سطوة الشعر وسلطة النقد

دراسات أدبية وفي نقد النقد

جميع الحقوق محفوظة

الكتاب: سطوة الشعر وسلطة النقد

دراسات أدبية وفي نقد النقد

المؤلف: أ.د. نجم عبد علي رئيس

الطبعة الأولى: ٢٠١٩

تصميم الغلاف: امينة صلاح الدين

طباعة. نشر. توزيع

دمشق/ جوال: ٠٠٩٦٣-٩٤٤٦٢٨٥٧٠

Email: akramaleshi@gmail. com

سطوة الشعر وسلطة النقد

دراسات أدبية وفي نقد النقد

الأستاذ الدكتور

نجم عبد علي رئيس

المقدمة

هذا الكتاب هو قطوف كنت قد كتبتها على مدد متباعدات ، ورأيتُ أن أجمعها في كتاب لعلنا ننفع به الدارسين لشعر أبي تمام والمتنبي والجواهري ، فضلاً عن محاولات لنقد المنطلقات النقدية في موازنة الآمدي ، ونقد المنهج النقدي الذي اتخذه الثعالبي في نقد شعر المتنبي ، ومحاولات لنقد المدونة النقدية في موضوع السرقات الشعرية ، وهذه القطوف يمكن تصنيفها في دراسات أدبية كان الفصل الأول من الكتاب قد تكفّل بها ، فكان المبحث الأول(أثر شعر أبي تمام في شعر المتنبي) حاولت فيه أن أجد القواسم المشتركة بين الشاعرين موضوعاً وفنّاً. وكان المبحث الثاني (الحكمة في شعر المتنبي من وجهة نظر سياقية تداولية) ، حاولتُ فيه أن أجد تفسيراً سياقياً تداولياً للحكمة في شعر المتنبي يُغيّر تلك النظرة التي سيطرت على التفكير النقدي قديماً وحديثاً ، فما الحكمة في شعره إلا نوع من الرمز لجأ إليه الشاعر ليرسم صوره الشعرية لاختلاف الغايات. وكان المبحث الثالث (أثر البنية الموسيقية لشعر المتنبي في شعر الجواهري) ، حاولت فيه أن أُظهر مدى شغف الجواهري بموسيقى شعر المتنبي ، ومدى قربه منها ، بكل ما تعنيه الموسيقى الشعرية من دلالات.

وتكفل الفصل الثاني بدراسات نقد النقد ، فكان المبحث الأول(من أوهام الآمدي في نقد شعر أبي تمام) ، حاولت فيه أن أظهر الخلل الذي انتاب بعض أحكام الآمدي من خلال تطبيقه لأبواب عمود الشعر على شعر أبي تمام. وكان المبحث الثاني(منهج الثعالبي في نقد شعر المتنبي) ، حاولت فيه تقييم هذا المنهج ، والخلل الذي انتابه أحياناً ، بسبب اتكاء الثعالبي في بعض آرائه على آراء الصاحب بن عباد

في رسالته(الكشف عن مساوىء شعر المتنبي). وكان المبحث الثالث(خرافة السرقات الشعرية عند نقادنا القدماء) ، حاولت فيه أن أُظهر الخلل في المصطلح وفي معناه ، وفي اتخاذ بعض النقاد منه سيفاً يشهرونه متى شاؤوا في وجه الشعراء ، إذ لم يسلم شاعر على مدى تاريخ الشعر من هذه التهمة.

أرجو أن يكون هذا العمل خالصاً لوجهه تعالى ، ولله الكمال وحده ، وهو وليّ التوفيق.

الفصل الأول

الدراسات الأدبية

المبحث الأول: أثر شعر أبي تمام في شعر المتنبي

المبحث الثاني: الحكمة في شعر المتنبي من وجهة نظر سياقية تداولية

المبحث الثالث: أثر البنية الموسيقية لشعر المتنبي في شعر الجواهري

المبحث الأول

أثر شعر أبي تمام في شعر المتنبي

تتناول هذه الدراسة قضية من قضايا النقد الأدبي القديم في شعر شاعرين كبيرين في تاريخ الشعر العربي عامة والعصر العباسي خاصة ، من وجهة نظر معاصرة تعتمد على ما أفرزته دراسات التناص الشعري الحديثة مبتعدة بذلك عن المنهج النقدي القديم الذي يضع ديوان الشعر العربي موضع اتهام ، فيتهم اللاحق بسرقة شعر السابق. فالدراسة حوار شعري بين شعر أبي تمام وشعر المتنبي من خلال مجموعة مظاهر موضوعية غلبت على شعر الشاعرين هي: النزعة الحماسية الحربية ، والروح الحكمية الفلسفية ، والميل إلى البداوة ، واستعمال لغة الغزل في غير الغزل ، والفخر بالنفس أمام الممدوح ، ومجموعة مظاهر فنية دُرست من خلال البنى: الصوتية والتركيبية والدلالية.

ليس الهدف من وراء هذه الدراسة أن نضع ديوان المتنبي موضع اتهام كما كان يفعل نقادنا القدماء حين اتهموا المتنبي بالسرقة[1] ، وإنما الهدف أن نحدّد نقاط الالتقاء في شعر شاعرين كبيرين موضوعاً وفنّاً.

وصحبة المتنبي لديوان أبي تمام كشف عنها صاحب الصبح المنبي ، فهو يذكر أنه لّما قُتل المتنبي وُجد معه ديوان أبي تمام[2] ، ولم يكن ذلك محض مصادفة ، فقد

---

(١) من الرسائل المصدرية التي اهتمت ببيان سرقات المتنبي: الكشف عن مساوئ شعر المتنبي للصاحب بن عباد، والرسالة الحاتمية فيما وافق المتنبي في شعره كلام أرسطو في الحكمة للحاتمي، والإبانةعن سرقات المتنبي للعميدي.

(٢) الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، الشيخ يوسف البديعي، ١٨٦.

اقترن اسم المتنبي باسم أبي تمام في مقولات القدماء ، حتى نُسب لأبي العلاء المعري أنه قال: المتنبي وأبو تمام حكيمان ، إنما الشاعر البحتري ، وقال ابن الأثير "أمّا أبو تمام وأبو الطيب فربّا المعاني ، وأمّا أبو عبادة فرب الألفاظ في ديباجتها وسبكها"[1] ، وقال أيضاً: "إني وقعت على أشعار الشعراء قديمها وحديثها حتى لم أترك ديواناً لشاعر مفلق يثبت شعره على المحك إلا وعرضته على نظري ، فلم أجد أجمع من ديوان أبي تمام وأبي الطيب للمعاني الدقيقة ، ولا أكثر استخراجاً فيها للطيف الأغراض والمقاصد"[2] ، وهذه الأقوال تمثل وجهة نظر بعض النقاد القدماء الذين لا يميلون إلى الغموض في الشعر ، ويرون أن الشعر الحق هو ما توافر فيه جمال اللفظ وسهولته ووضوح المعنى ، وقد كانت هذه الشروط واضحة في شعر البحتري إلا أنها ليست واضحة تماماً في شعر أبي تمام والمتنبي.

ولاحظ نقادنا القدماء ومنهم صاحب العمدة أن المتنبي كان يحذو حذو أبي تمام في مطلع تجربته الشعرية ، فقد:"كان أبو تمام يأتي بالوحشي الخشن كثيراً ويتكلف ، وكذلك أبو الطيب كان يأتي بالمستغرب ليدل على معرفته"[3] ، وتابع ذلك في العصر الحديث اليازجي شارح ديوان المتنبي ، إذ يقول: "وما أحسب المتنبي إلا كان في صدر أمره يتوخى طريقة أبي تمام إعجاباً... فكان ينحو نحوه في الحوم حول موارد الإغراب والتنقيب عن الوحشي من كلم الجاهلية ، والتورّك على الصيغ الشاذة والتراكيب الجافية ، والتحذلق في أسلوب الخطاب"[4] ، وتابعه في ذلك بطرس البستاني[5].

ومن الباحثين الذين أشاروا إلى أوجه التشابه بين الشاعرين الدكتور محمد مهدي البصير ، فهو يقول: "فكلاهما صاحب فكر قبل أن يكون صاحب خيال ، وكلاهما رائد معان قبل أن يكون رائد ألفاظ ، وكلاهما مؤثر للفظ الفصيح والتعبير

---

(١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، ٣/ ٢٧٤.

(٢) م. ن، ٣/ ٢٢٩.

(٣) العمدة في صناعة الشعر ونقده، ابن رشيق القيرواني، ٢/ ٢٦٦.

(٤) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، الشيخ ناصيف اليازجي، ٦٦٦.

(٥) ينظر أدباء العرب في الأعصر العباسية، بطرس البستاني، ٣٥٧.

البليغ ، وإن كان يختلفان من ناحية الزخرفة البيانية ، فأبو تمام يتكلفها في كثير من الأحيان تكلفاً ، والمتنبي لا يأتيها في الغالب إلا عفواً ، وكلاهما مجيد في وصف الحرب والسياسة ، وكلاهما بعد كل ذلك صاحب حكم جاهزة باهرة وأمثال سائرة"[1]. ولكن هذا لا يعني أن المتنبي شاعر مقلد وتابع محتذٍ لشعر أبي تمام ، وإذا كان قد حصل شيء من التأثر الذي يصطلح عليه أصحاب النقد الحديث بالتناص الشعري ، فإن المتنبي ربما فاق صاحبه بعد أن استوى له فن الشعر ، فالليث عبارة عن خراف مهضومة بتعبير فاليري[2].

وإذا كان شعر العرب قي معظمه شعر صناعة وشعر نماذج تُحتذى أكثر منه شعر تجربة ، فقد ترتب عن هذا التصور أن سلك الشراح في تعاملهم مع الشعر طريقة تفسير الشعر بالشعر ، وما ذلك إلا إيمان منهم بأن الإبداع الشعري هو تفاعل النصوص وتكرار لمعانٍ مطروقة بأداة مختلفة ، لقد كان النقاد العرب القدماء مدركين لطبيعة التداخل النصي الذي يتحكم في نسيج النصوص بعيداً عن التهم والادعاءات ، إذ: "ليست السرقات بالمعنى الذي وجدناه في تاريخنا النقدي غير مظهر من مظاهر التداخل"[3] الذي سُمّي فيما بعد التناص intertextuality ، وهو خاصية تفاعل من ضمن دلالاتها التأسيسية التداخل والاشتراك[4] ، بل هو يشير إلى الفاعلية المتبادلة للنصوص ليؤكد عدم انغلاق النص وانفتاحه على غيره من النصوص ، إنه: "أحد مميزات النص الأساسية التي تحيل إلى نصوص سابقة عليها أو معاصرة"[5] ، فالتناص أمر حتمي مع النص ، إنه قدر كل نص مهما كان جنسه ، يقول رولان بارت: "كل نص هو تناص ، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة ، وبأشكال ليست عصيّة على الفهم ، إذ نتعرف فيها على نصوص الثقافة السالفة

---

(١) في الأدب العباسي، د. محمد مهدي البصير، ٣٩١-٣٩٢.

(٢) ينظر: الأدب المقارن، د. محمد غنيمي هلال، ١٨.

(٣) المورد (مفهوم السرقة الشعرية)، د. ناصر حلاوي، ٣٥.

(٤) ينظر: المصطلح النقدي، عبد السلام المسدّي، ١١٩.

(٥) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، ١٠٢-١٠٣.

والحالية"[1] ، وكم كنا نتمنى لنقادنا القدماء ألا يطيلوا الوقوف في مباحثهم التي سمّوها السرقات الشعرية ، وألا يكون جلّ اهتمامهم من تعاقب الشعراء على المعنى الواحد ، المعنى في حد ذاته ، وإنما أن يكون موضع عنايتهم طريقة الأداء والإفصاح عنه ، وتجويد الصياغة والترقّي بها في مدارج الحسن.

النزعة الحماسية:

وقارئ شعر أبي تمام يتوقف مراراً عند تلك النغمات الحماسية التي يبثها الشاعر في قصائده ، إذ تحولت تلك النغمات الحماسية إلى ظاهرة عُرف بها المتنبي ، ونعني بذلك تلك النزعة الحربية التي امتلأت بها موضوعاته الشعرية: غزلاً ورثاءً ووصفاً.

ولابن أبي الإصبع المصري في كتابه (تحرير التحبير) موقف مستغرب من المتنبي حين جعله مقصراً في سبك المعاني ، متذرعاً بكثرة اتكائه على معاني الشعراء ومنهم أبو تمام ، إذ سلط الضوء على عدد من الأشعار التي تتضمن تفضيل القلم على السيف ، منبّهاً على مغايرة المتنبي لهؤلاء الشعراء حين نظم على الطريق المألوف في تفضيل السيف على القلم ، قال المتنبي: **(من البسيط)**

حتّى رجعتُ وأقلامي قوائلُ لي المجدُ للسيفِ ليس المجدُ للقلمِ[2]

قال ابن أبي الإصبع المصري: "فانظر إلى تقصير المتنبي في المعاني وسبكها ، وإلى كونه قليل الابتكار ، لا يتوكّأ إلا على المعاني المطروقة ، ولا يُرى فيها إلا تابعاً مقصّراً ، فإنه أخذ هذا المعنى من قول أبي تمام: **(من البسيط)**

السيفُ أصدقُ إنباءً من الكتبِ في حدِّهِ الحدُّ بينَ الجِدِّ واللعبِ[3]

---

(١) العرب والفكر العالمي (نظرية النص) رولان بارت، ٩٦. ومن الكتب التي اهتمت بموضوع التناص: علم النص، جوليا كريستيفا. وانفتاح النص الروائي (النص. السياق)، سعيد يقطين. وتحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، محمد مفتاح. وفي أصول الخطاب النقدي الجديد، مارك انجينو وآخرون. ومتعة النص، رولان بارت. وأودونيس منتحلاً، كاظم جهاد. وشعرية تودوروف، عثماني الميلود. والنظرية الأدبية المعاصرة، رامان سيلدن.

(٢) العرف الطيب، ٥٣٩.

(٣) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن الكريم، ابن أبي الإصبع المصري، ٢٨٥.

على أن الاختلاف بين المعنيين واضح ، فسبب تفضيل أبي تمام السيف على الكتب معروف ، إذ رمز بالكتب إلى المنجمين لا غير ، بسبب ما دار حول فتح عمورية من جدل بين الخليفة المعتصم بالله العباسي والمنجمين الذين أشاروا عليه بعدم القتال ، ولكن المعتصم مضى إلى فتح هذه المدينة متجاهلاً مشورة المنجمين ، وقد تم له ذلك ، أما بيت المتنبي فهو من قصيدة قالها بالكوفة يرثي بها أبا شجاع فاتك الرومي ، وفيها يتحسّر على منبت الكرم الذي فقدته مصر ، فقد كثرت أسفار الشاعر بعد موته ، وبدا كأنه سائر يطلب له نظيراً ، ولكنه لم يحصل إلا على العدم ، وحين يجد الشاعر أن الذين قصدهم كالأصنام يُطاعون ويُعظّمون ولا فهم لهم ، بل لا عفّة لهم كعفة الأصنام ، وحين تكون الأمور بهذا الوصف ، فلا أداة للتغيير تضع الأمور في نصابها الصحيح إلا السيف ، فلو نظر ابن أبي الإصبع المصري إلى سياق الأبيات التي ورد فيها بيت المتنبي لما قال قوله ذاك ، وتلك جريرة القراءة التجزيئية والنظر إلى البيت بوصفه معنى مستقلاً ، فقد خرج المتنبي من دائرة التقليد بتخيّله محادثة طريفة بينه وبين الأقلام التي أكّدت له أنها تخط ما يصنع السيف من أمجاد عظيمة ، فتؤرخها له ولننظر إلى سياق الأبيات التي ورد فيها بيت المتنبي:

ما زلتُ أُضحكُ إبلي كلما نظرتْ ... إلى من اخىتضبتْ أخفافها بدمِ

أُسيرها بينَ أصنامٍ أشاهدُها ... ولا أُشاهدُ فيها عفّةَ الصنمِ

حتى رجعتُ وأقلامي قوائلُ لي ... المجدُ للسيفِ ليس المجدُ للقلمِ[1]

النزعة الحكمية:

واستعمل أبو تمام الحكمة أسلوباً في التعبير عما يريد إبلاغه من معنى ، فتمنح التعبير قوةً واقتصاداً في اللفظ ، وتطوّر هذا الأمر عند المتنبي ليشكل ظاهرة شعرية اشتهر بها ، ومن أمثلة ذلك في شعر أبي تمام قوله: **(من الطويل)**

ومَن لم يُسلّمْ للنوائبِ أصبحتْ ... خلائقُهُ طُرّاً عليه نوائبا

---

(١) العرف الطيب، ٥٣٩.

وقد يكهمُ السيفُ المُسمّى منيّةً وقد يرجعُ المرءُ المظفّر خائبا[1]

فأراد بالسيف نفسه التي لم تحقّق ما تصبو إليه ، وقد ذكر هذا البيت في خضم فخره بنفسه ، ومثله للمتنبي: (من الطويل)

ومَن صحبَ الدنيا طويلاً تقلّبتْ على عينِهِ حتى يرى صدقَها كذبا[2]

فهو يُشير إلى حاله بعد ارتحال أحبته وإن جاء الخطاب بصيغة الغائب.

وقال أبو تمام من قصيدة يمدح بها محمد بن عبد الملك الزيات: (من الطويل)

وقد تألف العينُ الدجى وهو قيدُها ويُرجى شفاءُ السمِّ والسمُّ قاتلُ[3]

وشرحه الصولي وقد تنبّه على مذهب الشاعر في الحكمة فقال: "أنت[الممدوح] كما وصفت ، فإن لم تُحسن إليّ صبرتُ عنكَ ، وألفتُ مَن لا أرضى ، كما تألف العين الدجى ، وتستشفي في وقت بالسم"[4] فليس في البيت حكمة أو نصيحة ، إنما الشاعر يتحدث عن نفسه ، وآية ذلك أننا لو عدنا إلى السياق الذي ورد فيه البيت أدركنا صحة تفسير الصولي:

تقطّعتِ الأسبابُ إنْ لم تُغرْ لها قُوىً ويصلْها من يمينِكَ واصلُ

سوى مطلبٍ يُنضي الرجاءَ بطولِهِ وتُخلقُ إخلاقَ الجفونِ الوسائلُ[5]

وهذا يُشبه قول المتنبي: (من الطويل)

ومِن نكدِ الدنيا على الحُرِّ أنْ يرى عدوّاً له ما مِن صداقتِهِ بُدُّ[6]

---

(١) ديوان أبي تمام، ١/ ١٤٠.

(٢) العرف الطيب، ٣٣٥.

(٣) ديوان أبي تمام، شرح الصولي، ٢/ ٣٤٠.

(٤) م. ن، ٢/ ٣٤٠.

(٥) م. ن، ٢/ ٣٣٩.

(٦) العرف الطيب، ٢٠٥.

النزعة البدوية:

وفي كثير من مقدمات أبي تمام النسيبية تتجلى نزعة الشاعر البدوية في هذا الغزل ، وقد تطوّر هذا الأمر عند المتنبي ليصبح سمةً واضحةً من سمات غزله يقول المتنبي: **(من المنسرح)**

أبعدُ نأيِ المليحةِ البَخَلُ ... في البعدِ ما لا تُكلّفُ الإبلُ[1]

قال أبو الفتح:"تفسير هذا قول أبي تمام: **(من البسيط)**

لا أظلمُ النأيَ قد كانتْ خلائقُها

من قبلِ وشْكِ النوَى عندي نوىً قُذُفا[2]

وقال صاحب الوساطة إن المتنبي:"استوفى المعنى وأكّده بمصراع واحد"[3].

وقال أبو تمام: **(من البسيط)**

هانتْ على كلِّ شيءٍ فهو يسفكُها ... حتى المنازلُ والأحداجُ والإبلُ[4]

وقال المتنبي: **(من البسيط)**

فما أمرُّ برسمٍ لا أُسائلُهُ ... ولا بذاتِ خمارٍ لا تُريقُ دمي[5]

فقد: "جعل أبو تمام كل شيء يسفك دمه ، وجعل أبو الطيب ذات خمار تريق دمه ، فاقتصر على بعض تلك الجملة"[6].

ومن المعاني التي تناولها الشاعران ، فابدع كلاهما فيه هذا المعنى ، يقول أبو تمام: **(من الطويل)**

وقفتُ وأحشائي منازلُ للأسَى ... به وهو قفرٌ قد تعفّتْ منازلُهْ[7]

---

(١) العرف الطيب ، ١٣٤.

(٢) الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي، ابن جنّي، ١٢٨.

(٣) الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، ٢٣٧.

(٤) ديوان أبي تمام، ٣/ ٨.

(٥) العرف الطيب، ٣٠.

(٦) الوساطة بين المتنبي وخصومه، ٢٢١.

(٧) ديوان أبي تمام، ١١٢/٣.

وقال أبو الطيب (من الكامل)

لكِ يا منازلُ في القلوبِ منازلُ أقفرْتِ أنتِ وهنّ منكِ أواهلُ[1]

وتفوّق أبو تمام في رسم صورته ، إذ أبدع في وصف تمكن مشاعر الحب في نفسه ، فقد ذهب إلى إمكان اندراس آثار بيوت الأحبة ، لكنهم باقون في قلبه على مر الأيام ، أما بيت المتنبي فيكفي أن ننقل قول المستشرق الفرنسي ماسينيون: "القلب يعلم أما الأحجار فلا تحس بشيء"[2] ، ويعلّق المستشرق الإسباني غرسيه غومث بقوله: ما أروعه من شعر[3].

وأمّا يحيى بن حمزة العلوي فقد أخطأ في تحديد الآخذ من المأخوذ منه بقوله: "قال أبو الطيب المتنبي:

لكِ يا منازلُ في القلوبِ منازلُ أقفرْتِ أنتِ وهنّ منكِ أواهلُ

فأخذ هذا المعنى أبو تمام وأجاد فيه كل الإجادة فقال (من الكامل)

عفتِ الرسومُ وما عفتْ أحشاؤُهُ من عهدِ شوقٍ ما يحولُ فيذهبُ"[4]

مع أن البيت الثاني هو للبحتري[5] وليس لأبي تمام.

ومما اتفق فيه الشاعران في تصوير المشاهد البدوية مع اتفاق في المعنى ، قول أبي تمام: (من الكامل)

دارٌ سقاها بعدَ سُكّانِها صرفُ النوَى من سمِّهِ الناقعِ[6]

وقال المتنبي: (من الوافر)

مُلِثُّ القطرِ أعطشَها ربوعا وإلا فاسْقِها السمَّ النقيعا[7]

---

(١) العرف الطيب، ١٧٩.

(٢) مع شعراء الأندلس والمتنبي، اميليو غرسيه غومث، ٤١.

(٣) م. ن، ٤١.

(٤) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي، ١٩٥/١.

(٥) ديوان البحتري، تحقيق د. محمود حلاوي، ١/ ٧٥.

(٦) ديوان أبي تمام، شرح الصولي، ٢/ ٣٩.

(٧) العرف الطيب، ٨٣.

وتتكرّر هذه الاستهلالات النسيبية في شعر الشاعرين ، فهذا أبو تمام يمدح أبا سعيد محمد بن يوسف الثغري ، فيقول: **(من الخفيف)**

مــن ســجايا الطلــولِ أنْ لا تُجيبــا ... فصــــوابٌ مـــن مقلـــةٍ أنْ تصـــوبا

فاسْــألنْها واجْعــلْ بكــاكَ جوابــاً ... تجــدِ الشــوقَ ســائلاً ومُجيــبا

قــد عهــدْتُ الرســومَ وهــي عكــاظٌ ... للصِّــبى تزدهيــكَ حُســناً وطيبــا[1]

ومثله للمتنبي في مساءلة الديار وعدم إجابتها ، من قصيدة مدح بها عضد الدولة ، إذ يقول: **(من الكامل)**

إثْلِــثْ فإنّــا أيّــها الطلــلُ ... نبكــي وتــرزمُ تحتَنــا الإبِــلُ

أوْ لا فــلا عتْــبٌ علــى طلــلٍ ... إنَّ الطلــولَ لمثْلِهــا فُعُــلُ[2]

لغة الغزل في غير الغزل:

وقارئ شعر أبي تمام يجد إشارات تدل بوضوح على استعمال الشاعر لغة الغزل في المدح ، وقد تطوّر هذا المظهر الموضوعي في شعر المتنبي ليُصبح ظاهرة عمّت شعره ، وقد نبّه الثعالبي في يتيمته على ذلك[3] ، فمن ذلك قول أبي تمام يمدح محمد محمد ابن الهيثم بن شبانة:

(من الوافر)

ذكرْتُــكَ ذِكــرةً جــذبتْ ضــلوعي ... إليــكَ كأنّهــا ذكــرى تصــابي[4]

"وقال يعود محمد بن عبد الملك الزيات في علته: **(من الطويل)**

فــواللهِ مــا شــيءٌ ســوى الحــبِّ وحــدَهُ ... بــأعلَى محلّــاً مــن رجائِــكَ في قلــبي[5]

---

(١) ديوان أبي تمام، شرح الصولي، ٢٤٩.

(٢) العرف الطيب، ٥٩٦.

(٣) تنظر: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، ١/ ٢٠٧.

(٤) ديوان أبي تمام، شرح التبريزي، ١/ ٢٨٢.

(٥) م. ن، ١/ ٢٩٨ . ووهم محقق الشرح حين عدّ البيت من البسيط، شرح الصولي، ٣٤٣.

ومن أمثلة ذلك في شعر المتنبي قوله يمدح أبا أيوب أحمد بن عمران: (من الكامل)

لا نعذلُ المرضَ الذي بكَ شائقٌ أنتَ الرجالُ وشائقٌ علّاتِها

فإذا نوتْ سفراً إليكَ سبقْتَها فأضفْتَ قيلَ مضافِها حالاتِها

ومنازلُ الحمّى الجُسومُ فقلْ لنا ما عذرُها في تركِها خيراتِها[1]

فأنت ترى أن ألفاظ الغزل ولا سيما في البيت الأول: نعذل وشائق التي تكررت هي من معجم الغزل العربي ، وقد وظّفها الشاعر لغرض المديح ، فالمرض الذي أصاب الممدوح لا يُلام ؛ لأنّ الممدوح قد شوّق الرجال لزيارته ، وشوّق علاتها أيضاً - أي ما بهم من مرض الشوق - فهي تزوره مثلهم.

ولم يكن هذا المظهر الموضوعي مرتكز قوة في شعر الشاعرين دائماً ، بل بدا أحياناً موضع ركاكة وسفسفة ، فمن ذلك: "قال أبو تمام: (من الوافر)

أغارُ من القميصِ إذا علاهُ مخافةَ أنْ يُلامسَهُ القميصُ[2]

ويعلّق صاحب الوساطة على بيت المتنبي: (من الوافر)

أغارُ من الزجاجةِ وهي تجري على شفةِ الأميرِ أبي الحسينِ

"فأساء لأن هذه الغيرة إنما تكون بين المحب ومحبوبه ، فأما الأمراء والملوك فلا يُغار على شفاههما"[3] ، وسكت عن بيت أبي تمام.

الفخر بالنفس أمام الممدوح:

واقتطع أبو تمام جزءاً من قصيدة المدح ليفتخر بنفسه ، وإيلائها ما تستحق من مظاهر العظمة أمام الممدوح ، قال في قصيدته التي مدح بها أبا العباس بن عبد الله ابن طاهر: (من الطويل)

أهنَّ عوادي يوسفٍ وصواحبُهْ فعزماً فقدماً أدركَ السُّؤلَ طالبُهْ

---

(١) العرف الطيب، ١٩٣.

(٢) الوساطة بين المتنبي وخصومه، ٣٨٠.

(٣) م. ن، ٣٠٨.

أعاذلتي ما أخشنَ الليلَ مركباً وأخشنَ منه في المُلمّاتِ راكبُهْ
ذريني وأهوالَ الزمانِ أُفانِها فأهوالُهُ العظمَى تليها رغائبُهْ
ألم تعلمي أنّ الزماعَ على السُّرَى أخو النُّجحِ عندَ النائباتِ وصاحبُهْ
دعيني على أخلاقيَ الصُمَّ للتي هي الوفْرُ أو سربٌ تُرنُّ نوادبُهْ
فإنّ الحُسامَ الهندوانيَّ إنَّما خشونتُهُ ما لم تُفَلّلْ مضاربُهْ
وقلقلَ نأيٌ من خراسانَ جأشَها فقلْتُ اطْمئنِّي أنضرُ الأرضِ عازبُهْ[1]

وتطور هذا المظهر الموضوعي في قصيدة المديح عند أبي تمام إلى ظاهرة شعرية عند المتنبي استمرأها القدماء ، فاعتادوا سماع ذلك من الشاعر ، كما حظيت الظاهرة بعناية الدارسين في العصر الحديث ، يقول الدكتور شوقي ضيف:"فربما كان ـ أبو تمام ـ هو الذي ألهمه هذا الاتجاه ، إذ نراه كثيراً ما يشكو في مطالع قصائده من الدهر ، وما يُصيبه به من الأحداث والكوارث ، إلا أنه لا يأتي بذلك منفصلاً عن الحب وشجونه كما يصنع المتنبي ، بل هو يمزج شكواه بحبّه وبكائه ودموعه ، وهي شكوى تختلط بغير قليل من الشعور بالكرامة والطموح الذي لا يحدّ على نحو ما نجد في قصيدته: **(من الطويل)**

أأيّامَنا ما كنتِ إلا مواهبا وكنتِ بإسعافِ الحبيبِ حبائبا"[2]

.....

وغرّبْتُ حتى لم أجدْ ذكرَ مُشرِّقٍ وشرَّقْتُ حتى قد نسيْتُ المغاربا
خطوبٌ إذا لاقيتُهنَّ رددْنني جريحاً كأنّي قد لقيتُ الكتائبا[3]

ويرى أنيس المقدسي أن هذه الظاهرة في خلق أبي تمام تتجلى لنا أيضا في خلق أبي الطيب المتنبي ، ويضرب لنا مثلاً بقصيدة أبي تمام التي قالها في مدح قاضي الدولة العباسية أحمد بن أبي دؤاد ، ويعتذر إليه عن إساءة ، وأولها **(من الكامل)**

"أرأيْتَ أيَّ سوالفٍ وخدودِ عنّت لنا بين اللوى فزرودِ

---

(١) ديوان أبي تمام، شرح الصولي، ٢٨٩ ـ ٢٩١.
(٢) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، شوقي ضيف، ٢٢٤. والأبيات في ديوان أبي تمام، ١/ ١٣٨.
(٣) ديوان أبي تمام، ١/ ١٤٠.

إلى أن يصل إلى الاعتذار بأبيات تدل على إعجابه بنفسه فيقول مخاطباً ممدوحه:

فاسمعْ مقالةَ زائرٍ لم تشتبهْ آراؤُهُ عندَ اشتباهِ البيدِ
أسرى طريداً للحياءِ من التي زعموا وليس لرهبةٍ بطريدِ
كنتَ الربيعَ أمامَهُ ووراءَهُ قمرُ القبائلِ خالدُ بنُ يزيدِ
ما خالدٌ لي دونَ أيّوبٍ ولا عبدُ العزيزِ ولستُ دونَ وليدِ"[1]

ويقول أنيس المقدسي:"والمتأمل في هذه الأبيات يعجب من هذه العواطف التي تُملي عليه أن يقول لممدوح عظيم يعتذر إليه ، لم آتك رهبةً منك بل خجلاً ممّا اتّهمتُ به ، وإن مثلي في الاعتذار إليك مثل يزيد بن المهلّب لّما استجار من الوليد بأيوب بن سليمان بن عبد الملك ، وبعبد العزيز بن الوليد فشفعا له ، وما خالد الذي يشفع لي بأقل منهما ، ولا أنا بأقل من يزيد بن المهلب"[2]. وإلى الآن لم نذكر أمثلة من شعر المتنبي تجسّد الظاهرة ، ولكننا سنذكر منها ما تسمح به طبيعة الدراسة لكثرتها ، ومن ذلك قوله في مديح المغيث بن علي بن بشر العجلي **(من الوافر)**

فؤادٌ ما تُسلّيهِ المُدامُ وعمرٌ مثلُ ما تهبُ اللئامُ
ودهرٌ ناسُهُ ناسٌ صغارٌ وإنْ كانتْ لهم جثثٌ ضخامُ
وما أنا منهمُ بالعيشِ فيهمْ ولكنْ معدنُ الذهبِ الرَّغامُ[3]

ويقول في مدح الحسين بن إسحق التنوخي: **(من الطويل)**

يحاذرُني حتفي كأنّي حتفُهُ وتنكزُني الأفعى فيقتُلُها سُمّي
طوالُ الردينيّاتِ يقصفُها دمي وبيضُ السُّريجيّاتِ يقطعُها لحمي[4]

---

(١) أمراء الشعر في العصر العباسي، أنيس المقدسي، ١٩١. والبيت الأول في الديوان، ١/ ٣٨٤. والأبيات التي تليه، ١/ ٣٩٣ - ٣٩٥.

(٢) أمراء الشعر في العصر العباسي، ١٩١.

(٣) العرف الطيب، ٩٦.

(٤) م. ن، ٧٥.

ويقول في خاتمة قصيدة أخرى مدح بها المغيث بن علي بن بشر العجلي:

(من البسيط)

وإنْ عمـرْتُ جعلْـتُ الحـربَ والـدةً ... والسـمهريَّ أخـاً والمشـريفيَّ أبـا

بكـلِّ أشـعثَ يلقـى المـوتَ مبتسـماً ... حتـى كأنّـهُ لـه في قتلِـهِ أربـا

قُـحٌّ يكـادُ صـهيلُ الخيـلِ يقذفُـهُ ... عـن سـرجِهِ مرحـاً بـالعِزِّ أو طربـا

فـالموتُ أعـذرُ لـي والصـبرُ أجمـل بـي ... والـبرُّ أوسـعُ والـدنيا لِمـن غلبـا[1]

البنية الصوتية:

وكان لمزايا البنية الصوتية في قصيدة أبي تمام أثرها في بعض قصائد المتنبي ، ومن ذلك قوله يمدح أحمد بن أبي دؤاد ويعتذر إليه: **(من الوافر)**

سـقَى عهـدَ الحِمَـى سَـبَلُ العِهـادِ ... وروَّضَ حاضـرٌ منـه وبـادِ[2]

وقال المتنبي يمدح علي بن إبراهيم التنوخي: **(من الوافر)**

أُحـادٌ أمْ سُـداسٌ في أُحـادِ ... لُيَيْلَتُنـا المَنوطـةٌ بالتنـادي[3]

فأنت تلاحظ أن البنية الصوتية لمطلع القصيدتين قد اعتمد على المزاوجة في تكرار حرفين هما(الدال) و(ألف المد) ، فقد تكررت(الدال) ثلاث مرات في كلا المطلعين ، ولعل سبب ذلك يعود إلى تكرار الألفاظ(عهد.. العهاد) عند أبي تمام ، و(أحاد.. أحاد) عند المتنبي ، ثم تكرار(ألف المد) ، فقد تكررت في بيت أبي تمام خمس مرّات ، وتكررت في بيت المتنبي أربع مرات ، وأمر آخر تجب ملاحظته في هاتين القصيدتين ، هو أن المتنبي استعمل اثنتين وعشرين قافية من قوافي قصيدة أبي تمام ، فإذا علمنا أنّ مجموع أبيات قصيدة المتنبي ثلاثة وأربعون بيتاً ، اتضح لنا مدى تأثر المتنبي بقصيدة أبي تمام ، وهذه القوافي هي: البعاد ، زنادي ، النجاد ، التلاد ،

---

(١) العرف الطيب ، ٩٥.

(٢) ديوان أبي تمام، ١/ ٢٦٩.

(٣) العرف الطيب، ٧٩.

طراد ، عاد ، العباد ، زادي ، البلاد ، معادي ، القتاد ، جراد ، الجواد ، غاد ، الفؤاد ، الفساد ، الجياد ، الأيادي ، صادي ، الهوادي ، الوداد ، حداد.

وبعض هذه القوافي استعملها المتنبي مع ما يتعلق بها من لفظ كقوله:

وكيف يبيتُ مضطجعاً جبانٌ فرشْتَ لجبنِهِ شوكَ القتادِ[1]

وكان أبو تمام قد قال:

نثا خبرٌ كأنَّ القلبَ أمسَى يُجَرُّبه على شوكِ القتادِ[2]

وتحدث أصحاب السرقات الشعرية عن بيتين اتهموا المتنبي بسرقتهما من قصيدة أبي تمام ، وهذان البيتان هما في قصيدة أبي تمام:

وما سافرْتُ في الآفاقِ إلّا ومِن جدواكَ راحلتي وزادي

مقيمُ الظنِّ عندكَ والأماني وإنْ قلقَتْ ركابي في البلادِ[3]

وفي قصيدة المتنبي:

وإنّي عنكَ بعدَ غدٍ لَغادٍ وقلبي عن فِنائِكَ غيرُ غادِ

مُحبُّكَ حيثُما اتّجهتْ ركابي وضيفُكَ حيثُ كنتُ من البلادِ[4]

ومع أن أبا العلاء المعري قد استحسن بيت المتنبي الأخير ، إذ قال: "إلا أن بيت المتنبي أجود منه لأنه دل على هذا المعنى في المصراع الأول بمعنى آخر ، وأنه لم يقتصر على الراحلة والزاد ، لأنّ لفظ الضيف يتضمن سائر وجوه النعم والتعظيم ، لأن من حكم الضيف أن يكون معظّماً مكرّماً ، فبيّن أنه كذلك حيثما سار من البلاد"[5] ، فإننا نجد القاضي الجرجاني يتّهم المتنبي بالسرقة ، بل يقول:"وهذا من

---

(١) العرف الطيب ، ٨٣.

(٢) ديوان أبي تمام، ١/ ٣٧٥.

(٣) م. ن، ١/ ٣٧٥.

(٤) العرف الطيب، ٨٣.

(٥) معجز أحمد، أبو العلاء المعري، ١/ ٣١١.

أقبح ما يكون من السرق ، فإنه يدلّ على نفسه باتفاق المعنى والوزن والقافية"[1] ، منطلقاً بذلك من نظرية النقد العربي القديم ، وتقسيمات السرقات الشعرية السقيمة التي اتهمت ديوان الشعر العربي بالسرقة فلم ينجُ شاعر منها.

ومع أن أبيات الشاعرين تتقارب إلى درجة أنها تتداخل وتتلامس ، فإن أسلوب أبي الطيب ينماز بمخاطبة الممدوح بلغة الغزل ذهاباً بنفسه إلى مماثلة الملوك: "فالمتنبي يرتبط بممدوحه برباط من الحب والمودة ويعمد إلى لغة الحب لتعبّر عن هذه العلاقة ، فينظر إلى ممدوحه كحبيب وصديق غادره إلى أرض غيره ، ولكن نفسه المحبة العاشقة لا تزال تحنّ إليه ، وقلبه لا يزال يتعلّق به ، فالرباط الذي يرتبط به مع الممدوح رباط روحي يتجه معه حيثما اتجه ، ويحل معه أينما حل ، أما أبو تمام فإنه يقيم العلاقة بينه وبين ممدوحه على أساس مادّي بحت ، ويجعل هذا الرباط من المتانة بحيث لا ينفصم ، فحيثما ذهب في هذه الأرض ، فإن كرم ممدوحه غامر له يفيض عن حاجته"[2] ، ولهذا فلا يُعدّ هذا سرقاً بل تأثّراً ، وينطبق عليه ما اصطلح عليه في مفهوم النقد الأدبي الحديث(التناص الشعري) أو التداخل النصي.

ومن أمثلة هذا التأثر بالبنية الصوتية قول أبي تمام يمدح المعتصم العباسي ، ويذكر حريق عمورية وفتحها في قصيدته الشهيرة ذات المطلع: **(من البسيط)**

السيفُ أصدقُ إنباءً من الكتبِ ... في حدِّهِ الحدُّ بينَ الجدِّ واللعبِ[3]

ومثلها وزناً وقافيةً للمتنبي يرثي أخت سيف الدولة ـ خولة ـ وهي قصيدة شهيرة أيضاً ، تبدأ بقوله: **(من البسيط)**

يا أختَ خيرِ أخٍ يا بنتَ خيرِ أبِ ... كنايةً بهما عن أشرفِ النسبِ[4]

---

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه، ٢٤٦.

(٢) لغة الحب في شعر المتنبي، د.عبد الفتاح صالح، ٢٧٤ ـ ٣٧٥.

(٣) ديوان أبي تمام، ١/ ٤٠.

(٤) العرف الطيب، ٤٦١.

وكلا الشاعرين أقاما البنية الصوتية للمطلع على التكرار الصوتي لحرف الباء الذي جعلاه رويّاً لقصيدتيهما ، فقد تكررت الباء أربع مرت في مطلعي الشاعرين ، كذلك استعمل كلا الشاعرين صيغة اسم التفضيل ، لما لهذه الصيغة من سمة تمنح التعبير قوة الجزم والحسم ، ففي بيت أبي تمام(أصدق) وفي بيت المتنبي(خير) و(أشرف).

وفي هذه القصيدة كرّر المتنبي عشرين قافية من قوافي أبي تمام ، وإذا عرفنا أن عدد أبيات قصيدة المتنبي أربعة وأربعون بيتاً ، اتضح لنا مدى تأثر المتنبي بقصيدة أبي تمام ، والقوافي هي: اللعب ، الشهب ، كذب ، غرب ، تغب ، عجب ، القضب ، لجب ، كثب ، الحرب ، الذهب ، السلب ، الطرب ، العنب ، سبب ، الحجب ، الحسب ، التعب ، النسب ، العرب.

ولم يكتفِ المتنبي باستعمال ألفاظ هذه القوافي ، بل استعمل أحياناً لفظ ما يتعلق بها ، كقوله:

فليت طالعةَ الشمسينِ غائبةٌ وليت غائبةَ الشمسينِ لم تغبِ[1]

وكان أبو تمام قد قال:

حتى كأنّ جلاليبَ الدجى رغبتْ عن لونِها أو كأنَّ الشمسَ لم تغبِ[2]

فضلاً عن أن الشاعرين أقاما صورتيهما على التضاد ، ومن أمثلة ذلك قول أبي تمام:

وقالَ ذو أمرِهمْ لا مرتعٌ صدرٌ للسارحين وليس الوردُ من كثبِ[3]

ويقول المتنبي:

وهل سمعْتِ سلاماً لي ألمَّ بها فقد أطلْتُ وما سلَّمْتُ من كثبِ[4]

ومن مظاهر تماثل البنية الصوتية في هاتين القصيدتين ، ردّ الأعجاز على الصدور - كما يصطلح عليه أهل البلاغة- يقول المتنبي:

---

(١) العرف الطيب ، ٤٦٣.

(٢) ديوان أبي تمام، ١/ ٥٣.

(٣) م. ن، ١/ ٦٠.

(٤) العرف الطيب، ٤٦٤.

قد كان كلُّ حجابٍ دون رؤيتِها فما قنعتِ لها يا أرضُ بالحُجُبِ[1]

وكان أبو تمام قد قال:

بيضٌ إذا انْتُضِيَتْ من حُجبها رجعتْ أحقُّ بالبيضِ أترابـاً من الحُجُبِ[2]

ومن مظاهر تماثل البنية الصوتية استعمال اسم التفضيل ، وهو أمر أكثر منه أبو تمام ، وأفاض فيه المتنبي[3] ، من ذلك استعمال اسم التفضيل مضافاً إلى لفظ القافية ، يقول أبو تمام:

فبين أيامِكِ اللاتي نُصرْتَ بها وبينَ أيامِ بدرٍ أقربُ النسبِ[4]

ويقول المتنبي في مطلع قصيدته:

يا أختَ خيرِ أخٍ يا بنتَ خير أبٍ كنايةً بهما عن أشرفِ النسبِ[5]

أو ليأتي على مطابقة أبي تمام في قوله:

تخرُّصاً وأحاديثاً ملفَّقةً ليستْ بنبعٍ إذا عُدّتْ ولا غَرَبِ[6]

إذ يقول المتنبي:

فلا تنلْكَ الليالي إنَّ أيديَها إذا ضربْنَ كسرْنَ النبعَ بالغربِ[7]

ومن أمثلة التأثر بالبنية الصوتية ، قول أبي تمام يمدح أبا دُلف القاسم بن عيسى العجلي: (من الطويل)

على مثلِها من أربُعٍ وملاعبِ أُذيلتْ مصوناتُ الدموعِ السواكبِ[8]

---

(١) م. ن، ٤٦٤.

(٢) ديوان أبي تمام، ١/ ٧٢.

(٣) المتنبي مالئ الدنيا وشاغل الناس، (صيغة التفضيل في شعر المتنبي٩، د. شكري محمد عياد، ١٣٩.

(٤) ديوان أبي تمام، ١/ ٧٣.

(٥) العرف الطيب، ٤٦١.

(٦) ديوان أبي تمام، ١/ ٤٢.

(٧) العرف الطيب، ٤٦٥.

(٨) ديوان أبي تمام، ١/ ١٩٨.

ومثلها وزناً وقافيةً قال المتنبي يمدح أبا القاسم طاهر بن الحسين بن طاهر العلوي:

(من الطويل)

أعيدوا صباحي فهْوَ عندَ الكواعبِ ورُدّوا رُقادي فهْوَ لحظُ الحبائبِ[1]

فقد جنح الشاعران إلى تكرار حرفين بما يخلق مزاوجة صوتية بين إيقاعين اشتركا في البنية الصوتية ، فقد كرّر الشاعران صوت الباء ثلاث مرات ، في حين تكرر صوت العين أربع مرات في بيت أبي تمام ، وثلاث مرات في بيت المتنبي.

واستعمل المتنبي في قصيدته عشرين قافية من قوافي قصيدة أبي تمام ، فإذا علمنا أن أبيات قصيدة المتنبي قد بلغت أربعين بيتاً اتضح لنا مدى تأثر المتنبي بقصيدة أبي تمام ، وهذه القوافي هي: الترائب ، صاحب ، الركائب ، النوائب ، طالب ، راكب ، الأقارب ، قواضب ، الكتائب ، مناقب ، حاجب ، الكواكب ، التجارب ، العواقب ، المضارب ، المراتب ، غائب ، العجائب ، سحائب ، مواهب.

ومن مظاهر هذا التأثر استعمال المتنبي لفظ القافية وما تعلّق به من لفظ ، فهو يقول:

يدٌ للزمانِ الجمعُ بيني وبينَهُ لتفريقِهِ بيني وبينَ النوائبِ[2]

وكان أبو تمام قد قال:

إذا العيسُ لاقتْ بي أبا دُلَفٍ فقد تقطّعَ ما بيني وبينَ النوائبِ[3]

فضلاً عن أنّ البيتين في موضوع المدح. ويقول المتنبي:

وأبهَرُ آياتِ التُّهاميِّ أنَّهُ أبوكَ وأجدَى ما لكمْ مِن مناقِبِ[4]

وكان أبو تمام قد قال:

إذا افتخرتْ يوماً تميمٌ بقومِها وزادَتْ على ما وطّدَتْ مِن مناقِبِ[5]

---

(١) العرف الطيب، ٢٣٠.

(٢) م. ن، ٢٣٤.

(٣) ديوان أبي تمام، ١/ ٢٠٣.

(٤) العرف الطيب، ٢٣٣.

(٥) ديوان أبي تمام، ١/ ٢٠٧.

ومن مظاهر هذا التماثل في البنية الصوتية استعمال اسم التفضيل مضافاً إلى لفظ القافية ، يقول أبو تمام:

فـذُكرُكَ في قلـبِ الخليفـةِ بعـدَها خليفتُـكَ المُقفَـى بـأعلى المراتـبِ[1]

ويقول المتنبي:

ويُحْـذَى عـرانينَ الملـوكِ وإنَّهـا لَمِـن قدميـهِ في أجـلِّ المراتِـبِ[2]

وكلا البيتين في موضوع المدح ، مع أن بيت المتنبي أكثر مبالغة.

ومن مظاهر تماثل البنية الصوتية استعمال اسم التفضيل في تصريع المطالع ، كقول أبي تمام يمدح الحسن بن وهب: **(من الكامل)**

لَماكسِرِ الحسـنِ بـنِ وهْـبٍ أطيَـبُ وأَمَـرُّ في حَنَـكِ الحسـودِ وأعـذَبُ[3]

ومثله للمتنبي في مدح كافور: **(من الطويل)**

أغالـبُ فيـكَ الشـوقَ والشـوقُ أغْلَـبُ وأعْجبُ من ذا الهجرِ والوصلُ أعجَبُ[4]

ومن مظاهر المماثلة في البنية الصوتية استعمال التقسيم ، يقول أبو تمام من قصيدة في مدح أبي سعيد محمد بن يوسف: **(من الكامل)**

فالمشـيُ همـسٌ والنـداءُ إشـارةٌ خـوفَ انتقامِـكَ والحـديثُ سِـرارُ[5]

ويقول في مطلع قصيدة يمدح بها المعتصم العباسي: **(من الكامل)**

الحـقُّ أبلَـجُ والسـيوفُ عـوارِ فحـذارِ مـن أسـدِ العـرينِ حـذارِ[6]

فيجعل الشطر الأول من البيتين مقسوماً على قسمين توزّعتها تفعيلات البحر الكامل الثلاث ، ويحذو المتنبي حذوه في قوله من قصيدة يمدح بها أبا المنتصر شجاع

---

(١) ديوان أبي تمام، ١/ ٢١٢.

(٢) العرف الطيب، ٢٣٤.

(٣) ديوان أبي تمام، ١/ ١٢٧.

(٤) العرف الطيب، ٥٠٢.

(٥) الوساطة بين المتنبي وخصومه، ٣٤٩. وفي شرح الصولي، ٥٢٣.

(٦) ديوان أبي تمام، شرح الصولي، ٥٤٠.

ابن محمد الرضي الأزدي: **(من الكامل)**

والمـــرءُ يأمـــلُ والحيـــاةُ شـــهيّةٌ والشـــيبُ أوقـــرُ والشـــبيبةُ أنـــزقُ[1]

وعلى هذا النهج في دراسة البنية الصوتية عند الشاعرين تُمكن دراسة قصيدة المتنبي(نسيتُ وما أنسى عتاباً على الصدّ) العرف الطيب ، ٥٧٨ ، وموازنتها بقصيدة أبي تمام (أأطلالَ هند ساءَ ما اعتضت من هند) ، شرح الصولي ، ٤٥٥. وقصيدة المتنبي (أقلُّ فعالي بَلَهَ أكثره مجدُ) العرف الطيب ، ٢٠٤. وموازنتها بقصيدة أبي تمام (تجرّعْ أسىً قد أقفرَ الجَرَعُ الفرْدُ) شرح الصولي ، ٤٦٦. وقصيدة المتنبي(طوالُ قناً تطاعنُها قصارُ) العرف الطيب ، ٤١٨. وموازنتها بقصيدة أبي تمام(نُوارٌ في صواحبِها نُوارُ)شرح الصولي ، ٥١١. وقصيدة المتنبي(سرّ حلَّ حيثُ تحلُّهُ النُّوّارُ) العرف الطيب ، ٢٨٤. وموازنتها بقصيدة أبي تمام(لا أنتَ أنتَ ولا الديارُ ديارُ) شرح الصولي ، ٥٢٠.

البنية التركيبية:

وتعلّق المتنبي ببعض بنى التراكيب الشعرية لأبي تمام ، وحام حولها ، ومن أمثلة ذلك قول أبي تمام في مديح أحمد بن المعتصم ، ويعوده من مرضه: **(من المنسرح)**

وإنْ يجـــدْ علّـــةً نُعَـــمُّ بهـــا حتـــى ترانـــا نُعـــادُ مـــن مرضِـــهْ[2]

وعلى هذا المنوال صياغةً ومعنىً يقول المتنبي في مديح سيف الدولة ، وقد عوفي ممّا كان به من مرض: **(من البسيط)**

ومـــا أخصُّـــكَ مـــن بُـــرءٍ بتهنئـــةٍ إذا ســـلمْتَ فكـــلُّ النـــاسِ قـــد ســـلموا[3]

وله في ذات المعنى: **(من الطويل)**

إذا اعتـلّ سـيفُ الدولـةِ اعتلّـتِ الأرضُ ومَـن فوقَهـا والبـأسُ والكـرمُ المحـضُ[4]

---

(١) العرف الطيب، ٢٣.

(٢) ديوان أبي تمام، شرح الصولي، ٦١٥. ورواية الوساطة (وإنْ لم نجد علّة نغمّ بها) وهو وهم من محقق الكتاب.

(٣) العرف الطيب، ٣٨٠.

(٤) م. ن، ٣٧٧.

فأنت ترى أن بنية التركيب الشعري عند الشاعرين قد اعتمدت على أسلوب الشرط فضلاً عن كون الغرض الشعري واحداً وهو المدح.

ومثل ذلك باتفاق الصياغة والمعنى ، يقول أبو تمام في مقطوعة يمدح بها مالك بن طوق: **(من الطويل)**

وإنْ لم يجدْ في قسمةِ الدهرِ حيلةً وجازَ له الإعطاءُ من حسناتِهِ

لَجادَ بها مِن غيرِ شركٍ بربِّهِ وأشرَكهُمْ في صومِهِ وصلاتِهِ[1]

ويقول المتنبي من قصيدة يمدح بها المغيث بن علي بن بشر: **(من الوافر)**

ولوْ يمَّمْتَهمْ في الحشرِ تجدو لأعْطوْكَ الذي صلّوا وصاموا[2]

فأتى بالمعنى الذي ذكره أبو تمام ، وزاد عليه بقوله (في الحشر) لأنّ الإنسان يكون في ذلك اليوم أشدّ احتياجاً إلى صلاته وأعظم افتقاراً"[3].

وقد يصل التعلق ببنى تراكيب أبي تمام أن يأخذ المتنبي بعض لفظ أبي تمام ، فإذا قال أبو تمام: **(من الكامل)**

لو حارَ مُرتادُ المنيّةِ لم يجدْ إلا الفراقَ على النفوسِ دليلا[4]

قال المتنبي من قصيدة يمدح بها سعيد بن عبد الله بن الحسين الكلابي:

(من البسيط)

لولا مفارقةُ الأحبابِ ما وجدتْ لها المنايا إلى أرواحِنا سُبُلا[5]

فأنت ترى أن البيتين يتفقان صياغةً ومعنىً ولفظاً: (لو) في مقابل(لولا) و(المنية) في مقابل(المنايا) و(لم يجد) في مقابل(ما وجدت) و(النفوس) في مقابل(أرواحنا) و(الفراق) في مقابل (مفارقة).

---

(١) ديوان أبي تمام، ١/ ٣٠٩.

(٢) العرف الطيب، ٩٩.

(٣) الجامع الكبير في صناعة المنظوم، ٩٩.

(٤) ديوان أبي تمام، ٣/ ٦٦.

(٥) العرف الطيب، ١٢.

ومن مظاهر هذا التعلق ببنى التراكيب الشعرية التمامية أن يكون ذلك باتفاق الصياغة والمعنى والوزن الشعري ، كقول أبي تمام من قصيدة يمدح بها أحمد بن عبد الكريم الطائي الحمصي: **(من الكامل)**

وأنا الفداءُ إذا الرماحُ تشاجرتْ لكَ والرماحُ من الرماحِ لك الفدا[1]

وقال المتنبي من قصيدة يمدح بها أبا علي هرون بن عبد العزيز الأوراجي:

(من الكامل)

ولك الزمانُ من الزمانِ وقايةً ولكَ الحِمامُ من الحِمامِ فداءُ[2]

فأنت تستطيع اكتشاف تماثل الصياغة(الرماح من الرماح) عند أبي تمام في مقابل (الزمان من الزمان) و(الحمام من الحمام) عند المتنبي ، فضلاً عن اتفاق الموضوع الشعري وهو المدح والوزن الشعري.

ونظير ذلك قول أبي تمام: **(من الطويل)**

تعوّدَ بسطَ الكفِّ حتّى لَوَ انَّهُ ثناها لِقبْضٍ لم تُطعْهُ أناملُهْ[3]

ويقول المتنبي من قصيدة يمدح بها الحسين بن إسحق التنوخي: **(من الطويل)**

وفي الحربِ حتّى لَوْ أرادَ تأخُّراً لأخَّرَه الطبعُ الكريمُ إلى القُدْمِ[4]

وبإمكان القارئ أن يرى تماثل صياغتي الشاعرين بهذه اللازمة(حتى لو..) فضلاً عن اتفاق الوزن الشعري والموضوع الشعري وهو المدح ، سوى أن المتنبي نقله من الكرم إلى الشجاعة.

ويزداد تعلق المتنبي ببنى التراكيب الشعرية التمامية ليطول الصياغة والمعنى واللفظ والوزن الشعري ، فمن ذلك قول أبي تمام في مديح الحسن بن سهل:

---

(١) ديوان أبي تمام، شرح الصولي، ٤٨١.

(٢) العرف الطيب، ١٢٨.

(٣) ديوان أبي تمام، ٣/ ٢٩.

(٤) العرف الطيب، ٩٦.

(من الطويل)

وغرّبْتُ حتّى لم أجدْ ذكرَ مُشَرِّقٍ وشرَّقْتُ حتّى قد نسيتُ المغاربا[1]

وعلى هذا النسج قال المتنبي من قصيدة في مدح كافور: (من الطويل)

فشرَّقَ حتّى ليس للشرقِ مَشْرِّقٌ وغرّب حتى ليس للغرب مُغربُ[2]

وليست بنا حاجة هنا إلى تفصيل هذا التماثل في الصياغة ، ولكن يكفي أن نقول أن الصدرين والعجزين قد تماثلا نظماً: جملة فعلية تليها(حتّى) ، تليها جملة فعلية منفية. لكن الجديد في الأمر أن المتنبي تعلق بالبنية البديعية أيضاً ، فأقام بيته على التضاد ، كما كان يفعل أبو تمام قبله ، وكل ما فعله المتنبي هو أنه نقل الفخر بالنفس الذي امتلأ به بيت أبي تمام إلى الفخر بشعره ، ففاعل(شرّقَ) و(غرّبَ) في بيت المتنبي هو ضمير يعود على(الكلام) الذي أراد به الشعر في قوله قبل هذا البيت:

ولكنَّهُ طالَ الطريقُ ولم أزلْ أفتِّشُ عن هذا الكلامِ ويُنهَبُ [3]

وقد يصل الأمر بالمتنبي أن يحذو حذو أبي تمام صياغةً ومعنىً ولفظاً ووزناً وقافيةً حتى اتهمه العميدي صاحب الإبانة بالسرقة ، في قوله من قصيدة في هجاء كافور:

(من الوافر)

إذا أتَتِ الإساءةُ من وضيعٍ ولم أُلمِ المُسيءَ فمَن ألومُ[4]

"فقد أخذ الوزن والمعنى جميعاً وأصحابه يسمّون هذا التوارد"[5] ، وكان أبو تمام قد قال: (من الوافر)

إذا أنا لم أُلمْ عثراتِ دهرٍ أُصبْتُ به الغداةَ فمنْ ألومُ[6]

---

(١) ديوان أبي تمام، ١/ ١٤٠.

(٢) العرف الطيب، ٥٠٨.

(٣) م. ن، ٥٠٧.

(٤) م. ن، ٥٤٥.

(٥) الإبانة عن سرقات المتنبي، ١٣١.

(٦) الوساطة بين المتنبي وخصومه، ٢٨٤.

وإذا كان العميدي قد سخر من بيت المتنبي فإن صاحب الوساطة قد أثنى عليه[1] ، وربما كان مصدر الإحسان في بيت المتنبي أنه أكثر واقعية ، وأقرب إلى مواجهة الواقع ، فأبو تمام يشكو عثرات الدهر ، وكأنه يعلق عثراته وكبواته على مشجب الدهر ، ولكن المتنبي يشخص الداء والدواء ، فالعلة تكمن في أن مصدر الإساءة هو الإنسان الوضيع وليس الدهر.

البنية الدلالية:

١.البنية التشبيهية:

وأدرك أبو تمام خطورة التشبيه في رسم صوره الشعرية ، فقد بلغ فيه حدّاً أن يبني طرفي التشبيه على التضاد ، وسايره في ذلك المتنبي ، ومن أجل ذلك انحاز ابن جنّي إلى بيت أبي تمام: **(من الكامل)**

قومٌ إذا اسوَدَّ الزمانُ توضَّحوا فيه فغودرَ وهْوَ منهمْ أبلقُ[2]

وصاغ المتنبي هذا التشبيه ، وأقام طرفيه على التضاد أيضاً ، فقال في مديح بدر ابن عمار: **(من الوافر)**

أفاعيلُ الورَى من قبلُ دُهْمٌ وفِعلُكَ في فِعالِهمُ شِياتُ[3]

ومع أن المتنبي قال بيته هذا مرتجلاً وهو يمدح بدر بن عمار ، لكنك تجد ابن جنّي يقول عن بيته: "لم يقع موقعاً محموداً"[4] ، وقد نجد عذراً لابن جنّي في قوله هذا ، لأن أبا تمام جعل الزمان(أبلق) مغايراً لهؤلاء الممدوحين ، والمتنبي جعل فعل الممدوح(شيات) مغايراً لأفعال الناس.

وأقام أبو تمام بعض تشبيهاته على التخييل إمعاناً في البحث عن الجديد من المعاني ، وهو مذهب اختطّه لنفسه ، فهو يقول من قصيدة في مديح المأمون العباسي:

---

(١)الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ٢٨٤.

(٢) الفسر، ابن جني، ٢/ ١١٤.

(٣) العرف الطيب، ١٥٩.

(٤) الفسر، ٢/ ١١٥.

(من الكامل)

وكأنّما نافستَ قدرَكَ حظّهُ وحسدْتَ نفسَكَ حينَ أنْ لم تُحسَدِ[1]

"أراد أنّكَ نافست قدرك ، وحسدت نفسك ، فطفقتَ تناهي في شرف الفعل ، وتزيد على كل غاية تصل ، وإنْ كنتَ فيها منقطع القرين ، فائتَ الشأو"[2] ، ويقول المتنبي من قصيدة في مديح بدر بن عمار: (من المتقارب)

يحدِّثُ عن قلبِهِ مُكْرهاً كأنَّ لـه منه قلباً حسودا[3]

"وأبو الطيب يقول: كأنّ قلبكَ يحسدك على فضائلك ، فهو يكره أنْ يُستقبل بذكرها"[4] .ويعلق صاحب الوساطة على بيت المتنبي بقوله: "وهذا نوع آخر من المديح ، وفي غير المذهب الأول [يقصد بيت أبي تمام]لكنّهما اجتمعا في حسد النفس والقلب"[5].

