محاضرات في

تطور النقد في العصر العباسي

إعداد

الأستاذ الدكتور

قرشي عباس دندراوي

أستاذ الأدب والنقد وعميد كلية الآداب الأسبق

جامعة جنوب الوادي

العام الجامعي

٢٠٢٢-٢٠٢٣م

بيانات الكتاب

الكلية:	الآداب بقنا
الفرقة:	الثالثة
التخصص:	عربي
عدد الصفحات:	١٣٣
المؤلفان:	**أ.د.قرشي عباس دندراوي** **أ.د.محمود النوبي أحمد**

أهداف المقرر

١- التعرف على أهم مصادر النقد الأدبي العربي في العصر العباسي.

٢- جمع أساليب ومناهج النقد الأدبي في العصر العباسي .

٣- اكتساب الطالب مهارات التفكير النقدي .

٤- تمكين الطالب من مهارات نقد النصوص الشعرية والنثرية .

٥- الوصول إلى المصادر النقدية العربية القديمة باستخدام شبكة المعلومات العالمية.

المحتوى

الفصل الأول: جهود حازم القرطاجنى النقدية :	٤ - ٧٦
١. النقد الجُملِي عند حازم	٧
٢. اللفظ والمعنى عند حازم القرطاجني	٨
٣. حازم وقضية السرقات.	١٧
٤. حازم القرطاجني وكتابه منهاج البلغاء.	٢١
٥. أهم الآراء النقدية لحازم القرطاجني.	٣٨
٦. المنهج النقدي عند حازم القرطاجني.	٦٢
٧. المعنى التخييلي أو الشعري	٦٦
٨. قضية غموض الشعر ووضوحه عند حازم.	٧١
الفصل الثانى : دراسات نقدية تطبيقية :	٧٧ - ١٣٢
أولاً – إبداع عريب : دراسة نقدية	٧٨
١. شعر عريب	٧٩
٢. نثر عريب والبلاغة البرمكية	٩٩
ثانيا – فضل العبدية دراسة نقدية	١٠٨
١–الرؤية والموقف.	١٠٩
٢–تراسل الرؤية وإعارة الأداة.	١١٣
٣–التجربة بين حجم الشكل وأنماطه.	١١٧
٤–الموسيقى الشعرية: خارجيا وداخليا.	١٢٠
٥–الأسلوب والأداء اللغوى.	١٢٥
٦–الصورة الفنية.	١٢٨
المصادر والمراجع	١٣٣

الفصل الأول

جهود حازم القرطاجني النقدية

جهود حازم القرطاجني النقدية.

قال إحسان عباس: ومن يقرأ منهاج البلغاء لحازم يحس أنه يضع قواعده النقدية وضعاً جديداً. على الرغم من إشاراته إلى تأصل تلك الآراء وانبثاقها من تراث نقدي عربي هائل ولعصور عديدة، وحديثه عن وفاء الناقد لهذا التراث لا في جمع المادة النقدية وتقديمها جاهزة بل في استغلالها ببراعة وذكاء وهو ما يتيح التفاعل معها تفاعلاً نصياً.

ومما يؤكد جمع حازم القرطاجني بين الثقافة العربية في النقد الأدبي وثقافة الآخر غير العربي ما ذهب إليه إحسان عباس في قوله: وربما كانت آخر صلة بين كتاب أرسطو والنقد العربي متمثلة في كتاب حازم القرطاجني "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" ؛ وحازم ينتمي إلى شرق الأندلس، غير أنه غادر وطنه حين سقط بلده في يد الرومس أو قبيل ذلك وعاش في ظل الدولة الحفصية، وفي مهاجره الجديد كتب كتابه المذكور.

وقد عرض عبده عبد العزيز قلقيلة لكتاب حازم القرطاجني ثم قال: ومهما يكن من موضوعات كتاب حازم فإن آراءه في كل موضوع على حدة هي التي تعطي القيمة الحقيقية له ولكتابه، ويعتبر الزركشي منهاج البلغاء لحازم ومقدمة التفسير لابن النقيب أجمع وأتم ما صنف العلماء في علمي البيان والبديع، ويرى غيره أن كتاب حازم يفوق كل الكتب السابقة في هذا الفن للطريقة الحكمية المنطقية التي سلكها في معالجة مسائله وقضاياه وللأسلوب الرصين المتزن الذي كتبه به.

وهذا كلام حق فقد استدرك حازم بكتابه على جملة الكتب النقدية التي تقدمته وكان مدركا لعمله وقاصدا له بدليل قوله: وقد تكلم الناس في ضروب المطابقات وبسطوا القول فيها فلا معنى للإطالة إذ قصدنا أن نتخطى ظواهر هذه الصناعة وما فرغ الناس منه إلى ما وراء ذلك مما لم يفرغ منه.

النقد الجُملِي عند حازم .

وهنا ننبه إلى قسم من نقد حازم أشار إليه قلقيلة بأنه النقد الجملي ولكنه ليس بالمعنى السابق الذي أشرنا إليه في النقد العربي الانطباعي القديم، بل هو أن ينظر الناقد في النص المنقود كله ولا يكتفي بقراءة بعضه كي يكون الحكم عليه وعلى صاحبه عادلاً ومنصفاً، ومن صميم هذا النقد نجده في حديث حازم عن الإعجاز القرآني واستمرار فصاحته وبلاغته مع طول المدة التي نزل فيها على مدار بعثة النبي صلى الله عليه وسلم، فلم يحدث خلل في آية من آياته، ولا سورة من سوره، ولو كان هذا القرآن من صنع البشر لاختلف اختلافا كبيرا على حسب الفترة والحالة النفسية للمؤلف أو الأديب صاحب النص، بل والإعجاز الأكبر أن يكون القرآن الكريم النموذج الموافق لكل العصور بعد النبي صلى الله عليه وسلم إلى يوم القيامة، فلو كان هذا القرآن من قول البشر لعبر عن الأهواء الفنية والبلاغية لأبناء عصره وبعض العصور التالية فقط.

اللفظ والمعنى عند حازم القرطاجني.

اللفظ والمعنى عند النقاد العرب[1].

انقسم نقّاد اللفظ والمعنى فريقين:الأول يرى أنّ اللفظ بائدٌ، والمعنى باقٍ، يُمثّله عبد القاهر الجرجاني، وأبو حيان التوحيدي.

[1] **انظر. وضحى يوسف، القضايا النقدية في النثر الصوفي.**

والثاني يرى أنّ المعنى هو البائد، واللفظ هو الباقي، يمثّله الجاحظ، وكان الفريق الثاني هو الأقوى، بدليل انصراف أغلب الدراسات النقدية إلى أدب الصنعة، شعراً كان، أو نثراً؛ ذلك الذي يُعنى بالصياغة الشكلية، ويُهمل المضمون بما يحمل من معانٍ، وكان من أخطر نتائج الفصل بين اللفظ والمعنى، طغيان ظاهرة اللفظية على تراثنا الأدبي والنقدي على حدٍّ سواء، وطغيان ظاهرة الفصل بين اللغة والفكر من جهة، واللغة و الإحساس من جهةٍ أخرى.

* وقد حَيّرت عبارة الجاحظ (المعاني مطروحة في الطريق) النقّادَ، وخاصةً المحدثين منهم، حيث رأوا انحيازاً واضحاً إلى اللفظ، وتأسيساً لمذهب الصنعة على حساب مذهب الطبع. وسواء كان اللفظ في نقد الجاحظ أهم من المعنى، أو المعنى أهم من اللفظ، فهناك حقيقة هامة ينطوي عليها نقد الجاحظ،وهي أنّ للفظ فضلاً كبيراً في تأدية المعنى شعراً ونثراً، ويكون بذلك أول من أثار مشكلة اللفظ والمعنى، وأول من نادى بمذهب الصنعة القائم أساساً على مهارة استعمال اللفظ، يقول: "المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي و[المدني]، وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، و[كثرة الماء]، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعرُ صناعةٌ وضربٌ من النسجِ وجنسٌ من التصوير". وإذا كان بعض النقاد رأوا

في عبارة الجاحظ تفضيلاً للفظ، فإنّ هذا لا يعني أبداً أنّ الجاحظ قد غفل عن الفرق بين التكلّف في اختيار الألفاظ، وصوغ العبارات، والاهتمام والبحث والتخيّر الحسن، حيث يعني هذا الاهتمام التنقيح والتهذيب، وصولاً إلى مجد الكتابة.

يُعوّل الجاحظ على اللفظ؛ لأنّ المعاني . في رأيه . غير محدودة بينما الألفاظ محدودة، ولذلك تبدو مهمة المتعاطي مع الكتابة مُركّزةً على الألفاظ، والنص التالي يُوضّح رأي الجاحظ في اللفظ والمعنى "حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ؛ لأنّ المعاني مبسوطة إلى غير غاية، وممتدة إلى غير نهاية، وأسماء المعاني مقصورة معدودة، ومُحصَّلة محدودة، وجميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ، خمسة أشياء لا تنقُص ولا تزيد: أوّلُها اللفظ، ثم الإشارة، ثم العقد، ثم الخط، ثم الحال، ولكل واحد من هذه الخمسة صورة بائنة من صورة صاحبتها، وحليةٌ مُخالفةٌ لحليةِ أُختِها".

