تهيج بالشيء بعد الشيء حتى تلقح)) .
(١/ ٢٠٥) الشرح	٣– ألا حيِّيا الرَّبْع القَواء وسَلِّما ورَبْعًا كَجُثْمان الحمامَيْنِ أدْهَما ((شبّه الربع وما فيه من لون الرماد والدِّمنة وأثر مصبِّ اللَّبِن وأثر بياض الأرض بريش القُمريّة؛ لما فيه من السَّواد والبياض)).
(١/ ٣٥٦) الشرح	٤– يمشون في حَلَق الحديد كما مشتْ جُرْبُ الجِمال بها الكُحَيلُ المُشْعَلُ ((الكُحيل : القطران . وحَلَق الحديد : الدُّروع . شبَّه الرِّجال –لِعِظَمِهم ولون الحديد عليهم– بالجِمال المهنوءة بالقطِران)) .
(٣/ ٤٥٠) الشرح	٥– لا قومَ أكرمُ من تميمٍ إذْ غدتْ عُوذَ النّساءِ يُسَقْن كالآجالِ ((قوله : عُوذُ النّساءِ : هنّ اللاتي معهن أولادهنّ . والأصل في (عوذ) في الإبل التي معها أولادها، فنقلتْه العربُ إلى النساء . وهذا من المستعار ، وقد تفعل العربُ ذلك كثيرًا . قال : والآجال : الفِرقُ من البقر والظباء . واحدُها : إجْلٌ)) .

أ- قراءة الصورة :

منْ سياسة أبي عبيدة في شرحه ، وتحديدًا : في قراءته البلاغية -نلحظ -بصورةٍ مكثّفةٍ- إشاراته المتعددة إلى الصورة المجازية في تركيب نصوص النقائض ، وتوقفه عليها ؛ مبسِّطًا أو شارحًا ، مفكِّكًا ومفصِّلًا .

والشاهد الأول في الجدول السابق مثالٌ - وغيره كثير - على توقُّفه المبسّط وإشارته العابرة لموطن التشبيه في البيت الشعري ؛ إذْ تراه في سياقات متعدّدة يشير بصورة عابرة إلى صورة التشبيه ، دون عرْضٍ لجناحي التشبيه ، أو شرحٍ للعلاقات الرابطة بينهما . بل دون كشْفٍ لجمال موقعها وبلاغة انزياحها عن أصل تعبيرها .

أما المثال الثاني فيبدو عليه مسحة من التفصيل النثري ؛ حيث يأخذ الشارح بوعي القارئ نحو تفكيك جملة التشبيه من ناحية العلاقة الرابطة بين المشبه والمشبه به ، مؤطّرًا الشرح بأقوالٍ حقيقيّة يمارسها العربي إذا طال عليه جيال الناقة . وهذا الاستناد قد أعطى للشرح جمالًا أوسع في تعميق وقع الصورة وشرحها .

وللتفصيل حيِّزٌ آخر في قراءة الشارح البلاغية ؛ إذْ نجده في مواقع متعددة يجزّئ أبعاد الصورة ، ويوضح أنساق كلٍّ من المشبه والمشبه به ، مع مزْج وجه الشبه بهما . (يُفهْم هذا من الشاهدين : ٣-٤) . فقد بيّن أبو عبيدة العلائق بين الربع وبين ريش القُمرية ، وبين الرجال الأقوياء ، وبين الجِمال المهنوءة .

والواقع أن هذا التفصيل الشارح لأجزاء الصورة تفصيلٌ سابق لزمن الشرّاح والنقّاد ، ولعل الشاهد (٥) يعمّق هذه الأسبقية ؛ حيث نلمس مقدرة الشارح على تفتيق مواطن الانزياح في الصورة عن موضعها الأصلي الأول إلى مكاشفة الموطن الآخر الذي هاجرت إليه ، فقال : (الأصل في عوذٍ في الإبل التي معها أولادُها) ، وأردف في أسلوبٍ توصيلي : (فنقلتْه العرب) ؛ موضّحًا هذا المستوى من الانتقال والمهاجرة (إلى النساء) .

ونجد في قراءته إشارات إلى الكناية في نقائض الشعراء ، يقول : ((جعل النَّعْل كنايةً عن القدم)) [١]

(ب) - قراءة الأساليب البلاغية ، وطرائق التعبير البلاغي :

لا تخلو قراءة أبي عبيدة البلاغية من الإشارة إلى بعض الأساليب البلاغية وطرائق أدائها ؛ من مثل : إشارته إلى الالتفات في بيت جرير :

أقولُ وقدْ طَالتْ لِذِكراك ليلتي أجدّك لا تسري كما بي نجومُها

قال : ((أجدّك : أي أبي جدّك . معناه : هو ا لجدُّ منك . يا ليلةً . خاطبها ثم رجع عن المخاطبة ، فقال : ما تسري نجومُها طولًا عليّ)) [٢] .

وأشار في موضع آخر في نصٍّ من ا لنصوص إلى أحد الأساليب البلاغية ؛ وهو الاستهزاء المضمر ، فقال : ((فانظر لعلّك تجد فخرًا في نهشلٍ . يهزأُ به)) [٣] .

ويدخُل في هذا البُعد إشارتُه إلى أسلوب التعجُّب ؛ قال : ((معناه : تعجّبوا لصعصعة . قال : ومن هذا الباب : (لإيلاف قريش) ، معناه : تعجّبوا)) [٤]

ويقف مراراً على مواطن القسَم موضّحًا سياقه وتعالقه مع معنى الشاعر المقصود ؛ من مثل قوله : ((قعيدكما : قسَم ؛ كأنه قال : بعبادتكما اللهَ الذي أنتما له عبدان . من المقاعدة)) [٥] .

وفي قراءته الشارحة نجد نثراتٍ من الاهتمام بالجانب العروضي . فعلى سبيل التمثيل ،

(١) النقائض ، ٣٠٧/١ .

(٢) المصدر السابق ، ٢٨٠/١ .

(٣) النقائض ، ٣٨٧/٢ .

(٤) المصدر السابق ، ٣٥٣/١ .

(٥) المصدر السابق ، ٣٤١/١ .

يقول : (قال : ألا حُبّ الوادي . فاقحم الباء ؛ كما قال : لا يقرأن بالسِّور . يريد لا يقرأْن السِّورَ . فأقحم الباء لتقويم الوزن)) [١] .

وقال في بيت الفرزدق :

كأن الهُذيل يقودُ كلّ طِمِرّةٍ دهماءَ مُقْرَبةً وكلَّ حِصانِ

: ((يريد : مُقرَّبة . فخفّف لوزن البيت . يعني : فيقرِّبون أكرم الخيل)) [٢] .

وأضاف في معرض آخر : ((قوله : ولا رَوَادٌ . يقول : ليست هي بطوّافةٍ . وخفّف (رَوادًا) لوزن الشعر)) [٣] .

وله إشارة إلى قافية من قوافي جرير ، قال : ((وكان جرير يسمّيها الدَّمّاغة . قال : وذلك لأنه قال قصائد على قافيتها ، كُلُّهُنّ أجاد فيها)) [٤] .

ويبدو على كل السياقات التي استحضر فيها الشارح إشاراته العروضية أنها وقفات عابرة، لا ترتبط بشرحٍ لجمالية النص وشعريته ، أو تعليلٍ لاستعمالها ، أو أثرها على دلالته .

ثَمّة أمرٌ نعاينه في القراءة الداخلية لشرح أبي عبيدة ؛ هو ظهور القراءة النقدية على شرحه. وهو ظهورٌ غير جليّ جلوّ اهتمامه بالتفسير والألفاظ المعجمية . إلا أنّه موجود ولا يمكن إغفاله . وأبرز مواطن هذا الوجود تمثَّل في نقْله المرويات الموازِنة بين الثلاثي الأموي[٥] ، والمرويات الناقدة لشعريتهم ، والكثير من الأحداث التي دارت حول تجرتبهم الشعرية ، وما قيل حولها من

(١) المصدر السابق ، ٩٤٢/٣ .

(٢) المصدر السابق ، ٩٨٩/٣ .

(٣) المصدر السابق ، ١٠٤٧/٣ .

(٤) المصدر السابق ، ٥٩٧/٢.

(٥) يُنظَر -مثلًا- : النقائض ، ٣٣٠/١ ، ٦٦٥/٢ ، ١١٢٠/٣ .

مآخذ ؛ من مثل : ((قال عمر : عجبتُ لقوم يفضّلون الفرزدق على جرير ، مع عفّة بطن جرير وفرجه ، وفجور الفرزدق وخبثه وقلة ورعه وخوفه من الله عز وجلّ)) [١] .

هذا من جانب نقْله المرويات والحوادث المتصلة بالنقد .

ومن جانبٍ آخر ؛ تظهر بعض آرائه النقدية حول النصوص ؛ كقوله في بيت من أبيات جرير : ((فعيّره بعدُ جريرٌ ، ولم يكن أكثر من ذلك . وكل ما ادّعى جريرٌ غير هذا فهو باطل . ويقال : إن جعثَن كانت امرأةً عفيفة مسلمةً صالحةً)) [٢]. إذْ يبدو رأيه النقدي جليًّا ، أعلن فيه بطلان ما قاله جريرٌ عن جعثن أخت الفرزدق ، ومؤكّدًا رأيه بنقل أقوال العامة حول عفتها وطهارتها .

وفي سياق آخر نراه يؤكّد على أمرٍ مهمٍّ في مفهوم الشعر ؛ وهو : أن الشعر يدخله الكذب والخيال ، ولا سيما في غرض الهجاء . قال : ((فهذا قول جريرٍ ، والهجاءُ مكذوبٌ)) [٣] .

* * *

ـ قراءة المعيار الدلالي :

أدرك أبو عبيدة أن قيمة النص النقائضي تكمن -فضلًا عن السياقات الفنية ؛ كاللغة ، والنحو ، والبلاغة ، والعروض- في الجانب المضموني ، والكشف عن المعنى الظاهر والمستتر .

وقد تجسّد هذا الإدراك في خطوتين : الأولى منهما : إدراكه ((للمضمون الحرفي للنصّ ؛ لأن التعرُّف إلى النصّ لا يكتمل إلا بهذا الإدراك لمعنى النصّ)) [٤] ، وظهر في شكل تفسير أو نثر

(١) المصدرالسابق ، ٥٦٥/٢ .

(٢) المصدر السابق ، ٣٩٧/٢ .

(٣) المصدر السابق ، ٣٩١/٢ .

(٤) الحمداني : حميد ،الفكر النقدي الأدبي المعاصر -مناهج ونظريات ومواقف، منشورات ، البحث النقدي ونظرية الترجمة ، جامعة سيدي محمد بن عبد الله ، فاس ، الإصدار السابع ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٩م ص٥٨ .

لمعنى البيت . ولعل الشاهد الثالث من القراءة اللغوية يؤكّد ذلك ، فقد لجأ فيه إلى الشرح التفسيري للمعنى ، موثّقًا شرحه بقوله : (يريد) . وفي مثال آخر يقول في تفسير بيت جرير :

جبيتَ جَبا عَبدٍ فأصبحتَ مُورِدًا غَرائبَ يَلْقَى ضيعةً من يذودُها

: «يقول : جمعتَ جَمْعَ عبدٍ ، فعجزت حين وردتْ عليك قوافيّ أن تنقضَها كما يعجز الضعيف عن ذياد الغرائب عن الماء» [(١)] .

وهو شرحٌ معتمدٌ على معنى ا لبيت اعتمادًا واضحًا ، دون إضافة معنى جديدٍ ، أو تأويلٍ لِلَفْظٍ .

وفي القراءة التفسيرية يذكر الشارح المعنى ويفسّره ، معلِّلًا في بعض الأحيان سببَ اختيار الشاعر بعضَ الألفاظ ، وصلتها بالمعنى المفسَّر . قال أبو عبيدة في هذا الجانب عند قول الفرزدق :

من اللّائي يظلُّ الأَلْف مِنْهُ مُنِيخًا مِن مخافته نهارا

: «قال : نهارًا . ولم يقل : ليلًا . لأن الأسد أكثر شجاعةً ، وقوّته بالليل . فيقول : هذا الأسد يظلّ الألف منه منيخًا بالنهار ؛ فكيف بالليل ؟!» [(٢)] .

أما الخطوة الأخرى في قراءة الشارح الدلالية فتمثلت في البحث عن زوايا النص ؛ فالشارح يُدرك جيّدًا أنّ النص الشعري ليس له قراءة واحدة أو ثابتة ؛ «نظرًا لأن النص يتضمّن دلالاتٍ أو معاني عديدةً ، يمكن اكتشافها من خلال هذه الزوايا» [(٣)] . ولهذا فهو يشيرُ في مواطن كثيرة إلى تعدُّدية بعض المعاني . قال في بيت الفرزدق :

---

(١) النقائض ، ١٨٦/١ .

(٢) المصدر السابق ، ٤٣٣/٢ .

(٣) حجازي : سمير سعيد ، النظرية الأدبية ومصطلحاتها الحديثة، دار طيبة ، القاهرة ، د.ط ، ٢٠٠٥م ص١٤٣ .

غَداةَ لقينا مِن لؤي بن غالبٍ هجان الغواني واللقاءُ على شُغلِ

: «مَن هَمَزَ لؤيَّ بن غالبٍ أخَذه من تصغير (اللّأْي) ؛ وهو : الثور من الوحش . ومَن ترَك الهمزَ أخذه من (لَوَيْتُ الشيءَ) . والهجان : البِيض . والغواني : العفائف اللاتي غَنين بأزواجهنّ» [1] .

فنلحظ في تفسيره للمعنى أنه أخذ في حُسبانه وجودَ قارئَين للشعر ومتلقِّيَيْن : أحدهما يقرأ المفردة بالهمزة ، والآخر لا يهمز . ولكل قراءةٍ معنًى ينتجُ عن اختيار النطق بالمفردة .

تارةً يظهر اهتمام الشارح بالبحث عن دلالة المعاني بسيطًا ؛ كأنْ يذكر المعنى مباشرة دون أن يفسر البيت أو ينثر معانيه . قال :

«*** إذا ما لَوَى بالكلبتين كتيفةً * ...**

يريد : أنه حَدّادٌ» [2] . فهو ذكر الدلالة المضمرة داخل نسيج هذا البيت مباشرةً ، من غير توقّف على معانيه ، ومباشرتها تفسيرًا أو توضيحًا .

وتارةً أخرى يذكر المعنى وتعدُّد وُجهات النظر فيه . قال في بيت الفرزدق :

نساءٌ بالمضايقِ ما يُوارِي مَخازِيْهنّ مُنْتَقبُ الخِمارِ

: «أي : إن المرأة يواريها خِمارُها ، وهؤلاء لا يواريهن الخمارُ ؛ لفجورهنّ . هذا قول إبي سعيد . وقال غيره : يعني : أنّهنّ يَبْرُقْنَ للرِّجال . وقال بعضهم : يعني : أنهنّ مقاريفُ ، فإذا انتقبن بدا سواد محاجرِهنّ» [3] .

(١) النقائض ، ٣٠٦/١.

(٢) المصدر السابق ، ٢٤٨/١ .

(٣) النقائض ، ٤٠٧/٢ .

فالشارح هنا يعي أنّ النصّ حمّال أوجه ، وقابلٌ لتعدُّدية المعاني ؛ فهي تتناسل من بعضها في حدود تأويلية معقولة ، أفصح عنها ونسب بعضها إلى قائليها . إلّا أنه لم يحدّد أي الأوجه أصحّ وأجود وأقرب إلى المعنى المطروح . وإنْ كان لم يفعل ذلك هنا فقد ذكر ذلك في قراءة أخرى ، قال فيها : ((يقول : أترجو كليب أن يكون لها حديث من المجد ولا قديم لها ! وقال غيره : أترجو كليب أن يأتي أخيرُها بشرفٍ ولا شرفَ لها ! والتفسير الأخيرُ أجودُ)) [١] .

٢ ـ المستوى الخارجي للقراءة :

يستند أبو عبيدة في قراءته الشارحة على عدة آليات لمكاشفة النص ؛ منها :

ـ الرواية :

حرص أبو عبيدة على إتمام عملية شرحه النّقائضَ ((من خلال إزالة الحواجز التي تحول دون الدخول إلى عالَم النصّ ، وفي رفع الموانع التي تحجب خلفيات هذا النصّ ؛ لتتوضّح مكشوفة للعيان ، ولتتبين عاريةً للقارئ والسامع)) [٢] . ولذا تجده يلحّ في قراءته الشارحة على ذِكْر مواطن الرواية المختلفة في البيت الشعري ؛ توثيقًا وتحقيقًا .

النقائض	الشاهد
(١/ ١٨٥) الشرح	**١ – لقد ولَدَتْ غسان ثالبة الشَّوى عروس السُّرى لا يقبَلُ الكرْم جيدها** ((ورُوي (ثالثة) ، جعلها كالضبع تمشي على ثلاث . والثالثة : المعيبة . أراد : أنها مشقّقة القدمين من الرَّعْي ، .... ورُوي (بالية) الشوى ، يعني : القوائم)) .
(١/ ١٧٥) الشرح	**٢ – لا يرفعون إلى داعٍ أعنّتَها وفي جَوَاشِنها داءٌ يجافيها** ((ويُروى : إلى الداعي)) .

(١) المصدرالسابق ، ٢٧٩/١

(٢) الترغي : عبد الله المرابط ، الشروح الأدبية في المغرب على عهد الدولة العلوية ، دراسة في الأنماط والاتجاهات، دار الأمان ، الرباط ، د.ط ، ٢٠٠٥م ، ص١٥٤ .

النقائض	الشاهد
(١/ ١٩٦) (١/ ٣٠٠)	ومثالٌ آخر : ((* **فإنْ يسلم اللهُ الرواسمَ بالضحى** * .... ويُروى : لئن سلّم اللهُ)) . وقال : ((* **عليهم فكانوا كالفَراشِ من الجهلِ** * .... ويُروى (إليهم))) .
(١/ ١٩٨) الشرح	**٣- أخُو البؤس أمّا ما بدا مِن عظامِه فبادٍ وأمّا مخُّهنّ فريرُ** ((ورُوي : (أخو البؤس) ، (أمّا لحمُه) (عن عظامه) (فعارٍ))) .
(١/ ٢٩٧) الشرح	**٤- ولو عَلِمتْ أنّ الوثاق أشَدُّه إلى النّار قالت لي مقالَة ذي عقْلِ** ((ويُروى : (أشُدُّه) . فمن قال : (أَشَدُّه) أراد : شِدّة الوثاق إلى النار . ومن قال : (أشُدّ) خوفَ النار)) .
(٢/ ٤٢٩) الشرح	**٥- فظلّ القينُ بعدَ نكاح ليلى يُطيرُ على سِبالكمُ الشّرارا** ((ويُروى : (يظلّ) . ويُروى : (يُطيِّر عن سبالكم) . والروايتان سواء)) .
(٣/ ٨٩٢) الشرح	**٦- وبالعمرين والضمرين نبني دعائمَ مجدُهنّ مشيّداتِ** ((ويُروى : (دعائمَ مجدَهنّ مُشيّداتِ) ، وهي الرواية الصحيحة بنصب المجد ، وبكسر ياء مشيدات)) .

الشواهد السابقة التي جاءت تمثيلًا لا حصرًا على عنايته بمسألة التحقق من الرواية وتوثيقها -تشير إلى أنه حريص على ذِكْر الروايات المختلفة للبيت الشعري ؛ سواءً كان الاختلاف كبيرًا أم بسيطًا ، مؤثّرًا في المعنى أو غير مؤثّر فيه .

ففي الشاهد الأول أشار إلى لفظة (ثالبة) وأن لها ثلاثَ رواياتٍ ، فتارةً تُروى (ثالبة) وتارةً (ثالثة) ، وأخرى (بالية) . ولم يكتفِ بذلك ؛ بل حلّل كلّ روايةٍ ، وتقارُبَها مع السياق العامّ للبيت .

أما الشاهدان (٢-٣) ففيهما إشارات إلى اختلاف الرواية اختلافًا يسيرًا ؛ كاختلاف مفردة (داع) عن (الداعي) ، فإحداهما حُذفت منها (ال) التعريف ، والأخرى التي اختارها

الشارح رُويت نكرةً . وهناك اختلافٌ في روايات الأبيات بين الأسماء والحروف ، وغيرها ؛ كالاختلاف بين (إنْ -لئن) ، و (عليهم -إليهم) ؛ على الرغم من وجود فوارق تنتُج عن استعمال إحدى اللفظتين دون الأخرى ، إلّا أن الشارح لم يلتفت إلى المقارنة الجمالية والشعرية التي قد تخلّفها روايةٌ عن روايةٍ في المعنى الواحد .

ثَمّة أمرٌ ما يقف عليه الشارح غالبًا في اختلاف الرواية وتوثيقها ؛ وهو : ربْط الرواية بالمعنى ؛ كما في الشاهد(٤) . ففيه إعلانٌ صريحٌ من الشارح باختلاف الروايات بين المفردات من حيث الحركات ، وهو اختلافٌ ينجُم عنه تغيير في سياقات المعنى المنتَج .

ولا يكتفي أبو عبيدة بوصفه شارحاً متلقياً لاختلاف الروايات بذكرها ، والوقوف على المعاني الناجمة عن اختلافها ؛ بل يقرنها -وهو أمرٌ نادرٌ - برأيه الشخصي . قال في الشاهد (٥) : (والروايتان سواء) . أي إنّه يقول برأي مضّمر : إن اختيار أيٍّ منهما للبيت الشعري لن يؤثر في معناه . وقال في الشاهد السادس : (وهي الرواية الصحيحة) .

إن توثيق الرواية واختيار الصحيح منها يفتح لنا باب القول : إن أبا عبيدة في قراءته الشارحة كان أمينًا ، وحريصًا في نقله وروايته ؛ إذ نلحظ تنبيهاتِه العديدةَ على أن بعض القصائد أو أجزاءً منها مصنوعة . كقوله : ((وبقية هذه القصيدة مصنوعة))[١] . وقوله : ((قال بنو أسد وغطفان : هذه مصنوعة ، لم يشهد الأسْودُ النّسار))[٢] .

كما نجده في كثير من السياقات الشارحة يقول : سألتُ فلانًا ، وسألتُ فلانًا ، وحدثني أبو منيع الكلبي[٣] .

(١) النقائض ، ٤٠٣/٢.

(٢) النقائض ، ٤١٦/٢ .

(٣) يُنظَر : المصدر السابق ،١٩٣/١ ، ٣٣٥ ، ٣٤٣ .

ـ قراءة الشعر بـ : الشعر ، والـمَثل ، والقرآن ، والحديث :

قراءة أبي عبيدة الشارحة شأنُها شأن كل القراءات «لا تنطلقُ من فراغ ، وإنما تكون دائمًا مبنية على نصوص ومعارف سابقة مخزونة في موسوعة القارئ ، ثم تتحرّك وتنتعش كلّما واجهتْ نصًّا ، وحصل تفاعُل بين النصّ والقارئ» [١] . ومصداق ذلك : ما تراه في نسيج القراءة من استحضارٍ كبيرٍ للأبيات الشعرية من خارج النصّ الأصلي . وكذلك الأمثال التاريخية ، والآيات القرآنية الكريمة ، والأحاديث النبوية الشريفة . وسندلّل على جزءٍ منها للتمثيل على هذه الآلية فحسب :

في قراءة الشعر بالشعر يعمد الشارح إلى استحضار نصوصٍ لشعراء آخرين ؛ لدافع التأكيد على معنى مفردةٍ ، ثم يشرحها . ومن ذلك قوله : «والقرمل والأفاني : نبات ضعيف لا قُوة له . وقال أبو النجم في تصداق ذلك :

*** يخبطْن ملاحًا كذاوي القرملِ ***» [٢] .

فهو هنا يستحضر قول الشاعر أبي النجم ليعمّق ما قاله عن معنى لفظة (القرمل) .

وغالبًا ما يستحضر الشارحُ شعرًا لغير شعراء النقائض ، من باب الرد على النقيضة ، أو الشعر ، أو الموقف الذي يحدث بين الثلاثي الأموي وبين الشعراء الآخرين . فهو يقول -مثلًا- : «فردّ على جريرٍ أبو الورقاء عقبة بن مليص المقلِّدي ، فقال ... وقال غسّان ... فأجابه جرير ... وقال غسّان ... وأنشد» [٣] .

ويحضر الشعر للبرهنة على أن موافقته للمعنى كوقْع الحافر على الحافر ؛ لا من باب

(١) بو حسن : أحمد ، في المناهج النقدية المعاصرة ، دار الآفاق،الرياض ، الطبعة الأولى، ١٤٢٥هـ ٢٠٠٤م ، ص٧٢.

(٢) النقائض ، ٣/٩٩٩-١٠٠٠.

(٣) يُنظَر : النقائض ، ١/١٧٣ ، ١٧٤ ، ١٧٦.

السرقات ، بل من باب توارُد الخواطر وتجاذُبها . فمثلًا : بعد أنْ ذكر الشارح بيت جرير :

وإنّي لقوّالٌ لكلّ غريبةٍ وَرُودٍ إذا السّاري بِليلٍ تَرَنَّما

قال : «الغريبة من الشعر : التي لم يُقَل مثلُها . والوَرُود : التي ترِدُ البلدان على أفواه من يتغنّى بها إذا سار ليلَه ؛ كما قال الفرزدق :

تغَنّى يا جريرُ بغير شيءٍ وقد ذهب القصائدُ للرُّواةِ

فكيف تردّ ما بعُمان منها وما بجبال مصرَ مُشَهَّراتِ

وكما قال الأعشى :

به تنفضُ الأحلاسُ في كلِّ منزلٍ وتعقد أطراف الحبالِ وتُطلقُ

خَروجٌ بأفواه الرُّواةِ كأنها قِرى هندوانيٍّ إذا هُزَّ صمّمَا» [(١)]

كما يحضر الشعر خادمًا لموقف تاريخي ، أو حادثة تاريخية اجتماعية ، أوتمهيدًا لِذكر أعراف العرب ، وما قالتْه في بعض النماذج اللغوية ، أو الفكرية ، أو الاجتماعية[(٢)] .

ويستعين الشارح في قراءته الشعرَ بالأمثالِ . وأكثرُ حضورها إنما هو في سياق الاستدلال على معنى لفظة شعرية ؛ كقوله : «الرّثيئة : اللبنُ الحامضُ يُحلَب عليه الحليبُ . وهو أطيبُ اللبن. ومَثَلٌ للعرب : إنّ الرّثيئة مما يفثأُ الغضبا» [(٣)] . ويغلِب على هذا الاستعمال والتوظيف للمثل العربي في قراءاته تجرُّده من أي ربْطٍ لجمالية المثل أو تعالقه مع بنية البيت وتركيبه الشعري خدمةً للمعنى ، وتأثيرًا في فنّياته . إلا أننا نلحظ أن للمثل في الذهنية العربية سلطة قوية ومؤثرة على

(١) المصدر السابق ، ٢٢٦/١، ينظر ديوان الأعشى،تحقيق محمد محمد حسين،بيروت مؤسسة الرسالة،ب.ط،٢٦٧.

(٢) يُنظَر : المصدر السابق ، ٣٧٢/٢ ، ٥٦٣ .

(٣) النقائض ، ٣٧٩/٢، وله استحضارات متعددة للأمثال ؛ يُنظَر : ١٦٨/٢ ، ١٧٢ ، ٢٢٨ .

المتلقّي ، ولعل هذا ما جعل أبا عبيدة يستحضر الأمثال مرتكزةً ومرتبطةً «بحياة البادية . وقد اعتاد الناس تقبُّل مضامين الأمثال باعتبارها خلاصة تجارب العقلاء من الأجداد ، وهي مُدعمة -في الغالب- بمجانساتٍ صوتية تقوّي الشعور بصحّة محتواها» [١] .

لا يخلو شرح أبي عبيدة من استحضارٍ لآية من القرآن الكريم ، أو حديثٍ نبويٍّ شريف ، وهو استحضار يعضد القولَ أنّ الرواة عادةً ما يجمعون الشعر خدمة للغة الفصحى التي كُتِب بها القرآن الكريم . ومما جاء في هذا البُعد التوظيفي قولُه : «الواشي : المبلِّغ الكلام يريدُ به الشرّ . يقول العرب : وشى بينه ، يشي ، وشايةً ... يقال : نَمّ الحديثَ ينمُّه ؛ إذا حكاهُ . فإذا غيَّره ولوّنه قيل : وَشَى . ومن هذا : الوَشْيُ في الثوب ؛ من التلوين . وقوله عز وجلّ : (لَا شِيَةَ فِيْهَا) ؛ أي : لا لَون فيها غير الصُّفرة» [٢] .

أما ا لحديثُ فجاء في قوله : «وقوله طربال ؛ وهو حِصن معروف . قال : وفي الحديث : **(إذا مررتَ بطربال مائل فأسْرِع المشْي)** » [٣] .

كما قال : «وجاء في الحديث أن يوم الجمعة يوم أزهر ، وليلتُها غرّاء» [٤].

ويبدو على توظيفه للحديث داخل شرحه المفردات أنه تأكيدٌ لهذا الشرح ، وتوسيع فضاء النظر حول المفردة من جهات عدّة .

- القراءة التاريخية الاجتماعية :

يسيّس الشارح أبو عبيدة البُعدَ التاريخي والاجتماعي في قراءته للنقائض بآلية واضحة

(١) العمري : محمد ، في بلاغة الخطاب الإقناعي -مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، الطبعة الثانية ، ٢٠٠٢م ، ص٩٣ .

(٢) النقائض ، ٣٣٣/١، وللمزيد يُنظَر : ٣٥٤/١ ، ٣٦٥ ، وغيرها .

(٣) المصدر السابق ، ٤٩٢/٢ .

(٤) المصدر السابق ، ٣٩٩/٢ .

وملفتة ؛ إذ تظهر السلطة التاريخية والاجتماعية على أبعاد شرحه البيت الشعري ؛ من مثل : وقوفه على بيت الفرزدق الذي يقول فيه[١] :

وقد لبستْ بعد الزبير مجاشعٌ ثيابَ التي حاضتْ ولم تغْسِل الدِّما

شارحًا بالتفصيل حديثَ مقتل الزبير -رضي الله عنه- . ولم يقف على معنى ا لبيت إلا في نصف سطر فقط ، وحيِّزُ المعنى تُرك للحادثة التاريخية .

يُلحظ على شرح الشارح اهتمامه الكبير بذِكر أيام العرب ، والأنساب ، والمعالم الجغرافية ، والطباع الاجتماعية من ملبسٍ ، ومأكلٍ ، وأعراف . فهو يفصّلُ كثيرًا في أنساب الأفراد والقبائل . يقول في أحد أبيات النقائض : ((جُحَيْش بن زياد ، أحد بني زبيد بن سليط ، وصائد سليطي ، وعيساء جدّة غسّان بن ذُهيل)) [٢] .

ومن الشواهد على وقوفه على المأكل والملبس ، والعُرف الاجتماعي :

قوله : ((الخزير : شيٌ يُعمَل من الدقيق ، شِبْه العصيدة)) [٣] .

وقال : ((المهازم : لعبة يلعبونها ، يُغطَّى رأسُ بعضهم ثم يُلكَم ، فيقال له : من لكمكَ ؟ فيقول : فلان)) [٤] .

وفي سياق ذكره الملبس قال : ((والمَسَكُ : جماعةُ مسكةٍ ، وهي : أسورةٌ من عاجٍ ، ومن قرونٍ ، ومن ذيلٍ ؛ يلبسُها الأعرابُ)) [٥] .

---

(١) النقائض ، ٢٤٦/١ .

(٢) المصدر السابق ، ١٦٩/١ .

(٣) المصدر السابق ، ٢٤٧/١.

(٤) المصدر السابق ، ٢٠٣/١ .

(٥) النقائض ، ٣٣٧/١.