ومن تشبيهات أبي تمام التي وجدنا لها نظائر في شعر المتنبي ، ومن أجل ذلك اتهم صاحب الوساطة المتنبي بالسرقة قول أبي تمام: (من الطويل)

كأنَّ السحابَ الغُرَّ غيَّبْنَ تحتَها حبيباً فما ترْقا لهنَّ مدامعُ[6]

ويقول المتنبي من قصيدة في مديح سيف الدولة: (من الكامل)

وكأنَّ كلَّ سحابةٍ وَكَفْتُ بها تبكي بعَيْنيْ عُروةَ بنِ حِزامِ[7]

فكلا الشاعرين وصفا محو المطر لآثار الحبيبة ، ولكنّ أبا تمام جعل السحاب يبكي لفقدانه حبيباً في هذا المكان ، فلا تجف دموعه حزناً عليه ، والمتنبي جعل السحاب يبكي كما بكى بكثرة الشاعر عروة بن حزام على حبيبته عفراء.

---

(١) ديوان أبي تمام، شرح الصولي، ٤٥٣.

(٢) الوساطة بين المتنبي وخصومه، ٣٤٩.

(٣) العرف الطيب، ١٣٢.

(٤) الوساطة بين المتنبي وخصومه، ٣٤٩.

(٥) م. ن، ٣٤٩.

(٦) م. ن، ٣٧٨.

(٧) العرف الطيب، ٤٥٢.

ومن ذلك قول أبي تمام من قصيدة في مديح محمد بن يوسف الطائي:

(من البسيط)

ورحْـبَ صـدْرٍ لَـوَ انَّ الأرضَ واسـعةٌ كوسْـعِهِ لم يضـقْ عـن أهلِهـا بَلَـدُ[1]

وذكر محقّق الديوان: "أنّ المتنبي سلخ هذا البيت"[2] ، مستعملاً مصطلحاً قديماً أثبتت دراسات التناصّ الحديثة عدم جدواه ، وبيت المتنبي من قصيدة مدح بها جعفر بن كيغلغ: **(من البسيط)**

تضيقُ عن جيشِهِ الدنيا ولو رحُبَتْ كصـدرِهِ لم تـبنْ فيهـا عسـاكرُهُ[3]

ومن ذلك قول أبي تمام في الدالية السابقة:

كأنّهـا وَهْـيَ في الأوداجِ والغـةٌ وفي الكُلَـى تجـدُ الغـيظَ الـذي نجـدُ[4]

ويقول المتنبي في ذات القصيدة السابقة:

تَحْمَـى السـيوفُ علـى أعدائِـهِ معَـهُ كأنَّـهنَّ بنـوهُ أو عشـائرُهُ[5]

وكلا الشاعرين صوّرا السيوف غاضبةً لغضب الممدوح ، لكنّ بيت المتنبي فيه تفسير لغضب السيوف حين جعلها أبناءَ الممدوح ، ولهذا فإنّ المعري قال: "إن بيت المتنبي أبلغ لذكره المناسبة والقرابة"[6].

ومن ذلك قول أبي تمام من قصيدة في مديح محمد بن يوسف الطائي:

(من الوافر)

لقيـتُ سـواهُ أقوامـاً فكـانوا كمـا أغنـى التـيمُّمُ بالصـعيدِ[7]

---

(١) ديوان أبي تمام، شرح الصولي، ٤٢٥. وشرح التبريزي، ٢/ ١٢.

(٢) ديوان أبي تمام، شرح التبريزي، ٣/ ١٢.

(٣) العرف الطيب، ٣٧.

(٤) ديوان أبي تمام، شرح الصولي، ٤٢٧.

(٥) العرف الطيب، ٣٧.

(٦) معجز أحمد، ١٥٧.

(٧) ديوان أبي تمام، شرح الصولي، ٤٤٠.

وقال المتنبي من قصيدة في مديح عمر بن سليمان الشرابي: **(من الطويل)**

وزارَكَ بـــي دونَ الملـــوكِ تحـــرُّجٌ إذا عـنَّ بحـرٌ لم يجُـزْ لـي التـيمُّمُ[1]

فكلا الشاعرين وصف الممدوح بأنه اختصّ من سائر الممدوحين بالزيارة ، ومثّلاه بالبحر ـ مع أنّ بيت أبي تمام يخلو من ذكر اللفظ ـ ومثّلا بقية الممدوحين بالتراب.

ومن ذلك قول أبي تمام: **(من الطويل)**

مضَـوا وكـأنّ المكرمـاتِ لـديهمُ لكثـرةِ مـا أوصَـوا بهـنَّ شـرائعُ[2]

"ثم قلبه فقال: **(من الكامل)**

جـودٌ تـدينُ بحُلـوهِ وبمُـرِّهِ فكأنَّـهُ جـزءٌ مـن التوحيـدِ"[3]

وقال المتنبي من قصيدة يمدح بها علي بن إبراهيم التنوخي: **(من الوافر)**

كـأنَّ سـخاءَكَ الإسـلامُ تخشَـى متـى مـا حُلْـتَ عاقبـةَ ارْتـدادِ[4]

وكلا الشاعرين صوّرا ممدوحيهما بالسخاء والجود ، وكأنَّ هذا السخاء دِينٌ يدين به الممدوح حتى إذا تغيّر الممدوح عن حالة السخاء وقع تحت طائلة العقاب ، كما يحصل للمرتد عن الإسلام من أمر دخول النار.

ومن التشبيهات التي اتهم صاحب الوساطة المتنبي بسرقتها قول أبي تمام:

(من الطويل)

تبشِّـرُهُ خُدّامُـهُ بعُفاتِـهِ كمـا بشّـرَ الظمـآنَ بالمـاءِ واشِـلُهْ[5]

ومثله للمتنبي من قصيدة يمدح بها أبا سهل سعيد بن عبيد الله بن الحسن الأنطاكي: **(من البسيط)**

يُعطـي المُبشِّـرَ بالقُصّـادِ قـبلَهُمُ كمَـن يُبشِّـرُهُ بالمـاءِ عطشـانا [6]

---

(١) العرف الطيب، ١١٤.
(٢) ديوان أبي تمام، طبعة بيروت، ٤٢٧.
(٣) الوساطة بين المتنبي وخصومه، ٣٦٢.
(٤) العرف الطيب، ٨١.
(٥) الوساطة بين المتنبي وخصومه، ٢٨٥.
(٦) العرف الطيب، ١٨٧.

فكلا الشاعرين مدحا ممدوحيهما بالكرم ، فقد جعلا التبشير بقدوم الضيف في مستوى من بشّر العطشان بالماء.

ومن ذلك قول أبي تمام: **(من الكامل)**

مُسْترسِلِينَ إلى الحُتوفِ كأنَّما بينَ الحُتوفِ وبينَهم أرحامُ [1]

ومثله للمتنبي من قصيدة في مديح المغيث بن علي بن بشر العجلي:

(من البسيط)

بكلِّ أشعثَ يلقَى الموتَ مبتسماً حتى كأنَّ لهُ في قتلِهِ أرَبا [2]

فكلا الشاعرين صوّرا حب واندفاع الشجاع للموت كأن هناك صلة تربطه بالموت ، على أن أبا تمام جعلها صلة رحم ، وعند المتنبي حاجة يسعى إليها.

ومن التشبيهات البليغة قول أبي تمام من قصيدة في مديح أبي سعيد محمد بن يوسف: **(من الكامل)**

هِمَمِي مُعلَّقَةٌ عليكَ رقابُها مغلولةٌ إنَّ الوفاءَ إسارُ [3]

وقال المتنبي مُخاطباً سيف الدولة الحمداني: **(من الطويل)**

وقيَّدْتُ نفسي في ذُراكَ محبَّةً ومَن وجدَ الإحسانَ قيداً تقيَّدا [4]

وفضّل القاضي الجرجاني بيت المتنبي قائلاً: "فقال وأحسن"[5] ، ولعل مصدر هذا الإحسان أنَّ المتنبي خرج بصياغة البيت إلى الحكمة ، وإرسال المثل بمصراع واحد ، حتى اشتهر هذا البيت ، وعُدَّ من محاسن شعر الشاعر ، وكلا الشاعرين قرنا(الوفاء) عند أبي تمام ، و(الإحسان) عند المتنبي بـ(الإسار) عند أبي تمام ، و(القيد) عند المتنبي.

ومن التشبيهات التي تواردت في أشعار الشعراء القدماء ، ولكن أبا تمام أضفى

---

(١) ديوان أبي تمام، ٣/ ١٥٦.

(٢) العرف الطيب، ٩٥.

(٣) ديوان أبي تمام، شرح الصولي، ٥٢٨.

(٤) العرف الطيب، ٣٨٩.

(٥) الوساطة بين المتنبي وخصومه، ٢٣٣.

عليها روحه ، قوله من قصيدة يمدح بها أبا الحسين محمد بن الهيثم بن شبانة:

(من الوافر)

أثـــافٍ كالخُـــدودِ لُطِمْـــنَ حُزْنـــاً ونُـــؤيٌ مثلمـــا انفصـــمَ الســـوارُ[1]

وقال المتنبي من قصيدة يمدح بها عبد الرحمن بن المبارك الأنطاكي:

(من الخفيف)

ونُـــؤِيٌ كـــأنَّهنَّ عليهـــــــنَّ خِـــدامٌ خُـــرْسٌ بســـوقٍ خِـــدالِ[2]

وفضّل صاحب الوساطة تشبيه أبي تمام النؤي بالسوار المنقصم على تشبيه المتنبي النؤي بالخِدام (الخلخال) الخُرس ، فقال: "وقد أحسن أبو تمام بقوله (مثلما انقصم السوار) ؛ لأنَّ النؤي لا تستدير بالبيت إلا وفيه فرج... فهو كالسوار المنقصم... وقصَّر أبو الطيب عنه في هذا الوجه ، وإنَّما جعلها (خِداماً) خُرساً ، وجعل السوق خدالاً ؛ لأنّها إذا كانت لاصقة بالبيوت فهي كأنّما تضغطها ضغطةً لخدمة الساق الخدلة ، وإذا كانت كذلك فهي خُرس ؛ لأنّها لا تتحرّك فتصوِّت"[3] ، غير أن القاضي الجرجاني لم يتنبه على تشبيه الأثافي بالخدود الملطومة ؛ لما تتركه النار من أثر في الحجارة ، وما يتركه اللطم من أثر في الخد ، إنّ هذا التشبيه يذكّرنا بتشبيه المتنبي للأثافي بالفؤاد ، ولكنّه أقام التشبيه على القلب ، يقول المتنبي من قصيدة يمدح بها عمر بن سليمان الشرابي: **(من الطويل)**

أثـافٍ بهـا مـا بـالفؤادِ مِـن الصَّـلَى ورســمٌ كجســمي ناحــلٌ متهَــدِّمُ[4]

ومن أساليب أبي تمام في التشبيه توظيفه المصطلحات النحوية ، من ذلك قوله من قصيدة يمدح بها محمد بن حسان الضبي: **(من الكامل)**

خرقــاءُ يلعــبُ بــالعقولِ حَبابُهــا كتلعُّــبِ الأفعــالِ بالأسمــاءِ[5]

---

(١) ديوان أبي تمام، شرح الصولي، ٥١٢.

(٢) العرف الطيب، ١١٩.

(٣) الوساطة بين المتنبي وخصومه، ٢٥١.

(٤) العرف الطيب، ١١٠.

(٥) ديوان أبي تمام، شرح التبريزي، ١/ ٢٩.

"إنّها (الخمرة) تُحسن اللعب بعقول الشَّرِب كتلعّب الأفعال بالأسماء ، يريد أنّها تغيّرها من حال إلى حال ، فترفعها تارة وتنصبها أخرى"[1] ، ويقول أبو تمام من قصيدة في مديح أبي العباس نصر بن منصور بن بسّام: **(من الطويل)**

ومـــا زالَ منشـــوراً علـــيَّ نوالُـــهُ وعنـديَ حتّـى قـد بقيـتُ بـلا عنـدِ[2]

ويقول المتنبي من قصيدة في مديح علي بن محمد بن سيّار التميمي:

(من الطويل)

ويمـنعُني ممّـن سـوى ابـنِ محمّـدٍ أيـادٍ لـه عنـدي يضـيقُ بهـا عنـدُ[3]

"رفع (عند) وهي لا تُستعمل إلا ظرفاً ؛ لأنه حمل الكلام على المعنى ، فكأنه قال: يضيق بها المكان"[4] ، وأمثلة ذلك كثيرة في شعر المتنبي ، فقد اتسع توظيفه مصطلحات النحو والصرف والعروض حتى أصبحت ظاهرة معروفة في شعره ، أشار إليها القدماء وعدّوها من محاسن شعره[5].

٢. البنية الاستعارية:

وأبدى المتنبي قدراً من الاهتمام باستعارات أبي تمام ، مدلّاً بذلك على مدى تأثّره بشعره ، يقول أبو تمام: **(من الكامل)**

هيهـــاتَ لا يـــأتي الزمـــانُ بمثلِـــهِ إنَّ الزمـــــانَ بمثلِـــــهِ لَبخيـــــلُ[6]

ويقول المتنبي في مديح بدر بن عمّار **(من الكامل)**

أعـدَى الزمـانَ سـخاؤُهُ فسـخا بـه ولقـد يكـونُ بـه الزمـانُ بخـيلا[7]

---

(١) ديوان أبي تمام، شرح التبريزي ، ١/ ٢٩.

(٢) ديوان أبي تمام، شرح الصولي، ٤٥٨.

(٣) العرف الطيب، ٢٠٦.

(٤) الوساطة بين المتنبي وخصومه، ٣٤٥. والاقتباس لمحقق الكتاب في الهامش.

(٥) يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، ١/ ١٩٩.

(٦) تنبيه الأديب، ٢٦٩.

(٧) العرف الطيب، ١٤٦.

وفضّل باكثير الحضرمي بيت أبي تمام على بيت المتنبي ، إذ يقول: "فبيت المتنبي دون بيت أبي تمام ؛ لأنّ المأخوذ دون المأخوذ منه ، وهذا الأخذ مردود مذموم لفوات الفضيلة ، وعدم الفائدة فإنّ المصراع الثاني من بيت المتنبي مأخوذ من المصراع الثاني من بيت أبي تمام ، ولكن مصراع المتنبي أجود سبكاً"[1] ، ولعل القارئ يُدرك ما في كلام الحضرمي من تناقض فمرة يقول: إن بيت المتنبي دون بيت أبي تمام ، ومرة يفضّل مصراع المتنبي وينعته بجودة السبك ، ومهما يكن من أمر ، فإنّ استعارة البخل للزمان استعارة مكنية- في عرف أهل البلاغة ـ تجسيمية أكسبت بيتي الشاعرين جمالاً.

ومن الاستعارات التي اتهم صاحب(الصبح المنبي)المتنبي بسرقتها ، قول أبي تمام:

(من الطويل)

فإنْ لم يفدْ يوماً إليهنَّ طالبُ وفدْنَ إلى كلِّ امرئٍ غيرِ وافدِ[2]

وقال أيضاً: **(من الكامل)**

وفدتْ إلى الآفاقِ من نفحاتِهِ نِعَمٌ تُسائِلُ عن ذوي الإقتارِ[3]

واستعمل المتنبي استعارة الوفادة للأموال ، في قوله يمدح الحسين بن علي الهمذاني:

(من الطويل)

وأنفُسُهمْ مبذولةٌ لوفودِهمْ وأموالُهمْ في دارِ مَن لم يَفِدْ وفْدُ[4]

ومن أمثلة الاستعارات التي استعملها المتنبي متأثراً باستعارات أبي تمام ، قوله في مديح المغيث بن علي بن بشر العجلي: **(من الوافر)**

لقد حسُنتْ بكَ الأوقاتُ حتى كأنَّكَ في فمِ الزمانِ ابتسام[5]

---

(١) تنبيه الأديب، ٢٦٩ ـ ٢٧٠.

(٢) الصبح المنبي، ٢٢٥. وفي الديوان، ٢/ ٧٨ :

محبّبة ما إنْ تزال ترى لها إلى كل أفق وافداً غير وافد

(٣) الصبح المنبي، ١٢٩.

(٤) العرف الطيب، ٢١٦.

(٥) م. ن، ١٠٠.

وفضل صاحب الوساطة بيت المتنبي هذا على بيت أبي تمام الذي يقول فيه:

(من البسيط)

ويضحكُ الدهرُ منهمْ عن غطارفةٍ كأنَّ أيّامَهمْ من أنسِها جُمَعُ[1]

واصفاً المتنبي بقوله: "فزاد وأحسن على أن أبا تمام لم يقصّر"[2] ، ولعل مصدر الإحسان في قوله (لقد حسنت بك الأوقات) ، فقد طابت بالممدوح أيام الدهر ، وظهرت بشاشتها حتى كأنه مبتسم به.

ومن الاستعارات التي اشترك فيها الشاعران قول أبي تمام في رائيته الشهيرة في رثاء محمد بن حميد الطوسي: **(من الطويل)**

مضى طاهرَ الأثوابِ لم تبقَ روضةٌ غداةَ ثوى إلا اشتهتْ أنها قبرُ[3]

وقول المتنبي في مديح المغيث بن علي بن بشر العجلي: **(من البسيط)**

وتغبطُ الأرضُ منها حيثُ حلَّ به وتحسُدُ الخيلُ منها أيَّها ركبا[4]

فاستعارة (الاشتهاء) أو(الغبطة) للأرض تصدران من معين واحد ، هو في عرف أهل البلاغة الاستعارة المكنية التشخيصية ، على أن المتنبي نقل المعنى من الرثاء إلى المدح.

وقد يصل تعلّق المتنبي باستعارات أبي تمام حدّاً يتهمه فيه الصاحب بن عباد بالإفراط والبعد ، يقول الصاحب: "وعهدتُ الأدباء وعندهم أنّ أبا تمام أفرط في قوله:

(من الخفيف)

شابَ رأسي وما رأيْتُ مشيبَ الـ ـرَّ أسِ إلا من فضلِ شيبِ الفؤادِ

فعمد هذا [يريد المتنبي] إلى المعنى فأخذه ، ونقل الشيب إلى الكبد ، وجعل له خضاباً ونصولاً ، فقال: **(من البسيط)**

إنّا يشبْ فلقد شابتْ له كبدٌ شيباً إذا خضبتْهُ سلوةٌ نصَلا"[5]

---

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه، ٣١٦.

(٢) م. ن، ٣١٦.

(٣) ديوان أبي تمام، طبعة بيروت، ٣٣٠.

(٤) العرف الطيب، ٩٤.

(٥) الكشف عن مساوئ شعر المتنبي، ٦٩.

وتابعه في ذلك صاحب اليتيمة[1].

ووهم اليازجي في تعليقه على بيت المتنبي: (من الكامل)

بلـدٌ أقمْـتُ بـه وذكـرُكَ سـائرٌ يشْـنا المَقيـلَ ويكـرهُ التعريسـا[2]

إذ يقول: "واستعارة المقيل والتعريس هنا فيها نظر إلى قول أبي تمام من قصيدة على هذا الوزن والروي"[3] ، وهو يعني قصيدة أبي تمام التي يمدح بها أبا المغيث موسى بن إبراهيم التي تبدأ بقوله: (من الكامل)

أقشـيبَ ربعِهـمْ أراكَ دريسـا تقْـري ضـيوفَكَ لوعـةً ورسيسـا[4]

إذ لا وجود لاستعارة أبي تمام المزعومة ، لا في هذه القصيدة ولا في أي قصيدة على هذا الوزن والروي من ديوان أبي تمام.

٣. بنية التضاد:

ولم يكن التضاد في شعر أبي تمام فنّاً بديعيّاً يزخرف به الشاعر أبياته ، وإنما هو أسلوب اعتمد عليه فيما يصوغ من معانٍ ، ويرسم من صور ، وقد عبّر هذا التضاد عن علاقة الشاعر بأحداث عصره المضطربة ، وما انعكس من ذلك في نفس الشاعر ، وتابعه في ذلك المتنبي ؛ ومن أجل ذلك وجدنا صاحب الوساطة يتهم المتنبي بالسرقة ، يقول أبو تمام: (من الطويل)

أفي الحـقِّ أنْ يُضـحي بقلـبيَ مـأتمٌ مـن الشـوقِ والبلـوَى وعـينيَ في عُـرْسِ[5]

ويأتي المتنبي ليقول من قصيدة في مديح علي بن أحمد الطائي: (من الطويل)

حشـايَ علـى جمـرٍ ذكـيٍّ مـن الهـوَى وعينـايَ في روضٍ مـنَ الحُسـنِ ترتـعُ[6]

---

(١) تنظر: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، ١/ ١٧٨.

(٢) العرف الطيب، ٥٤.

(٣) م. ن، ٦٦٧.

(٤) ديوان أبي تمام، شرح الصولي، ٥٨٠.

(٥) الوساطة بين المتنبي وخصومه، ٢٥٦.

(٦) العرف الطيب، ٢٥.

ومن صور الطباق التي وردت في شعر أبي تمام ، ووجدنا لها نظائر في شعر المتنبي ، قول أبي تمام في مديح أبي سعيد الثغري: **(من الطويل)**

فرُدَّتْ علينا الشمسُ والليلُ راغمُ بشمسٍ لهم من جانبِ الخِدْرِ تطلَعُ [1]

ويقول المتنبي من قصيدة في مديح عبد الله بن يحيى البحتري: **(من الطويل)**

رأتْ وجهَ مَن أهوَى بليلٍ عواذلي فقُلْنَ نرَى شمساً وما طلعَ الفجرُ [2]

ومن صور التضاد التي ساير فيها المتنبي أبا تمام ؛ ومن أجل ذلك اتهمه صاحب الوساطة بالسرقة ، قول أبي تمام: **(من الطويل)**

طلعتَ على الأموالِ أنحسَ مطلَعٍ وعُدْتَ على الأموالِ وهْيَ سعودُ [3]

ويقول المتنبي من قصيدة كتب بها إلى الوالي وهو في الاعتقال: **(من المتقارب)**

فأنجُمُ أموالِهِ في النحوسِ وأنجُمُ سُؤّالِهِ في السعودِ [4]

فقد جعل الشاعران الأموال في نحوس لأنّ الممدوح يبدّدها ويُتلفها ، وسؤّاله في سعود ؛ لأن الممدوح يجعلها حظاً لهم فيتنعّمون بها.

وأدرك أبو تمام كما أدرك المتنبي من بعده أن التضاد سرّ هذا الكون ، فهو يمثل جدلية الصراع بين الموجودات ، يقول أبو تمام: **(من الكامل)**

والحادثاتُ وإنْ أصابَكَ بؤْسُها فهو الذي أنباكَ كيفَ نعيمُها [5]

ويقول المتنبي من قصيدة في مديح أبي علي الأوراجي: **(من الكامل)**

ونديمُهُمْ وبهمْ عرفْنا فضلَهُ وبضدِّها تتبيَّنُ الأشياءُ [6]

---

(١) ديوان أبي تمام، شرح الصولي، ٢/ ٦.

(٢) العرف الطيب، ٥٧.

(٣) الوساطة بين المتنبي وخصومه، ٢٨٥.

(٤) العرف الطيب، ٤٨.

(٥) ديوان أبي تمام، ٣/ ٢٧٣.

(٦) العرف الطيب، ١٢٥.

فلا يُعرف البؤس إلا بوجود النعيم والعكس صحيح ، ولا يُعرف العيب إلا بوجود الفضل والعكس صحيح.

وأدرك أبو تمام برؤياه الشعرية أنّ الأضداد تتحوّل من حال إلى حال ، فهي في تغيّر مستمر ، وتابعه في ذلك المتنبي ، يقول أبو تمام: **(من الخفيف)**

رُبَّ خفْضٍ تحتَ السُّرَى وغناءٍ مِن عناءٍ ونِضْرةٍ مِن شُحوبِ[1]

وقال أيضاً: **(من الوافر)**

آلِفَةَ النّحيبِ كمِ افْتراقٍ أَجَدَّ فكانَ داعيةَ اجْتماعِ[2]

وعلى غرار هذا التحوّل من السلب إلى الإيجاب قول المتنبي من قصيدة يمدح بها سيف الدولة: **(من الطويل)**

بذا قضتِ الأيّامُ ما بينَ أهلِها مصائبُ قومٍ عندَ قومٍ فوائدُ[3]

وهكذا تحوّلت المكابدة التي رمز لها بالسرى ، وهي قيمة سلبية إلى حياة متنعّمة ، عبّر عنها بالخفض ، وهي قيمة إيجابية ، وتحوّل العناء وهو قيمة سلبية إلى نفع وفائدة ، عبّر عنها بالغناء ـ إمعاناً بالجناس ـ وهو قيمة إيجابية ، وتحوّل الشحوب وهو قيمة سلبية إلى نِضرة ، وهي قيمة إيجابية في بيت أبي تمام. وتحوّل الافتراق وهو قيمة سلبية إلى اجتماع ، وهو قيمة إيجابية في بيته الثاني. وتحوّلت المصائب وهي قيمة سلبية إلى فوائد وهي قيمة إيجابية في بيت المتنبي.

وقد يكون التحوّل من الإيجاب إلى السلب ، ومن أجل ذلك وجدنا صاحب الوساطة يتّهم المتنبي بالسرقة ، يقول أبو تمام: **(من الكامل)**

ما إنْ ترى شيئاً لشيءٍ مُحيياً حتى تلاقيهِ لآخرَ قاتلا[4]

ونظير ذلك للمتنبي في رثاء خولة أخت سيف الدولة: **(من البسيط)**

---

(١) ديوان أبي تمام، ١/ ١٢٦.

(٢) م.ن، شرح الصولي، ٢/ ٩٢.

(٣) العرف الطيب، ٣٣٠.

(٤) الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ٢٧٨.

وإنْ سَـــرَرْنَ بمحبـــوبٍ فَجعْـــنَ بـــه وقـد أتَيْنَـكَ في الحـالينِ بالعجَـبِ [1]

ولعل القارئ بعد ذلك يمكنه أن يعرف أنّ المُحيي وهو قيمة إيجابية قد تحوّل إلى مميت عبّر عنه بالقاتل ، وهو قيمة سلبية في بيت أبي تمام. وتحوّل السرور وهو قيمة إيجابية إلى فجيعة وهي قيمة سلبية في بيت المتنبي.

ومن المقابلات التي وردت في شعر أبي تمام ، ووجدنا لها نظيراً في شعر المتنبي ، قول أبي تمام: **(من الطويل)**

وكانتْ وليسَ الصبحُ فيها بأبيضٍ فأمستْ وليسَ الليلُ فيها بأسود[2]

ويقول المتنبي من قصيدة في مديح شجاع بن محمد الطائي: **(من الكامل)**

فالليلُ حينَ قدمْتَ فيها أبيضٌ والصبحُ منذ رحلْتَ عنها أسودُ[3]

---

(١) العرف الطيب ، ٤٦٥.

(٢) ديوان أبي تمام ، شرح الصولي ، ٤٣٤.

(٣) العرف الطيب ، ٤٣ .

فهرست المصادر والمراجع

١. الإبانة عن سرقات المتنبي، العميدي، تحقيق إبراهيم الدسوقي، دار المعارف بمصر ١٩٦١ م.

٢. أدباء العرب في الأعصر العباسية، بطرس البستاني، ط٦، بيروت ١٩٦٨ م.

٣. الأدب المقارن، د. محمد غنيمي هلال، ط٣، دار العودة، بيروت ١٩٨٣ م.

٤. أمراء الشعر في العصر العباسي،، أنيس المقدسي، ط٨، بيروت ١٩٦٩ م.

٥ـ تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع المصري، تحقيق د. حنفي محمد شرف، القاهرة ١٣٨٣ هـ. ١٩٦٤م.

٦. تنبيه الأديب على ما في شعر أبي الطيب من الحسن والمعيب، باكثير الحضرمي، تحقيق د. رشيد عبد الرحمن صالح، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٧٦ م.

٧. الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، ابن الأثير، تحقيق د. مصطفى جواد ود. جميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي ١٩٥٦ م.

٨. ديوان أبي تمام، شرح الصولي، دراسة وتحقيق د. خلف رشيد نعمان، بيروت ١٩٧٨ م. وشرح الخطيب التبريزي، نحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر، ١٩٦٤ م. وديوان أبي تمام، طبعة بيروت ١٨٨٩ م.

٩. ديوان البحتري، تحقيق د. محمود حلاوي، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت لبنان ٢٠١٦.

١٠. الصبح المنبي عن حيثية المتنبي، يوسف البديعي، تحقيق مصطفى السقا ومحمد شتا وعبده زيادة عبده، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٦٣ م.

١١. الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي، بيروت ١٤٠٢ هـ. ١٩٨٣ م.

١٢. العرب والفكر العالمي (نظرية النص)، رولان بارت، ترجمة محمد خير البقاعي، بيروت مركزالإنماء القومي، العدد ٣، ١٩٨٨ م.

١٣. العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ناصيف اليازجي، بيروت ١٨٨٧ م.

١٤. العمدة في صناعة الشعر ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٣ القاهرة ١٣٨٣ هـ. ١٩٦٣ م.

١٥. الفتح الوهبي على مشكلات المتنبي، ابن جني، تحقيق د. محسن غياض، دار الحرية، بغداد ١٩٧٣ م.

١٦ ـ الفسر (شرح ديوان أبي الطيب المتنبي)، ابن جني، تحقيق د. صفاء خلوصي، بغداد١٩٧٧ م.
١٧ـ الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف، ط٦، دار المعارف بمصر، القاهرة بلا تاريخ.
١٨. في الأدب العباسي، د. محمد مهدي البصير، مطبعة النجاح، بغداد ١٩٤٩ م.
١٩. الكشف عن مساوئ شعر المتنبي، الصاحب بن عباد، تحقيق محمد حسن آل ياسين، بغداد ١٣٨٥ هـ. ١٩٦٥ م.
٢٠. لغة الحب في شعر المتنبي، د. عبد الفتاح صالح، عمّان ١٩٨٣ م.
٢١. المتنبي مالئ الدنيا وشاغل الناس (مجموعة بحوث ودراسات على هامش مهرجان أبي الطيب المتنبي المنعقد سنة ١٩٧٧م) بغداد ١٩٧٩ م.
٢٢. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، تحقيق أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة ط١، ١٣٧٩ هـ. ١٩٥٩ م.
٢٣. المصطلح النقدي، عبد السلام المسدّي، تونس مطبعة كوتيب١٩٩٤ م.
٢٤. معجز أحمد أبو العلاء المعري، تحقيق د. عبد المجيد ذياب، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٨٦ م.
٢٥. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، الدار البيضاء ١٩٨٢ م.
٢٦. مع شعراء الأندلس والمتنبي، إميليو غرسيه غومث، ترجمة الطاهر أحمد مكي، القاهرة ١٣٩٤ هـ. ١٩٧٤ م.
٢٧. المورد (مفهوم السرقة الشعرية) د. ناصر حلاوي، العدد١، المجلد ٢٦، السنة ١٩٩٨ م.
٢٨. الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية ١٣٧٠ هـ. ١٩٥١ م.
٢٩. يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، أبو منصور الثعالبي، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٢ مطبعة السعادة القاهرة ١٣٧٧ هـ.

المبحث الثاني

الحكمة في شعر المتنبي
من وجهة نظر سياقية تداولية

يهدف هذا البحث إلى إثبات أن الكثير مما سُمّي بالحكمة في شعر المتنبي ، ليست حكماً مجرّدة تعبّر عن فكرة فلسفية أو نصائح جاهزة كان يوجهها إلى مستمعيه أو متلقّيه ، بل هو أسلوب خاص انتهجه الشاعر للتعبير عما يجول في وجدانه من إحساس ، مبتدعاً في ذلك شكلاً من الرمز ، مستعيناً به لتبرير مبالغة في المدح أو الفخر بنفسه ، أو لتأكيد معنى ذهب إليه فيقيم عليه الدليل ، أو لاتخاذه قناعاً لإخفاء معنى لم يجرؤ على قوله خوفاً من بطش الحاكم ، أو للسخرية والتهكم. ومن أجل إثبات ذلك فقد اعتمد البحث على مفهوم مهم من مفاهيم التداولية pragmatics ألا وهو السياق Contexte.

يعرّف أصحاب المعاجم الأدبية الحكمة أو (المثل) Proverb بأنها: "قول موجز... يعبّر عن معنى مفيد في الحياة ، أو عن حقيقة تتعلّق بالواقع المألوف"[1] ، ويعرّفون الحكمة السائرة (القول المأثور) Gnomic بأنها:"صفة تنعت عبارات موجزة محكمة ذات صدق عام ، أو خاصة مميّزة لطريقة تعليمية خلقية تقدّم الموعظة الحسنة في شكل مختصر جامع مانع"[2] ، ويرى آخرون أنها:"عبرة كثيرة الذيوع والتداول ، وتقوم بتكثيف ملاحظات عامة ، غالباً ما تكون مجازية"[3] ، أو هي:"جملة كوديّة ،

---

(١) معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، ١٤٣.

(٢) المصدر السابق، ١٤٣.

(٣) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش، ٢٠٢.

تنقل نصيحة عملية ، أو حقيقة أخلاقية"[1]. ونخلص من هذه التعريفات أن هناك منفعة خلقية وتعليمية للحكمة ، لما تحمله من خصيصة الإيجاز ، وإحكام الصياغة.

ولعلَّ من مظاهر القوَّة في شعر المتنبي انتهاجه الأسلوب الحكمي في معظم قصائده: "وما الحكمة إلاّ تعبير دقيق موجز عن تجربة من التجارب الإنسانيَّة العامَّة.. وهي مظهر من مظاهر قوَّة النفس وبراعتها في استشفاف ما يعتمل بها إزاء موقف من المواقف المثيرة"[2] ، فقد أبدى الشاعر مهارةً فنّيَّةً في صياغة ما اصطُلح عليه بالحكمة صياغة متقنة ، قوامها الدقَّة ، وهجومه على المعنى ، بأقصر طريق مؤدٍّ إليه من الألفاظ[3] ، وتركيز الفكرة في بيت واحد أحياناً ، أو شطر واحد من البيت أحياناً أُخر ، حيث العناية بالصياغة ، وإحكام النسج ، يمنحان الفكرة وجوداً متجدِّداً: "وقد لا توافقه على ما يذهب إليه من الرأي ، ولكنَّه لا يسعك إلاّ أن تحترم منه ما تحسُّه في شعره من عمق الاقتناع ، ومن قوَّة الجزم البات ، وإلاّ أن تتأثر بطريقته المباشرة في العبارة عن فكرته ، وأن تشعر بقيمة اقتصاده"[4] في اللفظ ، وكلُّ ذلك من شأنه أن يفيض على شعره القوَّة والتأثير.

واعترف بذلك حسّاد الشاعر ومبغضوه ، فهذا الصاحب بن عبّاد ت سنة ٣٨٥ هـ يقرُّ بشاعريَّته ، فيقول في مقدّمة رسالته (الأمثال السائرة في شعر المتنبي):"وهذا الشاعر مع تميُّزه وبراعته ، وتبريزه في صناعته ، له من الأمثال خصوصاً مذهب سبق به أمثاله"[5] ، ولكنَّ الصاحب ترك المسألة دون تعليل ، فما هذا المذهب الذي سبق به أمثاله؟

وتعلَّق د. شوقي ضيف بآراء الحاتميِّ ت سنة ٣٨٨هـ في تفسير كلام الصاحب ، ذاهباً إلى أنَّ الشاعر كان يقترض حكمه من الفلسفة الأرسطيَّة[6] ، ولا يغضُّ من

---

(١) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ٢٠٢.كودية بمعنى مرمّزة أو مشفّرة.

(٢) المتنبي بين ناقديه في القديم والحديث، د. محمد عبد الرحمن شعيب، ١٢٥.

(٣) ينظر: أبو الطيب المتنبي دراسة في التأريخ الأدبي، د.ريجيس بلاشير، ٦٩ و٥٦١.

(٤) حصاد الهشيم، إبراهيم المازني، ١٤٣.

(٥) الأمثال السائرة من شعر المتنبي، الصاحب بن عبّاد، ٢٢.

(٦) ينظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف، ٣٢٦.

قيمة شعر الشاعر اقتراضه من الفلسفة ، فالمهم الصياغة والإخراج ، لكنَّ المشكلة تتَّخذ اتّجاهاً آخر حين يُبالغ في حجم هذا الاقتراض حتَّى يصل حدَّ مصادرة إبداع الشاعر ، فيُتَّهم بالسرقة ، ممَّا يضع شكوكاً حول مقاصد الحاتميِّ ، من تأليفه رسالته تلك ، وممّا اتّهم به الشاعر قوله في النسيب: **(من المتقارب)**

يُـــرادُ مِـــنَ القلـــبِ نســـيانُكُمْ وتـــأبَى الطبـــاعُ علَـــى الناقـــلِ[1]

يقول الصاحب:"وأصله عند أرسطاليس: رَوْم نقل الطباع عن ذوي الأطماع شديد الامتناع"[2]. وأين برود كلام الفيلسوف من أشواق المحبِّ في بيت الشاعر؟ ألم يقل عبد القاهر الجرجانيّ إنَّ معنى البيت: "قد خرج في أحسن صورة ، وتراه قد تحوَّل جوهرة بعد أن كان خرزة ، وصار أعجب شيء ، بعد أن لم يكن شيئاً"[3]؟ فالعبرة بالصياغة ، والشعر فنٌّ ، وطريق الفلسفة غير طريق الشعر.

إنَّ اتَّهام الشاعر بأنَّه سرق حكم أرسطو أو صاغها شعراً لا يدلُّ على فهم صحيح لنظريَّة الأدب ، ذلك إنَّ إرجاع الشعر إلى فكرة فلسفيَّة يُسيء أبلغ الإساءة إلى تفهُّم وحدة القصيدة ، إنَّه يفكِّك بنيتها ويفرض عليها معياراً للقيمة غريباً عنها[4]. عنها[4]. ولو دقَّقتَ النظر في شعر الشاعر ، وجدتَ أنَّ هذا الأسلوب الحكميَّ مبثوث في معظم قصائد الديوان ، ويكاد يكون طريقة الشاعر المميَّزة في الأداء ، وقلَّما تفتقر قصيدة من قصائده إليه ، وقد تجد الشاعر ينهج هذا الأسلوب في سائر فنونه الشعريَّة ، وفي كلِّ جزء من أجزاء القصيدة: المقدّمة ، والغرض ، والانتهاء ، فما دلالة ذلك؟ ألا يوحي ذلك بأنَّ الشاعر قد وجد في هذا المظهر الموضوعيِّ أسلوباً خاصّاً في الأداء يلائم نوازعه نحو العنف والقوَّة؟

---

(١) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ناصيف اليازجي، ٢٧٦.

(٢) الرسالة الحاتمية فيما وافق المتنبي في شعره كلام أرسطو في الحكمة، تحقيق فؤاد أفرام، ٢٤. وينظر: التبيان في شرح الديوان، أبو البقاء العُكبري، ٣ /٢٢.

(٣) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ٣٨٤.

(٤) ينظر: نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن دارين، ٨ و ٩.

ويبدو أنَّ أسلوب الشاعر في الحكمة قد أُسيء فهمه ، فقد تعرَّضت قصائده إلى عمليَّة تجزئة مارسها النقد العربيُّ القديم ، وباركتها أجيال النقّاد على مرِّ العصور حتى وقتنا الحاضر ، وساعدهم في ذلك استقلال البيت الشعريِّ بمعناه ومبناه ، فقد اقتطعوا أبياتاً أو أشطاراً من أبياته ، وردَّدوها على أنَّها حكم وأمثال ، مع أنَّ الشاعر كان في أحيان كثيرة يحاول أن يُكمل ببعض تلك الأشطار صوره الشعريَّة ، كقوله مخاطباً سيف الدولة الحمدانيّ: **(من الوافر)**

فإنْ تَفُقِ الأنامَ وأنتَ منهُمْ فإنَّ المِسْكَ بعضُ دمِ الغزالِ[1]

فقد جاء البيت في ختام قصيدة رثى بها والدة سيف الدولة ، والخطاب خطاب مدح موجّه إلى الأمير الحمداني ، ولكن الشاعر استعمل أسلوبه الخاص فيما ظاهره حكمة معتمداً التشبيه الضمني في مدحه إنّ:"استعمال آليات معينة في إنتاج الخطاب لا تكون إلا من أجل تحقيق مقاصد معيّنة"[2] ، ذلك أن محاولة إدراك معنى البيت بعيداً عن السياق الكلي للنص هي محاولة لا يُمكن الاطمئنان إليها ، فليس(المسك) إلا رمزاً لسيف الدولة ، وليس(دم الغزال) إلا رمزاً لـ(الأنام) ، وبهذا يكون الممدوح قد فاق الناس في جملتهم وهو منهم ، كما فاق المسك دم الغزال وهو منه ، ولعل الآلية التي استعملها الشاعر هي هذا الأسلوب المنطقي الذي انتهجه في مدحه. ومثل هذا قوله مفتخراً بنفسه: **(من الوافر)**

وما أنا منهمُ بالعيشِ فيهم ولكنْ معدنُ الذهبِ الرَّغامُ[3]

أو قوله في النسيب: **(من البسيط)**

والهجرُ أقتَلُ لِي ممَّا أراقبُهُ أنا الغريقُ فمَا خوفِي مِنَ البَلَلِ[4]

---

(١) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ٢٧٥.

(٢) استراتيجيات الخطاب، عبد الهادي بن ظافر الشهيري، ٢٠٤.

(٣) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ٩٦.

(٤) المصدر نفسه، ٣٤٩.

مع أن الشاعر يقول قبل هذا البيت:

متى تـزرْ قـومَ مـن تهـوَى زيارتَهـا لا يُتحفـوكَ بغـيرِ البـيضِ والأسـلِ[1]

فشبّه الهجر لقسوته عليه بالغرق الذي لا يُرجى نجاة منه: "يقول: هجرها أقتل لي من سلاحهم ، فإذا كنتُ مقتولاً بالهجر ، لم أبالِ بعده بالسلاح"[2] ، وبذلك يصبح حاله كحال الغريق الذي لا يخشى البلل ، ومن هنا يرى الباحث الألماني لوسبرج Lausberg أن البلاغة هي نظام له بنية من الأشكال التصوّرية واللغوية ، يصلح لإحداث التأثير الذي ينشده المتكلم في موقف محدد. وعلى هذا الأساس فإن كلّاً من البلاغة والتداولية تستعمل اللغة ، باعتبارها أداةً لممارسة الفعل على المتلقي[3] ، ومن هنا فإن أسلوب الشاعر الخاص فيما ظاهره حكمة الذي تجسد في عجز البيت استعان به الشاعر لتكتمل الصورة التي رسمها في الشطر الأول.

وأوغل النقّاد القدماء ، وسايرهم بعض المحدثين في هذه القراءة التجزيئيَّة ، فقد جمع الصاحب في رسالته المذكورة من شعر الشاعر زهاء سبعين وثلاث مئة بيت ، وردَّ الحاتميُّ في رسالته من شعر الشاعر مئة وعشرين بيتاً إلى فلسفة أرسطو ، وأدرك الثعالبيّ ت سنة٤٢٩ هـ أنَّ الشاعر يُجيد استعمال الأمثال في أنصاف أبيات ، وفي شطريّ البيت الواحد[4] ، مكتفياً بإيراد الأمثلة ، مجتزئاً قراءته لها ، دون أن يربط تلك الأبيات بالسياق الذي وردت فيه. وقد عدّ الكثير من دارسي شعره الحكمة غرضاً شعرياً مستقلاً ، مع خلوّ ديوان الشاعر من قصائد مستقلة اختصت بالحكمة ، ولكن أسلوبه المميّز في الحكمة يرد في معظم قصائد الديوان ، وهي في أغلب حالاتها تأتي إمّا قناعاً لإخفاء معنى لا يجرؤ على قوله خوفاً من بطش الحاكم ، أو لتأكيد معنى ذهب إليه فيقيم عليه الدليل ، أو لتبرير مبالغة في المدح أو الفخر بالنفس ، أو للسخرية والتهكم. ومن هنا

---

(١) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب ، ٣٤٩.

(٢) المصدر نفسه، ٣٤٩.

(٣) ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص: د. صلاح فضل، ٩٢.

(٤) ينظر: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، أبو منصور الثعالبي، ١ /١١٧.

جاءت دراسة الحكمة في شعر شاعر عُرف بها واشتهر ، من جهة مفهوم مهم أكدته النظرية التداولية ألا وهو السياق Contexte ، فقد عُرفت التداولية غالبا بكونها دراسة للأقوال في سياقها ، حيث النظر إلى اللغة باعتبارها نظاماً تواصلياً ، حاوياً لعناصر النسق اللساني الصرف ، المتداخلة مع كل ما يربط بها في محيط إنتاجها. وهي بذلك تبدو متجاوزةً الدراسة التقليدية التي طالما وقفت عند النسق الشكلي للغة ، إلى دراسة نسق الاستعمال. إن اللغة من هذا المنظور نسق علامات حامل لوظيفة في سياق حي[١] ، وفي الشعر يزداد الأمر تعقيداً ، فتتعدّد القراءات ، وينفتح النص على أكثر من معنى ؛ وذلك للمزايا التي تنماز بها لغة الشعر.

ومن الشرّاح تجد العكبريَّ قد ساق في الجزء الأوَّل من التبيان ، حشداً من أبيات الشاعر الحكميَّة[٢] ، ومن البلاغيّين تجد ابن الأثير يقول عن الشاعر ، إنَّه: "حظِي في شعره بالحكم والأمثال"[٣] ، وهؤلاء جميعاً أخذوا الحكمة بمعزل عن القصيدة وتجربة الشاعر ، غير آبهين إلى أنَّ كلَّ نصٍّ يعدُّ مكوِّناً من مكوِّنات سياق ظرف معيَّن ، وأنَّ المعنى يعتمد بشكل جوهريٍّ على السياق[٤] ، وقد حدّدت فرانسواز أرمينكو (Francoise Armingaud) مفهوم السياق بأنه الوضعية الملموسة ، التي توضع وتنطلق من خلالها مقاصد تخص المكان والزمان ، وهوية المتكلمين... وكل ما نحن في حاجة إليه من أجل فهم وتقييم ما يُقال ، وهكذا ندرك أهمية السياق حين نحرم منه مثلا[٥]. أو حين تكون القراءة مجتزئةً للبيت الشعري ، مجرّدةً إياه من السياق ومقصدية الشاعر ومراده. فكم من الشرّاح والبلاغيّين والنقّاد ، ردَّد بيت الشاعر:

---

(١) ينظر: التواصل بين القصد والاستقصاد مقاربة تداولية لفاعليتي التدليل والتأويل، عبد العزيز بنعيش، ٣٥.

(٢) ينظر: التبيان في شرح الديوان، ١ /١٦١.

(٣) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ٢ /٣٦٩.

(٤) ينظر: اللغة والمعنى والسياق، جون لاينز، ٢١٥.

(٥) ينظر: المقاربة التداولية، فرانسواز أرمينكو، ١٣و ١٤.

(من البسيط)

ما كلُّ ما يتمنَّى المرءُ يُدركُهُ تجرِي الرياحُ بمَا لا تشتهِي السُّفُنُ[1]

على أنَّه حكمة أو نصيحة أو معنى مجرَّد فرضته فكرة فلسفيَّة! وعن هذا البيت يذهب أحد الدارسين إلى أن الشاعر: "ضاقت الدنيا في وجهه ، فانتابه شعور بالتشاؤم ، بعد أن تلاشت أحلامه ، وضاعت آماله ، فأخذ ينظر إلى الحياة بمنظار أكثر شؤماً وشرّاً"[2]. ويقول باحث معاصر:"ولتأييد الفكرة الواردة في الشطر الأول ، يدعمها بصورة حسية تتمثّل في كون الرياح تحول دون مجرى الأشرعة نحو طريقها المنشود"[3] ، وتقول باحثة معاصرة عن البيت: "إن شعر المتنبي في معانيه وأسلوبه ارتفع بصاحبه إلى أكبر شاعر عرفته العربية ، وجعل منه أكثر الشعراء حكمة سائرة ومثلاً شروداً"[4]. وهؤلاء جميعاً أغرتهم الصياغة المتقنة للبيت ، المكتفية بنفسها مبنى ومعنى ، فقطعوا البيت عن السياق الشعري ، مع أنَّ الشاعر ، وهو في مصر كان يعني ببيته هذا قوماً نعوه في مجلس سيف الدولة في حلب ، ولنقرأ البيت في السياق الشعريِّ الذي ورد فيه ، لنكتشف حقيقة الحكمة المزعومة:

يا مَنْ ثُعِيتُ علَى بُعدٍ بمجلِسِهِ كلٌّ بمَا زعمَ الناعونَ مُرْتهنُ

كمْ قدْ قُتِلْتُ، وكمْ قدْ مُتُّ عندكُمُ ثمَّ انتفضْتُ فزالَ القبرُ والكفنُ

قدْ كانَ شاهدَ دفنِي قبلَ قولِهُمُ جماعةٌ ثمَّ ماتُوا قبلَ مَنْ دَفَنوا

ما كلُّ ما يتمنَّى المرءُ يُدركُهُ تجرِي الرياحُ بمَا لا تشتهِي السُّفُنُ

رأيتُكم لا يصونُ العِرْضَ جارُكُمُ ولا يدرُّ على مرعاكمُ اللبَنُ[5]

---

(١) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ٥٠٩.

(٢) شعر المتنبي دراسة فنية، مصطفى أبو العلا، ٢٢٦.

(٣) شعر الحكمة عند المتنبي بين النزعة العقلية والمتطلبات الفنية، شلوف حسين، ١٣١.

(٤) شعر الحكمة عند المتنبي بين الرؤية الفلسفية والملفوظ النفسي عند المتنبي، سامية مدوري، ٥٢.

(٥) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ٥٠٩.

فالأمنية البائسة التي منَّى بها أعداء الشاعر أنفسهم بموته ، عبَّر عنها الشاعر بقوله: (ما يتمنَّى المرء) ، وهذا التعبير إنَّما هو إسقاط لقوله: (ما زعم الناعون) ، وبسبب سياق التشبيه الضمني ، عبَّر عن هؤلاء الناعين بـ(السَّفن) الذين لم تجرِ رياح موافقة لسيرهم: "لهذا فهو [السياق] ملمح رئيسي من ملامح التعرّف على النص ، إذ يتّسع ليشمل كلّ الأطراف المكوّنة لعملية التواصل ، وقدرته الإجرائية على الفهم والتأويل في المجال الأدبي"[١] ، ومن هنا يصحّ قول فرانسواز أرمينكو: كيف نتكلم بشيء ، ونريد قول شيء آخر[٢]؟ فتأكد لنا بذلك أن الأسلوب الحكمي في ظاهره قد اتخذه الشاعر وسيلة للسخرية والتهكم من شماتة الشامتين. وقد بلغ الهجاء مبلغه في البيت الأخير حتى قال العكبري ت سنة ٦١٦ هـ:"وهذا من أوجع الهجاء"[٣]. وإنه لَأمرٌ يستحق الاهتمام أن يولي النقد الشاعر ما يمكن أن تضطرب به نفسه: "من مشاعر متباينة وأحاسيس معقدة ، تستحوذ عليه ، ولا يستطيع الإفلات منها ، فيأتي كلامه تعبيراً عن ذاته ، وتصويراً لمشاعره الكامنة في باطنه"[٤] ؛ تلك المشاعر التي كانت تقضّ مضاجعه ، وتملأ عليه حياته التي عاشها في قلق دائم.

ولم تتوقَّف هذه القراءة التجزيئيَّة لشعر الشاعر في العصر الحديث[٥] ، وبسبب هذا الموقف التقليديِّ الذي دأب عليه الكثير من الباحثين والدارسين ، أصبح لحكم وأمثال الشاعر هواة ، لا يجمعونها فحسب ، بل يفهرسونها تبعاً لموضوعاتها ، ويجعلونها في أبواب[٦]!

ومن القدماء من تنبَّه على أسلوب الشاعر في الحكمة ، يقول في إحدى كافوريّاته:

---

(١) النص بين السياق والتلقي في الفكر الأدبي، د. حمو الحاج ذهبيّة، ٦٧.

(٢) ينظر المقاربة التداولية: فرانسواز أرمينكو، ١١.

(٣) التبيان في شرح الديوان، ٤ /٢٣٦.

(٤) التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية، شفيع السيد، ٢٨.

(٥) ينظر: تاريخ آداب اللغة العربية، جرجي زيدان، ٢ /٢٥٠، وأبو الطيب المتنبي، محمد كمال حلمي، ٢، والنقد المنهجي عند العرب، د. محمد مندور، ٢١٣.

(٦) ينظر: المتنبي، جورج غريب، ١٠٩.

(من الطويل)

قواصــدَ كافــورٍ تــوارَكُ غــيرِهِ ومَـنْ قصـدَ البحـرَ اسـتقلَّ السـواقيَا[1]

"ويُقال: إن سيف الدولة [ت سنة٣٥٦هـ] ، لَّما سمع بيت المتنبي هذا ، قال: له الويل! جعلني ساقيةً ، وجعل الأسود بحراً"[2] ، ولئن صحَّت هذه الرواية ، فإنَّما تدلُّ على فهم سيف الدولة لأسلوب الشاعر في استثمار الحكمة لترميز المعنى ، وكم من الباحثين من عدَّ هذا المصراع مثلاً[3]؟ فهل نظم الشاعر الشطر الثاني من البيت كلفاً بالتفلسف وإيراد المثل ، أم أنَّ هذا الشطر جزء من التجربة والصورة الشعريَّة؟:"إن مسألة الأغراض والمقاصد في التلفظ بالعبارة ، وما يلتف بها من سياق قرائن الأحوال ، هي مسألة لها خطرها وشأنها"[4] ولعل المتلقي يستند إلى المقام وقرائن الأحوال في كشف المعنى المقصود من البيت الشعري ، لا سيّما إذا كانت نافذة المعنى تتّسع لتتجاوز معاني المفردات التي يتركب منها البيت معجمياً ودلالياً.

وفي قراءة للسياق الشعري يستنتج دريجيس بلاشير خلل تفسير الشرّاح لبيتي الشاعر: (من الطويل)

أرَى كلُّـنا يبغِـي الحيـاةَ لنفـسِهِ حريصـاً عليهـَا مُسـتهاماً بهَـا صَـبّا

فحُـبُّ الجبـانِ الـنفسَ أوردَهُ البَقـا وحُـبُّ الشُـجاعِ الـنفسَ أوردَهُ الحرْبـا[5]

وشرحه العكبري بقوله: "إنّ الجبان اتّقى الحرب ، وترك القتال ، حبّاً لنفسه وخوفاً على روحه ، والشجاع إنما ورد الحرب دفعاً عن مهجته ، ومحاماةً على نفسه ، فكأنّ في ذلك بقاء نفسه"[6]. وذهب العكبري إلى أبعد من ذلك فجعل البيتين تفسيراً

(١) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ٤٧٤.
(٢) التبيان في شرح الديوان، ٤ /٢٨٧. وينظر: شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي، ٤ /٥٣٦.
(٣) ينظر: المتنبي، د. زكي المحاسني، ١١٠.
(٤) نظرية أفعال الكلام العامة، جون أوستين، ٦٥.
(٥) شرح ديوان المتنبي، الواحدي، ٤٧٧. والتبيان في شرح الديوان، ١ /٦٥. ورواية اليازجي (وحب الشجاع الحرب) ينظر: العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ٣٣٨.
(٦) التبيان في شرح الديوان، ١ /٦٥.

تفسيراً لقول من أقوال أرسطو[1]. فإذا وُضع البيتان في السياق الذي وردا فيه:

مضَى بعدَمَا التَفَّ الرماحانِ ساعةً كمَا يتلقّى الهُدْبُ في الرقْدةِ الهُدْبا
ولكنّهُ وَلّى، وللطعنِ سَوْرةٌ إذا ذكرتْها نفسُهُ لمسَ الجَنْبا
وخلّى العذارَى والبطاريقَ والقُرَى وشُعْثَ النصارَى والقرابينَ والصُلْبا
أرَى كلُّنا يبغِي الحياةَ لنفسِهِ حريصاً عليهَا مُستهاماً بهَا صَبّا
فحُبُّ الجبانِ النفسَ أوردَهُ البَقا وحُبُّ الشجاعِ النفسَ أوردَهُ الحرْبا[2]

"ترى أنَّ البيت الأخير بما احتواه من تلميح إلى البطاريق وسيف الدولة ، لم يكن سوى مديح بارع موجَّه إلى الأمير الحمدانيِّ ، وأنَّ الفكرة فكرة مدّاح أكثر منه فيلسوف"[3] ، وإنَّه لأمر غريب أن يفهم المستشرق شعر الشاعر ، ولا يفهمه الناطقون بلغة الشاعر! فليس الجبان إلا الدمستق قائد الجيش الرومي الذي انهزم من أرض المعركة ، وليس الشجاع إلا سيف الدولة الذي انتصر ، لقد ذهب(هربرت بول جرايس) اللساني الإنجليزي-وهو من منظري التداولية- إلى بيان الفرق بين ما يقال ، وما يُقصد ، فما يقال هو ما تعنيه الكلمات بقيمها اللفظية ، وما يُقصد هو ما يبغي الشاعر أن يبلغه السامع على نحو غير مباشر ، اعتماداً على أن المتلقي أو السامع بإمكانه الوصول إلى مراد الشاعر ، بما يمكنه من معرفة وسائل الاستدلال وأساليب الاستعمال ومن هنا ينبغي لنا التفريق بين المعنى الصريح الذي تؤديه العبارة وبين ما تحمله تلك العبارة من معنى متضمن[4] ، ومع ذلك يقول باحث معاصر: "والشاعر لم لم يزد على أن نقل لنا معرفة بشأن الحياة وموقف الناس منها بتعبير أقرب إلى النظم منه إلى الشعر... إن الجبان يحبّ الحياة وحبه للحياة جعله يتّقي أسباب الحرب ، ولكن الشجاع حفاظاً على نفسه فقد اندفع إلى الحرب"[5] ، وفي ذلك حرمان للبيت

(١) التبيان في شرح الديوان ، ١ /٦٥.
(٢) المصدر نفسه، ١ /٦٥.
(٣) أبو الطيب المتنبي دراسة في التاريخ الأدبي، د. ريجيس بلاشير، ٥٤٠.
(٤) ينظر: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، محمود أحمد نحلة، ٣٣.
(٥) شعر الحكمة عند المتنبي بين النزعة العقلية والمتطلبات الفنية، شلوف حسين، ١٣٦.

الشعري من أسباب الحياة التي يمدّه بها السياق الشعري.

وفي قراءة معاصرة لشعر الشاعر ينبِّهنا د. جلال الخياط على أنَّ: "قضيَّة الحكمة عنده ، وما شاع عنه بأنَّه شاعر حكم ، تتطلَّب درساً وأناةً ، لأنَّ المتنبي ابتدع شكلاً من الرمز في الحكمة. فهو ليس بشاعر حكم مجرَّدة ، ولكنَّه صاحب أسلوب خاصٍّ في الحكمة ، وإنْ أردنا وأصررنا أن يكون شاعراً حكيماً ، ففي موقفه من الزمن ، ورثائه للإنسان ، وصراعه مع الدهر"[1] ، وفي ضوء ذلك يقرِّر أنَّ بيت الشاعر: **(من البسيط)**

وما انتفاعُ أخِي الدنيا بناظرِهِ إذا استوَتْ عندَهُ الأنوارُ والظُلَمُ[2]

هجاء لسيف الدولة[3] ، وتقريع له ، لعدم تمييزه بين الجيِّد والرديء من الشعر ، فليس (أخو الدنيا) إلا سيف الدولة ، وليست (الأنوار والظلم) إلا شعره وشعر الآخرين ، في قصيدة كان جو مجلس الأمير الحمداني متوتراً حتى كادت هذه القصيدة تكلّف الشاعر حياته ، ويشرح العكبري البيت فيقول: "وما ينتفع أخو الدنيا بنظره ، ولا يعود عليه فائدة بصره ، إذا استوت عنده الصحة والسقم ، والأنوار والظلم"[4] ، ولعلَّ اتّهام الشاعر للأمير الحمدانيِّ بعدم قدرته على الرؤية الصحيحة ، هو الدافع لقوله:

أنا الذي نظرَ الأعمَى إلَى أدبِي وأسمعَتْ كلماتِي مَنْ بِهِ صَمَمُ[5]

فكأنَّ الشاعر يقول لسيف الدولة: إنَّ الأعمى قد نظر إلى شعري ، فما بالك أنت؟ وفي هذه القصيدة:

شرُّ البلاد مكانٌ لا صديقَ به وشرُّ ما يكسبُ الإنسانُ ما يصِمُ[6]

يقول باحث معاصر عن هذا البيت: "والحقيقة أننا إذا قرأنا شعر الحكمة عند المتنبي ـ مثلاً ـ وجدنا العاطفة تتخلّل المعنى. وذلك باعتبار أن الحكمة المعبّرعنها من

---

(١) المثال والتحول في شعر المتنبي وحياته، د.جلال الخياط، ٧.

(٢) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ٣٤٣.

(٣) ينظر: المثال والتحول في شعر المتنبي وحياته، د. جلال الخياط، ٥٥.

(٤) التبيان في شرح الديوان، ٣ /٣٦٧.

(٥) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ٣٤٣.

(٦) المصدر نفسه، ٣٤٥.