تأثر النقّاد بعد الجاحظ برأيه "المعاني مطروحة في الطريق..."؛ فأبو هلال العسكري في الصناعتين يكادُ يُكرّرُ العبارة حرفيّاً، فيقول: "وليس الشأن في إيراد المعاني، لأنّ المعاني يعرفها العربي والعجمي، والقروي، والبدوي، وإنّما هو في جودة اللفظ وصفائه وحسنه وبهائه". ورأي العسكري لا يُمثّل نفسه بقدر ما يمثّل تيّاراً نقديّاً كاملاً، تيّاراً اتباعيّاً لا يجرؤ على القول بوحدة

تقوم بين اللفظ والمعنى، لكنّ بعض النقّاد سلموا من بعض الخوف، ولمحّوا تلميحاً إلى تلك الوحدة كما في نص لابن رشيق القيرواني في العمدة، يربط فيه بين اللفظ والمعنى "اللفظ جسم وروحه المعنى وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم يضعف بضعفه ويقوى بقوته، فإذا سلمَ المعنى واختلّ بعض اللفظ كان نقصاً"، ويقول أيضاً: "إذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استظراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحفَ فيه غيره من المعاني أو نقص ممّا أطاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنى إلى وجهٍ عن وجهً آخر كان اسم الشاعر عليه مجازاً لا حقيقة، ولم يكن لـه إلاّ فضل الوزن".

أما ابن قتيبة فيجعل للألفاظ دلالات مفردة أو مستقلة، أمّا المعنى عنده فهي مجرد المحتوى المنطقي للكلام، كما يُقسّم الشعر قسمةً صارمة يتضحُ فيها الفصل بين اللفظ والمعنى؛ فالشعر عنده أربعة أضرب: "ضربٌ حَسُنَ لفظه وجاد معناه، وضربٌ حَسُنَ لفظه وحلا ولا فائدَة في معناه، وضربٌ جاد معناه وقَصُرَت ألفاظه عنه؛ وضربٌ تأخرّ معناه وتأخرّ لفظه" ثم يأتي بأمثلة على هذا التقسيم:

فقال "تدبرت الشعر فوجدته أربعة أضرب: ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه، كقول القائل في بعض بني أمية:

في كفه خيزران ريحه عبق من كف أروع في عرنينه شمم

يغضي حياء ويغضى من مهابته فما يكلّم إلا حين يبتسم

لم يقل في الهيبة شيء أحسن منه.

وكقول أوس ابن حَجَر:

أيتها النفس اجملي جزعا إن الذي تحذرين قد وقعا

لم يبتدي أحد مرثية بأحسن من هذا.

وكقول أبي ذؤيب:

والنفس راغبة إذا رغبتها وإذا تُرد إلى قليل تقنع

حدثني الرياشي عن الأصمعي، قال هذا أبدع بيت قالته العرب.

وكقول حميد بن ثور:

أرى بصري قد رابني بعد صحة وحسبك داء أن تصحّ وتسلما

ولم يقل في الكبر شيء احسن منه.

وكقول النابغة:

كليني لهم يا أميمة ناصب وليل أقاسيه بطيء الكواكب

لم يبتديء أحد من المتقدمين بأحسن منه ولا أغرب.

ومثل هذا في الشعر كثير.

وضرب منه حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى، كقول القائل:

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسّح بالأركان من هو ماسح

وشدت على حدب المهاري رحالنا ولا ينظر الغادي الذي هو رائح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح

هذه الألفاظ كما ترى أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع ،وإن نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته..."[٢]

أما قدامة بن جعفر فقد اهتم بمشكلة اللفظ والمعنى، فتحّدثَ عن أنواع المعاني، وأهمها صحة التفسير، وعن أنواع نعوت المعاني كالتتميم، والمبالغة، والتكافؤ، والالتفات، وتحدّث . أيضاً . عن أنواع ائتلاف اللفظ مع المعنى، وهي أربعةٌ:

"المساواة: مساواة اللفظ للمعنى بلا زيادة ولا نقصان.

والإشارة: لفظ قليل ولكنه يشير إلى معاني كثيرة.

والإرداف: وفيه لا يأتي الشاعر باللفظ الدال على المعنى مباشرة، وإنما يأتي بلفظ يدل على معنى هو ردفه، وتابعٌ له، ولا يكون إلا به...

التمثيل:وهو أن يريد الشاعر إشارة إلى معنى فيضع كلاماً يدل على معنى آخر، وذلك المعنى الآخر والكلام منبئان عما أراد أن يشير إليه...[٣]

---

[٢] **ابن قتيبة، الشعر والشعراء.**

أمّا عبد القاهر الجرجاني فهو من أهم النقّاد الذين درسوا مشكلة اللفظ والمعنى في النقد العربي، وإليه يعود فضل التوحيد بينهما، بعد قيامه بالتوحيد بين اللغة والفكر، وأتبع هذين التوحيدين بتوحيد ثالث، هو التوحيد بين التعبير والجمال، فضلاً عن ابتكارٍ لغوي جديد في دراسة الأدب، كان محور دراسته النقدية "النظم" "**وفي اعتقادي . ولعله في اعتقاد الكثيرين كذلك . أن نظريةالنظم . إن كان يصح أن يطلق عليها هنا مصطلح نظرية . كانت ختاماً لمرحلة منالازدواجية التي رسمت الخطاب العربي فيما يشبه انشطار الوعي حيث كانت قضية ازدواجيةاللفظ/ المعنى تمثل إشكالية مهمة في هذا الخطاب يصل حولها الجدل إلى حد الصراع،وتبلغ أحياناً لدى المنحازين لأحد طرفيها حد التناقض.**

لقد أنكر الجرجاني أن يكونهناك معنى عار من لفظ يدل عليه، كما أنكر أن يكون الإعجاز في اللفظ دون المعنى ممايلغي تلك الثنائية ويؤسس لمفهوم جديد بعيداً عن الجدل العقيم، ولكنه مع هذا لايتحرر من سلطان الثنائية مما يوقعه أحياناً في التناقض فهو يرتضي البحث في المعنىمجرداً كما يتضح من قوله " واعلم أن غرضي من هذا الكلامالذي ابتدأته والأساس

---

[٣] **انظر. قدامة بن جعفر، نقد الشعر.**

الذيوضعته أن أتوصل إلى بيان أمر المعاني، كيف تتفق وتختلف، ومن أين تجتمع وتفترق. .الخ "[٤]

اللفظ والمعنى عند حازم[٥]*.*

يرى أحد الباحثين أن صاحب منهاج البلغاء أسس منهجه في الكتاب انطلاقاً من فكرته في اللفظ والمعنى، إلا أنه لم يفرق بينهما، بمعنى أنه لم يتحدث عن المعنى منفردا، أو اللفظ منفردا، ولكنه تناولهما في موضوع واحد وحديث واحد، فجاءت أن أقسام الكتاب الأربعة ترداداً متكرراً للفظ والمعنى في مستوى بسيط أو مستوى مركب.

فالقسم الأول الضائع من الكتاب يبحث في الألفاظ، ويختص الثاني بالمعاني ليتضخم بحث الألفاظ في قسم ثالث أسماه النظم، ولتستحيل المعاني إلى قسم رابع مركّب أيضاً هو الأسلوب.

فقد أولى حازم اهتماماً أكبر للمعنى، وقدّم تصورّاً خاصّاً له، فالمعنى عنده ليس اللفظ المطابق مقتضى الحال، وليس المعنى الظاهر القريب، بل المعاني لديه، هي التي يمكن التوصل إليها عن طريق البحث في حقائق المعاني ذاتها وأحوالها، وطرق اجتلابها وتأليفها ومواقعها في النفوس،

---

[٤] **انظر. د. محمد صالح الشنطي، نظرية النقد العربي القديم.**

[٥] **انظر تفصيل الموضوع في: بلعالية محمد، حازم القرطاجني وانصهار النظم والتخييل.**

وتركيبها، وتضاعفها، وطرق استثارتها، استنباطها، وانتظامها في الذهن، وأساليب عرضها وصور التعبير عنها.

مستوى التمييز بين المعنى واللفظ عند حازم.

يقدم حازم في مستوى التمييز بين المعنى واللفظ فهماً بسيطاً لا يعدو أن يكون اجتراراً لمفاهيم شائعة يبدو فيها اللفظ كالوعاء المحتوي للشيء، فيصف رغبة الشعراء في رسم صورة لأحبابهم المقيمين في بيوت الشّعر، وكأن بيت الشعر هو البيت الذي بناه الشاعر لممدوحه، فيحاول تزيينه بالجماليات والمحسنات ليكون ملائماً للممدوح.

البناء النثري والشعري للمعنى عند حازم.