وأغلب استحضاراته الاجتماعية كانت قراءةً توكيدية ، تعليميةً ، توثيقيّةً .

٢-٢ : شرح نقائض جرير والأخطل [١] :

يُنسَب هذا الكتاب إلى أبي تمّام ؛ جمع فيه مؤلّفُه النقائضَ الشعرية التي دارت بين جرير والأخطل ؛ شارحًا بعضَ أبياتِها ، وتاركًا بعضَها الآخر .

يظهرُ على جمْعِهِ اهتمامُه بالنص وملابساته ومناسباته ؛ أكثر من اهتمامه بالشرح . ولا يختلف شرح الشارح في هذه النقائض عن غيرِه من الشُّرّاح الذين سبق أنْ تطرّقْنا إلى آليّاتهم في الشرح ؛ إذ لا يبدو ظاهرًا عليه أيُّ أثرٍ لروح الشاعرِ المجدد: أبي تمّام .

وسأقف في مدارسة الشرح في كتاب (النقائض) على أبرز مستويات القراءة فيه :

ـ المستوى الداخلي .

- القراءة اللغوية .

يقفُ أبو تمام في قراءته الشارحة على مفرداتِ بعضِ الأبياتِ الشعرية شارحًا معناها ، وموضِّحًا ما لابَسَها من غموضٍ ؛ خدمةً تعليميّةً لمتلقيه . فهو يسعى في أغلب قراءته إلى توضيح معنى البيت ؛ من خلال توضيح مفرداته ، وتبسيط معناها ، والإشارة إلى جذرها واشتقاقاتها . ومن هذا ما نراه في شرحه قولَ جريرٍ :

أَجِدَّكَ لا يَصْحُو الفُؤادُ المُعَلَّلُ وَقَد لاحَ مِن شَيبٍ عِذارٌ وَمِسْحَلُ

قال : «العِذاران : العارِضان ؛ كعِذار اللِّجام ، وهو : ما سال على الخدّين من اللحية . والمسحلان : فوق ذلك ؛ وهما : جانبا اللحية . والمِسحل من اللّجام : المعترض في فم الدابّة .

(١) سنعتمد في البحث عن آليات الشرح على كتاب ،نقائض جرير والأخطل ، المنسوب إلى أبي تمّام ، عناية وتعليق وشرح ، انطون صالحاني اليسوعي ، المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين ، بيرت ، دار الكتب العلمية ، ١٩٢٢م .

والقائمُ في الفَم : الفأس)) [١] .

وفي سياق آخر من شرحه نجده يقول : ((قال - يعني (يوم البشر) وهو للجحّاف بن حكيم . مار سرجس : كلمة نصرانية -))[٢] .

ويظهر اهتمامُه في الجانب اللغوي بإشاراته المتكررة إلى أصل الكلمة ، وجذْرها : ((المصاليتُ : الشُّجعان ، الأنجادُ . الواحدُ مِصلاتٌ . قال الأثرم : وأصلُ هذا الحرفِ : الانصلاتُ في العَدوّ ؛ وهو : الذّهاب والسرعة . ثمّ جُعل في الإقدامِ في الحربِ)) [٣] .

كما أنّه - في أغلب شروحه للمفردات- يشير إلى اشتقاقات اللفظة . يقول : ((و يعومان : يسبحان . و عامَ يعومُ عومًا : إذا سَبَحَ ... سُمِّيتْ وَجْنَاءَ ؛ لِغِلَظِ وجْنَاتِها . وقيل أيضًا : الوَجْناءُ : الذليلةُ في خِطامها . واشتقاقُها من قولهم : وَجَّنْتُ الأديمَ : إذا عَرَكْتُه في الدّبوغةِ لِيَلِينَ)) [٤] . وهي إشاراتٌ توضيحيةٌ للمعنى ، ومسانِدةٌ لفهْمه .

ويبدو من الاستشهادات السابقة أن الشارح أَوْلى اهتمامَه بشرح المفردة ، فوقف وقوفًا متكرِّرًا على شرْحها . ولعلّ هذا الوقوف والاكتفاء به بعض الأحيان دون الدخول إلى فضاء تحليل معنى البيت كاملًا -مردُّه شعور الشارح بأنّ في الشعر العربي القديمِ ألفاظاً صعبة على سامعيها ؛ فاقتضى ذلك تفسيرَها ؛ ببيان معناها [٥] .

وفي اتجاه عناية الشارح بالمفردة يتولّد اهتمامُ بالمترادفات ؛ إذ نلحظ تنبيهاتِه المستمرَّةَ على

(١) شرح نقائض جرير والأخطل ، ص٦٤ .

(٢) المصدر السابق ،ص٩١.

(٣) المصدر السابق ، ص٩٨.

(٤) المصدر السابق ، ص٣٧ ، ٥٥ .

(٥) قباوة : فخر الدين ،منهج التبريزي في شروحه ، والقيمة التاريخية للمفضليات، دار الفكر ، دمشق د . ط، ١٩٧٧م، ص٩٧ .

وجود مترادفاتٍ للمفرداتِ الشعرية في البيت الشعري ، واتصال المترادفاتِ بتحديد المعنى المقصود . يقول : «تسحَل : تصُبّ . يقالُ : سحلتْ السماءُ ، وسحّتْ ، وسجمَتْ ، وهَتلتْ ، وهتَنتْ ، وهَطلَتْ ، وهَضَبَتْ ، وأَلَثَتْ ، وأرذّتْ ، وأثْجَمتْ ، وأغْبَطتْ . هذا كلُّه في السَّيَلانِ»[1].

ويتقارب في هذا السياقِ اهتمامُه أيضًا بالإشارة إلى أن للمفردةِ الواحدةِ معنيَيْن مختلفَيْن ؛ كقولِه في شرْح بيتِ الأخطل :

وَإِذَا رَأَيْنَ الشَّيْبَ لَمْ يَقْرَبْنَهُ وَالغَانِيَاتُ عَنِ الكَبِيْرِ غَوَانِي

: «الغانيةُ : ذاتُ الزوج . ويقال : التي استغنتْ بجمالها . ويقال : التي غَنِيتْ في بيت أبويها عن أنْ تتزوّج» [2] .

في قراءة أبي تمّام الشارحةِ هناك العديدُ من الإشاراتِ الدالّةِ على اهتمامه بالمفردة في سياق اللغة ؛ فهو يشيرُ إلى تذكيرها وتأنيثها ، وجمْعِها وإفرادِها وتثنيتها ، وتصغيرها ، وهمْزِها ، ونُطقِها في اللغات .

ومن أمثلةِ ذلك :

قالَ في شرح بيتٍ للأخطل : «واحدُ الأرجاءِ : رجًا . والاثنانِ : رَجَوَانِ . قال معاوية بن أبي سفيان لزياد بن أبيه في الحسَن بن عليّ : إنّ الحسنَ لا يُرمَى به الرَّجَوانِ» [3] . فهو يشير إلى إفراد لفظة (أرجائها) ، وطريقة تثنيتها . ثم يؤكد ذلك بقولٍ لمعاوية بن أبي سفيان -رضي الله عنه- ؛ وهو من أفصح فصحاء العرب ، وأدهاهم لغةً ، وفكرًا .

(١) نقائض جرير والأخطل ، ص٥٩.

(٢) المصدر السابق ، ص٢٢٠ .

(٣) المصدر السابق، ص٥٣ .

وقال : «مُدام : جمْعُ مُدامة . والمِفْصل : اللسانُ . والمِفْصَلُ : واحدُ المفاصل ... و شَكِيّةٌ : تصغيرُ شَكْوة» [١] .

وفي وقوفه على الهمْزِ قال : «السكرانُ : موضعٌ . والرابيةُ – غيرُ مهموزةٍ– : ما أشرفَ من الأرضِ . وهي : الرَّبْوةُ ، والرِّبْوةُ . ويقال : رَبَأَة» [٢] .

ويبدو على إشاراته تلك عدمُ ربْطِها بالمعنى ؛ حيث لم يذكر الشارحُ علاقةَ نُطقِها بغير همزٍ بالمعنى ، وتأثيرَها في دلالته .

أمّا التذكيرُ والتأنيثُ فقد أومأ إلى ذلك في قوله : «السلاحُ ؛ يُذكَّر ويُؤنَّث» [٣] . وهي إيماءةٌ عابرةٌ لم يشرحْ فيها سببَ اختيارِ الأخطلِ تأنيثَ لفْظةِ (سِلاحة) في بيته الشعري ، وأبعادَ هذا الاستعمال ؛ فقد اكتفى بالإشارة إلى قابليّتها للتذكير والتأنيث ، معتمدًا – في ما نظنّ – على فطرة المتلقّي وسليقته ؛ الذي سيفطَنُ لجمالية هذا الاستعمال للمفردة ، ويتقبّلها دون تعليلٍ لاستعمالها وتوظيفها .

وفي جانبٍ آخر من القراءة اللغوية نجد الشارح ينبّه إلى أنّ بعضَ المفرداتِ تؤدّي إلى معنًى واحدٍ ، لكنها قد تتعرّض للقلْبِ في نُطقها . قال : «المُكبَّلُ : المُقيَّدُ . والكَبْلُ : القَيْدُ . ويُقلَبُ فيقال : مُكَلَّبٌ» [٤] .

وقال في نطْقِ بعض المفردات حسبَ لغة الأقوام ومساكِنهم : «أزْهَرُ : أبْيَضُ . وفي الشّمال لغاتٌ : شَمَالٌ ، و شَمْأَلٌ – بالهمْز – ، و شَأْمَلٌ ، و شَمَلٌ» [٥] . وهي إشاراتٌ دالّةٌ على اتّساع

(١) النقائض جرير والأخطل ، ص٥١،٤٩.

(٢) المصدر السابق ، ص٤٨ .

(٣) المصدر السابق ، ص٢٢٢ .

(٤) المصدر السابق ،ص٥٤.

(٥) المصدر السابق ، ص١٩٤ .

اللغة، وفضاءاتِها التعبيرية عن المعنى الواحدِ بمفرداتٍ لها إيقاعٌ صوتيٌّ مختلفٌ .

ثَمَّةَ إشارةٌ أخرى إلى أنّ الحروفَ تتعاقَبُ في المفردة الواحدةِ . قال : «يُقال : المَدَى ، والنَّدى . والميمُ والنونُ تتعاقَبانِ ، وكذلك : الميمُ والباء . قال رُؤبةُ :

*** وَكُلُّ فَيْفَاءَ عَلَيْها غَيْهَمُ ***

يريدُ : غَيْهَبًا .

... وما يتعاقبان من الحروفِ كثيرٌ» [1] .

وكل هذا في القراءة اللغوية يوحي بأن الشارح يهتم بالخروج عن سياق المفردات في النص ،إلى تقديم ثقافة معرفية لغوية.

- القراءة النحوية :

يرتبط المعنى بالنحو . وقد «خرج علم المعاني من رَحِم علم النحو ، فنما ، واستغلظَ ، واستوى على سُوقه» [2] ؛ ولذا لا تخلو الشروح الأدبية للشعر من الوقوف على الأبعاد النحوية ، والإشارة إليها .

وأبو تمّامٍ في شرحه النقائضَ برْهَن في فضاءات قراءتِه على أهمّية النحو في إبراز المعنى من عدمِه . وفي الجدول التالي نماذِجُ لذلكَ - على سبيل التمثيل ؛ لا الحصر - .

(١) النقائض جرير والأخطل ، ص٥٨ .

(٢) زهدي : الحسين ، التواصل : نحو مقاربة تكاملية للشفهي ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، د.ط ، ٢٠١١ ص٥١ .

النقائض	الشاهد
(ص٣٣)	١- فأمّا عُميرُ بْنُ الحُبابِ فَلَمْ يَكُنْ لَهُ النِّصْفُ فِي يَوْمِ الهِياجِ وَلا الْعُشْرِ ((يريد : ولا نِصف العُشر . فلذلك جَرَّهُ)) .
(ص٨٢)	٢- إنّ القَرَارَةَ وَالنُّبُوحَ لِدَارِمٍ وَالـمُسْتَخِفَّ أَخُوهُمُ الأَثْقَالَا ((والـمُستخفّ ؛ قال الكسائيُّ : أرادَ : وإنَّ المستخفَّ الأثقالَ أخوهم . يستخفّ الأثقال على كلمتين . ولم يَرْضَ : وَإِنَّ المستخفَّ الأثقالَ أخوهم . وقال الفرّاءُ : هذا جائزٌ . واختارَ خفْض المستخفِّ على إلغاء الواو ؛ كأنه قال : لدارِمٍ المستخفِّ . ويجوزُ أن تُلقَى الواوُ ويُقطَعُ الألفُ من المستخفِّ)) .
(ص١٢١) (ص١٩٢)	٣- طَرَقَتْ نَوَاحِلَ قَدْ أَضَرَّ بِهَا السُّرَى حَتّـى ذَهَبْنَ كَـلَاكِـلًا وَصُـدُورَا ((هذا النّصْبُ في معنى الحالِ ؛ كقولِكَ : ذهبْتُ قُدُمًا وذهَبَ أُخُرًا)) . أَلا تَجْزِيْنَ وُدِّي فِي لَيَالٍ وَأَيّامٍ وَصَلْتُ بِهِ طِوَالَا ((هو مجرورٌ ، وكأنّ نصْبه على الحالِ)) .
(ص٦٧)	٤- سَرَى نَحْوَكُم لَيْلٌ كَأَنَّ نُجُومَهُ مَصَابِيحُ فِيهِنَّ الذُّبَالُ الـمُفَتَّلُ ((ويُرْوَى : ليلًا . يجعلُه ظرفًا . واللّيلُ هو : الجيشُ الكثيرُ ؛ لسَوادِه ... ومَن روى : ليلًا ؛ فالنجومُ : الكواكبُ . والنصبُ رواية عمارة . والليلُ لا يسري ، ولكنّه يُسرَى فيه ليلًا ؛ جعل الليلَ ساريًا . والأوّلُ أجودُ)) .
(ص١٢٦)	٥- وَلَدَ الْأُخَيْطِلَ أُمَّهُ مَخْمُورَةً قُبْحًا لِذَلِكَ شَارِبًا مَخْمُورَا ((ذكَّر الفعلَ ؛ لأنّه جعلَ المفعولَ بينه وبين الفاعل . وهذا قبيحٌ . وكذلكَ : إذا جُعِل بين الفعلِ وفاعلِهِ بظرفٍ رُبّما ذكّروه)) .
(ص١٣٦-١٣٧)	٦- يَوْمَ الكُلَابِ وَقَدْ سِيْقَتْ نِساؤُكُمُ سَوْقَ الجَلائِبِ مِنْ عُوْنٍ وَأَبْكَارِ ((مَن رَوى : الجلائبَ ؛ أرادَ : جمْعَ الجَلوبَةِ التي تُجلَبُ للبيعِ... ومَن روى : الحلائبَ ؛ فإنّ الحَلوبةَ: التي تُحلَبُ .ويقال:حَلُوبٌ...والوجْهُ إثباتُ الهاء في فَعُولة ؛ إذا كانتْ مفعولًا بها؛ مثل : القَتوبَةِ : التي تُقتَب ... وفَعُولٌ ؛ إذا كانتْ فاعلةً بغيرها ؛ نحوُ امرأةٍ صَبُورٍ وشَكورٍ . قالوا : إذا أرادوا يكونَ ذلكَ الفعلُ منها كثيرًا . ولم يَبْنُوا الاسمَ على فِعْلٍ -حذفوا الهاء- ؛ لأنهم لو بَنَوا شَكورًا على شَكرتُ لقالوا : شاكرة . فلمّا لم تُبْنَ على الفعل جاءتْ باللفظ الذي جاءَ به الذِّكر)) .

يتجلّى في هذه الشواهدِ المعروضةِ عنايةُ الشارح بالوقوف على الظواهر النحوية التي تكشفُ عن دلالة البيت وتوضحّ معانيه ؛ ففي الشواهد : الأول ، والثاني ، والرابع -نلحظُ ربْطه للحركة بمراد الشاعر ؛ فهو يقول : (يريدُ : ولا نِصف العُشر ؛ فلذلك جَرّهُ) . فالجرُّ لمفردة (العُشْرِ) التي نبّه إليها الشارحُ دلَّ على مقصدِ الشاعر في الإشارة إلى أن (عُميرَ بنَ الحُبابِ) لم يكنْ له في يوم الهياج (نِصْف العُشْر) .

وبما أن القواعدَ النحوية والحركاتِ الإعرابية تؤثّر في إظهار المعنى ؛ فإن الشارح نبّه إلى بعضها . فها هو حين اختار رواية (سرى نحوكم ليلٌ) برفْع (ليلٌ) لا ينصبُها -أشارَ إلى أن هناك مَن رواها بالنصب ؛ أي : جعل الليلَ ظرْفًا ؛ ومِنْ ثَمَّ أضحى الليلُ ساريًا لا مُسرًى فيه . والأجودُ -في رأيه- لإظهارِ المعنى روايةُ الليلِ بالرفعِ .

في الشاهد الثالث يفسّر الشارح الجمل الشعرية التي تُشْكِل على متلقّيها ؛ وهي (حتّى ذهبْن كلاكِلًا وصُدورا - وصَلْتُ به طِوالا) . ففي الجملة الأولى بيّن أنّ النصبَ في معنى الحال ، وفي الأخرى بيّن أنها لفظةُ (طِوالًا) مجرورة ، إلّا أنّها نُصبت في البيت الشعري على الحاليّة .

وفي سياق التوضيح للمعنى فسّر الشارحُ سببَ تذكيرِ الشاعر للفعل (وَلَدَ) الذي كان نتاجًا لتأخير الفاعل وتقديم المفعولِ به (الأخيطل) . ولم يكْتفِ بهذا التوضيح ؛ بل ذكر رأيَه في هذه الصياغة ؛ فهو يراها قبيحةً ؛ لأن السياق الشعري يستوجبُ تأنيث الفعل . وهو رأيٌ يدلّل على أهمية مراعاة القوانين النحوية التي تتطلّب في صياغتها مراعاةَ تأنيث الفعل مع الفاعل المؤنّث، وتذكيره مع الفاعل المذكَّر .

وفي مسائل اللغة وأوزان المفردة الصرفية نجد الشارح يفسّر ويشرح لملتقيه سببَ اختيار الشاعر لمفردة (الجلائب) مِن : (جَلوب) على وزن (فَعول) ، متجنِّبًا وزْنَ (فَعُولة) ؛ فالشاعرُ - كما يحلّلُ أبو تمّامٍ- لم يَبْنِ الاسمَ على فعلٍ ، فحذفَ الهاء ؛ لأن وزن (فَعول) فاعلٌ في غير هذا الموضع، وله دلالة تكثير الفعل . أو كما قال : (أن يكون الفعلُ منها كثيرًا) . وهي إشارة صامتةٌ إلى جمالية الاستعمال من الشاعر .

ـ القراءة البلاغية والنقدية :

في تلقّي أبي تمّامٍ الشارح لنقائض جريرٍ والأخطل يلْفِتُه بعضُ جماليّات اللغة ؛ فتجدُه يشير إلى مواطن التشبيه ، واللغة المجازية ، والأساليب البلاغية في الأبيات الشعرية .

وفي ما يلي نماذِج من تلك المَواطن :

أكثر ما أشار إليه الشارح في فضاء اللغة الجمالية الشعرية هو التشبيه ؛ إذ يحرصُ على الوقوف عليها ، وتوضيح صِلات الصورة بالمعنى ؛ من مثل قوله في بيت جريرٍ :

رُفِع المَطِيُّ بِكُلِّ أَشْعَثَ سَاحِبٍ خَلَقِ القَمِيْصِ تَخَالُهُ مُخْتالَا

: «رفَعَها في السَّيرِ سُرعتُها ؛ فشبَّه هذا الراكبَ لِمَيلِه يمينًا وشمالًا وضرْبه برأسِه مِن فرْط النُّعاس بالرجلِ المختالِ في مِشيته» [(١)] .

وقالَ في موطنٍ آخر : «العِنانُ كنايةٌ عن الشَّرف ؛ يقول : شرَّفوني فوق كلِّ شريفٍ» [(٢)] . فهو يبيّن موطن التشبيه أو الكِناية ، ثم يشرح -كما في مفردة (عنان)- المرادَ من التكنية في البيت .

كما أشار الشارحُ في سياق قراءته البلاغية إلى مواضع اللغة المجازية في الأبيات . قال في بيت الأخطلِ :

فَلَمّا انْتَحَى نَحْوَ الْيَمَامَةِ قَاصِدًا دَعَتْهُ الجَنُوبُ فَانْثَنَى يَتَخَزَّلُ

: «وقولُه : دَعَتْهُ الجَنوبُ . أي : استدْعتْهُ ، وجمَعَتْهُ ، وأمَرَتْهُ . وليس هناك دُعاءٌ ؛ إنّما هذا مِثلُ قولِ أبي النّجمِ ...

*** بَاتَتْ تُنادِيهِ الجَنُوبُ والصَّبا ***

(١) نقائض جرير والأخطل ،ص٨٥ .

(٢) المصدر السابق ،ص٢١٤ .

وليس ثَمَّ نداءٌ . وقال أيضًا :

*** إذْ قالت الأنْساعُ لِلْبَطْنِ : الْحَقِ ***

وليس هناك قولٌ . وهذا كثيرٌ في كلام العربِ» (١) .

فهو هاهنا يشيرُ إلى أن الرّياحَ لا تدعو الأنساعَ ، ولا الأنساعُ تقولُ ، ولا الجَنوب تنادي ؛ إنما هو استعمالٌ مجازي جائزٌ في اللغة الشعرية ؛ بل إنه كثير الاستعمال عند العرب .

في فضاء اللغة الجمالية يقف الشارح أبو تمّامٍ على بعض الأساليب البلاغية الشعرية ؛ كالالتفاتِ ، والتعجُّب ، والإشارة إلى الاستفهام . ومن أمثلةِ هذا قولُه في بيت جريرٍ :

إِنَّ السَّوارِي وَالغَوَادي غَادَرَتْ لِلـرِّيحِ مُخْـتَرَقًا بِهِ ومَجَـالا

: «والمُخْتَرَق : المُسْلَك به . هذه الهاء للرَّبْع . ثم رجَع إلى ذِكر المنازل» (٢) .

وقال في بيتين لجريرٍ ؛ هما :

هَلْ رَامَ جَوُّ سُوَيْقَتَيْنِ مَكانَهُ أَمْ حُلَّ بَعْدَ مَحَلِّنا البُرْدانِ ؟

أَصَحَا فُؤَادُكَ أيَّ حِيْنِ أَوانِ أَمْ لَمْ يَرُعْكَ تَحَمُّلُ الجِيرَانِ؟

: «يقول : هل برَحَ مكانَهُ ؟ . قالَهُ تشوُّقًا إلى تلك المواضع ؛ فقالَ وهو يستفهمُ نفسَه ... قوله : أيَّ أوانِ . تعجُّبٌ . أرادَ : أيّ حينٍ صحَا . لبُطْءِ صَحْوِه» (٣) .

لا يخلو شرْح أبي تمّام في النقائض من مواقف نقدية وآراءٍ في سياق النقد الأدبي . وقد أشرْنا سابقًا في قراءته النحوية إلى ذِكْرِ رأيه في تذكير الفِعْل مع تأنيث الفاعل ، واستقباحِهِ هذا الاستعمالَ المخالفَ لقانون النحاة .

---

(١) نقائض جرير والأخطل ، ص٦٠ ، ٦١ .

(٢) المصدر السابق ، ص٨٣ .

(٣) المصدر السابق ، ص١٩٨ ، ١٩٩ .

ومن آرائه النقدية على بعض الأبيات قولُه في بيت جريرٍ :

أَوَجَدْتَ فِيْنَا غَيْرَ غَدْرِ مُجَاشِعٍ وَمَجَرِّ جِعْثِنٍ وَالزُّبَيْرِ مَقَالَا ؟!

: ((عيَّر بني مجاشع بقتْل الزبير . وقتَلَهُ ابنُ جُرموز -لعنَ اللهُ ابنَ جُرموزٍ- ، ولم يكنْ لمجاشعٍ في قتله ذنْبٌ . وممَّا ادّعى على جِعْثِنٍ باطلٌ وزُورٌ)) [١] .

فالشارح أبدى رأيَه في المعلومات التاريخية التي يستخدمها جريرٌ في هجائِه الفرزدقَ ؛ فقد كذّبَ قولَه ، ووضّح الخطأ الذي وقع فيه جريرٌ ؛ حيث أكّد أنّ بني مجاشعٍ بريئون من دم الزبير ، وأنّ ما قاله عن جِعْثِنٍ -أخت الفرزدق- باطلٌ وافتراءٌ ، وتزويرٌ للحقيقة .

من المصطلحات النقدية التي ذكرها الشارحُ مصطلحُ (المُقايَسة) . قال : ((المقايسةُ : أن تقول : أبي أشرفُ من أبيك ، وأبي فلانٌ وجدّي فلانٌ)) [٢] .

وذَكر مصطلح (المعارضة) ، فقال : ((ولم يذكر الأخطلُ في قصيدته هذه جريرًا ، ولا رهْطَه ؛ فعَارَضَه جريرٌ ، فقال ...)) [٣] .

ومن الأوجُه النقدية التي بدتْ في قراءته الشارحة أن يذكر معنيين للمفردة في سياق البيت ثم يختار منهما ، ويوضّح الأصحّ . ومن ذلك قولُه في بيت الأخطل :

كَأَنَّ بِطُبْيَّها وَمَجْرَى حِزَامِها أَدَاوَى تَسُحُّ الماءَ مِنْ حَوَرٍ وُفْرِ

: ((طُبْياها : مثل طُبْي العَنْزِ ؛ وهو من الناقةِ الخِلْفُ ، وهو الذي يخرُجُ منه اللَّبَن . ويقال : الطِّبْيُ : ما بين كلِّ خِلْفَين ... والأوّل أصحّ)) [٤] .

---

(١) نقائض جرير والأخطل، ص٩٧ .

(٢) المصدر السابق ، ص٢٢٤ .

(٣) المصدر السابق ، ص٦٣ .

(٤) المصدر السابق ، ص٣٧.

- **قراءة في المعيار الدلالي** (البحث عن مقاصد القول) :

يعتقدُ الشارحُ يقينًا بأنّ الشعر يختلف عن غيره من أنواع القول ، و «أن شعرية الكلام مَظِنَّتُها في تعدُّد دلالاته ، وأن الاتفاق على وحدتها قد يُزري بهويّته التخيلية التي ترفعُه خطابًا مختلفًا عن غيره من أنواع القول» [١] . ولذا بحث في قراءته عن المعاني الشعرية ، وكشف عن تعدُّد دلالتها عند متلقِّيها .

في بحث الشارح عن مقاصد القول في أبيات النقائض يستعمل مفرداتٍ محدَّدة ؛ مِن مثل: (قال ، يريدُ ، يقول ، عَنَى) [٢] . وهي مُوحيةٌ بأن المعنى الناتج عن الشرح نابعٌ من النصّ ، أو من مُنتجِه . ولعلّ ما يبرهِن على هذا ما نجده من عباراتٍ تسبقُ بعض تفسيرات الشارح ؛ كقوله : (والمعنى عندي ، وعندي) . قال شارحًا بيتَ جريرٍ :

أَخَذْنا عَلَى الخُورِ - قَدْ يَعْلَمُونَ - رِدَافَ المُلُوكِ وَأَصْهَارَها

: «قال : الخُورُ هي : الإبل تُركَب وتُقاد الخيلُ ؛ فإذا قَارَبوا الغارةَ رَكِبوها . ويُروَى : على الجُون . قال : وهي الخيلُ . واحدُها جَونٌ . والمعنى عندي غير هذا ؛ الخُورُ يعني : مُجاشعٌ . وقد سمّاهم في غيرِ مكانٍ ، ووصَفهم بالخُور . ولا معنى للإبل والخيل هاهنا» [٣] .

في قراءة الشارح للأبيات نلمس مستوياتٍ متعدّدةً للشرح ؛ فنجدُ الشرح النثْري المبسِّط للمعنى ؛ كقوله في شرح بيتِ الأخطل :

وَنَقَّتْ بِلَا شَيْءٍ شُيُوخُ مُحَارِبٍ وَمَا خِلْتُها كانت تَرِيْشُ وَلَا تَبْرِي

(١) التهالي : البشير ، مقدمة في نقد الشعر عند العرب خلال القرن الهجري الحادي عشر ، مكتبة القراءة للجميع ، ومطبعة النجاح الجديدة : الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، ١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م ، ص٤٦ .

(٢) يُنظَر : النقائض ص٣٥ ، ١٠٢ .

(٣) المصدر السابق ،ص٤٦ .

: «النّقيقُ : صوتُ الضفدع . يقول : هي تصطخِبُ ، وليستْ ممّن يضُرُّ ولا ممّن ينفعُ . وخِلْتُها : حسبْتُها»[١] .فالشارح لا يزيدُ عن نثْر مفردات البيت ، وإعطاء المعنى الأَوْلى له .

وفي مستوًى آخر نجده يتتبّع دلالة المعاني غير الظاهرة من البيت ؛ فبعْد أن شرح المعنى أوضح الدلالة من هذا المعنى والمقصودَ به . قال في شرح هذا البيت :

وَقَدْ غَبَرَ العَجْلانُ حِينًا إذا بَكَى عَلَى الزَّادِ أَلْقَتْهُ الوَلِيْدَةُ في الكَسْرِ

: «الوَليدَةُ : الأَمَةُ . الكَسْرُ : مُؤَخّر البيتِ . يقول : كان إذا استطْعَم أَلْقتْه الوليدُ إلى الكَسْر ولم تُطعِمْه . والكَسْرُ : ما عن يمينكَ ويسارِك إذا دخلْتَ المِظَلَّةَ . يُخْبِرُ أنّه لا خيرَ عندهم»[٢] . فما بعد قوله : (يخبر) هي منطقة الإفصاح عن الدلالة المضمرة للمعنى الذي شرحه بعد قوله : (يقول) .

من آليّات أبي تمّامٍ في قراءته الشارحة الباحثة عن الدلالة الساكنة بَطْنَ المعنى : الاستنادُ إلى بعض أقوال الشُّرّاح الآخرين في تصحيح المعاني المشروحة . ففي بيت الأخطل :

أُمَيّةُ والعَاصِي وإِنْ يَدْعُ خالِدٌ يُجِبْهُ هِشامٌ لِلْفَعالِ ونَوفَلُ

قال : «هشامُ بن المغيرة المخزومي،والعاص بن أمية بن عبد شمس ،ونوفل بن عبد مناف. قال أبو المنذر : هذا باطلٌ ؛ وذلك أنه لم يكن لخالدٍ جَدٌّ مِنْ هؤلاء الذينَ ذكَر . فقيل له : فما معنى قوله : هشامٌ ونوفلُ ؟ قال : أراد بهشامٍ الجودَ ؛ من قولِكَ : هَشَمَ الثَّريدَ . و هَشَمَ له من مالِه : إذا أعطاه وقطَع له . ونوفلُ : من النوافِل ؛ وهي : العطايا»[٣] .

يبدو من نقْله تفسيرَ (أبي المنذر) أنّه يعتقدُ أنّ النصَّ الشعريَّ حمَّالُ أوجُهٍ ، وقابِلٌ

(١) المصدر السابق ، ص٣١ .

(٢) نقائض جرير والأخطل، ص٣٥ .

(٣) المصدر السابق ، ص٥٩.

للتفسيرَين ؛ ولهذا لم يعترض على تفسير أبي المنذر ، ولم يؤيّده أيضًا ؛ بل جعَل للقارئ فضاءً شعريًّا واسعًا كي يتقبّل فيه كلَّ معطيات النصّ ودلالته .