ناحية الشاعر ثمرة تجارب كثيرة وشعور صادق بآثار الحياة وحقائقها وأسرارها"[١] ؛ ونسي الباحث أن البيت جاء في سياق مخاطبة سيف الدولة الحمداني ، بعد أن شعر الشاعر أن حضوره في مجلس سيف الدولة أصبح غير مرحّب به ، وغير مرغوب فيه ، وأنّ (البلاد) ليست إلا(حلب) و(الصديق) ليس إلا(سيف الدولة) الذي لم يعد يميّز شعر المتنبي من غيره من شعراء البلاط ، ولنقرأ البيت في السياق الذي ورد فيه:

إذا ترحّلْتَ عن قومٍ وقد قدروا أنْ لا تفارقَهم فالراحلون هُمُ

شرُّ البلادِ مكانٌ لا صديقَ بهِ وشرُّ ما يكسبُ الإنسانُ ما يصِمُ

وشرُّ ما قنَصَتْهُ راحتي قَنَصٌ شُهْبُ البُزاةِ سواءٌ فيهِ والرَّخَمُ[٢]

فالشاعر في البيت الأخير: "يشير إلى تسوية سيف الدولة بينه وبين غيره من خساس الشعراء"[٣] الذين عبّر عنهم بالرخم وهو الطائر الضعيف ، وقد استطاع الشاعر أن يعبّر بأسلوبه المعهود الذي يُلبسه ثوب الحكمة عن عتابه المرير لصديق عمره: "فالتداولية تعرض للمعنى الاستعمالي ، وهذا يتضمّن دراسة المنطوق اللغوي دراسة تتجاوز الدراسة النحوية ، والدراسة الدلالية ، دون أن تهملهما ، إنها تستفيد منهما ثم تبني عليهما"[٤] ، ففي النص الشعري لا قيمة للألفاظ أو العبارات بعيدة عن سياقها الذي وردت فيه ومن هنا يقول عالم اللغة الإنجليزي جون فيرث John1890 Firth ـ١٩٦٠: "إنّ الوحدات الحقيقية للغة ليست الأصوات ، ولا طريقة الكتابة أو المعاني ، ولكنها العلاقات التي تمثّلها هذه الأصوات والأساليب والمعاني... أي العلاقات المتبادلة أو المشتركة داخل السلسلة الكلامية والصيغ الصرفية والنحوية"[٥] ، وهذا يعني أن إدراك معنى البيت بصورة دقيقة يرتبط بمدى تعلّق البيت بالسياق الذي قيل فيه.

---

(١) شعر الحكمة عند المتنبي بين النزعة العقلية والمتطلبات الفنية، شلوف حسين، ١٧٥.

(٢) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ٣٤٥.

(٣) المصدر نفسه، ٣٤٥.

(٤) في البراغماتية الأفعال الإنجازية في العربية المعاصرة، علي محمود حجي الصراف،٧.

(٥) Papers in linguistics نقلاً عن علم الدلالة بين النظرية والتطبيق، أحمد نعيم الكراعين، ٩١.

وحين تكون القراءة مجتزئةً للبيت الشعري ، مجرّدةً إياه عن السياق ومقصدية الشاعر ومراده يتحدث باحث معاصر عن بيتي المتنبي: **(من الخفيف)**

إلـفُ هـذا الهـواءِ أوقـعَ في الأنْـ ـــفسِ أنَّ الحِمـامَ مُـرُّ المـذاقِ

والأسـى قبـلَ فرقـةِ الـروحِ عجـزٌ والأسـى لا يكـونُ بعـدَ الفـراقِ[1]

"وفي الحديث عن مظاهر البعد العقلي في حكم المتنبي يمكن القول مبدئيّاً بأنّ التناقضات والظروف المضطربة التي عاشها ، قد ألهمته العبر والمواعظ ، فكان أن صاغها حكماً ، تنفيساً عمّا كان يجيش في صدره من آمال وآلام"[2] ، فيقطع البيتين عن السياق الذي وردا فيه ، وبعد فالبيتان من قصيدة مدح فيها الشاعرأبا العشائر وقبلهما قوله:

قلَّ نفعُ الحديدِ فيكَ فما يلْـ ـقاكَ إلا مَـن سـيفُهُ مـن نفـاقِ [3]

ومن هذا السياق الشعري نفهم أن الخطاب خطاب مدح موجّه إلى أبي العشائر يقول فيه: "إن ألفتنا بهذه الحياة صوَّرتْ في أنفسنا أنّ الموت مرّ الطعم ، لأنّه يقطع بيننا وبين ما ألفناه ، كأنّه يعتذر عن أعدائه[أعداء أبي العشائر] إذا جبنوا ، وفرّوا منه"[4] ، فليست الفكرة فلسفة شاعر بقدر ما هي فكرة مدّاح محترف:"إن الجمل اللغوية لا تنقل مضامين مجرّدة ونمطية ، بل تختلف بحسب عوامل منها: الذات والسياق بالإضافة إلى مقتضيات أخرى تُسهم في تحديد دلالة اللفظ وقوته"[5] ، والبيت الشعري وإن كان مستقلاً بمبناه ومعناه ، وألبس ثوب الحكمة ، لكنه يبقى مرتبطاً بالبنية العميقة للقصيدة.

ويشرح أبو البقاء العكبري بيتي المتنبي في مدح فيها كافور الإخشيدي:

---

(١) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ٢٤٥.

(٢) شعر الحكمة عند المتنبي بين النزعة العقلية والمتطلبات الفنية، شلوف حسين، ١٥٦.

(٣) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ٢٤٥.

(٤) المصدر نفسه، ٢٤٥.

(٥) الحوار ومنهجية التفكير النقدي، حسان الباهي، ١٢٤.

(من الطويل)

"إذا ساء فعلُ المرءِ ساءتْ ظنونُهُ وصدَّقَ ما يعتادُهُ من توهُّمِ

وعادَى مُحبّيهِ بقولِ عُداتِهِ وأصبحَ في ليلٍ من الشكِّ مُظلِمِ

المسيء يُسيء الظن ، لأنه لا يأمن من أساء إليه ، وما يخطر بقلبه من التوهم على إساءة غيره يصدق ذلك ، فكلما سمع عن شخص كلام سوء ، يظنّه فيه ، لسوء وهمه وفعله"[1] ، وتتابعه على هذا النحو باحثة معاصرة ، فتجعل البيتين من أبيات الحكمة[2] ، دون أي اعتبار للسياق الشعري ولنقرأ البيتين في السياق الذي وردا فيه:

فلو كان ما بي من حبيبٍ مُقنَّعٍ عذرْتُ ولكنْ من حبيبٍ مُعمَّمِ

رمى واتّقى رميي ومن دونِ ما اتّقى هَوَىً كاسرٌ كفِّي وأسهمي

إذا ساءَ فعلُ المرءِ ساءتْ ظنونُهُ وصدَّقَ ما يعتادُهُ من توهُّمِ

وعادَى مُحبّيه بقولِ عُداتِهِ وأصبحَ في ليلٍ من الشكِّ مُظلمِ[3]

فالبيتان استثمر فيهما الشاعر الكناية في التعريض بسيف الدولة(حبيب معمّم) دون ذكر اسمه ، متخذاً ممّا ظاهره حكمة قناعاً لذلك التعريض ، فقد أشار إلى: "معاملة سيف الدولة له بالجفوة والإساءة ، وأنَّ حبّه[حب المتنبي لسيف الدولة] منعه من مكافأته على الإساءة بالهجو ، فكأنّه رماه وهو وراء جُنّة تمنعه من أن يرميه"[4] ؛ فليس الحبيب المعمَّم في البيت الأول و(المرء) في البيت الثالث سوى سيف الدولة ، وليس(محبيه) إلا الشاعر نفسه ، وليس(عداته) سوى الوشاة الذين صدّق سيف الدولة بوشايتهم ، إن للسياق روافد معرفية متعددة:"عبر فضاءات معرفية كثيرة ، منها ما هو

(١) التبيان في شرح الديوان، ٤ /١٣٥.

(٢) ينظر: شعرالحكمة عند المتنبي بين الرؤية الفلسفية والملفوظ النفسي عند المتنبي، سامية مدوري، ٥٥.

(٣) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ٤٩٤.

(٤) المصدر نفسه، ٤٩٤.

مرتبط بالمتكلم [الشاعر] والمتلقي وشروط الإنتاج اللغوي ، والزمان والمكان ، وغيرها"[1] ، ويؤكد ذلك ما ذهب إليه محمود أحمد نخلة من أن السياق هو: "مجموع شروط إنتاج القول ، وهي الشروط الخارجية عن القول ذاته ، والقول هو وليد قصد معيّن ، يستمدّ وجوده من شخصية المتكلم ومستمعه أو مستمعيه ، ويحصل ذلك في الوسط(المكان) أو اللحظة(الزمان) اللذين يحصل فيهما"[2] ؛ فالمكان هو مصر كافور وأصبح بمقدور الشاعر أن يعرّض بسيف الدولة دون أن يناله سوء منه ، بعد ما لقيه من جفائه وتصديقه بأكاذيب أعداء الشاعر.

وكثيراً ما تردّد بيت الشاعر: **(من الطويل)**

بذا قضتِ الأيامُ ما بينَ أهلِها مصائبُ قومٍ عندَ قومٍ فوائدُ[3]

في شروح الديوان وكتب الأدب والنقد على أنه حكمة ، يقول العكبري:"يريد أن عادة الأيام سرور قوم بإساءة آخرين ، وما حدث في الدنيا شيءٌ إلا سرَّ به قوم ، وسيء به آخرون"[4] ؛ فإذا عدنا إلى السياق الشعري وجدناه يتحدث عن أسر نساء الروم يقول الشاعر:

فلم يبقَ إلا مَن حماها من الظُبَى لَمَى شفتيها والثُدِيُّ النواهِدُ

تُبَكِّي عليهنَّ البطاريقُ في الدجى وهنَّ لدينا ملقياتٌ كواسدُ

بذا قضتِ الأيام ما بينَ أهلِها مصائبُ قومٍ عند قومٍ فوائدُ[5]

فقد وقعت بنات البطاريق في أيدي جند سيف الدولة ، فالبطاريق يبكون عليهن ، وهن ملقيات لا يُرغب فيهن من جهة جند سيف الدولة[6]. وهذا يعني أن(مصائب قوم)

---

(١) السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، علي آيت أوشان، ١٦.

(٢) آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، محمود أحمد نخلة، ١٤.

(٣) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ٣٣٠.

(٤) التبيان في شرح الديوان، ١ /٢٧٦.

(٥) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ٢٢٩ ـ ٣٣٠.

(٦) ينظر: التبيان في شرح الديوان، ١ /٢٧٦.

هي مصائب البطاريق قادة الجيش الرومي المتمثلة بأسر نسائهم ، وأن (فوائد قوم) هي فوائد جيش سيف الدولة المتمثلة بالزواج منهن ؛ مأتم هناك وعرس هنا.. وعلى هذا الأساس يقدم جيوفري ليتش Leitch تعريفا لما تهدف إليه التداولية pragmatics فيقول: "التداولية هي دراسة المعنى في علاقته بظروف الكلام ، وحيثيات استعماله حيث اللغة نسق تواصلي"[1] ؛ فليس مراد الشاعر الحكمة وإن جاء العجز على ما ظاهره حكمة فبعد: "أن يقرّر المخاطب [المستمع أو المتلقي] أن هناك شيئاً ما يجري التعبير عنه ، إضافة إلى ما قد تمّ قوله ، فإن عليه أن يستنتج ما هو هذا الشيء ، مستنداً إلى المعلومات السياقية"[2] ؛ إنه أسلوب الشاعر المميّز في التعبير عما يجول في وجدانه في موقف أفصح فيه عن هذا التناقض المحزن من جهة الروم والمفرح من جهة العرب.

ولم يختر الشاعر أسلوب الحكمة حبّاً بالحكمة المجرّدة نفسها ، ولم يخطر بباله أن يقدّم نصائح وإرشادات لمتلقّيه ؛ بل لما وجد فيه من مسايرة لما في نفسه من عنف يتطلّب اختزال التجربة ، واجتياح الزمن ، فقد كانت: "ثمرة التجربة والحياة لا التفكير والتأمُّل"[3] ، فلم يكن الشاعر صاحب حكم مجرّدة غرضها انتفاع الناس بها ، بقدر ما كان صاحب أسلوب متميز في إلباس المعنى ثوباً في ظاهره حكمة ، وفي داخله يحمل دخائل نفسه المتوثبة.

---

(1) Leitch (G):principles of pragmatics Longman: 1983 England p.6 **نقلاً عن** admin@almothaqaf.com **نظرية التداولية المفهوم والتصور (٣) بحث د. رضوان الرقبي،**

(٢) اللغة والمعنى والسياق، ٢٤٠.

(٣) تجربة المتنبي، صدقي إسماعيل، ١ /٢٩١.

المصادر والمراجع

(١) آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، محمود أحمد نحلة، الإسكندرية دار المعرفة، ٢٠٠٢.

(٢) أبو الطيب المتنبي، محمد كمال حلمي، القاهرة ١٩٢١.

(٣) أبو الطيب المتنبي دراسة في التأريخ الأدبي، د. ريجيس بلاشير، ترجمة إبراهيم كيلاني، دمشق ١٩٧٥.

(٤) استراتيجيات الخطاب، عبد الهادي بن ظافر الشهيري، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط١، ٢٠٠٤.

(٥) الأمثال السائرة من شعر المتنبي، الصاحب بن عباد، تحقيق محمد حسن آل ياسين، بغداد ١٣٨٥ هـ - ١٩٦٥ م.

(٦) بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، عالم المعرفة، ١٩٩٢.

(٧) تأريخ آداب اللغة العربية، جرجي زيدان، راجعه وعلّق عليه د. شوقي ضيف، مطابع مؤسسة دار الهلال بلا تأريخ.

(٨) التبيان في شرح الديوان، أبو البقاء العُكبري، ضبطه وصحّحه مصطفى السقا وإبراهيم الإبياري وعبد الحفيظ شلبي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ج ١ و٢ القاهرة ١٣٥٥ هـ - ١٩٣٦ م ، وج ٣ و٤ القاهرة ١٣٧٦ هـ - ١٩٥٦ هـ.

(٩) تجربة المتنبي، صدقي إسماعيل، دمشق ١٩٧٧.

(١٠) التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية، شفيع السيد، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٧٧.

(١١) التواصل بين القصد والاستقصاد مقاربة تداولية لفاعليتي التدليل والتأويل، عبد العزيز بنعيش، أطروحة لنيل دكتوراه الدولة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز فاس ٢٠٠٣/٢٠٠٤.

(١٢) حصاد الهشيم، إبراهيم المازني، الطبعة الثالثة، المطبعة العصرية بمصر ١٩٤٨.

(١٣) الحوار ومنهجية التفكير النقدي، حسان الباهي، إفريقيا الشرق، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤.

(١٤) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تعليق وشرح محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة ١٣٨٩ هـ - ١٩٦٩ م.

(١٥) الرسالة الحاتمية فيما وافق المتنبي في شعره كلام أرسطو في الحكمة، تحقيق فؤاد أفرام البستاني، بيروت ١٩٣١.

(١٦) السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، علي آيت أوشان، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء المغرب، ط١، ٢٠٠٠.
(١٧) شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي، الطبعة الثانية، مطبعة الاستقامة، القاهرة ١٣٥٧ هـ - ١٩٣٨ م.
(١٨) شرح ديوان المتنبي، الواحدي، تصحيح ديتريصي، طبعة برلين، ١٢٧٦ هـ - ١٨٦٠ م.
(١٩) شعر الحكمة بين الرؤية الفلسفية والملفوظ النفسي عند المتنبي، مقاربة سيكولوجية تأويلية، سامية مدوري، رسالة ماجستير، جامعة العقيد الحاج لخضر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ٢٠٠٩ - ٢٠١٠.
(٢٠) شعر الحكمة عند المتنبي بين النزعة العقلية والمتطلبات الفنية، شلوف حسين، رسالة ماجستير، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، كلية الآداب واللغات، ٢٠٠٥ - ٢٠٠٦.
(٢١) شعر المتنبي دراسة فنية، مصطفى أبو العلا، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة ١٩٧٦.
(٢٢) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ناصيف اليازجي، دار القلم، بيروت ١٨٨٧.
(٢٣) علم الدلالة بين النظرية والتطبيق، أحمد نعيم الكراعين، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤١٣ هـ ١٩٩٣ م.
(٢٤) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف، الطبعة السابعة، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٦٩.
(٢٥) في البراغماتية الأفعال الإنجازية في العربية المعاصرة، علي محمود حجي الصراف، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠١٠.
(٢٦) اللغة والمعنى والسياق، جون لاينز، ترجمة د. عباس صادق الوهاب، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٧.
(٢٧) المتنبي، جورج غريّب، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٧.
(٢٨) المتنبي (سلسلة نوابغ الفكر العربي)، د. زكي المحاسني، الطبعة الثالثة، دار المعارف بمصر، القاهرة بلا تأريخ.
(٢٩) المتنبي بين ناقديه في القديم والحديث، د. محمد عبد الرحمن شعيب، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٦٤.
(٣٠) المثال والتحول في شعر المتنبي وحياته، د. جلال الخياط، الطبعة الثانية، دار الرائد العربي، بيروت ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٧ م.
(٣١) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، ج/٢ تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة ١٣٥٨هـ - ١٩٣٩م.
(٣٢) معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، طبع التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس الجمهورية التونسية ١٩٨٦.
(٣٣) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، الطبعة الأولى، بيروت لبنان، ١٩٨٥.

(٣٤) المقاربة التداولية، فرانسواز أرمينكو، ترجمة د. سعيد علوش، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٨٧.
(٣٥) النص بين السياق والتلقي في الفكر الأدبي، د. حمو الحاج ذهبيّة، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، العدد الرابع ٢٠١٤.
(٣٦) نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن دارين، ترجمة محيي الدين صبحي، الطبعة الثالثة، ١٩٦٢.
(٣٧) نظرية أفعال الكلام العامة، جون أوستين، ترجمة عبد القادر قنيني ،إفريقيا الشرق، د ط، ١٩٩١.
(٣٨) نظرية التداولية المفهوم والتصور (٣) بحث د. رضوان الرقبي ،الشبكة العالمية للمعلوماتadmin@almothaqaf.com.
(٣٩) النقد المنهجي عند العرب، د. محمد مندور، القاهرة ١٩٤٨.
(٤٠) يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، أبو منصور الثعالبي، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الثانية، مطبعة السعادة، القاهرة ١٣٧٧ هـ.

المبحث الثالث

أثر البنية الموسيقية لشعر المتنبي في شعر الجواهري

يقرن كثيرون من دارسي الشعر محمّد مهديّ الجواهريّ بالمتنبّيّ لما في شعره من قدرة على التأثير، وما يحمله هذا الشعر من سمات الجدّة، يقول د.عبد الكريم الدجيليّ: "إنّ شعر الجواهريّ فيه جدّة كلّما تكرّر وأعيد، فحين أقرأ أيّ قصيدة من قصائده يخيّل إليّ أنّني أقرأ شعراً جديداً لم أعرفه من قبل مع العلم أنّ كل ما في القصيدة من آراء وفكر، واتجاهات ومن قوّة أدبيّة خارقة في البناء والأسلوب، ومن جلال فنّيّ هو في غاية الإبداع، كلّ هذا أعرفه مسبقاً حين أشرع في قراءة قصيدة من قصائده، ولكن مع هذا كلّه فهو جديد على تفكيري عند تكراره، فهو شبيه بالمتنبّيّ في هذا الجانب إلى حدّ كبير"[1]، ونظنّ أنّ تعلّقه بشعر المتنبّيّ هو الذي حمل د.جلال الخيّاط إلى القول: "إنّه شاعر عبّاسيّ أخطأه الزمن.. ووجوده في القرن العشرين يمثّل ظاهرةً غريبةً"[2]، وتابع ذلك د. زاهد محمّد زهدي فقال: "إنّ الجواهريّ شاعر عبّاسيّ وُلد على أبواب القرن العشرين مع اختلاف في النفحة الشعريّة والالتصاق بهموم الناس"[3]، فقد عاش الجواهريّ المرحلة المبكّرة من حياته وهو مبهور بهالة المتنبّيّ، فقد: "كان الشيخ عبد العزيز شقيق الجواهريّ يشرف على تربيته وتثقيفه بعد وفاة والده، وكان يجبره على حفظ نصوص... من شعر البارزين... أمثال

---

(١) الجواهريّ شاعر العربيّة، ٤٩/١.

(٢) الشعر العراقيّ الحديث مرحلة وتطور، ١٠٥.

(٣) الجواهريّ صنّاجة الشعر العربيّ في القرن العشرين، ٢١٢.

المتنبّي"[1] ، وكان الجواهري يقرن نفسه بالمتنبّيّ يقول في مذكّراته:"أيضيرني في شيء أن أكون إلى جانب.. المتنبّيّ.. وماذا كان يعوزني من ذلك كلّه لولا أن يجري في عروقي.. الدم العربيّ والعراقيّ والنجفيّ ، ولولا أنّني من مواطن المناذرة والنعامنة"[2] ، وهو يقرّ بتأثّره بشعر المتنبّيّ ، يقول: "أوّل تأثّري في دور الصبا كان بالمتنبّيّ.. كان عليّ كلّ يوم أن أحفظ قصيدةً من شعر المتنبّيّ"[3] ، وبذلك استطاع الجواهريّ أن يختزن الكثير من شعر المتنبّيّ ، فقد عشق المتنبّيّ ورأى فيه معلّمه الأوّل ، وجذره الراسخ في منابت التراث العربيّ.

ويؤكّد الجواهريّ اعتزازه بشاعريّة المتنبّيّ فيشارك في المهرجان الذي أقيم في دمشق عام ١٩٣٥ في الذكرى الألفيّة للمتنبّيّ بقصيدة(الشاعر الجبّار) التي مطلعها:

(من الخفيف)

وُلـــد الألمعـــيُّ فـــالنجمُ واجـــمْ باهـــتٌ مـــن ســـطوعِ هـــذا المـــزاحِمْ[4]

وهكذا يؤكّد الجواهريّ تمثّله شعر معلّمه:"فنقرأ ونلتمس في ديوانه الأوّل بصمات المتنبّيّ "[5] ، لكنّ هذا التمثّل إنّما كان في المراحل الأولى من حياة الجواهريّ فقد شهد العقدان الرابع والخامس من القرن العشرين الميلاديّ اكتمال شاعريّة الجواهريّ بعد المتغيّرات في الحياة السياسيّة والفكريّة في العراق ، وإن كان ذلك لم يمنع الشاعر من معاودة النظر في ديوان معلّمه الأوّل المتنبّيّ.

وربّما كان مزاج الجواهريّ يشبه إلى حدّ كبير مزاج المتنبّيّ ، فقد كان الجواهريّ: "يجلّ كلّ متمرّد خارج على الأوضاع في عصره بمختلف صنوف التمرّد شريطة أن يرافقه عنصر بارز يؤهّله للتقدير والاحترام"[6] ، ولا نعتقد أنّ شاعراً بهذه الصفة مثل

---

(١) الجواهريّ شاعر العربيّة، ١/٣٠.

(٢) ذكرياتي، ١/١٩٦.

(٣) الكلمة، (الجواهريّ يكشف وثائقه كاملةً)، ٥٦.

(٤) ديوان الجواهريّ، ٢/٢٨١.

(٥) تطوّر الشعر العربيّ الحديث في العراق، ٢٦٩.

(٦) الجواهريّ شاعر العربيّة، ١/٣٦.

المتنبّيّ ، يقول الجواهريّ: "أنا أقرب إلى المتنبّيّ.. عنفاً ومغامرةً ، أنا فرخ المتنبّيّ"[1] ، فقد عاش كلا الشاعرين صراعاً مريراً بين الذات والواقع ، فسيرتهما تؤكّد أنّهما ليسا على توافق مع العالم: "ومن بواعث اعتداد الجواهريّ بالأنا إحساسه بالتفوّق والعظمة ، حتّى أصبحت هذه الحالة ظاهرةً انعكست على حياته وشعره ، وسمةً من سماته الشخصيّة ، تذكّرنا بصنوه المتنبّيّ ، وتغري الباحث أن يعقد موازنةً بينهما"[2] ، لقد عاش الجواهريّ حالة اندماج مزاجيّ مع المتنبّيّ لما عرف به الأخير من رفضٍ للظلم والذلّ ومن مقتٍ لطبقة الحاكمين: "لم يكتفِ الجواهريّ بالتماهي مع المتنبّيّ: شخصه وفكره ومقاساته بل إنّه راح يستمدّ منه تبريراً وتزكيةً لرفضه مجتمعه العراقيّ المعاصر الذي لم يتغيّر كثيراً عمّا تركه عليه المتنبّيّ ، رغم مرور الألف عام التي تفصل بينهما حتّى لكأنّ ديناميكيّة الزمن التي تحرّك العالم تتوقّف أو تعقم عن الفعل في هذا المجتمع الذي لا يتقدّم خطوةً إلا ليتراجع خطوتين"[3] ، يقول الجواهريّ في قصيدته (يا ابن الفراتين) التي نظمها عام ١٩٦٩: **(من البسيط)**

أنا ابنُ كوفتِكَ الحمراءِ لي طنبٌ ... بها وإنْ طاحَ من أركانِهِ عمدُ

جوارُ كوخِكَ لا ماءٌ ولا شجرٌ ... ولصقُ روحِكَ لا مالٌ ولا صفدُ

فكنْ أبا الطيّبِ الجبّارَ لي مدداً ... ولي بما صُغْتَ من جبّارةٍ مددُ

يا شاغلَ الدهرِ أجيالاً وأحقبةً ... ومتعبَ الناسِ من ذمّوا ومن حمدوا

أبا محسّد دنيا رحْتَ تمخَضُها ... فما تلقّفُ إلا ما نفى الزبُدُ

أشرفْ عليها تجدْها مثلما تُركَتْ ... كأنّها من رسوخٍ مثقلٍ أُحُدُ

نحن الغريران في دنيا بها صببٌ ... في المعطياتِ بنا عن مثلِهِ صُعُدُ[4]

---

(١) الكلمة، (الجواهريّ يكشف وثائقه كاملةً)، ٥٢.

(٢) أزمة المواطنة في شعر الجواهريّ، ٢٣٠.

(٣) جواهريّ العراق..عراق الجواهريّ، ١٣٧.

(٤) ديوان الجواهريّ، ٥/ ٣٥٣ و٣٥٧/٥.

وعاد عام١٩٧٧ لينظم نونيّته الشهيرة(فتى الفتيان المتنبّي) التي مطلعها:

(من الوافر)

تحــدّى المــوتَ واختــزلَ الزمانــا فتــىً لــوّى مــن الــزمنِ العِنانــا[١]

* * *

استقى الجواهريّ بعض بنيته الموسيقيّة من مخزونه الثقافيّ المتضمّن روائع شعر المتنبّيّ ، وأنّ هذا المخزون هو الذي كان يستعين به في إكساب بعض مفرداته القدرة على الإيحاء والتنغيم بإشارات متنبّويّة فـ:"إذا نظرنا إلى النصّ(نصّ الجواهريّ) من حيث هو بمفرداته ولغته سنلحظ عاملاً يتميّز به الجواهريّ ، يتمثّل في شحن المؤثّرات بزخم هائل من الإيحاء التراثيّ ، وهذا يستقطب ويسحر المتلقّي"[٢] ، ويقول د. شكري عيّاد: "لا يزال الجواهريّ يواصل رسالة الشعر العربيّ التي دأب عليها من عهد المتنبّيّ إلى عهد حافظ ، وكان رنين قوافيه يُفلح في إثارة الجماهير أحياناً"[٣] ، ولعلّ أهمّ مظاهر البنية الموسيقيّة التي أمكن تلمّس وجوه التوافق بين الشاعرين فيها هي: الأوزان والقوافي ، وعدد القوافي المشتركة في القصائد المتّفقة الوزن والرويّ ، وما اتفق للشاعرين من تعلّق الألفاظ بلفظ القافية ، والتكرار الحرفيّ لصوت الرويّ في مطالع القصائد ، والتكرار اللفظيّ بأنماطه ومنها: ردّ الأعجاز على الصدور ، والجناس ، وتكرار بعض الأبنية الصرفيّة ، والتضمين ، والتقسيم ، والتضادّ بنمطيه: الطباق والمقابلة.

---

(١) ديوان الجواهريّ، ١٠١/٧.

(٢) المجلّة الثقافيّة، (ندوة الشعر العراقيّ في المنفى)، د.عبد الله الفيفيّ، الشبكة الدوليّة للمعلومات(الإنترنت).

(٣) الآداب، (الشعر الكلاسيكيّ)، ١٠.

الموسيقى الخارجيّة

الأوزان:

بلغ عدد القصائد التي وافق فيها الجواهريّ معلّمه المتنبّيّ وزناً وقافيةً ورويّاً واشتمالاً على بعض مظاهر البنية الموسيقيّة لاسيّما استعماله ألفاظ قافية المتنبّيّ سبعاً وعشرين قصيدةً ، يتقدّمها الطويل في تسع قصائد هي: (الملك حسين) ٥١١/١ ، و(المُحرِّقة) ٨٥/٢ ، و(إلى الباجه جي في محنته) ١٩٩/٢ ، و(عقابيل داء) ٢١٧/٢ ، و(الزهاويّ) ٢٩٣/٢ ، و(ربأتً بنفسي) ٣٠٧/٢ ، و(الإقطاع) ٣٥٧/٢ ، و(تونس) ٦٣/٣ ، و(المستنصريّة) ٣٥/٥. ثمّ الوافر في سبع قصائد هي: (فيصل السعود) ١٢٥/٢ ، و(عمر الفاخوريّ) ١٧٣/٣ ، و(أخي إلياس) ، ١٨٣/٣ ، و(فلسطين) ٣١٩/٣ ، و(قفص العظام) ٨٣/٤ ، و(إلى وفود المشرقين تحيّة) ١٦١/٦ ، و(تحيّة ونفثة غاضبة) ١٧٥/٦. ثمّ البسيط في ست قصائد هي: (ليت الذي بك) ٣٠٧/١ ، و(في الأربعين) ٥١٧/١ ، و(وادي العرائش) ٢٤١/٢ ، و(إلى الشباب السوريّ) ٣٣٧/٢ ، و(أبو العلاء المعرّيّ) ٨٣/٣ ، و(الخطوب الخلاقة) ٢٥٣/٥. ثمّ الكامل في خمس قصائد هي: (إلى السعدون) ٤٩٧/١ ، و(ناغيت لبناناً) ، ٢٤١/٣ ، و(هاشم الوتريّ) ٣٩٥/٣ ، و(عبد الحميد كرامي) ، ٣٩/٤ ، و(جيش العراق) ٢٩٩/٤.

ولم يكن اختيار الجواهريّ الأوزان المذكورة محض مصادفة ، فإذا كان المتنبّيّ قد عُرف بعلوّ النغم لما تُمليه عليه المجالس الأدبيّة في حلب والفسطاط وشيراز من مظاهر التحدّي ، ولما أحاط به الشاعر نفسه من مظاهر العظمة والكبرياء ، فإنّ الجواهريّ عُرف بموسيقاه القويّة الرنّانة المنبعثة من أكثر الأوزان إحداثاً للرنين: "فإذا علمنا أنّ معظم هذا الشعر كان يعدّه الجواهريّ ليلقيه في المحافل العامّة ؛ أدركنا السبب الذي كان يدعوه إلى هذا الاختيار في الأوزان"[1] ، لاسيّما إنّ أغلب هذه القصائد تصوّر الأحداث السياسيّة أو تعبّر عن مواقف الشاعر من السلطة السياسيّة.

وشملت هذه الدراسة عشر قصائد أخرى اختلف رويّها أو وزنها أو قافيتها مع قصائد المتنبّيّ لكنّها اشتملت على بعض مظاهر البنية الموسيقيّة ، كانت حصّة البحر

---

(١) تطور الشعر العربيّ الحديث في العراق، ٣٠١.

البسيط منها أربع قصائد هي: (على ذكرى الربيع) ٢٩٧/١ ، و(يا دجلة الخير)٨٣/٥ ، و(إلى الشباب السوريّ) ٣٣٧/٢ ، و(اللاجئة في العيد)١١٥/٤ ، وحصّة البحر الكامل منها أربع قصائد أيضاً هي: (ذكرى أبو التمّن)١٣٩/٣ ، و(شاغور حمانا) ٣٤٥/٢ ، و(يابنت رسطاليس) ١٩٥/٣ ، و(إلى الشعب المصريّ) ٢٥/٤ ، وانفرد البحر الطويل بقصيدة واحدة هي: (الأنانيّة) ١٣١/٢ ، كما انفرد البحر الخفيف بقصيدة واحدة هي: (أيّها الفارس) ٣٥/٦.

القوافي:

استأثرت قافية الباء بسبع قصائد من بين القصائد التي اتّفق وزنها وقافيتها ورويّها مع قصائد المتنبّيّ هي: (ليت الذي بك) ، (عقابيل داء) ، (تونس) ، (أبو العلاء المعرّيّ) ، (هاشم الوتريّ) ، (المستنصريّة) ، و(إلى وفود المشرقين تحيّة). وكانت حصّة الميم خمس قصائد هي: (في الأربعين) ، (إلى الباجه جي في نكبته) ، (الإقطاع) ، (قفص العظام) ، و(الخطوب الخلاقة). أمّا الدال فكانت حصّتها ثلاث قصائد هي: (وادي العرائش) ، (الزهاويّ) ، و(فلسطين). وكان نصيب اللام ثلاث قصائد أيضاً هي: (أخي إلياس) ، (ناغيت لبناناً) ، و(تحيّة ونفثة غاضبة). وكان نصيب النون ثلاث قصائد أيضاً هي: (فيصل السعود) ، (عمر الفاخوريّ) ، و(جيش العراق). أمّا الراء فكانت حصّتها قصيدتين هما: (المحرّقة) ، و(عبد الحميد كرامي). وكان للعين قصيدتان هما: (إلى السعدون) ، و(إلى الشباب السوريّ). أمّا القاف فقد انفردت بقصيدة واحدة هي: (الملك حسين). ولم تتخلّف الياء عن الانفراد بقصيدة واحدة هي: (ربأتُ بنفسي). ولم يأت اختيار الجواهريّ هذه القوافي إلا لعلمه أنّها من القوافي الذُلل الجياد التي استحسنها القدماء وأجاد فيها الشعراء ليسرها وسهولة مخارجها فسمّوها(الذُلل)[1].

(١) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ٤٤/١ وما بعدها.

جدول تنازليّ يبيّن نسبة تأثّر قصيدة الجواهريّ بقوافي قصيدة المتنبّيّ

التسلسل عنوان قصيدة الجواهريّ	مطلع قصيدة المتنبّيّ	عدد القوافي المشترك	عدد أبيات قصيدة المتنبّيّ	عدد أبيات قصيدة الجواهريّ	نسبة القوافي المشتركة في قصيدة الجواهريّ
١ فيصل السعود	مغاني الشِعب	٢٨	٤٨	٤٧	٪ ٥٩/٥
٢ قفص العظام	ملومكما يجلّ	١٩	٤١	٣٣	٪ ٥٧/٥
٣ ليت الذي بك	يا أخت خير	٢١	٤٤	٤٠	٪ ٥٢/٥
٤ أخي إلياس	نعدّ المشرفيّة	١٠	٤٤	٢٠	٪ ٥٠
٥ عمر لفاخوريّ	مغاني الشِعب	٢٤	٤٨	٥٠	٪ ٤٨
٦ تونس	فديناك من ربع	٤٢	٤٥	٩٥	٪ ٤٤/٢
٧ في الأربعين	وا حرّ قلباه	٢٥	٣٨	٦١	٪ ٤٠/٩
٨ الخطوب الخلاقة	عقبى اليمين	٣٢	٥٥	٨٠	٪٤٠
٩ تحيّة ونفثة	بقائي شاء ليس	٣٣	٤٧	٨٤	٪ ٣٩/٢
١٠ إلى الشباب	غيري بأكثر هذا	٢٠	٤٨	٥٢	٪ ٣٨ /٤
١١ الزهاويّ	عواذل ذات الخال	١٣	٤٣	٣٤	٪ ٣٨ /٢
١٢ إلى وفود	بغيرك راعياً	٣٥	٤٢	٩٣	٪ ٣٧/٧
١٣ الملك حسين	لعينيك ما يلقى	٢٠	٤٣	٥٩	٪ ٣٣/٨
١٤ فلسطين	أحاد أم سداس	٣٤	٤٣	١٠١	٪ ٣٣ /٦
١٥ إلى الباججي	على قدر أهل	١٧	٤٦	٥١	٪ ٣٣/٣
١٦ إلى السعدون	الحزن يُقلق	١٨	٤١	٦٠	٪ ٣٠
١٧ المستنصريّة	أغالب فيك	٢٣	٤٧	٧٨	٪٢٩/٤
١٨ وادي العرائش	عيد بأيّة حال	١٤	٢٨	٥٣	٪٢٦/٤
١٩ أبو العلاء	دمعٌ جرى	٢٤	٣٩	٩١	٪ ٢٦/٣
٢٠ عقابيل داء	أغالب فيك الشوق	١٧	٤٧	٧٣	٪٢٣/٢
٢١ ناغيتُ لبناناً	في الخدّ أن عزم	٢٢	٤٧	١٠٢	٪٢١/٥
٢٢ ربأتُ بنفسي	كفى بك داءً	١١	٤٧	٥٢	٪٢١/١
٢٣ هاشم الوتريّ	بأبي الشموس	٢٧	٤٠	١٣١	٪٢٠/٦
٢٤ المُحَرِّقة	أفيقا خمار الهمّ	١٣	٣٠	٦٤	٪٢٠/٣
٢٥ جيش العراق	الحبّ ما منع	٢٠	٤١	١١٤	٪١٧/٥
٢٦ الإقطاع	أنا لائمي إن كنت	٦	٣٦	٤٩	٪١٢/٢
٢٧ عبد الحميد	سرْ حلّ حيثُ	١٣	١٥	١٤٤	٪٩

التصريع والتقفية:

وممّا يتّصل بالقافية استعمال الجواهريّ التصريع في بعض مطالع تلك القصائد ليزيد بذلك من علوّ النغم متأثّراً بذلك بمعلّمه المتنبّيّ: "ففي قصيدة(تونس) ألحق العروض(لك العذبا) بالضرب بزيادة ، بمعنى أنّ عروض الطويل لا تجيء إلا مقبوضةً (مفاعلن) لكنّ الشاعر استعملها من نفس الضرب التامّ(مفاعيلن) لإحداث هذه الوقفة الموسيقيّة وإحداث القرع المطلوب في حواسّ المتلقّي"[1] ، قال الجواهريّ في مطلع قصيدته(تونس): **(من الطويل)**

رِدِي يا خيولَ اللهِ منهلَكِ العذبا ويا شرقُ عُدْ للغربِ فاقتحمِ الغربا[2]

وكان المتنبّيّ قد قال في مطلع قصيدة مدح بها سيف الدولة الحمدانيّ:

(من الطويل)

فديناكَ من ربعٍ وإنْ زدتَنا كربا فإنّك كنتَ الشرقَ للشمسِ والغربا[3]

وقد لا يجد الجواهريّ متّسعاً في الوزن الذي اختار عروضه لتصريع مطلع قصيدته: "فيلجأ إلى أسلوب آخر لإحداث موسيقاه ، باستخدام ظاهرة(التقفية) في البيت كما نجد في قصيدته (هاشم الوتريّ): **(من الكامل)**

مجّدتُ فيكَ مشاعراً ومواهبا وقضيتُ فرضاً للنوابغِ واجبا

فقد جاء البيت متساوياً في العروض والضرب من الكامل(متفاعلن) ، وأكثر من ذلك حدث هذا الاختيار للحرف(الباء) إذ قفّى به الشاعر ما بين العروض والضرب"[4] ، وكان المتنبّيّ قد استعمل ظاهرة التقفية في مطلع قصيدته التي مدح بها عليّ بن منصور الحاجب: **(من الكامل)**

بأبي الشموسُ الجانحاتُ غواربا اللابساتُ من الحريرِ جلاببا[5]

---

(١) تطور الشعر العربيّ الحديث في العراق، ٣٠٣.

(٢) ديوان الجواهريّ، ٦٣/٣.

(٣) العرف الطيّب،٣٣٤.

(٤) تطور الشعر العربيّ الحديث في العراق، ٣٠٣.

(٥) العرف الطيّب، ١٠٥.

ولم يكتفِ الجواهريّ بتقفية المطلع بل جارى معلّمه الكبير في استعمال التقفية الداخليّة في بعض أبيات القصيدة: "ليغيّر نبرة النغم ويحدث الصدمة الإيقاعية ، فنراه في قصيدة(الوتريّ) يعود في منتصف القصيدة لإحداث التقفية: **(من الكامل)**

وزقــاقَ خمــرٍ تســتجدُّ مســاحبا وهشــيمَ ريحــانٍ يُــذرَّى جانبــا"[1]

ولكنّ المتنبّيّ كان قد أكثر من التقفية الداخليّة في قصيدته (بأبي الشموس) فقال في البيت الرابع: **(من الكامل)**

حــاولْنَ تفــديتي وخفْــنَ مراقبــا فوضــعْنَ أيــديهنَّ فــوقَ ترائبــا[2]

وقال في البيت التاسع عشر:

أو هاربــاً أو طالبــاً أو راغبــا أو راهبــاً أو هالكــاً أو نادبــا[3]

وقال في البيت الثامن والعشرين:

هــذا الــذي أفنــى النُضــارَ مواهبــا وعــداهُ قــتلاً والزمــانَ تجاربــا[4]

وقال في البيت االخامس والثلاثين:

شــادوا منــاقبَهم وشــدْتَ مناقبــا وُجِــدَتْ منــاقبُهم بهــنَّ مثالبــا[5]

وكذلك جاء مطلع قصيدة الجواهريّ(المستنصريّة) وفقاً لأسلوب التقفية:

(من الطويل)

أعــدْ مجــدَ بغــدادٍ ومجــدُكَ أغلــبُ وجــدِّدْ لهــا عهــداً وعهــدُكَ أطيــبُ[6]

وكان المتنبّيّ قد قال في كافور: **(من الطويل)**

أُغالــبُ فيــكَ الشــوقَ والشــوقُ أغلــبُ وأعجبُ من ذا الهجرِ والوصلُ أعجبُ[7]

---

(١) ديوان الجواهريّ، ٣٩٧/٣.
(٢) العرف الطيب، ١٠٦ و ١٠٧ و ١٠٨ و ١٠٩.
(٣) المصدر نفسه.
(٤) المصدر نفسه.
(٥) المصدر نفسه.
(٦) ديوان الجواهريّ، ٣٥/٥.
(٧) العرف الطيّب، ٥٠٢ و ٥٠٥.

وإذا كان المتنبّيّ قد لجأ في قصيدته هذه مرّةً واحدةً إلى التقفية الداخليّة ، إذ قال في البيت الثامن والعشرين:

وكلُّ امرىءٍ يولي الجميلَ مُحبّبُ وكلُّ مكانٍ يُنبتُ العزَّ طيّبُ[1]

فإنّ الجواهريّ قد فاق معلّمه في ذلك إذ لجأ إلى التقفية الداخليّة ثماني مرّات ، يقول الجواهريّ في البيت السابع:

حنانيك إنّ الدهرَ يطفو ويرسبُ والمامةَ الدنيا تجيءُ وتذهبُ[2]

ويقول في البيت الثامن عشر:

وكانَ لك الجيشانِ جيشٌ مدرَّبُ وآخرُ أقوى منهُ قلبٌ مدرَّبُ[3]

ويقول في البيت الثلاثين:

يضرُّ بها جدَبُ الرجالِ فتُجدِبُ وينعشُها خِصبُ النفوسِ فتُخصِبُ[4]

وفي البيت الخامس والثلاثين:

بباريسَ لونٌ أريحيٌّ مهذّبُ وفي الصينِ لونٌ فلسفيٌّ مُسبَّبُ[5]

وفي البيت الثامن والثلاثين:

ولم يُحتجزْ رهناً لغاوينَ يعربُ أبو كلِّ من حامى عن الضادِ يعرُبُ[6]

وفي البيت السادس والخمسين:

حنانيكَ هبْ غطّى على الحقِّ غيْهبُ فهل فَلَقُ الإصباحِ يُمحى ويشطبُ[7]

وفي البيت الثامن والخمسين:

---

(١) العرف الطيّب، ٥٠٢ و ٥٠٥.

(٢) ديوان الجواهريّ، ٣٥/٥ و ٣٦/٥ و٣٧/٥ و ٣٨/٥ و ٣٩/٥.

(٣) المصدر نفسه.

(٤) المصدر نفسه.

(٥) المصدر نفسه.

(٦) المصدر نفسه.

(٧) المصدر نفسه.

أزلْ سخطةً عنهم فأنتَ لهم أبٌ وحسبُكَ تأديباً ونِعمَ المؤدِّبُ[1]

وفي البيت الثالث والستين:

حنانيكَ إنّا ساعدٌ حينَ تضربُ وغضبتُكَ الحمراءُ أيّانَ تغضبُ[2]

ما تعلّق بلفظ القافية من ألفاظ:

لم يكتف الجواهريّ باستعمال قوافي قصيدة المتنبّيّ بل تجاوز ذلك إلى استعمال ما تعلّق بتلك القوافي من ألفاظ ، فصورة الموت الذي تتلاطم أمواجه لم تفارق مخيّلة الجواهريّ فهو يقول في قصيدته(في الأربعين)التي أبّن فيها السعدون: **(من البسيط)**

ما ناشَ كفٌّكَ من تيّارِهِ بللٌ لمّا تحدّاكَ (موجُ الموتِ يلتطمُ)[3]

فهذه الصورة الاستعاريّة لها جذر في قصيدة المتنبّيّ الشهيرة في مدح سيف الدولة **(من البسيط)**

ومرهفٍ سرْتُ بينَ الجحفلينِ به حتّى ضربْتُ و(موجُ الموتِ يلتطمُ)[4]

وصورة الرزدق (الصفّ) الذي يتلوه رزدق ، لم تغب عن مخيّلة الجواهريّ ، بل هو وافق صاحبه في استعمال هذا اللفظ النادر ، يقول الجواهريّ في قصيدته التي مدح بها(الملك حسين): **(من الطويل)**

تمشّتْ بها تعتاقُها عن نهوضِها خطوبُ الليالي (رزدقاً بعدَ رزدقِ)[5]

وكان المتنبّيّ قد قال في وصف شجاعة جيش سيف الدولة الحمدانيّ وحسن بلائه في جيش الروم: **(من الطويل)**

لقد وردوا وردَ القطا شفراتِها ومرّوا عليها (رزدقاً بعدَ رزدقِ)[6]

---

(١) ديوان الجواهريّ، ٣٥/٥ و ٣٦/٥ و٣٧/٥ و ٣٨/٥ و ٣٩/٥.

(٢) المصدر نفسه.

(٣) المصدر نفسه ، ٥١٨/١.

(٤) العرف الطيّب في شرح ديوان أبي الطيّب، ٣٤٣.

(٥) ديوان الجواهريّ ،٥١١/١.

(٦) العرف الطيّب، ٣٦١.

وصورة (الغيد الأماليد) لم تفارق مخيّلة الجواهريّ ، فهو يقول في قصيدته(وادي العرائش): **(من البسيط)**

لله درُّ العشـــيّاتِ الحســـانِ بهـــا يُسـرجْنَ ظُلمتَهـا (الغيـدُ الأماليـدُ)[1]

وكان المتنبّيّ قد قال في قصيدته الشهيرة في هجاء كافور: **(من البسيط)**

وكـان أطيـبَ مـن سـيفي معانقـةً أشـباه رونقِـهِ (الغيـدُ الأماليـدُ)[2]

وقال الجواهريّ في القصيدة نفسها:

إيّـاكَ والفتنـةَ الكـبرى فنظرتُهـا مسـحورةٌ كلُّهـا (هـمٌّ وتسـهيدُ)[3]

وكان المتنبّيّ قد قال في القصيدة نفسها:

يـا سـاقييَّ أخمـرٌ في كؤوسِـكما أم في كؤوسِـكما(هـمٌّ وتسـهيدُ)[4]

وبعض ما تعلّق بلفظ القافية هو من الطباق البلاغيّ ، يقول الجواهريّ في مطلع قصيدته (الملك حسين):

أرى الشـعبَ في أشـواقِهِ كـالمعلَّقِ لمـا حـدّثوهُ عنـكَ (يرجـو ويتَّقـي)[5]

وكان المتنبّيّ قد قال:

وأحلى الهوى ما شكَّ في الوصلِ ربُّهُ وفي الهجرِ فهو الدهرَ(يرجو ويتَّقي)[6]

---

(١) ديوان الجواهريّ، ٢/٢٤٢.

(٢) العرف الطيّب، ٥٤٨.

(٣) ديوان الجواهريّ، ٢/٢٤٤.

(٤) العرف الطيّب، ٥٤٨.

(٥) ديوان الجواهريّ، ١/٥١١.

(٦) العرف الطيّب، ٣٦١.

الموسيقى الداخليّة

التكرار الحرفيّ في المطالع:

تجسّد التكرار الحرفيّ بشكل لافت للنظر في مطالع القصائد المتّفقة الوزن والقافية والرويّ عند الشاعرين ، ولا سيّما حرف الرويّ الذي تُبنى عليه القصيدة ،يقول الجواهريّ في قصيدته(إلى وفود المشرقين تحيّة) التي ألقاها في المؤتمر التضامنيّ مع شعب الخليج الذي أقامته منظّمة تضامن الشعوب الآسيويّة والإفريقيّة عام ١٩٧٤:

(من الوافر)

حللـــتُم مثلمـــا حـــلَّ الســـحابُ وطبـــتُمْ مثلمـــا طـــابَ الشـــبابُ[١]

وهي على وزن وقافية ورويّ قصيدة المتنبّيّ في مدح سيف الدولة: **(من الوافر)**

بغـــيرِكَ راعيـــاً عبـــثَ الـــذئابُ وغـــيرَك صـــارماً ثلـــمَ الضـــرابُ[٢]

فقد تكرّرت(الباء) في بيت الجواهريّ خمس مرّات وفي بيت المتنبّيّ أربع مرّات ، ويلاحظ أنّ نسق التركيب الشعريّ في كلّ من الصدر والعجز قد تطابق في كلا المطلعين ممّا منح المطلعين تدفّقاً نغميّاً يستشعرهما القارىء وهو يطالع هذين المستهلّين ، فعند المتنبّيّ(بغيرك) في مقابل(وغيرك) و(راعياً) في مقابل(صارماً) و(عبث) في مقابل (ثلم) و(الذئاب) في مقابل(الضراب) ، أمّا في بيت الجواهريّ فنجد(حللتم) في مقابل(وطبتم) و(مثلما) في مقابل نظيرتها (مثلما) و(حلّ) في مقابل (طاب) و(السحاب) في مقابل (الشباب) ، فإذا علمنا أنّ هذه الألفاظ متوازنة صرفيّاً وعروضيّاً أدركنا سرّ هذا التدفّق النغميّ في كلا المطلعين.

وربّما زاوج الشاعران مع حرف الرويّ صوتاً آخر ممّا يشكّل نغماً إضافيّاً يشدّ من أزر البنية الموسيقيّة ، يقول الجواهريّ في مطلع قصيدته(المحرّقة): **(من الطويل)**

أحـاولُ خرقـاً في الحيـاةِ فمـا أجـرا وآسـفُ أنْ أمضـي ولم أُبْـقِ لـي ذكـرا[٣]

---

(١) ديوان الجواهريّ، ١٦١/٦.

(٢) العرف الطيّب، ٣٩٦.

(٣) ديوان الجواهريّ، ٨٥/٢.

وهي على وزن وقافية ورويّ قصيدة المتنبّيّ ، بل وجوّها النفسيّ أيضاً ، فقصيدة الجواهريّ نظمها الشاعر وقد كان في أزمة نفسيّة حادّة على أثر ظروف خاصّة عنيفة وملابسات سياسيّة واقتصاديّة ، أمّا قصيدة المتنبّيّ فهي تحمل كلّ أحزانه وهمومه وحنقه على كافور ، قال المتنبّيّ: **(من الطويل)**

أفيقا خمارُ الهمِّ بغّضني الخمرا وسُكري من الأيّامِ جنَّبني السُكرا[1]

ويتّضح من قراءة المطلعين أنّ الشاعرين استعملا إيقاعاً مزدوجاً مكوّناً من حرف الرويّ(الراء) و(الف المدّ) ، فقد استعمل الجواهريّ(الراء) ثلاث مرّات و(ألف المدّ) ست مرّات ، واستعمل المتنبّيّ(الراء) أربع مرّات و(ألف المدّ) خمس مرّات ، وقد بدت هذه المزاوجة أجمل في بيت المتنبّيّ لأنّها اعتمدت على أسلوب التكرار اللفظيّ: (خمار.. الخمرا) و(سكري.. السكرا)الذي أكسب البيت إيقاعاً جميلاً.

ويقول الجواهريّ في مطلع قصيدته الشهيرة(أبو العلاء المعرّيّ): **(من البسيط)**

قفْ بالمعرّةِ وامسحْ خدَّها التَّرِبا واستوحِ من طوّقَ الدنيا بما وهَبا[2]

"فإذا ما حاولنا إرجاع قصيدة(المعرّيّ) إلى أماكن التراث التي كانت تلحّ على الشاعر دائماً فلن تجد سوى قصيدة المتنبّيّ التي مدح بها المغيث بن بشر العجليّ التي مطلعها: **(من البسيط)**

دمعٌ جرى فقضَى في الربعِ ما وجَبا لأهلِهِ وشفَى أنَّى ولا كرَبا

نجد أصداءها الموسيقيّة بوزنها ووحداتها الصوتيّة"[3] ، وقد زاوج كلا الشاعرين بين صوتي(الباء) و(ألف المدّ) ، إذ استعمل الجواهريّ كلا من(الباء) و(ألف المدّ) أربع مرّات ، واستعمل المتنبّيّ(الباء) ثلاث مرّات ، و(ألف المدّ) ثماني مرّات توزّعها شطرا البيت بالتساوي.

ويقول الجواهريّ في قصيدته التي مدح بها(هاشم الوتريّ) وكان عميداً للكلّيّة

---

(١) ديوان الجواهريّ، ٢/٨٥.

(٢) العرف الطيّب، ٦٤٦.

(٣) ديوان الجواهريّ، ٣/٨٣.

الطبّيّة ، بمناسبة انتخابه عضواً شرفاً في الجمعيّة الطبّيّة البريطانيّة: **(من الكامل)**

مجّـدْتُ فيـكَ مشـاعراً ومواهبـا وقضـيْتُ فرضـاً للنوابـغِ واجبـا[1]

وهي على وزن وقافية ورويّ وموضوع قصيدة المتنبّيّ في مدح عليّ بن منصور الحاجب: **(من الكامل)**

بـأبي الشـموسُ الجانحـاتُ غواربـا اللابسـاتُ مـن الحريـرِ جلاببـا[2]

فقد استعمل الشاعران أسلوب التكرار لصوت الرويّ (الباء) و(ألف المدّ) ، إذ تكرّرت(الباء) في بيت الجواهريّ ثلاث مرّات ، وتكرّرت (ألف المدّ) ستّ مرّات ، أمّا بيت المتنبّيّ فقد تكرّرت فيه(الباء) ستّ مرّات ، وتكرّرت(ألف المدّ) سبع مرّات ، ويعود قسم من هذا التكرار إلى أنّ الشاعرين جنحا إلى تكرار بعض الصيغ الصرفيّة: (مشاعراً ومواهباً) عند الجواهريّ ، و(الجانحات.. اللابسات) عند المتنبّيّ.

وقال الجواهريّ في مطلع قصيدته التي أبّن فيها (عبد الحميد كرامي) في بيروت عام ١٩٥٠: **(من الكامل)**

بـاقٍ وأعمـارُ الطغـاةِ قصـارُ مـن سـفرِ مجـدكَ عـاطرٌ مـوّارُ[3]

وهي على وزن وقافية ورويّ قصيدة المتنبّيّ في مدح سيف الدولة الحمدانيّ:

(من الكامل)

سـرْحـلَّ حيـثُ تحلُّـهُ النُـوّارُ وأرادَ فيـكَ مُـرادَكَ المقـدارُ[4]

فقد زاوج الشاعران بين صوت الرويّ(الراء) و(ألف المدّ) ، إذ تكرّرت(الراء) خمس مرّات في كلا المطلعين ، وتكرّرت(ألف المدّ) أربع مرّات في بيت المتنبّيّ ، وستّ مرّات في بيت الجواهريّ.

---

(١) تطوّر الشعر العربيّ الحديث في العراق ،٢٨٧. وبيت المتنبّيّ في العرف، ٩٢.

(٢) ديوان الجواهريّ، ٣٩٥/٣.

(٣) العرف الطيّب، ١٠٥.

(٤) ديوان الجواهريّ، ٣٩/٤.

التكرار اللفظيّ:

استعمل الجواهريّ التكرار اللفظيّ المتنبّويّ أحياناً من أجل منح البيت الشعريّ نغماً إضافيّاً ، لاسيّما أنّ هذا التكرار وقع في قصائد متّفقة الوزن والقافية والرويّ ، قال المتنبّيّ في مدح سيف الدولة الحمدانيّ: **(من الطويل)**

كفى عجباً أنْ يَعجبَ الناسُ أنّهُ بنى مرعشاً (تبّاً) لآرائهم (تبّا)[1]

فإذا بالجواهريّ ينقل هذه النغمة إلى أجواء الحماسة يوم أنزل الحلفاء قوّاتهم في الحرب العالميّة الثانية ، في شمال إفريقيا ، يقول الجواهريّ في قصيدته (تونس):

(من الطويل)

أراد التي من دونها أنتَ والوغى وعدلُ القضا(تبّاً) لما رامَه (تبّا)[2]

وقال المتنبّيّ مخاطباً سيف الدولة في تلكم القصيدة:

هنيئاً لأهلِ الثغرِ رأيُك فيهمُ وأنّكَ(حزبُ) اللهِ صرتَ لهم(حزبا)[3]

فإذا بالجواهري ينقل هذه النغمة ، فيقول في قصيدته تلك مخاطباً الحلفاء:

أريدوا بنا خيراً نعدْكم بمثلِهِ وكونوا لنا(حزباً) نكنْ لكم (حزبا)[4]

ويمكن للقارىء أنْ يرى أنّ الشاعرين أجريا هذا التكرار في عجزي بيتيهما ممّا يدلّ دلالة واضحة على مدى تأثّر التلميذ بمعلّمه ، ورسوخ هذه النغمة في ذاكرته ، تسعفه في ذلك كثرة محفوظه من شعر معلّمه.

ومن أنماط هذا التكرار ما اصطلح عليه البلاغيّون ردّ الأعجاز على الصدور ، مضيفاً بذلك نغماً إضافيّاً في قصائد متّفقة الوزن والقافية والرويّ ، ومن ذلك قوله في قصيدته التي مدح بها د.(هاشم الوتريّ) عميد الكليّة الطبّيّة ، بمناسبة انتخابه عضواً شرفاً في الجمعيّة الطبّيّة البريطانيّة عام ١٩٤٩ ، مذكّراً بأفعال المستعمرين: **(من الكامل)**

---

(١) العرف الطيّب، ٢٨٤.

(٢) م. ن، ٣٣٩.

(٣) ديوان الجواهريّ، ٦٥/٣.

(٤) العرف الطيّب، ٣٣٧.

و(أذابَهـــم) في الموبقـــاتِ فأصـــبحوا منهـا فجـوراً في فجـورٍ (ذائبـا)[1]

وكان المتنبّيّ قد قال في مقدّمة قصيدته التي مدح بها عليّ بن منصور الحاجب:

(من الكامل)

وبســمْنَ عــن بــردٍ خشــيتُ(أذيبُــهُ) مــن حــرٍّ أنفاســي فكنــتُ(الــذائبا)[2]

ويقول الجواهريّ في تلك القصيدة:

ليــت المــوالي (يغصــبون) بــأمرِهم بــل ليــتهم يترسَّــمون (الغاصــبا)[3]

وكان المتنبّيّ قد قال في تلكم القصيدة:

ودعــوْهُ مــن فــرطِ الســخاءِ مبــذِّراً ودعوْهُ من(غصبٍ)النفوسِ(الغاصبا)[4]

ومن أنماط هذا التكرار ما اصطلح عليه البلاغيّون الجناس البديعيّ ، وبذلك يضيف الجواهريّ نغمةً أخرى من أنغام معلّمه ، يقول في قصيدته(غضبة) التي نظمها عام ١٩٤٨ على أثر تعريض صحيفة منسوبة إلى أحد الأحزاب العراقيّة بالشاعر كذباً وافتراءً:

(من الكامل)

بــادي الغبــاءَ تكــادُ تقــرؤُهُ بــالظنِّ لا (خَبَــرٌ) ولا (خُبْــرُ)[5]

وكان المتنبّيّ قد قال في مدح عليّ بن أحمد بن عامر الأنطاكيّ: **(من الطويل)**

وأســتكبرُ الأخبــارَ قبــلَ لقائِــهِ فلمّـا التقيْنـا صـغَّرَ(الخَبَـر)(الخُبْـرُ)[6]

وبذلك يكون الجواهريّ قد نقل النغمة من المدح إلى الهجاء.

ومن أنماط التكرار تكرار أبنية صرفيّة متَّفقة الوزن الصرفي ، فقد كرّر الجواهريّ بعض الأبنية الصرفيّة متأثّراً بأسلوب المتنبّيّ ليزيد بذلك من تدفّق النغم الشعريّ ،

---

(١) ديوان الجواهريّ، ٣/٦٧.

(٢) م. ن، ٣/٣٩٩.

(٣) العرف الطيّب، ١٠٦.

(٤) ديوان الجواهريّ، ٣/٣٩٩.

(٥) العرف الطيّب، ١٠٨.

(٦) ديوان الجواهريّ، ٣/٣١٠.

ومن ذلك تكرار صيغة اسم الفاعل لجماعة الذكور تكراراً أفقيّاً وعموديّاً ، يقول الجواهريّ في قصيدته(ذكرى أبو التمّن) التي نظمها بمناسبة الحفل الأربعينيّ الكبير الذي أقيم لذكرى (محمّد جعفر أبو التمّن) مخاطباً شباب الرافدين: **(من الكامل)**

(الحاملينَ) من الفوادحِ ثقلَها ليسوا بأنكاسٍ ولا أغمارِ
و(الذائدينَ) عن الحياض إذا انتحَتْ كُرَبٌ ولاذَ مُكابرٌ بفرارِ
و(الباذلينَ) عن الكرامةِ ـ أُرخصَتْ أغلى المهورِ وأفدحَ الأسعارِ
و(الحابسينَ) زئيرَهم بصدورِهم فإذا انفجرْنَ به فأيُّ ضواري
و(القانعينَ) من الحياةِ رخيَّةً بلُماظةٍ ومن الكرى بغرار

وعلى هذا النمط من التكرار يقول الجواهريّ في قصيدته (هاشم الوتريّ) مذكّراً بتضحيات(غرر الشباب التي زُفّت إلى التراب كواكبا):

(الحاضنينَ) جراحَهم وكأنّهم يتحضَّنونَ خرائداً وكواعبا
و(الصابرينَ) الواهبينَ نفوسهم و(المُخجلينَ) بها الكريمَ الواهبا[1]

وفي هذه القصيدة:"استطاع الجواهريّ أن يحوّل أيّة مناسبة إلى فرصة لتقريع الحكّام وجرّهم إلى حلبة الصراع ، مدفوعاً بالشموخ والتحدّي": **(من الكامل)**

أُنبيكَ عن شرِّ الطغامِ مفاجراً ومفاخراً ومساعياً ومكاسبا
(الشاربينَ) دمَ الشبابِ لأنَّهُ لو نال من دمهم لكانَ الشاربا
و(الحاقدينَ) على البلادِ لأنَّها حقرتْهُمُ حقْرَ السليبِ السالبا[2]

وهي نغمة المتنبّيّ في قصيدة مدح بها أبا أيّوب أحمد بن عمران: **(من الكامل)**

(الثابتينَ) فروسةً كجلودِها في ظهرِها والطعنُ في لبّاتِها
(العارفينَ) بها كما عرفتهُمُ و(الراكبينَ) جدودُهم أُمّاتِها[3]

---

(١) العرف الطيّب، ١٩٧.
(٢) ديوان الجواهريّ، ١٤٥/٣.
(٣) م. ن، ٣٩٧/٣.