يُشبِّه حازم بناء النثر ببناء الشعر؛ فبناء الشعر يبدأ بالأبيات، فالفصول، فالقصائد، وهذا يُناظر في النثر بناء الحروف، فالكلم، فالعبارات. يقول: "اعلم أنّ الأبيات بالنسبة إلى الشعر المنظوم نظائر الحروف المُقطعّة من الكلام المؤلف، والفصول المؤلفة من الأبيات نظائر الكلم المؤلَفة من الحروف، والقصائد المؤتلّفة من الفصول نظائر العبارات المؤلّفة من الألفاظ. فكما أنّ الحروف إذا حَسُنَتْ حَسُنت الفصول المؤلّفة منها إذا رتبت على ما يجب كما أنّ ذلك في الكَلِم المفردة كذلك، وكذلك يحسُن نظم القصيدة من

الفصول الحسان، كما يحسُن ائتلاف الكلام من الألفاظ الحِسَان إذا كان تأليفها منها على ما يجب.

اللفظ والمعنى بين حازم وغيره.

ولم يكن حديث حازم عن اللفظ والمعنى بنفس الصورة التي تحدث بها السابقون من النقاد العرب ، فقد تناولها كما تبين لك من خلال موضوعات أخرى أكثر شمولاً وتعبيراً عن الفكر والعاطفة لدى الشاعر والمتلقي، يقول الدكتور إحسان عباس: "ولكن النقد في حقيقته تعبير عن موقف كلي متكامل في النظرة إلى الفن عامة أو إلى الشعر خاصة يبدأ بالتذوق، أي القدرة على التمييز، ويعبر منها إلى التفسير والتعليل والتحليل والتقييم – خطوات لا تغني إحداهما عن الأخرى، وهي متدرجة على هذا النسق؛ كي يتخذ الموقف نهجاً واضحاً، مؤصلاً على قواعد – جزئية أو عامة – مؤيداً بقوة الملكة بعد قوة التمييز".

حازم وقضية السرقات.

أولاً السرقة عند نقاد العرب:

تناول النقاد العرب قضية السرقات الأدبية بصور متنوعة،

فقديما قال كعب بن زهير شعرا:

ما أرانا نقولُ إلا رجيعاً ** ومعاداً من قولنا مكرورا

فيرى أبو هلال العسكري في كتابه الصناعتين أنه: "ليس لأحدٍ من أصناف القائلين غِنىً عن تناول المعاني ممَّنْ تقدَّمهم، والصبّ على قوالب مَنْ سَبَقَهُم".

وعرض الجاحظ – قبل أبي هلال– لظاهرة السرقات الأدبية/تداول المعاني، وإن لم يتحدث عنها بنفس المصطلح الذي استخدمه لاحقه، حيث يرى أنه: "لا يُعلم في الأرض شاعرٌ تقدم إلى تشبيهٍ مُصيبٍ تامٍّ، وفي معنَىً غريبٍ عجيب، أو في معنَى شريف كريم، أو في بديعٍ مُختَرع، إلا وكلُّ مَنْ جاءَ من الشعراء من بعده أو معه، إن هو لم يعدُ على لفظه فيسرقَ بعضه أو يدعيه بأسْره، فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنَى، ويجعل نفسه شريكًا فيه".

السرقة عند حازم القرطاجني.

ويقول الجرجاني في الوساطة: "ومتى أنصفتَ علمت أن أهل عصرِنا، ثم العصر الذي بعدنا أقربُ فيه الى المعذرة، وأبعد من المذمّة؛ لأن من تقدّمنا قد استغرق المعاني وسبق إليها، وأتى على معظمها؛ وإنما يحصل على بقايا: إما

أن تكونَ تُرِكت رغبةً عنها، واستهانةً بها، أو لبعدِمطلَبها، واعتياص مرامها، وتعذّر الوصول إليها؛ ومتى أجهَد أحدُنا نفسَه، وأعمل فكرَه، وأتْعب خاطره وذهنه في تحصيل معنى يظنّه غريباً مبتدَعاً، ونظم بيت يحسبه فرداً مخترعاً، ثم تصفّح عنه الدواوين لم يُخطِئه أن يجدَه بعينه، أو يجد له مثالاً يغضّ من حُسنِه؛ ولهذا السبب أحظر على نفسي، ولا أرى لغيري بتّ الحكم على شاعر بالسرقة. وقد أحسن أحمد بن أبي طاهر في محاجّة البحتري لما ادّعى عليه السّرَق قوله:

والشعرُ ظهر طريقٍ أنت راكبه ... فمنه مُنشَعِب أو غيرُ منشعِب

وربما ضمّ بين الرّكب منهجه ... وألصَق الطُّنُبَ العالي على الطُنُبِ

إلا أني إذا وجدتُ في شعره معاني كثيرة أجدها لغيره حكمت بأن فيها مأخوذاً لا أثبته بعينه، ومسروقاً لا يتميز لي من غيره، وإنما أقول: قال فلان كذا وقد سبقه إليه فلان فقال كذا، فأغتنم به فضيلةَ الصدق، وأسلم من اقتحام التهوّر."[٦]

أما حازم القرطاجني فإنه لم يعالج السرقات الأدبية في كتابه منهاج البلغاء تحت هذا المسمى وإنما عالجها تحت ما سماه بمعلم دال على طرق العلم بأنحاء النظر في المعاني من حيث تكون قديمة متداولة أو جديدة مخترعة.

[٦] **أبو الحسن علي بن عبد العزيز القاضي الجرجاني (المتوفى: ٣٩٢هـ) الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه**. ص٢١٤ -٢١٥

لم يستطع حازم في هذه المسألة أن يستفيد من عبد القاهر الذي أداه فهمه لصورة المعنى إلى رفض السرقات مبدئياً، باستثناء الاعتراف بهامش ضيق يظهر في الاحتذاء الذي يكون في الأسلوب الذي هو الطريقة في النظم، ذلك أن كل معنى يصاغ في صورة ما يملك الخصوصية والتفرد ويشكل تفريعاً من أصل الغرض.

تقسيمه للمعنى بحسب قربه من السرقة.

يقسم حازم المعاني إلى:

١- مشترك شائع.

٢- ونادر ، مُنعدِم النظير.

٣- وأوسط بينهما.

وذلك تبعاً لارتسام درجة كل نوع من الفكر، إذ إن من المعاني ما يوجد مرتسماً في كل فكر، ومنه ما يرتسم في بعض الخواطر دون بعض، ومنه ما لا ارتسام له في خاطر، وإنما يتهدَّى إليه بعض الأذهان في النادر من الأحيان، وينتفي ادّعاء السرقة من النوع الأول إذ لا فضل فيه لأحد على أحد،" إلا بحسن تأليف اللفظ فإذا تساوى تأليفا الشاعرين في ذلك فإنه يسمى الاشتراك، وإن فضلت فيه عبارة المتأخر عبارة المتقدم فذلك الاستحقاق لأنه استحق نسبة المعنى إليه

بإجادة نظم العبارة عنه". هذا النوع الأول من المعاني المرتسمة في كل خاطر تبدو كالمكتملة وإدراكها يتم في حدود هذا الاكتمال، فهي ثابتة وارتسامها سواء في الخواطر، ومن هنا تكون مزية تعاطي هذه المعاني في تحسين تأليف اللفظ فقط، وهذا التحسين المضاف إلى معنى منته إقرار بالتفاوت بين المعنى واللفظ، حيث يتأكد هذا الإقرار في رأيه في: "القسم الثاني، وهي المعاني التي قلّت في أنفسها أو بالإضافة إلى كثرة غيرها فماكان بهذه الصفة فلا تسامح في التعرض إلى شيء منه إلا بشروط(بمعنى طرق الإفادة من المعاني القليلة النادرة):

منها:

١- أن يركب الشاعر على المعنى معنى آخر، ومنها أن يزيد عليه زيادة حسنة.

٢-ومنها أن ينقله إلى موضع أحق به من الموضع الذي هو فيه.

٣- ومن ذلك أن يقلبه ويسلك به ضد ما سلك الأول، ومن ذلك أن يركب عليه عبارة أحسن من الأولى.

حازم القرطاجني وكتابه منهاج البلغاء.