يميل الشارحُ في قراءته الدلالية إلى ذِكْر الأقوال في المعاني الشعرية ، والاستناد إلى أقوال العلماء . قال في بيت الأخطل :

وَإِنْ كُنْتِ قَدْ أَقْصَدْتِنِي إِذْ رَمَيْتِنِي بِسَهْمِكِ ؛ وَالرَّامِي يَصِيدُ وَما يَدْرِي

: ((قال أبو سعيدٍ : من الدِّرَايةِ . وقال غيرُه : ربّما أصابَ الرامي ما لا يريدُ . وقيل فيه : أنْ يخْتِل ؛ من الدَّرِيَّةِ التي يَسْتتر بها رامي الصّيدِ)) [(١)] .

ـ المستوى الخارجي .

- الرواية والتوثيق :

((إن توثيق القول أو الكلام يفيدُ نسبته إلى قائله ، أو إسناده إلى مصدره الذي انبثق منه ، أو رُوِي عنه ؛ قصْدًا إلى إثبات كلامه ، وترسيخ قوله على وجه الصحّة)) [(٢)] .

حرصَ أبو تمام على ذِكْر الروايات المختلفة للأبيات ، موثّقًا أحيانًا الرواية إلى قائلها ، وأحيانًا كثيرةً -وهي الحال الأغلب- يذكر الرواية بدون ذكرٍ لراويها ؛ إنما يقول : (ويُروى) ، متجاهلا ذكر القائل.

ومن شواهد ذلك قولُه في بيت جريرٍ :

أَخَذْنَا عَلَيْكُم عُبُورَ البُحورِ وَبَرَّ البِلادِ وَأَمْصَارَها

(١) نقائض جرير والأخطل ، ص٢٩ .

(٢) طايعي : أحمد ،نصّ القراءة لدى علماء الغرب الإسلامي، نموذج الأعلم الشنتمري ، طوب بريس الرباط، الطبعة الأولى ، ١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م ، ص٩٧ .

: «عُبورَ : جَوانِبُها . الواحدُ : عِبْرٌ . ويُروَى : عُيُون . يريدُ : عيون الماء» [١] . فهو هنا لا يذكر القائل ، إنما اكتفى بالتوضيح أنّ للبيت روايةً أخرى تستبدل (عيون) بـ(عبور) ؛ وهي تناوُلية قد تغيِّر المعنى ؛ لذا بيّن الشارح المراد بالعيون في قوله : (يريد : عيون الماء) .

وفي موطنٍ آخر من توثيقه للرواية نجده يسند الرواية إلى قائلها . يقول : «روى سيبويه : (على مستقلٍّ للنوائب) ، (أخاها) ، (إذا شالتْ عِضاضًا) . ونصَبَه على التعظيم والثناءِ عليه» [٢] . وإعلان اسم الراوي (سيبويه) فيه إشارة إلى حِرص الشارح على ضروة توثيق الروايات المختلفة للبيت وتأكيدها ؛ لا سيما إنْ كانت للرواية علاقة بالسياق النحوي . ففي الشاهد السابق كان موطن الاختلاف في الروايتين بين الرفع والنصب في مفردة (أخاها) . وذِكْر اسم سيبويه علّامة اللغة وواضع قوانين النحو -قد يؤثّر في تلقّي السامعين ، وقبولهم .

في الرواية واستحضارها يربط الشارح اختيارها بالمعنى ؛ مؤكِّدًا أنّ كلّ رواية تؤدي إلى معنًى آخر . قال في بيت الأخطل :

مِنْ كُلِّ مُشْتَرِفٍ شَدِيْدٍ أَسْرُهُ سَلِسِ الْقِيَادَ تَخَالُهُ مُخْتَالَا

: «و (مجتنِب) يُرْوَى . قال : كانوا يركبون الإبل ويجتنبون الخيلَ ؛ وهذا تفسيرُ مَن روَى : مِنْ كُل مُجْتَنِبٍ . و مُشْتَرِف : مُشْرف» [٣] .

- قراءة الشعر بالشعر ، والقرآن ، والأمثال :

للمعنى ظلالٌ مضمرة غامضةٌ ، لا يكفي شرحُها وتفسيرُها لإظهار فاعليتها ؛ بل تحتاج إلى مساندةِ نصوصٍ خارجيّة ، وسياقاتٍ متنوعة ، وأن تشترك قوى كثيرة لإطلاق فاعليتها[٤] .

(١) نقائض جرير والأخطل ،ص٤٧ .

(٢) نقائض جرير والأخطل ، ص١٠٣ .

(٣) المصدر السابق ، ص٧٥ .

(٤) يُنظَر : ريتشاردز : آيفورأرمستر ونغ ،فلسفة البلاغة ، ترجمة ، سعيد الغنامي ، ناصر حلاوي ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، د.ط ، ٢٠٠٢م ، ص٧٣ .

ومن هذا الباب كانت استعانة الشارح في تفسير نقائض جرير والأخطل بنصوصٍ لشعراء آخرين تارةً لشرْح معاني مفرداتٍ وتفجير الفضاءات المتداخلة بها ، وتارةً للتعلُّم وتفسير الشعر ، أوللتأكيد على حادثة تاريخية ، أو من باب المماثَلة الشعرية ، أو السلخ والأخذ والسرقة . ومن شواهد ذلك : توسُّعُه في تفتيق معاني مفردة (مَذِل) التي جاءت في بيت الأخطل :

يَرْعَيْنَ عَهْدَكَ مَا رَأَيْنَكَ شَاهِدًا وَإذا مَذِلْتَ يَصِرْنَ عَنْكَ مِذالا

قال : «المَذِلُ : الغَرِضُ بالشيءِ الكارِهُ له . والمَذِلُ : الذي لا يكتُم سِرَّهُ . قال الطِّرِمّاحُ :

مَذِلٌ بِغايِبِ ما يُجِنُّ ضميرُه غَرِدٌ يُعَشِّرُ بالصّباحِ وَينْكِدُ

والمَذِلُ : الطَّيِّبُ النَّفْسِ بإنفاقِ مالِه . قال الأسودُ بنُ يعفر :

فَلَقَدْ أَرُوحُ إلى التّجَارِ مُرَجَّلًا مَذِلًا بِمالِي لَيِّنًا أَجْيادِي

والمَذِلُ والمَذيلُ : الغَرِضُ . ومنه قول الراعي :

مَا بَالُ دفِّكَ بالفِراشِ مَذِيلا أَقَذًى بِعَيْنِكَ أَمْ أَرَدْتَ رَحِيلا ؟!

ويُقال : مَذِلتْ رِجْلُه ؛ إذا خَدِرَتْ . قال :

إذا مَذِلَتْ رِجْلِي ذَكَرْتُكِ أَشْتَفِي بِذِكْرَاكِ مِنْ مَذْلٍ بِها فَيَهُونُ

وهو : الامذلالُ : الخَدَرُ في المفاصل . قال ذو الرِّمَّة :

وذِكْرُ البَيْنِ يَصْدَعُ في فُؤادي وَيُعْقِب في مَفَاصِلِيَ امْذِلَالَا»[1] .

إنّ دافع الشارح في التدليل على اتساع فضاء بعض المفردات وتنوّع دلالاتها جعَله يستحضر شعر الطرّمّاح ، وابن يعفر ، والراعي النميري ، وذي الرمّة ؛ استحضارًا تفاعليًّا مع سياق بيت الأخطل .

(١) نقائض جرير والأخطل ،ص٧١-٧٢ .

إنّ تفسيرَ الشعرِ وشرْحَه بالشعرِ أحدُ أهمّ آليّات أبي تمّامٍ في الكشف عن دلالات البيت .

ومن هذا ما قاله في تفسير معنى بيتِ جرير :

أَفْنَى الـمُلُوكَ فَأَضْحَوا بَعْدَهُ جَزَرًا بِصَارِمٍ مِنْ سُيوفِ الهِنْدِ بَتّارِ

: «الصّارِم : السيفُ القاطعُ . والبتّارُ : القَطّاعُ . وأراد بقوله : (أفنى الملوكَ) قولَ القائل في أرجوزته :

تَرَى الـمُلوكَ حَوْلَهُ مُغَرْبَلَهْ بِقَتْلِ ذَا الذّنبِ وَمنْ لا ذَنْبَ لَهْ» [١] .

فهو في هذا الاستحضار يفسِّر الشعر بالشعر ؛ بوصفه آليّة منهجيّة مقنَّنة.

ويحضُر الشعرُ مساندًا لحدَثٍ تاريخيٍّ ؛ كاستحضاره لأشعار العديد من الشعراء ، أمثال : زُفر بن الحارث ، وحُميد بن حريث ، والزُّبير ، وغيرهم . في يوم الـمَرْج [٢] .

وفي قراءة الشارح للشعر بالشعر نجده يتوقف كثيرًا عند المعاني المشتركة بين الشعراء ، مقيّدًا إشاراته ببعض المصطلحات ؛ كقوله في سياق تشابُه المعاني : وهذا مِثْل .

ومنه : قال جريرٌ:

وَرَأَيْتُ رَاحِلَةَ الصِّبا قدْ أَقْصَرَتْ بَعْدَ الذَّمِيلِ وَمَلَّتِ التَّرحَالَا

قال : «يقول : لـمّا كَبُرتُ كَفَفْتُ مِنْ غَرْبِي ؛ وهو : حِدَّتُه . وليسَ ثَـمّ راحلةٌ . وهذا مثل قول زُهير :

وَعُرِّيَ أَفْرَاسُ الصِّبا وَرَوَاحِلُهْ» [٣] .

(١) نقائض جرير والأخطل ، ص١٤٦ .

(٢) المصدر السابق ، ص٢٠-٢٦ .

(٣) المصدر السابق ، ص٨٤ .

ويستعمل الشارح مصطلحات : سَلَخ -سرق -أخذ ؛ في قراءته ، وهي مصطلحات استوجبت استحضارَه المعاني المسلوخة أو المسروقة . قال في بيتِ جريرٍ :

إنِّي امرُؤٌ مُضَرِيٌّ في أَرُومَتِها لَنْ تسْتَطِيْعَ مُسَامَاتي وأَخْطَاري

: ((وهذا البيتُ سَلَخَه من قول الأخطلِ :

بِمُعْرِضٍ أَوْ مُعَيْدٍ لِبَنِي الخَطَفَى يرجُو جريرٌ مُساماتي وأَخْطاري)) [١]

أمّا في السرقات فقد قال في بيت جريرٍ :

وَالظَّاعِنُونَ عَلَى العَمْياءِ إِنْ ظَعَنُوا وَالسَّائِلُونَ بِظَهْرِ الغَيْبِ : مَا الخَبَرُ ؟

: ((هذا البيتُ للأخطلِ ؛ سرقَهُ وادّعاهُ)) [٢] . وهي جملةٌ تؤكِّد ما سبق قوله من أنّ الشارح يميل إلى توثيق الأبياتِ ونِسْبتها إلى قائليها .

يظهر استناد الشارح إلى القرآن الكريم والحديث الشريفِ في شرْحه في مواضعَ متعدِّدةٍ وكثيرةٍ ؛ وهو استدعاءٌ توضيحيٌّ وتفسيريٌّ . من مِثْل قوله : ((وَجَبَ قلْبُه ؛ يَجِبُ وَجِيبًا . وذلكَ إذا جَبُن وفَزِعَ . و وجَبَ البيعُ ؛ يجِبُ وجوبًا . ووَجَبَ المَيْتُ : إذا ماتَ . وفي الحديث : (**فإذا وجَبَ فلا تبْكِيَنّ باكِيَةٌ**) . وقال اللهُ -عزّ وجلّ- : ﴿**فَإِذَا وَجَبَتْ جُنُوبُهَا**﴾ الحج: ٣٦)) [٣] .

وفي سياقٍ آخر قال : ((رِجالًا : مُشاةٌ رَجَّالةً ؛ من قول الله -تبارَك وتعالى- : ﴿**فَرِجَالًا أَوْ رُكْبَانًا**﴾ البقرة: ٢٣٩)) [٤] .

(١) نقائض جرير والأخطل، ص١٤٣ .

(٢) المصدر السابق ، ص٧٢ ، ويُنظَر لمصطلح (الأخْذ) : ص١١١ .

(٣) المصدر السابق ، ص١٠٦.

(٤) المصدر السابق ، ص٧٧ .

أمّا شواهد استعانته بالأمثال العربية فقد جاء أغلبُها في سياق تفسير الشعر وتوضيح معناه ؛ كقوله في بيت جريرٍ :

أَسْلَمْتَ أَحْمَرَ وابْنَ أُمِّ مُحَرِّقٍ وَلَقِيْتَ يَوْمَئِذٍ أَزَبَّ نَفُورَا

: «أزبُّ : كثيرُ الشَّعْر . وفي المثل : كُلُّ أَزَبَّ نَفُورٌ . ويكونُ شَعْره على أُذُنَيْهِ» (١) .

فقد استعانَ الشارحُ بالمَثَل العربي لتفسير قول جريرٍ : (أَزَبَّ نَفورًا) . فبيَّن – من خلال المثل العربي– أنّ الذي يكثُر وبْرُه حول أذنيه يكونُ كثيرَ الفزع والنُّفور ؛ لأنّ الريح تحرّكُ وبْر أُذنيه، فيسمعُ له دويًّا ، فيخافُ . وهذا عينُ ما أشار إليه جريرٌ في بيته .

- القراءة التاريخية والاجتماعية :

يلجأ الشارح في قراءته الشارحة إلى استحضار التاريخ والأُطُر الاجتماعية ؛ وكأنّه بذلك يوقِنُ «بأنّ النصّ الأدبي الواحد يمكن أن يمتلك وظائف مختلفة في سياقات أدبية واجتماعية واقتصادية مختلفة» (٢) .

ومن الشواهد المبرهِنة على ذلك : ما نلمسه في حديثه المطوَّل عن الحرب التي وقعت بين بني أمية وقيس وبين باقي المسلمين على الخلافة ؛ فقد استشهد الشارحُ بأشعارٍ متعدِّدةٍ لمؤيِّدي خلافة التوريث ومعارِضيها . فوظّف الأشعارَ للكشف عن تاريخ هذه المدّة وما حملتْه من تفصيلٍ للحوادث والآراء ، والمنازعات (٣) .

وفي سياق المرجعيّة التاريخية يستعين الشارح بذِكْر الأيام ؛ كاستحضاره يومَ الشرعبية ، الذي كان يومًا لتغلب على قيس . ويومَ الثَّرثار ، الذي بكى فيه الجحّاف عميرَ بنَ الحُباب ، وابنَ

(١) المصدر السابق ، ص١٢٥ .

(٢) إلرود إيش و د.فوكيما ، نظرية الأدب في القرن العشرين ، ترجمة وإعداد : محمد العمري ، إفريقيا الشرق، المغرب ، الطبعة الخامسة ، ٢٠٠٤م ، ص٢٨ .

(٣) يُنظَر : النقائض ،ص٢-١٦.

الهزَّم ، وقال :

يا عَبْلَ ؛ أكْرَمُ حُرَّةٍ في قَوْمِها حَسَبًا ، وأقْرَبُه لِكَهْلٍ سَيِّدِ

وَلِماجِدٍ بَطَلٍ ؛ أَلَمَّا تَعْلَمِي أَنَّ المَنِيَّةَ للرِّجَالِ بِمَرْصَدِ؟

وَلقَدْ وَجَدْتُ عَلى عُمَيْرٍ حِرَّةً بَرَدَ الغَلِيلُ وَحَرُّها لَمْ يَبْرُدِ

وتَتكامَلُ نظْرَةُ الشارحِ في قراءته للنصِّ الشِّعْرِيِّ مع السِّياقِ الاجتماعي ؛ حيث يستعين في شرْحِه بالفكر الاجتماعي ، وقراءةِ أساطيرِه وعاداته ، وتوضيحِها من خلال بعض النصوص التي تُفضي بذلك .

وشاهدُ هذا تفسيرُه قولَ جريرٍ :

فَيَوْمًا يُدانِينَ الهَوى غَيْرَ ما صِبًا وَيَوْمًا تَرَى مِنْهُنَّ غُولًا تَغَوَّلُ

فقد وقفَ على تفسير معنى صورة (غُولًا تَغَوَّلُ) ؛ متطرِّقًا لوجودها عند بعض الشعراء مثل : كعب بن زهير- ، ثم توسَّع في ماهية الغِيلان ، وكيف عرضتْ لتأبّط شرًّا . وأسطورةِ العربِ في كيفية قتْل الغولِ مِن ضرْبةٍ واحدةٍ[1] .

٣- الشروح على كتب المختارات الشعرية :

بطبيعة الحال ؛ سيختلف الشرحُ في كتب المختارات الشعرية عنه على كتب النقائض والدواوين الشعرية ؛ وهو اختلافٌ نابعٌ من طبيعة الكتابة والتأليف ، حيث لم يكن الشرح هو الهدف التأليفي في كتب الاختيارات . وعلى النقيض من ذلك ؛ فقد يكون أحدَ أهمّ أهداف التأليف في الدواوين الشعرية .

(١) النقائض ، ص٦٤ ، ٦٥ .

ومن الشروح على كتب المختارات الشعرية التي توقّفت على أشعار الثلاثي الأموي : شرح المرزوقي لحماسة أبي تمّام . وهو شرحٌ «استطاع فيه أن يُبدعَ أفضلَ شروحِ الحماسة ، وأغْزَرَها بالقضايا الأدبية والنقدية واللغوية ، وعرَضَه بأسلوبٍ أدبيٍّ يدلُّ على قُدرته الفائقة في تحليل الشعر، واستكناه معناه» (١) .

وسياسة رؤيته الشرحية والمنظور الذي ينطلق منه في شرح نصوص الثلاثي وتفسيرها – يمكن تلخيصها في ما يلي :

المنظور الدلالي :

في شرحه النصوصَ المختارةَ أَوْلى المرزوقيُّ اهتمامًا واضحًا بتفسير المعنى وتبيين دلالاته وأبعاده الجمالية ، والتأكيد على سموّه وجِدّتِه . وهي أولويّةٌ عبّر عنها بشفافية تامّة في مقدمته الناقدة ؛ حيث قال : «فعِيار المعنى : أن يُعرَض على العقل الصحيح والفهم الثاقب ؛ فإذا انعطَفَتْ عليهِ جَنَبَتَا القولِ والاصطفاء مستأنِسًا بقرائنه –خرجَ وافيًا ، وإلّا انتقصَ بمقدارِ شَوبه ، ووحشتِه» (٢) .

وقوله هذا يريد به : «أن المعنى يجبُ أنْ يُوسَم بالسموّ ؛ وذلك بالجنوح إلى الابتكارِ والجِدّة ، والاختلاف عن المعهود والمتداوَل . أي : أنّ المتلقّي مُجْبَرٌ على خرْق أُفُقِ توقُّعٍ يُعرف بشرف المعنى وصحّته ؛ وذلك بتجنُّب المبتذَل المألوف الذي فَهِمَه العقلُ ولا حاجةَ له لأن يُعرَض عليه ؛ لأنه سيكون ممجوجًا مرذولًا من قِبَل المتلقّي . فما يُعرض على هذا العقل وجبَ فيه شيءٌ من الإغراب والإغراق ، والمخالَفة للمعهود» (٣) .

---

(١) الزهراني ، أحمد عطية ، النقد الأدبي التطبيقي ،شروح ديوان أبي تمّام نموذجًا ، خوارزم العلمية جدة، د.ط ، ١٤٢٥هـ ، ص٣٨٢ .

(٢) مقدّمة المرزوقي لديوان حماسة أبي تمام ، تحقيق أحمد أمين ، وعبد السلام هارون ، مطبعة لجنة النشر والترجمة ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٣٨٧هـ –١٩٦٧م ، ٩/١ .

(٣) عبد الله : ابن عيني ،أفق التوقُّع في عمود الشعر لأبي علي المرزوقي، جُذور ، نادي جدة الأدبي ، العدد ٣٢ ، شوال ، ١٤٣٣هـ ، سبتمبر ، ٢٠١٢م ، ص٢٢٣ .

وهو معيارٌ يجدُه المتتبِّعُ في شرحِه العامِّ للنصوصِ المختارةِ . ففي ما يخصُّ شرحَه وتحليلَه لأبيات الفرزدق وجريرٍ المختارةِ نجدهُ يميل في شرحه إلى جمْع بيتين أو ثلاثةً ، وتفسيرِها جملةً واحدةً ؛ مبرزًا مراد الشاعر فيها ، بعد أنْ يشرح بعضًا من ألفاظها -إذا استوجب السياق التفسيري ذلك- . ومثال هذا قوله في بيتٍ الفرزدق :

إِنْ تُنْصِفُونا يَالَ مَرْوَانَ نَقْتَرِبْ إِلَيْكُم ، وإلّا فَأْذَنُوا بِبعادِ

: «يقول : إنْ حملتمونا في مجاورتنا لكم على السَّواء ، وتركتم البغْي علينا والعلاءَ - اختلطْنا بكم ، وطلبْنا موافقتكُم ؛ وإلّا فاعلموا أنّ البعادَ منكم همَّنا وهِمّتُنا . لأنّه إذا لم يكنْ لنا صبْرٌ على الاهتضام ، ولا طريقٌ إلى الانتقام -فلا ثالثَ لهما إلّا الانتقال . ويُقال : أُذِنْتُ بكذا ؛ إذا علمتَ به فاستعْدَدْتَ له . و آذَنَني فلانٌ . ومنه الأذان بالصلاة» [1] .

فيظهر من الشرح ؛ ولا سيما ابتداؤه بلفظة (يقول) اهتمامُه بالدخول إلى المعنى المرادِ مباشرةً . وقد وضح ذلك من تفسيره للمعنى تفسيرًا مبسَّطًا وواضحًا . كما وضحتْ عنايته باستنباط دلالة البيت الأبعدِ حينما حاول تعليلَ معنى البيتِ الذي شرَحَه في قوله : (لأنه إذا لم يكن لنا صبرٌ على الاهتضام ، ولا طريقٌ إلى الانتقام ؛ فلا ثالثَ لهما إلّا الانتقال) .

والمرزوقي في شرحه يحاول أن يربط بين الأبياتِ ومعانيها ؛ فبعْد هذا البيت شرَح بيتًا آخرَ، فقال : «والكلامُ خارجٌ على أنّه تفسيرُ البعاد الذي ذكره ، وبيانُه . يقولُ : إنْ سُمْتُمُونا خسْفًا ، وأذقْتُمُوناً في ولايتكم عَسْفًا ؛ فإنّ لنا عنكم في الأرض مبتَعَدًا ومنْتَأًى» [2] .

يغلُب على شرح المرزقي أبياتَ الفرزدق وجريرٍ المختارةَ الشرحُ التّبسيطي التوضيحي ؛ فهو يهدف إلى إيصال فكرة النصّ ؛ لذلك ركّز على توضيح المعنى بلغةٍ تفسيرية جليّةٍ . قال في

(١) شرح ديوان الحماسة ٦٧٦/٢ .

(٢) شرح ديوان الحماسة ٦٧٦/٢ .

شرح بيتِ جريرٍ :

أَظُنُّ انْهِمَالَ الدَّمْعِ لَيْسَ بِمُنْتَهٍ عَنِ الْعَيْنِ حتّى يَضْمَحِلَّ سَوَادُها

: « وقوله : أظنُّ انهمال الدّمعِ . يُريدُ : أنّ أوقات البكاء متصلة ، وآمادُ سيَلان الدموعِ غير منقطعة ، والعينُ وشؤونَها لا تثْبُت لذلك ولا تقْوَى به . فلا شكّ أن سوادَهَا يبطُلُ ؛ وذلك أنّ مسبِّبات الأشياء إنما تقوى وتدوم بقوّة أسبابها ومقتضياتها ، فما دام سبب البكاء – وهو الحزن والهلعُ– يملكُ الباكيَ ويقودُ زِمامَه ؛ فالدَّمْعُ سائلٌ ذارِفٌ ، وسوادُ العينِ مُشْفٍ على البُطول هالكٌ» [(١)] .

ومن الملاحَظ أن الشرح التفسيري تتخلّله لغةٌ فكرية فلسفية في قوله : (أنّ مسبّبات الأشياء إنّما تقوى وتدوم بقوّة أسبابها ومقتضياتها) . وهذه المسافة من اللغة تنقلنا إلى جانبٍ آخر من الشرح الدلالي ؛ فهو يهتم في أبعادٍ كثيرةٍ من شرحه باللغة التفسيرية الأدبية ، فنجده –مثلًا– يقول عن أحد أبيات الفرزدق : «أظهَرَ في الكلام طيبَ نفسه على السفر ، وسَلْوةً عن بلده وموطنه ، فقال : في الأرض الواسعةِ منتَزَحٌ ومُتوجَّهٌ عن الجائرين ، وكلُّ مكانٍ اتّخذْتُه وطنًا كان كمسقط رأسي» [(٢)] .

في بعض المواطن يشير المرزوقي إلى سبب اختيار الشاعر لفظةً شعريّةً دون أخرى ، وعلاقة ذلك بالمعنى الشعريّ وتجديده . قال في بيت الفرزدق :

مُخَيْسَةٍ بُزْلٍ تَخَايَلُ في البرَى سَوَارٍ على طُولِ الفَلاةِ غَوَادِ

: «أي : اِحْبِسْهُم واسْتَعْمِلْهم. وإنّما وصف العيسَ لِيُرى أنه متمكِّنٌ من مُراده في التباعُد ، مستظهِرٌ في العُدّةِ للسَّفر إنْ اضطُرَّ إليه . وجعَلها بُزْلًا لتكونَ متناهيةً في القوة» [(٣)] .

(١) المصدر السابق ، ٣/١١٠٩-١١١٠ .

(٢) شرح ديوان الحماسة ، ٢/٦٧٧ .

(٣) المصدر السابق ، ٢/٦٧٧ .

نجدُ في شرح المرزوقي للنصوص المختارة استعانةً بنصوصٍ شعريةٍ أخرى ؛ لأجل توضيح المعنى ، أو تأكيده . ففي الشاهد السابق نلحظُ استحضارَه قولَ النابغةِ :

*** وَخَيِّسِ الجِنَّ إِنِّي قَدْ أَذِنْتُ لهم ***

استحضارًا كان دافعَه توضيحُ معنى لفظة (التخييس) ، التي تعني : حبْس الإبل ، مع الكدّ والعمل . وهو معنًى واضحٌ في قول النابغة السابق .

وفي موطنٍ آخر قال في بيتِ جريرٍ :

وَبَاكِيَةٍ مِنْ نَأْيِ قَيْسٍ وَقَدْ نَأَتْ بِقَيْسٍ نَوَى بَيْنٌ طَوِيلٌ بعادُها

: «قولُه : وباكيةٍ مِن نأي قيسٍ . ألمّ فيه بقول الآخَر :

وَكُنْتُ أَرَى كَالمَوْتِ مِنْ بَيْنِ لَيْلَةٍ فَكَيْفَ بِبَيْنٍ كَانَ مِيْعَادَه الحَشْرُ ! »[1]

فالمرزوقي ذكر أن جريرًا ألمَّ بشعرِ شاعرٍ آخَر ، «وهذا الإلمام الذي ذكره المرزوقي نوعٌ من السرقة يتصل بنوع منها يُسمّى (النظر والملاحظة ، أو الإلمام) . وعمادُ هذا النوع : على تساوي المعنيَيْن ، دون اللفظ ، مع خفاء الأخْذ . أو هو : تضادُّ المعنيَيْن ، مع دلالة أحدهما على الآخَر»[2]. لكنه لم يشرح موضع الإلمام أو يبيّن نوعَه ، إنما اكتفى بالإشارة إلى وجوده بين البيتين الشعريَّيْن. وبيتُ جريرٍ – فيما يبدو للقارئ – متساوٍ في المعنى مع بيت الشاعر الآخَر دون اللفظ .

كما نجد المرزوقي يستعين بالقرآن الكريم لتوضيح مواطن استعمال (عسى) في نَصّ الفرزدق :

وَمَاذَا عَسَى الحَجَّاجَ يَبْلُغُ جهْدُهُ إِذا نَحْنُ خَلْفنا خَفِيرَ زِيادِ ؟!

(١) شرح ديوان الحماسة ، ١١٠٩/٣ .

(٢) الصَّيقل : محمد بن سليمان بن ناصر ، البلاغة والنقد الأدبي في شروح الاختيارات الشعرية ، مكتبة التوبة، الرياض ، الطبعة الأولى ، ١٤٢٢هـ - ٢٠٠٢م ، ٩٤٠/٣ .

فـ(عسى) هنا من أفعال المقارَبة ، والفعل بعده - كما يوضح المرزوقي- يصْحَبُه (أَنْ) في الكلام . ففي القرآن الكريم يقول الله -عزّ وجلّ- : ﴿وَعَسَىٰٓ أَن تَكْرَهُواْ شَيْـًٔا وَهُوَ خَيْرٌ لَّكُمْ﴾ البقرة: ٢١٦ ، إلّا أنّه في الشعرِ قد يُشبِه (تكاد) [١] .

وقد يستحضرُ الآية القرآنية ليؤكّد أنّ استعمالَ الفرزدق بعضَ الأساليبِ استعمالٌ صحيحٌ وفصيحٌ . ففي قول الفرزدق :

وَدَاعٍ بِلَحْنِ الكَلْبِ يَدْعُو وَدُونَهُ مِنَ اللَّيْلِ سِجْفَا ظُلْمَةٍ وَغُيُومُها

يقول : «إنّما قال : سِجْفَا ظُلْمَةٍ وَغُيُومُها . تأكيدًا ؛ كما قيل : ﴿ظُلُمَٰتُۢ بَعْضُهَا فَوْقَ بَعْضٍ﴾ النور: ٤٠؛ ولهذا لم يرْضَ بذلك حتّى أضاف إليهِ ظُلمة السحابِ أيضًا المغطّيةِ للكواكبِ»[٢] .

وضِمن استحضاره سياقاتٍ خارجَ النصّ المشروح لتبيين المعنى -نلحظُ في شرْحه ذِكْرًا لبعض العادات والتقاليد التي يمارسها العربي . فها هو حين قرأ بيت جريرٍ في رثاء قيسِ بنِ ضرارٍ:

وَحُقَّ لِقَيْسٍ أَنْ يُبَاحَ لَهُ الحِمَى وَأَنْ تُعْقَرَ الوَجْنَاءُ إِنْ خَفَّ زَادُها

قال : «كانَ الواحد منهم إذا مرَّ بقبر رئيسٍ وهو في صحبةٍ أحبَّ أن ينوب عن المقبور في الضيافة، فإذا لم يساعدْه من الطعام ما يدعو الناس إليه عقر ناقته ؛ إكرامًا له. لذلك قال : (وَأَنْ تُعْقَرَ الوَجْنَاءُ إِنْ خَفَّ زَادُها) » [٣] .

فهو في شرحه ارتكز على ذِكر التقليد الذي يمارسُه العربي في إكرام مَن معه ؛ تقديرًا لقبر الرئيسِ الذي مرّوا به ، دون أن يحلّل البيتَ وألفاظَه ، ويربطَه بقول جريرٍ : (وحُقَّ لقيسٍ أنْ يُباحَ لهُ الحِمَى) ؛ إذْ تجاوَز هذا الشطرَ إلى الشطرِ الآخَر الذي احتوى مشهدًا حياتيًّا ، وعادةً عربيّةً .

(١) شرح ديوان الحماسة ،٦٧٨/٢ .

(٢) شرح ديوان الحماسة ، ١٧٠٣/٤ .

(٣) المصدر السابق ، ١١١١/٣ .

المنظور اللغوي والنحوي والبلاغي :

في قراءة المرزوقي الشارحة تتبيّن عنايتُه بالجانب اللغوي ؛ فهو يقف عند المفردة ، ويفسّرها ، ويقرّبُ معناها ، ويشيرُ إلى مترادفاتها ، وحالتها الإفرادية ، وغيره .