ولعلّ اتّفاق الوزن الشعريّ في هذه الأمثلة- وهو البحر الكامل- هو السبب في رسوخ هذه النغمة عند الجواهريّ لاسيَّما أنّ الوزن الصرفي(الفاعلين) يقابل الوزن العروضيّ(مستفعلن).

ونقل المتنبّيّ هذه النغمة في تكرار استعمال اسم الفاعل لجماعة الذكور من البحر الكامل إلى البحر البسيط فقال في مدح المُغيث بن عليّ بن بشر العجليّ:

(من البسيط)

(التاركينَ) من الأشياءِ أهونَها و(الراكبينَ)من الأشياءِ ما صعبا[1]

فإذا بالجواهريّ ينقل هذه النغمة إلى أجواء الربيع ، وأحاديث العشّاق يقول في قصيدته (على ذكرى الربيع): **(من البسيط)**

(الضاربينَ) خيامَ الحبِّ طاهرةً و(الدّاعميها) من التقوى بأوتادِ

و(المُطربينَ) لشكوى الحبِّ معلنةً (مستبدلينَ) بها عن جسِّ أعوادِ[2]

ويقول الجواهريّ على هذا النمط من التكرار في قصيدته (يادجلة الخير) التي نظمها عام ١٩٦٢ ، وكان الشاعر يمرّ بأزمة نفسيّة حادّة أثر اضطراره إلى مغادرة العراق هو وعائلته ، والإقامة في مغتربه في جيكوسلوفاكيا ، مُذكّراً بالأذلاء الذين ظهروا بمظهر الشجعان الكرام: **(من البسيط)**

(الضارعينَ) لأقدارٍ تحلُّ بهم كما تلوّى ببطنِ الحوتِ ذو النونِ

و(الخائفينَ) اجتداعَ الفقرِ مالَهُمُ و(المُفضلينَ) عليهِ جدْعَ عِرنينِ

و(اللائذينَ) بدعوى الصبرِ مجبنةً (مُستعصمينَ) بحبلٍ منهُ مرهونِ

و(الساترينَ) بشتمي عُريَ سوأتِهم كخصفِ حوّاءَ دوحَ التوتِ والتينِ

و(العائشينَ) على الأهواءِ مُنزلةً على بيانٍ بلا هدْيٍ وتبيينِ

و(الميِّتينَ) وقد هيضَتْ ضمائرُهم بواخزٍ معهم في القبرِ مدفونِ[3]

---

(١) أزمة المواطنة في شعر الجواهريّ، ٢٢١. والأبيات في ديوان الجواهريّ، ٣٩٩/٣.

(٢) العرف الطيّب، ١٩١.

(٣) م. ن، ٩٤.

ومن أنماط التكرار اللفظيّ:

تكرار صيغة اسم الفاعل لجماعة الإناث تكراراً أفقيّاً وعموديّاً ، يقول الجواهريّ في قصيدته(شاغور حمانا) التي نظمها عام١٩٣٨ وكان الشاعر يصطاف في ربوع لبنان ، واصفاً جمال المكان: **(من الكامل)**

و(الخافقاتِ) ظلالُها عن سجسجٍ يشفي الغليلَ ويُثلجُ الظمآنا
و(الغامراتِ) عيونُها ودِيانَها وجبالَها وبقيعَها الفينانا
و(الغارقاتِ) مروجُها في سُندسٍ خضرٍ تفوحُ من الشذا أردانا
(الخالداتُ) خلودَ شمسِكِ طلقةً و(السامياتُ) سموَّ هضبِكِ شانا
و(الباعثاتُ) من العواطفِ خيرَها إيناسةً وأرقَّها أحزانا[1]

ويقول في قصيدته (يا بنت رسطاليس) التي نظمها بمناسبة افتتاح بناية الثانويّة الجعفريّة الأهليّة في الحي عام ١٩٤٧: **(من الكامل)**

قمْ حيِّ هذي المنشآتِ معاهدا (الناهضاتِ) مع النجومِ خوالدا
(الشامخاتِ) أنوفَهنَّ إلى السما و(المطلعاتِ) لفرقدينِ فراقدا
و(الفاتحاتِ) على الخلودِ نوافذاً و(المُجرياتِ) مع الحياةِ روافدا[2]

ويلاحظ هنا حرص الشاعر على توازن هذا التكرار ، فقد استعمل نغمةً واحدةً لكلّ شطر من الأبيات السابقة ، وكان المتنبّيّ قد قال في قصيدته التي مدح بها عليّ ابن منصور الحاجب: **(من الكامل)**

بأبي الشموسُ (الجانحاتُ) غواربا (اللابساتُ) من الحريرِ جلاببا
(المُنهباتُ) عقولَنا وقلوبَنا وجناتِهنَّ (الناهباتِ) الناهبا
(الناعماتُ) (القاتلاتُ) (المُحييا تُ) المُبدياتُ من الدلالِ غرائبا[3]

---

(١) ديوان الجواهريّ، ٢٩٧/١.
(٢) م. ن، ٨٨/٥ و٩٤/٥.
(٣) م. ن، ٣٤٦/٢.

ومن أنماط تكرار بعض الأبنية الصرفيّة: تكرار الجواهريّ في قصيدته(المُحرِّقة) بنية الفعل الماضي المسند إلى ضمير المتكلّم تكراراً عموديّاً وأفقيّاً ، تماماً كما فعل معلّمه المتنبّيّ في قصيدة(أفيقا خمار الهمّ) ، فأبيات القصيدتين تتداخل وتتلامس وتتقارب لتوّحد الجوّ النفسيّ جوّ التباهي بالنفس في مواجهة النكبات حتّى ليخيّل للقارىء أنّ القطعتين من قصيدة واحدة لاسيّما أنّ القصيدتين تجريان على وزن وقافية ورويّ موحّد ، قال المتنبّيّ وهو يستعرض محطّات حياته ، وخيبات الأمل التي أبت إلا أن ترافقه أينما حلّ ، لكنّه ظلّ متماسكاً أبيّاً ، يتمنّى ملوك الأرض مِدحةً من شعره:

(من الطويل)

(لبسْتُ) صروفَ الدهرِ أخشنَ ملبسٍ فعرَّقـــني نابـــاً ومزّقـــني ظُفـــرا

(سدكتُ) بصرفِ الدهرِ طفلاً ويافعاً (فأفنيْتُــه)ُ عزمــاً ولم يفــنني صــبرا

(صحبْتُ) ملوكَ الأرضِ مغتبطاً بهم و(فــارقْتُهم) مــلآنَ مــن حنــقٍ صــدرا

(وفارقْتُ) خيرَ الناسِ قاصدَ شرِّهم وأكرَمَهــم طُــرّاً لألأمِهــم طُــرّاً

(جسرْتُ) على دهياءِ مصرَ (ففُتُّها) ولم يكــنِ الــدّهياءَ إلا مــنِ اسْــتجرا[1]

ويقول الجواهريّ في (محرّقته) مفتخراً بنفسه في مواجهة الخطوب والمحن:

(من الطويل)

(خبرْتُ) بها ما لو تخلّدْتُ بعدهُ لما(ازددتُ) علماً بالحياةِ ولا خُبرا

(لبسْتُ) لباسَ الثعلبيّينَ مكرهاً و(غطّيْتُ) نفساً إنّما خُلِقَتْ نسرا

و(عُدْتُ) مليءَ الصدرِ حقداً وقُرحةً وعادتْ يدي من كلِّ ما(أمّلتُ) صفرا

(حلبْتُ)كلا شطريْ زماني تمعّناً فلم أحمدِ الشطرَ الذي فضلَ الشطرا

(شربْتُ) على الحالينِ بؤسٍ ونعمةٍ و(كابدْتُ) في الحالينِ ما نغّصَ الشُكرا

(رأيْتُ) منَ الإنسان يُطغيهِ عجبُهُ من الخزي ما تأباهُ وحشيّةٌ تضرى

---

(١) ديوان الجواهريّ ، ١٩٥/٣.

(ذممْتُ) مقامي في العراق وعلّني متى أعتزمْ مسرايَ أنْ أحمدَ المسرى[1]

ومن أنماط التكرار تكرار الجواهريّ صيغة التعجّب القياسيّة(ما أفعله) على هدي معلّمه المتنبّيّ ، يقول الجواهريّ في قصيدته (تونس): **(من الطويل)**

فيا لكِ بُشرى (ما أرقّ) و(ما أصفى) أغاثَتْ نفوساً(ما أحنّ) و(ما أصبَى)[2]

وكان المتنبّيّ قد قال من قصيدة مدح بها سيف الدولة: **(من الطويل)**

فيا شوقُ (ما أبقى) ويا لي من النوى ويا دمعُ (ما أجرى)ويا قلبُ (ما أصبَى)[3]

فكلا الشاعرين اعتمدا على صيغة الاستغاثة(فيا لك) عند الجواهريّ ، و(يا لي) عند المتنبّيّ ، متبوعةً بتكرار لصيغة التعجّب ، وهي: (ما أبقى) ، (ما أجرى) و(ما أصبى) عند المتنبّيّ ، والأصل: فيا شوقُ ما أبقاكَ ، ويا دمعُ ما أجراكَ ، ويا قلبُ ما أصباكَ ، أمّا عند الجواهريّ فإنَّ صيغة التعجّب هي: (ما أرقّ) ، (ما أصفى) ، (ما أحنّ) و(ما أصبى) ، والأصل: يا بشرى ما أرقّكِ وما أصفاك ، وأغاثت نفوساً ما أحنّها وما أصباها.

ومن أنماط التكرار اللفظيّ: تكرار الجواهريّ لصيغة اسم التفضيل ، وهي ظاهرة عُرف بها المتنبّيّ وأكثر منها[4] ، لما في هذه الصيغة من دلالة القطع والحسم بما يتناسب مع طموح الشاعرين في التطلّع إلى تحقيق المجد والشهرة ، وما عُرف عنهما من دلائل العظمة والكبرياء والتفوّق على الأقران ، يقول الجواهريّ في قصيدته (ليت الذي بك) التي رثى بها الشيخ طاهر فرج الله ، وكان من أوائل المجاهدين في الشعيبة على رأس قبيلته (الحلاف): **(من البسيط)**

ماذا يقولُ لسانُ الشعرِ في رجلٍ (خيرُ) البنين بنوهُ وهو(خيرُ) أبِ[5]

---

(١) العرف الطيّب، ١٠٥.

(٢) م. ن، ٦٤٦ و٦٤٩.

(٣) ديوان الجواهريّ، ٢/٨٥ و٢/٨٨.

(٤) م.ن ،٣/٦٨.

(٥) العرف الطيّب، ٣٣٥.

وكان المتنبّيّ قد قال في رثاء (خولة) أخت سيف الدولة الكبرى: **(من البسيط)**

يا أختَ (خيرِ) أخٍ يا بنتَ (خيرِ) أبٍ كنايةً بهما عن أشرفِ النسبِ[1]

أو يلجأ إلى المجانسة في(اسم التفضيل) إمعاناً في البحث عن إضافة نغمة جديدة إلى نغمات معلّمه ، فيتقمّص الجواهريّ في قصيدته(الأنانيّة) التي نُظمت عام ١٩٣٢: "شخصيّة الحاكم وكأنّه القامع والمقموع: **(من الطويل)**

لجأتُ إلى الدستورِ في كلِّ شدّةٍ أرى فيه لي باباً جديداً ومخْلَبا

وجرّدتُهُ سيفاً (أمضَّ) وقيعةً من السيف هنديّاً و(أمضى) مضاربا"[2]

وكان المتنبّيّ قد قال معاتباً سيف الدولة الحمدانيّ: **(من الطويل)**

ألا ما لسيفِ الدولةِ اليومَ عاتبا فداهُ الورى(أمضى) السيوفِ مضاربا[3]

وقد يرافق هذا الميل إلى تكرار اسم التفضيل النسج على أسلوب المتنبّيّ في إيقاع جمله الشعريّة ، فإذا قال المتنبّيّ في مطلع إحدى كافوريّاته: **(من الطويل)**

(أغالبُ) فيك(الشوقَ والشوقُ) (أغلبُ)

و(أعجبُ)من ذاالهجرِ والوصلُ(أعجبُ)[4]

قال الجواهريّ في مطلع قصيدته (المستنصريّة) التي ألقاها الشاعر في الحفل الذي أُقيم عام ١٩٦٠ لافتتاح (المستنصريّة) بعد ترميم بنايتها ، فأصبحت متحفاً ومزاراً ، مخاطباً الرئيس عبد الكريم قاسم: **(من الطويل)**

أعدْ (مجدَ بغدادٍ ومجدُكَ) (أغلبُ) وجدّدْ لها (عهداً وعهدُكَ) (أطيبُ)[5]

فأنت ترى أنّ الشاعرين لم يكتفيا بتكرار صيغة اسم التفضيل في نهاية كلّ مصراع: (أغلب ، أعجب) عند المتنبّيّ ، و(أغلب ، أطيب) عند الجواهريّ ، بل ترافق

---

(١) المتنبّيّ مالىء الدنيا وشاغل الناس، (صيغة التفضيل في شعر المتنبّيّ)، ١٣٩.

(٢) ديوان الجواهريّ، ٣٠٩/١.

(٣) العرف الطيّب، ٤٦١.

(٤) أزمة المواطنة في شعر المتنبّيّ، ١٥٧. والبيتان في ديوان الجواهريّ، ١٣٢/٢.

(٥) العرف الطيّب، ٣٤٨.

هذا التكرار مع تكرار آخر هو: (أغالب ، أغلب) ، (الشوق والشوق) ، و(أعجب ـ الفعل- ، أعجب- اسم التفضيل-) في بيت المتنبّي ، و(مجد..ومجدك) ، و(عهد وعهدك) في بيت الجواهريّ ، وليس غريباً أن يترافق هذا التكرار مع تكرار في بنية التركيب الشعريّ الذي اعتمد على جملة اسميّة وقعت حالاً بعد واو الحال في نهاية كلّ مصراع وهي: (والشوق أغلب) ، (والوصل أعجب) في مطلع المتنبّي ، و (ومجدك أغلب) ، (وعهدك أطيب) في مطلع الجواهريّ.

التقسيم:

استعمل الجواهريّ بعض تقسيمات المتنبّيّ ليمنح بعض قصائده بعداً إيقاعيّاً مؤثّراً ، من ذلك قوله في قصيدته التي أبّن فيها (عبد الحميد كرامي): **(من الكامل)**

والمجدُ إشعاعُ الضميرِ لضوئِهِ (تهفو القلوبُ) (وتشخصُ الأبصارُ)

والمجدُ جبّارٌ على أعقابِهِ (تهوي الرؤوسُ) (ويسقطُ الجبّارُ)

فنفضْتَ كفَّكَ من حُطامٍ عندهُ (يخزى البنونَ) (وتخجلُ الأسفارُ)[1]

ومثل هذا التقسيم للمتنبّيّ في قصيدته التي مدح بها سيف الدولة الحمدانيّ:

(من الكامل)

وبدونِ ما أنا من ودادِكَ مُضمِرٌ (يُنْضَى المطيُّ) (ويقربُ المُستارُ)[2]

فقسّم الشاعران أعجاز أبياتهما على قسمين توزّعتها تفعيلات البحر الكامل الثلاث ، ولكنّ الجواهريّ نقل النغمة من المدح إلى الرثاء. وقال في مطلع قصيدته (إلى الشعب المصريّ) التي نظمها بمناسبة الحفل الذي أقامه الدكتور طه حسين لوفود الدول العربيّة المشاركة في المؤتمر الثقافيّ الذي كانت تقيمه جامعة الدول العربيّة:

(من الكامل)

يا مصرُ تستبقُ الدهورُ وتعثُرُ (والنيلُ يزخرُ) (والمسلّةُ تُزهرُ)[3]

---

(١) العرف الطيّب ، ٥٠٢.

(٢) ديوان الجواهريّ، ٣٥/٥.

(٣) م. ن، ٣٩/٤ و٤٠/٤.

وفي هذه القصيدة: "ينحاز الشاعر كعادته إلى عالم الصراع والمواجهة:

وتقحَّمي الغمراتِ صدرُكِ محتمٍ (ومداكِ مُتَّسِعُ) (ووجهُكِ مُسفرُ)

يا مصرُ والدنيا يعنُّ مخاضُها (والأمرُ يُفجأُ) (والفجاءةُ تغدرُ)

يا مصرُ لاءمَتِ البسيطةُ شملَها (فالكونُ أصغرُ) (والمسافةُ أقصرُ)

"طه" ونورُ الفكرِ أوفى حرمةً (والمجدُ أوفرُ) (والمكانةُ أوقرُ)"[1]

وكان المتنبّيّ قد قال في صباه يمدح أبا المنتصر شجاع بن محمّد بن أوس الأزديّ:

(من الكامل)

(والمرءُ يأملُ) (والحياةُ شهيَّةٌ) (والشيبُ أوقرُ) (والشبيبةُ أنزقُ)[2]

فقسّم الشاعران: المتنبّيّ مصراعي بيته ، والجواهريّ أعجاز أبياته على قسمين توزّعتها تفعيلات البحر الكامل الثلاث.

ويستعمل الجواهريّ نغمةً أخرى من تقسيمات المتنبّيّ ، فيقول في قصيدته (إلى السعدون):

(من الكامل)

ولسوف تركعُ نخوةٌ ورويّةٌ (وشهامةٌ) (وصراحةٌ) (وتمنُّعُ)[3]

وكان المتنبّيّ قد قال في مدح شجاع بن محمّد الطائيّ المنبجيّ: **(من الكامل)**

(وهواجلٌ) (وصواهلٌ) (ومناصل) (وذوابلٌ) (وتوعّدٌ) (وتهدُّدُ)[4]

فقسّم الجواهريّ عجز بيته ، والمتنبّيّ مصراعي بيته على ثلاثة أقسام ، استقلّت كلّ تفعيلة من تفعيلات البحر الكامل بقسم من هذه الأقسام.

واستعمل الجواهريّ نغماً آخر من تقسيمات المتنبّيّ ، فيقول في قصيدته (إلى الباجه جي في نكبته) التي مدح بها مزاحم الباجه جي بمناسبة عودته إلى ميدان السياسة:

---

(١) العرف الطيّب، ٢٨٥.

(٢) ديوان الجواهريّ، ٢٥/٤.

(٣) أزمة المواطنة في شعر المتنبّيّ، ٢٢٣. والأبيات في ديوان الجواهريّ، ٢٧/٤ و٢٨/٤ و٣٤/٤.

(٤) العرف الطيّب، ٢٣.

(من الطويل)

(ومُرتقِبٍ للشرِّ) (والشرُّ غائبُ) (ومُستحقِرٍ للشرِّ) (والشرُّ قادمُ)[1]

وكان المتنبّيّ قد قال في معركة(ثغر الحدث)واصفاً شجاعة سيف الدولة الحمدانيّ: (من الطويل)

(بضربٍ أتى الهاما)(تٍ والنصرُ غائبٌ) (وصارَ إلى اللبّا)(تٍ والنصرُ قادمُ)[2]

فقسّم الشاعران كلّ مصراع على قسمين توزّعتها تفعيلات البحر الطويل الأربع.

وقال الجواهريّ مستعملاً نغماً آخر من تقسيمات المتنبّيّ في قصيدته(إلى الشباب السوريّ) التي نظمها عام١٩٣٨ بمناسبة الحفل التكريميّ الذي أقامه شباب دمشق للشاعر خلال زيارته سوريا ولبنان وكانت الانتفاضة السورية على الاستعمار الفرنسيّ على أشدّها: (من البسيط)

دمشقُ يا أمُّ إنَّ الرأيَ محتفلٌ (والعزمَ محتشدٌ)(والوقتَ متَّسِعُ)[3]

وكان المتنبّيّ قد قال في مدح سيف الدولة الحمدانيّ: (من البسيط)

(الدهرُ معتذرٌ)(والسيفُ منتظرُ) وأرضُهم لكَ مصطافٌ ومُرتَبَعُ[4]

فقسّم الشاعران: المتنبّيّ صدر بيته ، والجواهريّ عجز بيته على قسمين توزّعتها تفعيلات البحر البسيط الأربع.

التضادّ:

استعمل الجواهريّ بعض مطابقات المتنبّيّ في قصائد متّفقة الوزن والقافية والرويّ ، فزاد في تنغيم أبياته ، من ذلك قول المتنبّيّ في قصيدته الشهيرة(وا حرّ قلباه) معرّضاً بسيف الدولة الحمدانيّ: (من البسيط)

وما انتفاعُ أخي الدنيا بناظرِهِ إذا اسْتوَتْ عندَهُ (الأنوارُ)و(الظُلَمُ)[5]

---

(١) ديوان الجواهريّ، ٤٩٧/١.

(٢) العرف الطيّب، ٤٢.

(٣) ديوان الجواهريّ، ١٩٩/٢.

(٤) العرف الطيّب، ٤٠٥.

(٥) ديوان الجواهريّ، ٣٣٨/٢.

فإذا بالجواهريّ ينقلها إلى الحديث عمّا حلّ بالأمّتين العربيّة والإسلامية عقب هزيمة حرب حزيران١٩٦٧ ، يقول الجواهريّ في قصيدته(الخطوب الخلاقة):

(من البسيط)

تعسّـرَ الصـبحُ واسْتعصَـتْ ولادتُـهُ حتّـى تشـابكَتِ (الأنـوارُ) و(الظُلَـمُ)[١]

وكان المتنبّيّ قد قال في قصيدته السالفة معاتباً سيف الدولة: **(من البسيط)**

بـأيٍّ لفـظٍ تقـولُ الشـعرَ زِعْنفـةٌ تجـوزُ عنـدَكَ لا(عُـربٌ)ولا(عجـمُ)[٢]

فإذا بالجواهريّ يخاطب الشعب العربيّ من خلال قياداته بهذا النداء:

(من البسيط)

وذدْ عـن الحـقِّ إنَّ الحـقَّ منطقُـهُ حِمَـىً يفـيءُ إليـه (العُـربُ)و(العجـمُ)[٣]

ومن هذه المطابقات التي وافق فيها التلميذ معلّمه قول المتنبّيّ يمدح المغيث بن عليّ بن بشر العجليّ: **(من البسيط)**

هـزَّ اللـواءَ بنـو عجـلٍ بـهِ فغـدا (رأسـاً) لهـمْ وغـدا كـلٌّ لهـمْ (ذنبـا)[٤]

فاستعمل الجواهريّ هذا الطباق في قصيدته الخالدة(أبو العلاء المعرّيّ): "لكنَّه غيّر علاقات الكلمات ، وإن استعمل هذا الطباق نفسه(الرأس والذنب) فقال في معنى جديد: **(من البسيط)**

يسـتنزلُ الفكـرَ مـن عليـا منازلِـهِ (رأسٌ) ليمسـحَ مـن ذي نعمـةٍ (ذنبـا)[٥]

وقد يترافق التكرار اللفظيّ مع استعمال الطباق عند الشاعرين ، ممّا يولّد نغماً إضافيّاً ، وكان المتنبّيّ قد قال مفتخراً بشعره في إحدى كافورياته: **(من الطويل)**

(فشرّقَ) حتّى ليس (للشرقِ مشرقٌ) (وغـرّبَ) حتّى ليس (للغربِ مغربُ)[٦]

---

(١) العرف الطيّب، ٣٢٤.
(٢) م. ن، ٣٤٢.
(٣) ديوان الجواهريّ، ٢٥٣/٥.
(٤) العرف الطيّب، ٣٤٥.
(٥) ديوان الجواهريّ، ٢٥٨/٥.
(٦) العرف الطيّب، ٩٤.

فإذا بالجواهري يحوّل هذه النغمة إلى افتخار بماضي العرب والمسلمين ، وحضارتهم العتيدة ، أيّام كانت بغداد عاصمة الدنيا ، يقول الجواهريّ في قصيدته(المستنصريّة):

(من الطويل)

وفي أمسِ كان (الشرقُ) للنورِ مطلعاً فحوّلَــهُ عنــهُ إلى (الغــربِ مغــربُ)[1]

فقد كرّر الشاعران (الغرب مغرب) وإن كان المعلّم قد فاق تلميذه في هذا التكرار ، فزاد(الشرق مشرق) فبنى شطري البيت على المقابلة ، ممّا منح بيته نغماً إضافيّاً.

ومن أنماط التضادّ المقابلة ، قال المتنبّيّ في قصيدته الخالدة(على قدر أهل العزم) يمدح سيف الدولة ، ويذكر بلاءه وشجاعته في معركة (قلعة الحدث): **(من الطويل)**

وقــد حاكمــوها والمنايــا حواكــمُ فمــا (مــاتَ مظلــومٌ) ولا(عــاشَ ظــالمُ)[2]

فإذا بالجواهريّ يستعمل هذه النغمة في قصيدة(إلى الباجه جي): **(من الطويل)**

ومحتمــلٍ للحــقِّ مســتأنسٍ بــهِ (يُرجّيــهِ مظلــومٌ) (ويخشــاهُ ظــالمُ)[3]

وأعاد الجواهريّ هذه النغمة في قصيدته (الإقطاع) ، حين أراد إثارة عواطف الأمّة ضدّ النظام الإقطاعيّ البائد: "وذلك بالرجوع إلى الملكيّة العامّة والتقسيم العادل ، فيلغي التفاوت الطبقيّ ، وينفي معه الاستبداد: **(من الطويل)**

ولم يبــغِ منهــا أنْ يكــونَ نتاجُهــا (شــقاوةَ مظلــومٍ)(ونعمــةَ ظــالمِ)"[4]

التضمين:

ضمّن الجواهريّ بعض قصائده أبياتاً أو أشطاراً للمتنبّيّ ، ليزيد بذلك من تصاعد النغم الشعريّ ، وتمثّل التراث الشعريّ الذي خلّفه معلّمه:"الاقتباسات في شعر الجواهريّ تدلّ على أنّه تمثّل التراث الأدبيّ القديم وهضمه حتّى أنّه أصبح بعضاً

---

(١) ديوان الجواهريّ، ٣/٨٣.

(٢) العرف الطيّب، ٥٠٨.

(٣) ديوان الجواهريّ، ٥/٣٥.

(٤) العرف الطيّب، ٤٠٣.

منه ، لأنّ هذه الاستخدامات في معظمها جاءت متمكّنة في أبياته"[1] فمن أمثلة تضمينه بيتاً ، قوله في قصيدته (في الأربعين) التي نظمها في تأبين السعدون ، مذكّراً بضرورة الحرص على مصالح البلاد التي راح السعدون ضحيّةً لها: **(من البسيط)**

إنْ تنصروها فإنّ الشعبَ منتصرٌ أو تخذلوها فإنَّ الشعبَ منتقمُ

أو تُحتقرْ"وسيوفُ الهندِ مغمدةٌ فقد نظرتُمْ إليها والسيوفُ دمُ"[2]

أمّا بيت المتنبّيّ فهو من قصيدته الشهيرة في موقعة (ثغر الحدث) التي انتصر فيها سيف الدولة الحمدانيّ على الروم: **(من البسيط)**

قد زرْتُهَ وسيوفُ الهندِ مغمدةٌ وقد نظرْتُ إليه والسيوفُ دمُ[3]

ويقول الجواهريّ في قصيدته(اللاجئة في العيد) التي نظمها عام ١٩٥٢ واصفاً بؤس الفقراء ليلة العيد ، فنقل المعنى إلى الثورة على الفقر: **(من البسيط)**

يا ليلةَ العيدِ إنَّ الجوعَ مُنتظِرٌ فرائساً حُرَّةً، والعارَ مُنتظِري

"الآنَ أقحمُ حتّى لاتَ مقتَحَمٍ فقد تصبَّرتُ حتّى لاتَ مصطبرِ"[4]

ولكنّ الجواهريّ جعل صدر بيت المتنبّيّ عجزاً وعجزه صدراً ، إذ قال المتنبّيّ في صباه متظاهراً بالخروج على السلطان[5]: **(من البسيط)**

لقد تصبَّرْتُ حتّى لاتَ مصطبرِ فالآنَ أقحمُ حتّى لاتَ مقتَحَمِ[6]

وضمّن الجواهريّ في قصيدته(أيُّها الفارس) التي كتبها في سجلّ التعزية الذي فُتح في دار السفارة المصريّة في براغ ، غداة وفاة الرئيس جمال عبد الناصر ، بيتين من مقدّمة قصيدة المتنبّيّ التي مدح بها سيف الدولة:

---

(١) ديوان الجواهريّ، ٢٠٢/٢.

(٢) أزمة المواطنة في شعر الجواهريّ، ١٨٦. والبيت في الديوان، ٣٥٧/٢.

(٣) م. ن، ٣٤٦.

(٤) ديوان الجواهريّ، ٥١٧/١.

(٥) العرف الطيّب، ٣٤١.

(٦) ديوان الجواهريّ، ١٢١/٤.

(من الخفيف)

أنشدَ الناسُ إذْ رأوْكَ على الأعْـ ـناقِ تختالُ هيبةً وجلالا

"ذي المعالي فَلْيَعْلُوَنْ منْ تعالى هكذا هكذا وإلا فلا لا

شرفٌ ينطحُ النجومَ بِرَوْقَيْـ ـهِ وعزٌّ يقلقلُ الأجبالا"[1]

وضمّن الجواهريّ في قصيدته(المُحَرِّقة) صدر مطلع قصيدة للمتنبّيّ لتتعانق آهاته وأنّاته بآهات وأنّات معلّمه ، يقول الجواهريّ: (من الطويل)

كشأنِ زيادٍ حينَ أُحرِجَ صدرُهُ وضُويقَ حتّى قالَ خطبتَهُ البترا

أوِ المتنبّيّ حين قال تذمّراً "أفيقا خُمارَ الهمِّ بغّضني الخمرا"[2]

وكان المتنبّيّ قد قال في مطلع قصيدة سبقت الإشارة إليها: (من الطويل)

أفيقا خُمارَ الهمِّ بغّضني الخمرا وسُكري من الأيّامِ جنّبني السُكرا[3]

وضمَّن الجواهريّ عجز مطلع للمتنبّيّ في قصيدته(ربأتُ بنفسي) التي نظمها عام ١٩٣٦ مُفتخراً بنفسه ، ويشكو فيها دهره ، لكنّها شكوى القويّ لا الضعيف ، فقال:

حباني العراقُ السمحُ أحسنَ ما حبا

بهِ شاعراً للحقِّ والعدلِ داعيا

وجاءَ كما اسْتمطرْتُ في الصيفِ مزنةً

وعيشاً كما أسأرْتُ في الكأسِ باقيا

وعيشاً إذا استعرضتهُ قلتُ عنده:

"كفى بكَ داءً أنْ ترى الموتَ شافيا"[4]

---

(١) تنظر: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، ١٢٨/١و ١٢٩/١.

(٢) العرف الطيّب، ٣١.

(٣) ديوان الجواهريّ، ٣٥/٦. وبيتا المتنبّيّ في العرف الطيّب، ٤٣٢.

(٤) ديوان الجواهريّ، ٨٧/٢.

وكان المتنبّيّ قد قال في أوّل لقائه كافور الإخشيديّ: **(من الطويل)**

كفى بكَ داءً أنْ ترى الموتَ شافيا وحسبُ المنايا أنْ يكنَّ أمانيا[1]

وضمّن الجواهريّ عجز بيت للمتنبّيّ إذ قال في قصيدته (ناغيتُ لبناناً) التي ألقاها في الحفل الرسميّ الذي أقامته أمانة العاصمة في بهو الأمانة لبشارة الخوري وكان رئيساً للجمهوريّة ، مخاطباً عبد الإله: **(من الكامل)**

قدْتَ السفينةَ حينَ شقَّ مقادُها وتطلّبَتْ رُبّانَها المسؤولا

أعطتْكَ دفّتَها فلم ترجِعْ بها خوفَ الرياحِ ولا انْدفعْتَ عجولا

ومنحتُها والعاصفاتُ تؤودُها "متناً أزلَّ وساعداً مفتولا"[2]

وكان المتنبّيّ قد قال في مدح بدر بن عمّار واصفاً مبارزته للأسد: **(من الكامل)**

أسدٌ يرى عُضوَيهِ فيكَ كليهما متناً أزلَّ وساعداً مفتولا[3]

---

(١) العرف الطيّب، ٦٤٦.

(٢) ديوان الجواهريّ، ٣٠٧/٢.

(٣) العرف الطيّب، ٤٧١.

مصادر ومراجع الدراسة

١ - الآداب، (الشعر الكلاسيكيّ)، د. شكري عيّاد، العدد ٣، ١٩٦٦.

٢ - أزمة المواطنة في شعر المتنبّيّ، فرحان اليحيى، من منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق ١٤٢١ هـ - ٢٠٠٠ م.

٣ - ت. س. اليوت الشاعر والناقد، ف. أ. ماثيسن، ترجمة د. إحسان عبّاس، بيروت ١٩٦٥.

٤ - تطوّر الشعر العربيّ الحديث في العراق، د. علي عبّاس علوان، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، وزارة الثقافة والإعلام العراقيّة، بغداد بلا تأريخ.

٥ - الجواهريّ شاعر العربيّة، د. عبد الكريم الدجيليّ، مطبعة الآداب، النجف الأشرف ١٩٧٢.

٦ - الجواهريّ صنّاجة الشعر العربيّ في القرن العشرين، د. زاهد محمّد زهدي، دار القلم بيروت١٤٢٠هـ ١٩٩٩م.

٧ - جواهريّ العراق...عراق الجواهريّ، د. محمّد جواد رضا، دار الكنوز الأدبيّة، بيروت بلا تأريخ.

٨ - ديوان الجواهريّ، الجواهريّ، جمعه وحقّقه وأشرف على طبعه د. إبراهيم السامرّائيّ، و د. عليّ جواد الطاهر، و د. مهديّ المخزوميّ، ورشيد بكتاش. مطبعة الأديب البغداديّة، طُبع الجزءان الأوّل والثاني عام ١٩٧٣، وطُبع الجزءان الثالث والرابع عام ١٩٧٤، وطُبع الجزء الخامس عام ١٩٧٥، وطُبع الجزء السادس عام ١٩٧٧، وطُبع الجزء السابع عام ١٩٨٠.

٩ - ذكرياتي، الجواهريّ، دار الرافدين، دمشق ١٩٨٨.

١٠ - الشعر العراقيّ الحديث مرحلة وتطوّر، د. جلال الخيّاط، بيروت ١٩٧٠.

١١ - الكلمة، (الجواهريّ يكشف وثائقه كاملةً)، د. عليّ جواد الطاهر، العدد الثاني، آذار ١٩٧٢، السنة الرابعة.

١٢ - العَرف الطيّب في شرح ديوان أبي الطيّب، ناصيف اليازجيّ، دار القلم، بيروت ١٨٨٧.

١٣. المتنبّيّ مالىء الدنيا وشاغل الناس، (مجموعة بحوث ودراسات على هامش مهرجان أبي الطيّب المتنبّيّ المنعقد سنة ١٩٧٧)، بغداد ١٩٧٩.

١٤. المجلّة الثقافيّة، (ندوة الشعر العراقيّ في المنفى)، د. عبد الله الفيفيّ، المجلّد الثاني ١٤٢٤هـ، العدد١٧، الشبكة الدوليّة للمعلومات.

١٥ - المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيّب المجذوب، القاهرة ١٩٥٥.

١٦_ يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، أبو منصور الثعالبيّ، تحقيق محمّد محيي الدين عبد الحميد، ط ٢، مطبعة السعادة، القاهرة ١٣٧٧ هـ.

الفصل الثاني

دراسات في نقد النقد

المبحث الأول: من أوهام الآمدي في نقد شعر أبي تمام

المبحث الثاني: منهج الثعالبي في نقد شعر المتنبي

المبحث الثالث: خرافة السرقات الشعرية عند نقادنا القدماء

من أوهام الآمدي
في نقد شعر أبي تمام

انطلق الآمديّ في نقد شعر أبي تمّام من منهج اعتقده وسار فيه إلى آخر الشوط ، وأعني بذلك ما استقرّ عنده من معايير(عمود الشعر) ، وقد حجبت عنه تلك المعايير إبداعات الشاعر و مخالفته للمألوف ، ولم يستفد من قول الإمام علي عليه السلام حين سُئل عن أشعر الشعراء فقال: "كلٌ شعرائكم مُحسن ، ولو جمعهم زمانٌ واحدٌ وغايةٌ واحدةٌ ومذهبٌ واحدٌ في القول لعلمنا أيّهم أسبق إلى ذلك"[1] فجعل تباين الأزمنة واختلاف الغايات وتفاوت المذاهب أسباباً تحول دون تحقيق تلك الموازنة ، وإذا كان الأمر كذلك ، فكيف جاز للآمديّ أن يحكم على شعر أبي تمّام بمعايير الشعر الجاهليّ الذي يبتعد عنه بأربعة قرون ؛ وعن زمن الآمدي بخمسة قرون ونصف القرن في أقلّ تقدير ؛ ومن أجل هذا فهو: "لا يستطيع رؤية الروائع في شعر أبي تمّام إلّا من خلال مقاييس عمود الشعر ، فما وافق عمود الشعر أبصر الآمديّ روعته ، وما لم يوافق خرج عنده إلى الإحالة والتعقيد والاستكراه ، ولو أنّ الآمديّ أعاد النظر في أغلال عمود الشعر على ضوء من روائع أبي تمّام ، لكان للموازنة شأن آخر"[2] ، ولكنه كان قد نظر إلى النصّ الشعريّ بعين واحدة ؛ فقد بدا تصوّره للإبداع الشعريّ قائماً على مبدأ المشاكلة ، وهو يعني وجود أنموذج شعريّ قارّ استُنبِط من الموروث الشعريّ اصطُلِح على تسميته فيما بعد عند المرزوقيّ بعمود

---

(١) الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، ١٦/ ٤٠٦ ـ ٤٠٧.

(٢) أبو القاسم الآمدي وكتاب الموازنة، محمد علي أبو حمدة، ٦٩.

الشعر ، ومن صفاته: المطابقة والمعنى الواحد والوضوح[١] ، وإذا كان موقف الآمديّ يمثّل حقيقة مؤدّاها أنّ التراث ما زال يطرح نفسه ضرورة فنّية ملحّة ، فإنّه ينبغي لها أن: "لا تنتهي إلى قداسة عمياء مطلقة ، بقدر ما تعرف وتعترف بالتحوّل والتجديد والتعديل والإضافة اتّساقاً مع مقتضيات الحياة ومسايرة لطبيعة الثقافات الجديدة الوافدة"[٢] ، ومن هنا فقد بدا الآمديّ تقليدياً ينهج نهجاً تأثريّاً لا موضوعيّاً[٣] ، فما عمود الشعر إلّا وجهٌ جديدٌ من وجوه الصراع بين القديم والجديد.

من أوهامه في السرقات الشعريّة:

تحدّث الآمديّ عمّا سمّاه سرقات أبي تمّام حديثاً مطوّلاً استغرق مئةً وثمان وأربعين صفحةً من كتابه الموازنة ، وكان حديثه ينطلق من منطلقات النقد القديم في نظرته إلى ما سُمّي بالسرقات الشعريّة التي لا يكاد شاعر ينجو منها ، فقد ترسّخ في أذهان النقّاد القدماء أنّ الشعراء جاهليّين وإسلاميّين سبقوا المتأخّرين إلى المعاني ولم يتركوا لهم شيئاً ، ومن هنا تجاهل الآمديّ الحداثة الشعريّة التي جاء بها أبو تمّام على مستوى اللفظ والمعنى ، ولا على مستوى التعبير[٤] ، وكأنّ قدامة بن جعفر ت٣٣٧ هـ لم يقل: "وأحسب أنه اختلط على كثير من الناس وصف الشعر بوصف الشاعر فلم يكادوا يفرّقون بينهما ، وإذا تأمّلوا هذا الأمر نعمّا علموا أنّ الشاعر موصوفٌ بالسبق إلى المعاني واستخراج ما لم يتقدّمه أحدٌ إلى استخراجه لا الشعر"[٥] ، وبهذا فإنّ السبق إلى المعنى ليس نعتاً للبيت الشعري ، إنّما هو نعتٌ للشاعر السابق في الاهتداء إليه ، وممّا يؤخذ على الآمديّ في معالجته لقضيّة

---

(١) ينظر: المشاكلة والاختلاف قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه والمختلف، د. عبد الله الغذامي، ٥٤.

(٢) أشكال الصراع في القصيدة العربية / الجزء السابع، د. عبد الله التطاوي، ٣٤.

(٣) ينظر: الفكر النقدي والأدبي في القرن الرابع الهجري، د. محمد عبد المنعم خفاجي، ٦٩.

(٤) ينظر: الثابت والمتحول الكتاب الثاني تأصيل الأصول، أدونيس، ١٩٦.

(٥) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق المستشرق س. أ. بونيباكر، ٨٣.

السرقات الشعريّة اقتصاره على مناقشة المعنى المفرد في البيت الواحد ، وعدم التفاته إلى إمكان التجديد في الطريقة والأسلوب[1] ، فضلاً عن عدم تحديده للمعاني المبدَعة في الشعر ، وتفريقه الدقيق بين الخاصّ والمشترك منها ، وهذا ما دعا الدكتور محمّد مندور إلى القول بأنّ الأمر عنده لا يعدو من الناحية النظريّة حدود التوجيه العام[2] ، وليس المطلوب هنا أن نقف موقفاً مضاداً من مشكلة السرقات الشعريّة في ضوء نظريّة التناصّ iktertextuality ، فهذا ليس ممّا نحن فيه ، لكنّ" الآمديّ وغيره من النقّاد غفلوا عن تنوّع العلائق التي تحكم عناصر المعنى ، فيتبدّى في أشكال متنوّعة.. فالمعنى الجزئيّ محكومٌ بنوعين من العلائق ، الأوّل يربط بين عناصر المعنى ، والثاني يربط المعنى بغيره من المعاني الجزئيّة التي يجمعه وإيّاها نصٌّ واحدٌ ، فيغدو المعنى بهذا المفهوم عنصراً نصّيّاً يتّسم بالمرونة والقدرة على التغيّر ، بما يشتمل عليه من عناصر ثابتة وأخرى متغيّرة"[3] ، ولكن سنعرض لبعض ما اتّهم به الآمدي أبا تمام بالسرقة توهّماً منه ، ومن ذلك:

١-قال الآمدي: "وقال أبو تمّام الطائيّ: **(الكامل)**

أمّا الهجاءُ فدقّ عِرضَكَ دونَه والمدحُ فيكَ كما علمْتَ جليلُ

فاذهبْ فأنتَ طليقُ عِرضِكَ إنّه عِرضٌ عززْتُ به وأنتَ ذليلُ

أخذه من قول هشام المعروف بالحلو أحد الشعراء البصريّين يهجو بشّار بن برد **(الوافر)**

بذلّةِ والديكَ كسبْتَ عزّاً وباللؤمِ اجترأتَ على الجوابِ"[4]

---

(١) ينظر: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، روز غريب، ١٢٨.

(٢) ينظر: النقد المنهجي عند العرب، د. محمد مندور، ٣٦٣.

(٣) شعرية أبي تمام، ميادة كامل إسبر، ٢٢٤.

(٤) الموازنة بين أبي تمام والبحتري، أبو القاسم الآمدي، قدم له ووضع حواشيه وفهارسه إبراهيم شمس الدين، ٥٦.

وبعد فالبيتان اللذان نسبهما لأبي تمّام ليسا في ديوان أبي تمّام ، بل هما لمسلم بن الوليد[1]!!

٢- قال الآمديّ: "وقال ابن الخيّاط في قصيدة يمدح بها المهديّ ، فأجازه بجائزة ففرّقها في الدار ، فبلغه فأضعف له الجائزة ، فقال: **(الطويل)**

لمسْتُ بكفّي كفّهُ أبتغي الغنى ولم أدرِ أنّ الجودَ من كفِّهِ يُعدي

أخذه أبو تمام فقال: **(المنسرح)**

علّمني جودُكَ السماحَ فما أبقيْتُ شيئاً لديَّ من صلتِكْ[2]

وبعد فالبيت ليس في ديوان أبي تمام ، وهو لإسحاق الموصليّ من مقطوعة من أربعة أبيات ، هذا البيت مطلعها[3] !!

٣- قال الآمديّ: "وقال أبو تمام يستهدي نبيذاً **(الخفيف)**

وهي نزرٌ لو أنّها من دموعِ الصَّـ ـبِّ لم تشفِ منه حرَّ الغليلِ

أخذه من قول الآخر ، أو أخذه الآخر منه ، والمعنيان متشابهان: **(السريع)**

لو كان ما أهديتَه إثماداً لم يكفِ إلا مقلةً واحدَهْ"[4]

والغريب أن يتهم الآمدي أبا تمام بالسرقة وهو ليس متيقّناً من الآخذ والمأخوذ منه!! ثم من هو هذا الآخر؟!

٤- قال الآمديّ: "وقال آخر ، ولستُ أدري أهو قبل الطائيّ أو في أيّامه **(الكامل)**

---

(١) ينظر: شرح ديوان صريع الغواني، مسلم بن الوليد الأنصاري، تحقيق د. سامي الدهان، ٣٣٤. وأخبار أبي تمام، أبو بكر الصولي، تحقيق خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي، ٤١. وينظر: محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، الراغب الأصفهاني، ١/ ٤٦٣.

(٢) الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ٦١.

(٣) ينظر: معجم الأدباء. إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، ياقوت الحموي، تحقيق د. إحسان عباس، ٢/ ٦١١.

(٤) الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ٧٤.

ما كنتُ أحسبُ أنّ بحراً زاخراً عمَّ البريّةَ كلَّها إرواءَ

أضحى دفيناً في ذراعٍ واحدٍ من بعدِ ما ملكَ الفضاءَ فضاءَ

فقال الطائيّ وأبرَّ عليه ، وعلى كل من ذكر هذا المعنى (الطويل)

وكيفَ احتمالي للسحابِ صنيعةً بإسقائها قبراً وفي لحدِهِ البحرُ"[1]

فإذا كان الآمديّ لايدري أهو قبل الطائيّ أم في أيّامه ، فكيف يتّهمه بالسرقة ، فضلاً عن اعترافه أنّ بيت أبي تمّام فيه زيادة في المعنى ليست في البيتين الأوّلين ، وهذا فيه ما فيه من أوهام الآمديّ في نظرته إلى السرقة باعتبارها في السبق إلى المعنى فحسب بغضّ النظر عن مدى إجادة أو إخفاق السابق فيه ، ودون الأخذ بنظر الاعتبار تحسين ذلك المعنى أو كشفه أو الزيادة فيه أو قلبه أو نقله إلى غرض آخرمن الشاعر اللاحق.

٥- قال الآمديّ: "ووجدت ابن أبي طاهر خرّج سرقات أبي تمّام ، فأصاب في بعضها ، وأخطأ في البعض ، لأنّه خلط الخاصّ من المعاني بالمشترك بين الناس ، ممّا لا يكون مثله مسروقاً"[2] ، والغريب في الأمر أن الآمديّ وقع في مثل الوهم الذي وقع فيه ابن أبي طاهر ، يقول الآمديّ: "وقال طريح الثقفيّ يرثي قوماً (الطويل)

فللّهِ عيناً مَن رأى قطُّ حادثاً كَفَرْسِ الكلابِ الأُسْدَ يومَ المُشَلَّلِ

أخذه أبو تمّام وزاد زيادة حسنة فقال (البسيط)

مَن لم يُعاينْ أبا نصرٍ وقاتلَهُ فما رأى ضبعاً في شِدقِها سَبُعُ

وهذا معنى متداول"[3] ، فإن كان متداولاً كما يقول الآمدي نفسه ، فهو لا يدخل في دائرة السرقة ، باتفاق النقّاد القدماء ، فضلاً عن اعتراف الآمديّ نفسه بالزيادة الحسنة في بيت أبي تمّام!!

---

(١) الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين ، ٨٠.

(٢) المصدر نفسه، ٩٧.

(٣) المصدر نفسه، ٨٥.

٦- قال الآمدي: "وقال: أخذ قوله (الطويل)

وأحسنُ من نَوْرٍ تفتّحُهُ الصَّبا بياضُ العطايا في سوادِ المطالبِ

من قول الأخطل: (الطويل)

رأيْنَ بياضاً في سوادٍ كأنّهُ بياضُ العطايا في سوادِ المطالبِ"[1]

قال ابن المستوفي ت٦٣٧ هـ:"لم أجد ما نسبوه إلى الأخطل في ديوانه ، ولا يشبه نمطه لرقّته ، ولعلّه موضوع ليُدفع أبو تمّام عن محاسنه"[2].

٧- قال الآمديّ: "وقال الطائيّ: (الطويل)

أجل أيها الربعُ الذي خفّ آهلُهْ لقد أدركتْ فيك النوى ما تحاولُهْ

أخذه من قول العرجيّ: (الطويل)

ألا أيها الربع الذي بان آهلُهْ لقد أدركت فيك النوى ما تحاولُهْ"[3]

وبعد فالبيت ليس في ديوان العرجيّ ، وهو نفسه بيت أبي تمّام باستثناء لفظ (بان) بدلاً من(خفَّ). وهذا ممّا لا يصدّقه أحد أن يقع فيه مبتدئ في الشعر ، فكيف الحال بشاعر من وزن أبي تمّام؟!

٨- قال الآمديّ: "وقال النابغة يصف يوم الحرب: (البسيط)

تبدو كواكبُهُ والشمسُ طالعةٌ لا النورُ نورٌ ولا الإظلام إظلامُ

أخذه الطائيّ ، فقال وذكر ضوء النهار وظلمة الدخان في الحريق الذي وصفه:

(البسيط)

ضوءٌ من النارِ والظلماءُ عاكفةٌ وظلمةٌ من دخانٍ في ضحى شحِبِ"[4]

فالآمديّ يخلط بين المعنى المشترك الذي يتداوله الناس Tradition poetique ، والمعنى الخاصّ الدقيق ، وبعد فالبيتان: "لا يتّفقان معنى وغرضاً ؛ لأنّ النابغة لم يبتدع

---

(١) الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين ، ١٠٢ . ١٠٣.

(٢) النظام في شرح ديوان المتنبي وأبي تمام، ابن المستوفي، تحقيق د. خلف رشيد نعمان، ١/ ٢٣٤.

(٣) الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ١٠٠.

(٤) المصدر نفسه، ٥٣.

معنى جديداً ، فمن الظواهر المشاهدة أنّ الغبار والعجاج يحجب ضوء الشمس فتشيع ظلمة خفيفة ، والنابغة يصف يوم حرب فيه صراع ، وغبار يثور ، وسيوف تلمع ، والصورة التي تخيّلها انتزعها من معنى عامّ مُشاهد. أما أبو تمّام فكان يصف الحريق ، وقد أبدع في تصوير أثر لهيب النار وضوئها في ظلمة الليل ، أمّا النهار فإنّ ظلمة الدخان تشلّ ضوءه ، فجاء استخدامه للأضواء بارعاً ، فالمعنيان مختلفان والغرضان كذلك"[1] ، ولعلّ مردّ هذه البراعة هو في تشكيل هذا التضادّ الذي منح البيت صورة مرئيّة صادقة.

ومن أوهامه في المعاني:

١- عاب الآمديّ على أبي تمّام غموض المعاني وخطأها في قوله:

"إنْ كان مسعودٌ سقى أطلالَهم ... سَبَلَ الشؤون فلستُ من مسعودِ

ظعنوا فكان بُكايَ حولاً بعدَهم ... ثمّ ارعويْتُ وذاكَ حكمُ لبيدِ

أجْدرْ بجمرةِ لوعةٍ إطفاؤها ... بالدمعِ أنْ تزدادَ طولَ وُقودِ

إن كان مسعود يعني مسعوداً أخا ذا الرمّة ، ولم يُعرف له بيت واحد بكى فيه الديار ، وهذا من معاني أبي تمّام الغامضة التي يُسأل عنها ، وما زلتُ أرى الناس قديماً يخبطون فيه"[2] ، ويبدو أنّ الآمديّ لم يعرف مسعوداً هذا ، فقد ذكرت المصادر أنّ الشاعر يعني مسعود بن عمرو الأزديّ ، وكان يندب الأطلال ويبكيها[3]. ويقول الآمديّ: "وقوله:

أجدرْ بجمرةِ لوعةٍ إطفاؤُها ... بالدمعِ أنْ تزدادَ طولَ وقودِ

غلطٌ بيّن ؛ لأنّه أتى فيه ما يُخالف مذهب أهل الجاهليّة والإسلام والأمم كلّها ؛ لأنّهم مُجمعون على أنّ في البكاء راحةً من الكرب ، وتبريداً لحرارة الحزن ، وتخفيفاً

---

(١) أبو تمام بين ناقديه قديماً وحديثاً، د. عبد الله بن حمد المحارب، ٢٩١.

(٢) الموازنة، تحقيق السيد أحمد صقر، ١/ ٥٦٣.

(٣) ينظر: شرح مشكلات شعر أبي تمام، المرزوقي، تحقيق د. عبد الله سليمان الجربوع، ١٧، وشرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، قدّم له ووضع هوامشه وفهارسه راجي الأسمر، ١/ ٥٦٤.

من لاعج المصيبة ، و(طول خمود) أولى من(طول وقود) لو كان بنى المعنى عليه"[1].
وواضح أنّ الآمديّ مقيّد في قياسه شعر أبي تّمام بعُرف:"لا يحاول تجاوزه ، ولا يُتيح فرصة للخيال في أن ينطلق ، بتعويله على ذوقه ومعرفته الخلفيّة بالخطاب الشعريّ"[2].
ويصرّ على موقفه المتشدّد فيقول في مكان آخر من الكتاب: "وهذا خلاف ما عليه العرب ، وضدّ ما يُعرف من معانيها ؛ لأنّ المعلوم من شأن الدمع أن يُطفئ الغليل ، ويُبرّد حرارة الحزن ، ويزيل شدّة الوجد ، ويُعقب الراحة"[3] ، ولكنّ صدر البيت لا يتناقض مع ما ذكره الآمديّ من أنّ الدمع يبرّد حرارة الحزن ، (أجدرَ بجمرةِ لوعة إطفاؤُها) الذي تضمّن عنصراً أساسياً ينتمي إلى عجز البيت(بالدمعِ أنْ تزدادَ طولَ وقودِ) على الرغم من أنّ العجز يعكس الدلالة ويحقّق نقيضها ، فإذا ما قرأنا هذا البيت مع البيت الذي قبله:

ظعنوا فكانَ بكايَ حولاً بعدَهم ثمّ ارعويتُ وذاكَ حكمُ لبيدِ

أجدرْ بجمرةِ لوعةٍ إطفاؤُها بالدمعِ أنْ تزدادَ طولَ وقودِ[4]

"تبيّن لنا أنّه ثّمة معرفة(إطفاء جمر الحزن بالدمع) محصّلة من تجارب سابقة (لبيد) ، وهذه المعرفة تمّثل نوعاً من التوقّع الذي يفترض أنّ شفاء الحزن ودواء الأسى بالدمع ، غير أنّ ما يحدث أنّ السلسلة الخطية تبرز عناصر لغوية تعكس مسار الدلالات السابقة ، أي تبرز ما يخالف المعرفة والتوقّع(ازدياد وقود) ، وإذا بالدواء ينقلب داءً ، وهذا منتهى الغاية ، فالمعنى لا يكمن في العلامات(لوعة/تزداد/ إطفاء/دمع/وقود) كما أنّه ليس في العلاقات(جمر اللوعة يُطفَأ بالدمع) ، ولكن في حصيلة العلاقات ومؤدّاها حالة من الأسى مغايرة ومباينة للتجارب السابقة ، لذا فقد استلزمت التجربة النفسيّة الجديدة تجربة فنّيّة حصيلتها تغريب المعنى عن ذاته ، وخلق حالة من مخالفة التوقّع على

---

(١) الموازنة، تحقيق السيد أحمد صقر، ١/ ٥٦٤.

(٢) الشواهد الشعرية في كتاب الموازنة للآمدي مقاربة نقدية، سميرة بوجرة، ١٣٩.

(٣) الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ١٦٤.

(٤) شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، ١/ ٢٠٧.

المستوى الفنّيّ ، تعادل بالدرجة نفسها مخالفة التوقّع على المستوى النفسيّ لأنا الشاعر"[1] ، فالبيت يحمل صورة شعريّة إذ شبّه الشاعر فيها حزنه بالنار التي تضطرم كلّما بكى ، ممّا يوحي باستمرار الألم ، لكنّ هذه الصورة لم يستطع الآمديّ الكشف عنها بسبب قراءته الإسقاطيّة بعرض هذه الصورة على الشعر القديم ، لقد استمدّ الشاعر من خزينه الثقافيّ صورة لبيد بن ربيعة العامريّ في قوله: **(الطويل)**

إلى الحولِ ثمّ اسمُ السلامِ عليكما ومن يبكِ حولاً كاملاً فقد اعتذرْ[2]

فتوصّل إلى قناعة بعد أن بكى حولاً كاملاً بأنّ البكاء لا يُجدي نفعاً ولا يُطفئ نار شوقه بقدر ما يؤجّجها ، ولعلّ هذه المقدّمة الطلليّة هي: "رسالة ضمنيّة موجّهة إلى ممدوحه الذي يودّ الاعتذار له ، للعفو عنه... لأنّ الدمع لن يخفّف غضب الممدوح عن الشاعر بل قد يزيده ؛ ولأنّ الشاعر قد اعتذر من قبلُ من الممدوح بقصيدتين فلم يستجب له ، وكأنّه جعل من قصيدتيه السابقتين بكاء لم يفده ، فقرّر أنّ الدمع لا يزيد إلّا الحزن"[3] ، وبسبب ما استقرّ في ذهن الآمديّ من معاني الشعر القديم لم يستطع أن يكشف عن هذا الخرق في المعنى الذي اختزنته ذاكرته من الشعر القديم: "هذا التصوّر للمألوفيّة ونفي المألوفيّة ، أو التغريب هو من وجوه خلق الفجوة: مسافة التوتر بين اللغة نفسها ، بين التراث المترسّب والحسّاسيّة المتشكّلة المتجمّدة واللغة المتصلّبة ، وبين الإبداع المجدّد والحسّاسيّة الثقافيّة الجديدة واللغة الطريّة"[4] ، ويرى الدكتور إحسان عبّاس أنّ قياس شعر أبي تمّام بالشعر القديم يقتل الإبداع ويهمل تغيّر الأذواق بتغيّر العصور: "إنّ هذا القانون متعسّف لأنّه يفترض اللجوء إلى قاعدة لا يُمكن تحديدها. فمن هو الذي يستطيع أن يزعم لنفسه وللناس أنّه قد أحاط بما يسمّى(طريقة العرب) في الاستعمالات اللغويّة والتصويريّة ، ولماذا يعمد الآمديّ نفسه كلّما رأى أثراً قديماً مشبهاً لطريقة أبي تمّام

---

(١) شعرية أبي تمام، ميادة كامل إسبر، ١٦٥.

(٢) ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تحقيق د. إحسان عباس، ٢١٤.

(٣) الشواهد الشعرية، سميرة بوجرة، ١٤٣.

(٤) في الشعرية، د. كمال أبو ديب، ١٣٨.

[بادر] إلى الاعتذار عنه ، وعدّه من النادر أو الشاذّ؟ أليس هذا النادر صادراً عن عربيّ ، تقبّله ذوقه وأقرّه خياله –وهو خيال عربيّ– ولم نسمع أنّه طواه استهجاناً أو قابله الناس حينئذ بالاستغراب"[1] ، وطريقة العرب ليست طريقة واحدة في اللغة وهي علم ، فكيف يمكن أن تكون طريقة واحدة في الأدب ، وهو فنّ؟!

٢- ونظير هذا المعنى الذي عابه الآمديّ ، قوله: "ومن خطئه في باب الفراق:

(الطويل)

دعا شوقُهُ يا ناصرَ الشوقِ دعوةً فلبّاهُ طلُّ الدمعِ يجري ووابلُهْ

أراد أنّ الشوق دعا ناصراً ينصره فلبّاه الدمع ، بمعنى أنه يُخفّف لاعج الشوق ، ويُطفئ حرارته ، وهذا إنّما هو نصرة للمشتاق على الشوق ، والدمع إنّما هو حربٌ للشوق ، لأنّه يثلمه ويتخوّنه ، ويكسر منه حدّه"[2] ، وليس ما أورده الآمديّ بمتعيّن ، فلعلّ الشاعر أراد بذلك أنّه لم يجد من ينصر شوقه ، فما كان إلّا الدمع ، وبدلاً من أن يلبّي ما من شأنه أن يزيل الأسى ، فإذا به يلبّيه ما من شأنه أن يؤجّجه ممّا أحدث نوعاً من كسر أفق التوقّع: وقد لمح هذا المعنى المرزوقيّ ت٤٢١ هـ حين شرح البيت بقوله: "يجوز أن يكون أراد(بناصر الشوق) الحزن ؛ لأنّه يضرم ناره ، ويثير ما كمن منه ، ويهيج ساكنه ، فيكون المعنى أنّ الشوق دعا ما له واستغاث به ، وهو الحزن فأجابه ما عليه ، وكان خاذله وهو البكاء ، وقد صرّح أبو تمّام بهذا المعنى في البيت الذي قبله ، فإنه قال:

لقد أحسنَ الدمعُ المُحاماةَ بعدما أساء الأسى إذ جاورَ القلبَ داخلُهْ"[3]

إذ إنّ الحقيقة الشعريّة بما تتضمّنه من خيال هي غير الحقيقة الواقعيّة التي يحكمها المنطق: "ونحن إذا مضينا مع الآمديّ في تطبيق معيار المنطق على الحقيقة

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، د. إحسان عباس، ١٦٧.