يقول عبده عبد العزيز قلقيلة عن حازم وكتابه: "ويمثل حازم حلقة هامة في سلسلة النقد الأدبي بالمغرب العربي بل في سلسلة النقد العربي كله بكتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) وقد كانت مخطوطته الوحيدة موجودة بالعبدلية في جامع الزيتون بتونس... وليس للكتاب أول ولا آخر فهو ضائع الطرفين، والورقة الأولى من المطبوع لا تمثل أول الكتاب والعنوان الموجود بها هو عنوان القسم الثاني منه أما القسم الأول فضائع وفي كلام حازم بعد ذلك ما يدل على أنه تناول فيه القول وأجزاءه والأداء وطرقه والأثر الذي يحصل للسامعين عند سماع الكلام، والورقة الأخيرة كذلك لا تمثل آخر الكتاب لكنها توحي بقرب الفراغ منه فهي تتضمن المعرف (د) من المنهج الرابع وعنوانه (المعرف دال على طرق المعرفة بمبلغ هذا الكتاب من أصول الصناعة) والأسطر القليلة التي تلته تشعر بأن ما بقي من الكتاب قليل يتم فيه تصوير الغرض منه بما يشبه أن يكون تقريظاً له أما ما بقي من الكتاب وهو المطبوع فيتكون من ثلاثة أقسام هي الثاني والثالث والرابع في المعاني والمباني والأسلوب على التوالي. وكل قسم من هذه الأقسام عبارة عن أربعة أبواب أطلق حازم على كل واحد منها اسم منهج= باب، ثم جعل المناهج أو الأبواب متألفة من فصول دعاها على التعاقب بمعلم أو معرف = فصل، وهو

يتبعها غالباً بملاحظات بلاغية أو نقدية يجمعها في فصول ختامية يعنون لها بمأم أو مآم = ملاحظات أو مبحث".

هذا وقد جعل فقر المنهاج متمايزة عن بعضها وعنون لها بلفظين على التعاقب هما: إضاءة وتنوير.

ثم أشار قلقيلة بعد ذلك لأهم الموضوعات النقدية في منهاج البلغاء فذكر منها:

١- خصائص الشعر، وضرورة الصدور فيه عن طبع وتعلم.

٢- المعنى واللفظ.

٣- التأثرية.

٤- مقومات الشخصية الأدبية (وهي الطبع والذكاء والثقافة والدربة).

٥- الفرق بين القاعدة العلمية والقاعدة الفنية.

٦- الصدق والاختلاف في الأدب.

٧- العلاقة بين موسيقى الشعر وموضوعه.

٨- التعويل في إصدار الأحكام الأدبية على المتخصصين في النقد إذ لا معرج على ما يقوله في الشيء من لا يعرفه ولا التفات إلى رأيه فيه، وقد نعى على المتكلمين الذين إذا فرق أحدهم بين التجنيس والترديد ومازَ الاستعارة من

الإرداف ظن أنه حصل على شيء من هذا العلم فأخذ يتكلم في الفصاحة بما هو محض الجهل بها.

وهو يتعجب ممن يظن أن صناعة البلاغة يتأتى تحصيله في الزمن القريب وهي البحر الذي لم يصل أحد إلى نهايته مع استنفاد الأعمار فيها، وإنما يبلغ الإنسان منها ما في قوته أن يبلغه.

٩- مقياس جودة الشعر ومقياس رداءته.

أفضل الشعر عند حازم،ما حسنت محاكاته وهيأته، وقويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه، وقامت غرابته. وإن كان قد يعد حذقا للشاعر اقتداره على ترويج الكذب وتمويه على النفس وإعجالها إلى التأثر له قبل، بإعمالها الروية في ما هو عليه. فهذا يرجع إلى الشاعر وشدة تحيله في إيقاع الدلسة للنفس في الكلام. فأما أن يكون ذلك شيئا يرجع إلى ذات الكلام فلا.

وأظنه لهذا السبب كان استشهاده بشعر المتنبي في كتابه وترك غيره من الشعراء بل ترك من أجل هذا الشرط (وقويت شهرته) نتاج قريحته[٧] وفاء لمنهجه.

أما أردأ الشعر عنده، ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب، خليا من الغرابة، وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعرا وإن كان

[٧] **لحازم القرطاجني ديوان شعر مطبوع.**

موزونا مقفى، إذ المقصود بالشعر معدوم منه، لأن ما كان بهذه الصفة من الكلام الوارد في الشعر لا تتأثر النفس لمقتضاه، لأن قبح الهيأة يحول بين الكلام وتمكنه من القلب، وقبح المحاكاة يغطي على كثير من حسن المحاكى أو قبحه ويشغل عن تخيل ذلك. فتجمد النفس عن التأثر له، ووضوح الكذب ينزعها عن التأثر بالجملة.

تنوير: فإن حسنت الهيأة والمحاكاة ولم يكن الكذب شديد الوضوح، خادعا النفس عما تستشعره أو تعتقده من الكذب، وحركاها إلى اعتماد الشيء بفعل أو اعتقاد أو التخلي عنه تحريك مغالطة، فهذا أدنى مراتب الشعر إذا لم يعتد بما ذكرناه أولا."

١٠- الاعتدال في استعمال البديع.

ميله إلى الأمر الوسط في الأدب، وهو يعلل هذا الميل بقوله: "فإن الكلام إذا خف واعتدل حسن موقعه من النفس، وإذا طال وثقل اشتدت كراهة النفس له.

انظر إلى هذه الإضاءة الرائعة لحازم:

وليس يحمد في الكلام أيضاً أن يكون من الخفة بحيث يوجد فيه طيش، ولا من القصر بحيث يوجد فيه انبتار، لكن المحمود من ذلك ما له حظ من الرصانة لا تبلغ به إلى الاستثقال، وقسط من الكمال لا يبلغ به إلى

الإسآموالإضجار. فإن الكلام المتقطع الأجزاء المنبتر التراكيب غير ملذوذ ولا مستحلى، وهو شبه الرشفات المتقطعة التي لا تروي غليلا. والكلام المتناهي في الطول يشبه استقصاء الجرع المؤدي إلى الغصص، فلا شفاء مع التقطيع المخل ولا راحة مع التطويل الممل، ولكن خير الأمور أوسطها".

١١- التحجيل. وبيانه أنه إذا كان التخييل هو قوام المعاني الشعرية فإن الإقناع هو قوام المعاني الخطابية، واستعمال الإقناعات في الأقاويل الشعرية شائع إذا كان ذلك على جهة الإلماع في الموضع بعد الموضع.

ونص ما أورده حازم في ذلك: " د- مأم من المذاهب المستشرفة مما تقدم أيضا، وهو مذهب التحجيل.

وإذا ذيلت أواخر الفصول بالأبيات الحكمية والاستدلالية واتضحت شيات المعاني التي بهذه الصفة على أعقابها - فكان لها ذلك بمنزلة التحجيل - زادت الفصول بذلك بهاء وحسنا ووقعت من النفوس أحسن موقع.

نماذج من التحجيل:

قال حازم: وممن سبق إلى وضع هذه المعاني المذهوب بها مذهب الحكمة والتمثل في نهايات الفصول ومقاطع القول فيها وسبك القول فيها أحسن سبك زهير، نحو ما تمثل به في آخر مذهبته: (الطويل -ق- المتدارك):

أمن أم أوفى دمنة لم تكلم ...

ونحو ما ختم به آخر فصل من قصيدته اللامية، وذلك قوله: (الطويل –ق– المترادف):

فما يك من خير أتوه فإنما ... توارثه آباءُ آبائِهم قبلُ

وهل ينبت الخطي[٨] إلا وشيجهُ[٩] ... وتُغرس إلا في منابتها النخلُ

ثم جاء أبو الطيب المتنبي في المولدين فولع بهذا الفن من الصنعة وأخذ خاطره به حتى برز في ذلك وجلى وصار كلامه في ذلك منتميا إلى الطراز الأعلى.

ويوصي حازم بالبعد عن الصنعة وعدم الإسراف في هذا الفن؛ فإنه مؤد إلى التكلف وسآمة النفس. ولكن يلمع بذلك في بعض نهايات الفصول دون بعض، وبحسب ما يعن للخاطر من ذلك ويسنح من غير استكراه ولا تكلف في وزن أو قافية أو هيأة نظامية بالجملة.

أثر قدامة بن جعفر في تقسيم الكتاب.

وتقسيم الكتاب بهذا الشكل بقدر ما يكشف عن أثر قدامة بن جعفر في ضبط شكله ظاهراً، وقدامة حاضر في كثير من مباحث الكتاب، بقدر ما يدل على المنطلق المؤسس لثنائية اللفظ والمعنى عند حازم، وتسليمه المبدئي

---

[٨] **نوع من الرماح.**

[٩] **شجر الرماح.**

بكون القصيدة تركيباً متناسباً من مستويات متنوعة، ترتد إلى معان وأساليب مصوغة في ألفاظ تتلاحم في نظام جامع لشتات مركب من أغراض.

والأساس الفلسفي الذي يؤسّس منهج الكتاب وتفريعات موضوعه ويحصر تصور حازم المعنى واللفظ، يمتد إلى رأيه في الدلالة عموماً وفي طابعها العائد إلى فلاسفة الإسلام حيث تترتب مستويات الدلالة في تدرج نوعي يبدأ من الوجود الشخصي العيني، فالذهني، لتتقمص أثره المدلولات جسم الألفاظ، هذه المدلولات التي يمكنها – في رأيه – أن تستقر في رسم حروف تدل على ألفاظ، ذلك "أن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان. فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم. فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ، بمعنى أن صورة الشيء الذهنية التي يكون للفظ القدرة على رسمها عند التعبير ستتشكل طبيعتها بحسب صورة اللفظ.

تأثر حازم القرطاجني بنظرية النظم[١٠] عند عبد القاهر الجرجاني[١١].