ومن أمثلة ذلك : ما نلحظه من اهتمامه بالشرح المعجمي للمفردات ؛ بدافعِ تقريب المعنى، وتلَمُّسِ فضائِه الجمالي . يقول في بيت جريرٍ :

إِنَّ الظَّعَائِنَ يَوْمَ حَزْمِ سُوَيْقَةٍ أَبْكَيْنَ عِنْدَ فِرَاقِهِنَّ عُيُونَا

: «الظّعِينَةُ : المرأة . لأنها تظعن إذا ظعن زوجها ؛ أي : تشْخَصُ . وقيل : الظَّعِينةُ : الجمَلُ الذي تركبُه ؛ سُمِّيَتْ به -كما قيل- للمزادة روايةً . والحزْمُ : ما غلُظ من الأرض»[(١)] .

وفي سياقٍ آخر من شرحه المعجمي للمفرداتِ يشير إلى حال المفردة جمعًا وإفرادًا ، وتأنيثًا. يقول : «المحالُ ؛ وهي : فِقَرُ الظهرِ ، والواحدةُ مَحالة»[(٢)] .

وقال : «النّوى : وُجهة القوم التي ينوونها، وهي مؤنّثة. وأضاف (النَّوى) إلى البيتين - وهو الفراق - ؛ لأن الغرضَ في تلك النَّوى كان مفارقةَ الأحياء ... وارتفع (بعادُها) بـ(طويل) ، والضمير منها يعود إلى (النّوى) . والواو من قوله : (وقد نأت) واو الحال»[(٣)] .

النصُّ السابقُ يكشفُ عن عنايته بالمفردة ؛ توضيحًا ، وتفسيرًا ، وبحال الإفراد والتذكير . كما يكشفُ عن اهتمامه بجانبٍ آخر ؛ هو الجانب النحوي ؛ إذْ يُشير إلى نوع الواو والضمير العائد في الجملة . وكل هذا كان حرصًا منه على إيصال جمالية المعنى إلى قارئه .

واستكمالًا للسياق النحويّ نجد في قراءة المرزوقي الشارحة إشاراتٍ متعدّدةً إلى الفضاء

(١) شرح ديوان الحماسة ، ١٣٨٢/٣ .

(٢) المصدر السابق ، ١٧٠٤/٤ .

(٣) المصدر السابق ، ١١٠٩/٣.

النحوي . يقول عن بيت جريرٍ :

غَيَّضْنَ مِنْ عَبَرَاتِهِنَّ وَقُلْنَ لِي : مَاذَا لَقِيْتَ مِنَ الهَوَى وَلَقِيْنَا ؟!

: «ولك أنْ تجعل (ماذا) بمنزلة اسمٍ واحدٍ ؛ فينتصب بـ(لَقِيْتَ) . ولك أن تجعل (ذا) بمعنى الذي ، ويكون ضميره العائد من الصلة محذوفًا، كأنه قال: لقِيته ، ولقِيناه» (١) .

وفي قراءة المرزوقي الشارحة نلمسُ العلاقة بين الشرح اللغوي وتعدُّد المعنى وتداخُله مع جماليّات اللغة وبلاغتها . فها هو يشير إلى تعدُّد معنى لفظة (الحِمَى) ، وانزياحها اللغوي إلى معانٍ أُخَر تُقارِب المعنى الذي أرادَه الشاعر . قال : «الأصل في الحِمى : الماء والكلأ . ولمّا كان العزيزُ منهم يستبيح الأَحْمِيةَ ويحفظ حِمى نفسه ويمنعُ منه كلَّ أحدٍ ، وإذا قال : أَحْمَيتُ هذا المكان، أي : جعلتُه حِمًى، كانَ يُتجَنَّب ويُتَحامَى ؛ إجلالًا ، وخوفًا منه – استُعيرَ مِن بعدُ للقلب وما يمتلكُ منه الحبُّ ، أو الحزنُ ، أو غيرُهما . وما لا يمتلك منه ؛ فيصير كأنه حِمَى العقل. فيقول: حُقَّ لقيسٍ وللمُصابِ به أنْ يُباحَ له من القلوبِ ما كان حِمًى» (٢) .

وفي قراءته البلاغية نجدُ بعضَ الإلماحات العابرة ؛ كإشارته إلى التشبيه في قول الفرزدق :

غَضُوبٌ كَحَيْزُومِ النَّعَامَةِ أُحْمِشَتْ بِأَجْوَازِ خُشْبٍ زَالَ عَنْهَا هَشِيْمُهَا

قال : «قولهُ : غضوبٌ . يريدُ : غليانها ، وهِزّتُها . ثم شبّه إشرافَها بحيزوم النعامة» (٣) .

لكن إشارته كانتْ سطحيّةً لم تحلِّل جمالية الصورةِ ، ولم تُوْلِ عنايةً بوقْعها التجانُسي مع باقي سياق النصّ .

تدخل الرواية والوقوفُ عليها ضمن قراءته الشارحة . فالمرزوقي يشير إلى اختلافٍ في

(١) المصدر السابق ، ١٣٨٣/٣ .

(٢) شرح ديوان الحماسة ، ١١١٠/٣ .

(٣) المصدر السابق ، ١٧٠٤/٤ .

رواية (إنْ تعْقر الوجْناء إنْ خفّ زادُها) ، ويذكرُ أن هناك من رواها بفتح الهمزة ، ومَن رواها بالكسْر . وعليه – في رأيه – فإن الاختلاف له صلة بالمعنى ووضُوح مراده . يقول : «فَمَن روى (أَنْ خَفَّ زادُها) بفتح الهمزة ؛ فالمراد : لِأَنْ خفَّ زادُها . ومَن روى (إنْ خَفّ) بكسر الهمزة ؛ فهي للشرط» [(١)] .

ومِن كُتب المختارات الشعرية التي وُجِد في فضائها الاختياري شروحٌ وآراءٌ نقديةٌ حول الثلاثي الشعري : كتابُ (الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين) للخالديَّيْن . حيث يلحظ القارئُ وقوفَ الخالديَّيْن عند بعض الأبيات ، وشرحها شرحًا أدبيًّا ، وتبيين مساحة الرؤية الجمالية فيها . ومن أمثلة ذلك : بيتَا الفرزدق :

فَأَبْلَغَهُنَّ وَحْيَ القَولِ عنِّي وَأَدْخَلَ رَأسَهُ تحتَ القِرامِ

ضَعِيْفٌ ذُو خُرَيِّطَةٍ بَهِيْمٍ مِنَ المُتَلَقِّطِي قَرَدَ القُمامِ

قالا : «وَصَفَهُ أيضًا بالضعف والمسكنة ، وأنَّه يلقط القَرَدَ ؛ وهو : ما يقع من الصوف، في خُرَيِّطةٍ معه» [(٢)] .

يظهر من شرح الخالديين التركيزُ على الصورة النادرة التي رسمها الفرزدق لِهَجْوِّه ، وما خلْفَ الصّورة من رسالةٍ تمثّلتْ في قولهما : (الضعف والمسكنة) . كما يظهر اهتمامُهما بوضوح الصورة عند متلقيها ؛ حين وقفا على لفظة (القَرَد) ، وشرْحها شرحًا معجميًّا منفردًا .

ومن الشواهد الشعرية التي أثارتْ ذهنية الخالديين في تلقيهما شعرَ جريرٍ : قولُه :

وَابْنُ اللَّبُونِ إذا ما لُزَّ في قَرَنٍ لمْ يسْتطِعْ صَوْلَةَ البُزْلِ القَنَاعِيْسِ

شرحاهُ ، فقالا : «معنًى جيِّدٌ . يريدُ : أن الكهول الذين قد لاقَوا الحروب دفعةً بعد

(١) المصدر السابق ، ١١١١/٣ .

(٢) الأشباه والنظائر ٥٨/١ .

أخرى أصبرُ عليها وأقدمُ فيها من الشباب الذين لم يتمهَّروا فيها ، وهم أيضًا أشحُّ على الحياة من الكهُول . والكهول أيضًا يعلمون ما في الفرار من العار والقَالة القبيحةِ ؛ فهم يُقْدِمون خشْيةَ ذلك)) [١] .

في قراءتها الشارحة يتجلّى منذ الجملة الأولى (معنًى جيّد) امتزاج الشرح برأيها النقديّ ؛ فقد حكما على بيت جرير بالجودة ، وحدّدا موطنها في لفظة (معنى) ؛ ولذا بدآ بشرح المعنى شرحًا تفصيليًّا ، تعرّضا فيه للمعنى الداخلي في النصّ ؛ إذ نلحظ قراءة المعنى الذي لم يقلْه النصّ. فالنصّ الشعري إنْ قال بفضْل الكهول على الشبابِ في الحرب فإنّه لم يُفصِح عن سبب هذا التفضيل . والقراءةُ الشارحةُ فسّرتْه تفسيرًا جميلًا ومقنِعًا ، تمثل في ثلاثة أمور حدّدها الخالديّان في: قلّة تجربة الشباب في الحرب وما ترتّب عليها من عدم مهارتهم ، والثاني : الشبابُ أحرص على الحياة من الكهول ، والثالثُ : أن الكهول يقدّرون عواقب الفرار وما فيه من عارٍ يخشون أن يلحق بهم قبل أن يغسلوه . وهي معانٍ لم يصرِّح بها النص ، إلا أن الخالديين قالا بها ، مستنطقين – جماليًّا ومعرفيًّا– أبعاد المعاني الشعرية .

يقرأُ الخالديّان – في بعض المواطن– شعريّة الثلاثي بلغةٍ واضحةٍ سهْلةٍ ، تميل إلى الاختصار والتركيز على المعنى ؛ كقولهما في بيت الأخطل :

وَمَا تَرَكَتْ أَسْيَافُنا حِيْنَ جُرِّدَتْ لأعْدائِنا قيسِ بنِ عيْلانَ مِنْ عُذْرِ

: ((يقول : لقيناهم نهارًا ، فلم نجعلْ لهم عذرًا يحتجّون به ويقولون : كانتْ كبْسةً ، أو مخاتلةً)) [٢] . ويظهرُ من قولهما : (يقول) مدى حرصهما على ما ينطق به صاحب النصّ ؛ أي : البحث عن مراد النصّ من خلال قائله . وقد اتضح في لغة القراءةِ تركيزُها ، واختصارُها المقنَّنُ .

(١) الأشباه والنظائر ، ١١٢/١ .

(٢) الأشباه والنظائر ، ٢١٦/٢ .

في سياقات قراءة الخالديين الشارحة نلمسُ عنايتهما بالنصوص المتناصّة مع بعضها ، والإشارة إلى النصّ الأصل ، والمفاضلة أحيانًا بينهما . ولعلّ مردّ آليتهما هذه في القراءة قيامُها في الأساسِ على البحث عن المعاني الشعرية . ومثالُ ذلك : قولُهما في بيت الفرزدق :

وَلَوْ أَنْ رَكِبْتُ الرِّيحَ ثُمّ طَلَبْتَني لَكُنْتُ كَشَيْءٍ أَدْرَكَتْهُ مَقَادِرُهْ

: «البيتُ الأخيرُ من هذه الأبيات جيّدُ المعنى نهايةً في المخافة . والأصل فيه لم يُلحق جودةً وفصاحةً ، وصحّةً ؛ وهو بيت النابغة :

فَإنّكَ كاللَّيْلِ الذي هُو مُدْرِكِي وإنْ خِلْتُ أنّ المنْتَأى عنْكَ واسِعُ

كلُّ مَن تعاطى اللّحاق بهذا البيت قَصَرَ دونَه . وقد تعاطاه جماعةٌ من الشعراء فلم يقعوا قريبًا منه ؛ منهم الفرزدق ، وقد ذكَرْنا شِعرَه» [1] .

وَثَمّةَ أمرٌ آخر في الآلية القرائية التناصّية الشارحة للخالديَّيْنِ ؛ إذْ استندا على ذِكْر القصص التاريخية الاجتماعية ، أو ذِكْر الأمثال العربية القريبة من المعنى الشعري المشروح . قالا في سياق حديثهما عن معنى التزوّج في غير الأقارب : «ومِثْل هذا قولُ جريرٍ في ابنِه بلال :

إنَّ بِلالاً لم تشِنْهُ أُمُّهْ لم يَتَناسَبْ خالُهُ وعَمُّهْ

فريحُه رِيحي وَشَمِّي شَمُّهْ

وإنّما يَعتدّ بأنَّ خاله وعمَّه لم يتناسبا ؛ لأنَّ العرب تزعُم أنّ ابنَ الغرائب أنجبُ، وأنَّ ابنَ القريبين يكون ضاويًا، ومن أمثالهم: اغْتَرِبوا لا تُضْووا . وأنشد :

نَمَتْ بِي مِن شَيْبَانَ أُمٌّ نَزِيْعَةٌ كَذلِكَ ضَرْبُ المُنْجِبَاتِ النَّزَائِعِ

وهذا البيت لجرير، وكانت أمُّه نزيعةً في بني شيبان. ورُوي أنَّ نوحَ بنَ جريرٍ أنشد هذا

(١) الأشباه والنظائر ، ٢٤١/٢ .

البيت في مجلس يونس بن حبيب النحويّ ، ورجلٌ من بني شيبان حاضرٌ المجلس، فالتفت إليه نوحٌ فقال: أخذناها -والله - يا أخا بني شيبان ، بأطرافِ الرماح عُنوةً . فقال له الشيباني: أجل -والله- ، ولولا ذلك لكانَ أبوك وجدُّك ألأمَ مِنْ أنْ يَنْكِحَاها عن رضًى» [(١)] .

الخالديان شرحا المعنى ثم أكّدا وجودَه بوصفه ظاهرةً اجتماعيةً متعارَفاً عليها عند العرب، يدلِّل على ذلك أمثالُهم : (اغتربوا لا تَضْوُوا) . وفي مساحةٍ واسعةٍ من فضاء قراءتهما الشارحة يمتدّ بهما الحديث عن هذا المعنى إلى استحضار دليلٍ ملموسٍ على أنّ أم جريرٍ كانت من غير أقارب والده . فالمعنى هنا -الذي تمحْور حول أن العرب يتزوّجون مِن غير الأقاربِ طلبًا لنجابة الأبناء - عُمْق ببيتٍ شعريٍّ ، وقصّةٌ تاريخيّةٌ .

في سياق كتب الاختيارات التي مُزِجتْ بالشرح كتاب (المنتخب في محاسِن شعر العرب) المنسوب للثعالبي ؛ حيث نجد بين بعض القصائد المختارة بعضَ الشروحِ القليلة ، «فلم يشرح كلَّ قصيدةٍ . والقصائدُ التي شُرحت لم تُشرح كاملة أو شبه كاملةٍ إلّا نادرًا ؛ مثل لاميّة كعب بن زهير ... وشرْحُ كلّ بيتٍ قليلًا ما يأتي بعده مباشرةً ، ولكنه في الأغلب الأعمّ يأتي ببيتين أو بعده بأبيات ، ثم يجعل شروحَها في نسقٍ ؛ وهو شرحٌ لمعاني الكلمات . وقلّما يفسّر معنى البيت . والاستشهادُ بالشعر والقرآن على معاني الكلمات في الشروح قليلٌ جدًّا ... وهو لا يُطِيلُ عامّةً في شرح الألفاظ واشتقاقاتها المختلفة ومعانيها المتباينة إلّا إذا كانت تدور حول معنًى واحدٍ ، وبينها وشائج ترجع إلى أصلِ جذورها ... وفي القليل النادر يشير إلى مسائلَ نحويّةٍ» [(٢)] .

تلك إلماحةٌ عامّة على منهج قراءته الشارحة . وفي ما يخصّ نصوص الثلاثي الشعري المستحضَر -نجد أن قراءته لقصيدة جرير النونية :

بَانَ الخَلِيْطُ ، وَلَوْ طُوِّعْتُ مَا بَانَا وَقَطَّعُوا مِنْ حِبَالِ الوَصْلِ أَقْرَانَا

(١) المصدر السابق ١/٢٢٨-٢٢٩ .

(٢) جمْع وتحقيق ، عادل سليمان جمال ١/١٨-١٩ .

كانتْ مجرّد وقوفاً على شرْح بعض الألفاظ من مثل : «القرْحانُ من الناسِ : الذي لم يُصِبْه جُدَريّ ولا حصْبة . ومن الإبلِ : الذي لم يُصِبْه قرْحٌ فنجا ... الخرابيُّ : ما أشْرَفَ مِن الأرضِ في غِلَظٍ ، وما خشُن من الأرض ... الأشاقِرُ : ناحيةُ اليمامة . الرَّوْحاءُ : أرضٌ كثيرةُ الحجارةِ» [(١)] .

أمّا قصيدة جريرٍ الأخرى السينية :

حَيِّ الهِدَمْلَةَ مِنْ ذات المَواعِيْسِ فَالْحِنْوُ أَصْبَحَ قَفْرًا غَيْرَ مأْنُوسِ

فهي لا تختلف في نظام قراءته الشارحة عن النونية ؛ حيث ارتكز على الشرح المعجمي للكلمات[(٢)] . قال : «الصّميمُ : الصريحُ الخالص ... ابن اللَّبُون : له ثلاث سنين ، والبازل تسع سنين .. النّكلُ : اللّجام الثقيل .. المقاسَرة : المقامرة .. الملاطيس : الحجارة .. البزّة : السلاح . المحصَدُ : المفتول» [(٣)] . وغيرها من المفردات .

إلّا أن ما يلفت في هذا الشرح المعجمي تأكيده على معنى مفردة (نهج) التي تعني : البِلَى : (نَهَجَ الثوبُ ، وأنْهَجَ : إذا بَلِيَ) باستحضاره شعرَ آخرين استعملوها بهذا المعنى ؛ كقول محمد بن عقبة :

*** وكَيفَ رَجائِي جِدَّةَ النّاهِجِ البَالِي ***

وأنشد للعجّاج :

*** مِنْ طَلَلٍ كَالأَتْحَمِيِّ أُنْهَجَا *** [(٤)]

---

(١) المنتخب في محاسن شعر العرب ، ٣٠٨/١ .

(٢) ضمن كتب المختارات التي اعتمد في شرحها فقط على الشرح ا لمعجمي للألفاظ ، كتاب ،جمهرة أشعار العرب ، للقرشي . فهو اقتصر في شعر الثلاثي الأموي على الوقوف التوضيحي لمفردات القصائد . يُنظَر: ص٦٩٥-٧٢٨ .

(٣) المنتخب في محاسن أشعار العرب ،٣١٣/١ ، ٣١٤ ، ٣١٦ .

(٤) المصدر السابق، ٣١١/١ .

أمّا قصيدةُ الأخطل اللّاميّة :

يَا طَائِرَيْ أُمِّ جَهْمٍ أَسْمِعَا رَجُلًا نَدْبًا ، يُواعِسُ عُظْمَ اللّيلِ والجَعَلَا

فنجد في قراءة الشارح -فضلًا عن القراءة المعجمية للمفردات- شرحًا لبعضِ الأبياتِ وتوضيحًا لصورتها ، لكنه يظلّ شرحًا مبسَّطًا غيرَ عميقٍ ؛ لا سيما ما يخصّ التصويرات ، فهو لا يلتفت إلى جماليّاتِها ؛ سواءً أكانتْ صورةً مفردةً أم داخِلَ سياق القصيدة العامّ . ومن شواهد ذلك شرحُه هذا البيتَ :

كَأَنَّهُ بَيْنَ ظَهْرَانَيْ دُجُنَّتِهِ حُرٌّ تَبَذَّل بَعْدَ الْكِنِّ فَاعْتَمَلَا

: «بين ظَهراني : أي في خلال ذلك . والدُّجُنّة : إلباسُ الغَيْمِ . أراد : كأنّه إنسانٌ كان يُكِنُّ ويصُون نفسَه ، ثم ابتذَل نفسَه واعتمل» [(١)] .

وقراءته لا تخرج عن شرحٍ للمفردات ، مع تفسير تعليمي تبسيطي للمعنى الموجود في النصّ .

٤- الشروح في كتب المعاني ، والمجالس ، والأماليّ :

تفرض طبيعة كتب المعاني والمجالس والأماليات أنْ تكون الشروح التي بداخلها مختلفةً عمّا عرضْناه من شروحٍ سابقةٍ في دواوين الثلاثي الشعري الأموي ونقائضهم. وهذا يعود إلى عوامل مختلفة ، يدخل ضمنها طبيعةُ التأليف والكتابة ، وطبيعة المتلقي ذاتهِ ؛ من حيث توجُّهه الفكري ، وثقافته ، وميوله النقدية ، والحالة الزمنية للقراءة .

ومن النماذج على هذه الشروح :

شرَحَ النمري في كتابه (معاني أبيات الحماسة) بيتَ جرير :

غَيَّضْنَ مِنْ عَبَرَاتِهِنَّ وَقُلْنَ لِي : مَاذَا لَقِيْتَ مِنَ الهَوَى وَلَقِيْنَا ؟!

(١) المنتخب في محاسن أشعار العرب ، ٣٢٣/١ .

فقال : «قولُه : (غَيَّضْنَ) ، أي : نقصْنَ . يقال : (أعطى غيضًا من فيضٍ) ؛ أي : قليلًا من كثيرٍ . وتغييضُهنّ العبَرات : أن يَرْدُدْنها بأنامِلِهنّ ؛ كما قال النابغة :

وَبِيْضٍ غَرِيْرَاتٍ ، تفيضُ دُمُوعُهَا بِمُسْتَكْرَهٍ ، يُذْرِيْنَهُ بِالأنامِلِ

وفيها :

بَلْ لَوْ يُسَاعِفُنَا الغَيُورُ بِدَارِهِ يَوْمًا ، لَقَدْ مَاتَ الهَوى وَحَيِيْنَا

أصلُ المساعفة : المقاربة . قال جريرٌ :

* أَفِقْ رُبَّما يَنْأى هَواكَ ويُسْعِفُ *

ثم استُعير في المواتاةِ والمحاباة . والغَيور ؛ كالأخ ، والأب ، والزوج ومَنْ شاكَلَهم . وقوله : مات الهوى . أي : البقيّة ، فبردتْ الغُلّة ، وكأنّ الهوى قد مات . وهذا كقول جريرٍ :

* ومَاتَ الهَوى لـمَّا أُصِيْبَتْ مَقَاتِلُهْ *

هكذا روايتنا ، وذُكِر لي أنه قد رُوي موضع (الغَيور بداره : (العُيون بدارةٍ) . وفُسِّر فقيل : العُيون : الرقباء . و دارة : موضع . وليس هذا ممتنعًا» [(١)] .

وقال في بيت الفرزدق :

وَدَاعٍ بِلَحْنِ الكَلْبِ يَدْعُو وَدُونَهُ مِنَ اللَّيْلِ سِجْفَا ظُلْمَةٍ وَغُيُومُها

: «هذا رجلٌ ضلّ فينبُحُ نبْح الكلاب ؛ لتُجيبَه ، فيقصِد نحوها . وكذلك يفعل الضالّ . وقد مضى تفسير هذا . و السِّجْفُ : السِّتْرُ» [(٢)] .

(١) تحقيق عبد الله عسيلان ، مطبعة المدني ، المؤسسة السعودية بمصر ، الطبعة الأولى ، ١٤٠٣هـ ١٩٨٣م. ص١٨٦-١٨٧.

(٢) معاني أبيات الحماسة ، ص٢٢٩ .

اختار النّمري في شرحه مختاراتِ حماسة أبي تمام هذين البيتين ؛ أحدهما لجرير والآخَر للفرزدق . ويظهرُ من قراءتهِ سياسةُ اختياراتِه الشرحية أنّه يتوخّى «اختيارَ مقطوعاتٍ من أبوابها، ثم شرْحها . كما عرَض للأبيات التي تبدو مُشْكِلةً ، أو تحمل أكثر من معنى» (١) .

في ما يخصّ قراءَتَه لبيتَيْ جرير والفرزدق فيظهرُ أولًا عنايته بشرح مفردات الأبيات شرحًا توضيحيًّا معجميًّا ؛ كشرحه لفظةَ (غيّضْنَ) . كما يظهر اهتمامُه بشرح أوجُه سياقات هذه الكلمة وحضورها في عدّة معانٍ متنوعة . إضافةً إلى ذلك فإننا نلحظ استعانته في التوضيح والتفسير بشاهدٍ خارج نصِّ جرير ؛ وهو بيت النابغة الذي تقاطع معه في سياق المفردة (تغيض) ، إلّا إنّ لكلّ منهما معناه الخاصَّ في سياقه الشعري .

النمري لا يقف في تفسير المفردات على المعنى المعجمي ؛ بل يتخطّاه أحيانًا فيذكر أصلها وجذْر معناها ؛ ومِن ثَمَّ انزياحها اللغوي إلى معنى آخر قريب من المعنى الأصلي ؛ كشرحه مفردة (مساعفة) ، التي تعني في بيت جرير (المقاربة) ، ثم استعيرت في اللغة الشعرية إلى سياقٍ آخر ؛ وهو (المُوَاتاةُ ، والمُحاباةُ) .

من اللافت للنظر في قراءة النمري الشارحةِ اهتمامُه بجانبٍ آخر -غير نثْرالمعنى ، وشرح مفرداتِه ، وتتبُّع تقلُّبات المعاني في المفردة- ؛ وهو (الرواية) ، إذْ أشار في آخر شرْحه بيتَ جريرٍ إلى أنّه يروي البيتَ بجملة (الغَيور بِدَارِهِ) ، في حين أن هناك روايَةً أخرى : (العُيون بِدَارةٍ) . ولم يكتفِ بهذا ؛ بل وضّح بلغةٍ أقرب إلى النّقد أن كِلا الروايتين لا يؤثران في تبديل المعنى ؛ ولهذا قال: (وليس هذا ممتنعًا) .

أمّا شرْحُه بيتَ الفرزدق فيظهر عليه التركيز على المعنى ، وتبسيط الصورة ؛ ليس غير .

ثَمّةَ إشارةٌ أخيرةٌ في شرحه بيتَ الفرزدق ؛ ففي قوله : (وقد مضى تفسيرُ هذا) دلالةٌ على حِرصه في تركيز معانيه وتفسيراته ، ومَيله للاختصار وعدم التكرار غير المجدي .

(١) المصدر السابق ، ص١٨ .

ومن الكتب التي عُنيَت بأبيات المعاني وشرحها : كتاب (المعاني الكبير في أبيات المعاني) ، لا بن قتيبة الدينوري . وهو كتابٌ يظهرُ من عنوانه حِرْصُ مؤلفه على جمْع أبياتِ المعاني وتفسيرها.

والدينوري في هذا الكتابِ جمَع شواهد كثيرةً للثلاثي الأموي ، وشرحَها شرحًا غلَب عليه توجُّهُه الفكري وثقافتُه ؛ إذْ مال فيها إلى توضيح المفردات الغريبة ، والتركيز على السياق اللغوي في الشرح . وسنعرِضُ لِبَعْضِ النماذج التفسيرية المختارة في كتابه ، التي منها قوله :

«وقال آخر ؛ وهو : الفرزدق . ويُروَى لِذِي الرّمة :

وَكُنّا إِذَا القَيْسِيُّ نَبَّ عَتُودُهُ ضَرَبْنَاهُ دُونَ الأُنْثَيَيْنِ عَلَى الكَرَدِ

نبَّ عَتودُه ؛ يصغِّرُ شأنَه . والنَّبِيبُ : صِياحُ التَّيسِ عِند السِّفَاد . والعَتودُ : العريضُ حين يبلغ السِّفَاد . والأُنثَيان : الأُذُنان . والكَرَدُ : أصْلُ العُنق» [1] .

يظهر على قراءته حرصه الشديد على توثيق النص ؛ لذا ذكر أن البيت السابق يُروى للفرزدق ، ولذي الرمة ؛ هذا من جانب . ومن جانبٍ آخر فقد غلبَ على شرحه الوقوفُ على معاني المفردات ، ما عدا قولَه : (يصغّر شأْنَه) ؛ فيه التفاتة إلى مراد المعنى ، وباطن معنى جملة (نَبّ عَتُودُهُ) .

ومن تفسيراته الشارحة أيضًا : قوله في بيت الأخطل :

وَمَحْبُوسَةٌ في الحَيِّ ضَامِنَةُ القِرَى إذا اللَّيلُ وافَاها بِأَشْعَثَ سَاغِبِ

مَرَازِيحُ في المَأوى إذَا هَبَّت الصَّبا تُطِيفُ أَوَابيها بِأَكْلَفَ ثَالِبِ

(١) عناية : عبد الرحمن اليماني ، الطبعة الأولى ، مطبعة مجلس إدارة المعارف بحيدر آباد ، الهند ١٣٦٣هـ - ١٩٤٩م ، (٣/٩٩٤) .

: ((هذه الإبل حُبستْ للحقوق والضيافة . مَرازيحُ : يقول : هي في مَباركِها صُبُرٌ على الرِّيح ؛ لِشُحومِها وسِمَنِها . وأصل المرازيح : المهازيل ، التي لا تَبْرَح . فشَبَّهَ هذه الإبلَ وهي سمانٌ إذا كانت ثقالاً (لا) تَبْرَحُ -بالمرازيحِ ضعفًا)) [١] .

سياقُ القراءة يوحي باهتمامه بالمعنى ، وإظهار جماليّات الصورة ، إلّا أنه اختصَر تفسيرَ المعنى في جملة : (هذه الإبل حُبِست للحقوق والضيافة) ، وركّز حديثَه الشارح حول مفردة (مرازيح) فبيّن أصلها وعلاقتها بالمعنى . ولعله بهذا التركيز أراد أن ينبّه إلى أن هذه المفردة هي محرِّكُ المعنى في البيتين .

من الجوانب التي توقّف عندها الشارح موضّحًا أبعادَها : صورة المعنى المتمثل في تشبيه الإبل بالمرازيح ؛ ولذا قال : (فشبّه الإبل .. بالمرازيح) .

الدينوري يعني : أن للمفردة أوجهًا عدّةً ، واحتمالاتٍ تمدّنا بها اللغة الشعرية ؛ فتراه مشيرًا إلى ذلك في تفسيره مفردةَ (منيح) في قول جريرٍ يصف الإبل :

يُسَمْنَ كما سَامَ المَنِيْحَانِ أَقْدُحًا نَحَاهُنّ مِن شَيْبانَ سَمْحٌ مُخَالِعُ

: ((يُسَمْنَ : إذَا سِرْنَ يَسْتَقِمْن ، ويمضين على سَنن الطريق . والمنيحان هاهنا : قدحانِ ، يجوز أن يكون أحدُهما منيحًا والآخر أحدَ القِداح السبعة . سمّاهما مَنيحين ؛ كما يقال : القمران للشمس والقمر ، وأبوان للأب والأم . ويجوز أن يكونا جميعًا منيحين)) [٢] .

في باب أبيات المعاني ووصف السيوف اختار الدينوري بيتين للفرزدق ؛ هما[٣] :

عَشِيَّةَ وَلَّيتُمْ كأنّ سُيُوفَكُمْ ذَآنِيْنَ فِي أَعْنَاقِكُمْ لَمْ تُسَلَّلِ

(١) كتاب المعاني الكبير في أبيات المعاني ، ٣/٩٩٥ .

(٢) كتاب المعاني الكبير في أبيات المعاني ، ٢/١١٥٧ .

(٣) المصدر السابق ، ٢/١٠٨٤-١٠٨٥ .

والآخر :

فِدىً لِسُيوفٍ مِنْ تَميمٍ وَفَى بِهَا رِدَائِي ، وَجَلَّتْ عَنْ وُجُوهِ الأَهَاتِمِ

في البيت الأول كان شرحه شرحًا لغويًّا ، طعّمه بالإشارة إلى الصورة التشبيهية ، قال : «ذآنين : جمع ذُؤنون ، وهو نَبْتٌ ضعيفٌ طويلٌ ، له رأسٌ مُدَوّرٌ . شبّه سيوفَهم في ضعفها بذلك النَّبْتِ» (١) .