(٢) الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ١٧٢.

(٣) شرح مشكلات ديوان أبي تمام، المرزوقي، ٢٤. وشرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، قدّم له ووضع هوامشه وفهارسه راجي الأسمر، ٢/ ١٢.

الشعريّة وقلنا إنّ الدمع ليس ناصراً للشوق ، فهو لا يخلو أن يكون ناصراً للمشوق لأنّه يُطفئ حرارة الشوق ، فالدعوة دعوة المشوق لا الشوق ، وهي دعوة تهيب بالنصير أن يحضر وهو الدمع ، فلا خطأ في ذلك.... أو نعرضه على معيار الحقيقة الشعريّة فنطابق-من المطابقة أي المماثلة-بين الشوق والمشوق ، فيكون المعنى مرتبطاً بمخالفة التوقّع ، وكيف دارالأمر فالمعنى صحيح... ولعلّ اللبس في هذا البيت كان في التركيب الإضافيّ(ناصر الشوق) الذي جعل الآمديّ يحار في أمر الدمع أناصر هو للشوق أم للمشوق"[1] ، وأيّاً كان الأمر فإنّ الآمديّ بتحكيمه الأنموذج القديم في مواجهة حداثة أبي تمّام يوقعه في مثل هذا الوهم.

٣- قال الآمديّ: "ومن خطئه قوله: **(البسيط)**

لو كان في عاجلٍ من آجلٍ بدلٌ لكانَ في وعدِهِ من رِفدِهِ بدلُ

ولمَ لا يكون في عاجل من آجل بدل؟ والناس كلّهم على اختيار العاجل وإيثاره وتقديمه على الآجل"[2] ، فلم يفهم الآمديّ من البيت إلّا هذا المقدار من الفهم ؛ ولكنّ الشاعر يريد أن يقول: إنّ وعد الممدوح كرفده لا يتأخّر ، ومن المؤكّد أنّ الآمديّ حكم على معنى البيت من جملة فعل الشرط ، دون انتظار لجوابها ، ومن المعروف أنّ جملة الشرط لا يكتمل معناها إلا بجوابها ، فضلاً عن أنّ(لو) أداة امتناع لامتناع ، أي امتناع الجواب لامتناع الشرط ، فالشاعر يؤكّد أنّه ليس في عاجل من آجل بدل. وقد فسّره الخطيب التبريزي بقوله: "لو كان في الغائب بدل من الحاضر أو يقوم مقامه ، لكان وعده كافياً مُغنياً عن الإعطاء لعلِمنا أنه مُنْجَز"[3] ، وهذا قريب في معنى سرعة الإنجاز من قول المتنبيّ في مدح سيف الدولة: **(الطويل)**

إذا كان ما تنويهِ فعلاً مضارعاً مضى قبل أنْ تُلقى عليه الجوازمُ[4]

---

(١) شعرية أبي تمام، ميادة كامل إسبر، ١٦٦.

(٢) الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ١٥٣.

(٣) شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، ٢/ ٧.

(٤) ينظر: العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، الشيخ ناصيف اليازجي، ٤٠٣.

حين تكون النيّة بمستوى الفعل كما يكون الوعد بمستوى الرفد:"والأدب ليس كلاماً يُمكن أو يجب أن يكون خاطئاً ، بخلاف كلام العلوم ، إنّه الكلام الذي يستعصي على امتحان الصدق ، لا هو الحقّ ولا هو الباطل ، ولا معنى لطرح هذا السؤال ؛ فذلك ما يحدّد منزلته أساساً من حيث هو تخييل ، فبلغة المناطقة إذن لا وجود في النصّ لجملة صحيحة أو باطلة"[1] ، وأين الآمديّ وهو المتحصّن بأمثلة الشعر الجاهليّ من الحقيقة الشعريّة؟!

٤- قال الآمديّ: "ومن خطئه أيضاً قوله: **(الكامل)**

طللَ الجميعِ لقد عفوتَ حميداً وكفى على رُزْئي بذاكَ شهيدا

أراد وكفى بأنّه مضى حميداً شاهداً على أنّي رُزِئْت ، وكان وجه الكلام أن يقول: وكفى برزئي شاهداً على أن مضى حميداً ؛ لأنّ حمد أمر الطلل قد مضى ، وليس بُمشاهد ولا معلوم ، ورزؤه بما ظهر من تفجّعه مُشاهَد معلوم ، فلأن يكون الحاضر شاهداً على الغائب أولى من أن يكون الغائب شاهداً على الحاضر"[2] ، وبعد فليس الموضوع موضوع غائب وحاضر ، يقول المرزوقيّ: "درستَ أيّها الطلل وأنت محمود ؛ لأنّك من أجل من فارقك حقيق بالدروس... وكفى بما رُؤي من تغيّر حالك شهيداً على رُزئي ؛ لأنّه أثّر هذا الأثر في الجماد الذي لايعقل ولا يميّز فكيف تأثيره فيّ مع علمي وتمييزي؟!"[3] ، وقال التبريزيّ ت٥٠٢هـ في تفسير البيت: "وكفى على رزئي شاهداً بعُفُوِّك ، أي عُفُوُك يكفي من أن أستشهد على رزئي فيك بفراق أهلك"[4] ، وخلافاً لما ذكره الآمديّ يشرح الشيخ يوسف البديعيّ ت١٠٧٣ هـ معنى البيت:"يقول أيّها الطلل الذي كان لقوم مجتمعين ، لقد امّحى أثرك وأنت مرضيّ الأمر ، مشكور لما أحسنت إلينا سابقاً باجتماع الشمل ، ولِمَا حملت لأهلك الراحلين ، من حبّ وقاسيت من أسىً

---

(١) الشعرية، تزفتان تودوروف، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، ٢٤.

(٢) الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ١٧٠.

(٣) شرح مشكلات أبي تمام، المرزوقي، ١٧١.

(٤) شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، ١/ ٢١٧.

انتهى بك إلى هذا البِلى. وإنّ رزئي بهم أيضاً لعظيم يدلّ عليه ما أصابك من تضعضع الحال مع كونك جماداً لا تؤثر فيه هذه الأمور النفسيّة"[1] ، ويبدو أنّ الآمديّ يُنكر القلب في هذا البيت ، فالشاعر: "يخاطب بهذا الابتداء الطلل الذي انمحى وزال بفعل الزمن ، وهو الذي كان طللاً حميداً بما كان يجد فيه الشاعر وجميع ساكنيه من راحة ومساعدة ، لا تعترف لغته الشعريّة بالغائب والحاضر ، فالشعر يستحضر الغائب ، ويغيّب الحاضر ، ويجسّد الجامد في صورة الحيّ ، ويشخّص المعنويّ في هيئة المحسوس ، وبالتالي له كامل الحريّة في التلاعب باللغة الشعريّة. والصور البلاغيّة المختلفة ما هي إلّا تجسيد لهذه الحريّة ، وبخاصّة إذا كان الأمر يتعلّق بالطلل... إنّ القلب كمظهر بلاغي يدخل في نطاق ما يجوز للشاعر ، لكنّ الآمدي لا يعترف بالقلب كمظهر بلاغيّ وينتصر للثقافة النحويّة واللغويّة"[2] ، وربّما لم تكن بنا حاجة إلى القلب الذي رفضه الآمديّ: "وما نراه أنّ لفظة(عفوت) هي مناط الدلالة ، ولا حاجة بنا إلى القلب ، فتعفية الديار شاهد على رزء الشاعر ، وهذا سبيل الاستدلال على الشاهد المحسوس على الغائب المدرك بالذهن ، بخلاف ما يرى الآمديّ الذي علّق الدلالة بلفظة(حميداً) ، فصار محمود أمر الطلل شاهداً على رزء الشاعر ممّا جعل الغائب شاهداً على الحاضر ، فاضطر إلى استخدام القلب ليستقيم له المعنى ، فيكون رزء الشاعر شاهداً على محمود أمر الطلل وهو القائل:

إنْ شئتَ أنْ لا ترى صبراً لمصطبرٍ فانظر على أيِّ حالٍ أصبح الطللُ"[3]

ومن أجل هذا عارض ابن سنان الخفاجي ت٤٦٦هـ تفسير الآمديّ للبيت ، ورفض حمله على القلب[4].

٥- قال الآمدي: "وقال أبو تمام: **(البسيط)**

لمّا استحرّ الوداعُ المحضُ وانصرمتْ أواخر الصبر إلا كاظماً وجما

---

(١) هبة الأيام فيما يتعلق بأبي تمام، يوسف البديعي، نشر الشيخ محمد المصطفى، ٢١٩.

(٢) الشواهد الشعرية، سميرة بوجرة، ١٩٨ . ١٩٩.

(٣) شعرية أبي تمام، ميادة كامل إسبر٣٧. والبيت في شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي ٢/ ٥.

(٤) ينظر: سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، ١١٥.

رأيــتُ أحســـنَ مـرئـــيٍّ وأقـبَـحَـــهُ مســـتجمعينِ لـــي التوديـــعَ والعنمـــا

كأنّه استحسن إصبعها واستقبح إشارتها إليه بالوداع ، وهذا خطأ في المعنى... ولعمري إنّ منظر الفراق منظر قبيح ، ولكنّ إشارة المحبوبة بالوداع لا يستقبحها إلّا أجهل الناس بالحبّ ، وأقلّهم معرفة بالغزل وأغلظهم طبعاً وأبعدهم فهماً"[1] ، وإذا كان الآمديّ قد انطلق في فهمه للبيت من قراءته الأحادية ، فإنّ الشعر مفتوح على قراءات متعدّدة ، وبعد فالبيتان يصوّران لحظة الفراق: "في هذه اللحظة تملّك الشاعر إحساسان متناقضان ، فقد راقه بنان الحبيبة المُخضّب بالحنّاء الذي يشبه شجر العنم في الحُمرة ، واستقبح الفراق الذي تمثّل في التوديع ، والتوديع جزء من الفراق... من هنا فإنّ الآمدي أخطأ في فهم شاهد أبي تمّام ، وقصر فهمه للتوديع على هذه الإشارة التي يومئ بها للمسافر. لكنّ التوديع يعني الفراق وهو ما استقبحه الشاعر ، والنتيجة أنّ الشاعر في هذا المعنى لم يخرج عن العرف"[2] ، وتأتي قراءة أخرى للبيت لتؤكّد أحاديّة قراءة الآمديّ:"ولكن من قال للآمديّ إنّ كلمة التوديع في بيت الشاعر تعني بالضرورة إشارة المحبوبة بالوداع؟ ومن ذا الذي يستحسن الإصبع ويستقبح الإشارة به؟ إنّ هذا إلّا نحلٌ واختلاق ، وإلزام للشاعر بما لم يكن يخطر له على بال... فالتوديع في قول أبي تمّام هو الفراق الذي استقبح منظره الآمديّ نفسه في نقده للشاعر. ويكون ذلك مبالغة حسنة من أبي تمّام إذ استخدم التجسيد في هذا التعبير ، وصوّر المعنى الذي يسمّى بالفراق والوداع في صورة محسوسة مرئيّة حتّى كأنّه رآه رأي العين مع إصبع المحبوبة آنذاك!"[3] ، وبذلك فإنّ التناقض في كلام الآمديّ يتّضح في جعله منظر الفراق قبيحاً ويجعل في الوقت نفسه استقباح الشاعر إشارة المحبوبة بالتوديع خطأً منه مع أنّ الإشارة جزء من منظر الفراق!

---

(١) الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ١٧٧.

(٢) الشواهد الشعرية، سميرة بوجرة، ١٦٤.

(٣) مواقف النقاد من موازنة الآمدي قديماً وحديثاً دراسة تحليلية، محمد عيسى أحمد، ١٨٣.

٦- وعاب الآمدي على أبي تّمام اضطراب معانيه: **(الطويل)**

"أجلْ أيّها الربعُ الذي خفَّ أهلُهْ لقد أدركتْ فيكَ النوى ما تُحاولُهْ

وقفْتُ وأحشائي منازلُ للأسى به وهو قفرٌ قد تعفّتْ منازلُهْ

أسائلُكمْ ما بالُهُ حَكَمَ البِلى عليه، وإلّا فاتركوني أسائلُهْ

وهذا المعنى فيه اضطراب ؛ لأنّه قال: أسائلكم ما باله حكم البلى عليه ، وإلّا فاتركوني أسائله. فما هذه المساءلة منه أو للربع في أن حكم البلى عليه وهو قد قدّم السبب الذي من أجله بكى ، وشرحه في البيت الأوّل بقوله(خفَّ أَهلُهُ) ويقول: (لقد أدركتْ فيك النوى ما تُحاولُهُ) وهذا هو الذي أبلاه ؛ لأنّه إذا فارق أهله وتعفّت منازله فقد خرب وبلى"[١] ، وينقل التبريزيّ عن المعريّ ت٤٤٩ هـ قوله عن الأبيات: "المعنى صحيح بيّن ، أي أسائلكم عن خبره ، فإن كنتم جاهلين بذلك فاتركوني أسائله ، أي لا تلوموني على الوقوف والإطالة"[٢]. وواضح أنّ الشاعر كان يبحث في مساءلته عن سبب آخر لعلّه يجده في إجابتهم ، فهو تساؤل على طريقة تجاهل العارف: "والمعروف أنّ سؤال الأصحاب أمر غير حقيقيّ في أكثره ، فهو قد ادّعى سؤالهم كي يعذروه عندما يقف على الربع يناجيه ويسائله ، والمعنى ليس فيه أي اضطراب ، والمقياس العقليّ الجافّ لا يمكن تطبيقه على الصورة الشعريّة بكل قواعده الصارمة"[٣] ، وإذا صحّتْ رواية أنّ أبا تّمام قال: (أسايلُهُ) بدل(أسائلُهُ)[٤]: "فقد أجمل المعنى وأحسن الصورة ، وكان تأويل ذلك: إنْ كنتم جاهلين بسبب البلى فاتركوا دمعي يسايله ، أي: يسيل كنهر جارٍ كما يسيل مطره"[٥].

---

(١) الموازنة، تحقيق السيد أحمد صقر، ١/ ٥٤٧ ـ ٥٤٨.

(٢) شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، ٢/ ١٢.

(٣) أبو تمام بين ناقديه قديماً وحديثاً، د. عبد الله بن حمد المحارب، ٣٢٦.

(٤) ينظر: شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، محمد عبده عزام، ٣/٢١.

(٥) جمالية التشكيل الشعري ـ أبو تمام أنموذجاً، سمير عوجيف، ٧٦.

٧- قال الآمديّ:"ومن خطئه قوله: **(الكامل)**

الـــودُّ للقريـــى ولكـــنْ عُرْفُـــه للأبعـــدِ الأوطـــانِ دونَ الأقـــربِ

لأنّه نقص الممدوح مرتبةً من الفضل ، وجعل ودَّه لذوي قرابته ، ومنعهم عُرفَه ، وجعله في الأبعدين دونهم ، ولا أعرف له في هذا عذراً يتوجّه"[١] ، ولعلّ توجيه البيت سهل ميسّر ، وكان في متناول يد الآمديّ لو ترك التعسّف وقصد الإنصاف ، وكأنّي بأبي تمّام أراد القول إنّ الممدوح: "يخصّ قرابته بالودّ والمحبّة دون العطاء ؛ لأنّهم غير محتاجين ، وعُرفُه لمن لا نسب بينه وبينهم"[٢] ومن هنا نجد أنّ الآمديّ: "حين يعسر عليه أن يجد لبيت حسنٍ أصلاً آخر قديماً ، يفهم الشعر كما يشاء هو ، لا كما يشاء ذوق المُنصف ، فقد اضطرّ الآمديّ أن يلبس جبّة الفقيه المتصدِّر للفُتيا فيمن يجب أن يوصل من الأرحام ، في سبيل تسفيه بيت أبي تمّام[٣] ، وإذا كان أبو تمّام قد بالغ في مدح ممدوحه وليس ذمّاً لأخلاقه ، فقد بات معروفاً أنّ الحاكم يمنح الامتيازات لعائلته وذوي أرحامه ، ممّا يسخط عامّة الناس من استئثاره وذويه بالأموال ، فأراد أبو تمّام أن يُظهر صورة مثاليّة مغايرة لما ألفه الناس ، حيث جعل عطاءه في الأباعد دون الأقربين[٤] ، وهذه هي الصورة المثاليّة للحاكم ، وعليها مضى شعر المديح العربيّ ، طريقة العرب التي أضلّها الآمديّ.

٨- قال الآمديّ: "وأنكر أبو العباس على أبي تمّام قوله: **(الطويل)**

مـن الهيـفِ لـو أنّ الخلاخـلَ صُـوِّرَتْ لهـا وُشُـحاً جالـتْ عليهـا الخلاخـلُ

ولم يذكر موضع العيب فيه ، ولا أراه علمه ، وأنا أذكره وألخّصه فأقول: إنّ هذا الذي وصفه أبو تمّام ضدّ ما نطقت به العرب ، وهو أقبح ما وُصفت به النساء ؛ لأنّ من شأن الخلاخيل والبُرين أن توصف بأنّها تعضُّ في الأعضاد والسواعد ، وتضيق في

---

(١) الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ١٤٠.

(٢) شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي،، تحقيق محمد عبدة عزام، ١/ ١٠٣.

(٣) الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي، د. محمد حسين الأعرجي، ١٦٣.

(٤) ينظر: الشواهد الشعرية، سميرة بوجرة، ١٢٩.

الأسوُق ، فإذا جعل خلاخيلها وُشُحاً تجول عليها فقد أخطأ الوصف ؛ لأنّه لا يجوز أن يكون الخلخال- الذي من شأنه أن يعضّ بالساق- وشاحاً جائلاً على جسدها"[1] ، وردّ المرزوقي على الآمدي بقوله: "الذي قصده أبو تمّام بكلامه معنيان: أحدهما غَلَظُ الساقين فتكون الخلاخيل من الاتّساع بمقدار غلظهما ، والثاني دقّة الخصر حتى لو جُعِل الخلخال في موضع الوشاح لجال عليه ، وقد أُبطل قول الرادّ عليه"[2] ، والذي ذهب إليه الآمديّ من أنّ الوشاح إنّما يبدأ بالعاتق وينتهي بالكشح عدل فيه عن النصفة ؛ لأنّ الذي يقع في الوهم من كلام أبي تمّام غير ما ذكره ، ولكنّ بيت الشاعر مبنيٌّ على الخيال ، وقصد المبالغة في وصف المرأة بالنحافة غلى مستوى البطن ، وهي صفة من صفات الجمال الأنثويّ ، فعمد إلى رسم صورة يفترض فيها أنّها لو لبست الخلاخل في موضع الوشاح لاتّسع عليها ولجالت فيه من شدّة الهِيف[3] ، لكنّ الشاعر: "لا يعني بنقل الحقيقة كما هي ، وإنّما استخدم الحقيقة ، لكي يخيّل بوساطتها معنى آخر ، فالتخييل هو مدار اهتمامه لا نقل الحقيقة"[4] ، وممّا يؤكّد ما ذهبنا إليه أنّ الشاعر استعان بأداة الشرط(لو) التي تفيد امتناع الجواب لامتناع الشرط. والمعاني الشعريّة لا يُحكم عليها بمعيار الصحّة والخطأ ؛ لأنّها تخييلية ليست قائمة على الحقيقة والواقع ، وهذا يكفي لنقض الباب الأول(شرف المعنى وصحّته) ، من أبواب عمود الشعر.

---

(١) الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ١٢٢.

(٢) شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، ٢/ ٥٥.

(٣) ينظر: الشواهد الشعرية، سميرة بوجرة، ١٦٥.

(٤) الثابت والمتحول الكتاب الثاني تأصيل الأصول، أدونيس، ١٩٨ ـ ١٩٩.

ومن أوهامه في الألفاظ:

١- قال الآمديّ: "ومن خطئه في وصف الفرس **(الكامل)**

مـــا مُقْـــربٌ يختـــالُ في أشـــطانِهِ مـــلآنُ مـــن صَلَـــفٍ وتلـــهُوُقِ

قوله(ملآن من صلف) يريد التيه والكِبر ، وهذا مذهب العامّة في هذه اللفظة ، فأمّا العرب فإنّها لا تستعملها على هذا المعنى ؛ وإنّما تقول: قد صلفت المرأة عند زوجها ، إذا لم تحظَ عنده ، وصلف الرجل كذلك ، إذا كانت زوجته تكرهه"[١] ، فالآمديّ يحاسب الشاعر لأنّه استعمل اللفظ في غير ما استعمله الشاعر الجاهليّ ، أما عَلِم الآمديّ بأنّ الألفاظ يلحقها تطوّر في دلالاتها مع تقدّم الزمان ، فألصق بلفظة (صلف) استعمال العامّة لها ، إذ جاء في لسان العرب: "الصلف: مجاوزة القدر في الظرف والبراعة والادّعاء فوق ذلك تكبّراً"[٢] ، وقال المرزوقيّ التلهوق: التحذلق ، وأن يُري من نفسه أكثر ممّا فيه... وإنّما يعني عزّة نفس الفرس"[٣] ، فالآمديّ يعتمد في تفسيره مبدأ التشابه في الخطاب الشعريّ ، وفاته أنّ كلّ نصٍّ هو خلق جديد لا يمكن أن يتكرّر في الزمان والمكان ، وهو ما يعني أنّ كلَّ نصٍّ يقتضي إنشاء أدوات خاصّة به من أجل فهمه وتأويله ، اعتماداً على السياق الذي انبثق عنه[٤] ، والبيت من قصيدة يمدح فيها الحسن بن وهب يصف فيه فرساً حمله عليه:"إنّ مدح الفرس من مدح راكبها ، ففرس الخليفة[كذا] لا مجال للشكّ في كرمها وحسنها وجودتها ، وكلّ الأوصاف التي نُعتت بها- تدلّ على ذلك بداية من(مقرب) يعني به الفرس الذي يقرب علفه ومربطه لكرامته و(يختال) بمعنى يتبختر في رسنه لحركته ونشاطه ، واستعار هنا معنى الصلف ليوحي بأنّ هذا الفرس لحمله الممدوح يشعر بالتيه والكِبر... أراد الشاعر مدح الفرس التي حملت ممدوحه بهذه الأوصاف تعظيم شأن الممدوح ، وأن

---

(١) الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ١٨٨.

(٢) لسان العرب، ابن منظور، طبعة دار صادر، بيروت ٢٠٠٣، ٨/ ١.

(٣) شرح مشكلات شعر أبي تمام، المرزوقي، ٥٦.

(٤) ينظر: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، ٥٨.

يوحي له بأنّه من فرط قيمته وشرفه وعلوّ مكانته أنّ الفرس هذا الكائن غير العاقل يفتخر ويتباهى ويتكبّر لحمله إيّاك أيّها الممدوح"[1] ، فالشاعر جاء بلفظ(الصلف) من باب الأنسنة وهي منح صفات العاقل لغير العاقل.

٢- قال الآمديّ: "ومن خطئه قوله: **(الوافر)**

سعى فاستنزل الشرفَ اقتسارا ولولا السعيُ لم تكن المساعي

قوله(سعى فاستنزل الشرف اقتسارا) ليس بالمعنى الجيّد ، بل هو عندي هجاء مصرّح ؛ لأنّه إذا استنزل الشرف فقد صار غير شريف ، وذلك أنّك إذا ذممت رجلاً شريفاً شريف الآباء كان أبلغ ما تذمّه به أن تقول: قد حططت شرفك ، ووضعت من شرفك ، وقد وكّده بقوله(اقتساراً)"[2] ، وهذه هي القراءة السطحية التي ركّزت على لفظتي(استنزل) و(اقتسارا) وربطهما بلفظة (الشرف): "لكن يجب الربط بين هاتين المفردتين ولفظة(سعى) ... والسعي أمر محمود أمر الله عباده به ، والشرف أعلى مراتب الأخلاق. من هنا جعل الشاعر ممدوحه يعمل ويجتهد في سبيل هذا الشرف ، وهذا السعي قد يصل إلى حد الحرب والقتال"[3] ، بما يوحي بصعوبة المهمّة وأنّ صفة الشرف لا تُمنح منحاً بل تُنتزع انتزاعاً ، وميزة يُسعى للظفر بها. ومن يدري فلعلّ لفظ(الشرف) الوارد في البيت لم يُرِد به الشاعر العلو والمجد كما ذهب إلى ذلك الآمديّ ، وإنّما أراد المكان العالي الذي يُشرف على ما حوله ، كما جاء في لسان العرب[4] ، فهو يريد أن يمدح ممدوحه بأنه رجل الملمّات ومقارعة الخطوب.

٣- قال الآمديّ:"ومن خطئه قوله **(البسيط)**

ومشهدٍ بين حكمِ الذلِّ منقطعٌ صاليهِ أو بحبالِ الموتِ متّصلُ

جَليْتَ والموتُ مُبدٍ حُرَّ صفحتِهِ وقد تفرعَنَ في أفعالِهِ الأجلُ

---

(١) الشواهد الشعرية، سميرة بوجرة، ٢٠٧. ولم يكن الحسن بن وهب من الخلفاء.

(٢) الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ١٨٤.

(٣) الشواهد الشعرية، سميرة بوجرة، ١٣٦.

(٤) لسان العرب، ابن منظور، ٨/ ٦٢.

قوله(بين حكم الذلّ) لو كان حكم الذلّ أشياء متفرّقة لصحّت فيها(بين) ، غير أنّ حكم الذلّ والذلّ منزلة واحدة... وليس هذا من مواضع متّصل ولا منقطع ، وقد أغراه الله بوضع الألفاظ في غير مواضعها من أجل الطباق والتجنيس اللذين بهما فسد شعره وشعر من اقتدى به ، وقوله(وقد تفرعن في أفعاله الأجل) معنى في غاية الركاكة والسخافة وهو من ألفاظ العامّة"[1] ، وبخلاف ما توهّمه الآمديّ في شرح البيت الأوّل يقول المرزوقيّ: "يريد مشهد الحرب بين حكم الذلّ ، أي من ضعف فيه ، وعجز حُكِم عليه بالذلّ ،(منقطع صاليه) أي من صلَى به انقطع وسقط. أو يتّصل بجبال الموت فينجو من الذلّ والانقطاع"[2] ، وأمّا البيت الثاني فلا يمكن الركون إلى حكم الآمديّ عليه ، وأغلب الظنّ أنّ مثل هذا النقد الذي يحجر على الشاعر استعمال ما يشيع في لغة الحياة اليوميّة... لا بدّ أن يحدّ من حيويّة الشعر وفعّاليته ويحرمه من كثير من الطاقات الدافعة وربّما أودى به إلى الجمود والتقليد[3] ، على أنّ الآمديّ وهم في نعت الفعل(تفرعن) بالعامّية ، وقد أجمعت المعاجم العربيّة على استعماله ، وفي لسان العرب: تفرعن هو من فرعن: الفرعنة: الكِبر والتجبّر ، وفرعون الذي ذكره الله جلّ في علاه في كتابه ، ويقال تفرعن وهو ذو فرعنة أي دهاء وتكبّر. وكلُّ عاتٍ فرعون[4] ، ومشكلة الآمديّ أنّه لم يستطع بسبب خضوعه لأغلال عمود الشعر أن يكشف عن الصورة الشعريّة التي رسمها الشاعر للموت حين جعله إنساناً يُبدي شدّته في الحرب ، واعتمد هنا على التشخيص لتضخيم مشهد الحرب ولإظهار بسالة ممدوحه الذي دخل هذه الحرب التي اشتدّ فيها الموت ، لكنّ النصر كان حليفه ، وتوظيف الشاعر للفظة(تفرعن) في البيت أكسبها دلالة مغايرة أبعدتها عن العامّية التي ادّعاها الآمديّ[5].

---

(١) الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ١٨٣ ـ ١٨٤.

(٢) شرح مشكلات ديوان أبي تمام، المرزوقي، ١٧.

(٣) ينظر: إشكالية الحداثة قراءة في نقد القرن الرابع، محمد أبو شوارب، ١٢٩.

(٤) ينظر: لسان العرب، ابن منظور، تحقيق عامر أحمد حيدر وعبد المنعم خليل إبراهيم، ١٣/ ٣٩٥.

(٥) تُنظر: الشواهد الشعرية، سميرة بوجرة، ١٨١ ـ ١٨٢.

٤-قال الآمدي: "وقال أبو تمّام في مديح محمّد بن عبد الملك: **(البسيط)**

إنّ الخليفةَ قد عزّتْ بدولتِهِ دعائمُ الدينِ فليُعززْ به الأدبُ

ودعائم الدين قد توصف بأنّها ثُبتت وتمكّنتْ وأقامتْ وتوطّدتْ ، فهذا هو اللفظ المستعمل فيها ، ألا ترى أنّها إذا وُصفتْ بضدّ هذا الوصف قيل: وهت وسقطت وخرّت ، ولا يقال ذلّتْ. وإنّما قال(عزّت) من أجل قوله: فليعزز به الأدب وهذا وإن لم يكن خطأً فليس بالجيّد ؛ لأنّه لفظ موضوع في غير موضعه"[١] ، وقال ابن المستوفي معقّباً عليه: "كان الآمديّ كثير التعصّب على أبي تمّام ، وهذا الذي ذكره هو على ما ذكره ، لكن في أوصاف الدعائم حقيقة ، فأمّا مجازاً فجائز جوازاً حسناً ، هذا إذا كانت لفظة(عزّت) ضد لفظة(ذلّت) ، فإن أراد بها الشدّة والقوّة من قولهم: من عَزَّ بَزَّ ، ومن التفسير في قوله تعالى(فعزّزْنا بثالث) مخفّفاً ومشدّداً أي قوّينا وشدّدنا ، فهو موضوع في موضعه ، على الحقيقة ، خارج عن أن يلحقه ما استدركه الآمديّ"[٢] ، فهو يخالف ما أجمعت عليه معاجم اللغة من أنّ العزّة بمعنى القوّة والغلبة ، وقد قال ربّ العزّة: (ولله العزّةُ ولرسوله وللمؤمنين)[٣] ، والمروي في الديوان(بك) ، يقول: إنّ الخليفة أعزّ الدين ، وعليك أن تُعزّ الأدب[٤]. ويمكن ملاحظة تشدّد الآمديّ بقوله: (وهذا وإن لم يكن خطأً فليس بالجيّد) أليس هذا من أوهامه؟!

٥- قال الآمديّ: "وقال أبو تمام: **(الخفيف)**

صَلَتانٌ أعداؤُهُ حيثُ حلّوا في حديثٍ من ذكرِهِ مستفاضِ

فأخطأ في قوله(مستفاض) وإنّما هو مستفيض ، وقد احتجّ له محتجّ بأن قال: أراد مستفاض فيه ، وإنّما جعلهم يفيضون في ذكره ؛ لأنّهم أبداً على حال وَجَلٍ واحتراس من إيقاعه بهم ، فهم لا يقطعون ذكره من شدّة الخوف منه ، ألا تراه قال

---

(١) الموازنة، تحقيق السيد أحمد صقر، ٢/ ٣٥٧.

(٢) النظام في شرح شعر المتنبي وأبي تمام، ابن المستوفي، ٣/ ١٠٨.

(٣) المنافقون / ٨.

(٤) ينظر: شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، ١/ ١٤٠.

(حيث حلّوا) أي هم بهذه الحال قريباً كانت دارهم منه أو بعيداً"[1] ، ولكنّ:"القياس لا يمنع أن يقال: مستفاض ومعناه منشور... واستفاض الناس في الحديث وأفاضوا فيه ، وحديث مستفيض ومستفاض فيه"[2]. وهو قول جمهور كبير من علماء اللغة.

٦- قال الآمديّ:"وممّا أخطأ فيه الطائيّ أقبح خطأٍ قوله **(الكامل)**

قَسَمَ الزمانُ ربوعَها بينَ الصَّبا وقبولِها ودبورِها أثلاثا

لأنّ الصبا هي القبول"[3] ، وقد ردّ عليه التبريزيّ ، بقوله: "القبول: ريح بين الصبا والجنوب ، وقال ابن الأعرابي: القبول: ريح ليّنة طيّبة المس ، تقبلها النفس. فليس للردِّ على أبي تمّام وجه"[4] ، فإذا كان هذا قول ابن الأعرابي ت٢٣١هـ الذي عُرف بموقفه المتشدّد من شعر أبي تمام ، فهل تبقى قيمة لتخطئة الآمديّ للشاعر بل ووصفه بأقبح الخطأ؟!

٧- قال الآمديّ:"وقوله في المعتصم: **(الطويل)**

رعى اللهُ فيه للرعيّةِ رأفةً تُزايلُهُ الدنيا وليستْ تُزايلُهْ

فأضحى وقد فاضتْ إليه قلوبُهم ورحمتُهُ فيه تفيضُ ونائلُهْ

فقوله: (فاضت إليه قلوبهم) ليس بالجيّد ، لأنّ هذه اللفظة غير مستعملة في مثل هذا ، وإنّما قال ذلك من أجل قوله(ورحمته فيهم تفيض)"[5] ، وكأنّ الآمديّ توهّم (فاظت) نفسه بمعنى مات ، وإنّما(فاظت) بالظاء وليس بالضاد "قال الأصمعيّ ت٢١٦هـ: سمعتُ أبا عمرو ت١٥٤هـ يقول: لا يقال فاظت نفسه ولكن يُقال: فاظ إذا مات ، بالظاء ولا يُقال فاض بالضاد"[6] ، والشاعر أراد امتلأت قلوبهم حبّاً له ، يقول

---

(١) الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ٧٥.

(٢) شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، ١/ ٣٩٢.

(٣) الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ١٣٠.

(٤) شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، ١/ ١٦٧.

(٥) الموازنة، تحقيق السيد أحمد صقر، ٢/ ٣٦٠.

(٦) لسان العرب، ابن منظور، ١٢/ ٢٥١.

الأعلم الشنتمريّ ت٤٧٦ هـ:"أضحت الرعية وقلوبهم فائضةً إليه بالمحبة والطلَقَة"[١] ، لشدّة تعلّقهم به وميلهم إليه.

٨- قال الآمدي: "وممّا أخطأ فيه الطائي... قوله **(الطويل)**

مهـا الـوحش إلّـا أنَّ هاتـا أوانـسُ قنـا الخـطِّ إلّـا أنَّ تلـك ذوابـلُ

وإنّما قيل للقنا ذوابل للينها وتثنّيها ، فنفى ذلك عن قدود النساء التي من أكمل صفاتها التثنّي واللين والانعطاف"[٢] ، ونحن نلزم الآمديَّ بما ألزم به نفسه ممّا سُمّي عمود الشعر أو طريقة العرب كما يحلو له تسميتها ، إذ إنّ الرماح إنّما سمّتها العرب ذوابل لصلابتها وليس للينها ، وكان القاضي الجرجانيّ صاحب الوساطة ت٣٩٢هـ يعدّ هذا البيت: "من ألطف وأغرب ما وجد من أمثلة المطابقة"[٣] ، فالآمديّ في تخطئة الشاعر في هذا البيت يخالف عمود الشعر نفسه ، يقول ابن أبي الإصبع المصريّ ت٦٥٤هـ: "وقد غلط الآمدي في تغليط أبي تمّام في هذا البيت ، حيث زعم أنّه نفى عن النساء لين القدود معتقداً أنّ الرماح سُمّيت ذوابل للينها ، والمعروف عند أهل اللسان ضدّ هذا ، لأنّ العرب تقول: رمح ذابل: إذا كان صلب الكعوب... وأبو تمّام لا يشكّ أحد أنّه أبصر من الآمديّ باللغة ، وأقعر منه بمعرفة اللسان العربيّ"[٤] ، فقد كان على اتصال وثيق بلغة وشعر العرب تشهد بذلك اختياراته.

٩- قال الآمديّ: "ومن خطئه قوله: **(البسيط)**

شـهدْتُ لقـد أقـوَتْ مغـانيكم بعـدي ومحّـتْ كمـا محّـتْ وشـائعُ مـن بُـردِ

جعل الوشائع حواشي البُرد أو شيئاً منها ، وليس الأمر كذلك ؛ إنّما الوشائع غَزْلٌ من اللحمة ملفوف يجرّه الناسج بين طاقات السَّدَى عند النَّسّاجة"[٥] ، وفسّر

---

(١) شرح ديوان أبي تمام، الأعلم الشنتمري، تحقيق الأستاذ إبراهيم نادن، ١/ ٣٣٢.

(٢) الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ١٢٩.

(٣) الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، ط ٣، ٤٥.

(٤) تحرير التحبير. ابن أبي الإصبع المصري، تحقيق حفني محمد شرف، ٣٦٩.

(٥) الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ١٥٢.

الخطيب التبريزيّ الوشائع بالطرائق[1] ، كما ردّ على الآمديّ ابن المستوفي إذ يقول: "قد فسّر أهل اللغة(الوشيعة) بمعانٍ مختلفة ، فقالوا: الوشيعة: لفيفة من غزْل ، وتسمّى القصبة التي يجعل فيها النسّاج لحمة الثوب للناسج وشيعة ، وقالوا: الوشيعة: لفيفة القطن المندوف ، والوشيعة الطريقة في البُرد ، قال ذلك الجوهريّ ، فهلّا حمل الآمديّ الوشائع على الطرائق في البُرد ، ولم يحملها على ما حملها عليه وعابه به!"[2] ، وكلّ ما في الأمر أنّ الشاعر شبّه صورةً بصورة تشبيهاً تمثيليّاً ، تتمثّل الصورة الأولى بالمنازل التي خلت من ساكنيها ، وانمحت آثارهم والصورة الثانية بصورة الثوب الذي انمحت خيوطه لقدمه ورثّته ، لكنّ الآمديّ يريد من التشبيه أن يقوم على التناسب المنطقيّ بين المشبّه والمشبّه به ، أكثر ممّا يقوم على التناسب النفسيّ الذي ينبع من الانفعالات الإنسانيّة التي يتشكّل منها نسيج التجربة الشعريّة[3] التي تأبى الخضوع للحقيقة المنطقيّة.

١٠-"قال أبو تمّام: **(الطويل)**

عفتْ أربعَ الحِلّاتِ للأربعِ المُلْدِ لكلِّ هضيمِ الكشحِ مُغرِبَةَ القدِّ

يريد أربع نسوة مُلْد ، من قولهم غصنٌ أملود ، وهو الناعم ، وأملود لا يُجمع على(مُلْد) ، وإنّما هو جمع أملد... وكذلك(مغربة القدّ) من قول الشعراء المتأخرين: غريب الحسن ، وغريب القدّ ، والكلمة إذا لم يُؤتَ بها على لفظها المعتاد هجنت وقبحت"[4] ، والغريب أنّ الآمديّ وهو المتمسّك بعمود الشعر ولغة الأوائل فاته أنّ المُلد جمع(ملداء) وهي الناعمة ، والشاعر لم يستعمل(أملود) كي يتّهمه الآمديّ بالخطأ ، فضلاً عن أنّ البيت برواية المرزوقيّ والأعلم الشنتمريّ والتبريزيّ(مجدولة القدّ) وليس(مُغربة القدّ)[5] ، فضلاً عن أنّ رواية(مغربة القدّ) فيما ذهب إليه د.عبد

---

(١) ينظر: شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، ١/ ٢٨٧.

(٢) النظام في شرح شعر المتنبي وأبي تمام، ابن المستوفي، ٦/ ١١٨.

(٣) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د. جابر أحمد عصفور، ١٨٩.

(٤) الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ٣٢٩.

(٥) يُنظر: شرح مشكلات شعر أبي تمام، المرزوقي، ٢٥١ وشرح الأعلم الشنتمري، ٢/ ٤١٤. وشرح=

الله بن حمد المحارب ليس فيها: "ما يدعو إلى الاستهجان من الناحية الفنّيّة ، فمغربة القدّ من الألفاظ الرقيقة ، ألفاظ الحضر ، فإن لم يستعملها الأوّلون فقد استعملها المتأخّرون"[1] ، وموقف الآمديّ المتشدّد من استعمال الألفاظ يُحيل اللغة إلى رسوم عقيمة ويحكم عليها بالتحجّر ، فهو: "يرفض هذا الاستعمال المُحدث ؛ لأنّه خرج على ما أتى به الأوائل ، فالألفاظ يجب أن يأتي بها من حظيرة الاستعمال المألوف"[2]. ولا ندري ما الغريب في استعمال اسم الفاعل من(أغرب)؟!

١١- وقال الآمديّ: "ومن رديء ابتداءات أبي تمّام... قوله: **(الطويل)**

هــنَّ عــوادي يوســفٍ وصــواحبُهْ فعزمــاً فقــدماً أدركَ الســؤلَ طالبُــهْ

وإنّما جعله رديئاً قوله: (هنَّ) فابتدأ بالكناية عن النساء ، ولم يجرِ لهنّ ذكر بعد. ثم قال: (عوادي يوسف) ومعناها صوارف. وصوارف ههنا لفظة ليست قائمة بنفسها ؛ لأنّه يحتاج أن يُعلم صوارفه عن ماذا ، واللفظة القائمة بنفسها أن لو قال(فواتن يوسف) أو(شواغف يوسف)... وكأنّه أراد صوارف يوسف عن تُقاه... ثم ألحق بيوسف التنوين فجاء بثلاثة ألفاظ متوالية كلّها رديئة"[3] ، وردّ عليه التبريزيّ بقول المعريّ: "وليس الإضمار قبل الذكر بعيب إذا كان المعنى مفهوماً ؛ لأنّ هذا المعنى مأخوذ عن طريق الحديث المرويّ عن النبيّ صلوات الله عليه وآله وسلم أنّه قال في مرضه الذي مات فيه وهو يعني النساء: (إنكنّ صويحبات يوسف) ، ولحاق التنوين بيوسف في الشعر ليس بعيب أيضاً كما ذكره ؛ لأنّ أصل الأسماء كلّها الصرف ، وردّ الاسم إلى أصله في الشعر ليس عيباً"[4] ، وأمّا توجيه لفظة(عوادي) بأنّها صوارف: "فلا غرو في حكم الآمديّ الذي يمثل المحافظين ، ويطلق الأحكام بناء على قواعد سابقة في اللغة والأدب

=ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، ١/ ٢٩١.

(١) أبو تمام بين ناقديه قديماً وحديثاً، د. عبد الله بن حمد المحارب، ٣٥٦.

(٢) تطور المصطلح النقدي، دراسة نقدية تناصية لسرقات أبي تمام، كتاب الموازنة أنموذجاً، أمزيان سهام، ٦٦.

(٣) الموازنة، تحقيق السيد أحمد صقر، ٢/ ١٨.

(٤) شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، ١/ ١٢٠.

عنده ، ولكنّ أبا تمّام شاعر مشغوف بالجمال والابتكار والتلبيس في شعره ، واستعماله لكلمة(عوادي) في تشكيله يُعطي هذه اللفظة مفهوماً متعدّد الدلالات ، تتفجّر منه المعاني وتنبجس من الكلمة ضمن السياق الكلّي للبيت ، وهذا ما لا تؤدّيه لفظتا(فواتن وشواغف) اللتين تنحصر فيهما الدلالة"[1] ، فضلاً عن أنّ لفظة(عوادي) لا تعني بالضرورة صوارف كما وهم الآمديّ ، فلعلّ الشاعر أراد بها المصائب والنوائب ، كما جاء في المعجم الوسيط[2] ، وبذلك فهي ليست بها حاجة إلى متعلّق.

١٢- قال الآمدي: "ومن خطئه قوله (الكامل)

وصنيعةٍ لكَ ثيّبٍ أهديْتَها وهي الكعابُ لعائذٍ بكَ مُصْرِمِ

حلّتْ محلَّ البكرِ من مُعطَى وقد زُفَّتْ من المُعطِي زِفافَ الأيِّمِ

جاء بالكَعاب على أنّها تقوم مقام البكر ليجعلهما في البيت ضدّ الثيّب فتصحّ له القسمة: أي هذه الصنيعة ثيّب عندك: أي قد اصطنعت مثلها مراراً ، وهي الكعاب- يريد البكر عند هذا العائذ بك ، لأنّها أوّل ما اصطنعته إليه أو لأنّها أكبر صنيعة صنعتها عنده"[3] ، وقد وهم الآمديّ في تخطئته الشاعر بإحلاله لفظة(كعاب) التي هي من أوصاف الفتاة في سن الزواج محل(البكر) التي أراد بها أنّها أول صنايع الممدوح ، وأوضح المرزوقيّ مراد الشاعر بقوله: "يعني نعمة اتخذها عند هذا الممدوح ، ومنه قلّدها ، فيقول: هي تحلّ منّي محلّ البكر لأنّها أوّل صنايعك عندي وإن كانت هذه في عطاياك أيّماً ؛ لأنّك أعطيت مثلها كثيراً"[4] ، وردّ التبريزيّ توجيه الآمديّ للبيتين بقوله: "أي هذه الصنيعة سُرَّ بها المُعطَى كما يُسرّ المُعَرِّس بالبِكر(وقد زُفَّتْ من المُعطِي زِفافَ الأيِّم): أي أنّها يسيرة عليه كأنّها امرأة قد مات زوجها... والأيّم: التي لا زوج لها ، وقد خُصّ به ها هنا من كان لها زوج فمات ، وذلك جائز ؛ لأنّ قوله(أيِّم) يجمع الوجهين ، ويجوز أن يعني

---

(١) جمالية التشكيل الشعري . أبو تمام أنموذجاً، سمير عوجيف، ١١٩.

(٢) ينظر: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ٥٨٩.

(٣) الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ١٣٤.

(٤) شرح مشكلات شعر أبي تمام، المرزوقي، ٩٢.

بزفاف الأيّم أنّ الممدوح له عادة بإعطاء مثلها ، وليست تُنكر من أفعاله ، وهذا الوجه أمدح من الأوّل"[1]. فتأمّل ما وهم به الآمديّ. ، ومن المعروف أنّ ألفاظ أيّة لغة لا تستقر مدلولاتها عند حدّ معين ، وبتقدّم الوقت تحتمل هذه الألفاظ مدلولات إضافيّة بحكم تبدّل الأحوال والأذواق ، والانتقال من البداوة إلى الحضارة ، وبذلك فإنّ قياس اللفظ في شعر أبي تمّام باستعمال الجاهليّين له ، يتخطّى مفهوم أنّ اللغة كائن حيٌ قابل للنموِّ والتطوّر والنماء ، وإذا كان الأمر كذلك ؛ فإنّه من التعسّف أن يُقاس بعض ما اعترض عليه الآمديّ من ألفاظ أبي تمّام بمقياس(جزالة اللفظ واستقامته) ، وهو الباب الثاني من أبواب عمود الشعر.

أوهام الآمدي في الاستعارة:

١- قال الآمديّ في باب ما في شعر أبي تمّام من قبيح الاستعارات: "فمن مرذول ألفاظ وقبيح استعاراته قوله: **(المنسرح)**

يا دهرُ قوِّمْ من أخدعيكَ فقد ... أضججْتَ هذا الأنامَ من خُرُقِكْ

وقال: **(الطويل)**

تروحُ علينا كلَّ يومٍ وتغتدي ... خطوبٌ كأنَّ الدهرَ منهنَّ يُصرَعُ

وقال: **(الطويل)**

ألا لا يمدُّ الدهرُ كفّاً بسيّءٍ ... إلى مُجتدي نصرٍ؛ فيُقطَعَ للزندِ

وقال: **(الكامل)**

والدهرُ الأمُ مَن شرقْتُ بلؤمِهِ ... إلّا إذا أشرقْتَهُ بكريمِ

وقال: **(الطويل)**

تحمّلْتُ ما لو حُمِّلَ الدهرُ شطرَهُ ... لفكَّرَ دهراً أيَّ عِبأيْهِ أثقلُ

... فجعل كما ترى- مع غثاثة هذه الألفاظ- للدهر أخدعاً ، ويداً تُقطع من الزند ، وكأنّه يُصرع ، ويشرق بالكرام.. وهذه استعارات في غاية القباحة والهجانة

---

(١) شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، ٢/ ١٢٧.

والبعد من الصواب"[1] ، وقد ردَّ القاضي الجرجانيّ وهو الملتزم بعمود الشعر أيضاً اعتراض الآمديّ على الاستعارة الأولى بقوله"فإنّما يريد: اعدلْ ولا تُجرْ ، وانصفْ ولا تحفْ ، لكنّه لمّا رآهم قد استجازوا أن ينسبوا إليه الجَور والميل ، وأن يقذفوه بالعسف والظلم والخرق والعنف ، وقالوا: قد أعرض عنّا ، وأقبل على فلان ، وقد جفانا وواصل غيرنا ، وكان الميل والإعراض إنّما وقع بانحراف الأخدع وازورار المنكب ، استحسن أن يجعل له أخدعاً ، وأن يأمر بتقويمه"[2] ، وبعد فالشاعر يشبّه الدهر بالجمل- كما جاء في أغلب الشروح- ذي الأخدعين وهما عرقا الوريد في العنق[3] وكأنّي بالآمديّ لم يدرك وثاقة الصلة والشبه بين ما للجمل من الصبر والتجلّد على شدائد الصحراء وعمره الطويل فهو من أكثر الحيوانات تعميراً ، وبين الدهر المتواصل الذي لا يثنيه شيء وهذه صور لم يدركها الآمديّ[4] ، ولعلّ التأثير الديني وراء رفضه لاستعارات أبي تمّام التي تخصّ الدهر ، يقول الدكتور إحسان عبّاس:"إنّي لأحسّ أنّ وراء بعض أحكام الآمدي أثراً دينيّاً ، فأكثر استعارات أبي تمّام التي يجدها الآمديّ غثّة إنّما تتعلّق بالدهر والزمان ، وربّما ارتبط هذا ارتباطاً شعوريّاً أو لا شعوريّا بما يُروى في الأثر(لا تسبّوا الدهر)"[5] ، ويبدو أنّ أبا تمّام كان مولعاً بذكر الدهر في شعره ، فقد أحصى الأستاذ منير سلطان أنّ لفظة الدهر تكرّرت في ديوانه خمساً وسبعين مرّة[6] ، لكثرة تردّد شكواه منه.

٢- ولم يقف الآمديّ عند الباب الذي عقده لاستعارات أبي تمّام وإنّما تعقّبها في

---

(١) الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ١٩٥ . ١٩٩.

(٢) الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، ط ٣، ٤٣٣.

(٣) ينظر: فقه اللغة وسر العربية، أبو منصور الثعالبي، ١١١.

(٤) ينظر: أبو تمام بين البلاغة والتحليل الأسلوبي، بوغنة فاطمة الزهراء، ٦٧.

(٥) تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، د. إحسان عباس، ١٧٠.

(٦) ينظر: الكلمة والجملة، منير سلطان، ٣٩٣.

الأبواب الأخريات ، يقول الآمديّ:"ومن خطئه قوله: **(الكامل)**

فلويْــتَ بــالمعروفِ أعنــاقَ المُنــى وحطمْــتَ بالإنجــازِ ظهــرَ الموعــدِ

حطم ظهر الموعد بالإنجاز: استيعارة قبيحة جدّاً ، والمعنى أيضاً في غاية الرداءة ؛ لأنّ إنجاز الموعد هو تصحيحه وتحقيقه ، وبذلك جرت العادة ، أن يقال قد صحّ وعد فلان ، وتحقّق ما قال ، وذلك إذا أنجزه ، فجعل أبو تمّام في موضع صحّة الوعد حطم ظهره ، وهذا إنّما يكون إذا أخلف الوعد وكذب"[1] ، ولكنّ الشاعر عبّر عن تعجيل الممدوح بإنجاز وعده وإزالته بالحطم ، يقول التبريزيّ: "يريد أنّك عطفت أعناق الناس إليك بما وعدتهم من الإحسان ، ثم عجّلتَ الإنجاز وأزلتَ الموعد"[2] ، وتنبّه الأعلم الشنتمريّ على ما للبيت من علاقة ببيت سبقه يقول فيه الشاعر:

"**فـإذا بنيــتَ بجــودِ وعــدِكَ مفخــراً عصــفتْ بــه أرواحُ جــودِكَ في غــدِ**

يقول: إذا أعطيتَ في يومك عطاء لك فيه مفخراً ، أتيت في غدك بأكثر منه ، فاستغرق ذلك العطاء وأذهبه ، وضرب عصف الريح مثلاً له... ثم قال: فلويت أعناق الخلق وعطفتها إليك بوعدك ، ثم أذهبت ذلك الوعد بالإنجاز ، وحطمت به ولم تطوّله"[3] ، فالآمدي يأبى للاستعارة إلّا أن تكون وفق رسوم عمود الشعر القديم ، في الوقت الذي كانت فيه استعارات أبي تمّام تشكّل سمةً أسلوبيّةً اتّشح بها شعره ، يقول ريفاتير: "إنّ قيمة كلّ خاصيّة أسلوبيّة تتناسب مع حدّة المفاجأة التي تُحدثها تناسباً طرديّاً ، بحيث كلّما كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس المتلقّي أعمق"[4]. ولكنّ الآمديّ يفرض القالب الجاهليّ قسراً على خاصّيّة أسلوبيّة في شعر يبتعد عن ذلك القالب بما يقارب الأربعة قرون.

---

(١) الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ١٧٨.

(٢) شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، ١/ ٢٦١.

(٣) شرح الأعلم الشنتمري، ٢/ ٦٠. ٦١.

(٤) الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب، عبد السلام المسدي، ٧٩.

٣- يقول الآمديّ: "وجعل المعروف مسلماً تارةً ومرتدّاً أخرى: **(الطويل)**

بـه أسـلمَ المعـروفُ بالشـامِ بعـدما ثـوى منـذُ أودى خالـدٌ وهـو مرتـدُّ"[١]

ولا نعلم ما الغرابة في أن يجعل الشاعر المعروف مرتدّاً بسبب موت خالد بن يحيى البرمكيّ الذي يُضرب فيه المثل في الكرم ـ ولكنّه عاد فأسلم حين جاء دور الممدوح ، يقول التبريزيّ: "أي ارتدّ المعروف بإبائه منذ أودى خالد ، أي مات ، فأسلم بك وانقاد"[٢] ، ولعلّ الدافع لدى الشاعر هو قدرته على التجديد وبناء استعارات جديدة لم يألفها الآمديّ ، ومن المعروف أنّ كلّ نزعة تجديديّة تحمل في طيّاتها خروجاً على المألوف الذي اختزنته ذاكرة الآمديّ من أمثلة الشعر القديم ـ ومن الطبيعيّ أن تكون الاستعارة هي المجال الخصب لهذا التجديد بوصفها إقامة علاقات جديدة بين الألفاظ من شأنها خلق معانٍ جديدة.

٤- يقول الآمديّ: "ومن رديء استعاراته وقبيحها: **(الكامل)**

جـارى إليـه الـبينُ وصـلَ خريـدةٍ ماشـتْ إليـه المطـلَ مشـيَ الأكبـدِ

الهاء في(إليه) راجعة إلى المحبّ ، يريد أنّ البين ووصل الخريدة تجاريا إليه ، فكأنّه أراد أن يقول: إنّ البين حال بينه وبين وصلها ، واقتطعها أن تصله ، وأشباه هذا من اللفظ المستعمل الجاري ، فعدل إلى أن جعل البين والوصل تجاريا إليه ، وأنّ الوصل في تقديره جرى إليه يريده ، فجرى البين ليمنعه ، فجعلهما متجاريين"[٣] ، ولا ندري ما المانع من استعارة الفعل جارى للبين والوصل؟! يقول المرزوقيّ: "يقول جارى إلى هذا الرجل البينُ وصل هذه المرأة فسبقه وحصل الفراق ، وهذه الخريدة كانت وهي تواصله لا تنيله ولا تنجز موعوده بل كانت تماشي المطل مماشاةً سريعة كمشي الفرس الأكبد وهو العظيم الجوف ، ويُستحبُّ منه ذلك ويجوز أن يكون الأكبد الذي يشتكي كبده ، فيكون المعنى مماشاةً بطيئة كمشيه"[٤]. وشرحه التبريزيّ دون تعقيد: "يقول جارى البينُ وصلَ هذه

---

(١) الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ١٩٩.

(٢) شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، ١/ ٢٧٩.

(٣) الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ٢٠٩.

(٤) شرح مشكلات ديوان أبي تمام، المرزوقي، ٨.

الخريدة التي تمشي مع المطل مشياً رويداً"[1] ، فلم يُدرك الآمديّ جدّة الصورة التشخيصيّة التي رسمها الشاعر وبهذا: "خرج الآمديّ عن حيدته ، ولكنّ الذي أخرجه هو هذا التشخيص الذي ساد الصورة في البيت ، فالآمديّ يحلّل المعنى تحليلاً واعياً ناقداً ، ولكنّه لا يقبل أسلوب التصوير الذي أرى أنّ الصورة فيه موحية جميلة ، نقلتْ ذلك التثاقل والبطء في الوصال بصورة منتزعة من المعايشة اليوميّة ، فالفرس الأكبد البطيء في سيره لا يكاد يصل إلى غايته إلّا بعد جهد ووقت طويلين ، وقد ماشت هي هذا المطل لكونها سببه"[2] ، وعلى الرغم من ضبابيّة الصورة فنحن نستطيع كما قال الدكتور طه حسين: "أن نفهم أكثر ممّا كان يفهم المتقدّمون بما وصلنا إليه من ثقافتنا الجديدة ورقيّنا العقليّ ، وأنّ نسيغ هذا الشاعر ونجاريه في معانيه ، وفي هذه اللغة التي كان يصنعها ولا يخضع لها ، والتي كانت خادماً لأبي تمّام دون أن يكون أبو تمّام خادماً لها"[3] ، وبهذا يكون الشاعر قد سبق زمانه ، إنّه يصنع لغته ومعجمه وينسج استعاراته بوحي من ثقافته المتحضّرة المتشعّبة.

٥- يقول الآمديّ:"ومن خطئه قوله: **(البسيط)**

تناولُ الفوتَ أيدي الموتِ قادرةً إذا تناولَ سيفاً منهمُ بطلُ

قوله (تناول الفوت أيدي الموت) عويص من عويصاته ، وهذا محال ؛ لأنّ النجاة لا تتناولها يد الموت ، ولا تصل إليها ، وإلّا لم تكن نجاة"[4] ، وشرحه الأعلم الشنتمريّ: "يقول إذا تناول السيف بطل من هؤلاء القوم فأيدي الموت متناولة الفوت في إتلاف السيوف ، والسبق في ذلك قادرة عليه بفعل بأس القوم وشدّة جرأتهم"[5] ، وشرحها التبريزيّ باختصار فقال: "أي يقوى الموت بهم ، ويُدرك ما فات من الموت بسيوفهم"[6] ، ولعلّ العويص والمُحال الذي تحدّث عنه الآمديّ يكمن في هذا التشخيص للمعاني

---

(١) شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، ١/ ٢٥٦.

(٢) أبو تمام بين ناقديه قديماً وجديثاً، د. عبد الله بن حمد المحارب، ٣٤٤.

(٣) من حديث الشعر والنثر، د. طه حسين، ١٠٦.

(٤) الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ١٨٦.

(٥) شرح ديوان أبي تمام، الأعلم الشنتمري، ١/ ٣١٨.

(٦) م.ن، الخطيب التبريزي، ٢/ ١١.

الذهنيّة المجرّدة التي بثّ الشاعر فيها الحياة وجعلها كائنات محسوسة ، إذ جعل للموت هذه الأيدي التي بثّت فيها الحركة ، ليرسم لنا لوحة فنّيّة متحرّكة فضلاً عن الجمع بين الطباق والجناس غير التام في آن معاً بين الفوت(النجاة) والموت(الهلاك)[1] ، وبعد فالمعنى: إذا تناول بطل من أتباع الممدوح سيفاً فإنّ أيدي الموت تتناول من حاول الهرب للنجاة ، فهم يقتلون أعداءهم ولا يمكّنونهم من الهرب.

٦- وقال الآمديّ عن بيت أبي تمّام: **(الخفيف)**

"زارني شخصُهُ بطلعةِ ضيمٍ عمّرتْ مجلسي من العُوّادِ

فقوله: (عمّرت مجلسي من العوّاد) معنى لا حقيقة له ؛ لأنّا ما رأينا ولا سمعنا أحداً جاءه عوّاد يعودونه من الشيب ، ولا أنّ أحداً أمرضه الشيب ، ولا عزّاه المعزّون عن الشباب"[2] ، وواضح أنّ الآمديّ يطلب الحقيقة الواقعيّة لا الحقيقة الشعريّة ، وهو هكذا في كلّ موازنته ، وانبرى الشريف المرتضى ت٤٣٦هـ في أماليه للردّ عليه قائلاً: "وهذا من الآمديّ قلّة نقد للشعر ، وضعف بصيرة بدقيق معانيه... ولم يُرد أبو تمّام العيادة الحقيقيّة ، إنّما هذه استعارة وتشبيه وإشارة إلى الغرض خفيّة ، فكأنّه أراد أن شخص الشيب لّما زارني كثُر المتوجّعون لي ، والمتأسّفون على شبابي ، والمتفجّعون من مفارقته ، فكأنّهم في مجلس عوّاد لي ؛ لأنّ من شأن العائد للمريض أن يتوجّع ويتفجّع... وهذا من أبي تمّام في نهاية الحسن والبلاغة"[3] ، ولكنّ ذوق الآمديّ المحافظ لا يتقبّل كلّ استعارة تشخيصيّة إلّا إذا جرت وفقاً للذاكرة الجاهليّة التي ظلّت المعين الذي يستقي منه حججه في تخطئة أبي تمّام.

٧- يقول الآمديّ: "ومن خطئه قوله: **(الوافر)**

فلو ذهبتْ سناتُ الدهرِ عنه وأُلقِيَ عن مناكبِهِ الدثارُ

---

(١) الشواهد الشعرية، سميرة بوجرة، ٢٢١.

(٢) الموازنة، تحقيق السيد أحمد صقر، ٢/ ٢١٣

(٣) أمالي المرتضى، الشريف المرتضى، ١/ ٦١٣.