قبل الحديث عن تأثر حازم بنظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني نؤكد قراءة حازم لعبد القاهر وتأثره به في المنهج العام للدراسة النقدية فيما بعد، فعبد القاهر الجرجاني في كتابه أسرار البلاغة قد جمع بين الطريقة الأدبية القديمة في تحليل النصوص وترك الأمور هملاً دون تقييد ولا تقعيد ولا تجريد لقواعد العلم وأصوله، وبين طريقة المتأخرين الذين غلب عليهم جفاف المنطق وصرامته، وشدة التجريد والتقعيد وقوته .

أما حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ)، فيبدو من منهجه أنّه قرأ عبد القاهر، واستوعب مفهومه للنّظم، وأقام هذا المفهوم في مقابلة الأسلوب؛ إلا أنّه ربط النّظم بالصياغة اللّفظية وبالعلاقات النّحوية على نحو ما ذهب عبد القاهر، حيث يقول: ولما كانت الأغراض الشعرية يوقع في واحد منها الجملة الكبيرة من المعاني والمقاصد، وكانت لتلك المعاني جهات فيها توجد، ومسائل منها تقتنى: كجهة وصف المحبوب، وجهة وصف الخيال، وجهة وصف الطول،

---

١٠ ملخص نظرية النظم: أن جمال البلاغة ليس في اللفظ ولا في المعنى، وإنما في نظم الكلام، أي الأسلوب، وبناء الجملة، ومواقع الإيجاز والإطناب، وضرورة مطابقة الكلام لمقتضى الحال.

[١١] هو أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني، أحد علماء الكلام على مذهب الأشاعرة، ولد وعاش في جرجان، مطلع القرن الخامس للهجرة، كان إماما نحويا محبا للعلم، درس كتب النحو والأدب والفقه، خاصة لسيبويه والجاحظ والمبرد وابن دريد وغيرهم . ولما تعلم النحو على يد أحد كبار العلماء، اشتهر شهرة كبيرة، فجاء إليه طلاب العلم من جميع الأقطار، ومن صفاته : أنه كان معتزا بنفسه، يكره النفاق، ولا يذل نفسه من أجل المال، ووصل الجرجاني لدرجة كبيرة من العلم ولكن لم يقدر كما ينبغي، توفى سنة ٤٧١ هـ .

وجهة وصف يوم النّوى، وما جرى مجرى ذلك في غرض النّسيب، وكانت تحصل للنفس بالاستمرار على تلك الجهات، والنُّقلة من بعضها إلى بعض، وبكيفية الاطّراد في المعاني صورة وهيئة تسمى الأسلوب، وجب أن تكون نسبة الأسلوب إلى المعاني ونسبة النّظم إلى الألفاظ(فجعل الأسلوب في المعاني، وجعل النظم في الألفاظ) لماذا؟ فالأسلوب هيئة تحصل عن التأليفات المعنوية، والنّظم هيئة تحصل عن التأليفات اللّفظية.

وهنا نلاحظ أنّ حازما حاد عن رأي عبد القاهر الجرجاني، فقد اعتبر الأسلوب مشتملا على جانب من البناء اللّغوي يختص بالتأليفات المعنوية، وحصر النّظم على التأليفات اللّفظية، وبهذا يكون حاد عمّا عُرف عن عبد القاهر من أنّ النّظم يعتمد على الترتيب المعنوي في النّفس، ثمّ تترتب الألفاظ وفق ذلك، ولم يرد في نظريته ما قاله حازم من ربط النّظم بالتأليفات وحدها؛ والنّظم في مفهوم عبد القاهر لا يتساوى تماما مع مفهوم الأسلوب.

ملاحظة:

عندما تناول حازم إعجاز القرآن عاد عن هذا الفهم إلى التسوية بين النّظم والأسلوب، فقد نقل السيوطي في الإتقان، وفي كتابه الآخر المسمّى "معترك الأقران في إعجاز القرآن" – وهو مخطوط– فقرة لحازم نصّ على أنها

من "منهاج البلغاء"، فسّر فيها حازم الإعجاز بأنّه ظاهر في اطراد أسلوبه من الفصاحة والبلاغة".

وقد تأكد ذلك لأحد الباحثين[١٢](أعني تأثر حازم بعبد القاهر بل واعتماده عليه في تحديد بعض مباحثه)فقال (الباحث): " فإن في تعداده . ساخراً . تفريق أحدهم بين التجنيس والترديد، وتمييزه الاستعارة من الإرداف، ما قد يدل على اعتماد "أسرار البلاغة"، في تحديد هذه المباحث التي ذكرها حسب الترتيب السابق، ذلك أن عبد القاهر بدأ البحث في "أسرار البلاغة" بالتجنيس والسجع ليخلص إلى الاستعارة ومنها إلى التشبيه بفروعه، فالتخييل، ولا نظن أن الترتيب الذي اعتمده حازم، وهو ينطبق على فهرست عبد القاهر، كان مصادفة، بالإضافة إلى ما سبق تتردد اصطلاحات مصدرها أعمال عبد القاهر لدى حازم، من مثل: النظم، وصور المعاني وهيئتها، والمعاني الأوائل والمعاني الثواني، بل سيعتمد حازم في آخر المطاف، على النحو في ضبط بنية العبارة، علماً بأن توظيفه هذه المصطلحات لم يكن لمجرد الترديد أو النسخ بل فرَّع منها الجديد، وضخم بعضها لتمتد إلى أفق أشمل مما كانت لدى عبد القاهر، من هنا يمكننا الإقرار بأن إفادة حازم من عبد القاهر أكيدة".

---

[١٢] **بلعالية محمد.**

تأثر النظرية النقدية عند حازم القرطاجني بظروف حياته الخاصة.

ذهب إحسان عباس في كتابه " تاريخ النقد الأدبي عند العرب" إلى تأثيرات حياة حازم القرطاجني الخاصة في اتجاهه النقدي فقال: "ولم يكن غريباً على حازم الذي فقد وطنه أن يحس بالضياع، وأن ينعكس إحساسه هذا على حال الشعر والنقد في عصره"؛ فربط بين شعور حازم الشخصي بالضياع وقوله بضياع الشعر العربي ونقده.

قول حازم بضياع الشعر.

فمما جاء في منهاج البلغاء قول حازم عن ضياع الشعر والنقد: "أما الشعر فإنه منذ مائتي عام (عاش حازم بين ٦٠٨ – ٦٨٤هـ) يعاني خروجه عن مذهب الفحول في الإحكام والانتقاء؛ وقد تضاءل جمهوره وقل المقبلون عليه، بل أصبح كثير من أنذال العالم – وما أكثرهم – يعتقد أن الشعر نقص وسفاهة، مع أن القدماء كانوا يعظمون صناعة الشعر حتى كانوا يرون في الشاعر كما يقول ابن سينا: نبياً يعتقد قوله وتصدق حكمته ويؤمن بكهانته.

أسباب تردي الشعر عند حازم.

١–لعجمة في ألسنة الناس، ترتب عنهااختلال في طباعهم.

٢-ثم صار الشعر وسيلة لاستدرار الأعطيات من السوقة، دون أن يعرفوا حقيقة الشعر، ظانين أن كل ما ركب على وزن وقافية يُعدّ شعراً، وضاعت التفرقة بين الشعر الحق وهذا "الشبح"الذي يرسم صورة الشعر دون حقيقته.

٣-استنكف الذين يعرفون قدر الشعر عن أن يسلكوا أنفسهم في هذه الموجة من الانحطاط الفني، خوفاً من أن يظن الناس أن الفريقين – من النظامين والشعراء – على مستوى واحد، بل لعلهم ظنوهم كذلك، فعاملوهم بنفس القدر من الاستهانة.

٤- وشاع بين الناس أن الشعر زور وكذب، جهلاً منهم بحقيقة الشعر أيضاً، أو حسداً للشعراء أدى بهم إلى تنقص الشعر والدراية به، وبهذا لم يفقد الناس تقديرهم للشعر وحسب، بل إنهم فقدوا الهزة التأثرية عند سماعه".

ضياع النقد في رأي حازم.

ولما تحدث إحسان عباس عن قول حازم بضياع النقد قال: "وأما النقد فإنه صناعة سحب عليها الخمول أذياله، ولهذا يحس حازم باليأس من الاستقصاء فيه، لأن العناية بالشيء تكون على قدر المستفيدين، وقد أصبح المستفيدون

قلـة، هـذا مـع أن " النقـد " أو " تعلـيم صـناعة الشـعر " أمـر لا يسـتغني عنـه عصر من العصور".