أمّا البيت الثاني فغلب عليه في الشرْح سُلطة التاريخ ؛ إذْ لم تحرِّك شِعريته في ذهنية المتلقي الدينوري – بوصفه متلقّيًا لشعر الفرزدق– سوى الحادثة التاريخية التي سردها في تفسيره ، بقوله: «أراد : الأهتمَ بن سُمَي التميمي . وكان سليمانُ حَجَّ فبلَغَه بمكة إيقاعُ وكيعٍ بقتيبة بن مسلم ، فخطب الناس بمسجد عرفات ، وذكر غدْرَ بني تميم ووثوبَهم على سلطانِهم ، وإسراعَهم إلى الفتن . فقام الفرزدق ففتح رداءَه ، وقال : يا أميرَ المؤمنين ، هذا ردائي رَهْنٌ لك بوفاء تميم . والذي بلغكَ كَذِبٌ . فلما جاءتْ بيعةُ وكيعٍ قال الفرزدقُ هذا البيتَ» (٢) .

تمدُّنا كتبُ النقد التراثية بشروحٍ لأبيات الثلاثي الأموي قِيلتْ في مجالس العلماء ، وأصحاب السلطة . هذه الشروح عادةً ما يكون لها طابعُها الخاصُّ الذي تؤثّر فيه اللحظة الزمنية والحالةُ الذهنية لمتلقّي الشعر . فالطقس الحواري في هذه المجالس هو الذي يسيّس القراءة الشارحة . ومن نماذج الشروح في هذا الفضاء : المرويّةُ التاليةُ :

«رُوِي عن أبي عمرو الشيباني أنه قال : أخبرنا المفضل ، قال : جاءني رسول الرشيد ... فقال لي : أجب . فدخلت عليه ... ثم رمى ببصره إليّ :

فقال : من يقول :

نُفَلِّق هامًا لَمْ تَنَلْهُ سُيوفُنَا بِأَسْيَافِنا هَامَ الملوكِ القَماقِمِ

(١) المصدر السابق ، ١٠٨٥/٢.

(٢) المعاني الكبير ، ١٠٨٤/٢-١٠٨٥ .

فقلت : الفرزدق ، يا أمير المؤمنين..

قال : فما أراد بذلك ؟ ثم قال : لا ، ولكن : نُفَلِّقُ هامًا لم تَنَلْهُ سيوفُنا . في ما زعم.

قلت : هذا لفظٌ مُدْغَمٌ يَستتِر فيه صوابُ معناه على التقديم والتأخير ؛ وذلك أنه قال : نُفَلِّقُ بأسيافِنا هامَ الملوك القماقمِ . ثم رجع فقال : هامَ مَنْ لم تنله سيوفُنا ! على التنبيه والتعجُّب .

قال : صدقت . عندك مسألة ؟

قلت : نعم ، يا أمير المؤمنين.

قال : قال الفرزدق :

أَخَذْنا بِآفاقِ السّماءِ عَلَيْكُمُ لَنا قَمَراها والنُّجومُ الطَّوالِعُ

قال : .. القمران : الشمسُ والقمرُ .

قلت : أزيدُ يا أمير المؤمنين في السؤال ؟

قال : زِدْ .

قلت : فَلِمَ استحقُّوا هذا بعد ؟ ...

قال : لأنّ مِن شأن العرب إذا اجتمع شيئان من جنس واحدٍ فكان أحدُهما أشهَرَ سُمِّي الآخرُ باسْمِهِ ... إذْ كانت خلافة عمرَ أكثرُ وأشهرُ في الإسلام للفتوحِ وطولِ المدّةِ.

قلت : بقي مع هذا زيادةٌ يا أمير المؤمنين.

قال : لا أعرفها.

ثم التفت إلى الكسائي :

فقال : أتعرف في هذا أكثر من الذي سمعت ؟

قال : لا يا أمير المؤمنين ، هذا الذي هو معروفٌ المعنى عند العرب.

قال المفضَّل : فَأَمْسَكَ عنّي ...

وقال : أعندك فيه زيادة ؟

قلتُ : نعم ، وهي فضيلة المعنى والغاية التي جرى إليها ، ولولا ذلك ما كان بأَوْلَى بالشمس والقمر والنجوم من غيره .. والشمس هاهنا : إبراهيم الخليل -عليه السلام- ، والقمر: النبي -صلى الله عليه وسلم- ، والنجومُ : أنت يا أمير المؤمنين ، وآباؤك من الخلفاء المهديين.

فتهلَّل سرورًا .

ثم قال : تُحْمَلُ إلى منزله الساعةَ عشرةُ آلاف درهمٍ» [1] .

قد يُفهَم من المرويّةِ السابقة بعد استعمالِ دلالاتِها وإشاراتها عبْرَ السياقات الحوارية التي قدّمتْ - أنّ بعض الشرح الذي يُنتَجُ في فضاء المجلس والسلطة مُؤَدْلَجٌ ، له دوافعه غير الإبداعية . ويتضح ذلك بالوقوف على مفاصل المروية والفضاء العام الذي تجسّد في ثلاثة فضاءات:

فضاء الشخصية ، وتمثل في شخصيتين فاعلتين : أمير المؤمنين الرشيد -وهو يجسّم السلطة السياسية- ، والعلماء : (المفضَّل) -وهو المحور الذي أنتج القراءة- ، والكسائي . وهما يجسّمان السلطة الثقافية .

والثاني : المكان . وهو هنا مجلس الأمير ؛ وهو فضاءٌ محكومٌ بالجوّ السياسي ، وسياسة القول . ومقتضيات التعامل ترتبط به -بلا شكّ- .

الفضاء الأخير هو : الفضاء المعرفي . المادّة الشعرية المطروحة للحوار والنقاش بين السلطة الثقافية والسلطة السياسية .

(١) الزجّاجي ، مجالس العلماء، تحقيق عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، الطبعة الثانية ١٤٠٣هـ -١٩٨٣م ، ص٣٠ -٣٢ .

تتداخل هذه الفضاءات وتتقاطع في إنتاج قراءة المفضَّل الشارحةِ لبيتَيْ الفرزدق ، الذي كان الأول منهما مقدماً من قِبَل الأمير على المفضَّل ، ومحدَّدًا بسؤالٍ واضحٍ : (فما أراد بذلك ؟) بل مشفوعًا بتوضيحٍ أعمق : (نفلّق هامًا لم تنلْه سيوفُنا . في ما زعم) !!

وكأنّ الأميرَ يرى أنّ الجملة الشعرية في قول الفرزدق غيرُ صائبةٍ ؛ لاستتار المعنى فيها . فكيف يفلّق قوم الشاعرِ هامةَ من لم تنلْه سيوفُهم ؟!

فكان شرْحُ البيتِ منطلقًا وفق تحديداتٍ سابقةٍ ؛ فالمفضَّل يتحرَّكُ في تفسيره البيتَ بناءً على أسئلة محدَّدةٍ ، وجاءتْ إجابتُه الشارحةُ للمعنى مختصَّةً بنطاق تفسيريٍّ ضيِّقٍ ؛ هَمُّه التوضيح والكشْفُ عن الاستتار ؛ ليس غير . حيث ذكر المعنى ووضّحه توضيحًا تعليميًّا ، يخلو من أيّ لمحةٍ جماليّةٍ ، أو تعقيبٍ على الصورة الشعرية القوية في بيت الفرزدق . ويبرْهن على ذلك : أنه ذكر للأمير –مباشرةً– أنّ البيتَ فيه تقديمٌ وتأخيرٌ ؛ لذا استتر فيه الصواب . ولم يقف على توضيح جمالية التقديم والتأخير . فما سببُ إهمال قراءته الشارحة لهذه الزاوية ؟!!

سرَدْنا في ما سبقَ أنّ سببَ ذلك يتموضع في ذهنية المتلقي – الذي هو المفضّل– ، التي لم تتحرّر من سلطة السياسة وتحديداتها ؛ ولذلك كان جوابُه نابعًا من ذاتِ غيرِه ، وليس نابعًا من ذاته . فلم يحرّك سلطته المعرفية التي تسكنه لتبيين جوانب فنية أخرى في البيت ، إنما سيطر عليه جوّ الفضاء المكاني ، ومقتضيات التعامل معه ، فجاءت تفسيراته متساوقة مع رغبات السلطة الأقوى : سلطة المكان ، وصاحبه .

ويؤكّد ذلك : تفسيره الثاني بيتَ الفرزدقِ . وليس التفسيرُ والشرح يؤكّدان ذلك فحسب؛ بل حتى اختيارهُ هذا البيتَ تحديدًا يبرهن على ما سُقناه من قول . وإلّا ؛ لماذا اختار المفضَّلُ هذا البيتَ دون غيره من أبيات الفرزدق الملغّزة وأو الغامضة ؟ وقد عُرِف الفرزدق بإلغازه في اللغة والنحو أكثر من إلغازه في المعاني واستتارها . كما أن المفضل أقرب لاختيار أبياتٍ تُلغز في اللغة وقواعدها ؛ بحُكم ذهنيته اللغوية منه إلى أبياتٍ تسترُ فيها المعاني . لكنه انحاز لهذا

عن ذاك ؛ فلماذا كان منه هذا الصنيعُ ؟!

بقراءةٍ للفضاءات التي سبَق عرْضُها - يظهرُ لنا أن اختيار المفضّل الضبِّي وتفسيرَه البيتَ المختارَ كانَ مفروضًا ، وقراءتُه الشارحةُ هي قراءةٌ مُغرِضةٌ ، تقابِل القراءة التعليمية في النموذج الأول . وأدلة ذلك : اختيارهُ هذا البيتَ بالتحديد ، الذي كان الفخرُ سياقَه الأوضح . يسانِدُ هذا الاختيارَ تدرُّج المفضّل في الإجابة ، ومحاولة شدّ ذهنية الأمير نحو المعنى المستتر في جملة (قمراها والنجوم الطوالُع) . ولعل عجْز الكسائي في الوصول إلى المعنى الباطن لهذه الجملة ساعدَ المفضّل على تعميق تفسيره الغرضي ؛ ولذا قال : إن هذا المعنى المستتر هو (فضيلة المعنى والغاية التي جرى إليها) . وهي مقولةٌ تدعم قراءتَه وتعضدها . وليس هذا فحسب ؛ بل إن هذه المقولة تجعل للمعنى المستتر الذي ستكشف عنه القراءةُ الشارحةُ مكانًا عظيمًا في نفسية متلقّيها المعنيِّ بها -وهو هنا : الأمير- .

ولو وقفنا على قراءة المفضَّل فسنراه يفسّر (الشمسَ بإبراهيم -عليه السلام-) ، و (القمر بالنبي -صلى الله عليه وسلم-) ، و (النجوم بأميرِ المؤمنين وآبائه) . وهو تفسيرٌ يبدو لنا مُغرِضًا ومدفوعًا بدافع إرضاء السلطة ، وكسْب محبتها ؛ ومِن ثَمّ كسْب المال من رضاهُ وسرورِه . وهذا ما حصل ، فقد تهلّل الأميرُ سرورًا لهذه القراءة التي أرضتْ روح التملُّك والعزّة والمقدرة بداخله، فأمَرَ له بعشرة آلاف درهم تُحمَل إلى داره مباشرةً .

وبهذا نرى أن الشرحَ داخل المجالسِ - ولا سيما التي تحكُمها عدة سلطات- قد تحكمها عدّة عوامل ومواقف ، ومقتضياتٍ قولية يضطرّ الشارح أمامَها للإذعان لها . وقد يكون ذلك غيرَ مُتعَمَّدٍ ، إنّما ذِهنية المتلقِّي ساقتْه تلقائيًّا إلى ذلك . فمن الطبعي أن تستجيب ذهنيته للمؤثرات الخارجية ، فتتأثّر بها ، فتُنتِج -أحيانًا- وعيًا بلا وعيٍ ، وإبداعًا بلا إبداعٍ ، وتخرُج من سياق القراءة الجمالية الفنية إلى سياقٍ يتواءم مع محيطها وجوّها العامّ .

ومن نماذج مجالس العلماء : ما دار بين أبي العباس ثعلب ، ومحمد بن سلّام . فقد سألَ ابنُ سلّامٍ ثعلبًا عن معنى قول الفرزدق :

تَكَادُ آذَانُها في الماءِ تَقْصَعُها بِيْضُ الملاغِمِ أَمْثَالُ الخَواتِيْمِ

فقال له ثعلب : يصف حميرًا تشرب . وأراد : الحُلقُومَ ، والمريءَ . ويُروَى : (تقصفُها) ؛ أراد : مِن شدّة جَرْعِها تضربُ فتكادُ تنقصفُ[1] .

يظهرُ على قراءة ثعلب عدم خضوعها لأية سلطة غير سلطة السؤال عن المعنى ؛ فهي قراءة شارحةٌ ومفسِّرةٌ للمعنى كما أريد لها . كما يظهر على قراءته ذهنيةُ متلقيها الشارحةُ ؛ من وقوفٍ على الألفاظِ ، وتنبيهٍ على اختلاف الرواية . وهي أمورٌ تشغل ذهنَ الرواة والنحاة أمثال ثعلب .

وفي المجلس نفسه يسألُه ابنُ سلّامٍ عن قولِ جريرٍ :

فَلَا يَضْغَمَنَّ اللَّيْثُ عُكْلًا بِغِرَّةٍ وعُكْلٌ يشمّونَ الفَريسَ المُنَيَّا

إلّا أن السؤال اختلف عن السؤال الأول ؛ فالسياقُ الأول جاء محدَّدًا بتوضيح المعنى ، والآخر مفتوحًا نحو مساحاتٍ أخرى يمكن أن يخوضَ فيها المسؤول/ الشارح : (فما تقولُ في قولِ جرير؟) .

ولهذا نجدُ أن تفسير ثعلبٍ كان هنا بالتحديدِ مختلفًا عن تفسير بيت الفرزدق ، وأكثر توضيحًا وجماليةً في اللغة المشروح بها ؛ إذ قال : ((قلتُ : يقول : إن عُكَلًا تخافُني أنْ أهجوَهم ، كما تخاف الغنمُ الأُسْدَ ؛ وذلك أنّ الأَسَدَ إذا أثَّر في شاةٍ من الغنم فرَّت الغنمُ إذا شمَّت فريستَه . والضَّغْمُ : الأخْذُ بشدّةٍ ؛ حذَّرهم شعرَه وهجاءَه ، فيقول : هي تجزع من هجائي إذا هجوتُ غيرَهم ، فكيف إذا أوقعتُه بهم؟!))[2] .

(١) مجالس العلماء ، ص٧٢.

(٢) مجالس العلماء ، ص٧٣-٧٤ .

والاختلافُ هنا في التوسُّع والشرحِ مردُّه إعجابُ ثعلبَ أوّلًا ببيتِ جريرٍ ، والآخَرُ : أن فضاء السؤال لم يتحوّل إلى سلطة تحدِّد له نمَط القراءة ؛ فكانت قراءةً متنوّعةً ، مختلفةً ؛ جعلتْ ابنَ سلّامٍ فرِحًا بها ، فقال له : اقرأ ما شئتَ . وجعل يعجبُ منه .

الخاتمة

في مسيرة هذه الدراسة (شعر الأخطل وجرير والفرزدق وأنماط التلقي القديم) أوصلتْنا القراءة النقدية الجامعة إلى الأطُرِ الأساسِ في تقبُّل شعر الثلاثي الأموي لدى النقاد والعلماء والدارسين ، تجسّمت في أربعة أنماط رئيسةٍ ؛ هي :

- الموازنات .
- المآخذ النقدية .
- المختارات الشعرية .
- الشروح .

فكان من نتائج القراءة -بوصفها إشارةٍ أوّليّةٍ- : تنوُّع أنماط المتلقين لشعر الشعراء الثلاثة ؛ ما بين رُواةٍ ، وشرّاحٍ ، ونقّادٍ ، وعلماء ، وشعراء . وما بين سياسيّين ، وفقهاء ، وعامّةٍ ، وجمهورٍ .

وفي سياق نمط تلقّي شعرهم كانت الموازنات أبرزَ أشكال تلقّي القدماء لأشعارهم . وتمحورت الحركة النقدية في معيارية التفاضل على الاتفاق بأنهم أشعر شعراء جيلهم وطبقتهم؛ لكنها توقفت عند التفاضل بينهم ، فقد اختلف متلقّوهم في تقديم بعضهم على بعض ؛ فلم يُجْمِعُوا – بعد أن اتّفقوا على تقديمهم من حيث المكانة الشعرية – على أيّهم أحقّ بالتقديم على صاحبيه ، وأيّهم أشعر الثلاثة .

ومن نتائج هذا الفصْل : أن أشكال الموازنة اختلفت بين النقاد تبعًا لأحكامهم ورؤاهم وثقافاتهم ومرجعياتهم الفكرية ، ودوافع المفاضلة ، والزمن ، والذوق .

وقد تمّت قراءة هذه الأشكال والتصورات النقدية المفاضلة ، وحصرها في أنماطٍ أربعةٍ، تمثلت في :

الموازنات المعتمِدة على الأغراض الشعرية . كان من نتائج هذا النمط في التلقي : أن الموازنة المعتمِدة على الغرض الشعري اقترنت في نشأتها باستعمال صيغة التفضيل ؛ كـ(أمدح العرب – أشعر الناس – أفخرُ بيت) ، وهي صيغ تتضمن في حمولاتها أحكامًا غير معلّلة ؛ على الرغم من أنها تصدُر عن متلقِّين واعين بفنيات الشعر وجمالياته ؛ كالشعراء .

إضافةً إلى ذلك ؛ فإنّ هذا النمط في التلقي المفاضل يكون – في الغالبِ– نتيجةً ذهنيةً لفعل السؤال ولمحدودية الاختيار ؛ كأن يُسأل المتلقي : (من أشعر الثلاثة ؟ ومن أمدح أهل الإسلام ؟)

في أحكام المفاضلة والموازنة يغلب على صيغة الحكم العمومية أو الإعجاب المطلق غير المعلّل لمواطن الإجادة والشاعرية .

وبقراءةٍ لنمط الموازنات في الغرض الشعري تبيّن أيضًا أنّ المرويّات تميّزت عن تفضيلها للثلاثي بطريقتين : **طريقة القول التوصيلي المباشر ، وطريقة القول الشعري** . والطريقة التوصيلية هي الأكثر حضورًا في الموازنات الغرضية ، وغالبًا ما تكون ناتجة عن سؤال شخصٍ : شاعرٍ ، أو ناقدٍ ، أو سياسيٍّ يسأل شاعرًا ، أو أحدَ متلقي الشعر وجمهوره .

أما الموازنة بالشعر فهي الأقل حضورًا ، وليست نتاجًا لتساؤلات الجمهور ؛ وإنّما ردة فعل ذهنية من المتلقي ، مبنية على اعتبارات خارجية أو ذاتية . وفي كلتا الطريقتين نلحظ أن المتلقي المفاضل يعمد في موازنته إلى ذكر الشاعر المفضّل لديه ، مع تحديد نوع الغرض الذي برزت شاعريته فيه ، دون أن يلجأ إلى تعليل تحديداته وتفسير سبب التفوق ؛ إنّما هي مفاضلة مجرّدة ، يرتكز الحكم فيها على الذات المتذوقة ، وعلى اللحظة الآنيّة المنبثقة عن السؤال ، أو غيره .

ومن نتائج النمط الثاني – **الموازنات المعتمدة على السمات والمقاييس الفنية** – : أن القارئ يلحظ في المدونة التراثية تقدّم الأحكام في المفاضلات من الانطباع والذوقية والتأثرية إلى التحديد والموضع والتمثيل والتحليل ؛ إذ اتصلت بعض الأحكام حولهم بالمعايير الفنية والأسس النقدية

في سياقات شتّى ؛ منها : التفاضلية في التجديد والإبداع – التفاضلية في السير على مذهب الأوائل – القدرة على صوغ المعاني وترابطها – التفاضل في سيرورة الشعر ومقلداته – المقايسة في الابتكار والبعد عن تكرار المعاني في الإيجاز وقوة السبك – صحة الشعر . وغيرها من المعايير والأقيسة الفنية .

وأمَّا النمط الثالث من الموازنات ؛ فنلحظ اعتماد الموازن / المتلقي على الموازنة بين الأبيات المقروءة أو القصائد ، مرتكزًا على مقاييس متنوعة أغلبها تنطق من محاكمة المعنى ، ومنها : المبالغة وتجاوز المألوف – القيمة الأخلاقية والفضائلية أو الواقعية – المحافظة على التقاليد الشعرية – الإجادة في التعبير عن المعنى – مطابقة الشعر لمقتضى الحال .

كما بيّن سياق المفاضلات للمتتبع بعضًا من الأحكام التي توازن بين الثلاثي الأموي بناء على مقاييس خارجة عن العمل الشعري ؛ كمقياس الزمن والتقدم في العصر ، أو التديّن والعفّة ، أو التعصّب القبلي والحسب والنّسب ، ومقياس العقيدة ، وكبر السنّ وتقدّم العمر .

ومن نتائج النمط الثاني في سياق التخطئة النقدية : أن المآخذ التي وُجهت للثلاثي الأموي تقاربت في بعدين : **المآخذ السياقية ، والمآخذ النصية** ، وبرزت فيها عدة نقاط :

- أن تلقي النقادِ والعلماء والبلاغيين والسياسيين والدّارسين لشعر الثلاثي الأموي اختلَف باختلاف مرجعياتهم وطرائق تفكيرهم ، وطبائعهم ، وطبقاتهم الاجتماعية .
- أغلب المؤاخذات الدينية واللغوية والنحوية تتجه نحو الفرزدق ؛ فقد غلب صاحبيه في هذا الجانب من التخطئات . كما أن أغلب المؤاخذات في سياق السرقات الشعرية كانت تدور حول الفرزدق .
- في المآخذ الاجتماعية تبيّن مدى عمق العلاقة بين المبدع ومتلقيه ؛ من حيث وجوبية مراعاة أفق انتظارهم . وقد أثّر ذلك على ردود أفعال التخطئة وآليات توجيه النص .

- في تخطئة الثلاثي : لم نعثر في سياق العرف الاجتماعي إلّا على نموذجين ، وقد دلّ ذلك على أن الأخطل وجرير والفرزدق لم يخرجوا في بناء قصائدهم عن معايير القصيدة العربية التي حدّدها النّقاد وأسسها.
- في سياق التخطئة : نجد علماء اللغة والنحو يعتمدون في تخطئتهم للثلاثي الشعري على روايات شعرية تخدم تنظيراتهم النحوية ، كما أنّهم وقفوا في تلقيهم للشعر على حدود قوانين اللغة وأقيستها واستعمالاتهم التي سنوها ؛ فحرمهم ذلك قبول استعمالات أخرى في اللغة الجائزة .

ومن نتائج النمط الثالث من أنماط تلقي القدماء لشعر الثلاثي الأموي في كتب المختارات الشعرية : أن التفاعل بين النص والقارئ المتلقي مختلف عند كل جيل ، ولدى كل فئة من الشعراء، فمثلًا : حضور الفرزدق وجرير في كتب المختارات الشعرية في القرن الثالث فاق حضور الأخطل ، وحضور الفرزدق غلب حضور جرير في القرن نفسه . إلّا أنّ شعر جرير كان هو الغالب في سياق الاختيارات في القرن الرابع ، فقد تفوق حضور شعر جرير على صاحبيه في هذا القرن ، يليه الأخطل ، وتأخرت شعرية الفرزدق عمّا كانت عليه في القرن الثالث .

وفي الشروح تبيّن أن المتلقين الشارحين – لاسيما في مرحلة جمع أشعار الثلاثي الأموي – لم يتخذوا الشرح الأدبي وجهة منهجية لهم ؛ بل يظهر للقارئ مدى تقلص معطياته؛ كشرحَيْ : السكري ، وابن حبيب .

ومن نتائج قراءة آلياتهم : اتّضح اهتمام الشُّرّاح بمستوى اللغة أكثر من اهتمامهم بالمستوى الدلالي والبلاغي ؛ كاهتمامهم بالجانب المعجمي للمفردات الشعرية ، والجانب النحوي واللغوي.

وفي شرح النقائض ظهر اهتمام المتلقين الشرّاح بالسياقَيْن : التاريخي ، والاجتماعي .

أمّا الشروح الخاصة بالأماليات والمعاني ، فقد فرضت طبيعة كتابتها أن تكون الشروح بداخلها مختلفة عن شروح الدواوين والنقائض ؛ فالشفاهية ، والحالة الزمنية للقراءة ، وطبيعة المتلقي عواملٌ لها تأثير في الشرح .

وبهذا ؛ فإنّ دراسة أشعار الأخطل وجرير والفرزدق قد كشفت عن أنماط التلقي القديم بكل تجلياته في أوساط المتلقين ، حتى نهاية القرن الرابع الهجري .

وآخر دعوانا أنِ الحمد لله رب العالمين .

قائمة المصادر

- **القرآن الكريم.**

- **الكتب والدواوين :**

١-إبراهيم : إياد عبد المجيد

(الأصمعي والنقد الأدبي) الوراق ، الأردن ، ط١ ، (٢٠٠٤) .

٢-إبراهيم : عبد العزيز

(الرواية الثانية : دراسة تحقيق النصوص في مصادرها الثانوية) ، طباعة دار الشئون الثقافية العامة : بغداد ، ط١ ، ١٩٩٨م .

٣-إبراهيم : عبد الله

(التلقي والسياقات الثقافية) ، بيروت : دار الكتاب الجديد المتحدة ، ط١ ، ٢٠٠٠م .

٤-إبراهيم : علي نجيب

(جماليات اللفظة من السياق ونظرية النظم) دار كنعان : دمشق ، ط٢، ٢٠٠٤م.

٥-ابن الأثير: ضياء الدين نصر الله بن محمد

(المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر) تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية: بيروت ، ١٩٩٥م – ١٤١٦هـ .

٦-ابن الجوزي : عبد الرحمن بن علي بن محمد أبو الفرج

(المنتظم في تاريخ الملوك والأمم) ، دار صادر ، بيروت ، د.ت ، ط١ .

٧-ابن السراج : محمد بن السري بن سهل

(الأصول في النحو)،تحقيق:عبد المحسن الفتلي ، مؤسسة الرسالة : بيروت ، ط٣ ، ١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م

٨-ابن العربي : أبو بكر محمد
(أحكام القرآن) ، تحقيق محمد عبد القادر ، دار الفكر : بيروت ، د.ط .

٩-ابن المعتز: عبد الله بن المعتز أبي العباس
(مقدمة فصول التماثيل في تباشير السرور) ، تحقيق : جورج قنازع ، / د. فهد أبو خضرة ، مطبوعات مجمع اللغة العربية : دمشق .

١٠- ابن جعفر: قدامة
(نقد الشعر) تحقيق كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي : القاهرة ، الطبعة الثالثة ، ١٩٧٨م.

١١- ابن جعفر: قدامة
(نقد النثر) تحقيق طه بك . عبد الحميد العبادي ، لجنة التأليف والنشر ، القاهرة ، ط٣، (١٩٣٨) .

١٢- ابن جني : أبو الفتح عثمان
(الخصائص) ، تحقيق : محمد علي النجار ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، الطبعة الثانية، ١٩٥٢م

١٣- ابن حمدون : محمد بن الحسن بن محمد
(التذكرة الحمدونية). تحقيق إحسان عباس ، بكر عباس ، دار صادر ، بيروت : ط١ ، (١٩٩٦م) .

١٤- ابن خلدون : عبد الرحمن بن محمد الحضرمي
(مقدمة ابن خلدون) ، دار القلم : بيروت ، الطبعة الخامسة .

١٥- ابن خلكان : شمس الدين أحمد أبو العباس
(وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان) ، تحقيق إحسان عباس ، دار الثقافة : لبنان ، د .ط

١٦- ابن سعد : محمد بن سعد بن منيع البصري
(الطبقات الكبرى) محمد بن سعد ، دار صادر : بيروت .

١٧- **ابن سلامة : رجاء**
(العشق والكتابة) ، ألمانيا : دار الجمل ، ط١ ، ٢٠٠٣م . .

١٨- **ابن سينا : الحسين بن عبد الله بن الحسن بن علي**
(التعليقات) تحقيق : عبد الرحمن بدوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب : القاهرة ، ١٩٧٣م.

١٩- **ابن طباطبا : محمد بن أحمد العلوي**
(عيار الشعر) تحقيق عبد العزيز المانع ، دار العلوم : الرياض ، د.ط ، (١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م) .

٢٠- **ابن عبد ربه : أحمد بن محمد**
(العقد الفريد) ، القاهرة : مطابع الجمالية ، د.ط،١٩١٣م .

٢١- **ابن عبد ربه : أحمد بن محمد**
(العقد الفريد) تحقيق أحمد أمين ، عبد السلام هارون ، دار الكتاب العربي : بيروت، د.ط ، د.ت .

٢٢- **ابن فارس : أحمد بن فارس بن زكريا ،**
(معجم مقاييس اللغة) تحقيق عبدالسلام هارون .دار الجيل : بيروت .

٢٣- **ابن فارس : الحسين بن أحمد**
(الصاحبي) ، تحقيق : أحمد صقر ، مطبعة عيسى البابي الحلبي : القاهرة ، ١٩٧٧م .

٢٤- **ابن قتيبة : عبد الله بن عبد المجيد بن مسلم**
(أدب الكاتب) ، تحقيق : محمد الوالي ، مؤسسة الرسالة : بيروت ، ط١ ، ١٤٠٢هـ .

٢٥- **ابن قتيبة : عبد الله بن عبد المجيد بن مسلم**
(الشعر والشعراء) ، تحقيق أحمد شاكر ، القاهرة : دارالمعارف ، د.ط،١٩٦٦م .

٢٦- **ابن قتيبة : عبد الله بن عبد المجيد بن مسلم**
(المعاني الكبير في أبيات المعاني)عناية:عبدالرحمن اليماني،ط١،إدارةالمعارف بحيدرآباد١٣٦٣هـ .

٢٧- **ابن قتيبة : عبد الله بن عبد المجيد بن مسلم**
(تأويل مختلف الحديث) ، تحقيق : محمد عبد الرحيم ، دار الفكر : بيروت ، د.ط، ١٩٩٥م .

٢٨- **ابن قتيبة : عبد الله بن عبد المجيد بن مسلم**
(كتاب المعاني الكبير في أبيات المعاني) ، مطبعة دائرة المعارف العثمانية : الهند ، ط١ ، ١٣٦٨هـ .

٢٩- **ابن قيم الجوزية : محمد بن أبي بكر الزرعي**
(روضة المحبين ونزهة المشتاقين) ، علق عليه : أحمد عبيد ، مطبعة السعادة : القاهرة ، د.ط ، ١٩٥٩م

٣٠- **ابن مالك : محمد بن عبد الله**
(شرح التسهيل لابن مالك) ، تحقيق: عبد الرحمن السيد ، القاهرة : دار الهجرة .

٣١- **ابن منقذ : أسامة**
(الديوان) تحقيق : أحمد بدوي ، حامد عبد المجيد ، مكتبة مصطفى البابي ، مصر ، د . ط / د.ت.

٣٢- **ابن منقذ : أسامة بن مرشد بن علي**
(لباب الآداب) ، قدم له : صلاح الدين الهواري ، المكتبة المصرية : بيروت ، د.ط، ٢٠٠٧م .

٣٣- **أبو الرضا : سعد**
(الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي) مكتبة المعارف : الرياض ، ط١، ١٤٠١هـ/ ١٤٠١م .

٣٤- **أبو الرضا : سعد**
(في البنية الدلالية) منشأة المعارف : الإسكندرية ، د.ط، ١٩٨٧م .