قوله(وألقى عن مناكبه الدثار) لفظ رديء ، وليس من المعنى الذي قصده في شيء... لأنّ من كان في سِنَة أو نوم أو مغطّى على وجهه أو عينيه فإنّه لا يُبصر الرشد ، ولا يهتدي لصواب ، وإنّما هذه كلّها استعارات ، والمراد بها هداية القلب وإبصاره وفهمه ، وقد جرت العادة باستعارتها في هذا المعنى ، فأمّا دثار المناكب فليس من هذا الباب في شيء"[1] ، ولكنّ الشاعر استعمل الدثار لمناسبة استعارة السِنات للدهر ، يقول التبريزيّ: "استعار(السِنات) للدهر وهو جمع سِنة ، والسِنة النعاس ، والدثار ما تدثّر به الإنسان فوق شِعاره ، وذكره ههنا ؛ لأنّ السِنة تؤدّي إلى النوم ، والنائم من شأنه أن يتدثّر"[2] ، كما ردّ عليه ابن المستوفي قائلاً: "وهذا الذي أنكره الآمديّ غير منكر ؛ لأنّ النائم غالباً يتدثّر بالدثار ، ألا ترى إلى قوله تعالى: (يا أيّها المدثِّر) وكذلك قوله(يا أيّها المُزَّمِّل) فباقي البيت متعلّق بأوّله تعلّقاً صحيحاً ، ويريد بالسِنات حقيقة النوم"[3] ، ولا ندري ما علاقة الدثار بالرشد وعدم الاهتداء ، والناس كلّهم بهم حاجة إليه كلّما شعروا بالنعاس!!

٨-يقول الآمديّ:"وأنكر أبو العبّاس قول أبي تمّام **(الطويل)**

رقيقُ حواشي الحِلْمِ لو أنّ حِلْمَهُ بكفَّيْكَ ما ماريْتَ في أنّه بُرْدُ

وقال: هذا هو الذي أضحك الناس منذ سمعوه وإلى هذا الوقت ، ولم يزد على هذا شيئاً ، والخطأ في هذا البيت ظاهر ؛ لأنّي ما علمتُ أحداً من شعراء الجاهليّة والإسلام وصف الحلم بالرقّة ، وإنّما يوصف الحلم بالعِظم والرُجحان والثقل والرزانة ونحو ذلك"[4] ، وكعادته في قياس شعر أبي تمّام بالشعر القديم ، فهو يجعل استعارة الرقّة للحلم غير جائزة ، لأنّ الجاهليّين والإساميّين لم يصفوه بهذا الوصف ، وخلافاً للآمديّ فسّر التبريزيّ وصف الحلم بالرقة بقوله: "أي لحسنه لأنّ البُرد

---

(١) الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ١٨١ - ١٨٢.

(٢) شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، ١/ ٣١١.

(٣) النظام في شرح شعر المتنبي وأبي تمام، ابن المستوفي، ٦/ ١٢٦.

(٤) الموازنة، تحقيق إبراهيم شمس الدين، ١١٩.

يوصف عندهم بالحسن... وقال المرزوقيّ: الرقّة تستعمل في صفة الفاخر من الثياب ، وغيره حتى يُقال: عندي ثوب أرقّ من الهواء"[1] ، ولعل القارئ يدرك بكلّ وضوح أنّ الآمديّ حاله في نقده كحال علماء اللغة الذين يستشهدون بشواهدهم من الشعر الجاهليّ والإسلاميّ وجعلوا لشواهدهم سقفاً زمنياً لا يلامس شعراء العصر العبّاسي: "إنّ أخطر ما في هذا الاحتكام إلى طريقة العرب هو ما يُصيب الاستعارة ؛ لأنّ تعقّب الاستعارة يعني التدخّل في التشخيص ، والقدرة الخياليّة لدى الشاعر"[2] ، ولعلّ الآمديّ قد انساق في نقده وراء تلك الشواهد وهو ينظر إلى شعر أبي تمّام: "وهنا نرى الفرق شاسعاً بين ذوق أبي تمّام الذي كان صورة لحضارة القرن الثالث الهجريّ ، بما تحمل هذه الحضارة من ترف فكريّ وحضاريّ وتأنّق في جميع مظاهر الحياة ، وبين ذوق الآمديّ الذي ظلَّ أسير صور البداوة وخشونتها ، وواضح أنّ أبا تمّام كان ينزع في استعارته إلى نوع من التأثير بطريق التداعي أو ما يسمّيه الغربيّون Association ولا تخفى مثل هذه الوسيلة ونجاحها في أساليب الدعاية والعرض والإعلان في حضارتنا المعاصرة"[3] ، وبعيداً عن خشونة البداوة ووصفها للحلم بالثقل أراد أبو تمّام وهو المتحضّر أن يتحدّث عن رجل امتلأ قلبه حبّاً ، فهو يقابل الحوادث مبتسماً[4] ، فكأنّي بأبي تمّام أراد لطافة حديثه ورقّته وظرفه وما تشبيه حلمه بالبُرد إلا لتلك النعومة ، وما يتركه البُرد من أثر لطيف في النفس ، فكأنّ الممدوح: "إذا تحدّث إليك... أعجبك حديثه رقّةً وظرفاً على فداحة الحوادث وتكاثف الخطوب"[5] ، ويُخيَّل لمتلقّي البيت أنّ أبا تمّام استلهم في خطاب ممدوحه ما خاطب ربُّ العزّة رسوله

---

(١) شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، ٢٧٨/١.

(٢) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ـ نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، د.إحسان عباس، ١٦٨.

(٣) أبو القاسم الآمدي وكتاب الموازنة، محمد علي أبو حمدة، ٩٨. ٩٩.

(٤) ينظر: أبو تمام بين ناقديه قديماً وحديثاً، د. عبد الله بن حمد المحارب، ٣١٦.

(٥) من حديث الشعر والنثر، د. طه حسين، ١٠٤.

الأعظم(ص) بقوله:" ولو كنتَ فظّاً غليظ القلب لانفضّوا من حولك"[1]. ومن أجل هذا يقول الدكتور إحسان عبّاس: "ولستُ بسبيل الدفاع عن استعارات أبي تمّام ، ولكنّي أقول: إنّ تعقّب الآمديّ لهذه الاستعارات ، قد أصاب الطريقة الشعريّة نفسها ، وإذا كان النقد ذا أثر في تربية الذوق ، فإنّ نقد الآمديّ وأشباهه قد حال دون تكثير الطبقة التي تتذوّق الجدّة في الاستعارة ، وتُقبل على ما يكمن في طبيعة الخيال الخلّاق من إبراز الحياة في صور جديدة"[2]. إنّ وضع الخطوط الحمراء على بعض استعارات أبي تمّام والحملة على التشخيص ، بحجّة(مناسبة المستعار للمستعار له) إنّما هي محاولة لتقييد حريّة الشاعر ، وتحجيم لقدراته التخييلية.

وفات الآمديّ أنّ الإبداع ينبع من الحريّة وأنّ: "معجزة الحياة في إبداعها... وأنّ حيويّة الإنسان في شتّى جوانب حياته لتُقاس بمقدار ما أبدع ، أعني بمقدار ما أضافه من ناتج جديد ، أمّا الذي يحيا حياته محاكاةً لحياة غيره من السلف أو من الخلف ، على حدّ سواء ، فهو إنّما يحيا صورة باهتة لأصلٍ كانت له قوّته عند صاحبه"[3] ، وهكذا أراد الآمديّ لأبي تمّام أن يكون صورة مكرّرة من الشعر الجاهلي!! ويأبى أبو تمّام إلّا أن يتفرّد في إبداعه ولو أغاظ الآمديّ.

---

(١) آل عمران / ١٥٩.

(٢) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ـ نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، د.إحسان عباس، ١٧٠.

(٣) عن الحرية أتحدّث، د. زكي نجيب محمود، ٢٧.

مصادر البحث

١. القرآن الكريم.

٢. أبو تمام بين البلاغة والتحليل الأسلوبي، بوغنة فاطمة الزهراء، رسالة ماجستير، كلية الآداب والفنون جامعة وهران ٢٠١٣.

٣. أبو تمام بين ناقديه قديماً وحديثاً، د. عبد الله بن حمد المحارب، مكتبة الخانجي بالقاهرة، مطبعة المدني، ط ١، ١٩٩٢.

٤. أبو القاسم الآمدي وكتاب الموازنة، محمد علي أبو حمدة، الأهلية للنشر والتوزيع، مكتبة الجامع الحسيني، عمّان الأردن ١٩٦٩.

٥. أخبار أبي تمام، أبو بكر الصولي، تحقيق خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي، ط ٣، دار الآفاق الجديدة، بيروت ١٩٨٠.

٦. الأسلوبية والأسلوب نحو بديل ألسني في نقد الأدب، عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، تونس ١٩٧٧.

٧. أشكال الصراع في القصيدة العربية / الجزء السابع، د. عبد الله التطاوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة مطبعة محمد عبد الكريم حسان، ٢٠٠٥.

٨. إشكالية الحداثة قراءة في نقد القرن الرابع، محمد أبو شوارب، بيروت ٢٠٠١.

٩. الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، تحقيق سمير جابر، دار الفكر بيروت، ط ٢، بدون تاريخ.

١٠. أمالي المرتضى، الشريف المرتضى، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة القاهرة ١٩٥٤.

١١. تاريخ النقد الأدبي عند العرب. نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، د. إحسان عباس، دار الثقافة بيروت، ط ٤، ١٩٩٢.

١٢. تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن - ابن أبي الإصبع المصري، تحقيق حفني محمد شرف، القاهرة لجنة إحياء التراث الإسلامي، دون تاريخ.

١٣. تطور المصطلح النقدي، دراسة نقدية تناصية لسرقات أبي تمام، كتاب الموازنة أنموذجاً، أمزيان سهام، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران ٢٠١٥.

١٤. الثابت والمتحول الكتاب الثاني تأصيل الأصول، أدونيس، دار العودة ط ١، بيروت ١٩٧٧.

١٥. جمالية التشكيل الشعري - أبو تمام أنموذجاً، سمير عوجيف، رسالة ماجستير، جامعة أحمد بن بلة - وهران، ٢٠١٥.

١٦. ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تحقيق د. إحسان عباس، نشر وزارة الإعلام، الكويت ١٩٨٤.

١٧. سر القصاحة، ابن سنان الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٨٢.
١٨. شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي ،قدّم له ووضع هوامشه وفهارسه راجي الأسمر، الناشر دار الكتاب العربي، ط٢، ١٩٩٤. وشرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي تحقيق محمد عبدة عزام، القاهرة دار المعارف ١٩٦٤.
١٩. شرح ديوان أبي تمام، الأعلم الشنتمري، تحقيق الأستاذ إبراهيم نادن، قدّم له وراجعه د. محمد بنشريفة، منشورات وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، ٢٠٠٤.
٢٠. شرح ديوان صريع الغواني، مسلم بن الوليد الأنصاري، تحقيق د. سامي الدهان، ط ٣، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٥.
٢١. شرح مشكلات شعر أبي تمام، المرزوقي، د. عبد الله سليمان الجربوع، مكتبة التراث بمكة المكرمة، مطبعة المدني، ط ١، ١٩٨٦.
٢٢. الشعرية، تزفتان تودوروف، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، ط ١، الدار البيضاء، ٢٠٠٠.
٢٣. شعرية أبي تمام، ميادة كامل إسبر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة دمشق ٢٠١١.
٢٤. الشواهد الشعرية في كتاب الموازنة للآمدي مقاربة نقدية، سميرة بوجرة، رسالة ماجستير، جامعة مولود معمري . تيزي أوزو، كلية الآداب واللغات. بدون تاريخ.
٢٥. الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي، د. محمد حسين الأعرجي، وزارة الثقافة بغداد ١٩٧٨.
٢٦. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د. جابر أحمد عصفور، دار المعارف القاهرة ١٩٧٣.
٢٧. عن الحرية أتحدّث، د. زكي نجيب محمود، دار الشروق، ط ٣، ١٩٨٩.
٢٨. فقه اللغة وسر العربية، أبو منصور الثعالبي، دار الكتب العلمية، بيروت بدون تاريخ.
٢٩. الفكر النقدي والأدبي في القرن الرابع الهجري، د. محمد عبد المنعم خفاجي، الناشر رابطة الأدب الحديث، ٢٠١٠.
٣٠. في الشعرية، د. كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط ١، بيروت ١٩٨٧.
٣١. الكلمة والجملة، منير سلطان، منشأة المعارف، ط ١، الإسكندرية ١٩٩٨.
٣٢. لسان العرب، ابن منظور، تحقيق عامر أحمد حيدر وعبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت ٢٠٠٣. وطبعة دار صادر، بيروت ٢٠٠٣.
٣٣. لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، ط ٢. الدار البيضاء ٢٠٠٦.
٣٤. محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، الراغب الأصفهاني، الناشر شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم ط ١، بيروت ١٤٢٠ هـ.
٣٥. المشاكلة والاختلاف قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه والمختلف، د. عبد

الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط ١، بيروت١٩٩٤.
٣٦. معجم الأدباء. إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، ياقوت الحموي، تحقيق د. إحسان عباس، ط ١، دار العرب الإسلامي، بيروت ١٩٩٣.
٣٧. المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، دار المعارف بمصر، ط ٢، ١٩٧٢.
٣٨. من حديث الشعر والنثر، د. طه حسين،، ط ١٠، دار المعارف بمصر ١٩٦٩.
٣٩. الموازنة بين أبي تمام والبحتري، أبو القاسم الآمدي، قدم له ووضع حواشيه وفهارسه إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط ١، بيروت ٢٠٠٦. وتحقيق السيد أحمد صقر، ط ٤، دار المعارف بمصر ١٩٩٢.
٤٠. مواقف النقاد من موازنة الآمدي قديماً وحديثاً دراسة تحليلية، محمد عيسى أحمد، أطروحة دكتوراه، جامعة أم درمان الإسلامية، كلية اللغة العربية، ٢٠١٠.
٤١. النظام في شرح ديوان المتنبي وأبي تمام، ابن المستوفي، تحقيق د. خلف رشيد نعمان، ط ١ بغداد، دار الشؤون الثقافية ٢٠٠١.
٤٢. النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، روز غريب، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٥٢.
٤٣. نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق المستشرق س. أ. بونيباكر، ليدن ١٩٥٦.
٤٤. النقد المنهجي عند العرب، د. محمد مندور، دار نهضة مصر للطبع والنشر، دون تاريخ.
٤٥. هبة الأيام فيما يتعلق بأبي تمام، يوسف البديعي، نشر الشيخ محمد المصطفى، القاهرة ١٩٣٤.
٤٦. الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، ط ١، المكتبة العصرية، بيروت ٢٠٠٦. و ط ٣، القاهرة دار إحياء الكتب العربية. دون تاريخ.

المبحث الثاني

منهج الثعالبي
في نقد شعر المتنبي

يتناول هذا البحث منهج الثعالبي في نقد شعر المتنبي ، محاولا إظهار نقاط القوة والضعف في المنهج الذي اختطه الثعالبي في نقد شعر المتنبي ، وتوقف البحث عند ثلاثة محاور رئيسة: أولاها: محور المعاني التي تكررت في شعر الشاعر ، وثانيها: محور عيوب شعر المتنبي ، وثالثها: محاسن شعره ، ولم يبخل هذا البحث عن كشف الخلل الذي انتاب محور العيوب ، فأغلب الآراء في هذا المحور هي آراء الصاحب بن عباد وهي آراء مبنية على الحقد الشخصي ؛ لأن الشاعر رفض مدحه بعد أن عرض عليه مشاطرة ملكه ، والثعالبي يعرض علينا آراء الصاحب دون أن يكون له رأي واضح فيها ، أما المحاسن فيكاد الثعالبي أن يكون السباق اليها ، وقد توقفنا في البحث عند بعض الخلل الذي انتاب منهجه في هذه الدراسة.

يعد كتاب(يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر) لأبي منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل الثعالبي النيسابوري المتوفّى٤٢٩هـ من الكتب التي جمعت بين الترجمة والنقد الأدبي ، ففي الكتاب جوانب تأريخية عن شخصيات الشعراء الذين درسهم المؤلف من حيث: الولادة والوفاة ، والنسب ، والأحداث التي مرت بها الشخصية ، وبعض ما يتصل بأخبارها ، وهناك جوانب نقدية أخذت من الكتاب مساحة لا بأس بها ، أبدى فيها المؤلف رأيه بأشعار الشعراء(العصريين) الذين درسهم[1] ، وقد اتسعت بعض تلك الدراسات حتى امتدت لأكثر من مئة صفحة

---

(١) العصريين: أراد به الثعالبي المعاصرين.

كما هو الحال في دراسته لأبي الطيب المتنبي المتوفّى٣٥٤هـ ، حتى إنه استل ما كتبه عن المتنبي في هذا الكتاب بكتيّب سمّاه(أبو الطيب المتنبي وما له وما عليه). وتأتي أهمية ما كتبه الثعالبي عن المتنبي من أن المؤلف أقرب زمناً إلى الشاعر من آخرين ترجموا له ، كابن خلّكان ت٦٨١ هـ صاحب(وفيات الأعيان) ، ويوسف البديعي ت١٠٧٣ هـ صاحب(الصبح المنبي) ؛ ولأن الثعالبي من النقاد المحايدين الذين وقفوا موقفاً وسطاً من الشاعر ، فهو يعترف للشاعر بحسناته ، ويقرّ ببعض مساوئه الفنية ، مدركاً أن ذلك لا يغضّ من قيمته بوصفه شاعراً كبيراً ، فهو:"نادرة الفلك وواسطة عقد الدهر في صناعة الشعر"[١] ، ولذا تجد الثعالبي يقف عند بواعث تأليف الصاحب ابن عباد ت٣٨٥هـ رسالته(الكشف عن مساوىء شعر المتنبي) ، في الطعن على المتنبي ، لترفّع الأخير عن إجابة دعوته بالرغم من أن الصاحب ضمن له مشاطرته ملكه إن هو قصده: "فاتخذه غرضاً يرشقه بسهام الوقيعة ، ويتتبع عليه سقطاته في شعره وهفواته ، وينعى عليه سيئاته وهو أعرف الناس بحسناته ، وأحفظهم لها ، وأكثرهم استعمالا إياها ، وتمثلاً في محاضراته ومكاتباته"[٢] ، ثم التفت إلى كتاب الوساطة فبيّن أن القاضي الجرجاني ت٣٩٢ هـ ألفه للرد على رسالة الصاحب: "فأحسن وأبدع ، وأطال وأطاب ، وأصاب شاكلة الصواب ، واستولى على الأمد في فصل الخطاب ، وأعرب عن تبحّره في الأدب ، وعلم العرب ، وتمكّنه في جودة الحفظ ، وقوّة النقد ، فسار الكتاب مسير الرياح ، وطار في البلاد بغير جناح"[٣] ، وقد أشار الثعالبي في أحايين كثيرة إلى ما أخذه من رسالة الصاحب وكتاب الوساطة في نقده شعر المتنبي.

وإنك لتجد باحثين ونقاداً في العصر الحديث يستبعدون كون الثعالبي ناقداً لولا الفصل الذي قدّمه عن المتنبي في اليتيمة ، يقول الدكتور محمد مندور: "وإنما نقف

---

(١) يتيمة الدهر، ١٢٦/١.

(٢) م. ن، ١٣٨/١.

(٣) م. ن، ٤/٤.

عند اليتيمة لأن صاحبها قد جمع في فصل طويل طائفة من أخبار المتنبي وما أخذ على شعره من مآخذ أو روي فيه من محاسن"[1] ، ويقول الدكتور إحسان عباس: "لا يعدّ الثعالبي في النقاد ، لأن كتبه التي تتصل بالشعر لا تصور إلا ذوقاً فردياً خالصاً ، من العسير تبيّن أساس نقدي له ، سوى إعجابه باللون الحضري في أشعار معاصريه"[2] ، وهما قولان ينفيان كون الثعالبي من النقاد ، ولكن رأي الدكتور محمد مندور يشير في الأقل إلى الجهد النقدي الذي قدّمه الثعالبي في نقده شعرالمتنبي: "ونحن لو غضضنا النظر عما في مثل هذا القول من اعتساف ، ثم نظرنا إلى الأمر من زاوية عملية استطعنا أن نكتشف موقع الثعالبي من المعركة النقدية حول المتنبي بصورة دقيقة ، وعرفنا مدى إسهامه فيها دون اللجوء إلى الغلو الذي يجرّ التعميم إليه"[3]. ومن الغريب أنك تجد الدكتور إحسان عباس تارة ينفي الجهد النقدي الذي قدّمه الثعالبي في المعركة الدائرة حول شاعرية المتنبي فيقول:"لم يكن جهد النقاد في مطلع القرن الخامس سوى تقرير ما سبق على نحو من التنسيق ـ كما فعل الثعالبي- "[4] ، وتارة يتحدث عن جديد الثعالبي في نقد شعر المتنبي ، فيثبت له قصب السبق إذ يقول: "وتمتاز دراسة الثعالبي بأشياء جديدة لم نجدها فيما ألّف عن المتنبي من قبل ، منها: معانيه التي حلّها الكتاب في رسائلهم ، مثل الصاحب والصابي والضبّي والخوارزمي. ونماذج من المعاني التي سرقها منه الشعراء. والمعاني التي كرّرها في شعره. والتوسع في ضروب محاسنه."[5] ، وكنا ننتظر من الدكتور إحسان عباس أن ينصف الثعالبي فينظر إلى نقده شعر المتنبي من خلال تلك الحقبة التأريخية التي انقسم فيها النقاد إلى فريقين حول الشاعر: من مطنب في تقريظ الشاعر ، ومن عائب يجتهد في

---

(١) النقد المنهجي عند العرب، ٣٠٣.

(٢) تاريخ النقد الأدبي، ٣٧٤.

(٣) دراسات توثيقية وتحقيقية، ٣٧١.

(٤) تاريخ النقد الأدبي، ٣٧٣.

(٥) م. ن، ٣٧٥.

إظهار معايبه ، وأن يقدر للرجل موقعه من الخصومة النقدية حول المتنبي في تلك الحقبة التأريخية.

عقد الثعالبي عدة فصول في نقد شعر المتنبي ، أهمها: (أنموذج لسرقات الشعراء منه) ، ذكر فيه أربع عشرة سرقة ، ومنها(صدر من سرقاته) ، ذكر فيه عشرين سرقة سوى ما أورده القاضي الجرجاني في كتابه الوساطة ، ومنها: (بعض ما تكرّر في شعره من معانيه) ، ذكر فيه ثمانية وعشرين معنى مكرراً ، ومنها: (ما ينعى على أبي الطيب من معائب شعره ومقابحه) ، ذكر فيه ثمانية عشر عيباً ، ومنها: (المحاسن والروائع والبدائع والقلائد والفرائد التي زاد فيها على من تقدّم ، وسبق جميع من تأخّر) ، أحصى فيه إحدى وعشرين حسنة.

ويلاحظ أن الثعالبي لم يجعل السرقات ضمن عيوب الشاعر ، وهذا ملمح مهم في نقده ، ربما لأن المؤلف وجد أن أغلب هذه السرقات مًما يقع ضمن دائرة التأثير وألتأثر ، أو نقل المعنى إلى غرض آخر ، أو غير ذلك مما تسامح به النقاد القدماء ، وأشار في ستة مواضع إلى تجويد المتنبي فيها ، وهذه السرقات هي: الأولى والسابعة والعاشرة والحادية عشرة والثالثة عشرة والتاسعة عشرة ، نذكر منها على سبيل التمثيل السرقة العاشرة:

١٠- وقال بعض العرب ، وهو من الأمثال السائرة: **(من الطويل)**

إذا بــلّ مــن داءٍ بــه ظــنّ أنّــه نجــا، وبــه الــداءُ الــذي هــو قاتلُــهْ

أخذه أبو الطيب فقال وأحسن: **(من الوافر)**

وإنْ أســلمْ فمــا أبقــى، ولكــنْ ســلمْتُ مــن الحمــامِ إلى الحمــامِ"[1]

ومن أمثلة هذه التعليقات قوله في السرقة الأولى: "أخذه أبو الطيب فجوّده"[2] ، وقوله في السرقة السابعة: "أخذه أبو الطيب وزاد فيه حسن التشبيه"[3] ، وقوله في

---

(١) يتيمة الدهر، ١/١٥٠ . ١٥١.

(٢) م. ن، ١/١٤٨.

(٣) م. ن، ١/١٤٩.

السرقة الحادية عشرة: "أخذه أبو الطيب فأكمل الوصف وأظهر الغرض"[1] ، وقوله في السرقة الثالثة عشرة: "أخذه أبو الطيب فأوقع التشبيه على الجملة"[2] ، وقوله في السرقة التاسعة عشرة: "ولن يخلو المتنبي من إحدى ثلاث: إما أن يكون ألمّ بهذا المصراع فحسّنه وزيّنه ، وصار أولى به ، وإما أن يكون قد عثر بالموضع الذي عثر به ابن المعتز فأربى عليه في جودة الأخذ ، وإما أن يكون قد اخترع المعنى وابتدعه وتفرّد به ، فلله درّه! وناهيك بشرف لفظه ، وبراعة نسجه"[3] ، ولكنه تغافل عن تجويد المتنبي في السرقة السادسة عشرة:

١٦- وقال عبيد الله بن طاهر: **(من الطويل)**

وجرّبتُ حتى لا أرى الدهرَ مغربا ... عليّ بشيءٍ لم يكنْ في تجاربي

أخذه أبو الطيب..... فقال: **(من الطويل)**

عرفتُ الليالي قبل ما صنعتْ بنا ... فلمّا دهتْنا لم تزدْني بها علْما"[4]

فلم يذكر الثعالبي تجويد المتنبي لهذا المعنى الذي أخذه ، فبيت المتنبي أحكم نسجاً وأبعد تأثيراً.

أمّا سرقات الشعراء منه فالذي ذكره الثعالبي غيض من فيض ، إذ امتد تأثير المتنبي في شعراء عصره ليشمل شعراء آخرين لم يذكرهم الثعالبي ، ومنهم أبو فراس الحمداني ت٣٥٧هـ والشريف الرضي ت٤٠٦ هـ[5] ، وهذان الشاعران ممن عاصرهما الثعالبي.

* * *

(١) يتيمة الدهر ، ١/١٥١.

(٢) م. ن، ١/١٥١.

(٣) م. ن، ١/١٥٣.

(٤) م. ن، ١/١٥٢.

(٥) تنظر: فاعلية قصيدة المتنبي في الشعر العربي حتى منتصف القرن السابع الهجري، ٨٦، ٨٧، ٩٠، ٩٧، ٩٨، ١٠٠، ١٠١، ١٠٦، ١٠٩، ١١٠، ١١٨، ١١٩، ١٢٢، ١٣٣، ١٣٤، ١٣٥، ١٣٦، ١٣٧

وعرض الثعالبي في فصل(بعض ما تكرّر في شعره من معانيه) لفكرة ظنّها الدكتور محمود السمرة من مبتكرات النقد الغربي الحديث وهو باب(السرقة الشخصية) أو(تكرار الشاعر أفكاره وعباراته وصوره الشعرية)[1] ، ولعله لم يطّلع على ما كتبه الثعالبي في هذا الفصل ، بل قل لم يطّلع على ما كتبه القاضي الجرجاني نفسه في كتابه الوساطة: "حيث أشار في حديثه عن سرقات المتنبي إلى المعاني التي ذكرها في أشعاره ، ونقل الثعالبي عنه بعض شواهده وأضاف إليها شواهد ممّا استقرأه هو من ديوان الشاعر ، وعقد للظاهرة فصلا سمّاه(ما تكرّر في شعره من معانيه) ، أورد فيه ثمانية وعشرين شاهداً نقل منها ثمانية عن الجرجاني ، وخرج بالبقية من استقرائه ديوان الشاعر"[2]. وأثنى الدكتور محمد مندور على هذه الناحية من دراسة الثعالبي النقدية للمتنبي ، وأشار إلى أنها: "باب لم نجد له مثيلا عند النقاد ، وهو عظيم الأهمية لأن تكرار الشاعر لبعض المعاني قد يدلّ على امتلائه بها ، وانشغاله بأمرها ، حتى لنستطيع أن نرى فيها أفكاره الأساسية"[3] ، لكنّه سرعان ما يعترض على نقد الثعالبي فيتّهمه بضعف الشخصية وفقر التفكير إذ يقول:"وإذن فلهذا التكرار دلالته ، ومع ذلك نرى الثعالبي لا يفطن إلى شيء من تلك الدلالة ، أو على الأقل لا يشير إلى شيء منها ، وأنه يورد الأبيات المتحدة المعنى أو المتقاربة في صمت ، بحيث لا ندري ماذا يقصد بذلك ، بل لا نحسّ بحكمه على هذا التكرار أهو عيب في الشاعر أم حسنة له؟ وفي هذا تعزيز لما قلنا عن هذا المؤلف من ضعف الشخصية وفقر التفكير"[4] ، وقد يبدو الدكتور محمد مندور متعجلاً بعض الشيء في حكمه هذا على الثعالبي ، فقد وجدنا أن بعض أبيات المعاني المكررة قد أوردها المؤلف في فصل

---

(١) ينظر: القاضي الجرجاني الأديب الناقد، ٢٠٩.

(٢) دراسات توثيقية وتحقيقية، ٣٧٥.. وتنظر شواهد الجرجاني في الوساطة في الصفحات ٢٢٦، ٢٤٠، ٢٩٧، ٣٢٣، ٣٤٣، ٣٥١، ٣٦٤. وتنظر شواهد الثعالبي في يتيمة الدهر: ١/١٥٤، ١٥٥، ١٥٨، ١٦٠.

(٣) النقد المنهجي عند العرب، ٣٠٤

(٤) م. ن، ٣٠٦.

محاسن الشاعر ، كقول المتنبي من قصيدة في مدح سيف الدولة: **(من الطويل)**

وما الحسنُ في وجهِ الفتى شرفٌ له إذا لم يكنْ في فعلِهِ والخلائقِ

وقال في وصف الخيل: **(من الطويل)**

إذا لم تشاهدْ غيرَ حسنِ شياتِها وأعضائِها فالحسنُ عنك مغيَّبُ[1]

فقد ذكرهما الثعالبي في مبحث(إرسال المثل والاستملاء والموعظة)[2] ، كما أورد البعض الآخر في فصل(معائب الشاعر ومقابحه) ، كقول المتنبي: **(من مخلع البسيط)**

نالَ الذي نلتُ منه منّي للهِ ما تصنعُ الخمورُ[3]

فقد ذكره المؤلف في مبحث(امتثال ألفاظ المتصوفة واستعمال كلماتهم المعقدة ومعانيهم المغلقة)[4] ، فضلا عن أن إفراد المؤلف فصلا لهذا الموضوع بعيداً عن فصلي المساوىء والمحاسن ، يوحي للقارىء أن المؤلف لم يكن بصدد استهجان تلك المعاني المكرّرة أو استحسانها ، بقدر ما كان هدفه رصدها وإحصاءها.

ومن أجل ذلك حاول الدكتور محمد مندور أن يرتق العيب في نقد الثعالبي ، فذهب إلى أنّ المعاني التي تكررت في شعر المتنبي نوعان ، أولهما: المعاني المشتركة التي أصبحت من تقاليد الشعر ، فهي تتكرر لذلك ، وثانيهما: المعاني التي تأصّلت في نفس الشاعر واتصلت بها ، ومنها ما يقوله الشاعر ، فيروق له ، فيكرّره[5] ، وينبري الدكتور محمود الجادر للردّ على رأي الدكتور محمد مندور بقوله: "أمّا التحليل الذي خرج الدكتور(محمد مندور) به فلا يعدو أن يكون ضرباً من التوسع في التعليل الذي ساقه الثعالبي نفسه ، ولم يتنبه هو له(كذا) ، فأمّا المعاني التي ذكر أنّها(أصبحت من تقاليد الشعر) فقد أشار الثعالبي إليها عندما قال في بعض معاني المتنبي المكرّرة: (وقال في معنى

---

(١) ينظر: يتيمة الدهر، ١/١٥٩ . ١٦٠.

(٢) ينظر: م. ن، ١/٢٢٢ . ٢٢٣.

(٣) ينظر: م. ن، ١/١٥٩.

(٤) ينظر: م. ن، ١/١٨٧. وسيأتي رأينا بهذا البيت في موضعه من المعائب والمقابح.

(٥) ينظر: النقد المنهجي عند العرب، ٣٠٦ . ٣٠٩.

قد تصرّفت فيه الشعراء) ، وعندما قال في معنى مكرّر آخر: (والأصل فيه قول النبي(ص): نُصرتُ بالرعب ثم أكثر الناس منه) ، أو ليس قوله (وتصرّفت فيه الشعراء) و(أكثر الناس منه) تعبيراً أبرع من تعبيره الذي ظنّ أنّه يسدّ به النقص؟"[1] ، وقد ذكر الثعالبي أنّ بعض المعاني التي كرّرها الشاعر لها أصول في الشعر العربي ومنها: المعنى الخامس عشر ، والسادس عشر ، والتاسع عشر ، فقد ردّ الثعالبي المعنى الخامس عشر في قول المتنبي وقد أهداه عبيد الله بن خراسان هديّة: **(من المنسرح)**

هديـــة مـــا رأيـــتُ مهـــديها إلا رأيـــتُ العبـــادَ في رجـــلِ

إلى قول أبي نواس: **(من السريع)**

لـــيس علـــى اللهِ بمســـتنكرٍ أنْ يجمـــعَ العـــالمُ في واحـــدِ[2]

ولكنّ تعليقات الثعالبي على الأبيات التي كرّر الشاعر فيها معانيه تبقى ضئيلة قياساً إلى عدد المعاني المكرّرة التي بلغ عددها ثمانية وعشرين معنى.

وفات الثعالبي أنه لم يذكر جميع أبيات تلك المعاني بتسلسلها الزمني ، ذلك أنّ رصد تكرار المعاني في شعر شاعر يستدعي التعرف على حيثية القصيدة التي ضمّنها الشاعر ذلك المعنى لأوّل مرّة ، وذلك بتحديد تأريخ تلك القصيدة ، أو بالتعرف على الدواعي أو الأحداث التي اقترنت بها تلك القصيدة ، وكذا الأمر في المناسبات التي تكرّر فيها ذلك المعنى ، وهو ما لم يفعله الثعالبي ممّا قلّل من قيمة الجهد النقدي الذي بذله في هذا الفصل ، وبذلك ضاعت الفرصة أحياناً على القارىء لمتابعة تطوّر حركة المعنى عند الشاعر ، فقد عرض الثعالبي خمسة عشر معنى من المعاني التي تكررت في شعر الشاعر بهذه الطريقة المشوّشة المضطربة ، وهذه المعاني هي: المعنى الخامس والسادس والثامن والتاسع والحادي عشر والرابع عشر والخامس عشر والسادس عشر والسابع عشر والتاسع عشر والحادي والعشرون والثاني والعشرون

---

(١) دراسات توثيقية وتحقيقية، ٣٧٦. والأفصح: يتنبه عليه.

(٢) يتيمة الدهر، ١٥٧/١. وينظر: المعنى السادس عشر، م. ن، ١٥٨/١. والمعنى التاسع عشر، م. ن، ١٥٨/١ . ١٥٩.

والخامس والعشرون والسادس والعشرون والثامن والعشرون وسنذكر امثلة منها:

٥- وقال: **(من المتقارب)**

ومـــالٍ وهبـــتَ بـــلا موعـــدِ وقِـــرْنٍ ســـبقتَ إليـــه الوعيـــدا

وقال: **(من المتقارب)**

لقـد حـالَ بالسـيفِ دونَ الوعيـدِ وحالـتْ عطايـاه دونَ الوعـودِ"[1]

ومعروف لدى الجميع أنّ البيت الثاني هو من القصيدة التي كتبها إلى السلطان من حبسه ، وهي حادثة عرضت للشاعر في صباه ، بينما البيت الأول هو من قصيدة مدح بها بدر بن عمار وهي بلا شك متأخّرة عن القصيدة الأولى.

٦- وقال: **(من الطويل)**

ومـا رغـبتي في عسـجدٍ أسـتفيدُهُ ولكنّهـا في مفخـرٍ أسـتجدُّهُ

وقال: **(من الوافر)**

فسـرتُ إليـكَ في طلـبِ المعـالي وسـارَ سـوايَ في طلـبِ المعـاشِ"[2]

فالبيت الأول من قصيدة مدح بها كافوراً ، والثاني من قصيدة كان قد مدح بها أبا العشائر ، ولا شك في أن قدوم المتنبي إلى مصر ومدحه كافوراً كانا في مرحلة متأخّرة عن مرحلة قدومه إلى بلاد الشام ومدحه أبا العشائر.

٧- وقال: **(من الخفيف)**

الـذي زلْـتُ عنـه شـرقاً وغربـاً ونـداهُ مقـابلي مـا يـزولُ

وقال: **(من الطويل)**

ومَـن فـرَّ مـن إحسـانِهِ حسـداً لـه تلقّـاه منـه حيـثُ مـا سـارَ نائـلُ"[3]

فالبيت الأول من لاميته التي نظمها في العراق بعد القطيعة مع سيف الدولة ،

---

(١) م. ن، ١/١٥٥.

(٢) م. ن، ١/١٥٥.

(٣) ينظر: م. ن، ١/١٣٢ - ١٣٣.

والثاني من لامية له كان الشاعر قد نظمها في رحاب سيف الدولة في حلب.

ومّما يؤكد خلل المنهج عند الثعالبي أنه ذكر بعض المعاني التي كرّرها المتنبي في غير هذا المبحث ، وكان حقها أن يذكرها فيه ، منها على سبيل المثال ، قول الشاعر في مدح سيف الدولة: **(من الطويل)**

وقيّدتُ نفسي في هواكَ محبّةً ومَن وجدَ الإحسانَ قيداً تقيّدا

وقال في مدحه أيضا: **(من الكامل)**

يا مَن يقتّلُ مَن أرادَ بسيفِهِ أصبحتُ مِن قتلاكَ بالإحسانِ

فقد ذكر الثعالبي هذا التكرار في مبحث (ذكر ابتداء أمره)[1].

* * *

وإلى الآن لم نتحدث عن أهم وأخطر ما في نقد الثعالبي لشعر المتنبي ، ولعل أهم فصلين في نقد الثعالبي شعر المتنبي هما: فصل المعائب والمقابح ، وفصل المحاسن والروائع. فقد أحصى الثعالبي ثمانية عشر مأخذا على المتنبي ، بدا فيها مسلما لآراء من سبقوه: "حتى لتكاد تجزم بأنه لا رأي له في شيء"[2] ، وبدا فيها ناقلا أكثر مما هو متأملاً ومحاججاً ، فقد: "كان جهده فيها جهد الجامع لا جهد الناقد ، إذ إنها جميعاً ممّا أشار إليه الحاتمي ت٣٨٨هـ أو الصاحب أو الجرجاني ، إلا أن الثعالبي لم يبخل بالتعليل النقدي حيناً ، أو بزيادة الشواهد حيناً آخر"[3] ، وإن كانت هذه التعليلات على قلّتها غير مقنعة في بعض الأحيان: "ولعل الروح التي سيطرت على دراسة معايب شعر المتنبي هي الروح التعليمية التي لم تزل تدفع الثعالبي إلى جمع الآراء وتصنيفها وعرضها دون التدخّل فيها قبولاً أو رفضاً ، ولهذا فإن قيمة هذه الدراسة تتمثل في إعطائها صورة تأريخية صادقة للمآخذ التي سجّلها معاصرو المتنبي

---

(١) م. ن، ١٥٦/١.

(٢) النقد المنهجي عند العرب، ٣٠٢.

(٣) دراسات توثيقية وتحقيقية، ٣٧٣.

عليه وسلّم بها الجيل التالي(كذا)"[1] ، وكأنّ الوقت لم يحن بعد لظهور ناقد يناقش ويحاجج خصوم الشاعر ، بل وكأنّ آراء الصاحب والحاتمي وأمثالهما ما زالت تحظى بقبول جمهور النقدة.

وأوّل هذه المعايب التي ذكرها الثعالبي: (قبح المطالع) ، وهذه القضية ومثيلاتها التي ذكرها الثعالبي وعدّها عيوباً: كاستكراه التخلّص وقبح المقاطع أوتلك التي عدّها بالمقابل محاسن: كحسن المطالع وحسن التخلص وحسن المقاطع ، إنّما هي من مخرجات النقد القديم ، حيث اعتقد نقادنا القدماء أن مفاتيح جودة القصيدة هي حسن المطلع وحسن التخلص وحسن المقطع(الختام) ، ولعل هذا المنحى النقدي كان قد ارتبط بطبيعة القصيدة العربية القديمة ، كونها قصيدة معدّة للإنشاد فهي تقرع السمع فكان حسن المطلع ، وامتازت بكونها تشتمل على مقدّمة قد تكون لا علاقة لها بغرضها الشعري ولذا أصبح لزاماً على الشاعر أن يبحث عن مخرج يوصله إلى الغرض الشعري ، فكان حسن التخلص ، وحين يشارف الشاعر على الانتهاء من قصيدته كان ينبغي له أن يأتي ببيت يحبس فيه الأنفاس فلا تكون هناك زيادة لمستزيد ، فكان حسن المقطع ، ومثل هذه المنطلقات النقدية قد لا تتماشى مع طبيعة النقد الحديث لاختلاف الأحوال ، وارتباط طبيعة القصيدة الحديثة بهذه الأحوال حيث أصبحت القصيدة معدّة للقراءة والتأمّل ، وبذلك تخلّصت من المقدّمات ، ممّا جنّبها الكثير ممّا عيب على الشعر القديم.

ومن بين المطالع التي اعترض عليها الثعالبي قول الشاعر: **(من الطويل)**

وفاؤُكما كالربعِ أشجاهُ طاسِمُهْ بأنْ تُسعدا والدمعُ أشفاهُ ساجِمُهْ

قال الثعالبي: "وهو ممّا تكلّف له اللفظ المعقّد ، والترتيب المتعسّف ، لغير معنى بديع يفي شرفه وغرابته بالتعب في استخراجه ، ولا تقوم فائدة الانتفاع به بإزاء التأذّي باستماعه"[2] ، ومصدر هذا النقد هو ركون الثعالبي إلى ما تقرّر عند النحويين من

---

(١) م. ن، ٣٧٣. والأفصح الآتي أو اللاحق.

(٢) يتيمة الدهر: ١٦٢/١.

عدم جواز الإخبار عن المبتدأ قبل تمامه ، وكان الوجه أن يقول وفقا لما تقرّر عندهم: وفاؤكما بأن تسعدا كالربع أشجاه طاسمه ، متغافلاً عن هذا التشبيه الغريب الذي أفرغه الشاعر في أوّل البيت: "فهذا المعنى الغريب محتاج إلى تعبير غريب.... ولا بدّ أن تكون الغرابة مظهر هذا التأنّق اللفظي ، كما كانت الغرابة مظهر ذلك التأنق المعنوي"[1] ، فالمتنبي حاول وهو في مقتبل التجربة الأولى أمام هيبة الأمير الحمداني ، أن يصوغ شعورا فيّاضاً لا يخلو من الاختلاط وعدم وضوح الرؤيا ، لكنّ هذا الشعور الفيّاض لا يمكن أن يصاغ إلا في نسق أسلوبي يتّسق معه ، حتى لو كان هذا النسق الأسلوبي ممّا يغضب بعض النحويين.

ومن المطالع التي اعترض عليها الثعالبي مطلع يائيته في كافور ، يقول الثعالبي: "وكقوله في استفتاح قصيدة في مدح ملك يريد أن يلقاه بها أول لقية: **(من الطويل)**

كفى بكَ داءً أنْ ترى الموتَ شافيا وحسبُ المنايا أنْ يكنَّ أمانيا

وفي الابتداء بذكر الداء والموت والمنايا ما فيه من الطيرة ، التي تنفر منها السوقة فضلا عن الملوك"[2] ، وهذا ممّا اضطرب فيه الثعالبي أشدّ الاضطراب ، فقد جعل البيت نفسه في المحاسن والروائع والبدائع والقلائد والفرائد ، في مبحث (إرسال المثلين في مصراعي البيت الواحد)[3] ، ولنا أن نتساءل كيف يكون البيت نفسه ممّا يعاب على الشاعر ، ثم يكون ممّا يستجاد ويستحسن له ، أليس هذا دليلا على تخبّط الثعالبي؟ وليس لدينا أيّ تفسير لهذا التخبّط سوى أنّ الثعالبي حين عاب البيت المذكور كان واقعاً تحت تأثير آراء الصاحب بن عباد ، ودليلنا على ذلك أنّ الثعالبي بعد أن انتهى من كلامه السابق نقل حكاية عن الصاحب يؤيّد بها ما ذهب إليه ، ولكنه لما عاد إلى نفسه وخلا إلى تأمّلاته التي تحبّب إليه شعر المتنبي ذكر ما ذكر من محاسن البيت ، إذ عدّه من أمثلة: (إرسال المثلين في مصراعي البيت الواحد) ،

---

(١) مع المتنبي، ٣٥١/٢.

(٢) يتيمة الدهر: ١٦٢/١.

(٣) ينظر: م. ن، ٢١٨/١.

وبعيداً عن المثل أو الحكمة في شعر المتنبي فإن البيت يعبّر عن تجربة مريرة أوصلت الشاعر إلى حال من اليأس الذي تستوي فيه الأماني مع المنايا ، إنه مستهل القصيدة الذي تفجّرت فيه آلام الشاعر بعد فراقه الممض لصديق العمر سيف الدولة الحمداني- الصديق الذي أعيا الشاعر- ليجد نفسه أمام كافور- العدو المداجي- فجاء البوح حواراً صامتاً عبر هذا (المونولوج الداخلي) الذي يسمّيه شراح الدواوين (التجريد) ، ومما يؤكّد ذلك قول الشاعر في البيت الثاني:

تمنّيتها لمّا تمنّيتَ أنْ ترى صديقاً فأعيا، أو عدوّاً مداجيا[1]

وفي اعتراض آخر للثعالبي على ابتداءات الشاعر ينقل لنا قول الصاحب: "ومن افتتاحاته العجيبة قوله لسيف الدولة في التسلية عند المصيبة: **(من الطويل)**

لا يحزنِ اللهُ الأميرَ فإنّني لآخذٌ من حالاتِه بنصيبِ

قال الصاحب: لا أدري لِمَ لا يحزن سيف الدولة إذا أخذ المتنبي بنصيب من القلق"[2] ، وردّ الواحدي ت٤٦٨ هـ بقوله:"وغلط الصاحب في هذا البيت فظنّ أنه يقول: لا يحزنُ الله الأمير بالرفع على الخبر... فليس الأمر على ما توهّم ، والنون مكسورة وهو دعاء"[3] ، والغريب في الأمر أنّ الثعالبي هو الذي نبّه الأذهان على خصّيصة في شعر المتنبي ، وهي مخاطبة الممدوح من الملوك بمثل مخاطبة المحبوب والصديق ، فإذا عرفنا ذلك فهل يبقى معنى لكلام الصاحب؟ وهل نستكثر على الشاعر أن يدعو الله أن لا يحزن قلب الأمير الحمداني ، فإنه إن حزن كان للشاعر نصيب في ذلك الحزن أيضا لمشاركته إياه في أحواله؟ ألا يعد هذا(رفعا لنفسه عن درجة الشعراء ، وتدريجا لها إلى مماثلة الملوك) على حدّ تعبير الثعالبي نفسه؟

ويعيب الثعالبي على الشاعر في مبحث سمّاه: (اتباع الفقرة الغرّاء بالكلمة العوراء والإفصاح بذلك في شعره عن كثرة التفاوت وقلة التناسب ، وتنافر الأطراف ،

---

(١) العرف الطيب، ٤٧٢.

(٢) يتيمة الدهر: ١٦٣/١.

(٣) شرح ديوان المتنبي، الواحدي، ٤٨٥.

وتخالف الأبيات)[1] ، ويفصّل الكلام على مناحي هذا العيب في شعر الشاعر فيذكر أن من أنماطه: "إبعاد الاستعارة ، أو تعويص اللفظ ، أو تعقيد المعنى... والخروج إلى الإفراط والإحالة والسفسفة ، والركاكة والتبرّد والتوحّش ، باستعمال الكلمات الشاذّة"[2] ، مع أن المؤلف قد خصّ إبعاد الاستعارة بالعيب الثامن ، وخصّ تعويص اللفظ أو تعقيد المعنى بالعيب الثالث ، وخصّ الخروج إلى الإفراط والإحالة بالعيب العاشر ، وخصّ السفسفة والركاكة بالعيب السابع ، وخص التوحّش باستعمال الكلمات الشاذّة بالعيب السادس ، وهذا خلل في المنهج ، وكان ينبغي للثعالبي أن ينقل أمثلة هذا المبحث إلى تلك المباحث ، فضلا عن أن المؤلف لم يشر في الأمثلة التي اختارها من شعر الشاعر في هذا المبحث إلى أي أنماط العيوب تنتمي تلك الأبيات ، وكأنّه ترك للقارىء تلك المهمة.

وبدا الثعالبي أحيانا في هذا المبحث مضطرباً ، فبينا هو يأخذ برأي الصاحب في بيتين للشاعر ، يقول الثعالبي: "وذكر الصاحب أنه من أوابده التي لا يسمع طول الأبد بمثلها: **(من الطويل)**

إذا كان بعضُ الناسِ سيفاً لدولةٍ ... ففي الناسِ بوقاتٌ لها وطبولُ

فإنْ تكنْ الدولاتُ قسماً فإنّها ... لَمن وردَ الموتَ الزؤامَ تدولُ

قال الصاحب: قوله (الدولات) و(تدول) من الألفاظ التي لو رزق فضل السكوت عنها لكان سعيداً"[3] ، ومع علمنا أن(الدولات) جمع دُولة بالضم ، بمعنى الفيء ، وهي لفظة عربية سليمة مستعملة ، ولم يذكر شراح الديوان وأصحاب المعاجم أنها من الأوابد[4] ، فإذا بالثعالبي يفاجئك في مكان آخر فينقض كل ما ذكره هنا ، فقد جعل الثعالبي لفظ (الدولات) من الألفاظ الرشيقة الشريفة ، وعد قول المتنبي في

---

(١) يتيمة الدهر، ١٦٣/١.

(٢) م. ن، ١٦٤/١.

(٣) م. ن، ١٦٥/١.

(٤) ينظر: شرح ديوان المتنبي، الواحدي، ٥٣٨. والعرف الطيب، ٣٧٦. وينظر: لسان العرب، ٢٥٢/١١.

مدح كافور والتعريض بالقدح في سيف الدولة: **(من البسيط)**

قالوا: هجرتَ إليه الغيثَ؟ قلتُ لهم: إلى غيـــوثٍ يديـــهِ والشـــآبيبِ

إلى الـذي تهـبُ الـدولاتُ راحتَـهُ ولا يمـــنُّ علـــى آثـــارِ موهـــوبِ

من المحاسن والروائع في مبحث سمّاه: (إبراز المعاني اللطيفة في معارض الألفاظ الرشيقة الشريفة)[1] ، وأغلب الظن أن الثعالبي لم يراجع كتابه اليتيمة ، أو لم يحسن مراجعته قبل أن يكون الكتاب بين أيدي الناس ، ولو فعل ذلك لأسقط كثيرا من آراء الصاحب بن عباد من الكتاب ، ليس لأن آراء الصاحب تعبّر عن غرض شخصي ، وأن نقده قائم على الانتقاص من شخص الشاعر ؛ لأنّه لم يمدحه فحسب ، وإنّما لأنّنا وجدنا أنّ للثعالبي آراء مخالفة لرأي الصاحب ولكنّه لم يفصح عنها في أوانها ، ممّا يرجّح أنّ هناك بعض الخلل في المنهج.

ومن أمثلة هذا المبحث(اتباع الفقرة الغرّاء بالكلمة العوراء) الذي اضطرب فيه الثعالبي ، وأبان عن خلل في المنهج ، قوله معلّقا على بيت المتنبي: **(من الكامل)**

كـم وقفـةٍ سـجرتْكَ شـوقاً بعـدما غـــرِيَ الرقيـــبُ بنـــا ولجَّ العـــاذلُ

"فلم يحسن موقع قوله(سجرتك) أي ملأتك (هكذا الرواية بالجيم ، ولو كانت بالحاء من السحر لم يكن بأس)"[2] ، ومع أن قوله(سجرتك شوقا) في البيت تعني ألهبتك شوقاً ، ومنه سجر التنّورَ أي أحماه ، فإن رواية(سحرتك) مروية أيضاً[3].

ومن أمثلة هذا المبحث ، قوله معلّقاً على بيت المتنبي: **(من الكامل)**

يـا افخـرْ فـإنَّ النـاسَ فيـكَ ثلاثـةٌ مســـتعظمٌ، أو حاســـدٌ، أو جاهـــلُ

"أي: ياهذا افخر ، فحذف المنادى ، وتباغض وتبادى"[4] ، مستغرباً حذف الشاعر للمنادى ، ومن النحاة من يوجّه الموضوع توجيها آخر ، فيجعل(يا)حرف تنبيه فلا

---

(١) يتيمة الدهر، ٢٣٣/١.

(٢) م. ن، ١٦٦/١.

(٣) العرف الطيب، ١٨١.

(٤) يتيمة الدهر، ١٦٧/١.

حذف في الكلام ، ومهما يكن من أمر فإنّ حذف المنادى قبل فعل الأمر قد ورد في شعر العرب ، ومنه قول ذي الرمة: **(من الطويل)**

ألا يا اسلمي يا دارَ ميَّ على البِلى ولا زالَ منهلّاً بجرعائِكِ القَطْرُ[1]

وعاب الثعالبي على المتنبي في مبحث سمّاه: (عسف اللغة والاعراب) ، قول المتنبي: **(من الوافر)**

شديدُ البعدِ مِن شربِ الشمولِ تُرنجُ الهندِ أو طلعُ النخيلِ

بقوله: "والمعروف عند العرب الأترج ، والترنج مما يغلط فيه العامّة ، قال الصاحب: لا أدري الاستهلال أحسن ، أم المعنى أبدع ، أم قوله ترنج أفصح؟"[2] ، والغريب أن الثعالبي مع كل تلك الثقافة اللغوية العريضة التي يملكها غاب عنه ، أنّ هذا اللفظ (تُرنج) هو لغة في(الأُترج) ، حكى أبو عبيدة ذلك[3].

كما اعترض على أبيات المتنبي التي ساير فيها النحو الكوفي ، ومن ذلك قول الشاعر: **(من الكامل)**

بيضاءُ يمنعُها التكلمَ دلُّها تيهاً، ويمنعُها الحياءُ تميسا

قال الثعالبي: "فنصب(تميس) مع حذف أنْ ، وهو ضعيف عند أكثر النحويين"[4] ، ونسي الثعالبي أنّ الشاعر كوفي المولد والمنبت ، وبها تعلّم ، وعلى نحوها درج ، فقد أجاز الكوفيّون حذف(أنْ) مع المضارع.

ومن اعتراضات الثعالبي في هذا المبحث قوله عن بيت الشاعر: **(من البسيط)**

ابعدْ بعدتَ بياضاً لا بياضَ له لأنتَ أسودُ في عيني مِن الظُّلَمِ

---

(١) ينظر: هامش محقق اليتيمة، ١٦٧/١.

(٢) يتيمة الدهر: ١٧١/١.

(٣) ينظر: لسان العرب، ٢١٨/٢. وذكر الواحدي:"حكى أبو زيد ترنجة وترنج"ينظر: شرح ديوان المتنبي، الواحدي، ٥١٣، والعرف الطيب، ٣٥٦.

(٤) يتيمة الدهر: ١٧١/١.

"وألف التعجب لا تدخل على أفعل ، وإنّما يقال: أشدّ سواداً وحمرة وخضرة"[1] ، يريد بذلك أنّ صيغة(أفعل) في التفضيل والتعجب لا تبنى من الأفعال الدالة على الألوان ، وهذا رأي جمهور النحاة ، ولكنّ الكوفيين أجازوا البناء من البياض والسواد بشأنهما ، فضلاً عن أن الواحدي قال: "سمعت العروضي يقول: أسود ها هنا واحد السود ، والظُلَم الليالي الثلاث في أواخر الشهر التي يقال لها ثلاث ظلم"[2] ، فإذا صحّ ذلك سقط الاعتراض على البيت. وعلّق الثعالبي على بيت المتنبي: **(من الطويل)**

حملتُ إليه من ثنائي حديقةً سقاها الحِجا سقيَ الرياضَ السحائبِ

بقوله: "أي: سقي السحائبِ الرياضَ"[3] ، وفيه الفصل بين المضاف والمضاف إليه بمفعول المضاف ، وهو جائز عند الكوفيين.

وحسب الثعالبي في مبحث آخر: (الخروج على الوزن) من عيوب شعر المتنبي مع أنه نادر جدا إذ لم يذكر له سوى بيتين[4] ، من مجموع ديوان الشاعر!

وعقد الثعالبي مبحثا سمّاه(استعمال الغريب الوحشي) ، لكنّ الغريب في الأمر أنّ الثعالبي عدّ(الدُنى) وهي جمع دنيا ، من الجموع الغريبة في قول المتنبي:

(من الطويل)

أعزُّ مكانٍ في الدُنى سرجُ سابحٍ وخيرُ جليسٍ في الزمانِ كتابُ[5]

ومعلوم أنّ جمع الدنيا(الدُنى) ، فما الغرابة في هذا الجمع؟ ولم يذكر شرّاح الديوان وأصحاب المعاجم أنّ اللفظة من الجموع الغريبة[6]. كما عدّ الثعالبي(اللُغى) وهي جمع(اللغة) من الجموع الغريبة في قول المتنبي: **(من الطويل)**

عليمٌ بأسرارِ الدياناتِ واللُغى له خطراتٌ تفضحُ الناسَ والكتبا[7]

---

(١) يتيمة الدهر ، ١٧٢/١ وينظر: هامش المحقق في الصفحة نفسها.

(٢) شرح ديوان المتنبي، الواحدي، ٥١.

(٣) يتيمة الدهر، ١٧٣/١.

(٤) م. ن، ١٧٣/١.

(٥) م. ن، ١٧٥/١.

(٦) ينظر: شرح ديوان المتنبي، الواحدي، ٦٩٥. والعرف الطيب، ٥١٧. وينظر: لسان العرب، ٢٧٣/١٤.

(٧) يتيمة الدهر، ١٧٥/١.

مع أنّ جمع لغة: لُغى ولغات أيضا ، فما الغرابة في هذا؟ ولم يذكر شرّاح الديوان وأصحاب المعاجم أنّ اللفظة من الجموع الغريبة[1] ، فالشاعر لم يأتِ بجمع من عنده ، بل استعمل ما استعملته قرائح العرب الفصحاء.

وعقد الثعالبي مبحثاً بعنوان: (الركاكة والسفسفة بألفاظ العامة والسوقة ومعانيهم) ، ومثّل له بقول الشاعر: **(من الوافر)**

قسا فالأُسدُ تفزعُ من يديه ورقَّ فنحنُ نفزعُ أنْ يذوبا[2]

وهو العارف باستعمال الشاعر لغة الغزل في مخاطبة الممدوح ، وعدّ ذلك من محاسن الشاعر ، وهذا ما يفصح عنه عجز البيت. فأيّة ركاكة يتحدّث عنها الثعالبي؟ أليست الألفاظ من مثل: (رقّ) و(يذوب) من المعجم الغزلي عند الشعراء؟ وهل من الركاكة أن يقول شاعر: رقّ فلان طبعاً ، وذاب فلان ظرفاً؟!

ونقل الثعالبي رأي الصاحب: "قال: وكانت الشعراء تصف المآزر ، تنزيهاً لألفاظها عما يُستشنع ذكره ، حتى تخطّى هذا الشاعر المطبوع إلى التصريح الذي لم يهتدِ له غيره فقال: **(من الكامل)**

إنّي على شغفي بما في خمرِها لأعفُّ عمّا في سراويلاتِها

وكثير من العهر أحسن من هذا العفاف"[3] ، ولئن صحّت هذه الرواية فالبيت يدخل في مبحث(إساءة الأدب بالأدب) ، إذ ليس في ألفاظ البيت ما يوصف بالركاكة والسفسفة ، وهذا خلل في منهج الثعالبي ، لأن البيت ورد ضمن مقدّمة غزلية لإحدى قصائد المدح ، وإذا علمنا أنّ الصاحب تلاعب باللفظ الأخير(سراويلاتها) فقد دلّ على سوء نيته المبيّتة ضدّ الشاعر ، يقول الواحدي: "وسمعت أبا الفضل العروضي يقول: سمعت أبا بكر الشعراني يقول: هذا ما غيّر عليه الصاحب ، وكان المتنبي قد قال (لأعفُّ عمّا في سرابيلاتِها) جمع سربال وهو القميص ، وكذا رواه

---

(١) ينظر: شرح ديوان المتنبي، الواحدي، ٤٩٢. والعرف الطيب، ٣٣٦. وينظر: لسان العرب، ٢٥٢/١٥.

(٢) يتيمة الدهر، ١٧٦/١.

(٣) م. ن، ١٧٧/١.

الخوارزمي"[1] ، وبذلك يسقط الاعتراض على البيت ، وأيّا كانت الرواية فنقدٌ ديدنه أن يسقط البيت من أجل لفظة ، ويسقط القصيدة من أجل بيت ، ويسقط الديوان من أجل قصيدة سرعان ما يُفتضح أمره ، ولا يصمد أمام النقد الذي يتحرّى الحياد والموضوعية ، وممّا يؤكّد ما ذهبنا إليه ، قول المتنبي بعد البيت المذكور:

وتـــرى المـــروَّةَ والفتـــوَّةَ والأبـــوَّ ةَ فـــي كـــلِّ مليـــحةٍ ضرّاتِهـــا

هـــنَّ الـــثلاثُ المانعـــاتي لذَّتـــي في خلـوتي لا الخـوفُ مـن تبعاتِهـا[2]

وعقد الثعالبي مبحثاً آخر سماه: (إبعاد الاستعارة ، والخروج بها عن حدها) ، لكنه مثل له بقول الشاعر: **(من البسيط)**

مســرةٌ في قلــوبِ الطيــبِ مفرقُهــا وحســرةٌ في قلــوبِ البــيضِ واليَلَــبِ

يقول الثعالبي: "فجعل للطيب والبيض واليلب قلوبا.... وهذه استعارات لم تجر على شبه قريب ولا بعيد ، وإنما تصح الاستعارة وتحسن على وجه من الوجوه المناسبة ، وطرق من الشبه والمقاربة"[3] ، وهو بهذا التوجيه إنّما يصدر من قواعد عمود الشعر التي طالما استهوت الكثير من نقادنا القدماء ، ومع ذلك تجد القاضي الجرجاني قد عدّ هذه الاستعارات سائغة ومقبولة[4] ، وقال الواحدي:"واستعار لها قلوباً لما وصفها بالسرور والحسرة"[5] ، فتعجب أشد العجب من موقف الثعالبي المتزمت من هذه الاستعارات!