اهتمام حازم بتعلم الشعر والنقد:

والجميل عند حـازم فـي هـذا القسـم اهتمامـه بضـرورة تعلـم نقـد الشـعر ودراسته، وإشارته الرائعة إلى أن شعراء العرب ونقادهم كانوا يأخذون الشعر وفنون نقده من سابقيهم ويتعلمونه بعضهم عن بعض؛ "والدليل على ذلك أن كل شاعر ناشئ كان يلزم أحد الشعراء المحنكين، ويتعلم منه قوانين النظم ويتدرب على يديه في شئون البلاغة"؛ أما في عصر حازم كما يرى هو ويقول إحسان عباس فإن الذي يريد أن يتقن الفن الشعري يرى أن طبعه يهديه إلى ذلك دون حاجة إلى معلم، فإذا أتقن الكلام الموزون المقفى ظن أنه قد أصبح واحداً من الفحول، ذلك لأنه يعتقد " أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه، وتضمينه أي غرض اتفق، على أي صفة اتفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع "، وهذا أمر لا يتفق وقوانين العلوم (فإن قوانين العلوم في التعلم)، فإذا كان النقد الأدبي علماً من علوم العربية فلا بد من تعلمه، وتعلم يحتاج إلى معلم يلزمه الناقد أو الشاعر ليأخذ منه ذلك العلم.

فإن قوانين الشعر ونقده لا يتوصل إليها "إلا بالعلم الكلي في ذلك وهو علم البلاغة،" الذي تتدرج ضمن كلياته علوم اللسان الجزئية.وتكتسب البلاغة صفة الشمولية من اهتمامها بالعملية الإبداعية في بعدها العام، إذ مادام موضوع البلاغة هو الأدب، فإن المادة التي يتعامل معها هذا العلم هي الكلمات المنتظمة في سياق خاص، والمنطوية على قيمة. حيث تتدرج هذه الكلمات في إطار من العلاقات المتجاوبة مع عناصر العملية الإبداعية، بما فيها المبدع بوصفه الفاعل الأساس في عملية الخلق الفني، العالم الذي يستمد منه المبدع المادة الخام لإبداعه، المتلقي الذي يتوجه إليه المبدع بنصه، ثم النص الأدبي[١٣] بوصفه نتيجة التفاعل بين المبدع والعالم. يقول حازم: "يكون النظر في صناعة البلاغة من جهة ما يكون عليه اللفظ الدال على الصور الذهنية في نفسه، ومن جهة ما يكون عليه بالنسبة إلى موقعه من النفوس من جهة هيأته ودلالته، ومن جهة هيأتها ودلالتها على ما خارج الذهن، ومن جهة ما تكون عليه في أنفسها الأشياء التي تلك المعاني الذهنية صور لها وأمثلة دالة عليها، ومن جهة مواقع تلك الأشياء في النفوس."[١٤]

هل استقصى حازم هذه المعاني إلى النهاية؟

[١٣] هنا إشارة إلى عناصر العملية الإبداعية في الأدب المعروفة حديثاً بـ: المبدع ، ثم الرسالة، ثم المتلقي.

[١٤] انظر. مصطفى الغرافي.

لا، لم يحاولحازم استقصاء المعاني إلى النهاية وإنما ترك أشياء كثيرة مكتفياً بأن يعرض الظواهر الكبرى في صناعة الشعر، ثم ما يليها من أمور تقع على عمق غير بعيد عن الظاهر، فأما الدقائق والخفايا، فقد أعرض عنها لعسرها أولاً، ولأنها تتطلب إطالة كثيرة ثانياً، ثم لأن من أحكم الظواهر الكبرى وما بعدها من " المتوسطات " استطاع أن يهتدي بنفسه إلى الدقائق والخفايا.

يأس حازم، وإخلاصه، وطريقته في عرض فكرته.

يبدو أن حازماً أصيب باليأس والإحباط، ولكن اليأس من الحال لم يقلل من الإخلاص في محاولة الانتقادوحقيقة الحال أن اليأس الذي كان يتسلل إلى حازم بسبب وضع الشعر والنقد في عصره، لم يمنعه من أن يكون مخلصاً في رسم منهجه النقدي، إلا أن قلة ثقته في المستوى الثقافي لأبناء ذلك العصر لم يحفزه على النزول إلى مستواهم؛ فكتب منتحلاً خطة كان الشكل الذي اختاره، يناقض الغاية العملية من الإصلاح الذي ارتآه، فذهب جهده صيحة في واد، ولم يستطع أن ينقد الشعر، أو يوجه النقد، ولو أن كتاب حازم ظهر يوم ظهر نقد الشعر لقدامة أو الموازنة للآمدي لكان له – فيما أقدر – في توجيه النقد الأدبي دور آخر.

طريقة حازم في كتابه.

ومما نبه له إحسان عباس أن صاحب المنهاج قد اتخذ طريقا له في عرض أفكاره يمكن أن نقسمها إلى:

١- أسلم نفسه إلى وضع القواعد.

٢-لم يحاول التمثيل إلا في النادر.

٣-نتيجة لما سبق، جاء كلامه نظرياً، ولكنه سلم مما تورط فيه ابن رشد من التباين بين القاعدة والمثال،

- ما يراه إحسان عباس نقيصة عند حازم نظر إليه غيره من النقاد العرب على أنه تنظير وتقعيد للشعرية العربية.

فالباحث مصطفى الغرافي يرى أن ما قام به حازم يعد بدايات التقعيد للشعرية العربية، فقال: " إن المهمة الأساس التي انتدب لها حازم كتابه هي التأصيل لعلم الشعر من أجل الكشف عن جوهر الشعر العربي، وما أبدت فيه العرب من العجائب، عن طريق وضع قوانين كلية تعرف بها أحوال الجزئيات. وهو أمر لن يتحقق إلا بتأصيل منهج جديد في البحث يستكمل ما ورد عند الأوائل من قوانين، ويتجاوزها بما يستجيب لخصوصيات الشعر العربي"، ثم وصف عمله بأنه "مغامرة جريئة تتجه لبناء معطيات نظرية وتأصيل مواقف

وتصورات تتسم بكثير من الجهد، من أجل الانفلات من أسر التقليد والتبعية، لإنشاء مقاربة اجتهادية لا تستكين إلى الجاهز، وإنما تعمل بإصرار لابتكار طريق خاص في التفكير يتميز بالطابع الاجتهادي والتأصيلي كأسلوب مساعد في بناء نظر بلاغي خلاق ومبتكر".

أهم الآراء النقدية لحازم القرطاجني.

قوله في نظم الشعر.

قال حازم تحت عنوان: معلم دال على طرق العلم بقواعد الصناعة النظمية التي عليها تقوم مباني النظم؛ وبتصرف الخواطر فيها على ما يجب أن تلتئم صناعة النظام الشعري على الكمال...

إذن خصص حازم باباً كاملا في كتابه للكلام عن النظم، وهو عنده شامل لصناعة الشعر كلها. وقد عرّفه في أول الباب قائلا: "النظم صناعة آلتها الطبع. والطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحى به نحوها؛ فإذا أحاطت بذلك علما قويت على صوغ الكلام بحسبه عملا".

ويقول حازم: " اعلم أن خير الشعر ما صدر عن فكر ولع بالفن" لا يعني بذلك أن الشعر يصدر عن فكر فقد قرر أن الشعر وليد حركات النفس، وإنما يعني هنا " صدق الإحساس " بالتجربة الواقعية، فاحسن الناس نسبياً من أحس بالألم من جراح التجربة، ولكنه يستدرك – كما فعل من قبل – حين يمنح الخيال حقه في التعويض عن تلك التربة، وهذا الخيال يتكون عن طريق الثقافة ودراسة طرق السابقين حتى تصبح لدى الشاعر " قوة على التشبه "؛ وقد تكون هذه القوة عامة في الشاعر، فهو يحسن استغلالها في أي موضوع

أو غرض شعري، ومنهم من تكون فيه قاصرة متميزة، فهو لا يحسن ذلك إلا بالدرجة المستمرة.

القوى الضرورية لنظم الشعر.

فنظم الشعر إذن يحتاج إلى طبع أو دربة (بعد وجود المهيئات والأدوات والبواعث) وكلا الشيئين معقود بقوة الخيال لدى الشاعر، وقوة الخيال تفترض شيئاً من التصور الذي يحيط بما يريد الشاعر تحقيقه، ولذلك فإن عليها أن ترسم المقاصد الكلية طريقة إيراد تلك المقاصد وأسلوب إيرادها ترتيب المعاني في الأسلوب المتخير تشكل المعاني في عبارات تخيل المعاني واحداً بعد آخر بحسب الغرض مكملات المعاني وزينتها ملاءمة تلك المعاني للإيقاع ملاءمة المعنى الملحق بالمعنى الأصلي لاكتمال البيت الواحد . ولا يمكن تحقيق ذلك كله إلا إذا توفرت لدى الشاعر عشر قوى وهي كما قسمها عبده قلقيلة:

(١) القوة على التشبيه فيما لا يجري على السجية ولا يصدر عن قريحة بما يجري على السجية ويصدر عن قريحة.

(٢) القوة على تصور كليات الشعر والمقاصد الواقعة فيها والمعاني الواقعة في تلك المقاصد.

(٣) القوة على تصور صورة تكون بها أحسن ما يمكن (من حيث توالي أجزائها).

(٤) القوة على تخيل المعاني بالشعور بها.