٣٥- **أبو تمام : حبيب بن أوس**
(الموازنة بين أبي تمام والبحتري) ، تحقيق محمد عبد الحميد ، المكتبة العلمية : بيروت ، د . ط (١٣٦٣)

٣٦- **أبو تمام : حبيب بن أوس**
(الوحشيات) تحقيق : عبد العزيز الميمني ، محمود شاكر ، القاهرة : دار المعارف ، د.ط

٣٧- **أبو تمام : حبيب بن أوس**
(ديوان الحماسة) تحقيق أحمد أمين ، وعبد السلام هارون ، مطبعة لجنة النشر والترجمة : القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٣٨٧هـ -١٩٦٧م .

٣٨- **أبو تمام : حبيب بن أوس**
(نقائض جرير والأخطل) منشورات دار الكتب العلمية : بيروت ، د.ط ، ١٩٩٢م .

٣٩- **أبو تمام : حبيب بن أوس**
(نقائض جرير والأخطل) عناية وتعليق وشرح : انطون صالحاني اليسوعي : المطبعة الكاثوليكية للآباء اليسوعيين : بيرت ، دار الكتب العلمية ، ١٩٢٢م .

٤٠- **أبو تمام : حبيب بن أوس الطائي**
(ديوان الحماسة) تحقيق : أحمد أمين ، عبد السلام هارون ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٣٨٧ه.

٤١- **أبو جرادة : كمال الدين عمر بن أحمد**
(بغية الطلب في تاريخ حلب) دار الفكر : دمشق ، ت : سهيل زكار .

٤٢- **أبو سويلم : أنور عليان**
(الإبل في الشعر الجاهلي – دراسة في ضوء علم الميثولوجيا والنقد الحديث) دار العلوم : الرياض ، ط١ ، ١٤٠٣هـ، ١٩٨٣م .

٤٣- **أبو سويلم : أنور عليان**
(الطبيعة في شعر العصر العباسي الأول) دار العلوم : الرياض ، ط١ ، ١٩٨٣م .

٤٤- **أبو شوارب : محمد مصطفى**
(أبو علي القالي ومنهجه في رواية الشعر وتفسيره) ، دار الوفاء : الإسكندرية، د.ط ، ٢٠٠٣م .

٤٥- **أبو شوارب : محمد مصطفى**
(إشكالية الحداثة : قراءة في نقد القرن الرابع الهجري) ، دار الوفاء : القاهرة، ط١ ، ٢٠٠٦م .

٤٦- **أبو شوارب : محمد مصطفى**
(رواية الشعر وتفسيره –قراءة في منهجية التراث العربي) الإسكندرية : الملتقى المصري للإبداع.

٤٧- **أبو عبيدة : معمر بن المثنى**
(ديوان نقائض جرير والفرزدق) ، دار صادر : بيروت ، ط١، ١٩٩٨م .

٤٨- **أبو عبيدة : معمر بن المثنى**
(شرح نقائض جرير والفرزدق) تحقيق وتقديم محمد حور ، وليد خالص . منشورات المجمع الثقافي : أبو ظبي ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٨م .

٤٩- **أبو عبيدة : معمر بن المثنى**
(نقائض جرير والفَرَزْدَق) تحقيق بيغان ، دار صادر : بيروت ، طبع بمطبعة بريل لندن ، ١٩٠٧م.

٥٠- **أبو عبيدة : معمر بن المثنى**
(نقائض جرير والفَرَزْدَق) دار المعرفة : بغداد ، د . ط ،١٩٥٤م .

٥١- أبو عبيلة : آمنة عبد الرحمن (أسس الاختيار وخصائصه في كتاب الأشباه والنظائر للخالدِيَّيْن) رسالة مخطوطة من جامعة اليرموك ، قسم اللغة العربية وآدابها ، عام ١٩٨٧م .

٥٢- **أبو كريشة : طه مصطفى**
(أصول النقد الأدبي) ، الشركة العالمية للنشر : القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٦م .

٥٣- **أبوموسى : محمد محمد**
(قراءة في الأدب القديم) ، القاهرة : مكتبة وهبة ، ط٢ ، ١٤١٩هـ .

٥٤- **الآبي : أبو سعد بن منصور بن آل حسن ،**
(نثر الدرر) ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، تحقيق : خالد عبد الغني محفوظ ،ط١، ٢٠٠٤م .

٥٥- **الأخطل : غوث بن غياث التغلبي**
(الديوان) تحقيق فخر الدين قباوة ، دار الفكر المعاصر : بيروت ، الطبعة الرابعة ، ١٤١٦هـ-١٩٩٦م

٥٦- **الأخطل : غوث بن غياث التغلبي**
(الديوان) شرحه الحاوي ، إيليا ، دار الثقافة : بيروت ، د.ط ، د.ت .

٥٧- **الأخطل : غوث بن غياث التغلبي**
(الديوان) تحقيق فخر الدين قباوة ، دار الفكر المعاصر : بيروت ، الطبعة الرابعة ، ١٤١٦هـ-١٩٩٦م

٥٨- **الأخطل : غياث بن غوث التغلبي**
(الديوان) تحقيق : جورج قنازع ، فهد أبو خضرة ، مطبوعات مجمع اللغة العربية : دمشق ، د.ط، (١٤١٠هـ-١٩٨٩م) .

٥٩- **الإدريسي : يوسف**
(التخييل والشعر:حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية) المغرب:منشورات مقاربات،ط١ ، ٢٠٠٨م

٦٠- **أدونيس : علي أحمد سعيد**
(الشعرية العربية) بيروت : دار الآداب ، ط ٢٠٠٠م .

٦١- **أديون : محمد**
(الحداثة الشعرية عند أبي تمام بين القاعدة والشذوذ) ، من كتاب(سؤال الحداثة في الشعرية العربية) ، المغرب : المدارس ، ط١ ، ١٤٢١هـ- ٢٠٠٠م .

٦٢- **أرسطو : أرسطو طاليس**
(فنّ الشعر) تحقيق : حمادة : إبراهيم ، مكتبة الأنجلو المصرية : القاهرة ، د.ط ، د.ت .

٦٣- **الأزهري : محمد بن أحمد**
(تهذيب اللغة) ، تحقيق : محمد عوض ، دار إحياء التراث العربي : بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م .

٦٤- **أزهري : محمد**
(مصطلح القافية من الأخفش الأوسط إلى حازم القرطاجني) عالم الكتب الحديث : الأردن ، ط١، ١٤٣١هـ/ ٢٠١٠م .

٦٥- **آزوكاي : صالح ،**
(مصطلحات التخطئة الشعرية في التراث النقدي بحث في العناصر النقدية والموارد الفكرية) ، عالم الكتب الحديث : الأردن ، د . ط ، ٢٠١٠.

٦٦- **استيتية : سمير شريف**
(منازل الرؤية منهج تكاملي في قراءة النص) . دار وائل للنشر : الأردن ، ط١، ٢٠٠٣ .

٦٧- **الأسد : ناصر الدين**
(مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية) ، دار المعارف : مصر ، الطبعة السابعة ، ١٩٨٨م .

٦٨- **الأسدي : سيف بن عمر**
(الفتنة ووقعة الجمل) تحقيق أحمد راتب ، دار النقاش : بيروت ، ط١.

٦٩- **إسماعيل : سامي**
(جماليات التلقي) ، القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، ط١ ، ٢٠٠٢م .

٧٠- **إسماعيل : عز الدين**
(التفسير النفسي للأدب) ، دار العودة ودار الثقافة : بيروت ، د.ط ، د.ت .

٧١- **إسماعيل : عز الدين**
(في الأدب العباسي – الرؤية والفن) ، دار النهضة العربية : بيروت ، د.ط، ١٩٧٥م .

٧٢- الأصفهاني : أبو الفرج علي بن الحسين الأموي

(الأغاني) ، تحقيق : إحسان عباس ، إبراهيم السعافين ، بكر عباس ، دار صادر : بيروت، د.ط .

٧٣- الأصفهاني : الحسن بن محمد المفضل

(محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء البلغاء) ، تحقيق عمر الطباع،دارالأرقم:بيروت،ط١ ، ١٩٩٩م

٧٤- الأصفهاني : حمزة بن الحسن

(التنبيه على حدوث التصحيف) تحقيق : محمد آل ياسين ، بغداد ، ط١، ١٩٦٧

٧٥- الأصمعي : عبد الملك بن قريب

(كتاب فحولة الشعراء) ، تحقيق : ش: تورّي ، قدّم له : د.صلاح الدين المنجّد ، دار الكتاب الجديد ، بيروت ، ط١ ، ١٣٨٩هـ/ ١٩٧١م .

٧٦- آل مبارك : فيصل بن عبد العزيز

(لباب الإعراب) ، تحقيق : بهاء الدين عبد الوهاب عبد الرحمن ، المكتبة التراثية ، دار الرفاعي للنشر : القاهرة ، ١٩٨١م .

٧٧- آل ياسين : محمد حسين

(الدراسات اللغوية عند العرب إلى نهاية القرن الثالث) ، دار مكتبة الحياة : بغداد، ط١، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م .

٧٨- إلرود إيش و د.فوكيما

(نظرية الأدب في القرن العشرين) ، ترجمة وإعداد : محمد العمري ، إفريقيا الشرق : المغرب ، الطبعة الخامسة ، ٢٠٠٤م .

٧٩- الإمام : عمر

(السنة الشعرية في العصر الأموي : مقاربة إنشائية في المفهوم والتشكل والتجلّيات) ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية : سوسة ، الطبعة الأولى، (٢٠٠٧م) .

٨٠- **الآمدي : الحسن بن بشر بن يحيى أبو القاسم**
(الموازنة) ، تحقيق : محمد عبد الحميد ، المكتبة العلمية : بيروت ، د.ط ، ١٩٤٤م .

٨١- **الأنباري : أبو بكر محمد هاشم**
(الزاهر في معاني كلمات الناس) ، تحقيق حاتم الضامن ، مؤسسة الرسالة : بيروت ، ط١ ، ١٩٩٢م .

٨٢- **أنس الوجود : ثناء**
(تجليات الطبيعة والحيوان في الشعر الأموي دراسة نصية في تحولات البنية والمضمون) ، مكتبة الشباب : القاهرة ، ط ، (١٩٩٠م) .

٨٣- **الأنصاري : جمال الدين ابن هشام**
(أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك) تحقيق : محمد عبد الحميد ، المكتبة العصرية، بيروت ، د.ط، ١٤٢٠هـ/ ١٩٩٩م .

٨٤- **الأنصاري : جمال الدين ابن هشام**
(مغني اللبيب عن كتب الأعاريب) ، تحقيق مازن المبارك ، دار الفكر : دمشق .

٨٥- **الأنصاري : زكريا بن محمد**
(الحدود الأنيقة والتعريفات الدقيقة) تحقيق مازن المبارك ، بيروت:دار الفكر المعاصر،ط١، ١٤١١هـ.

٨٦- **التنوخي : أبو علي الحسن بن علي بن محمد**
(نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة) تحقيق : مصطفى حسين عبد الهادي ، دار الكتب العلمية ، بيروت، ٢٠٠٤م ، الطبعة الأولى .

٨٧- **أوشان : علي آيت**
(السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة) ، دار الثقافة : الدار البيضاء ، ط١ ، (٢٠٠٠) .

٨٨- **أولمان : استيفن**
(دور الكلمة في اللغة) ترجمة : كمال محمد بشر ، ديوانه ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، د.ط ، (١٩٨٨) .

٨٩- **أونج ، والترج**
(الشفاهية والكتابية) ، تحقيق : حسن البنا عزالدين ، عالم المعرفة ، الكويت سلسلة:١٨٢ ، ١٩٩٤م

٩٠- **إيزر : فولفكانك**
(آفاق نقد استجابة القارئ) ، ترجمة : أحمد بو حسن ، ضمن ندوة (من قضايا التلقي والتأويل) ، منشورات كلية الآداب : الرباط ، سلسلة (٣٦) ، ط١، ١٩٩٤م .

٩١- **باديس : نور الهدى**
(بلاغة المنطوق وبلاغة المكتوب دراسة في تحول الخطاب البلاغي من القرن الثالث إلى القرن الخامس للهجرة) ، تونس : مركز النشر الجامعي ، د.ط ، ٢٠٠٥م .

٩٢- **باديس : نور الهدى**
(بلاغة الوفرة وبلاغة الندرة : مبحث في الإيجاز والإطناب) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر : بيروت ، ط١، ٢٠٠٨م .

٩٣- **بارت : رولان**
(نظرية النص – من كتاب : دراسات في النص والتناصية-) تحقيق محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري : دمشق ، الطبعة الثانية ، ٢٠٠٤م .

٩٤- **باشا : أحمد تيمور**
(أوهام شعراء العرب في المعاني) مكتبة الثقافة الدينية : بورسعيد ، ط١ ، ٢٠٠١م .

٩٥- **باشلار : غاستون**
(الطهر والتطهّر – أخلاق الماء : الماء والأحلام– دراسة عن الخيال والمادة) ، ت : علي نجيب إبراهيم، مركز الوحدة دراسات الوحدة العربية : بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٧م .

٩٦- **الباقلاني : محمد بن الطيب**
(إعجاز القرآن) ، تحقيق : السيد أحمد صقر ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٥ ، د . ت .

٩٧- **البحتري : عبادة بن الوليد**
(الحماسة) تحقيق : محمد نبيل طريفي ، دار صادر ، بيروت ، الطبعة الأولى ، (١٤٢٣هـ-٢٠٠٢م) .

٩٨- **البخاري : محمد بن إسماعيل ، أبو عبد الله ، الجعفي**
(الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله صلى الله عليه وسلم وسننه وأيامه = صحيح البخاري) ، دار طوق النجاة ، الطبعة الأولى ، (١٤٢٢هـ) .

٩٩- **بخور : فاطمة**
(المرأة في الشعر الأموي) دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، د.ط ، ٢٠٠٠م .

١٠٠- **بدوي : أحمد أحمد**
(أسس النقد الأدبي عند العرب) ، نهضة مصر : القاهرة ، ط٦ ، (٢٠٠٤) .

١٠١- **بركات : محمد أبوعلي**
(فن الاختيار والبلاغة العربية) ، الأردن : دار الفكر ، ط١ ، ١٤١٦هـ-١٩٩٦م .

١٠٢- **بروكلمان : كارل**
(تاريخ الأدب العربي) ، نقله إلى العربية : عبد الحليم النجار ، دار المعارف : القاهرة ، ط٤، ١٩٩٨م

١٠٣- **البُرّي : محمد بن أبي بكر التلمساني**
(الجوهرة في نسب النبي وأصحابه العشرة) ، نقّحه وعلّق عليه : د.محمد الشونجي ، دار الرفاعي : الرياض ، ط١، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م .

١٠٤- **برينكر : كلاوس**
(التحليل اللغوي للنص : مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج) ، ترجمة : سعيد حسن بحيري ، مؤسسة المختار : القاهرة ، ط١، ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٥م .

١٠٥- **البصري : علي بن حمزة**
(التنبيهات على أغاليط الرواة) ، تحقيق : عبد العزيز الميمني ، مصر : دار المعارف ، ١٣٨٧هـ .

١٠٦- **البصير: ثائر عبد الزهرة لازم**
(أمالي المرتضي : بحث في المنهج والنقد والتأويل) دار الينابيع : سوريا ، ط١، ٢٠٠٩م

١٠٧- **البعاج : مزاحم على**
(صورة المرأة في شعر الأخطل ، وجرير ، والفرزدق ، العصر الأموي) ، عمان : دار اليراع ، د.ط .

١٠٨- **البغدادي : عبد القادر بن عمر**
(خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب) ، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي: القاهرة ، الطبعة الرابعة ، (١٤١٨هـ-١٩٩٧م) .

١٠٩- **البغدادي : عبد القادر بن عمر**
(خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب) ، تحقيق : عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط٢ ، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م .

١١٠- **بكّار: يوسف**
(في العروض والقافية) ، دار المناهل : بيروت ، ط٢، ١٤١١هـ/ ١٩٩٠م .

١١١- **بلاشير: ريجيس**
(تاريخ الأدب العربي) ، ترجمة د.إبراهيم الكيلاني ، دار الفكر : بيروت ، (ط٢) ، (١٩٨٤-١٤٠٤هـ)

١١٢- **بلبداوي : أحمد**
(الكلام الشعري من الضرورة إلى البلاغة العامة) ، دار الأمان : الرباط ، ط١، ١٩٩٧م .

١١٣- **بلبع : عيد**
(قضية الطبع والتكلف في التراث النقدي والبلاغي) دار الوفاء : القاهرة ، ط١، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٩م.

١١٤- **بلمليح : إدريس**
(المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية : الرباط ، ط١، ١٩٩٥م .

١١٥- **بلمليح : إدريس**
(الرؤية البيانية عند الجاحظ) ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ط١ ، (١٩٨٤) .

١١٦- **بلمليح : إدريس**
(القراءة التفاعلية دراسات لنصوص شعرية حديثة) ، المغرب : دار توبقال ، ط١ ، ٢٠٠٠م .

١١٧- **بلوم : هارولد**
(فن قراءة الشعر) ، ترجمة : ياسر المسالمة ، دار التكوين : سوريا ، ط١ ، ٢٠٠٩م .

١١٨- **البنداري : حسن**
(أحكام النص الشعري في التراث النّقديّ)مكتبة الانجلو المصرية : القاهرة ،ط١ ، ٢٠٠١ .

١١٩- **البنداري : حسن**
(تذوق الفن الشعري في الموروث النقدي والبلاغي) ، مكتبة الأنجلو : القاهرة ، د.ط، ١٩٨٩م .

١٢٠- **البنداري : حسن**
(تكوين الخطاب النفسي في النقد العربي القديم) ، مكتبة الأنجلو المصرية : القاهرة ، د.ط، د.ت .

١٢١- **بنعبد العالي : عبد السلام**
(قوة الكلمات) من كتاب (بين بين) ، دار توبقال : المغرب ، ط١، ١٩٩٦م .

١٢٢- **البهلول : عبد الله**
(المبالغة بين اللغة والخطاب : ديون الخنساء أنموذجًا) ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية : صفاقس ، ط١، ٢٠٠٥م .

١٢٣- **البهلول : عبد الله**
(في بلاغة الخطاب الأدبي : بحث في سياسة القول في نصوص من الأدب العربي القديم (قرطاج : صفاقس ، ط١ ، ٢٠٠٧ .

١٢٤- **الهبيتي : نجيب محمد**
(تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري) ، الدار البيضاء : دار الثقافة ، د.ط ، ٢٠٠١م .

١٢٥- **بو حسن : أحمد**
(في المناهج النقدية المعاصرة) ، دار الآفاق ، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، (١٤٢٥هـ-٢٠٠٤م) .

١٢٦- **بو حسن : أحمد**
(نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث) ، ضمن ندوة (نظرية التلقي : إشكالات، وتطبيقات) منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، الرباط ، سلسلة رقم (٢٤) ، د.ط، ١٩٩٣م .

١٢٧- **بو علي : فؤاد**
(الأسس المعرفيةوالمنهجيةللخطاب النحوي العربي)عالم الكتب الحديث،الأردن،ط١، ٢٠١١م .

١٢٨- **بورخيس : خورخي**
(الاستعارة) ، كتاب (صنعة الشعر) ، ترجمة : صالح علماني ، المدى : سوريا ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٧م

١٢٩- **البوشيخي : الشاهد**
(مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والاسلاميين) ، دار القلم : بيروت ط١- ١٩٩٣م

١٣٠- **بيتر كونزمان : فرانز فيدمان**
(أطلس الفلسفة) ، ت : جورج كتورة ، بيروت : المكتبة الشرقية ، ط٢ ، ٢٠٠٧م .

١٣١- **بيكيس : أحمد**
(الأدبية في النقد العربي القديم من القرن الخامس حتى القرن الثامن للهجرة) ، عالم الكتب الحديث : الأردن ، الطبعة الأولى ، (١٤٣١هـ- ٢٠١٠م) .

١٣٢- **البيهقي : إبراهيم بن محمد**
(المحاسن والمساوئ) تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف : القاهرة ، د.ط، د.ت .

١٣٣- البيهقي : أبو بكر أحمد بن الحسين
(مناقب الشافعي) ، تحقيق أحمد صقر ، دار التراث : القاهرة ، الطبعة الأولى (١٣٩٠هـ) .

١٣٤- تحريشي : محمد
(شُرّاح الشعر وحضور النص الغائب -من كتاب : أدوات النص) اتحاد الكتاب العرب : دمشق ، د.ط ، ٢٠٠٠م .

١٣٥- الترغي : عبد الله المرابط
(الشروح الأدبية في المغرب على عهد الدولة العلوية - دراسة في الأنماط والاتجاهات) دار الأمان : الرباط ، د.ط ، ٢٠٠٥م .

١٣٦- التطاوي : عبد الله
(القصيدة الأموية – رؤية تحليلية) القاهرة : مكتبة غريب ، د.ط .

١٣٧- تعيلب : أيمن إبراهيم
(الشعرية القديمة والتلقي النقدي المعاصر) المجلس الأعلى للثقافة : القاهرة ، ط١، ٢٠٠٩م .

١٣٨- تفين : ساميول
(التناص ذاكرة الأدب) ، ت : نجيب غزاوي ، دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، د.ط ، ٢٠٠٧م .

١٣٩- التميمي : قحطان رشيد ،
(اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري) ، دار المسيرة ، بيروت ، د . ط .

١٤٠- التهالي : البشير :
(مقدمة في نقد الشعر عند العرب خلال القرن الهجري الحادي عشر) ، مكتبة القراءة للجميع ، ومطبعة النجاح الجديدة : الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، (١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م) .

١٤١- التهانوي : محمد علي
(كشاف اصطلاحات الفنون) ، بيروت : دار الكتب العلمية ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٨م

١٤٢- **التوحيدي : أبو حيان**
(المقابسات) تحقيق : حسن السندوبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، د.ط ، (٢٠٠٦م) .

١٤٣- **تيودوروف : تزفيتان**
(القراءة بناء) مبحث من كتاب (القارئ في النص : مقالاتٌ في الجمهور والتأويل)، ترجمة : د.حسن ناظم ، علي صالح . دار الكتاب الجديد : بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٧ .

١٤٤- **الثبيتي : عامر عبد الله**
(المآخذ على فصاحة الشعر) ، الجامعة الإسلامية : المدينة المنورة ، ط١، ١٤٢٨هـ .

١٤٥- **الثعالبي : عبد الملك بن محمد بن إسماعيل**
(التمثيل والمحاضرة) ، تحقيق عبد الفتاح الحلو ، الدار العربية للكتاب : القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٤٠١هـ -١٩٨١م .

١٤٦- **الثعالبي : عبد الملك بن محمد بن إسماعيل**
(المنتخب في محاسن أشعار العرب)تحقيق عادل سليمان جمال ، الخانجي ، القاهرة ،ط١،١٩٩٣م) .

١٤٧- **ثعلب : أحمد بن يحيى**
(قواعد الشعر) ، تحقيق رمضان عبد التواب ، مكتبة الخانجي : القاهرة ، د.ط .

١٤٨- **الجاحظ : عمرو بن بحر**
(البيان والتبيين) ، تحقيق : عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي : القاهرة ، د.ط – د.ت .

١٤٩- **الجاحظ : عمرو بن بحر**
(الحيوان) ، تحقيق عبد السلام هارون ، دار إحياء التراث العربي : بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٦٩م .

١٥٠- **جاسم : محمد حياة**
(وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي) . دار العلوم ، الرياض، ط٢ ، ١٩٨٦ .

١٥١- **كورك . جاكوب**
(اللغة في الأدب الحديث) ، ت ليون يوسف وعزيز عمار ، بغداد : دار المأمون للترجمة، د.ط ، ١٩٨٩م

١٥٢- **جان : ميشال غوفار**
(تحليل الشعر) ترجمة محمد حمود ، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر : بيروت ، ط١، ١٤٢٨هـ/ ٢٠٠٨م .

١٥٣- **الجبر : خالد عبد الرءوف**
(تحوّلات الصورة الشعرية وتحول الخطاب –قراءة في النقد العربي القديم من كتاب : قضايا النقد الأدبي –ندوة الصورة والخطاب) ، عالم الكتاب الحديث ، الأردن ، د.ط ، (٢٠٠٩م) .

١٥٤- **الجبر : خالد عبد الرؤوف**
(جدل الإبداع والتلقّي : أثر التلقي في حركة الشعر القديم) ، دار ورد الأردنية ، الأردن ، ٢٠٠٧م.

١٥٥- **الجرجاني : عبد القاهر**
(أسرار البلاغة) ، علّق عليه : محمود شاكر ، مطبعة المدني : جدة ، الطبعة الأولى ، ١٩٩١م) .

١٥٦- **الجرجاني : عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد**
(دلائل الإعجاز) ، علق عليه : محمود شاكر ، مطبعة المدني : القاهرة ، الطبعة الثالثة ، ١٩٩٣م .

١٥٧- **الجرجاني : علي بن محمد بن علي**
(التعريفات) تحقيق إبراهيم الإبياري ، دار الكتاب العربي : بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٤٠٥هـ .

١٥٨- **جرير : جرير بن عطية بن الخطفى التميمي**
(الديوان) تحقيق نعمان محمد طه ، دار المعارف : القاهرة ، الطبعة الرابعة .

١٥٩- **جسوس : عبد العزيز**
(نقد الشعر عند العرب في الطور الشفوي) الوراقة الوطنية ، مراكش ، الطبعة الثانية ، ٢٠٠٨م .

١٦٠- **جعفر: نذير**
(رواية القارئ) ، القاهرة : دار شرقيات ، ط١ ، ١٩٩٩م .

١٦١- **الجمحي : محمد بن سلّام**
(طبقات فحول الشعراء) ، قرأه وشرَحه : محمود محمد شاكر ، دار المدني ، جدة ، د.ط

١٦٢- **جمعي : الأخضر**
(اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب) اتحاد كتاب العرب ، دمشق : د.ط، ٢٠٠١ .

١٦٣- **الجوّة : أحمد**
(من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية : شعر النحو ونحو الشعر) قرطاج : صفاقس ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس ، ط١ ، ٢٠٠٧م .

١٦٤- **جودة نصر: عاطف**
(الخيال ووظائفه) الهيئة المصرية العامة للكتاب : القاهرة ، د.ط ، ١٩٨٤م .

١٦٥- **الجوزو: مصطفى**
(نظريات الشعر عند العرب – الجاهلية والعصور الإسلامية) ، دار الطليعة : بيروت ، ط١ ، ١٤٢٣هـ، ٢٠٠٢م .

١٦٦- **الجوزي : عبد الرحمن بن علي بن محمد**
(المنتظم في تاريخ الملوك والأمم) ، دار صادر : بيروت ، (١٣٥٨) . ط١ .

١٦٧- **الحاجري : محمد طه**
(في تاريخ النقد والمذاهب الأدبية : العصر الجاهلي) دار النهضة العربية : بيروت ، د.ط ، ١٩٨٢م .

١٦٨- **الحارثي : محمد بن مريسي**
(الاتجاه الأخلاقي في النقد العربي حتى نهاية القرن السابع الهجري) مطبوعات نادي مكة الثقافي ، جدة : دار المدني ، ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩م .

١٦٩- **حاوي : إيليّا**
(الأخطل في سيرته ونفسيته وشعره) ، دار الثقافة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨١ .

١٧٠- **الحاوي : إيليَّا**
(فن الشعر الخمري وتطوره عند العرب) ، بيروت : دار الثقافة ، د.ط ، ١٩٧٧م-١٤١٧هـ .

١٧١- **حجازي : سمير سعيد**
(النظرية الأدبية ومصطلحاتها الحديثة) دار طيبة : القاهرة ، د.ط ، ٢٠٠٥م .

١٧٢- **حسّان : تمّام**
(اللغة العربية : معناها ، ومبناها) ، دار الثقافة : دار البيضاء ، د.ط .

١٧٣- **حسن : جمال محمد صالح**
(الجهود النقدية والبلاغية عند العرب حتى القرن السابع الهجري) عالم الكتب الحديث : الأردن ، ط١، ١٤٣١هـ/ ٢٠١٠م .

١٧٤- **حسن : يسرية محمد**
(شعر جرير في ميزان النحاة : دراسة لغوية نحوية) ، مطبعة التقدم : القاهرة ، د.ط ، ١٩٩٢م .

١٧٥- **حسنين : نبيل علي**
(التناص دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض جرير ، والفرزدق ،والأخطل) الأردن: كنوز المعرفة، ط١ ، ١٤٣١هـ- ٢٠١٠م .

١٧٦- **الحسين : أحمد جاسم**
(الشعرية قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي) ، سوريا : دار الأوائل ، ط١ ، (٢٠٠٠م) .

١٧٧- **حسين : خالد**
(في نظرية العنوان : مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية) ، دمشق : دار التكوين ، د.ط، ٢٠٠٧م .

١٧٨- **حسين : عبد القادر**
(أثر النحاة في البحث البلاغي) ، دار غريب : القاهرة ، د.ط، ١٩٩٨م .

١٧٩- **حسين : محمد**
(الهجاء والهجاءون في صدر الإسلام) . مكتبة الآداب ، الجماميز ، د.ط ، (١٩٤٨م) .

١٨٠- **الحلومي : عبد العزيز**
(النص الشعري القديم وقضايا التلقي) ، مطبعة الخليج العربي : تطوان ، ط١ ، (٢٠٠٩)

١٨١- **حمدان : فاطمة سعيد أحمد**
(مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة) ، جامعة أم القرى : معهد البحوث العلمية ، مكة المكرمة ، د.ط ، ١٤١٨هـ .

١٨٢- **حمود : محمد**
(تدريس الأدب : استراتيجية القراءة والإقراء) مطبعة النجاح الحديثة : الدار البيضاء ، ١٩٩٩م .

١٨٣- **الحميداني : حميد**
(نظرية قراءة الأدب وتأويله من المقصدية إلى المحصّلة) ، ضمن كتاب (تحولات الخطاب العربي المعاصر ، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر) ، عالم الكتب الحديث : الأردن ، ط١، ١٤٢٩هـ/ ٢٠٠٨م

١٨٤- **الحميري : عبد الواسع أحمد**
(شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي) مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر : بيروت ، ط١ ، ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٥م) .

١٨٥- **الحميري : عبد الواسع أحمد**
(في آفاق الكلام وتكلم النص) ، سوريا : دار الزمان ، ط١ ، ٢٠٠٩م .

١٨٦- **الحناوي : المحمدي عبد العزيز**
(شعر السريّ الرّفّاء في ضوء المقاييس البلاغية والنقدية) ، دار المحمدية : القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٤م .

١٨٧- **الحنبلي : أبو حفص عمر بن علي الدمشقي**
(اللباب في علوم الكتاب) ، ت : عادل أحمد عبد الموجود ، علي معوض ، دار الكتب العلمية : بيروت

١٨٨- **حيزم : أحمد**
(من شعرية اللغة إلى شعرية الذات) ، **تونس : دار صامد ، ط١ ، ٢٠١٠م .**

١٨٩- **الخالديان : محمد بن هاشم/سعيد بن هاشم**
(الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين) ، حققه : السيد محمد يوسف ، تقديم : سيد حنفي حسنين ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، الذخائر

١٩٠- **خالص : وليد محمود**
(الشعراء نُقّادًا :الفَرَزْدَق) . مكتبة الفلاح : الكويت ، (ط١) ، (١٩٨٦-١٤٠٦) .

١٩١- **خضير : محمد أحمد**
(التركيب والدلالة والسياق ، دراسة نظرية) ، مكتبة الأنجلو المصرية : القاهرة، ط١ ، ٢٠١٠م .

١٩٢- **الخطيب : عبد الله**
(الإنسان في الفلسفة دراسة تحليلية) ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، ٢٠٠٢م .

١٩٣- **الخطيب التبريزي : محمد بن عبد الله**
(شرح ديوان الحماسة) ، نشره أحمد أمين ، عبد السلام هارون ، القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ط٢ ، ١٣٨٧هـ- ١٩٦٧م .