وحاول الثعالبي أن يطعن في استعارة المتنبي الشيب للكبد ، متابعاً في ذلك الصاحب متهماً الشاعر بالافراط والبعد ، يقول الصاحب: "وعهدت الأدباء وعندهم أن أبا تمام أفرط في قوله: **(من الخفيف)**

شـاب رأسـي ومـا رأيـتُ مشـيبَ الـرّ أسِ إلا مـــن فضـــلِ شـــيبِ الفـــؤادِ

---

(١) شرح ديوان المتنبي، الواحدي، ٣٠٠.

(٢) العرف الطيب، ١٩٠.

(٣) يتيمة الدهر، ١٧٨/١.

(٤) ينظر: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ١٤٦.

(٥) شرح ديوان المتنبي، الواحدي، ٦٠٩.

فعمد هذا [يريد المتنبي] إلى المعنى فأخذه ونقل الشيب إلى الكبد ، وجعل له خضابا ونصولا ، فقال: **(من البسيط)**

إنّا يشبْ فلقد شابتْ له كبدٌ شيباً إذا خضبتْهُ سلوةٌ نصَلا"[1]

وتابعه في ذلك الثعالبي[2] ، واستعارة الشيب للكبد إن كانت غريبة عند الصاحب والثعالبي ، فقد استعملها ابن زيدون ت٤٦٣ هـ مفصحا عن كنهها في قوله: **(من الطويل)**

هرمتُ وما للشيبِ وخْطٌ بمفرقي ولكنْ لشيبِ الهمِّ في كبدي وخْطُ[3]

وبذلك يكون المتنبي قد أسس لهذه الاستعارة ، فالثعالبي ومن سايره من النقاد القدماء أصحاب عمود الشعر ينطلقون في نقدهم للاستعارة من التماسهم المناسبة بين المستعار له والمستعار منه قياساً بالشعر الجاهلي ، فقد وضعوا خطوطاً حمر لا يجوز للشاعر تجاوزها ، وهو موقف يحول دون اكتشاف الشاعر علاقات جديدة بين الألفاظ ، وفي ذلك تعطيل للإبداع ، ووضع قيود جديدة أمام الشاعر.

وسمّى الثعالبي مبحثاً بعنوان: (الاستكثار من قول"ذا") ، ومن بين الأمثلة التي ضربها قول الشاعر في رثاء تغلب بن داود بن حمدان: **(من المنسرح)**

وإنْ بكينا له فلا عجبٌ ذا الجزرُ في البحرِ غيرُ معهودِ[4]

وليس كما ظن الثعالبي من أنها ضعيفة في هذا الموضع ، فقد وردت اللفظة في موضع يليق بها ، إذ نستشعر فيها تعليل البكاء على الميت ، أو الجزع عليه ، بعد أن شبه الميت بالبحر وشبه موته بالجزْر ، ومعروف أن البحر لا جزر له فإذا جزر فهو أمر عظيم ، فالمتلقي يتطلع بعد تلقيه صدر البيت إلى السبب الذي من أجله يُبكى على

---

(١) الكشف عن مساوىء شعر المتنبي، ٦٩.

(٢) ينظر: يتيمة الدهر: ١/١٧٨.

(٣) ديوان ابن زيدون، ٦٢. ورواية الديوان(وكائن لشيب الهم) ولعله خطأ طباعي.

(٤) يتيمة الدهر: ١/١٧٩. ورواية محقق اليتيمة (الحزر) وأثبتنا رواية الديوان: (الجزر)، ينظر: شرح ديوان المتنبي، الواحدي، ٤٤٩، والعرف الطيب، ٣٠٢.

الميت ، ومثل ذلك نقول في المثال الآخر الذي اختاره المؤلف من شعر الشاعر ، وهو قوله في مطلع قصيدة مدح بها كافورا: **(من الطويل)**

أغالبُ فيكَ الشوقَ والشوقُ أغلبُ وأعجبُ من ذا الهجرِ والوصلُ أعجبُ[1]

ألا يعد هذا المطلع من مطالعه الجميلة؟ إذ إن الشاعر أراد أن يصور تعجبه من طول هذا الهجر وتماديه لا من وقوعه لأن ذلك من شيم الأيام ، فزاد(ذا) لتتم بها الفائدة ، انطلاقا من أن زيادة المبنى تنطوي على زيادة في المعنى ، وهذا ما فات الثعالبي الوصول إليه.

ويطلق الثعالبي على مبحث آخر: (تكرير اللفظ في البيت الواحد من غير تحسين) ، وينقل كلام الصاحب: "وما زال الناس يستبشعون قول مسلم **(من الكامل)**

سلّتْ وسلّتْ ثم سلّ سليلُها فأتى سليلُ سليلِها مسلولا

حتى جاء هذا المبدع فقال **(من الوافر)**

وأفجعُ من فقدْنا من وجدْنا قُبيلَ الفقدِ مفقودَ المثالِ

وأظن المصيبة في الراثي أعظم منها في المرثي"[2] ، وأي ناقد منصف يصدق بمثل هذا الكلام؟ وإذا كان نقد الصاحب يصدر من عوامل شخصية انتقامية تريد سحق شخصية الشاعر بأي ثمن كان ، فالعجب كل العجب من الناقد المعتدل المحايد أبي منصور الثعالبي ، إذ لا مجال للمقارنة بين بيت مسلم وبيت المتنبي ، فقد تكرر اللفظ(سل) في بيت مسلم سبع مرات ، ولم يتكرر اللفظ(فقد) سوى ثلاث مرات في بيت المتنبي ، فضلا عن أن الذي يشفع لتكرار المتنبي استعمال الشاعر للتضاد: (فقدنا) (وجدنا).

ويفرد الثعالبي مبحثاً سمّاه: (إساءة الأدب بالأدب) ، متخذاً من قصيدتي الشاعر في رثاء أم سيف الدولة وأخته خولة ذريعة لاتهامه بسوء الأدب ، وابتدأت الحملة باعتراضات الصاحب على أبيات اختارها من رثاء أم سيف: **(من الوافر)**

بعيشِكِ هل سلوْتِ فإنّ قلبي وإنْ جانبْتُ أرضَكِ غيرُ سالِ

---

(١) يتيمة الدهر: ١/١٧٩.

(٢) م. ن، ١/١٨١.

والغريب أن الثعالبي هو الذي نبّه الأذهان على استعمال الشاعر لغة الغزل في مخاطبة الممدوح ، فإذا به في هذا الموضع ينقل رأي الصاحب ، مؤيداً إياه فيما ذهب إليه: "يقول الصاحب: ولقد مررتُ على مرثية له في أم سيف الدولة ، تدل مع فساد الحس ، على سوء أدب النفس ، وما ظنك بمن يخاطب ملكاً في أمه بقوله: (البيت المذكور) فيتشوق إليها ، ويخطىء خطأ لم يسبق إليه ، وإنما يقول مثل ذلك من يرثي بعض أهله ، فأما استعماله إياه في هذا الموضع فدالّ على ضعف البصر بمواقع الكلام"[1] ، وإذا كانت الدوافع الشخصية وراء نقد الصاحب لبيت المتنبي ، فما ظنك بالثعالبي الذي نبه على مذهب الشاعر المتمثل باستعمال لغة الغزل في المديح والحرب ، ولكنه إزاء أبيات الشاعر الرثائية يؤازر الصاحب ويتبنى رأيه ، دون أن يقدر الود الذي يكنه الشاعر للأمير ، ذلك الود الذي يرشح أن تكون دلالة (قلبي) في هذا البيت (قلب سيف الدولة) ، يقول المعري ت ٤٤٩ هـ في معجزه: "وهذا قد ذكره على لسان سيف الدولة"[2]. وهكذا تناسى الثعالبي ما نبّه عليه من تفرّد الشاعر بهذه الظاهرة: "ولم يتنبه إلى(كذا) أن إبداع الشاعر في الرثاء لم يكن إلا لأن الرثاء صورة صادقة من صور الحب يرتبطان لغة وشعوراً"[3] ، مسلّماً بما قاله الصاحب ، على الرغم من معرفته بالأسباب التي دعت الصاحب إلى مثل هذا النقد!

ولو كانت المسألة بهذا القدر من إساءة الأدب كما صوّرها الصاحب ، ولاقت قبولاً عند الثعالبي حتى أنه خص بها مبحثاً من مباحث المقابح والمعائب ، أما كان منتظراً أن يكون هناك ردّ فعل غاضب من الأمير الحمداني وهو الشاعر والناقد الذي عُرف بمساجلاته مع الشعراء ، لاسيما أن الأمر يتعلق بهيبة الأمير الحمداني والعائلة الحمدانية؟ بل أما كان منتظرا من العُصبة التي ناصبت الشاعر العداء التي كان يتزعمها أبو فراس الحمداني وهو ابن عم الأمير أن تستغل هذا الأمر فتوغر صدر

---

(١) يتيمة الدهر ، ١/١٨٤.

(٢) معجز أحمد، ٤٧.

(٣) لغة الحب في شعر المتنبي، ٤٠١. والأفصح: يتنبه على

الأمير الحمداني على الشاعر؟إن المصادر القديمة لم تتحدث عن شيء من هذا البتة ، بل وجدنا الشاعر بعد قصيدة رثاء أم سيف الدولة يمدح سيف الدولة بقصيدة يذكر فيها استنقاذه أبا وائل تغلب بن داود بن حمدان العدوي من أسر الخارجي سنة سبع وثلاثين وثلاث مئة ، وهي السنة نفسها التي توفيت فيها أم سيف الدولة.

وتزداد الحملة ضراوة حول بائية الشاعر في رثاء خولة ، ووجدنا الثعالبي يتغافل مرة أخرى عن مذهب الشاعر الذي عده من محاسنه ، يقول الثعالبي: "وأقبح من ذلك قوله في قصيدة يرثي بها أخت سيف الدولة ، ويعزيه عنها حيث يقول:

(من البسيط)

وهل سمعتِ سلاماً لي ألمّ بها فقد أطلتُ وما سلّمتُ من كثبِ

وما باله يسلم على حرم الملوك ، ويذكر منهن ، ما يذكره المتغزل في قوله:

يعلمْنَ حين تُحيّا حسنَ مبسمِها وليس يعلمُ إلا اللهُ بالشنبِ"[1]

ومهما كانت البواعث وراء هذا النوع من النقد ، ففي مذهب الشاعر صورة من صور التمرد على قناعات النقد القديم. وكلام الثعالبي يبطن تغافلاً لطبيعة العلاقة التي تجمع الشاعر بالأمير ، فما الذي يمنع المتنبي من أن يذرف دموعه ، وأن يتحدث قلبه بما يكنّ لهذه الأميرة من المشاعر الإنسانية النبيلة؟ وإن كانت تلك المشاعر محرّمة من وجهة نظر النقد القديم ، فما نجده من استعمال الشاعر للغة الغزل في قصيدة رثاء خولة هو جزء من ظاهرة عامة ، عمت شعر الشاعر ، وليست حالة معزولة أو منقطعة عن الظاهرة العامة ، وبقدر ما تكون القصيدة ذات صلة بالأمير الحمادني ، يكون نصيبها من حرارة العاطفة وصدق المشاعر: "إنه يتوحد نفساً مع سيف الدولة ، يُسقط عليه الكثير من شخصيته ، كما يُسقط على نفسه الكثير من شخصية سيف الدولة... وتبعاً لذلك يكون حبه لخولة ، أخت الأمير أمراً منطقياً"[2] ، لاسيما أن المرثية كانت ترعى أهل الأدب وفي مقدمتهم عميد الشعر في البلاط الحمداني:

---

(١) يتيمة الدهر: ١/١٨٣.

(٢) ينابيع الرؤيا، ٣٢.

بلـى وحرمـةِ مَـن كانـتْ مراعيـةً لحرمـــةِ المجـــدِ والقصـــادِ والأدبِ[1]

وأفرد الثعالبي مبحثاً سمّاه: (الإيضاح عن ضعف العقيدة ورقّة الدين) ، فقد ذكر الثعالبي قول القاضي الجرجاني: "على أن الديانة ليست عياراً على الشعراء ، ولا سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر"[2] ، إلا أن الثعالبي أجرى تعديلا في هذا الحكم الذي أطلقه القاضي الجرحاني دون تحديد فكأنه أراد للدين شأناً في المقياس النقدي ، يقول الثعالبي: "ولكن للإسلام حقه من الإجلال الذي لا يسوغ الإخلال به قولاً وفعلاً ونظماً ونثراً. ومن استهان بأمره ولم يضع ذكره وذكر ما يتعلق به في موضع استحقاقه فقد باء بغضب من الله تعالى وتعرض لمقته في وقته"[3]. ولكن الثعالبي ضرب لنا أمثلة من شعر المتنبي ، استدل من خلالها على ضعف عقيدته ، كان من بينها قول الشاعر: **(من الخفيف)**

يترشّـــفْنَ مـــن فمـــي رشـــفاتٍ هـــنَّ فيـــه أحلـــى مـــن التوحيـــدِ

"والتوحيد قيل: نوع من التمر بالعراق"[4] ، وعلى هذا التأويل يسقط الاعتراض على البيت.

وعقد الثعالبي مبحثاً سمّاه: (امتثال ألفاظ المتصوفة ، واستعمال كلماتهم المعقدة ، ومعانيهم المغلقة) ، ومثل له بقول الشاعر: **(من مخلّع البسيط)**

نـــالَ الـــذي نلـــتُ منـــه منّـــي للهِ مـــــا تصـــــنعُ الخمـــــورُ![5]

وليس الأمر كما يرى الثعالبي ، وكل ما فعله الشاعر هو أن أخر متعلق الفعل(نال) الأول ، وتقدير الكلام: (نال مني الذي نلت منه) ، وتأخير متعلق الفعل يرد في الشعر العربي ، ولنا أن نتساءل: أين ألفاظ المتصوفة وكلماتهم المعقدة ومعانيهم المغلقة في البيت؟

---

(١) العرف الطيب، ٤٦٢.

(٢) يتيمة الدهر: ١/١٨٤.

(٣) م. ن، ١/١٨٤.

(٤) العرف الطيب، ١٥.

(٥) يتيمة الدهر، ١/١٨٧.

وينقل الثعالبي رأي الصاحب في بيت آخر للمتنبي ، مؤيداً إياه فيما ذهب إليه: "قال الصاحب: ولو وقع قوله (من الخفيف)

نحنُ مَن ضايقَ الزمانُ لهُ فيـــــ ـــــكَ، وخانتْهُ قربَكَ الأيّامُ

في عبارات الجنيد والشبلي لتنازعته المتصوفة دهراً بعيداً"[1] ، ومردّ سخرية الصاحب التي أعجبت الثعالبي هو الاختلاف في عائدية الجار والمجرور(له) ، أو قل الاختلاف في تفسيره ، وسواء أكان التقدير(نحن من ضايقهم الزمان لنفسه) ، مثلما ذهب إلى ذلك ابن فورجة ت نحو٤٥٥هـ ، أم(نحن من ضايقه الزمان) ، كما ذهب إلى ذلك اليازجي[2]: "ففهم النحاة والواقفين على تخوم القواميس لا يهم كثيراً ، والمهم هو الجو النفسي الذي يلوح ، على رغم السواد وراء الكلمات"[3] ، وحسب الشاعر هذا التعبير الذي فيه ضبابية يحسّها المتلقي ، وهي ليست تعقيدا كما ظن الثعالبي.

وتحدث الثعالبي في مبحث آخر في المعائب والمقابح سمّاه: (الخروج عن طريق الشعر إلى طريق الفلسفة) ، ويستدل على ذلك بأمثلة من بينها قول الشاعر من قصيدة مدح بها أبا العشائر الحسن بن علي بن الحسن العدوي: (من الخفيف)

والأسى قبلَ فرقةِ الروحِ عجْزٌ والأسى لا يكونُ قبلَ الفراقِ

إلفُ هذا الهواءِ أوقعَ في الأنـــ ـــفسِ أنَّ الحِمامَ مُرُّ المذاقِ[4]

هكذا ورد تسلسل البيتين في اليتيمة مع أن ورودهما في الديوان عكس هذا التسلسل ، أما اتهام الثعالبي الشاعر بخروجه عن طريق الشعر إلى طريق الفلسفة في البيت الثاني ، فلعله دليل على القراءة التجزيئية التي تسيّدت النقد القديم ، وبسبب هذه القراءة التجزيئية للقصيدة العربية فهم الثعالبي أن في البيت فلسفة ، ولنقرأ البيت في السياق الشعري الذي ورد فيه ، لنكتشف حقيقة الفلسفة المزعومة:

---

(١) يتيمة الدهر ، ١٨٧/١.

(٢) ينظر: العرف الطيب، ٢٦٧.

(٣) المتنبي بين البطولة والاغتراب، ٦٧.

(٤) يتيمة الدهر: ١٨٨/١.

كيف يقوى بكفِّك الزندُ والآ ... فاقُ فيها كالكفِّ في الآفاقِ
قلَّ نفعُ الحديدِ فيكَ فما يلـ ... ـقاكَ إلا مَن سيفُهُ مِن نفاقِ
إلفُ هذا الهواءِ أوقعَ في الأنـ ... ـفسِ أنَّ الحِمامَ مرُّ المذاقِ
والأسى قبلَ فرقةِ الروحِ عجْزٌ ... والأسى لا يكونُ بعدَ الفراقِ[1]

ولعل القارىء يمكنه أن يرى أن البيتين الأخيرين بما احتوياه من تلميح إلى أعداء أبي العشائر ، لم يكونا سوى مديح بارع موجه إليه ، وأن الفكرة فكرة مدّاح أكثر منه فيلسوف ، فالأنفس التي يتحدث عنها الشاعر في البيت الثالث إنما هي أنفس أعداء الممدوح ، وبدا الشاعر كأنه يعتذر عن أعداء أبي العشائر حين جبنواعنه وفرّوا منه ، لأن حبَّ الحياة زيّن لهم الجبن وأراهم طعم الحِمام مرّاً.

وكما أفرد الثعالبي مبحثاً لقبح المطالع فقد أفرد مبحثين آخرين أحدهما سمّاه: (استكراه التخلص) ، والثاني: (قبح المقاطع) ، وذكر من أمثلة استكراه التخلص أربعة أمثلة من مجموع ديوان الشاعر مستعيناً برأي القاضي الجرجاني ، وبعد أن يذكر تلك الأمثلة يعقب عليها بقوله: "فهي وإن لم تكن مستحسنة مختارة فليست بالمستهجن الساقط"[2] ولنا أن نتساءل: إذا كانت هذه الأمثلة ليست بالمستهجن الساقط كما يقرّ بذلك الثعالبي نفسه فلماذا عُدّت من عيوب الشاعر؟ وهل يمكن أن يستوي شعر شاعر في الجودة والحسن على مدار ديوان بأكمله؟!

وذكر الثعالبي من أمثلة قبح المقاطع ، قول الشاعر في ختام قصيدته التي أنشدها أمام كافور ، وذكر فيها مقتل شبيب العقيلي: **(من الطويل)**

لوِ الفلكَ الدوارَ أبغضْتَ سعيَهُ ... لعوَّقَهُ شيءٌ عن الدورانِ[3]

وأغلب الظن أن الثعالبي تجاهل مقاصد الشاعر في هذه القصيدة ، فالقصيدة بُنيت على المدح المبطَّن بالهجاء من مطلعها حتى مقطعها ، والفكرة الأساسية التي

---

(١) العرف الطيب، ٢٤٥.

(٢) يتيمة الدهر: ١٨٩/١.

(٣) م.ن، ١٩٠/١.

دار حولها الشاعر في هذه القصيدة هي قوة سعد كافور ومؤاتاة الأقدار لمراده ، ولم نجد في الشعر العربي أنّ ممدوحاً مُدح بهذه الصفة ، أليس من باب السخرية أن يقول شاعر لممدوحه إنك محظوظ[1]؟!

وفي خاتمة هذه القراءة لمنهج الثعالبي في نقد شعر المتنبي ، نقول: إن المؤلف في الفصل الخاص بعيوب الشاعر استطاع أن يجمع آراء من سبقوه كالحاتمي والصاحب في شعر المتنبي ، ورتبها بهذا الترتيب الذي ظهرت عليه تلك الآراء ، ولا نستطيع أن نقول إنه أتى بجديد في تلك العيوب ، بل كان مسلماً بها دون أن يكون له اعتراض عليها ، فقد:"سلّم بأشياء ما كان ينبغي له التسليم بها لو حكم فيها نظرة محايدة ولم يتأثر بالحاتمي أو الصاحب اللذين سبقاه إلى مثل تلك الآراء التي صدرت عن حيف وتحامل"[2] ، وكم كنا نتمنى أن يتوخى الثعالبي الحياد والموضوعية عند عرض آراء الصاحب بن عباد ، وهو العارف قبل غيره بالأسباب التي دعته إلى تأليف رسالته ، فضلاً عن خلل المنهج الذي اختطه في عرض تلك العيوب ، فقد بدت بعض هذه المباحث متداخلة مع بعضها الآخر ، كما أن بعض الأمثلة قد ذكرت في أكثر من مبحث ، من ذلك على سبيل المثال ، قول المتنبي: **(من الكامل)**

لو لم تكنْ من ذا الورى اللذُ منكَ هُوْ عقمــــَتْ بمولـــدِ نسلِهـــا حـــوّاءُ

فقد ذكره الثعالبي مثالاً على(استكراه اللفظ وتعقيد المعنى)[3] ، وذكره مثالاً على(الاستكثار من قول"ذا")[4] ، وذكره مثالاً على(قبح المقاطع)[5].

* * *

(١) تنظر: القادسية (مجلة علمية تصدرها جامعة القادسية)، كافوريات المتنبي صورة من صور التمرد على قصيدة المدح العربية، ١٧١ ـ ١٧٢.

(٢) تاريخ النقد العربي من القرن الخامس الى العاشر الهجري، ٥١.

(٣) يتيمة الدهر، ١/١٧٠.

(٤) م. ن، ١/١٧٩.

(٥) م. ن، ١/١٩٠.

أحصى الثعالبي في دراسته محاسن شعر المتنبي إحدى وعشرين ملاحظة نقدية متباينة الأهمية: "ولعل هذا القسم هو خير ما في الباب كله ، أو لعل فضل المؤلف فيه أوضح لأن كثيراً ممّا ذكره لم تلقه عند النقاد السابقين"[1] ، فقد كان له فضل السبق إلى استنباط جلها من ديوان الشاعر ، وإن كان القاضي الجرجاني قد سبقه إلى التنبيه على حسن مطالع المتنبي ، وحسن خروجه وتخلصه في كتابه الوساطة[2] ، والمدح الموجه الذي ذكره ابن جني[3] ، وتبقى المحاسن الثمانية عشر الباقية كلها مما لم يُسبق الثعالبي إليه فيما بين أيدينا من مصادر ، وكأن الوقت قد حان لظهور ناقد يتحرى إظهار محاسن شعر المتنبي إلى جانب إقراره بعيوب شعره.

ونبّه الثعالبي على إبداع الشاعر في فن(النسيب بالأعرابيات) ، واتخاذه منه اتجاها انماز به شعره ، فخص ذلك بمبحث من مباحث محاسنه ، واختار مجموعة من أبيات الشاعر للتمثيل على ذلك[4] ، ولكن الثعالبي ترك المظهر دون تعليل ، فقد استطاع الشاعر أن يشيع أطرافا من الجمال في نسيبه ، بما يجعل هذا النسيب مثار إعجاب لدى كثير من النقاد ، ومن ذلك أن الشاعر تمكن بفضل موهبته من تطوير البنية الشعرية الطللية الجاهلية ، ومزجها بالعناصر المستحدثة ، بما يؤهلها لاحتواء تجربة عباسية معاصرة ، يقول الشاعر: **(من البسيط)**

مَـــن الجـــآذرُ في زِيِّ الأعاريـــــبِ حُمــرَ الحلَــى والمطايــا والجلابيــبِ؟

إنْ كنــتَ تســألُ شــكّاً في معارفِهــا فمَــن بــلاكَ بتسهيــدٍ وتعذيــبِ؟

.....

مــا أوجــهُ الحضــرِ المستحســناتُ بــه كأوجـــهِ البدويـــاتِ الرعابـــيبِ

---

(١) النقد المنهجي عند العرب، ٣٠٤.

(٢) يتيمة الدهر، ١/١٩٠ . ١٩١ . ووردت أمثلة المبحثين في الوساطة، ١٥٢، و١٨٢ .

(٣) ينظر: يتيمة الدهر، ١/٢٠١ . ولم يتنبه د. محمود الجادر على ما نقله الثعالبي عن ابن جني في مبحث المدح الموجه. ينظر: دراسات توثيقية وتحقيقية، ٣٧٧.

(٤) ينظر: يتيمة الدهر، ١/١٩٣ . ١٩٤ .

حسـنُ الحضـارةِ مجلـوبٌ بتطريـةٍ وفي البـداوةِ حسـنٌ غـيرُ مجلـوبِ[1]

ويرى دمحمد مندور أن الثعالبي خلط بين المحاسن والخصائص فقال: "نراه يعد التشبيب(كذا) بالأعرابيات من محاسنه مع أن هذا من معانيه التي تدل على اتجاه خاص في ذوق الشاعر الذي يفضل الجمال المطبوع على الجمال المصنوع ، والتشبيب بالأعرابيات- بعد شيء ، وتجويد ذلك التشبيب شيء آخر"[2] ، ومع ما في ملاحظة دمحمد مندور من دقة ، فليس هناك حدّ فاصل بين ما يسمّى المحاسن وما يسمّى الخصائص ، لأن الخصائص التي ذكرها الثعالبي تدخل في باب المحاسن إن لم تكن هي السبب في تلك المحاسن ، وتفضيل الشاعر البدويات على الحضريات أمر يُرد إلى تجربة المتنبي في مرحلة شبابه التي كان قد قضاها في البوادي ، حيث اطّلع على الجمال البدوي عن كثب ، وظلت صور تلك البدويات(الرعابيب) ماثلة في ذهنه إلى مرحلة متأخرة من حياته: "وقد جاء تشبيب(كذا) المتنبي بالأعرابيات في زمن غلب فيه الغزل بالجواري والغلمان على ما سواه ، فلما خالف الشاعر النهج المتبع استدرّ إعجاب كثيرين ممن نفرت قلوبهم عن الابتذال ، فعدّوا ذلك من محاسن شعره لا خصائصه"[3] ، واستطاع المتنبي بفضل موهبته أن يجعل من هذا المظهر اتجاها سار عليه شعراء عاصروه: كأبي فراس الحمداني ، وابن هانئ الأندلسي ت٣٦٢هـ ، والسري الرفاء ت نحو٣٦٦هـ ، وآخرون جاءوا من بعده: كالشريف الرضي ، ومهيار الديلمي ت٤٢٨هـ ، وأبو العلاء المعري.

وبعد أن أشاد الثعالبي بنسيب الشاعر بالأعرابيات أفرد مبحثاً آخر سمّاه: (حسن التصرف في سائر الغزل) ، ومثل له بأمثلة من شعر الشاعر ، دون أن يعلق عليها ، كان من بينها قول الشاعر: **(من الكامل)**

مثّلتُ عينَكِ في حشايَ جراحةً فتشابها كلتاهما نجلاء

---

(١) ينظر: يتيمة الدهر ، ١٩٣/١.

(٢) النقد المنهجي عند العرب، ٣٠٩. والصحيح: (النسيب) وهو لفظ الثعالبي في اليتيمة.

(٣) دراسات توثيقية وتحقيقية، ٣٧٣. ووقع الدكتور محمود الجادر فيما وقع فيه الدكتور محمد مندور، فقد استعمل الثعالبي لفظ (النسيب) وليس (التشبيب).

نفـــذتْ علـــيَّ الســـابريُّ وربّمـــا تنـــدقُّ فيـــه الصـــعدةُ الســـمراءُ[1]

فلم يشر الثعالبي إلى ظاهرة في شعر المتنبي كان ينبغي له أن يشير إليها ، ألا وهي استعمال الشاعر لغة الحرب وما تشتمل عليه من أدوات في موضوع الغزل ، وإن كان قد أشار إلى ظاهرة تبدو مناقضة لما نحن فيه وهي ظاهرة استعمال الشاعر لغة الغزل في وصف الحرب وأدواتها ، فالذي يلفت الانتباه في البيتين أنك تجد الشاعر محتربا وهو في موضوع الغزل ، إذ تفنن في الجمع بين رقة الغزل وفخامة الحرب ، وإذا كان في عرف البلاغيين أن مصطلح الافتنان هو أن يأتي الشاعر بفنين متضادين من فنون الشعر في بيت واحد فأكثر[2] ، فإن افتنان الشاعر الذي كاد يتسيّد ديوانه كان في ذلك النزوع الحربي الذي شمل معظم فنونه الشعرية ومنها الغزل ، فقد استعمل ألفاظ الحرب: (جراحة ، السابري ، تندق ، الصعدة) ، في تصوير موقف غزلي: "وأصل المعنى كما ترى مألوف ، ولكن التعبير عنه جديد ، وتصوّره على هذا النحو طريف ، يخيل إليك أن الشاعر ابتكره ابتكاراً"[3] ، ولعل طرافة الصورة تكمن في الجمع بين شيئين متناقضين في واقعهما: الأول العين النجلاء التي من سماتها الرقة والجمال ، والثاني: الطعنة النجلاء التي من سماتها العنف وسيلان الدماء ، ولكنهما اشتركا في الاتساع.

وأفرد الثعالبي مبحثاً في المحاسن سماه: (التمثيل بما هو من جنس صناعته)[4] ، أي استعمال مصطلحات النحو والصرف وما إلى ذلك ، مما له علاقة باللغة ، وضرب لذلك أمثلة من شعر الشاعر ، ومثل هذه المحاولات من الشاعر قد تسجل له موطىء قدم في استكشاف أساليب جديدة في التشبيه ، لو كان الشاعر هو السباق إلى مثل ذلك ، وهذا ما فات الثعالبي ، فقد سبقه إلى ذلك شعراء ومنهم أبو تمام ت٢٣١هـ في قصيدة يمدح بها محمد بن حسان الضبي: **(من الكامل)**

"خرقـــاءُ يلعـــبُ بـــالعقولِ حبابُهـــا كتلعّـــبِ الأفعـــالِ بالأسمـــاءِ

---

(١) يتيمة الدهر: ١٩٦/١.
(٢) ينظر: خزانة الأدب وغاية الأرب، ٦٣.
(٣) مع المتنبي، ٢١٣/١.
(٤) يتيمة الدهر: ١٩٩/١.

إنها الخمرة تحسن اللعب بعقول الشرب كتلعب الأفعال بالأسماء ، يريد أنها تغيرها من حال إلى حال ، فترفعها تارة وتنصبها أخرى"[1] ، ويقول أبو تمام من قصيدة في مديح أبي العباس نصر بن منصور بن بسام: **(من الطويل)**

ومـــا زال منشـــورا علـــيّ نوالُـــه وعنـدي حتـى قـد بقيـتُ بـلا عنـدِ[2]

وللمتنبي من قصيدة في مديح علي بن محمد بن سيار التميمي ، وهو ما لم يذكره الثعالبي بين أمثلته: **(من الطويل)**

ويمـنعُني ممـن سـوى ابـنِ محمـدٍ أيـادٍ لـه عنـدي يضـيقُ بهـا عنـدُ[3]

ولعل فيما قدمناه إشارة إلى أن المتنبي لم يكن أول من استعمل المصطلحات النحوية في التمثيل ، وإن كان قد زاد في استعمالها عن سابقيه.

وأفرد الثعالبي مبحثاً سمّاه: (المدح الموجه) ، ومثل له بأمثلة من شعر الشاعر ، كقول الشاعر مخاطباً سيف الدولة: **(من الطويل)**

نهبـتَ مـن الأعمـارِ مـا لـو حويتَـهُ لَهنِّئـتِ الـدنيا بأنَّـكَ خالـدُ[4]

وينقل الثعالبي قول ابن جني في هذا البيت: "قال ابن جني: لو لم يمدح أبو الطيب سيف الدولة إلا بهذا البيت وحده لكان قد بقي فيه ما لا يخلقه الزمان ، وهذا هو المدح الموجه ، لأنه بنى البيت على ذكر كثرة ما استباحه من أعمار أعدائه ، ثم تلقاه من آخر البيت بذكر سرور الدنيا ببقائه ، واتصال أيامه"[5] ، ولكن الثعالبي يجعل من أمثلة المدح الموجه قول الشاعر: **(من الطويل)**

يُخيّـل لـي أنَّ الـبلادَ مسـامعي وأنّـيَ فيهـا مـا تقـولُ العـواذلُ[6]

---

(١) ديوان أبي تمام، شرح التبريزي، ٢٩/١.

(٢) ديوان أبي تمام، شرح الصولي، ٤٥٨.

(٣) العرف الطيب، ٢٠٦.

(٤) يتيمة الدهر: ٢٠٠/١.

(٥) م. ن، ٢٠١/١.

(٦) م. ن، ٢٠١/١.

مع أن البيت قاله من قصيدة في صباه ، وهي ليست قصيدة مدح ، بل من قصائده الذاتية التي تحدث فيها عن نفسه ، فأي مدح في هذا البيت ودع عنك المدح الموجه؟ فهو يفتخر بنفسه في البيت ، وكل ما أراد الشاعر قوله: إنه دائم الأسفار ولا يلقى عصاه ببلد حتى ينتقل إلى غيره!

وفيما يخص محاسن شعر الشاعر أشار الثعالبي إلى سمة جديدة في شعر الشاعر دون تعليل لها ، تلك السمة: (حسن التصرف في مدح سيف الدولة بجنس السيفية) ، ويورد الثعالبي أبياتاً للشاعر منها: **(من البسيط)**

يسمّى الحسامُ وليستْ من مشابهةٍ وكيف يشتبهُ المخدومُ والخدمُ

كلُّ السيوفِ إذا طالَ الضرابُ بها يمسُّها ـ غيرَ سيفِ الدولةِ ـ السأمُ[1]

ولعل استحسان الثعالبي لهذه السمة يعود إلى انتهاج الشاعر لهذه الطرافة في إجراء المقارنة بين سيف الدولة بوصفه أميراً ، والسيف بوصفه سلاحا ، متخذاً من لقب الأمير سبيلاً إلى مدحه:"وكأن الاشتراك في اللفظ يوجب الاشتراك في الصفة ، بكل ما يترتب على هذا الاشتراك من آثار"[2] ، اقتضاها فن الجناس البلاغي.

وأفرد الثعالبي مبحثاً سمّاه: (الإبداع في سائر مدائحه) ، ولكن منهجه بدا قلقاً ، فقد ذكر من الأمثلة في هذا المبحث ، قول الشاعر: **(من المنسرح)**

تشرقُ أعراضُهم وأوجهُهم كأنّها في نفوسِهم شِيَمُ[3]

وكان قد ذكر هذا البيت في أمثلة(المدح الموجه)[4] ، كما ذكر من أمثلة مبحث (الإبداع في سائر مدائحه) قول الشاعر: **(من المنسرح)**

الناسُ ما لم يرَوْكَ أشباهُ والدهرُ لفظٌ وأنتَ معناهُ[5]

---

(١) يتيمة الدهر، ٢٠٢/١.

(٢) شعر المتنبي قراءة أخرى، ٩٠.

(٣) يتيمة الدهر، ٢٠٥/١.

(٤) م. ن، ٢٠١/١.

(٥) م. ن، ٢٠٥/١.

وكان حقه أن يذكره في مبحث (التمثيل بما هو من جنس صناعته).

ورأى الثعالبي في مبحث آخر أن الشاعر انفرد بخصائص ميزته وأفردته من بين الشعراء ، وجعلت منه صاحب مذهب في الشعر ، وهو:" مخاطبة الممدوح من الملوك بمثل مخاطبة المحبوب والصديق ، مع الإحسان والإبداع ، وهو مذهب له تفرد به ، واستكثر من سلوكه ، اقتداراً منه ، وتبحّراً في الألفاظ والمعاني ، ورفعاً لنفسه عن درجة الشعراء وتدريجاً لها إلى مماثلة الملوك"[1] ، ووصف الدكتور محمد مندور تعليل الثعالبي بقوله:"وأما التعليل فواضح النقص ، وذلك لأنه لا يكفي أن نرى في ذلك مهارة فنية ورغبة من الشاعر في رفع نفسه إلى مرتبة ممدوحه ، فتلك ظاهرة أعمق في تأريخ الشاعر وطبيعته النفسية مما ظن الثعالبي... والذي نراه في حياة المتنبي وشعره أنه قد أخلص لسيف الدولة المودة ، وأن نغمات الحب في مدحه له صادقة ، وأن تلك المودة التي دامت تسع سنوات قد انتهت بأن جعلت استخدام لغة الحب في المدح إحدى خصائص الشاعر."[2]. وردّ الدكتور محمود الجادر على رأي الدكتور محمد مندور بقوله:"إن الشواهد التي ساقها الثعالبي للمتنبي في هذا الباب ليست جميعاً في سيف الدولة وإنما كان الأول والثاني منها في مدح كافور ، والثالث في مدح ابن العميد ، والرابع في عضد الدولة ، والخامس وحده في سيف الدولة ، فلو صح ما ذهب الدكتور إليه من أن العلة تكمن في إخلاص المتنبي المودة لسيف الدولة ، فكيف نفسر لغته في مدح الآخرين الذين لا يمكن أن يدعي أحد أن المتنبي أخلص لهم كما فعل مع سيف الدولة!"[3] ، وفات الباحثين أن مذهب الشاعر في استعمال لغة الحب في مخاطبة الممدوح أوغل في القدم في ديوان الشاعر من الأمثلة التي ذكرها الثعالبي نفسه ، فأنت تجد في بواكير شعر المتنبي أبياتاً تؤكد هذا المذهب ، منها على سبيل التمثيل لا الحصر ، قوله في ختام قصيدة مدح بها علي بن إبراهيم التنوخي: **(من الوافر)**

وإنّي عنكَ بعدَ غدٍ لَغادٍ وقلبي عن فنائِكَ غيرُ غادِ

---

(١) يتيمة الدهر، ١/٢٠٧.

(٢) النقد المنهجي عند العرب، ٣١٠.

(٣) دراسات توثيقية وتحقيقية، ٣٧٩.

محبُّـكَ حيثمـا اتّجهـتْ ركـابي وضـيفُكَ حيـثُ كنـتُ مـن الـبلادِ[1]

وقوله من قصيدة مدح بها بدر بن عمار ، واصفا سيفه: (من الكامل)

رقَّـتْ مضـاربُهُ فهـنَّ كأنّمـا يُبـدينَ مِـن عشـقِ الرقـابِ نحـولا[2]

وقوله في عيادة أبي أيوب أحمد بن عمران ، من قصيدة مدحه بها:

(من الكامل)

لا نعـذلُ المـرضُ الـذي بـكَ شـائقٌ أنـتَ الرجـالُ وشـائقٌ عِلّاتِـها

فـإذا نـوتْ سـفراً إليـكَ سبقـتَها فأضـفْتَ قبـلَ مضـافِها حالاتِهـا[3]

ومع ما في تعليل الثعالبي لهذا المذهب في شعر المتنبي من أصالة ، فإننا نجد أن الثعالبي قد جمع في تعليله بين الغايات والوسائل ، فهو يعزو هذا المذهب إلى اقتدار الشاعر وتبحّره في الألفاظ والمعاني ، وهذه مسألة فنية ترتبط بموهبة المتنبي التي لا ينكرها إلا جاحد أو معاند ، لكنه يجعل من بين الأسباب أيضا ترفع الشاعر عن درجة الشعراء وصولاً إلى مماثلة الملوك ، وهذه قضية شخصية لا علاقة لها بفن الشاعر أو موهبته ، ولذا فإن لجوء المتنبي إلى هذا المذهب لم يكن حبّاً بالممدوحين واستمالتهم إليه بقدر ما كان ذلك يعبر عن ندّية العلاقة التي تربط بين الشاعر والممدوح ، وبقدر ما يعبر ذلك عن منافسة الشاعر لممدوحيه في ملكهم ، وهو ما عبر عنه الثعالبي بقوله: (مماثلة الملوك) ، ومن هنا وجد الشاعر في سلوك هذا المذهب السبيل الأمثل لتحقيق تلك الغاية ، فتجاوز الحدود المصطنعة بين الفنون الشعرية ، واستطاع برؤياه أن يهزّ قناعات النقد القديم ، فليس في عرف الشاعر حدود تفصل المديح أو الرثاء أو الحرب عن الغزل. على أن هذا المذهب كانت له شذرات في شعر شعراء سبقوا المتنبي ومنهم: أبو تمام في مثل قوله يمدح محمد بن الهيثم بن شبانة: (من الوافر)

ذكرتُـكَ ذكـرةً جـذبتْ ضـلوعي إليـكَ كأنّهـا ذكـرى تصـابي[4]

---

(١) العرف الطيب، ٨٣.

(٢) م. ن، ١٤٧.

(٣) م. ن، ١٩٣.

(٤) ديوان أبي تمام، شرح التبريزي، ٢٨٢/١.

وقال يعود محمد بن عبد الملك الزيات في علته: **(من الطويل)**

فـواللهِ مـا شـيءٌ سـوى الحـبِّ وحـدَهُ بـأعلى محلّـاً مـن رجائِـكَ في قلـبي[1]

والبحتري ت ٢٨٤ هـ في مثل قوله يمدح المتوكل: **(من الكامل)**

أُخفـي هـوىً لـكَ في الضلـوعِ وأُظهـرُ وأُلامُ في كمـــدٍ عليـــكَ وأُعـــذرُ[2]

على أن هذه الشذرات لم تكن تتسع لتشكل مذهباً في شعر شاعر سوى المتنبي. ولعل الغريب في الأمر أن الثعالبي ذكر قسماً كبيراً من ميمية الشاعر الخالدة (وا حرَّ قلباه) متخذاً منها مثالاً لمخاطبة الممدوح مخاطبة المحبوب ، فإذا به يقول بعد ذكره أبيات الشاعر: "وهي ـ على براعتها ، واستقلال أكثر أبياتها بأنفسها ـ تكاد تدخل في باب إساءة الأدب بالأدب"[3] ، ولنا أن نسأل الثعالبي: أليس من حق المحب أن يعاتب محبوبه ، وأن يغضب عليه حين يعلم أن قلبه قد تغيّر عليه؟ أغلب الظن أن الثعالبي تجاهل الملابسات التي أحاطت نظم هذه القصيدة ، وأن الشاعر الجريح قد انتفض لكرامته التي أريقت ، وأن من حقه أن يرفع صوته في مجلس سيف الدولة.

ويذكر الثعالبي في مبحث له أن من محاسن المتنبي: "استعمال ألفاظ الغزل والنسيب في أوصاف الحرب والجد ، وهو أيضا مما لم يُسبق إليه ، وتفرّد به ، وأظهر فيه الحذق بحسن النقل ، وأعرب عن جودة التصرف والتلعب بالكلام"[4] ، ولم يقرنه بطبيعة الشاعر التي تعشق الحرب وتتغنى بها حتى ليعد ديوانه ملحمة شعرية ، لكثرة ما سالت فيه من دماء ، وما لمعت فيه من سيوف: "فإذا كان الشاعر قد تغزل بهذه الحروب.. فإنه لم يكن قصده التلعب بالكلام ، وإنما كان غزله بهذه الأمور لأنه

---

(١) ديوان أبي تمام، شرح التبريزي ، ٢٩٨/١. ووهم محقق الشرح حين عد البيت من البسيط. وتنظر: واسط (مجلة علمية محكمة تصدرها جامعة واسط)، أثر شعر أبي تمام في شعر المتنبي، ٩٧.

(٢) ديوان البحتري، ١٠٧٢/٢.

(٣) يتيمة الدهر، ٢٠٨/١.

(٤) م. ن، ٢٠٩/١.

أحبها فعلا ، وامتزجت بروحه"[1] ، ومن هنا اقترنت الحرب عنده بالحب ، والطعن بالقبل ، فضلاً عن أن الشاعر بانتهاجه لهذا المذهب نقل مشاعر صادقة لا زيف فيها ، ولكن الثعالبي افتقد الدقة في هذا المبحث ، فقد مثل له بقول الشاعر:(**من البسيط**)

وكم رجالٍ بلا أرضٍ لكثرتِهم ... تركتَ جمعَهم أرضاً بلا رجلِ

ما زال طِرفُكَ يجري في دمائِهمُ ... حتى مشى بكَ مشيَ الشاربِ الثملِ[2]

ولا ندري إن كان الثعالبي قد وهم في اختيار هذا المثال أم ظن أن(طِرفك) وهو بكسر الطاء الفرس و(الشارب الثمل) من ألفاظ الغزل؟! وذكر الثعالبي أيضا أن من أمثلة هذا المبحث ، عجز بيت للشاعر ، وهو قوله: (**من الطويل**)

كرعْنَ بسبتٍ في إناءٍ من الوردِ[3]

وهو أيضا مما توهمه الثعالبي ، إذ لا يوجد في هذا الشطر ما يشير إلى حرب أو غزل ، وسنذكر السياق الشعري الذي ورد فيه تأكيدا لما قلناه ، قال المتنبي من قصيدة مدح بها ابن العميد:

كفانا الربيعُ العيسَ من بركاتِهِ ... فجاءتْهُ لم تسمعْ حداءً سوى الرعدِ

إذا ما استجبْنَ الماءَ يعرضُ نفسَهُ ... كرعْنَ بسِبْتٍ في إناءٍ من الوردِ[4]

فالحديث في البيت الأول هو عن بركات الممدوح-وهو هنا ابن العميد-فقد أخصب الربيع ، وكثر مطره ورعده ، فأغنى الشاعر عن تكلف حداء الإبل في المسير إليه ، أما البيت الثاني وهو موضع الشاهد عند الثعالبي ، فهو حديث عن هذه الإبل التي أقبلت على ماء الغدران لتكرع منه ، وقد أحدق الزهر بذلك الماء فصار كأنه إناء له ، ودع عنك الشطر الذي ذكره الثعالبي ، فأين الموقف الحربي أو الغزلي في هذين البيتين ، اللهم إلا إذا فهم الثعالبي أن لفظ(الورد) تعني الخد فتوهم فيه الغزل؟!

---

(١) **لغة الحب عند المتنبي، ٤٠١.**

(٢) **يتيمة الدهر، ٢٠٩/١. ووهم محقق اليتيمة حين ضبط (طِرفك) بالفتح، والصواب بالكسر.**

(٣) **م. ن، ٢١٠/١.**

(٤) **العرف الطيب، ٥٨٠.**

وعد الثعالبي استعمال الشاعر التقسيم من محاسنه ، فأفرد مبحثاً له سمّاه: (حسن التقسيم)[1] ، إلا أنه اكتفى بإيراد الأمثلة دون تحليل يذكر ، ونبه على ظاهرة أخرى تتصل بالتقسيم ، وأفرد لها مبحثاً سمّاه: (حسن سياقة الأعداد[2] ، وهو ما يسمى عند البلاغيين فن الجمع ، وعده من محاسنه أيضا ، دون أن يعلل رأيه ، ودون أن يربط بين المبحثين الاثنين ، ومن بين الأمثلة التي استدل بها الثعالبي على حسن سياقة الأعداد قول الشاعر: **(من الطويل)**

على ذا مضى الناس اجتماع وفرقة ... وميت ومولود وقال ووامق[3]

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

فسياقة الأعداد في عجز هذا البيت كانت سبباً في حسن التقسيم ، حيث انفردت كل لفظة من ألفاظ العجز بتفعيلة مستقلة من تفعيلات البحر الطويل. وقد تكون سياقة الأعداد في صدر البيت وراء حسن التقسيم كقوله: **(من الطويل)**

أميناً وإخلافاً وغدراً وخسّةً ... وجبناً؟ أشخصاً لُحتَ لي أم مخازيا؟[4]

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

ويعقد الثعالبي مبحثاً سمّاه: (إرسال المثل في أنصاف أبيات) شأنه في هذا شأن من ذهب إلى أن الشاعر صاحب حكم وأمثال من النقاد القدماء ونقاد العصر الحديث ، إذ أورد أشطاراً من أبيات الشاعر كان قد اقتطعها من ديوانه ليعزز بها رأيه ، وينبغي لنا أن نذكر أن المتنبي لم يكن يبغي إرسال المثل أو الحكمة-سواء ببيت أو بنصف بيت من الشعر ـ بوصفه غاية في حد ذاته ، إلا إذا استثنينا بعض ما جاء من تلك الحكم والأمثال عند حديثه عن الموت وفلسفة الموت لا سيما في

---

(١) يتيمة الدهر، ١/٢١٠.

(٢) م. ن، ١/٢١٢.

(٣) م. ن، ١/٢١٢.

(٤) م. ن، ١/٢١٣.

قصائد الرثاء ، وفيما عدا ذلك فإن الشاعر لم يكن قصده أن يكون حكيماً أو فيلسوفاً ، فقد اتخذ من الحكمة والمثل وسيلة فعالة للتعبير عما يريد من المعاني: "إن قضية الحكمة عنده ، وما شاع عنه بأنه شاعر حكم ، تتطلب درساً وأناة ، لأنّ المتنبي ابتدع شكلاً من الرمز في الحكمة... فهو ليس بشاعر حكم مجردة ، ولكنه صاحب أسلوب خاص في الحكمة ، وإن أردنا وأصررنا أن يكون شاعراً حكيماً ، ففي موقفه من الزمن ، ورثائه للإنسان ، وصراعه مع الدهر"[1] ، ولنتفحص المثل الأول الذي اختاره الثعالبي لنكتشف هذه الحقيقة ، وهو قول الشاعر: **(من الطويل)**

مصائب قوم عند قوم فوائدُ[2]

فهذا الشطر من البيت ، لم يكن المتنبي قاصداً أن يقدمه على أنه مثل لحظة نظم القصيدة ، ولكن هذا الاقتصاد باللفظ ، والصياغة المتقنة ، والهجوم على المعنى ، وإحكام النسج ، واكتفاء الشطر بنفسه واستقلال معناه ، هو الذي أغرى الناس باقتطاعه من البيت وحفظه وترديده على أنه مثل ، وهكذا حفظته الأجيال ، ومن أجلها قال الكثير من القدماء والمحدثين أن المتنبي شاعر حكيم ، ولننظر إلى السياق الذي ورد فيه هذا الشطر لنتأكد من حقيقة المثل المزعوم:

تبكي عليهنَّ البطاريقُ في الدجى وهنَّ لدينا ملقياتُ كواسدُ

بذا قضتِ الأيامُ ما بين أهلِها مصائبُ قومٍ عندَ قومٍ فوائدُ[3]

فالبيت الأول ذكر فيه الشاعر أن جيش سيف الدولة أسّر بنات البطاريق الروم ، فهم يبكون عليهن ، وهن مطروحات عند المسلمين لا يرغب بهن ، ولذلك-وهنا موضع المثل-فإن مصائب الروم التي حلّت بهم من أسر بناتهم ، وهو ما رمز اليه المتنبي بلفظ(قوم) الأولى ، هي فوائد للعرب ، وهو ما رمز إليه الشاعر بلفظ(قوم) الثانية.

---

(١) المثال والتحول، ٧.

(٢) يتيمة الدهر، ٢١٤/١.

(٣) العرف الطيب، ٣٣٠.

وبدا الثعالبي متلكئاً في هذا المبحث ، فقد ذكر من بين أمثلته قول الشاعر:

(من الطويل)

ويستصحبُ الإنسانُ مَن لا يلائمُهْ[1]

وليس هذا الشطر مثلاً قائماً بنفسه ، لأن به حاجة إلى الشطر الثاني ، وتمام البيت:

وقد يتزيّا بالهوى غيرُ أهلِهِ ويستصحبُ الإنسانُ مَن لا يلائمُهْ[2]

ومما يؤكد ما ذهبنا إليه أن الثعالبي نفسه ذكرهذا البيت بتمامه في مبحث آخر سمّاه: (إرسال المثل والاستملاء والموعظة)[3] ، أي إرسال المثل الواحد في البيت الواحد ، وليس بأنصاف الأبيات ، وهذا يؤكد ما ذهبنا إليه سابقا من أن الثعالبي لم يراجع كتابه أو لم يحسن مراجعته.

وفي هذا المبحث(إرسال المثل والاستملاء والموعظة) ذكر الثعالبي أمثلة كان بالإمكان أن يلحقها بمبحث(إرسال المثل في أنصاف الأبيات) ، ومن ذلك قول الشاعر:

(من الكامل)

يُخفي العداوةَ وهي غيرُ خفيةٍ نظرَ العدوِّ بما أسرَّ يبوحُ[4]

وقوله: **(من الطويل)**

تريدين لُقيانَ المعالي رخيصةً ولابدَّ دونَ الشهدِ مِن إبرِ النحلِ[5]

فمن البين أن المثلين أوردهما الشاعر في عجزي البيتين ، كما أورد الثعالبي في هذا المبحث أمثلة كان بالإمكان أن يلحقها بمبحث إرسال المثلين في مصراعي البيت الواحد ، ومن ذلك قول الشاعر: **(من البسيط)**

ما كلُّ ما يتمنّى المرءُ يدركُهُ تجري الرياحُ بما لا تشتهي السفنُ[6]

---

(١) يتيمة الدهر، ٢١٥/١.
(٢) العرف الطيب، ٢٦٢.
(٣) يتيمة الدهر، ٢١٩/١.
(٤) م. ن، ٢١٩/١.
(٥) م. ن، ٢٢٢/١.
(٦) م. ن، ٢٢٠/١.

وقوله: (من الكامل)

ذو العقلِ يشقى في النعيمِ بعقلِهِ وأخو الجهالةِ في الشقاوةِ ينعمُ[1]

وقوله في القصيدة نفسها:

ومن العداوةِ ما ينالُكَ نفعُهُ ومن الصداقةِ ما يضرُّ ويؤلمُ[2]

فقد اكتفى كل شطر من هذه الأبيات بنفسه واستقل بمعناه وبدا كأنه مثل أو حكمة كما يتشهى هواة جمع الأمثال والحكم ومنهم الثعالبي.

ويفرد الثعالبي مبحثاً آخر في المحاسن سمذاه: (إبراز المعاني اللطيفة في معارض الألفاظ الرشيقة الشريفة والرمز بالطرف والملح) ، ويستدل بأمثلة من شعر الشاعر كان ينبغي له أن يذكرها في مبحث: (خاطبة الممدوح من الملوك بمثل مخاطبة المحبوب والصديق) ، ومن ذلك قوله في توديع علي بن إبراهيم التنوخي: (من الوافر)

وإني عنكَ بعدَ غدٍ لغادٍ وقلبي عن فنائِكِ غيرُ غادِ

محبُّكَ حيثُما اتّجهتْ ركابي وضيفُكَ حيثُ كنتُ من البلادِ[3]

وكقوله في عيادة أبي أيوب أحمد بن عمران: (من الكامل)

لا تعذلُ المرضُ الذي بكَ شائقٌ أنتَ الرجالُ وشائقٌ علاتِها

ومنازلُ الحمّى الجسومُ فقلْ لنا ما عذرُها في تركِها خيراتِها؟[4]

وقوله في عيادة سيف الدولة الحمداني: (من الوافر)

يجمّشُكَ الزمانُ هوىً وودّاً وقد يُؤْذَى من المِقةِ الحبيبُ

وكيفَ تُعِلُّكَ الدنيا بشيءٍ وأنتَ لعلّةِ الدنيا طبيبُ؟[5]

---

(١) يتيمة الدهر ، ١/٢٢٤.

(٢) م. ن، ١/٢٢٥.

(٣) م. ن، ١/٢٣٥.

(٤) م. ن، ١/٢٣٦.

(٥) م. ن، ١/٢٣٦. ورواية محقق اليتيمة للبيت: (يجشمك) وأثبتنا رواية الديوان: (يجمشك) والتجميش شبه المغازلة وهو الملاعبة بين الحبيبين، ينظر: شرح ديوان المتنبي، ٥٣٩، والعرف الطيب، ٣٧٨.

وواضح ما في هذه الأبيات من ألفاظ الغزل: قلبي ، محبك ، شائق ، هوى ، ودّاً ، المقة ، الحبيب. وذكر أمثلة أخرى في هذا المبحث ، كان ينبغي له أن يذكرها في مبحث: (الإبداع في سائر مدائحه) ، فأي رمز أو طرف أو ملح في قول الشاعر في مديح سيف الدولة الحمداني؟: **(من الكامل)**

سرْ حيثُ شئتَ يحلُّه النوّارُ وأرادَ فيكَ مرادَكَ المقدارُ

وإذا ارتحلْتَ فشيَّعتْكَ سلامةٌ حيثُ اتّجهْتَ وديمةٌ مدرارُ

وأراكَ دهرُكَ ما تحاولُ في العدا حتّى كأنَّ صروفه أنصارُ

أنتَ الذي بجحَ الزمانُ بذكرِهِ وتزيّنتْ بحديثِه الأسمارُ[1]

وفي خاتمة هذه القراءة لمنهج الثعالبي في نقد شعر المتنبي ، نقول: إن الثعالبي في الفصل الخاص بمحاسن الشاعر أولى عنايته أحياناً بالمظاهر الموضوعية: فقد تناول غزل الشاعر في مبحثين هما: المبحث الثالث(النسيب بالأعرابيات) ، والمبحث الرابع (حسن التصرف في سائر الغزل) ، وتناول مديح الشاعر في أربعة مباحث هي: المبحث الثامن (المدح الموجه) ، والمبحث التاسع(حسن التصرف في مدح سيف الدولة بجنس السيفية) وإن كان هذا المبحث يختلط معه ما كان فناً وهو فن الجناس البلاغي ، والمبحث العاشر (الإبداع في سائر مدائحه) ، والمبحث الحادي عشر(مخاطبة الممدوح من الملوك بمثل مخاطبة المحبوب والصديق) ، وتناول وصف الحرب في المبحث الثاني عشر (استعمال ألفاظ الغزل والنسيب في أوصاف الحرب والجد) ، وتناول المثل والحكمة في ثلاثة مباحث هي: المبحث الخامس عشر(إرسال المثل في أنصاف الأبيات) ، والمبحث السادس عشر (إرسال المثلين في مصراعي البيت الواحد) ، والمبحث السابع عشر(إرسال المثل والاستملاء والموعظة وشكوى الدهر والدنيا والناس) ، وتناول الرثاء في المبحث الثامن عشر (افتضاضه أبكار المعاني في المراثي والتعازي) ، وتناول الهجاء في المبحث التاسع عشر (الإيجاع في الهجاء).

ودرس بعض المظاهر الفنية في شعر الشاعر: فقد تناول في المبحث الأول(حسن

---

(١) يتيمة الدهر، ٢٣٥/١. ورواية الديوان: (سر حل حيث تحله النوار)، ينظر: العرف الطيب، ٢٨٤.

المطالع) ، وتناول في المبحث الثاني(حسن الخروج والتخلص) ، وتناول في المبحث الحادي والعشرين(حسن المقطع) ، وتناول فن التشبيه في ثلاثة مباحث هي: المبحث الخامس(حسن التشبيه بغير أداة التشبيه) ، والمبحث السادس: (الإبداع في سائر التشبيهات والتمثيلات) ، والمبحث السابع (التمثيل بما هو من جنس صناعته) ، وتناول فن التقسيم في المبحث الثالث عشر (حسن التقسيم) وتناول فن الجمع في المبحث الرابع عشر(حسن سياقة الأعداد) ، وكان حقه أن يدمج مع مبحث(حسن التقسيم) لأنه مرتبط به ، أما المبحث العشرون(إبراز المعاني اللطيفة في معارض الألفاظ الرشيقة) فكان ينبغي للثعالبي أن يوزعه على بقية المباحث التي ذكرها في كتابه ، فيضع ما كان منه موضوعاً شعرياً ضمن مباحث الموضوعات الشعرية التي ذكرها ، وما كان منه فناً ضمن مباحث الفنون الشعرية.

ويلاحظ على منهج الثعالبي في الفصل الخاص بالمحاسن أنه خص إحسان الشاعر في الأغراض الشعرية بمباحث منفصلة عن مباحث إحسانه في الفنون البلاغية ، وكأن الفن البلاغي-كالتشبيه مثلا- لايمكن أن يطول جميع الأغراض الشعرية ، وعلى سبيل المثال فإن الثعالبي قد خص إحسان الشاعر في الغزل بمبحثين ، لكنه ذكر من أمثلة مبحث(حسن التشبيه بغير أداة التشبيه) الأمثلة الآتية: **(من الوافر)**

بدتْ قمراً، ومالتْ غصنَ بانٍ وفاحتْ عنبراً، ورنتْ غزالا

وقوله: **(من البسيط)**

ترنو إليّ بعينِ الظبيِ مجهشةً وتمسحُ الطلَّ فوقَ الوردِ بالعنمِ

وقوله: **(من البسيط)**

أعارني سقمُ عينيه، وحمَّلني من الهوى ثقلَ ما تحوي مآزرُهُ[1]

وذكر من أمثلة مبحث (الإبداع في سائر التشبيهات والتمثيلات) ، قول المتنبي: **(من الطويل)**

كأنَّ رقيباً منكِ سدَّ مسامعي عن العذلِ حتى ليس يدخلُها العذلُ

---

(١) يتيمة الدهر ، ١٩٦/١.