(٥) القوة على ملاحظة الوجوه التي يقع بها التناسب بين المعاني.

(٦) القوة على التهدي إلى العبارات الحسنة الوضع والدلالة على تلك المعاني.

(٧) القوة على التخيل في تسيير تلك العبارات متزنة.

(٨) القوة على الالتفات من حيز إلى حيز والخروج منه إليه والتوصل به.

(٩) القوة على تحسين وصل بعض الفصول ببعض والأبيات ببعضها.

(١٠) القوة المائزة حسن الكلام من قبيحه بالنظر إلى نفس الكلام وموضعه.

فالشعراء الذين تنطبق عليهم تقسيمات القوى جميعهم يدرجون ضمن تقسيم مرات الشعراء، وهي:

مراتب الشعراء عند حازم.

قال حازم: وللشعراء وذوي الدعوى في مشاركتهم ... ثلاث مراتب. – أهل المرتبة العليا هم الشعراء في الحقيقة.

– وأهل المرتبة السفلى غير شعراء في الحقيقة.

- وأهل المرتبة الوسطى شعراء بالنسبة إلى من دونهم، غير شعراء بالنسبة إلى من هم دونهم.

فأما المرتبة الأولى فتشتمل على ثلاث طبقات:

الطبقة الأولى: الذين حصلت لهم هذه القوى على الكمال في الجملة والكمال في بعض دون بعض.

الطبقة الثانية: من كان قسطه من جميع هذه القوى أو من أكثرها متوسطا أو غير بعيد من التوسط.

الطبقة الثالثة: من كانت أقساطه مما حصل له من هذه القوى مع قلتها غير عامة في جميعها.

وبذلك: فالطبقة الأولى هم الذين يقوون على تصور كليات المقولات ومقاصدها ومعانيها بالقوة قبل حصولها بالفعل. فيتأتى لهم بذلك تمكن القوافي وحسن صور القصائد وجودة بناء بعضها على بعض.

والطبقة الثانية تتصور كثيرا من ذلك وإن لم تبلغ في ذلك مبلغ الطبقة الأولى، فيتأتى لها بذلك كثير مما تأتى للأولى.

والطبقة الثالثة لا تتصور إلا القليل من ذلك كأوائل القصائد وصدورها وما يكون من مقاصد الشعر بمحل عناية من أنفسها، فقد يتفق لهذه الطبقة أيضاً أن تبني الكلام والقوافي بناء حسنا.

والمرتبة الثانية: من له أدنى تخيل في المعاني وبعض دربة في إيراد عباراتها متزنة، وإن لم يكن له في القوى الباقية إلا ما يعتد به، فنظم هذا منحط عن نظم من استكمل ما نقصه ومرتفع عن كلام من لا تخيل له في المعاني ولا دربة بالتأليف.

والمرتبة الثالثة وهم الذين لا ينتسبون إلى هذه الصناعة بغير الدعوى: (وبعبارة أخرى هم السارقون)، وقد قسمهم حازم إلى ثلاثة أنماط، الأول منهم يتلصص ولا يتخيل بل يتحيل بالإغارة على المعاني من تقدمها وإبرازها في عبارات أخر.

والنمط الثاني لا يتخيل ولا يتحيل ولكن يغير ويغير.

والنمط الثالث وهم شر العالم نفوسا وأسقطهم هما وهم النقلة للألفاظ والمعاني على صورها في الموضع المنزل منه من غير أن يغيروا في ذلك ما يعتد به.

ومن يقرأ هذا التقسيم يتذكر ما قاله ابن طباطبا حول نظم القصيدة[١٥]، غير أن ابن طباطبا كان يتحدث عن الخطوات العملية، بينما حول حازم هذه

---

[١٥] "إذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه. فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه؛ بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله. فإذا كملت له المعاني، وكثرت

الخطوات إلى " قوى " قائمة في طبيعة الشاعر؛ ولو قال إن " قوة الخيال " وهي قوة واحدة – تستطيع أن تحقق هذا وما هو أكثر منه، لما لجأ إلى هذا الالتواء، ولكن حازماً – كما اتضح في غير موطن – مسرف في شغفه بالتقسيمات، لان لها دلالة على ثقافة منطقية. ويستمر حازم في سياق هذه القسيمة فيرى أن من اجتمعت فيه هذه القوى كاملة فهو الشاعر الكامل، الذي يقوى على تصور "كليات المقولات " ثم من حصل له قسط متوسط من هذه القوى، فهو الشاعر المتوسط (الذي تغلب الدربة لديه على الخيال) ثم من حصل له قسط قليل من تلك القوى، وهم أدعياء الشعراء ومنهم المتلصصون

الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظاماً لها وسلكاً جامعاً لما تشتت منها. ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ونتجته فكرته، يستقصي انتقاده، ويرم ما وهي منه، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية، وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه، وطلب لمعناه قافية تشاكله، ويكون كالنساج الحاذق الذي يفوف وشيه بأحسن التفويت ويسديه وينيره ولا يهلهل شيئاً منه فيشينه، وكالنقاش الرفيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان، وكناظم الجوهر الذي يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق، ولا يشين عقوده، بأن يفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقها. وكذلك الشاعر إذا أسس شعره على أن يأتي فيه بالكلام البدوي الفصيح لم يخلط به الحضري المولد، وإذا أتى بلفظة غريبة أتبعها أخواتها، وكذلك إذا سهل ألفاظه لم يخلط بها الألفاظ الوحشية النافرة الصعبة القيادة، ويقف على مراتب القول، والوصف في فن بعد فن، ويتعمد الصدق والوفق في تشبيهاته وحكاياته، ويحضر لبه عند كل مخاطبة ووصف، فيخاطب الملوك بما يستحقونه من جليل المخاطبات، ويتوقى حطها عن مراتبها، وأن يخلطها بالعامة، كما يتوقى أن يرفع العامة إلى درجات الملوك. ويعد لكل معنى ما يليق به، ولكل طبقة ما يشاكلها، حتى تكون الاستفادة من قوله في وضعه الكلام مواضعه أكثر من الاستفادة من قوله في تحسين نسجه وإبداع نظمه. انظر. ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر.

المغيرون على ما لدى غيرهم – " وهم شر العالم نفوساً وأسقطهم هممـاً وهم النقلة للألفاظ والمعاني على صورها في الموضع المنزل منه من غير أن يغيروا في ذلك غلا ما لا يعتد به ".

التأهب للنظم. فإذا أراد الشاعر أن ينظم قصيدة كان عليه أن يتخير الوقت والحالة النفسية – متبعاً في ذلك ما جاء في وصية أبي تمام للبحتري[١٦] – ومن ثم يستحضر في خياله المعاني ثم يقسمها في فصول مرتبة، مختاراً الوزن الملائم، والعبارات، ويجب أن يتجنب الشاعر الحالات النفسية التي تعوق دون النظم كالكسل في الخاطر أو التشتت فيه أو استيلاء السهو عليه أو تكلفه لمواد العبارات (لأنها قليلة)، وأن يحاذر وهو يصوغ شعره من أن يكون قدر الوزن فوق قدر المعنى أو العكس، أو يكون المعنى دقيقاً داعياً إلى

---

[١٦] حكت الثقات عن أبي عبادة البحتري الشاعر قال: كنت في حداثتي أروم الشعر، وكنت أرجع فيه إلى طبع سليم، ولم أكن وقفت له على تسهيل مأخذ ووجوه اقتضاب، حتى قصدت أبا تمام وانقطعت إليه واتكلت في تعريفه عليه، فكان أول ما قال لي: يا أبا عبادة تخير الأوقات، وأنت قليل الهموم صفر من الغموم، واعلم أن العادة في الأوقات، إذا قصد الإنسان تأليف شيء أو حفظه أن يختار وقت السحر، وذلك أن النفس تكون قد أخذت حظها من الراحة وقسطها من النوم، وخف عنها ثقل الغذاء، وصفًا من أكثر الأبخرة والأدخنة جسم الهواء، وسكنت الغماغم/الأصوات، ورقت النسائم، وتغنت الحمائم.

وإذا شرعت في التأليف تغن بالشعر، فإن الغناء مضماره الذي يجري فيه، واجتهد في إيضاح معانيه، فإن أردت التشبيب فاجعل اللفظ رقيقًا، والمعنى رشيقًا، وأكثر فيه من بيان الصبابة، وتوجع الكآبة، وقلق الأشواق، ولوعة الفراق، والتعلل باستنشاق النسائم، وغناء الحمائم، والبروق اللامعة، والنجوم الطالعة، والتبرم من العذال، والوقوف على الأطلال.