١٩٤- **الخطيب التبريزي : محمد بن عبد الله**
(كتاب القوافي في العروض والقوافي) ، تحقيق : حسن عبد الله الحساني ، مكتبة الخانجي : مصر ، د.ط

١٩٥- **خفاجي : محمد**
(ابن المعتز وتراثه في الأدب والنقد والبيان) ، بيروت : دار الجيل ، د.ط ، (١٩٩١م – ١٤١١هـ) .

١٩٦- **خلف : محمد**
(أخبار القضاة) عالم الكتب : بيروت .

١٩٧- **خلف الله أحمد : محمد**
(من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده) ، دار العلوم : الرياض ، ط٣، ١٤١٤هـ/ ١٩٨٤م .

١٩٨- **خليف : يوسف**
(في الشعر الأموي دراسة في البيئات) مكتبة غريب : القاهرة ، د . ط ، د . ن .

١٩٩- **خليف : يوسف**
(في الشعر العباسي – نحو منهج جديد) ، دار غريب : القاهرة ، د.ط ، د.ت .

٢٠٠- **خليف: يوسف**
(الحب المثالي عند العرب) ، القاهرة : دار عبده غريب ، د.ط .

٢٠١- **الخنين : سعود بن عبد العزيز**
(النقد النحوي والصرفي عند قدامى النقاد) ، مطابع جامعة الإمام محمد بن سعود،ط١، ٢٠٠٧م .

٢٠٢- **الخواجة : إبراهيم**
(شعر الصراع السياسي في القرن الثاني الهجري) ، الكويت ، دون دار نشر ، ط، ١٩٨٤م

٢٠٣- **الخولي : إبراهيم محمد عبد الله**
(مقتضى الحال بين البلاغة القديمة والنقد الحديث) ، دار البصائر : القاهرة ، ط١، ١٤٢٨هـ .

٢٠٤- **الدميري : كمال الدين**
(حياة الحيوان الكبرى) ، ت : محمد عبد القادر الفاضلي ، المكتبة العصرية : بيروت، د.ط ، ٢٠١٠م .

٢٠٥- **الديدي : عبد الفتاح**
(الخيال الحركي في الأدب النقدي) ، الهيئة المصرية العامّة للكتاب : القاهرة ، د.ط ، ١٩٩٠م .

٢٠٦- **الذهبي : شمس الدين محمد**
(تاريخ الإسلام) ، تحقيق عمر تدمري ، دار الكتاب العربي : بيروت ، ط١، ١٩٨٧م

٢٠٧- **الرافعي : مصطفى صادق**
(وحي القلم) ، دار القلم : دمشق ، ط١ ، ١٤٣٠هـ، ٢٠٠٩م .

٢٠٨- **ربابعة : موسى سامح**
(النقد العربي والوظيفة الاجتماعية للشعر) ، مؤسسة حمادة : أربد ، د.ط ، ٢٠٠٣م .

٢٠٩- **الرباعي ، عبد القادر**
(الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق) . دار العلوم : الرياض ، (ط١) ، (١٩٨٤-١٤٠٥هـ) .

٢١٠- **الربداوي : محمود**
(الفن والصنعة في مذهب أبي تمام) ، المكتب الإسلامي ، د.ط ، ١٣٩١هـ- ١٩٧١م .

٢١١- **الربداوي : محمود**
(الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام) ، دمشق : دار الفكر ، د.ط ، د.ت .

٢١٢- **الربيعي : حامد بن صالح**
(مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء) ، معهد البحوث العلمية وإحياء التراث الإسلامي : جامعة أم القرى ، مكة ، د.ط، ١٤١٦هـ/ ١٩٩٦م .

٢١٣- **الربيعي : فاضل**
(في ثياب الأعرابي الأصمعي إمام الأنثروبولوجيا العربية) المجلة العربية ،الرياض ، د.ط ، (٢٠١٢م)

٢١٤- **رحماني : أحمد بن عثمان**
(النقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري) ، عالم الكتب الحديث : الأردن، ط١، ١٤٢٩هـ/ ٢٠٠٨.

٢١٥- رحماني : أحمد بن عثمان
(نظريات نقدية وتطبيقاتها) ، القاهرة : مكتبة وهبة ، ط١ ، ١٤٢٥هـ .

٢١٦- الرفاء السري : السري بن أحمد الرفاء
(المحب والمحبوب والمشموم والمشروب) ، تحقيق ودراسة حبيب حسين الحسيني ، جامعة بغداد : بغداد ، د.ط ، ١٩٨٢م .

٢١٧- روسو : جان جاك
(عنف اللغة) ، ت : محمد بدوي ، بيروت : المنظمة العربية للترجمة ، ط٢ ، ٢٠٠٦م .

٢١٨- رومية : وهب
(شعرنا القديم والنقد الجديد) ، عالم المعرفة : الكويت ، د.ط ، آذار ١٩٩٦م ، ع٢٠٧ .

٢١٩- الرويلي : ميجان . البازعي : سعد
(دليل الناقد الأدبي) . المركز الثقافي العربي : المغرب ، (ط٣) ، (٢٠٠٢) .

٢٢٠- ريتشاردز : آيفور آرمسترونغ
(فلسفة البلاغة) ، ترجمة : سعيد الفاغي ، ناصر حلاوي ، إفريقيا الشرق : المغرب ، د.ط ، ٢٠٠٢م .

٢٢١- ريتشاردز: آيفور آرمسترونغ
(مبادئ النقد الأدبي) ، تحقيق مصطفى بدوي ، مراجعة لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف : القاهرة ، د.ط، ١٩٦١م .

٢٢٢- الزباري : عبد الكريم يحيى
(فضاءات مغايرة للمعنى الشعرى) ، الشارقة : الإمارات العربية المتحدة ، دائرة الثقافة والإعلام ، ط١ ، ٢٠٠٩م .

٢٢٣- الزجاجي : عبد الرحمن بن إسحاق
(الجُمل في النحو) ، تحقيق : علي توفيق الحمد ، مؤسسة الرسالة : بيروت ، ط١، ١٩٨٤م .

٢٢٤- **الزجّاجي : عبد الرحمن بن إسحاق**
(آمالي الزجاجي) تحقيق عبد السلام هارون ، المؤسسة العربية الحديثة ، القاهرة ، ط١، ١٣٨٢هـ .

٢٢٥- **الزجّاجي : عبد الرحمن بن إسحاق**
(مجالس العلماء) تحقيق عبد السلام هارون ، مكتبة الخانجي : القاهرة ، ط١، ١٤٠٣هـ -١٩٨٣م .

٢٢٦- **زهدي : الحسين**
(التواصل : نحو مقاربة تكاملية للشفهي) ، إفريقيا الشرق : المغرب ، د.ط ، (٢٠١١)

٢٢٧- **الزهراني : أحمد عطية**
(النقد الأدبي التطبيقي شروح ديوان أبي تمّام نموذجًا) ، خوارزم العلمية : جدة، د.ط ، ١٤٢٥هـ .

٢٢٨- **الزيدي : توفيق**
(مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع) ، منشورات عيون ، الدار البيضاء ، الطبعة الثانية ، (١٩٨٧م) .

٢٢٩- **الزين : محمد شوقي**
(الإزاحة والاحتمال ، صفائح نقدية في الفلسفة الغربية)منشورات الاختلاف :الجزائر ، ط١ ، ٢٠٠٩.

٢٣٠- **زيوان ، فاتح**
(أثر المرجعية الفكرية في تحليل الخطاب اللغوي من القرن الثاني الهجري حتى القرن الخامس – دراسة في المتون) ، المجلة العربية : الرياض ، ع : ١٤٦ ، د.ط ، ١٤٣١هـ .

٢٣١- **سارتر: جون بول**
(ما الأدب ؟) ترجمة : محمد غنيمي هلال : دار العودة : بيروت ، ١٩٨٤م .

٢٣٢- **سامي : عفاف موقو**
(المعنى الحقيقي والمعنى المجازي : تقابُل أم استرسال) بحث ضمن كتب (ندوة استرسال في الظاهرة اللغوية) كلية الآداب والعلوم الإنسانية : سوسة ، ط١ ، ٢٠٠٤م .

٢٣٣- **السبتي : عبد الأحد**
(مقدمة كتاب التاريخ واللسانيات : النص ، ومستويات التأويل) ، مجموعة بحوث نشرتها جامعة محمد الخامس ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية : المغرب ، ١٩٩٢م .

٢٣٤- **السجستاني : أبو حاتم :**
(فعلت وأفعلت) ، تحقيق : خليل المعطية ، دار الكتب ، البصرة ، (١٩٧٩) .

٢٣٥- **السجلماسي**
(المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع) تحقيق:علال الغازي ،مكتبة المعارف،الرباط ،ط١ ، ١٩٨٠.

٢٣٦- **السريحي : سعيد مصلح**
(شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد) ، جدة : النادي الأدبي ، ط١، ١٤٠٤هـ- ١٩٨٣م

٢٣٧- **السكاكي : يوسف بن محمد بن علي**
(مفتاح العلوم) تحقيق : نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية : بيروت ، (١٩٨١م) ، (ص: ٣٢٧) .

٢٣٨- **سلدن : رامان**
(النظرية الأدبية المعاصرة) ترجمة:جابر عصفور ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة، د.ط، ١٩٩٦م

٢٣٩- **سلطان : جميل**
(جرير) ، بيروت : دار الأنوار ، ط٣ ، ١٩٦٧م .

٢٤٠- **شلق : علي**
(البحتري) ، بيروت : دار الهلال ، ط١ ، ٢٠٠٦م .

٢٤١- **سلوم : ثامر**
(نظرية اللغة والجمال في النقد العربي) ، سوريا : دار الحوار ، ط١ ، ١٩٨٣م .

٢٤٢- سلوم : داود
(سوسيولوجيا النقد العربي القديم ، دراسة العلاقة بين الناقد والمجتمع) . مؤسسة المختار : القاهرة ، (ط١) ، ٢٠٠٢-١٤٢٢هـ .

٢٤٣- سليكي : خالد
(الخطاب النقدي بين إدماج التراث وأفق التأويل) ، المغرب : سليكي إخوان ، ط١ ، ٢٠٠٧م .

٢٤٤- سمير : حميد
(شعرية التواصل في التراث الأدبي : تنظير ، وتطبيق) ، نادي جدة الأدبي : جدة ، ط١، ١٤٣٠هـ/ ٢٠٠٩م .

٢٤٥- السويلم : أحمد عبد العزيز
(الاتجاه الفني في تراثنا النقدي والبلاغي) نادي القصيم الأدبي : بريدة ، ط١، ١٤١٥هـ .

٢٤٦- سيد أحمد منصور : عبد المجيد
(علم اللغة النفسي) ، جامعة الملك سعود ، الرياض ، ط١، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م .

٢٤٧- السيد البطليوسي : أبو محمد عبد الله
(الحلل في شرح أبيات الجمل) تحقيق : يحيى مراد ، دار الكتب العلمية : بيروت ، ط١، ٢٠٠٣ .

٢٤٨- السيد جبر : مصطفى
(أبو العباس المبرد والبلاغة في كتابه الكامل) . مكتبة الآداب : القاهرة ، (ط١) ،٢٠٠٧-١٤٢٨هـ

٢٤٩- سيدالأهل : عبد العزيز
(عبد الله بن المعتز أدبه وعلمه) ، بيروت : دار العلم للملايين ، د.ط ، ١٩٥١م .

٢٥٠- السيرافي : الحسن بن عبد الله بن المرزبان
(ضرورة الشعر) ، تحقيق : رمضان عبد التواب ، دار النهضة العربية : بيروت ، ط١ ، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م .

٢٥١- **السيوطي : جلال الدين عبد الرحمن**
(الاقتراح في أصول النحول وجدله) تحقيق : د.محمود فجال، مطبعة الثغر ، القاهرة ، ط١ ، ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩م .

٢٥٢- **السيوطي : جلال الدين عبد الرحمن**
(المزهر في علوم اللغة وأنواعها) تعليق : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجادي: المكتبة العصرية : بيروت ١٩٨٧ .

٢٥٣- **السيوطي : جلال الدين عبد الرحمن**
(شرح شواهد المغني) تعليق محمد الشنقيطي ، دار الحياة بيروت د.ط .

٢٥٤- **الشاطبي : إبراهيم بن موسى بن محمد**
(الموافقات في أصول الشريعة) ، تحقيق : إبراهيم رمضان ، دار المعرفة : بيروت ، ط٤، ١٩٩٩م .

٢٥٥- **الشاهد : البوشيخي**
(مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين -قضايا ونماذج)، القلم : المغرب ، ط١ ، ١٩٩٣ .

٢٥٦- **الشاوش : بسمة**
(الوصف في الشعر العربي في القرن الثاني للهجرة) ، تونس ، مسكيلياني للنشر ، ط١، ٢٠١٠م .

٢٥٧- **الشايب : أحمد**
(تاريخ النقائض في الشعر العربي) ، مكتبة النهضة المصرية : القاهرة ، الطبعة الرابعة ، ٢٠٠٢م .

٢٥٨- **الشايب ، أحمد**
(تاريخ الشعر السياسي في منتصف القرن الثاني) . مكتبة النهضة المصرية : القاهرة، ط٦ ، (١٩٨

٢٥٩- **الشبيلي : عبد العزيز بن عبد الله**
(المبالغة في الشعر العباسي) ، نادي الرياض الأدبي ، ١٤٠١هـ/ ١٩٨٠م .

٢٦٠- **شرفي : عبد الكريم**
(من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة) ، الدار العربية للعلوم : بيروت ، الطبعة الأولى ، (١٤٢٨هـ-٢٠٠٧م) .

٢٦١- **شعبان : عبد الحكيم محمد**
(نظرية التلقي في تراثنا النقدي والبلاغي) ، دار العلم والإيمان : القاهرة ، الطبعة الأولى ، (٢٠٠٩م)

٢٦٢- **الشكعة : مصطفى**
(الشعر والشعراء في العصر العباسي) ، بيروت : دار العلم للملايين ، ط٩ ، ١٩٧٧م .

٢٦٣- **شلبي : عبد الفتاح إسماعيل**
(أبو علي الفارسي ، حياته ومكانته بين أئمة التفسير والعربية ، وآثاره في القراءات والنحو) ، دار المطبوعات الحديثة : جدة ، ط٢ ، ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩م .

٢٦٤- **الشمشاطي : علي محمد**
(الأنوار ومحاسن الأشعار) ، ت : السيد محمد يوسف ، وزارة الإعلام : الكويت، د.ط ، ١٩٧٧م .

٢٦٥- **الشهري : عبد الهادي بن ظافر**
(استراتيجيات الخطاب : مقاربة لغوية تداولية) ، دار الكتاب الجديد المتحدة : بيروت ، ط١، ٢٠٠٣م .

٢٦٦- **الشوكاني : محمد**
(فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية من علم التفسير) ، دار الفكر : بيروت، د.ط .

٢٦٧- **الشيخ : جمال الدين**
(الشعرية العربية)ترجمة :مبارك حنون،محمد الوالي ،محمد أوراغ ، دار توبقال: المغرب ، ط٢ ، ٢٠٠٨م

٢٦٨- **صابر : نجوى**
(النقد الأخلاقي : أصوله ، وتطبيقاته) ، دار العلوم العربية : بيروت ، ط١، ١٤١٠هـ/ ١٩٩٠م .

٢٦٩- **الصاحب ابن عباد : أبو القاسم إسماعيل بن عباد**
(الكشف عن مساويء المتنبي) تحقيق : محمد آل ياسين ، مكتبة النهضة : بغداد .

٢٧٠- **صالحي : عبد الرزاق**
(الشاهد الشعري في النقد والبلاغة – قضايا وظواهر ونماذج) ، عالم الكتب الحديث: الأردن ، ط١ ، ٢٠١٠م ، ١٤٣١هـ .

٢٧١- **الصاوي ، مصطفى**
(جريرٌ من شعره) . حولية كلية البنات : مصر ، العدد (٨) ، سنة (١٩٧٤) .

٢٧٢- **صبح : علي**
(البناء الفني للصورة الأدبية في الشعر) المكتبة الأزهرية للتراث : القاهرة ، ط٢ ، ١٤١٦هـ/ ١٩٩٥م

٢٧٣- **صبرة : محمد حسنين**
(نقد التوجيه النحوي : مواضعه ، أسبابه ، نتائجه) ، دار غريب : القاهرة ، ١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٦م .

٢٧٤- **الصبيحي : محمد الأخضر**
(مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه) الدار العربية للعلوم : بيروت ، ط١ ، ١٤٢٩هـ / ٢٠٠٨م .

٢٧٥- **الصفدي : خليل بن أيبك**
(نصرة الثائر على المثل السائر). تحقيق : محمد سلطاني ، مطبوعات مجمع اللغة العربية : دمشق ، د.ط

٢٧٦- **الصفدي : صلاح الدين خليل**
(الوافي بالوفيات) ، تحقيق : أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى ، دار إحياء التراث : بيروت ، د.ط ، ١٤٢٠هـ-٢٠٠٠م .

٢٧٧- **الصفدي : صلاح الدين خليل**
(الوافي بالوفيات) ، تحقيق إديلو ينع ، دمشق : د.ط ، ١٩٩٥م .

٢٧٨- **الصولي : أبو بكر محمد بن يحيى**
(الأوراق ، قسم أشعار أولاد الخلفاء) ، تحقيق : ج.هيورث دن ، تقديم : منير سلطان، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، سلسلة الذخائر (١٢٤) ، ٢٠٠٤ .

٢٧٩- **الصولي : محمد بن يحيى بن عبد الله**
(أخبار أبي تمام) تحقيق : خليل عساكر ، محمد عزام ، نظير الإسلام الهندي ، مطبعة لجنة التأليف والنشر : القاهرة ، ط١ ، (١٣٥٦م-١٩٣٧م) .

٢٨٠- **الصولي : محمد بن يحيى بن عبد الله**
(أخبار البحتري) ، دمشق : دار الفكر ، ط١ ، ١٣٨٤هـ .

٢٨١- **الصولي : محمد بن يحيى بن عبد الله**
(أدب الكاتب) تحقيق : أحمد حسن بسبح ، دار الكتب العلمية : بيروت ، ١٩٩٤ - ١٤١٥هـ

٢٨٢- **الصَّيقل : محمد بن سليمان بن ناصر**
(البلاغة والنقد الأدبي في شروح الاختيارات الشعرية) ، مكتبة التوبة : الرياض ، الطبعة الأولى ، ١٤٢٢هـ - ٢٠٠٢م .

٢٨٣- **الضبي : محمد بن خلف بن حيّان**
(أخبار القضاة) ، عالم الكتب : بيروت ، د . ط.

٢٨٤- **ضيف : شوقي**
(التطور والتجديد في الشعر الأموي ، دار المعارف ، القاهرة ، (ط٨) ، (١٩٨٧) .

٢٨٥- **طايعي : أحمد**
(التواصل البلاغي) ، منشورات زاوية : الرباط ، ط١، ١٤٢٩هـ/ ٢٠٠٨م .

٢٨٦- **طايعي : أحمد**
(نصّ القراءة لدى علماء الغرب الإسلامي : نموذج الأعلم الشنتمري)طوب بريس:الرباط ، ٢٠٠٩م

٢٨٧- **طبل : حسن**
(المعنى الشعري في التراث النقدي) ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، الطبعة الثانية (١٩٩٨م) .

٢٨٨- **الطرابلسي : أمجد**
(نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة) ، ترجمة : إدريس بلمليح ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، (١٩٩٣م) .

٢٨٩- **طه : نعمان محمد أمين**
(جرير حياته وشعره) ، دار المعارف ، مصر د . ط (١٩٦٨) .

٢٩٠- **طه عصر : محمد**
(مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب) ، القاهرة : عالم الكتب ، ط١ ، ٢٠٠٠م.

٢٩١- **الطيب : عبد الله**
(المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها) دار الآثار الإسلامية : الكويت ، ط٢ ، ١٩٨٩م .

٢٩٢- **عباس : إحسان**
(تاريخ النقد الأدبي. نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري) ، بدون دار نشر ، ط ، ع ، ١٩٩٩م .

٢٩٣- **العباسي : عبد الرحيم**
(معاهد التنصيص) تحقيق محمد محيي الدين عالم الكتب ، بيروت ، (١٩٧٤) .

٢٩٤- **العبد : محمد**
(النص والخطاب والاتصال) ، القاهرة : الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي ، ط١، ٢٠٠٥م ،

٢٩٥- **عبد الخالق : غسّان إسماعيل**
(الأخلاق في النقد العربي من القرن الثالث حتى القرن السادس الهجري)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر : بيروت ، ط١، ١٩٩٩م .

٢٩٦- **عبد الغني : محمد باقر**
(جرير : حياته ، ونتاجه) ، الأردن : دار مكتبة الرائد العلمية ، ترجمة : د.سعاد محمد خضر ، ط١ ، ١٤٢٥هـ- ٢٠٠٤م .

٢٩٧- **عبد القادر الرباعي : ربى**
(المعنى الشعري وجماليات التلقي في التراث النقدي والبلاغي) ، دار جرير : عمّان ، الطبعة الأولى ، (١٤٢٧هـ-٢٠٠٦م) .

٢٩٨- **عبد اللطيف : محمد حماسة**
(الجملة في الشعر العربي) ، مكتبة الخانجي : القاهرة : ط١، ١٤١٠هـ/ ١٩٩٠م .

٢٩٩- **عبد اللطيف : محمد حماسة**
(النحو والدلالة : مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي) ، مطبعة المدينة : القاهرة ، ط١، ١٤٠٣هـ ١٩٨٣م .

٣٠٠- **عبد اللطيف السيد : نهى فؤاد**
(جماليات تلقي لغة الشعر ، الشواهد الشعرية في شروح المعلقات) ، مكتبة الآداب : القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٤٣١هـ -٢٠١٠م .

٣٠١- **عبد المحسن : يحيى فرغل**
(شروح المعلقات -دراسة العلاقة بين التركيب والدلالة) ، مركز زايد للتراث والتاريخ : الإمارات العربية المتحدة ، الطبعة الأولى ، ١٤٢٥هـ-٢٠٠٤م .

٣٠٢- **عبد المطلب : محمد**
(البلاغة والأسلوبية) ، الشركة المصرية العالمية للنشر : القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٤م .

٣٠٣- **عبد الواحد : عمر**
(قراءة النصّ ونصّ القراءة -دراسة في التأويل الشارح) ، دار فرحة : المنيا ، د.ط، ٢٠٠٨ .

٣٠٤- **عبد ربه : فوزي السيد**
(المقاييس البلاغية عند الجاحظ في البيان والتبيين) ، مكتبة الأنجلو المصرية : القاهرة ، د . ط ، (٢٠٠٥) .

٣٠٥- **عثمان : عبد الفتاح**
(نظرية الشعر في النقد العربي القديم) ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، د . ط . (١٩٩٨).

٣٠٦- **عراق : عبد البديع محمد**
(دواوين الحماسة دراسة تاريخية وفنية) ، مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د.ط ، ١٩٩٨م .

٣٠٧- **العروي : عبد الله**
(مفهوم الأيديولوجيا) ، المركز الثقافي العربي : بيروت ، ط٧ ، ٢٠٠٣م .

٣٠٨- **عز الدين : حسن البنا**
(الطيف والخيال في الشعر العربي القديم) دار المناهل ، بيروت ، ط٣ ، (١٩٩٤) .

٣٠٩- **عزّام : محمد**
(مصطلحات نقدية من التراث الأدبي العربي) ، وزارة الثقافة ، دمشق ، د.ط ، ١٩٩٥م .

٣١٠- **العزاوي : نعمة رحيم**
(النقد اللغوي عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجري) ، منشورات وزارة الثقافة والفنون : العراق ، سلسلة دراسات (١٣٤) .

٣١١- **العسكري : أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل**
(الصناعتين) ، تحقيق : علي البجاوي ، محمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية : بيروت ، د.ط ، (١٤١٩هـ-١٩٨٨م) .

٣١٢- **العسكري : أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل**
(الفروق اللغوية) تحقيق : جمال مدغمش ، مؤسسة الرسالة : بيروت ، ط١ ، ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠٢م .

٣١٣- **العسكري : أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل**
(ديوان المعاني) . تحقيق : أحمد غانم ، دار الغرب الإسلامي : بيروت ، (ط١) ، (٢٠٠٣-١٤٢٤هـ) .

٣١٤- **عسيلان : عبد الله**
(البديع لابن المعتز دراسة وتحليل) ، الرياض : نادي الرياض الأدبي ، د.ط ، ١٩٨٣م-١٤٠٣هـ .

٣١٥- **عسيلان : عبد الله**
(الحماسة) مطبعة المدني : المؤسسة السعودية بمصر ، الطبعة الأولى ، ١٤٠٣هـ - ١٩٨٣م

٣١٦- **العشماوي : أيمن محمد**
(خمريات أبي نواس دراسة تحليلية في المضمون والشكل) ، القاهرة : دارالمعرفة الجامعية ، د.ط ، ١٩٩٨م .

٣١٧- **العضيبي : عبد الله**
(نوافذ الرؤيا : الشعر وأنماط التلقي القديم) . منشورات ضفاف ، بيروت ، ط١، ١٤٣٤هـ/ ٢٠١٣م .

٣١٨- **العضيبي : عبد الله محمد**
(النقد عند الشعراء حتى نهاية القرن الرابع) ، منشورات ضفاف ، بيروت ط١، (١٤٣٤هـ/ ٢٠١٣م)
(تحولات النص الشعري بين الناقد والشاعر)منشورات كيوان،دمشق،ط١،٢٠٠٩

٣١٩- **العطوي : عبد الله بن عودة**
(تلقي المعلقات -دراسة في الاستقبال التعاقبي) ، الأردن : عالم الكتب الحديث ، الطبعة الأولى ، ١٤٣٤هـ-٢٠١٣م .

٣٢٠- **العكبري : أبو البقاء عبد الله بن الحسين**
(ديوان المتنبي) ، تحقيق مصطفى السقا ، إبراهيم الأبياري ، دار المعرفة : بيروت ، د.ط .

٣٢١- **العكش : عمر مسلّم**
(ابن قتيبة الدَّينوري وجهوده اللغوية) ، المجمع الثقافي : أبو ظبي ، د.ط، ١٤٢٦هـ/ ٢٠٠٦م .

٣٢٢- **علّام : عبد الواحد**
(قضايا ومواقف في التراث البلاغي) ، مكتبة الشهاب : القاهرة ، ط١، ١٩٧٩م .

٣٢٣- **علاونة : شريف راغب**
(النقد الأدبي والبلاغة في كتاب عيار الشعر في ضوء النقد الحديث) ، دار المناهج: الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٣م .

٣٢٤- **علاونة : شريف راغب**
(قضايا النقد الأدبي والبلاغة في كتاب عيار الشعر ، في ضوء النقد الحديث) ، دار المناهج : عمّان ، الطبعة الأولى ، (٢٠٠٣م) .

٣٢٥- **العلوي : هبة الله علي محمد ابن الشجري**
(آمالي ابن الشجري) . تحقيق : محمد الطناحي، مكتبة الخانجي، القاهرة د.ط (١٩٩٢م) .

٣٢٦- **عليّان : مصطفى**
(نحو منهج إسلامي في رواية الشعر ونقده) ، دار البشير : عمّان ، الطبعة الأولى ، (١٤١٢هـ - ١٩٩١م) .

٣٢٧- **عمارة : ناصر**
(اللغة والتأويل -مقاربات في الهرمينوطيقا الغربية ، والتأويل العربي الإسلامي) ، الدار العربية للعلوم : بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٤٢٨هـ - ٢٠٠٧م .

٣٢٨- **عمايرة : خليل أحمد**
(المسافة بين التنظير النحوي والتطبيق اللغوي) دار وائل للنشر : الأردن ، ط١، ٢٠٠٤م.

٣٢٩- **العمري : أحمد جمال**
(شروح الشعر الجاهلي -الجزء الأول : نشأتها ، وتطورها) ، دار المعارف : القاهرة، الطبعة الأولى ، ١٩٨١م .

٣٣٠- **العمري : أحمد جمال**
(منهج أبي جعفر النحاس في شرح الشعر) دار المعارف : القاهرة ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٣م .

٣٣١- **العمري : محمد**
(البلاغة العربية أصولها وامتداداتها)المغرب : الدارالبيضاء ، أفريقا الشرق ، د.ط ، ١٩٩٩ .

٣٣٢- **العمري : محمد**
(الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية) ، إفريقيا الشرق : المغرب ، ط١، ٢٠٠١م .

٣٣٣- **العمري : محمد**
(في بلاغة الخطاب الإقناعي –مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية) ، إفريقيا الشرق : المغرب ، الطبعة الثانية ، ٢٠٠٢م .

٣٣٤- **عياد : شكري محمد**
(دائرة الإبداع ، مقدمة في أصول النقد) ، دار إلياس : القاهرة ، ط١ ، ١٩٨٧ .

٣٣٥- **عياد : مراد**
(مدونة الشواهد في التراث البلاغي العربي من الجاحظ إلى الجرجاني) ، تونس : كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، د.ط ، ٢٠٠١م .

٣٣٦- **عيد : محمد**
(الرواية والاستشهاد باللغة : دراسة لقضايا الرواية والاستشهاد في ضوء علم اللغة الحديث) ، عالم الكتب : القاهرة ، د.ط ، ١٩٧٢م .

٣٣٧- **العيد : يُمْنى**
(في معرفة النص – دراسات في النقد الأدبي) ، دار الآداب : بيروت ، ط٤ ، ١٩٩٩م .

٣٣٨- **غازي : مصطفى**
(الأخطل شاعر بني أمية) ، دار المعارف : القاهرة ، (ط٢) ، د.ت .

٣٣٩- **غانم : أحمد سليم**
(تداول المعاني بين الشعراء –قراءة في النظرية النقدية عند العرب) ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، الطبعة الأولى ، (٢٠٠٦م) .

٣٤٠- **الغذامي : عبد الله**
(النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية) ، المغرب : المركز الثقافي العربي ، ط٢ ، ٢٠٠١م .

٣٤١- **الغذّامي : عبد الله**
(اليد واللسان : القراءة والأمّية والرأسمالية الثقافية) ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط١، ٢٠١٢م .

٣٤٢- **غصن : أمينة**
(قراءات غير بريئة في التأويل والتلقي)، بيروت: دار الآداب ، ط١٩٩٩،١م .

٣٤٣- **غفيري : خديجة**
(سلطة اللغة بين فعلَي التأليف والتلقّي) ، إفريقيا الشرق : الدار البيضاء ، د.ط ، ٢٠١٢م .

٣٤٤- **غلفان : مصطفى**
(اللسانيات التوليدية من النماذج ما قبل المعيار إلى البرنامج الأدنوي –مفاهيم وأمثلة)، عالم الكتب الحديث : الأردن ، الطبعة الأولى ، ١٤٣١هـ – ٢٠١٠م .

٣٤٥- **الفاتح قريب الله : حسن الشيخ**
(جرير مدينة الشعر) ، بيروت : دار الجيل ، ط١ ، ١٩٩١م .

٣٤٦- **الفارابي : إسحاق**
(ديوان الأدب ، معجم لغوي تراثي) ، تحقيق : عادل الشاطي ، بيروت : مكتبة لبنان ، ط٢ ، ٢٠٠٣م.

٣٤٧- **الفارسي : الحسن بن أحمد بن عبد الغفار**
(شرح الأبيات المشكلة الإعراب) تحقيق : حسن هنداوي ، دار القلم : دمشق ، د.ط، ١٩٨٧م .

٣٤٨- **الفارسي : علي بن حمد**
(انْبِناء قراءةٍ على قراءةٍ –قشر الفسر أنموذجًا) ، بيروت : دار الانتشار ، الطبعة الأولى، ٢٠١٢م .