كـأنَّ سـهادَ العـينِ يعشـقُ مقلـتي فبينهمـا في كـلِّ هجـرٍ لنـا وصـلُ[1]

وذكر من أمثلة مبحث (التمثيل بما هو من جنس صناعته) قول المتنبي:

(من الكامل)

دونَ التعـانقِ نـاحلينِ كشـكلتَيْ نصـبٍ أدقَّهمـا وضـمَّ الشـاكلُ[2]

وكل هذه الأمثلة هي من شعر الغزل ، وكان حقها أن تكون في مبحثي الغزل. كما خص الثعالبي إحسان المتنبي في المدح بأربعة مباحث ، لكنه ذكر في مبحث (حسن التشبيه بغير أداة التشبيه) قول المتنبي: **(من الكامل)**

قمـراً نـرى وسـحابتينِ بموضـعٍ مـن وجهِـهِ ويمينِـه وشمالِـهِ[3]

وذكر في مبحث(الإبداع في سائر التشبيهات والتمثيلات) قول الشاعر:

(من الطويل)

كـريمٌ نفضْـتُ النـاسِ لمّـا لقيتُـهُ كـأنَّهمُ مـا جـفَّ مـن زادِ قـادمِ

وكـادَ سـروري لا يفـي بنـدامتي علـى تركِـهِ في عمـريَ المتقـادمِ[4]

وذكر في مبحث (التمثيل بما هو من جنس صناعته) ، قول المتنبي:

(من البسيط)

نتـاجُ رأيـكَ في وقـتٍ علـى عجـلِ كلفـظِ حـرفٍ وعـاهُ سـامعٌ فهِـمُ

وقوله: **(من الكامل)**

أمضـى إرادتَـهُ فسـوفَ لـه قـدٌ واسـتقربَ الأقصـى فـثَمَّ لـه هنـا

وقوله: **(من الوافر)**

ولـولا كـونُكم في النـاسِ كـانوا هـراءً كـالكلامِ بـلا معـانِ

---

(١) يتيمة الدهر ، ١/١٩٧.

(٢) م. ن، ١/٢٠٠.

(٣) م. ن، ١/١٩٦.

(٤) م. ن، ١/١٩٨.

وقوله: **(من الطويل)**

إذا كـانَ مـا تنويـهِ فعـلاً مضـارعاً مضـى قبـلَ أنْ تُلقَـى عليـهِ الجـوازمُ[1]

وجميع هذه الأبيات هي من شعر المدح ، وكان حقها أن تكون في مباحث المدح ، ويخيل إلينا أن الثعالبي حين ترك مباحث إحسان المتنبي في الأغراض الشعرية دون تعليل عاد في مباحث الفنون البلاغية ليعلل ذلك الإحسان ، وكل ذلك يعني أن بعض الخلل قد تسرب إلى منهج المؤلف.

وجرياً على الخطة التي اختطها المؤلف في تخصيصه مباحث للفنون البلاغية ، كنا نتوقع من الثعالبي أن يفرد مبحثاً لإجادة الشاعر فن الاستعارة ، وذلك لما لهذا الفن البلاغي من أهمية في التصوير وخلق الشعرية ، كما لم يفرد الثعالبي في باب المحاسن أيضا مبحثاً لإجادة الشاعر استعمال التضاد بنوعيه: الطباق والمقابلة مع أن هذه الظاهرة الفنية وردت بكثرة في شعر الشاعر وغطّت مساحة واسعة من ديوانه ، مع أن الثعالبي لامس هذه الحقيقة ولكنه لم يفرد مبحثاً لها ، فقد عدّ بيت الشاعر: **(من البسيط)**

أزورهـمْ وسـوادُ الليـلِ يشـفعُ لـي وأنـثني وبيـاضُ الصـبحِ يُغـري بـي

"من قلائده ولعله أمير شعره.... وما أحسن ما جمع فيه أربع مطابقات في بيت واحد"[2] ، وإن كان فهمه للبيت لا يتجاوز المعطى البلاغي الشكلي إلى الكشف عن حركة المعنى داخل التضاد ، وكأن فرادة هذا البيت تعود إلى قدرة الشاعر على تحقيق أكبر نسبة من الألفاظ المتضادة في بيت واحد.

ويبقى جهد الثعالبي النقدي الذي كتبه عن شعر المتنبي واضحاً يحمل من السمات والخصائص المتفردة مما جعله مصدراً مهماً في الدراسات النقدية الحديثة التي كان موضوعها المتنبي: "وبالرغم من أننا لا نفوز بالكثير من التعليقات النقدية ، والملاحظات الفنية ، في هذا الفصل ، فإن ذلك لا يخرجه عن دائرة البحث النقدي ، ذلك أن تنبه الثعالبي إلى هذه الظواهر وتسميتها وجمع الشواهد عليها من الديوان

---

(١) يتيمة الدهر ، ١٩٩/١ - ٢٠٠.

(٢) م. ن، ١٥٣/١.

يؤكد الطبيعة النقدية لمجرى البحث ، ويفتح في الوقت نفسه باباً للطعن على الثعالبي من خلال هذا الصمت المطبق عن التعليق على الشواهد في الأكثر"[1] ، ومن خلال هذا التسليم المطلق بآراء الصاحب بن عباد في فصل المقابح والمعائب.

(١) دراسات توثيقية وتحقيقية، ٣٧٧.

مصادر ومراجع البحث

(١) تأريخ النقد الأدبي عند العرب، د. إحسان عباس، ط ٤، دار الثقافة، بيروت ١٤١٢هـ ـ ١٩٩٢م.

(٢) تاريخ النقد العربي من القرن الخامس إلى العاشر الهجري، د. محمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، القاهرة د. ت.

(٣) خزانة الأدب وغاية الأرب ،ابن حجة الحموي، دار القاموس الحديث للطباعة والنشر، بيروت ١٣٠٤ هـ.

(٤) دراسات توثيقية وتحقيقية في مصادر التراث، د. محمود عبد الله الجادر، دار الحكمة للطباعة والنشر، الموصل ١٩٩٠.

(٥) ديوان ابن زيدون، شرح وتحقيق محمد سيد كيلاني، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة ١٣٧٥ هـ ـ ١٩٥٦ م.

(٦) ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٦٤. وشرح الصولي لديوان أبي تمام، دراسة وتحقيق د. خلف رشيد نعمان، بيروت ١٩٧٨.

(٧) ديوان البحتري، تحقيق حسن الصيرفي، دار المعارف بمصر، القاهرة د. ت.

(٨) شرح ديوان المتنبي، الواحدي، تصحيح ديتريصي، طبعة برلين ١٢٧٦ هـ ـ ١٨٦٠ م.

(٩) شعر المتنبي قراءة أخرى، د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٨٣.

(١٠) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ناصيف اليازجي، دار القلم، بيروت ١٨٨٧.

(١١) فاعلية قصيدة المتنبي في الشعر العربي حتى منتصف القرن السابع الهجري (أطروحة دكتوراه على الآلة الكاتبة)، د. نجم عبد علي رئيس، بغداد ١٩٩٨.

(١٢) القادسية (مجلة)، (كافوريات المتنبي صورة من صور التمرد على قصيدة المدح العربية)، د. نجم عبد علي رئيس، العدد الثاني، المجلد الخامس، القادسية ٢٠٠٠ م.

(١٣) القاضي الجرجاني الأديب والناقد، د. محمود السمرة، بيروت ١٩٦٦.

(١٤) الكشف عن مساوىء شعر المتنبي، الصاحب بن عباد، تحقيق محمد حسن آل ياسين،

مطبعة المعارف، بغداد ١٣٨٥ هـ . ١٩٦٥ م.
(١٥) لسان العرب، ابن منظور، طبعة دار صادر بيروت، د. ت.
(١٦) لغة الحب في شعر المتنبي، د. عبد الفتاح صالح، عمان ١٩٨٣.
(١٧) المتنبي بين البطولة والاغتراب، محمد شرارة، جمع وتحقيق د. حياة شرارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨١.
(١٨) المثال والتحول في شعرالمتنبي وحياته، د. جلال الخياط، ط ٢، دار الرائد العربي، بيروت ١٤٠٧ هـ . ١٩٨٧ م.
(١٩) معجز أحمد، أبو العلاء المعري، تحقيق د. عبد المجيد دياب، دار المعارف بمصر، القاهرة ١٩٨٦.
(٢٠) مع المتنبي، د. طه حسين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٣٦.
(٢١) النقد المنهجي عند العرب، د. محمد مندور، القاهرة ١٩٤٨.
(٢٢) يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، أبو منصور الثعالبي، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط ٢، مطبعة السعادة، القاهرة ١٣٧٧ هـ.
(٢٣) واسط (مجلة)، (أثر شعر أبي تمام في شعر المتنبي)، د. نجم عبد علي رئيس، المجلد ١، العدد (التجريبي)، واسط ١٤٢٥ هـ . ٢٠٠٤ م.
(٢٤) الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي، ط ٢، دار احياء الكتب العربية، ١٣٧٠ هـ . ١٩٥١ م.
(٢٥) ينابيع الرؤيا، جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٩

المبحث الثالث

خرافة السرقات الشعرية عند نقادنا القدماء

ليس المقصود بالسرقات الشعريّة في هذا البحث القصائد التي ادّعاها بعض الشعراء لأنفسهم وهي لغيرهم ، وهو ما سُمّي قديماً بالشعر المنحول أو المنتحل ، إنّما المقصود بالسرقات الشعريّة ، هو ما اتّفق لبعض الشعراء من تداول معنى محدّد ، وبعبارة أخرى اشتراك وتداخل أكثر من نصّ لأكثر من شاعر في معنى واحد.

فقد تعرّضت القصيدة العربيّة إلى عمليّة تجزئة مارسها النقد العربيّ القديم ، وباركتها أجيال النقّاد على مرّ العصور ، وساعدهم في ذلك استقلال البيت الشعريّ بمعناه ومبناه ، فاقتطعوا أبياتاً ، أو أشطاراً من أبيات وحفظوها ، وحفظها الناس ، ونظروا إليها نظرة تعظيم وإجلال لتعلّقها بأذهانهم ، وبسبب هذا الاهتمام بالبيت الشعريّ الواحد ، والمعنى الواحد بدا لكثير من النقّاد اهتمام آخر بمتابعة المعنى الواحد في أشعار الشعراء ، ومن هذا الاهتمام بالبيت الواحد والمعنى الواحد وُلد ما سُمّي "السرقات الشعرية" دون النظر إلى السياق الشعريّ الذي وردت فيها تلك "السرقات" المزعومة ، وأوغل النقّاد القدماء وسايرهم بعض المحدثين في هذه القراءة التجزيئية ، فنظروا إلى معنى البيت أو الشطر من البيت بمعزل عن القصيدة وتجربة الشاعر ، غير آبهين إلى أنّ كلّ نصّ يعدّ مكوّنا من مكوّنات سياق ظرف معيّن ، وأنّ المعنى يعتمد بشكل جوهريّ على السياق[1] ، فهم نظروا إلى تلك الأبيات التي توهّموا فيها"السرقة" بعيداً عن سياقاتها التي وردت فيها.

---

(١) ينظر: اللغة والمعنى والسياق، جون لاينز، ترجمة د. عباس صادق الوهاب ٢١٥.

ولم تتوقف هذه القراءة التجزيئيّة للشعر العربيّ عند هذا الحدّ ، وبسبب هذا الموقف التقليديّ الذي سار عليه الكثير من النقّاد ، أصبح لـ"السرقات الشعريّة"هواة لا يجمعونها فحسب ، بل ويفهرسونها تبعاً لأنماط اخترعوها ، ويجعلونها في أبواب توهّموها ، وأصبحت لـ"السرقات"مصطلحات ما أنزل الله بها من سلطان ، فابن سلّام الجُمحي ت٢٣٢هـ استعمل لفظي(الاجتلاب) و(الإغارة) وكان الجاحظ ت٢٥٥هـ يُراوح بين (السرقة) و(الأخذ) واستبدل ابن قتيبة ت٢٧٦هـ لفظ(السرقات) بـ(الأخذ) و(السلخ) و(الاتّباع) ، وتفرّد الصوليّ ت٣٣٥ هـ بلفظي (النسخ) و(الإلمام) وعدّوا من أنواعها: الغصب ، والمرادفة ، والاهتدام ، والنظر والملاحظة ، والاختلاس ، والموازنة ، والعكس ، والمواردة ، والالتقاط والتلفيق ، وكشف المعنى... إلى آخر القائمة التي كلّما قرأنا فيها ازددنا يقيناً أنّ نقّادنا القدماء أضاعوا وقتهم في الحديث عن قضيّة توهّموها ، ولو صرفوا كلّ هذا الوقت في قضيّة نقديّة تستدعي كلّ هذا الجهد والنصب لقلنا إنّها محاولات تستحقّ التقدير والاحترام ، لأنّ الموضوع الذي يتحدثون فيه به حاجة ماسّة إلى مثل هذا الجهد والوقت ، ولكن للأسف أنّك لا تظفر بعد قراءتك لأقوال نقّادنا القدماء في هذا الموضوع بغير الخيبة والحَيرة.

وأوّل ما يتلقّاك من هذه الخيبة والحَيرة أنّك تجد جلّ نقّادنا القدماء منذ خطواتهم الأولى قد بادروا إلى اتّهام معظم شعرائنا إن لم نقل جميعهم ، ولم يسلم من هذه التهمة كبار شعرائنا ومبدعينا ، بتهمة أطلقوا عليها تهمة "السرقات الشعريّة" ، وهم بهذا يرتكبون خطأ من جهتين: الأولى أنّهم أطلقوا تسمية فيها ما فيها من مجافاة لشرائع الخالق جلّ وعلا ، فالاتهام بالسرقة يعدّ مذمّة ومنقصة للشاعر ، لارتباط هذا اللفظ دينياً وجزائياً بارتكاب جريمة ، فالسرقة عمل غير مشروع ، وتجب على مرتكبه إقامة الحدّ. ، إذ إنّ مصادرة إبداع الآخرين والسطو على إنجازاتهم الشعريّة يدخل في باب السرقة ، ومع ذلك فأنت لم تسمع أو تقرأ في كلّ ما اطّلعت عليه من مصادر أنّ شاعراً قد أقيم عليه الحدّ لأنّه ارتكب هذا الفعل ونعني بذلك تداول المعنى الواحد في أكثر من بيت شعريّ ، عند مجموعة من الشعراء.

ويزداد الأمر سوءا ، ويتّسع غموضاً حين تشعر أنّ نقّادنا القدماء لم يتعرّفوا طبيعة

النصّ الشعريّ ، ونعني طبيعته التكوينيّة والتراكميّة ، ولو أدركوا للحظة واحدة أنّ كلّ نصّ أدبيّ هو مجموعة من النصوص المتداخلة والمتراكبة التي يُحيل بعضها إلى بعض حتّى لَيُخيّل إلينا أحياناً أنّ كلّ نصّ هو إعادة واسترجاع لنصوص أخرى سابقة ، لَما وقعوا فيما وقعوا فيه ، ومن هنا وصفنا"السرقات الشعرية"بالخرافة لأنّهم حدّثونا بما خُيّل إليهم ، وليس له أصل في حقيقته النهائيّة.

إن تواصل الشاعر لاستدعاء ما به حاجة إليه من الموروث الشعريّ لصقل موهبته ، واكتمال أدواته ، جعله أكثر تمسّكا بهذا الموروث ، ولعلّ ذلك ما جعل عنترة بن شدّاد العبسيّ يتذمّر من كثرة النصوص السابقة التي لم يدع له أصحابها شيئاً يقوله ، حتّى قال:

هل غادرَ الشعراءُ من متردّمِ أمْ هل عرفت الدارَ بعد توهّمِ؟[1]

وربّما كان سُويد بن كراع العكليّ خير من وصف معاناته في نظم قصيدة شعرية ، وسهره من أجل ذلك ، ويصوّر سعيه للظفر بالقوافي ، مشبّها إيّاها بسرب من حيوان الوحش يخاتلها ويراقبها ليله حتّى الصباح ، يقول سُويد: **(من الطويل)**

أبيتُ بأبوابِ القوافي كأنّما أُصادي بها سرباً من الوحشِ نُزّعا
أُكالئُها حتّى أُعرّسَ بعدَما يكونُ سحيرٌ أو بُعَيْدُ فأهْجَعا
عواصيَ إلّا ما جعلْت أمامها عصا مربدٍ تغشَى نحوراً وأذرُعا
أهبْتُ بغُرِّ الآبداتِ فراجعتْ طريقاً أملّتْهُ القصائدُ مَهْيَعا
بعيدةَ شأوٍ لا يكادُ يردُّها لها طالبٌ حتّى يكلَّ ويظْلَعا
إذا خفْتُ أنْ تُروَى عليَّ ردتُّها وراءَ التراقي خشيةً أنْ تطلّعا
وجشّمَني خوفُ ابنِ عفّانَ ردُّها فثّقفْتُها حوْلاً جريداً ومَرْبعا
وقد كان في نفسي عليها زيادةٌ فلم أرَ إلّا أنْ أطيعَ وأسْمَعا[2]

---

(١) شرح المعلقات العشر المذهبات، ابن الخطيب التبريزي، تحقيق عمر فاروق، ١٩٣.

(٢) البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، ٢/ ١٢.

وقديماً قال امرؤ القيس: **(من الكامل)**

عوجا على الطللِ المحيلِ لأنّنا نبكي الديارَ كما بكى ابنُ خذامِ[1]

فإذا كان النصّ الشعريّ لا ينجو من التداخل والاشتراك مع النصوص الأخرى السابقة عليه أو المعاصرة له ، فهذا معناه أن الشاعر يستعين بكلّ ما اختزنته ذاكرته الشعريّة من صور ومعانٍ وألفاظ وتراكيب ، لشعراء سابقين أو معاصرين له في كتابة نصّه الجديد ، شاء أم أبى ، لأنّ المقصود بتلك الذاكرة: قراءات الشاعر لديوان الشعر العربيّ. ومن أجل ذلك قال الفرزدق: **(من الكامل)**

وهبَ القصائدَ ليَ النوابغُ إذ مضَوا وأبو يزيدَ وذو القروحِ وجَرْولُ

والفحلُ علقمةُ الذي كانتْ له حللُ الملوكِ كلامُهُ لا يُنحلُ

وأخو بني قيسٍ وهنَّ قتلْنَهُ ومُهلهلُ الشعراءِ ذاكَ الأوّل

والأعشيان كلاهما ومرقِّشٌ وأخو قضاعةَ قولُهُ يُتمثَّلُ

وأخو بني أسدٍ عبيدٌ إذ مضى وأبو دُؤادٍ قولُهُ يُتنخَّلُ

وابنا أبي سُلْمَى زهيرٌ وابنُهُ وابنُ الفُرَيعةِ حينَ جدَّ المقْوَلُ

والجعفريُّ وكانَ بِشْرٌ قبلَهُ لي من قصائدِهِ الكتابُ المُجْمَلُ

ولقد ورثْتُ لآلِ أوسٍ منطقاً كالسمِّ خالطَ جانبيْهِ الحنظلُ

والحارثيُّ أخو الحماسِ ورثْتُه صدْعاً كما صدعَ الصفاةَ المِعْوَلُ[2]

فالفرزدق في هذه الأبيات لا يصوّر مدى روايته ومعرفته الشعر الجاهليّ فحسب ، وإنّما يريد أن يصف العمق الثقافيّ لشعره الذي امتدّ لأكثر من عشرين شاعراً سبقوه ، بل هو يعترف في البيت السابع بأنّه كان يملك مدوّنات من شعر لبيد وبشر ابن أبي خازم.

وأعجب من ذلك أن نقّادنا القدماء كانوا يطالبون الشاعر المبتدئ-كي يصل إلى

---

(١) ديوان امرئ القيس، طبعة دار المعارف، ١١٤.

(٢) شرح نقائض جرير والفرزدق، أبو عبيدة، ليدن ١٩٠٧، ٢٠٠. وديوان الفرزدق، طبعة القاهرة، ٧٢٠.

درجة الإبداع-أن يحفظ أشعار العرب ويرويها ، ويتعرّف على مناقبهم وأمثالهم وجميع ثقافتهم ، ثم يتجرّد من ذلك كلّه ، ويحذو حذوهم في النظم! والسؤال هنا كيف نطالب الشاعر بنسيان ما توارثه من شعر الآخرين؟ وكيف يتجرّد الشاعر من مخزونه الثقافيّ ويتخلّص منه؟ أليس من المعقول أن ينثال على قلمه وهو يكتب قصيدة شيء من خزينه الثقافي الذي احتفظت به ذاكرته الشعريّة دون وعي منه؟

وقد كان للبيئة العربيّة الصحراويّة غير المستقرّة أثر في توجيه النقّاد هذه الوجهة من الاهتمام بالبيت الواحد لسهولة ترديده على اللسان ، وحفظه: "وكانوا وما يزالون يتساءلون عن أمدح بيت وأغزل بيت وأهجى بيت ، ولم يكن هذا السؤال– على سذاجته–وليد اعتقاد بأنّ البيت هو الوحدة الشعريّة ، وإنّما كان وليد البيئة التي تعتمد على الحفظ وعلى الاستشهاد والتمثّل بالأبيات المفردة السائرة ، مثلما هو نتاج المفاضلة الساذجة في نطاق الموضوع الواحد ، وسيكون النظر إلى البيت المفرد السائر – أو الأبيات المفردة السائرة – محكّاً للجودة ما دام الحفظ لا يسمح بتصوّر القصيدة جميعاً ".[1] ، ولم يتوقّف الأمر عند هذا الحدّ بل عاب النقّاد على الشعراء عدم اكتمال المعنى في البيت الواحد ، وسمّوا هذا العيب(التضمين) فقد عابوا على الشاعر مجنون ليلى قوله: **(من الوافر)**

كأنَّ القلبَ ليلةَ قيلَ يُغدَى بليلى العامريّةِ أو يُراحُ

قطاةٌ عزّها شركٌ فباتَتْ تُعالجُهُ وقد علِقَ الجناحُ[2]

لأنّه أوقع المشبّه به في البيت الثاني ، وذلك لأنّ نقّادنا القدماء أرادوا للبيت الشعريّ أن يكون مستقلّاً بمبناه ومعناه ، ومن هنا فلم يدُرّ في خلدهم وحدة بناء القصيدة ، بل كانت جهودهم متوجّهة صوب معنى البيت المفرد ، وهذا ما يفسّر عناية أوائل النقاد ومنهم الأصمعيّ بفنّ التشبيه ، ولم تكن هذه العناية لو لم يكن التشبيه قد أفرغ في بيت

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د.إحسان عباس، ٤٦.

(٢) كتاب الصناعتين(الكتابة والشعر)، أبو هلال العسكري، تحقيق محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، ط ٢، دار الفكر العربي ١٩٧١

واحد. فقد أورد الحاتميّ في حلية المحاضرة إحدى عشرة صورة في بلاط هارون الرشيد[1] ، دار الحوار فيها حول أحسن التشبيهات عند الشعراء.

وكان من آثار الجو الاعتزاليّ العقليّ أن ظهرت محاولات نقديّة في القرن الثالث أبدت اهتماماً ملحوظاً بإبراز المعاني المشتركة بين الشعراء: "وهو اهتمام أدّى إلى تتبّع (السرقات] ، وسيكون من أكثر النواحي التي شغل بها النقّاد على مرّ الزمن ، ووسّعوا فيها مجال القول ، وتمحّلوا لها الأسباب ، ثمّ آل بهم الأمر إلى تصنيف السرقات في أنواع وضروب"[2] ، ومن المحاولات المبكّرة التي تصوّر مدى اهتمام النقّاد بهذا الأمر ما ذكره ابن النديم من تأليف ابن السكّيت ت٢٤٣هـ كتاب سرقات الشعراء وما اتّفقوا عليه ، والزبير بن بكّار ت٢٥٦هـ كتاب إغارة كثيّر على الشعراء ، وأحمد بن أبي طاهر بن طيفور ت٢٨٠هـ كتاب سرقات البحتريّ من أبي تمّام وكتاب سرقات الشعراء[3].

وكان عصر الجاحظ يشهد بوادر حملة عنيفة يقوم بها النقّاد لتبيان "السرقة" في المعاني بين الشعراء: "ولا نستبعد أن يكون الجاحظ قد حاول الردّ على هذا التيار مرّتين: مرّة بأنّ لا يشغل نفسه بموضوع السرقات كما فعل معاصروه ، ومرّة بأن يقرّر أنّ الأفضليّة للشكل لأنّ المعاني قدر مشترك بين الناس جميعاً. وسبب ثالث قائم في طبيعة الجاحظ نفسه ، فقد كان رجلاً خصب القريحة لا يُعييه الموضوع ولا يثقل عليه المحتوى أيّاً كان لونه ، ولذا فإنّه كان يحسّ أنّ المعنى موجود في كلّ مكان ، وما على الأديب إلّا أن يتناوله ويصوغه صياغة متفرّدة"[4] ، فالجاحظ على الرغم من كونه معتزلياً ، فإنّه فارقهم في نظرته للنصّ الشعريّ ، فليست المعاني هي المعوّل عليها في تقويم النصّ الأدبيّ لأنّها مطروحة في الطريق على حدّ قوله وإنّما الشأن في الصياغة

---

(١) حلية المحاضرة، الحاتمي نسخة القرويين بفاس، رقم٥٩٠ ص١١.

(٢) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د.إحسان عباس،٧٠.

(٣) ينظر: الفهرست، ابن النديم، ط ٢، المكتبة التجارية بمصر، د. ت، ١٤٦.

(٤) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د.إحسان عباس، ٩٩.

والإخراج ، ووصف الشعر بأنّه جنس من التصوير وضرب من النسج ، وهذه هي البذرة الأولى في نظريّة النظم عند عبد القاهر الجرجانيّ ، ولكنّ الباحثين لم يفهموا الجاحظ ولم يُعطوه حقّه ، فعدّوه من أصحاب اللفظ ، وربّما أشكلت عليهم عبارة "والمعاني مطروحة في الطريق".

وأصبح لموضوع "السرقات الشعريّة" بمرور الزمن اهتمام كبير بين أوساط النقّاد ، بل تصدّر هذا الموضوع كلّ ما كان يُؤلّف من نقد للشعر العربيّ:"وقد شُغل النقد في القرن الرابع كثيراً بالكشف عن"السرقات" ، وسوف يتّضح هذا في النقد الذي دار حول أبي تمّام والبحتريّ والمتنبيّ ، غير أنّ هناك شعراء آخرين أُلّفت كتب في الحديث عن سرقاتهم"[1]. فقد ألّف مُهلهل بن يموت بن المزرّع ت٣٣٤هـ كتاب سرقات أبي نواس ، وتذكر المصادر كتاباً عاماً في السرقات لجعفر بن محمّد بن حمدان الموصليّ ت٣٢٣هـ[2]. وقد أصبحت للسرقات سوق رائجة في مؤلّفات النقّاد العرب ، وكأنّ وهماً يسري بين أوساط المثقّفين آنذاك أنّ الأمر كما يقول النقّاد وما عليهم سوى ركوب الموجة.

ثمّ شاع عند بعض النقّاد أن مجال المعاني قد ضاق على الشاعر المحدَث ، ومن هنا لا بدّ للنقّاد من أن يسنّوا قانوناً للأخذ والسرقة ، يقول ابن طُباطُبا ت٣٢٢هـ: "وإذا تناول الشاعر المعاني التي قد سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يُعب بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه"[3] ، فالعجب كلّ العجب من هذا الجمع بين متناقضين: السرقة والإحسان ، فكيف يكون الشاعر سارقاً وفي الوقت نفسه يكون محسناً؟ فالشاعر إمّا أن يكون "سارقاً" وإمّا أن يكون محسناً ، ولم يكن هذا التناقض لدى نقّادنا القدماء لو تعرّفوا طبيعة النصّ الشعريّ ، وتداخله واشتراكه مع النصوص الأخريات ، وربّما عاد هذا التداخل إلى مئات من السنين. وأغرب من

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د.إحسان عباس ، ١٣١.

(٢) الفهرست، ابن النديم، ١٤٦.

(٣) عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تحقيق د.طه الحاجري و د.زغلول سلام، ٧٦.

ذلك أنّ ابن طُباطُبا يعلّم الشاعر كيفيّة "السرقة" بطريقة لا يناله فيها الحدّ ، فهو ينصح الشاعر باستعمال المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه: "فإذا وجد معنى لطيفاً في تشبيب أو غزل استعمله في المديح ، وإن وجده في المديح استعمله في الهجاء ، وإن وجده في وصف ناقة أو فرس استعمله في وصف الإنسان ، وإن وجده في وصف الإنسان استعمله في وصف بهيمة"[1]! فهل وجدت نصيحة أغرب من هذه النصيحة؟ إنه ينصب الشراك للشعراء ، حتّى إذا عملوا بهذه النصيحة الفذّة أطلق عليهم سهام الاتّهام بالسرقة!

وممّا يؤكّد هذه النظرة المجتزئة للبيت الشعريّ ، ووقوف نقّادنا القدماء على المعنى قول بشر بن يحيى النصيبيّ فيما نقله الآمديّ: "ينبغي لمن ينظر في هذا الكتاب أن لا يعجل بأن يقول: هذا مأخوذ من هذا حتّى يتأمّل المعنى دون اللفظ ، ويُعمل الفكر فيما خفي. وإنّما المسروق في الشعر ما نُقل معناه دون لفظه ، وأبعد آخذه في أخذه"[2] !! فليتأمل القارئ الكريم كيف أنّ هذا الكلام ، يقود نقّادنا القدماء إلى اتّهام الشعراء بالسرقة؟ إنّه إصرار على مصادرة إبداع الشعراء ، بتهمة باطلة لا أساس لها.

ولكنّ ناقداً حصيفاً مثل قدامة بن جعفر ت٣٣٧هـ ينأى بنفسه عن هذا المنزلق الذي انزلقت فيه عربة النقد العربيّ ، فهو من أوائل من أهملوا موضوع (السرقات الشعريّة) ، لأنّه كان يرى أنّ السبق إلى المعنى لا يُعدّ تميّزا في الشعر ، بل يُحسب للشاعر بوصفه شخصاً لا للعملية الشعريّة من حيث كونها حالة مجرّدة منفصلة عن الشاعر ، فقد قصر حديثه كلّه على الشعر نفسه لا الشاعر: "وهذا التركيز الشديد جعله يُصدر حكماً على السرقات الشعريّة دون أن يسمّيها ، وبذلك أهمل موضوعاً كبيراً استأثر باهتمام غيره من النقّاد ، فبذلوا فيه جهوداً مضنية قليلة الثمرات"[3] ، فضلاً عن أنَّ السبق في المعنى ليس صفة للمعنى نفسه بل هو صفة للشاعر إذ إنّه

---

(١) عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تحقيق د.طه الحاجري و د.زغلول سلام ،٧٧.

(٢) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، الآمدي، تحقيق السيد صقر، ١ / ٣٢٥.

(٣) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، إحسان عباس، ٢٠٩.

هو السابق في الاهتداء إليه يقول قدامة: "وأحسب أنّه اختلط على كثير من الناس وصف الشعر بوصف الشاعر فلم يكادوا يفرّقون بينهما ، وإذا تأمّلوا هذا الأمر نعمّا علموا أنّ الشاعر موصوف بالسبق إلى المعاني واستخراج ما لم يتقدّمه أحد إلى استخراجه لا الشعر"[1]. وحديث قدامة وإن لم يكُ صريحاً ، ربّما لمخالفته آراء جمهور النقّاد ، لكن يُفهم منه أنّ قدامة يعدّ الجودة في الشعر جماله وليس السبق إليه: "ومن ثمّ فليس لنا أن نبحث من هو أوّل من سبق إلى هذا التشبيه أو ذاك المعنى ، وليس لنا أن نقف عند من أخذه من الشعراء على التوالي(وذلك هو نطاق السرقة) بل علينا أن ننظر إلى حسن الأداء وحده دون أيّ شيء آخر. وكأنّ قدامة يُومئ من طرف خفي إلى أنّ المعاني شركة للجميع ، مطروحة في الطريق"[2]. وهو رأي الجاحظ الذي جعل مدار الجودة جمال الصياغة والنسج.

وكان يُفترض لنقّاد كبار من أمثال الآمديّ ت٣٧٠هـ أن يستفيدوا ممّا توصّل إليه قدامة بن جعفر من أنّ قول بعضهم إنّ هذا البيت مسروق إنّما هو توصيف للشاعر وليس للبيت الشعريّ ، وأغرب من ذلك أنّك تجد ناقداً من وزن الآمديّ يقرن كثرة "السرقة" في شعر أبي تمّام باطّلاعه العميق على الشعر العربيّ ، وتأليفه مجموعة من المختارات التي سمّاها "الحماسة " ، يقول الآمديّ:"كان أبو تمّام مشتهراً بالشعر ، مشغوفاً به ، ومشغولاً مدّة عمره بتخيّره ودراسته ، وله كتب اختيارات مؤلّفة فيه مشهورة معروفة....فهذه الاختيارات تدلّ على عنايته بالشعر ، وأنّه اشتغل به ، وجعله وُكده ، واقتصر من كلّ الآداب والعلوم عليه ، وأنّه ما فاته كثير من شعر جاهليّ ولا إسلاميّ ولا مُحدَث إلّا قرأه وطالع فيه ، ولهذا أقول إنّ الذي خفي من سرقاته أكثر ممّا ظهر منها"[3] ، وغرابة هذا النصّ تكمن في أنّ نقّادنا العرب القدماء كانوا يُلزمون الشاعر بحفظ الشعر العربيّ القديم وروايته ، حتّى إذا تحدّر إلى الشاعر ـ وهو هنا أبو

---

(١) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ٨٣.

(٢) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، إحسان عباس، ٢٠٩.

(٣) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ١ / ٥٥ ـ ٥٦.

تّمام ـ معنى من المعاني التي استعملها الشاعر القديم انطلقوا ليوجّهوا إليه سهام نقدهم ، واتّهموه بالسرقة.

واللافت للنظر أنّ الآمديّ حين وصل إلى "سرقات" البحتريّ بدأ يعتذر له ، ممّا يوحي بأنّ اتّهام بعض الشعراء بـ"السرقة" كان لأغراض شخصيّة لا علاقة لها بفنّ الشاعر ، يقول د. داود سلّوم: "ونحن لا ندري ما الذي أوجب عليه هذا الاعتذار ، ولماذا لا يكون البحتريّ سارق معانٍ كما كان أبو تّمام ، وإذا كان أبو تّمام قد قرأ وألّف مختارات الشعر ، فكذلك فعل البحتريّ ، وأنّ اطّلاعه على الشعر القديم لم يقلِّ عن اطّلاع أبي تّمام"[1] ، ونحن لا ندري أيضا لماذا لم يعتذر الآمديّ حين تحدّث عن "سرقات" أبي تّمام؟!

واتسعت قضيّة "السرقات" عند الحاتميّ ت ٣٨٨هـ ليجعلها في أبواب بلغت تسعة عشر باباً ، ففرّع فيها وميّز بين أصنافها ، وأظهر اهتمامه بالموضوع ، يقول الحاتميّ: "وفرّقت بين أصناف ذلك فروقاً لم أسبق إليها ولا علمت أنّ أحداً من علماء الشعر سبقني في جمعها"[2] ، فليتصور القارئ أنّ الحاتميّ يريد أن يتباهى بأوهام لا أوّل لها ولا آخر ، بل هو يعترف بأنّه سبق الآخرين إليها.

وربّما يكون اتّهام شاعر في وزن المتنبّيّ فيما سُمّي بـ"السرقة" لعوامل شخصيّة لا علاقة لها بالنقد الموضوعيّ المحايد ، يشكّل شرخاً كبيراً في مدى جدّيّة النقّاد العرب في مواجهة الإنجاز الشعريّ الذي حقّقه الشاعر. لذا تُعد محاولة الحاتميّ في رسالته الموضّحة ضرباً من التحريض على إسقاط الشاعر ، من منطلق تهجُّمي على شاعر بلغ المجد ، فأراد الحاتميّ الانتقاص من قيمته ومركزه الذي بلغه ، وهو يعترف بأنّ الوزير المهلّبيّ هو الذي حرّضه على مهاجمة المتنبي ، فقد: "سامني هتك حريمه وتمزيق أديمه ووكّلني بتتبّع عواره وتصفّح أشعاره وإحواجه إلى مفارقة العراق"[3] ، ومن

---

(١) مقالات في تاريخ النقد العربي، د. داود سلوم، ٢٢٩.

(٢) حلية المحاضرة، الحاتمي، ٨٠.

(٣) الرسالة الموضحة، الحاتمي، تحقيق د. محمد يوسف نجم، ٣٠.

هنا يعلم القارئ أنّ اتّهام الحاتميّ للمتنبّيّ إنّما كان لإرضاء غرور الوزير المهلّبيّ ، لأنّ الشاعر امتنع عن مدحه ، والغريب في الأمر أنّ الحاتميّ ينقل في رسالته تلك احتجاج المتنبّيّ عليه بأنّ: "كلام العرب آخذ بعضه برقاب بعض. وآخذ بعضه من بعض ، والمعاني تعتلج في الصدور وتخطر للمتقدّم تارة وللمتأخّر أخرى. والألفاظ مشتركة مُباحة"[١] ، وتلكم هي بذور نظريّة التناص التي تنادى بها النقّاد الغربيّون ، يقول (فوكو): "لا وجود لتعبير لا يقترض تعبيراً آخر ، ولا وجود لما يتولّد من ذاته"[٢] ، وكلّ نصّ كما يقول(جينيت): "إعادة كتابة لنصوص أخرى مغايرة له ، إنّها كتابة ثانية لا تُلغي الكتابات الأولى التي تظلّ ماثلة في أعماقها"[٣] ، أليس قول المتنبي - والعهدة على الحاتميّ-"كلام العرب آخذ بعضه برقاب بعض"يعني تداخل النصوص واشتراكها ، وأنّ الشعر لا يأتي من فراغ ، وأنّ أيّة قصيدة هي إعادة بناء لنصوص متقدّمة أو معاصرة لها ، وأنّ إبداع الشاعر يكمن في جمال النسج والصياغة ، وليس السبق فيما نظم.

وتبع الحاتميّ رسالته تلك برسالة أخرى اشتهرت بالرسالة الحاتميّة ، واسمها الكامل: الرسالة الحاتميّة فيما وافق المتنبّيّ في شعره كلام أرسطو في الحكمة ، تعقّب فيها مئة وعشرين بيتاً من أبيات الشاعر(الحكميّة) ذاهباً إلى أنّه "سرقها" من حكم الفيلسوف اليونانيّ أرسطو طاليس ، وبهذا يثبت الحاتميّ رسوخ كعب المتنبّيّ في عالم الشعر من حيث لم يُرد ، إذ لا يغضّ من قيمة شعر المتنبّيّ اقتراضه من الفلسفة ، فالمهم الصياغة والإخراج ، لكنّ المشكلة تتّخذ اتّجاها آخر حين يُبالغ في حجم هذا الاقتراض حتّى يصل حدّ مصادرة إبداع الشاعر ، فيُتّهم بتهمة جاهزة باطلة وهي تهمة السرقة ، ممّا يضع شكوكاً حول مقاصد الحاتميّ من تأليفه رسالته ، فمن ذلك قوله في النسيب: **(من المتقارب)**

يُـــرادُ مـــن القلـــبِ نســـيانُكم وتـــأبَى الطبـــاعُ علـــى الناقـــلِ[٤]

---

(١) الرسالة الموضحة، الحاتمي، تحقيق د. محمد يوسف نجم ، ١٤٣.

(٢) الأقلام (مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر)العدد ٤ . ٥ . ٦ . ١٩٩٥، ٤٤.

(٣) الأقلام (مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر)العدد ٤ . ٥ . ٦ . ١٩٩٥، ٤٤.

(٤) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب ،ناصيف اليازجي، ٢٧٦.

"وأصله عند أرسطو طاليس: روم نقل الطباع عن ذوي الأطماع ، شديد الامتناع"[1] ، فأين برود كلام الفيلسوف من أشواق المحبّ في بيت المتنبّيّ؟ ألم يقل عبد القاهر الجرجانيّ: إنّ معنى البيت:"قد خرج في أحسن صورة ، وتراه قد تحوّل جوهرة بعد أن كان خرزة ، وصار أعجب شيء بعد أن لم يكن شيئاً"[2]؟ فالعبرة بالصياغة ، والشعر فنّ ، وطريق الفلسفة غير طريق الشعر.

إنّ اتّهام المتنبّيّ بأنّه سرق حكم أرسطو وصاغها شعراً ، لا يدلّ على فهم صحيح لنظرية الأدب ، ذلك أنّ إرجاع الشعر إلى فكرة فلسفيّة يُسيء أبلغ الإساءة إلى تفهّم وحدة القصيدة[3] ، إنّه يفكّك بنيتها ، ويفرض عليها معياراً للقيمة غريباً عنها.

ويدلو الصاحب بن عبّاد ت٣٨٥هـ بدلوه ، وبعد أن يتسقّط هفوات المتنبّيّ في رسالته المعروفة "الكشف عن مساوئ شعر المتنبّيّ" يعرّج على"سرقات" المتنبّيّ فإذا به يفاجئنا بتصريح متناقض لا ينسجم والغرض الذي أُلّفت من أجله الرسالة بقوله إنّ السرقة ليست عيباً! ومن هنا نعلم أنّ بعض النقّاد ومنهم الصاحب بن عبّاد عرفوا أسرار النصّ الشعريّ ، كونه نصّاً متداخلاً مع نصوص أخريات ، لكنّ المشكلة في إصرارهم الغريب على إبقاء التسمية "سرقة" وهي تسمية تقع ضمن العيوب والنقائص وينبغي إقامة الحدّ على مرتكبها.

واعتمد القاضي الجرجانيّ٣٩٢ هـ آراء الآمديّ فيما سمّي(السرقات) ، لكنّه وإن كان قد شكّك في كثير ممّا سمّوه بـ"السرقة" ودافع عن الشاعر المُحدَث قائلاً: "فإنّ وافق بعض ما قيل أو اجتاز منه بأبعد طرف قيل: سرق بيت فلان ، وأغار على قول فلان ، ولعلّ ذلك البيت لم يقرع قطّ سمعه ، ولا مرّ بخلده ، كأنّ التوارد عندهم ممتنع ، واتّفاق الهواجس غير مُمكن"[4]! فإنّه انساق وراء العرف الجاري وركب الموجة

---

(١) الرسالة الحاتمية فيما وافق المتنبي في شعره كلام أرسطو، تحقيق د. فؤاد أفرام البستاني، ٢٤.

(٢) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تعليق وشرح محمد عبد المنعم خفاجي، ٣٨٤.

(٣) ينظر: نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن دارين، ترجمة محيي الدين صبحي، ٨ و ٩.

(٤) الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق أبي الفضل إبراهيم، والبجاوي، ٥٢.

السائدة ، وما كان يُدرك أنّ السرقة ستصبح على يد ابن وكيع والعميدي وأضرابهما المحكّ الأكبر الذي يرتفع به الشاعر أو يسقط[1] ، وهكذا دخل النقد العربي من بابه الضيّق دخولاً لم يأتِ بثماره المرجوّة ، وعاش فترة ركود وكساد ، لا يتجاوز اتّهامات الشعراء بالسرقة!

ويقرّر القاضي الجرجانيّ ما اطمأنّ إليه الآمديّ من أنّ:"السرق داء قديم وعيب عتيق ، وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر ، ويستمدّ من قريحته ، ويعتمد على معناه ولفظه"[2] ، ويكفي أن يكون قائل هذا الكلام القاضي الجرجانيّ الذي يُوصف بالحياديّة في قضيّة المتنبّيّ حينها ، ولكنّ مثل هذا الكلام يفتح باب الانتقاد على القاضي الجرجانيّ نفسه وعلى غيره من النقّاد لا على الشعراء ، وهو يوضّح عجز النقّاد عن فهم طبيعة النصّ الشعريّ ، فإذا كان ما يسمّونه"السرقة"عيباً لم يسلم منه كلّ الشعراء ، فهل من المعقول أن يكون جميع الشعراء العرب يعانون من ضعف ، ومن عدم قدرة على مجاراة ما يطلبه النقّاد منهم؟ أليس من المعقول أن تظهر مجموعة من الشعراء تتجاوز هذا الداء القديم والعيب العتيق فتُلبّي نداء النقّاد العرب ، وبذلك يبرّئوا أنفسهم ممّا وقع فيه غيرهم؟ فهل يُعقل أنّ جميع شعراء العرب على اختلاف عصورهم ، هم مجموعة من اللصوص ، وأنّ الجميع مُخطئون ، وأنّ النقّاد العرب هم على صواب دائماً في كلّ ما قالوه أم أنّ القضيّة لها وجه آخر لم يجرؤ أحد من النقّاد على افتضاحه!!

مشكلة النقّاد العرب أنّهم لم يرتقوا بنقدهم إلى طبيعة النصّ الشعريّ وهي طبيعة حتميّة متداخلة وأنّ نصّاً شعريّاً" لا يمكن أن يُولد من فراغ ، ولا يمكن أن يُستحدث من عدم ، وأن الشاعر يقوم بعملية هدم-إن صح التعبير-للنصوص السابقة عليه ليقيم على أنقاضها نصّه الجديد ، المشكلة أن عقل الناقد العربي عقل تحليلي وليس عقلا تركيبيا ، إنه يهتم بالجزء والبيت والشطر ، ولم يتجاوز ذلك إلا في النادر

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. إحسان عباس، ٣٢٥.

(٢) الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني، ٢١٤.

إلى الكل والقصيدة ، ومن هنا وجدنا ندرة نقد النقاد العرب لقصائد بكاملها ، بل وجدناهم يهتمون بالبيت ، بل أحيانا يهتمون بشطر من بيت ، إنهم يحلّلون ولا يركّبون ، هم يتعلقون بالجزئيات ، ويتركون الكليات ، ومن هنا وجدتهم لا يعيرون وحدة النص الشعري أهمية تذكر ، فغابت عنهم أشياء ، لأنهم لم يلتفتوا إليها ، وتعلقوا بشيء قادهم إليه الوهم لا غير.

ويستمر الإصرار على مهاجمة شعر المتنبي ، فينبري هذه المرة ابن وكيع التنيسي ت٣٩٣هـ فيؤلف كتابه "المنصف للسارق والمسروق في إظهار سرقات المتنبي " ، ويقسّم "السرقات" على عشرة أنواع ، ثم يجعل لهذه الأنواع العشرة ما يناقضها ، فيكون مجموع الأنواع عشرين نوعاً ، وإنك لتعجب حين توصف بعض "السرقات" بالجودة! وتعجب مرة أخرى حين تكتشف أنها شيء عام في الشعر قديماً وحديثاً ، يكاد لا يعرى منها شاعر ، وأن تلك هي حال المتنبي فهو واحد من الشعراء ، وتعجب مرات حين تسمع أن هذا الكتاب إنما ألفه ابن وكيع انتصاراً لابن حنزابة الذي كان مستاءً من المتنبي لترفّعه عن مدحه[١] ، وربما كان الكتاب ردّ فعل معاكس على طبقة من المتعصبين للمتنبي ، الذين ذهبوا في الإعجاب به مذهباً بعيداً ، بل بلغ بهم الأمر إلى القول:"ليس له معنى نادر ولا مثل سائر إلا وهو من نتائج فكره وأبو عذره ، وكان بجميع ذلك مبتدعاً ولم يكن متّبعاً ، ولا كان لشيء من معانيه سارقاً ، بل كان إلى جميعها سابقاً"[٢] ، وفي كل الأحوال يبقى هذا الجهد الذي بذله ابن وكيع وغيره من النقاد الذين خاضوا في موضوع سمّوه "السرقات الشعرية" يبقى جهداً لا طائل من ورائه ، لأنه يهتم بتوصيف الشاعر لا شعره: "ولسنا نقول إن ابن وكيع وأضرابه قد أسرفوا في الميل إلى إظهار محصولهم من الحفظ لدى الكشف عما سمي(السرقات) ، ولا أنهم تعسفوا في نسبة(السرقة) إلى الشعراء ، إذ لو قلنا هذا القول لكنّا نقرّ هذا المنهج النقدي ، ونقتصر في تعقبه على بعض نتائجه ، ولكنا

---

(١) ينظر ديوان المتنبي في العالم العربي وعند المستشرقين، د. بلاشير، ٣١.

(٢) المنصف في السارق والمسروق من شعر المتنبي، ابن وكيع التنيسي، نسخة برلين، الورقة ٢ أ.

نقول إن انتحاء هذا المنهج كان ضلالاً بعيداً في تاريخ النقد الأدبي ، واستهلاكاً لجهود كان من الممكن أن تثمر فيما هو أجدى وأجدر"[1] ، فضلاً عن أن انصراف الجهد إلى تعقب ما سمّوه(سرقة): "هو قصر النقد على البيت والبيتين ، أي على جزئيات بأعيانها ، وهو نزع للمعنى من سياق القصيدة ، وصرف النظر عن قيمته في ذلك السياق ، وإبعاد للنقد عن كل ما من شأنه أن يقربه من تصور أي وحدة في الأثر الشعري الكامل"[2] ، ويقيناً أن النقاد العرب لو كان عندهم تصور لوحدة النص الأدبي وهو هنا قصيدة الشعر لما وقعوا فيما وقعوا فيه ، ولكنهم كانوا ينظرون إلى البيت الشعري بمعزل عن القصيدة!!

لقد تحول هذا المنهج النقدي على يد ابن وكيع إلى أداة انتقام من الانجاز الشعري الذي تحقق على يد المتنبي ، فهو يُمعن عامداً أن يورد "سرقات" للمتنبي من شعراء مغمورين لا يدانون أبا تمام والبحتري ، ومن هؤلاء نصر الخبز أرزي يقول ابن وكيع مخاطباً أنصار المتنبي والمعجبين بشعره: "وأنا أعلم أن الإنكار يقع بي في سرقته من(نصر) لأنهم إذا كانوا يرغبون به عن السرقة ممن تقدم عصره وعظم في النفوس قدره ، كانوا ممن قارب عصره ، ولم يتناقل الأدباء شعره أرغب ، وهذه الطائفة السامية بقدره ، المفرطة في تعظيم أمره ، عرفته بعد حظوته وارتفاع صيته ورتبته ، ولم تعرفه وهو دقيق الخمول ، وهو بمنزلة المجهول"[3] ، وللقارئ أن يدرك كيف أن ابن وكيع أضاف إلى أوهام من سبقه أوهاماً جديدة!

إن النقد الأدبي كان يقدّم شهادة عجزه وأوراق فشله في مواجهة إبداع المبدعين في أواخر القرن الرابع الهجري ، وأن قضية "السرقات" استطاعت أن تتحول بالنقد في وجهة غير مثمرة أبداً. بل استطاعت هذه القضية أن تحرف النقد عن مساره ، وتعصف بكيانه بوصفه أداة مهمة وفاعلة في تقويم انجازات مبدعينا على مرّ العصور.

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. إحسان عباس، ٣٠١.

(٢) م. ن، ٣٠٢.

(٣) المنصف في السارق والمسروق، ابن وكيع، ٢٩ ب.

وينبري العميدي ت٤٣٣هـ ليكمل هذه السلسلة من الكيد للمتنبي:"فهو يُمعن في بيان ما أخذه المتنبي لا من الخبز أرزي في المغمورين وحسب ، بل من شعراء ربما لم يسمع بهم المتنبي نفسه ، أو لم يكن لديه الوقت لتصفّح دواوينهم ، فضلا عن الإمعان في قراءتها وسرقة معانيها"[١] ، ومن ذلك قول المعوج الرقي: **(مجزوء البسيط)**

ليت دموعي وقد دعتْها ... طلولُ ربعٍ وهنّ خرسُ

للمتنبي: **(من البسيط)**

أجابَ دمعي وما الداعي سوى طللٍ ... دعا فلبّاه قبلَ الركبِ والإبلِ[٢]

أو من شعراء كبار كقول بشار بن برد: **(من البسيط)**

حظّي من الخيرِ منحوسٌ وأعجبُ ما ... أراه أنّي على الحرمانِ محسودُ

أغدو وأُمسي وآمالٌ قطعتُ بها ... عمري تخيبُ وأموالي المواعيدُ

وأكرمُ الناسِ من تأتي مواهبُهُ ... مِن غيرِ وعدٍ وفيه الجودُ موجودُ

للمتنبي: **(من البسيط)**

ماذا لقيتُ من الدنيا وأعجبُها ... أنّي بما أنا باكٍ منه محسودُ

أمسيتُ أرْوَحَ مُثرٍ خازناً ويداً ... أنا الغنيُّ وأموالي المواعيدُ

جودُ الرجالِ من الأيدي وجودُهُم ... من اللسانِ فلا كانوا ولا الجودُ!

يقول العميدي: "من قال إن هذه غير مأخوذة من كلام بشار فقد عدم الفطنة والتمييز وحرم الرشاد والتوفيق وجهل مواضع الأخذ ، واحتاج أن يسقى شربة تشحذ فهمه وتجلو طبعه وتزيل العمى والغمّة عنه"[٣]! ويعلّق د.إحسان عباس على كلمات العميدي الغاضبة المحمومة قائلا: "وهب الدارس أقرّ بالتشابه نجاة بنفسه من هذه الويلات التي يرسلها العميدي ضد العميان والبلداء الأغبياء شواظاً من نار غضبه.

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. إحسان عباس، ٣٨٣.

(٢) الإبانة عن سرقات المتنبي، العميدي، تحقيق إبراهيم الدسوقي البساطي، ١٥٤.

(٣) م.ن، ٤٥٠.

فإن الأمر في نظر الناقد الحديث أيسر ممّا تصوّره العميدي ، فإذا لم نقل إن كثيراً من التشابه مردّه إلى أن هذه الأمور ممّا يشترك الناس في الإحساس به ، قلنا إن شاعراً حافظاً للشعر لا يستطيع أن يكف انسكاب شيء من محفوظه على سنّ قلمه ، وهذا شيء طبيعي لا محلّ فيه للعجب ، لأنّا لا نتصوّر أنّ المتنبي كان ـ وهو يتحرّق ألماً من معاملة كافور له- يفتّش أين يجد في ديوان بشار(أو في محفوظه منه) ما يعبّر به عمّا يحسّه من موجدة"[1] ، وأغرب ما تتأمله في اتهام النقاد القدماء لكبار شعراء العرب من أمثال أبي تمام والبحتري والمتنبي أن هذه الاتهامات لم تُسقطهم من قاموس الشعراء ولم تؤخّرهم عمّا بوّأتهم به مكانتهم في عالم الشعر. فقد ألّف النقاد حول ما سُمّي "سرقات" المتنبي الرسائل والكتب ، ولكنّها ذهبت أدراج الرياح ، وظلّت قصائد المتنبي ينشدها الدهر ، وصدق الشاعر حين قال:

وما الدهرُ إلا من رواةِ قصائدي إذا قلتُ شعراً أصبحَ الدهرُ منشدا[2]

ولكنّ ناقداً من طراز أبي منصور الثعالبي ت٤٢٩هـ ربّما يكون أنصف المتنبي فيما سُمّي "السرقات الشعرية" فهو لم يتحدث عنها في قائمة عيوب الشاعر ، بل تحدث عنها خارج العيوب ، وكأنّي به يريد أن يقول: إنّ ما يسمّى بـ"السرقات" ليست من العيوب ، بل إن التداخل والاشتراك بين النصوص الشعرية أمر لا مفرّ منه ، ومع ذلك فإن مجرد التسمية "السرقة" يؤاخذ عليها نقادنا القدماء ، فهي لا تليق بما قدّموه من جهد في خدمة الشعر العربي ، لأجيال من الشعراء العرب.

ولم يقف عبد القاهر الجرجاني ت٤٧١هـ طويلا عند "السرقة" ، ممّا يدلّ بشكل واضح على أنه لم يكن يعد تلك القضية أمراً أساسياً في النقد الأدبي ، فهو وإن وقف موقف المعتدلين منهم كالقاضي الجرجاني مثلاً لكنّه بدا وكأنه غير آبه بها.

واعتمد ابن رشيق القيرواني ت٤٥٦ هـ على حلية المحاضرة للحاتمي في تبيان أنواع(السرقة) ، ولكنّه انتقد مصطلحاته بقوله: "ليس لها محصول إذا حُقّقت"[3] ،

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. إحسان عباس، ٣٨٥.

(٢) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ٣٨٨.

(٣) العمدة في صناعة الشعر ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، ٢ / ٢١٥.

وهي هكذا فعلا لأنها لا تُغني ولا تُسمن من جوع.

وأكبر الظن أن ابن رشيق لم يعر قضية "السرقات" ذلك الاهتمام: "لإيمانه بأن (السرقة) قد أصبحت قاعدة عامّة في الحياة الشعرية لعصره ، فلمّا اتّهم بأنه... سرق.. كتب رسالته(قراضة الذهب)... ليحدّد المقصود بالسرقة في الشعر"[1] ، ولكنّه دفاع عن النفس في وسط الموجة العارمة التي عبّر عنها د.إحسان بـ"القاعدة" وإن كنّا نفضّل أن يقول: الاتهام بالسرقة ، لأنّ السرقة غير موجودة أصلاً.

وممّا يميّز نقد حازم القرطاجني في كتابه(منهاج البلغاء وسراج الأدباء) أنّه مرّ مروراً عابراً بقضية "السرقات" حتى بدت القضية كأنها لا تعنيه كثيراً. وهذا ممّا يؤكّد أن النقاد العرب بدؤوا يغادرون ما كانوا فيه من إضاعة وقت وتسويد صفحات لا طائل من ورائها. فالنصوص الشعرية تقيم حواراً فيما بينها ، وأن النص الشعري ليس سكونياً بل هو يحمل حركة خطابية بين خطاب الآخر وخطاب الأنا والقارئ هو الذي يلاحظ لعبة القراءة بين النصوص انطلاقا من ثقافته وسعة اطّلاعه[2] ، إنها لعبة التداخل والاشتراك الذي لا بدّ منه.

وتعود قضية "السرقات" إلى الواجهة من جديد عند ضياء الدين ابن الأثير ت٦٣٧هـ الذي شمل إيثاره للمعنى تاريخ الأدب العربي كلّه ، وكأنّ الجاحظ لم يقل: "والمعاني مطروحة في الطريق "فتحدث عن أنماط "السرقات": النسخ ، والسلخ ، والمسخ[3] ، فعاد بنا إلى نقطة البداية أو كما يقول ساسة هذا الزمان إلى المربع الأول!

وليت الأمر قد اقتصر على نقادنا القدماء فقد ألف دارسون وأساتذة أكاديميون في هذا الموضوع كتباً ورسائل ومنها رسالة د. محمد مصطفى هدارة(السرقات الشعرية) سائراً على نهج القدماء ، مؤكّداً ما ذهبوا إليه من اتهام الشعراء بالسرقة ، وكأنّ هذا الموضوع ما زال له أتباع ومريدون ، والسؤال هنا أنه إذا كان بعض من اتُّهموا بالسرقة ومنهم كبار الشعراء من أمثال أبي تمام والمتنبي لأسباب شخصية في حينها ، فلماذا هذا الاصرار على اتّهام هؤلاء الشعراء القدماء بالسرقة في العصر الحديث؟!

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. إحسان عباس، ٤٥٧.

(٢) التناص وجمالياته، جمال مباركي، ١٢٥.

(٣) ينظر: المثل السائر، تحقيق د. الحوفي و د. طبانة، ٣ / ٢٢٥ و ٤ / ٤٠٣.

مصادر البحث

(١) الإبانة عن سرقات المتنبي، العميدي، تحقيق إبراهيم الدسوقي البساطي، القاهرة ١٩٦١.

(٢) الأقلام (مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر)العدد ٤ . ٥ . ٦ . ١٩٩٥.

(٣) البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة١٣٦٧ هـ ١٩٤٨ م.

(٤) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. إحسان عباس، دار الثقافة ط ٤، بيروت ١٤١٢ هـ-١٩٩٢.

(٥) التناص وجمالياته، جمال مباركي، رابطة إبداع، الجزائر ٢٠٠٣ .

(٦) حلية المحاضرة، الحاتمي نسخة القرويين بفاس، رقم ٥٩٠.

(٧) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تعليق وشرح محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة ١٣٨٦ هـ ١٩٦٩ م .

(٨) ديوان امرئ القيس، طبعة دار المعارف، د. ت.

(٩) ديوان المتنبي في العالم العربي وعند المستشرقين، د. بلاشير، ترجمة د. أحمد بدوي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة د. ت .

(١٠) الرسالة الحاتمية فيما وافق المتنبي في شعره كلام أرسطو، تحقيق د. فؤاد أفرام البستاني، بيروت ١٩٣١.

(١١) الرسالة الموضحة، الحاتمي، تحقيق د. محمد يوسف نجم، ط دار صادر، بيروت١٩٦٥.

(١٢) شرح المعلقات العشر المذهبات، ابن الخطيب التبريزي، تحقيق عمر فاروق، دار الأرقم، بيروت د. ت.

(١٣) شرح نقائض جرير والفرزدق، أبو عبيدة، ليدن ١٩٠٧. وديوان الفرزدق، طبعة القاهرة. د. ت.

(١٤) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب ،ناصيف اليازجي، دار القلم بيروت ١٨٨٧.

(١٥) عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تحقيق د. طه الحاجري و د. زغلول سلام، القاهرة ١٩٥٦.

(١٦) العمدة في صناعة الشعر ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد ط ١، ١٩٠٧.

(١٧) الفهرست، ابن النديم، ط ٢، المكتبة التجارية بمصر، د. ت، .
(١٨) كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، أبو هلال العسكري، تحقيق محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، ط ٢، دار الفكر العربي ١٩٧١.
(١٩) اللغة والمعنى والسياق، جون لاينز، ترجمة د. عباس صادق الوهاب، دار الشؤون الثقافية بغداد ١٩٨٧.
(٢٠) المثل السائر، تحقيق د. الحوفي و د. طبانة، القاهرة ١٩٥٩ / ١٩٦٢.
(٢١) مقالات في تاريخ النقد العربي، د. داود سلوم، دار الرشيد للنشر ١٩٨١.
(٢٢) المنصف في السارق والمسروق من شعر المتنبي، ابن وكيع التنيسي، نسخة برلين، د.ت.
(٢٣) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، الآمدي، تحقيق السيد صقر، القاهرة ١٩٦١ ـ ١٩٦٥.
(٢٤) نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن دارين، ترجمة محيي الدين صبحي، ط ٣، ١٩٧٣.
(٢٥) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق المستشرق س. أ. بونيباكر، ليدن ١٩٥٦.
(٢٦) الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق أبي الفضل إبراهيم، والبجاوي. ط ٢

فهرست الكتاب

المقدمة

الفصل الأول

الدراسات الأدبية . . . . . .

المبحث الأول: أثر شعر أبي تمام في شعر المتنبي . . . . . .

المبحث الثاني: الحكمة في شعر المتنبي من وجهة نظر سياقية تداولية . . .

المبحث الثالث: أثر البنية الموسيقية لشعر المتنبي في شعر الجواهري . . . .

الفصل الثاني

دراسات في نقد النقد . . . . . .

المبحث الأول: من أوهام الآمدي في نقد شعر أبي تمام . . . . . .

المبحث الثاني: منهج الثعالبي في نقد شعر المتنبي . . . . . .

المبحث الثالث: خرافة السرقات الشعرية عند نقادنا القدماء . . . . . .