٣٤٩- **الفرّاء : يحيى بن زياد بن عبد الله**
(معاني القرآن) ، تحقيق : محمد النجار و أحمد نجاتي، عالم الكتب : بيروت ، ١٤٠٣هـ .

٣٥٠- **فراج : نزيه عبد الحميد**
(مصطلح التجريد : دراسة في التاريخ والمفهوم البلاغي) ، الفتح للإعلام العربي : القاهرة ، د.ط .

٣٥١- **الفرزدق : همام بن غالب**
(الديوان) تحقيق شاكر الفحّام ، مطبوعات مجمع اللغة العربية : دمشق ، ١٩٦٥م .

٣٥٢- **فرويد : سجموند**
(نظرية الأحلام) ، ت : جورج طرابيشي ، بيروت : دار الطليعة ، ط١ ، ١٩٨٠م .

٣٥٣- **فلفل : محمد عبدو**
(اللغة الشعرية عند النحاة ، دراسة للشاهد الشعري والضرورة الشعرية في النحو العربي)، دار جرير : الأردن ، ط١ ، ١٤٢٨هـ/ ٢٠٠٧م .

٣٥٤- **فوراري : تسعديت**
(المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب : دمشق ، سلسلة ١٣ ، (٢٠٠٨م) .

٣٥٥- **فولفانج : هاينة مان**
(مدخل إلى علم لغة النص) ، ت : أ.د. سعيد بحيري ، القاهرة : مكتبة زهراء الشرق، ط١ ، ٢٠٠٤م

٣٥٦- **القاضي الجرجاني : علي بن عبد العزيز**
(الوساطة بين المتنبي وخصومه) تحقيق : محمد أبو الفضل ، علي البجاوي ، منشورات المكتبة العصرية: بيروت ، د ، ط (١٣٨٦هـ) .

٣٥٧- **قباوة : فخر الدين**
(الأخطل الكبير حياته وشخصيته وقيمته الفنية) ، لبنان : مكتبة لبنان ، ناشرون ، ط١، ٢٠١٠م .

٣٥٨- **قباوة : فخر الدين**
(التحليل البلاغي في تفسير الشعر حتى القرن الخامس) من كتاب : (تطور مشكلة الفصاحة) ، دار الفكر المعاصر : لبنان ، الطبعة الأولى ، ١٤١٩هـ - ١٩٩٩م .

٣٥٩- **قباوة : فخر الدين**
(منهج التبريزي في شروحه ، والقيمة التاريخية للمفضليات) ، دار الفكر : دمشق. د . ط، ١٩٧٧م.

٣٦٠- **القرشي : أبو زيد محمد بن أبي الخطاب**
(جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام) . تحقيق علي البجاوي، دار نهضة مصر : القاهرة ، د.ط .

٣٦١- **القرشي : عالي سرحان**
(المبالغة في البلاغة العربية : تاريخها ، وحدّها) ، مطبوعات نادي الطائف الأدبي ، ط١، ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٥م .

٣٦٢- **القرطاجني : حازم**
(منهاج البلغاء وسراج الأدباء) ، تحقيق محمد بن خوجة ، دار الكتب الشرقية : بيروت ، د.ط .

٣٦٣- **القرطبي : أبو عبد الله محمد أحمد**
(الجامع لأحكام القرآن) ، دار الشعب : القاهرة ، د.ط .

٣٦٤- **القرعان : فايز**
(تقنيات الخطاب البلاغي ، دراسة نصية) عالم الكتب الحديث : الأردن ، ط١ ، ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م .

٣٦٥- **القزويني : الخطيب**
(الإيضاح في علوم البلاغة) تحقيق : عبد الحميد هنداوي ، مؤسسة المختار : القاهرة ، ط١ ، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٩م .

٣٦٦- **قصّاب : وليد**
(دراسات في النقد الأدبي) ، دار العلوم : الرياض ، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣ ، ط١ .

٣٦٧- **قصاب : وليد**
(قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم –ظهورها وتطورها) دار العلوم : الرياض، ط١،١٩٨٠م

٣٦٨- **قصبجي : عصام**
(أصول النقد العربي القديم) منشورات جامعة حلب ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية : حلب ، د . ط ١٩٩٦م-١٤١٦هـ.

٣٦٩- **قطوس : بسام**
(تمنع النص متعة التلقي قراءة ما فوق النص) ، عمان : دار أزمنة ، ط١ ، ٢٠٠٢م .

٣٧٠- **القلفاط : هشام**
(المتغير الأدبي في شروح سقط الزند لأبي العلاء المعري) عالم الكتب الحديث ، الأردن، ط١، ٢٠٠٨م

٣٧١- **القلفاظ : هشام**
(تأويلية الصورة المبنية على المشابهة) ، كلية الآداب والفنون الإنسانية : منوبة ، د.ط ، ٢٠٠٨م .

٣٧٢- **القواسمة : محمد عبد الله**
(الصورة بين الحقيقة والمجاز) من كتاب (التجنيس وبلاغة الصورة) دار ورد : الأردن ،ط١، ٢٠٠٨م

٣٧٣- **القيرواني : ابن رشيق**
(العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده) ، تحقيق صلاح الدين الهواري ، وهدى عودة ، دار الهلال: بيروت ، د . ط ، (٢٠٠٢م) .

٣٧٤- **القيرواني : ابن شرف**
(رسائل الانتقاد في نقد الشعر والشعراء) تحقيق : حسن عبد الوهاب ، دار الكتاب الجديد ، بيروت ، ط١ ، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٣.

٣٧٥- **القيرواني : ابن شرف**
(مسائل الانتقاد) ، تحقيق : حسن ذكرى ، مكتبة الأزهر : القاهرة ، د.ط، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م .

٣٧٦- **القيرواني : أبو إسحاق إبراهيم بن علي**
(جمع الجواهر في المُلح والنوادر) ، نشره : أحمد أمين ، مكتبة الخانجي : القاهرة ، د.ط ، (١٣٥٣هـ) .

٣٧٧- **الكبيسي : طراد**
(في الشعرية العربية : قراءة جديدة في نظرية قديمة) ، اتحاد الكتّاب العرب : دمشق ، د.ط، ٢٠٠٤ .

٣٧٨- **الكردي : عبد الرحيم**
(قراءةالنص –مقدمةتاريخية،فصل القراءة البديعيةللنص عندابن المعتز)القاهرة:مكتبة الآداب٢٠٠٨م

٣٧٩- **كشك : أحمد**
(القافية تاج الإيقاع الشعري) ، مكتبة الفيصلية : مكة المكرمة ، ١٤٠٥هـ .

٣٨٠- **الكفراوي : محمد**
(جرير ونقائضه مع شعراء عصره) ، مصر : دار نهضة ، د.ط ، د.ت .

٣٨١- **الكفومي : أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني**
(الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية) ، تحقيق : عدنان درويش ، مؤسسة الرسالة : بيروت ، ١٩٩٨ .

٣٨٢- **كموني : سعد حسن**
(الطلل في النصّ العربي : دراسة في الظاهرة الطللية مظهرًا للرؤية العربية) ، دار المنتخب العربي : بيروت ، ط١ ، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٩م .

٣٨٣- **الكندي : خالد بن سليمان**
(التعليل النحوي في الدرس اللغوي القديم والحديث) ، دار المسيرة: الأردن ، ط١ ، ١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٧م.

٣٨٤- **لا بلانش : جان ، بونتاليس**
(معجم مصطلحات التحليل النفسي) ، تحقيق : مصطفى حجازي ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، الطبعة الأولى ، (٢٠١١م) .

٣٨٥- **لاشين : كمال عبد الباقي**
(الموازنات الشعرية في النقد العربي القديم) ، دار البصائر : القاهرة ، (ط١) ، (٢٠٠٧-١٤٢٨هـ) .

٣٨٦- **لبناني : محمد الصغير**
(النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب) ، لبنان : دار الحداثة ، ط١ ، ١٩٨٦م .

٣٨٧- **لبيب : الطاهر**
(سوسيولوجيا الغزل العربي – الشعر العذري أنموذجًا) ، مركز دراسات الوحدة العربية : بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٩م .

٣٨٨- **لحمداني : حميد**
(الفكر النقدي الأدبي المعاصر -مناهج ونظريات ومواقف) منشورات : البحث النقدي ونظرية الترجمة ، جامعة سيدي محمد بن عبد الله : فاس ، الإصدار السابع ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٩م .

٣٨٩- **اللغوي : عبد الواحد بن علي**
(مراتب النحويين) ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الفكر العربي : بيروت ، ط٢

٣٩٠- **الماشطة : مجيد عبد الحليم**
(من علم المعاني إلى علم الدلالة) مركز الإنماء ا لحضاري : حلب ، د.ط، ٢٠٠٩م .

٣٩١- **مبارك : زكي**
(الموازنة بين الشعراء أبحاث في أصول النقد) المجلس الأعلى للثقافة: القاهرة ، ط٤، ٢٠٠٦

٣٩٢- **المبارك : محمد**
(استقبال النص عند العرب) ، المؤسسة العربية للدراسات : بيروت ، الطبعة الأولى، (١٩٩٩م) .

٣٩٣- **المبخوت : شكري**
(الاستدلال البلاغي) ، دار الكتاب الجديد المتحد ة: بيروت ، ط٢، ٢٠١٠م .

٣٩٤- **المبخوت : شكري**
(جمالية النص ومتقبله في التراث النقدي) ، بيت الحكمة ، قرطاج ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٣ .

٣٩٥- **المبرّد : أبو العباس محمد بن يزيد ،**
(الفاضل) ، تحقيق : عبد العزيز الميمني ، دار الكتب المصرية ، القاهرة، د.ط ، (١٣٧٥هـ-١٩٥٦م) .

٣٩٦- **المبرد : محمد بن يزيد**
(الكامل) ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الفكر العربي : القاهرة ، د . ط ، د.ت

٣٩٧- **المبرد : محمد بن يزيد**
(المقتضب) تحقيق : محمد عبد الخالق عضيمة ، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية : القاهرة، د.ت .

٣٩٨- **محمد : أحمد سعد**
(نظرية البلاغية : دراسة في الأصول المعرفية) ، مكتبة الآداب : القاهرة ، ط١، ١٤٣٠هـ/ ٢٠٠٩م .

٣٩٩- **محمد : شعبان عبد الحكيم**
(نظرية التلقي في تراثنا النقدي والبلاغي) ، دار العلم للنشر ، القاهرة ، د.ط، ٢٠١٠م.

٤٠٠- **محمد أحمد : سنية**
(النقد عند اللغويين في القرن الثاني) دار الرسالة : بغداد ، د.ط، ١٩٧٧م .

٤٠١- **محمد حسين : محمد**
(أساليب الصناعة في شعر الخمر والأسفار بين الأعشى والجاهليين) ، بيروت : دار النهضة العربية ، د.ط ، ١٩٧٢م .

٤٠٢- **مرتاض : محمد**
(النقد الأدبي القديم في المغرب العربي ، نشأته وتطوره) . منشورات اتحاد كتاب العرب : دمشق ، د . ط ، (٢٠٠٠) .

٤٠٣- **المرتضي : علي بن الحسين العلوي**
(أمالي المرتضى) ، تحقق محمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية : بيروت ، ٢٠٠٥م.

٤٠٤- **المرزباني**
(نور القبس) تحقيق : رودولف زلهام ، دار بيروت للنشر : بيروت ، د . ط (١٩٩٤م).

٤٠٥- **المرزباني : محمد بن عمران بن موسى**
(الموشح ، مآخذ العلماء على الشعراء) ، تحقيق : علي البجاوي ، دار الفكر العربي : القاهرة ، د.ط.

٤٠٦- **المرزوقي : أحمد بن محمد بن الحسن**
(الأمالي) تحقيق يحيى الجبوري ، دار الغرب الإسلامي ، د.ط .

٤٠٧- **المرسي : أبو الحسن علي بن إسماعيل**
(المحكم والمحيط الأعظم)تحقيق:عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية : بيروت ، ط١، ٢٠٠٠م .

٤٠٨- **مريس : أحمد**
(الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية) ، بيروت : مجد للدراسات والنشر ، ط١ ، ١٤٢١هـ .

٤٠٩- **مساعدي : محمد**
(تاريخ تلقّي الشعر القديم -نماذج من تلقّي شعر أبي نواس) ، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة : المغرب ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٥م .

٤١٠- **المستوفي : شرف الدين المبارك أحمد**
(النظام في شرح شعر المتنبي وأبي تمام) ، بغداد : وزارة الثقافة والاعلام، ط١ ، ١٩٩٨م .

٤١١- **المسعودي : الحسن علي**
(مروج الذهب ومعادن الجوهر) ، ت : حفيظ يوسف داغر ، بيروت : ١٩٧٣م .

٤١٢- **مشبال : محمد**
(البلاغة والأصول دراسة في أسس التفكير البلاغي العربي : نموذج ابن جني) ، المغرب : إفريقيا الشرق ، د.ط ، ٢٠٠٧م .

٤١٣- **المصري : ابن منظور**
(أبو نواس في تاريخه وشعره ومباذله)صححه : عمر أبو النصر ، دار الجيل : بيروت ، د.ط ، د.ت .

٤١٤- **مطلوب : أحمد**
(معجم النقد العربي القديم) ، وزارة الثقافة والأعلام ، بغداد ، ط١ ، (١٩٨٩) .

٤١٥- **مطهري : صفية**
(الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية) ، دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العربي ، د.ط ، ٢٠٠٣م .

٤١٦- **المعتوق : أحمد محمد**
(اللغة العليا –دراسات في لغة الشعر) ، المركز الثقافي العربي : لبنان ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٦م .

٤١٧- **المعري : أبوالعلاء**
(رسالة الصاهل والشاحج) تحقيق عائشة عبد الرحمن بنت الشاطي ، القاهرة : دار المعارف ، ط١، ١٤٠٤هـ- ١٩٨٤م

٤١٨- **مفتاح : محمد**
(الشعر وتناغم الكون) ، شركة المدارس للتوزيع : الدار البيضاء ، ط١، ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٢م .

٤١٩- **مفتاح : محمد**
(تحليل الخطاب الشعري إستراتيجيةالتناص) بيروت : المركز الثقافي العربي ، ط٣، ١٩٩٢م .

٤٢٠- **فتاح : محمد**
(مجهول العيان) ، دار توبقال : المغرب ، ط١، ١٩٩٠م .

٤٢١- **مفتاح ، محمد**
(دينامية النص – تنظير وإنجاز) ، المركز الثقافي العربي : المغرب ، ط٣ ، ٢٠٠٦م .

٤٢٢- **المليانى : موسى بن محمد**
(معجم الأفعال المتعدية) : موسى بن محمد المليانى ، دار العلم للملايين : بيروت .

٤٢٣- **المناوي : محمد**
(التوقيف على مهمات التعاريف)تحقيق محمد رضوان الداية ،دمشق:دار الفكرالمعاصر،ط١ ، ١٤١٠هـ

٤٢٤- **منيسي عبد الله : رضوان**
(الفكر اللغوي عند العرب في ضوء علم اللغة الحديث -أبو عبيدة نموذجًا) ، دار النشر للجامعات : مصر ، د.ط ، ١٤٢٨هـ -١٤٢٨هـ .

٤٢٥- **المؤدب : محمد الأمين**
(في بلاغة النص الشعري القديم معالم وعوالم) ، المغرب : منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية جامعة عبد الملك السعدي ، د.ط ، ٢٠١٠م .

٤٢٦- **مورو : فرانسوا**
(البلاغة : المدخل لدراسة الصور البيانية) ترجمة محمد الولي ، عائشة جرير ، إفريقيا الشرق : بيروت ، د.ط، ٢٠٠٣ .

٤٢٧- **الموسى : خليل**
(جماليات الشعرية) . منشورات اتحاد الكتاب العرّب : دمشق ، دراسات٤ ، د .ط، (٢٠٠٨) .

٤٢٨- **الموسى : نهاد**
(أبو عبيدة معمر بن المثنى) ، دار العلوم : الرياض ، الطبعة الأولى ، ١٤٠٥هـ -١٩٨٥م .

٤٢٩- **موسى حمودة : حنان**
(النقد الضمني دراسة في المناهج والمعايير) ، الأردن : عالم الكتب الحديث ، ط١ ، د.ت .

٤٣٠- **مومني : قاسم**
(نقد الشعر في القرن الرابع الهجري) ، القاهرة : دار الثقافة ، د.ط ، ١٩٨٢م .

٤٣١- **الميساوي : خليفة**
(خطاب الفرد – خطاب الطبقة) ، بحث ضمن أعمال ندوة (قضايا المتكلم في اللغة والخطاب) ، تونس كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالقيروان ، د.ط ، ٢٠٠٦م .

٤٣٢- **الميساوي : سهام الدبابي**
(الطعام والشراب في التراث العربي) ، منشورات كلية الآداب: منوبة ، د.ط ، ٢٠٠٨م .

٤٣٣- **ناصر : عمارة**
(الفلسفة والبلاغة مقاربة حجاجية للخطاب الفلسفي) بيروت:الدار العربية للعلوم،ط١ ، ٢٠٠٩م

٤٣٤- **ناصف : مصطفى**
(اللغة والتفسير والتواصل) ، عالم المعرفة ، الكويت : المجلس الوطني الثقافي للفنون والآداب.عدد١٩٣ . يناير (١٩٩٥م) .

٤٣٥- **ناصف : مصطفى**
(نظرية المعنى في النقد العربي) ، دار الأندلس : القاهرة ، ط٢، ١٤٠١هـ/ ١٩٨١م .

٤٣٦- **نتوف : أحمد محمد**
(النقد التطبيقي عند العرب في القرنين : الرابع والخامس الهجريين) ، دار النوادر : دمشق ، سوريا ، ط١، ١٤٣١هـ / ٢٠١٠م .

٤٣٧- **النحاس : أبو جعفر أحمد بن محمد**
(شرح أبيات سيبويه) تحقيق : د.وهبة متولي عمر سالمة ، مكتبة الشباب : القاهرة ، ط١، ١٩٨٥م .

٤٣٨- **النحاس : أحمد بن محمد بن إسماعيل**
(إعراب القرآن) ، تحقيق : زهير زاهد ، عالم الكتب : بيروت ، د.ط ، ١٤٠٥هـ .

٤٣٩- **نصير : ياسين**
(الاستهلال من البدايات في النص الأدبي) ، دمشق : دار التقوى ، د.ط ، ٢٠٠٩م – ١٤٣٠هـ .

٤٤٠- **النعمان : طارق**
(اللفظ والمعنى بين الأيديولوجيا والتأسيس المعرفي للفهم) ، مكتبة الأنجلو المصرية : القاهرة ، د.ط، ٢٠٠٣م .

٤٤١- **النميري : الراعي**
(الديوان) تحقيق راينهرت فايبرت ، مطبوعات المعهد الألماني للأبحاث ، الشرقية ، بيروت (١٩٨٠م)

٤٤٢- **نهر : هادي**
(علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي) ، عالم الكتب الحديث : الأردن ، ط٢، ٢٠١١م

٤٤٣- **النهرواني : المعافى بن زكريا**
(الجليس الصالح والأنيس الناصح) ، تحقيق : إحسان عباس ، ومحمد الخولي ، طُبع في عالم الكتب : بيروت ، د . ط .

٤٤٤- **النويري : شهاب الدين أحمد**
(نهاية الأرب في فنون الأرب) ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، (٢٠٠٤) .

٤٤٥- **هدارة : محمد مصطفى**
(الشعر في صدرالإسلام والعصر الأموي) ، بيروت : دار النهضة العربية ، د.ط ، ١٩٩٥م .

٤٤٦- **الواد : حسين**
(اللغة الشعرية في ديوان أبي تمام) ، بيروت : دار الغرب الاسلامي ، ط١ ، ١٤٢٥هـ-٢٠٠٥م .

٤٤٧- **الواد : حسين**
(المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب) ، دار الغرب الإسلامي : بيروت ، الطبعة الثانية، (١٩٩١م) .

٤٤٨- **الودرني : أحمد**
(شرح الشعر عند العرب من الأصول إلى القرن ١٤هـ) ، دار الكتاب الجديد المتحدة : بيروت ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٩م .

٤٤٩- **الودرني : أحمد**
(نظرية المعنى بين التوصيف والتعديل والنقد) مركز النشر الجامعي : تونس ، د.ط، ٢٠٠٧م .

٤٥٠- **وراق : محمد غالب**
(الخصومة بين النحاة والشعراء : أسبابها ، وصورها) مطبوعات نادي جيزان ، ط١، ١٤١٩هـ/ ١٩٩٩م .

٤٥١- **الوشمي : عبد الله**
(وجه الشعر قراءة في مآخذ النقاد على معاني أبي تمام) ، الرياض : مكتبة الرشد ، ط١ ، ٢٠٠٩م .

٤٥٢- **الولي : محمد**
(الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي)المركز الثقافي العربي :بيروت ،ط١، ١٩٩٠م .

٤٥٣- **الوهيبي : فاطمة**
(الجمال والعنف)ضمن كتاب (قراءات معرفية)، مركز الملك فيصل : الرياض ، ط١، ١٤٢٧هـ .

٤٥٤- **اليافعي : عبد الله**
(مرآة الجنان) ، عبد الله اليافعي ، دار الكتاب الإسلامي ، القاهرة ، (١٩٩٣م) .

٤٥٥- **ياوس : هانس روبرت**
(جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي) ، ترجمة رشيد بنحدو ، المجلس الأعلى للثقافة : القاهرة ، ط١، ٢٠٠٤م .

٤٥٦- **يحياوي : رشيد**
(الشعرية العربية : الأنواع والأغراض) ، أفريقيا الشرق : الدار البيضاء ، الطبعة الأولى ، (١٩٩١م) .

٤٥٧- **يحيى : أحمد بن الحسين أبو الفضل**
(مقامات بديع الزمان الهمداني) ، تحقيق : محمد عين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الثالثة ، (١٤٢٦هـ-٢٠٠٥م) .

٤٥٨- **اليغموري : يوسف بن أحمد بن محمود**
(نور القبس) ، تحقيق : رودلف ، مطابع شتاينر : ألمانيا .

٤٥٩- **يقطين : سعيد**
(انفتاح النص الروائي : النص والسياق) المركز الثقافي العربي : الدار البيضاء ، ٢٠٠١ ، ط٢ .

٤٦٠- **اليوسف : يوسف سامي**
(القيمة والمعيار – مساهمة في نظرية الشعر) ، دار كنعان : دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٠م .

٤٦١- **يونس : حمود حسين**
(الموازنة في النقد العربي حتى القرن الخامس الهجري ، هيئة الموسوعية العربية سوريا (ط١) ، (٢٠٠٨-١٤٢٩هـ) .

-الدوريات والرسائل العلمية:

اصطيف : عبد النبي
(النص الأدبي والمتلقي) ، مجلة علامات : جدة ، ج٢٥ ، م٦ ، ١٩٩٦م

بحاري : إسماعيل
(من قضايا التلقي والتأويل في النقد الشعري القديم) النادي الأدبي بجدة ، مجلة جذور، السنة الخامسة ، رجب (١٤٢٣هـ) العدد (١٠) .

بدران : محمد أبو الفضل
(موت النص – جدلية التحقيق والتخييل في النص الشعري في ضوء النقد الأدبي القديم والشعراء النقدة) ، حوليات الآداب ، مجلس النشر العلمي : الكويت ، ج٢٤ ، ٢٠٠٤م

بودرع : عبد الرحمن
(من ظواهر الأشباه والنظائر بين اللغويات العربية والدرس اللساني المعاصر – الترادف) ، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية : الكويت ، حولية ٢٥ ، ٢٠٠٥م ، د.ط .

تنباك : مرزوق
(ما زعم الفَرَزْدَق ولم ينقضه جرير) . بحث منشور في مجلة جامعة الملك سعود : الرياض، (م١٧) ، الآداب (٢) ، (٢٠٠٥-١٤٢٥هـ) .

حمود : حمادي
(مقروئية الشعر الحديث) ، علامات في النقد ، النادي الأدبي : جدة ، الجزء ٢٢ ، مجلد ٦ ، ١٩٩٦م .

دعيش : خير الدين
(أفق التوقع عند ياوس ما بين الجمالية و التاريخية) ، مجلة المخبر ، وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة جامعة بسكرة ، العدد الأول ، ٢٠٠٩م

الرباعي : عبد القادر
(حماسة أبي تمام:قراءة في شاعرية الاختيار) مجلة جذور،جدة: نادي جده الأدبي ، ج٢ ، مج١، ١٩٩٠م

الرفوع : خليل عبد سالم
(الفَرَزْدَق قَينًا في شعر جرير –دراسة في مصدر الصورة وتأصيل دلالاتها) . بحث منشور في مجلة مؤتة للبحوث والدراسات : الأردن ، (مجلد ١٩ ، العدد ٨، ٢٠٠٤م)

الزهراني : صالح سعيد
(مآخذ البيانيين على النص الشعري حتى نهاية القرن الرابع الهجري) ، رسالة دكتوراه من جامعة أم القرى ، ١٤١٢هـ/ ١٩٩٢م .

الشريوتي : عيسى بن عودة
(المؤنث المجازي ومشكلات التقعيد) حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية : الكويت، الرسالة ١٥٦ ، (الحولية : ٢١) ، ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠١م

الشهري : ظافر عبد الله
(المديح والفخر بين جرير والفرزدق والأخطل) ، رسالة دكتوراه ، جامعة أم القرى ، ١٤٠٦هـ .

الشهري : ظافر عبد الله
(من صور التلقي في النقد العربي القديم) ، بحث من منشورات (المجلة العلمية لجامعة الملك فيصل ، العلوم الإنسانية والإدارية) : المجلد الأول ، مارس ، ٢٠٠٠م .

الصاوي : مصطفى
(جريرٌ من شعره) . حولية كلية البنات : مصر ، العدد (٨) ، سنة ١٩٧٤ .

صبيرة : قاسي
(النص الأدبي بين الإنتاجية الذاتية وإنتاجية القارئ) ، مجلة المخبر ، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها : جامعة بسكرة ، العدد الأول ، ٢٠٠٩م

العاكوب : عيسى ، تحريشي : محمد
(ظهور الشروح الشعرية) ، مجلة بحوث جامعة حلب ، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية ، العدد الثاني عشر ، عام ١٩٨٨م .

العالم : إسماعيل أحمد
(التشكيل المكاني البنائي لظاهرة التكرار في شعر جرير) مجلة جرش للبحوث والدراسات ، جامعة اليرموك : الأردن ، المجلد الثالث ، العدد الأول (١٩٩٨م)

عبد الرحمن : عفيف
(الأمثال العربية القديمة) ، الكويت : المجلة العربية للعلوم الإنسانية ، العدد ١٠ ، عام ١٩٨٣م .

عبد الله : ابن عيني
(أفق التوقُّع في عمود الشعر لأبي علي المرزوقي) جُذور : نادي جدة الأدبي ، العدد (٣٢) ، شوال ، ١٤٣٣هـ ، سبتمبر ، ٢٠١٢م .

العبد اللوي : إلهام السوسي
(منهاج شُرّاح الحماسة في القرن الخامس الهجري) ، رسالة دكتوراه مخطوطة، من جامعة محمد الخامس : الرباط ، عام ٢٠٠١م .

العقيبي : يحيى بن أحمد
(مخالفات الفرزدق ومشكله في مسائل الحذف : دراسة في التركيب والبنية) ، رسالة دكتوراه مخطوطة ، جامعة أم القرى ، ١٤٢٩هـ .

علي : سُهيل بن عبد الله
(الفرزدق بين ناقديه قديمًا وحديثًا) ، رسالة ماجستير مخطوطة ، جامعة بغداد ٢٠٠٣،م.

الغانم : موزة بنت غانم بن مبارك
(أبو عبيدة وجهوده في رواية الشعر وشرحه ونقده –دراسة تاريخية فنية نقدية) رسالة دكتوراه من جامعة أم القرى ، غير منشورة ، عام ١٤٢١هـ .

قباوة : فخر الدين ، الخليل : أحمد
(جمالية القبح في الشعر العربي القديم) ، سوريا : مجلة بحوث جامعة حلب، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية ، العدد الخامس عشر ، ١٩٨٩م

كمال : محمد
(وحشيات أبي تمام : دراسة) ، موقع ألكتروني ، موسوعة دهشة

المانع : سعاد
(المرأة ونقد الشعر في بدايات النقد العربي) ، حوليّات الآداب والعلوم الاجتماعية ، الكويت ، (١٤٢٢هـ -٢٠٠٢م) .

محمد عمار: محمد عبد الله سيدي
(النقد في مجالس الخلفاء والأمراء) رسالة ماجستير في الأدب ، مخطوطة ١٩٨٥،جامعة أم القرى.

المؤدب : محمد أمين
(الشاهد البلاغي وإشكالية النموذج) ، مجلة جذور : جدة ، العدد الخامس ، ١٤٢١هـ، ٢٠٠١م

نافع : عبد الفتاح
(قصيدة الهجاء في شعر جرير ، ا لوجه الآخر) ، مجلة جامعة البعث ، مجلة دورية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية ، المجلد التاسع عشر ، العدد١ ، ذو الحجة ١٤١٧هـ- ١٩٩٧م .

الهدلق : محمد
(دعوى سرقة الشعر بين السري الرّفّاء والخالديين) ، مجلة العرب ، دار اليمامة : الرياض ، ٢٠٠٣م .

-المخطوطات:

الزرويلي : علي مصباح العثماني

(أنس السمير في نوادر الفَرَزْدَق وجرير) . مخطوط ، حصلت عليه من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، معهد المخطوطات العربية : القاهرة . الخزانة الحسينة ، برقم (١١٤١٣/ ز ، ف٤٣ غ٢٩٤)

قائمة المحتويات

الموضوع	الصفحة
-	ب
- **الملخص** (باللغة العربية)	ج
- **الملخص** (باللغة الإنجليزية)	د
- **المقدمة**	١
- **التمهيد :**	١١
١- مرتكزات نظرية التلقي	١٢
٢- أنماط المتلقين لشعر الأخطل وجرير والفرزدق	١٨
الفصل الأول : الموازنات	٥٤
- الموازنات المعتمِدة على الأغراض الشعرية	٦٠
- الموازنات المعتمدة على السمات والمقاييس الفنية	٨٨
- الموازنات التطبيقية	١١٠
- المقاييس الخارجة عن النص الشعري	١٢٩
- الموازنات غير المنمّطة	١٣٤
الفصل الثاني : المآخذ النقدية :	١٤٦
١- المآخذ السياقية :	١٥٥
- المآخذ الدينية	١٥٥
- المآخذ الاجتماعية	١٦٨

الموضوع	الصفحة

- المآخذ النفسية ٢١٣
- المآخذ المعرفية ٢٢١
٢- المآخذ النصّيّة : ٢٣٢
- المآخذ اللغوية والنحوية ٢٣٤
- المآخذ البلاغية ٢٧٦
- المآخذ العروضية ٣٣٠

الفصل الثالث : المختارات الشعرية : ٣٣٣
- الاختيارات الشفاهية ٣٣٥
- الاختيارات الكتابية : ٣٤١
- اختيارات مطلقة لا تخضع للتصنيف ٣٤٦
- اختيارات قائمة على أغراض شعرية متعددة ٣٧٨
- اختيارات قائمة على غرض شعري واحد ٥٠٧

الفصل الرابع : الشروح ٥٢٢
- الشروح في الدواوين ٥٢٤
- الشروح في كتب النقائض ٥٨٦
- الشروح الموجودة في كتب المختارات الشعرية ٦٢٨
- شروح الأبيات الموجودة في كتب المعاني والأمالي والمجالس ٦٤١

الخاتمة ٦٥٣

المصادر والمراجع ٦٥٨

قائمة المحتويات ٧١٥