وإذا أخذت في مدح سيد فأشهر مناقبه، وأظهر مناسبه، وأرهب من عزائمه ورغب في مكارمه. واحذر المجهول من المعاني، إياك أن تشين شعرك بالعبارة الردية والألفاظ الوحشية، وناسب بين الألفاظ والمعاني في تأليف الكلام، وكن كأنك خياط تقدر الثياب على مقادير الأجسام، وإذا عارضك الضجر فأرح نفسك، ولا تعمل إلا وأنت فارغالقلب، ولا تنظم إلا بشهوة فإن الشهوة نعم المعين على حسن النظم، وجملة الحال أن تعتبر شعرك بما سلف من أشعار الماضين، فما استحسن العلماء فاقصده، وما استقبحوه فاجتنبه.ابن حجة الحموي،خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق: عصام شقيو، طبعة دار ومكتبة الهلال-بيروت، دار البحار، ٢٠٠٤م، ج٢ ص٣٣

إيراد عبارة عنه على صورة يقل ورودها عفواً، أو يكون المعنى من المعاني التي يقل عنها التعبير في اللغة، فالخاطر يكد كثيراً لإيرادها موزونة.

الشعراء قسمان في عملية النظم والشعراء في عملية النظم اثنان: شاعر مرو يحتاج الروية قبل أن ينظم وحال النظم وعند الفراغ، وبعد الفراغ من النظم، وهذا يعني أنه يعتمد على قوة التخيل والقوة الناظمة وقوة الملاحظة وقوة الاستقصاء. وقد تصيب الروية تغييراً في المعنى أو تغييراً في العبارة " طلباً للغاية القصوى من الإبداع " شاعر مرتجل، وأحسن حالاته حين يجيء بقول مستقصى تقارنت فيه المعاني، وأسوأ حالاته أن يكون قوله غير مستقصى ولا مقترن.

أما العبارة في النظم فيجب أن يراعي الشاعر فيها حسن التأليف وتلاؤمه (في الحروف والكلمات) والتسهل في العبارات وترك التكلف، ومراعاة حسن الوضع (في تقارب الألفاظ وتطالبها) ومجانية الزيادة والحشو، ومن ثم اختيار العبارات المستعذبة الجزلة.

مناسبة الوزن في النظم للغرض والكشف عن خصائص الأوزان.

علاقة الأوزان بالأغراض.

ويؤكد حازم على أن كل غرض من أغراض الشعر يستدعي نوعاً من الأوزان، ثم يتحدث عن خواص كل بحر من البحور وما يناسبه " فالعروض الطويل تجد فيه أبداً بهاء وقوة، وتجد للبسيط سباطة وطلاوة وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد... الخ. ثم يتحدث عن وضع القافية وصلتها بنظرته إلى مبدأ التناسب؛ ويرى حازم أن القصيدة تتكون من " فصول " متناسقة مترابطة، وأن لكل فصل شروطاً لابد من توفرها كالترتيب والاستقصاء وإيراد المعاني الجزئية... الخ، وسبب قسمة القصيدة إلى فصول " أن النفوس " تسأم التمادي على حال واحد وتؤثر الانتقال من حال إلى حال، وتستريح إلى استئناف الأمر بعد الأمر واستجداد الشيء بعد الشيء، وتنفر من الشيء الذي لم يتناه في الكثرة إذا أخذ مأخذاً واحداً ساذجاً ولم يتحيل فيما يستجد نشاط النفس لقبوله بتنويعه والافتنان في أنحاء الاعتماد به، وتسكن إلى الشيء وإن كان متناهياً في الكثرة إذا أخذ من شيء مآخذه التي من شانها ان يخرج الكلام بها في معاريض مختلفة" ومعنى ذلك كله أنه لابد في الشعر من الملاءمة بينه وبين حال الملتقى ومراعاة الشئون النفسية عامة، وقد سخر حازم أمر الانتقال من تسويم رؤوس الفصول إلى مرحلة التعجب إلى التذكر، إلى الاعتبار بذم

الدنيا في قصيدة للمتنبي، ليدل على أن قسمة القصيدة إلى فصول إنما يراد به إشباع حاجة النفس إلى التنويع؛ وقد عاد حازم في هذا الفصل إلى مصطلحين مشتقين من صفات الخيل وهما " التسويم[١٧] " و" التحجيل "، فالتسويم في الفواتح والتحجل[١٨] في الخواتيم – وهو بذلك يدل على أنه لم يترك مصطلحاً يمكن الإفادة منه في منهجه النقدي إلا حشده لهذه الغاية؛ وفي سبيل ملاءمة القصيدة للأحوال النفسية للمستمعين، شرح حازم كل غرض من الأغراض كالنسيب والمدح والرثاء، وأبان عن الشرائط التي يجب توفرها في حالتي التسويم والتحجيل، أو كما قال النقاد القدامى في المطلع والتخلص والاستطراد والختام.

كيف يكتمل للشاعر القول؟

فعند حازم كما يقول قلقيلة لا يكمل لشاعر قول على الوجه المختار إلا بأن تكون له قوة حافظة وقوة مائزة وقوة صانعة.

١–فأما القوة الحافظة فهي أن تكون خيالات الفكر منتظمة ممتازاً بعضها عن بعض محفوظاً كلها في نصابه، فإذا أراد مثلاً أن يقول غرضاً ما في نسيب أو مديح أو غير ذلك وجد خياله اللائق به قد أهبته له القوة

---

[١٧] **الإرسال مع التعليم.**
[١٨] **التقييد.**

الحافظة بكون صور الأشياء مترتبة فيها على حد ما وقعت عليه في الوجود، فإذا أجال خاطره في تصوير فكأنه اجتلى حقائقها.

٢-والقوة المائزة هي التي يميز بها الإنسان ما يلائم الموضوع والنظم والأسلوب والغرض مما لا يلائم وما يصح مما لا يصح.

٣-والقوة الصانعة هي التي تتولى العمل في ضم بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتركيبات النظمية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض والتدرج من بعضها إلى بعض، وبالجملة هي القوة التي تتولى جميع ما تلتئم به كليات هذه الصنعة على حد تعبير حازم نفسه.

الشعر عند حازم، والعلاقة بين بناء فكره وفكر سابقيه.

يقرر جابر عصفور[١٩] في كتابه "مفهوم الشعر" أن كتاب المنهاج لحازم القرطاجني، يمثل أنضج محاولة لصياغة مفهوم متكامل للشعر، في حين يشكل كتابا "عيار الشعر" لابن طباطبا العلوي و"نقد الشعر" لقدامة بن جعفر مرحلة "تشكيل المفهوم." يتمثل النضج الذي يميز صياغة حازم في تقديمه مفهوما متكاملا للشعر، يتضمن العناصر الأساس لما أسماه حازم نفسه "علم الشعر المطلق".

[١٩] **انظر: مصطفى الغرافي.**

إفادة حازم من أرسطو في دراسته لعلم الشعر المطلق.

وقد أفاد حازم القرطاجني كثيراً من كتاب الشعر لأرسطو، كما أفاد كثيراً ممن سبقه من نقاد العرب، وإلى ذلك أشار مصطفى الغرافي فقال: " يندرج كتاب حازم "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" في سياق ثقافي متميز، إذ في الوقت الذي يسعى فيه صاحبه إلى تقديم مراجعة نقدية شاملة لشعرية أرسطو وبلاغته، يواجه معضلة اختلاف الشعرية العربية عن الشعرية اليونانية اختلافا جذريا، وهي المعضلة التي وقفت عائقا أمام جميع من تعاملوا مع الشعرية الأرسطية، فحاولوا جاهدين تأويل هذه الشعرية في ضوء الشعر العربي، في محاولة للتوفيق بين الشعريتين.

كيف اطلع حازم على كتاب أرسطو؟

لقد اطلع حازم على شعرية أرسطو من خلال جهود الفلاسفة المسلمين ممن عنوا بموضوع "الشعرية"، فاستوعب تصوراتهم للشعر، وعرف من شروحهم أن أرسطو حاول من خلال كتابه "فن الشعر" إقامة علم خاص بالشعر عند اليونان، وعلم للشعر المطلق، أي كليات الشعر التي تشترك فيها أشعار الأمم جميعا.

ماذا تمنى ابن سينا بعد قراءة أرسطو؟

ولما كان كتاب "فن الشعر" قد وصل للعرب ناقصاً، فقد سعى الفلاسفة المسلمون لتدارك هذا النقص، فتمنى ابن سينا في نهاية شرحه أن تتاح له الفرصة للابتداع في علم الشعر المطلق. يقول: "هذا تلخيص القدر الذي وجد في هذه البلاد من كتاب الشعر للمعلم الأول، وقد بقي منه شطر صالح، ولا يبعد أن نجتهد نحن فنبتدع في علم الشعر المطلق، وفي علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان، كلاما شديد التحصيل والتفصيل".

وكيف رآه الفارابي؟

أما الفارابي فقد رأى في شرحه –تواضعا فيما يبدو– أن السعي لإتمام ما لم يحاول الحكيم إتمامه مما لا يليق "ولو رمنا إتمام الصنعة التي لم يرد الحكيم إتمامها –مع فضله وبراعته– لكان مما لا يليق بنا".

إذن كان حازم يشعر بأن هناك مهمة تنتظر الإنجاز، هذه المهمة التي رأى الفارابي أن إنجازها "مما لا يليق"، والتي جعلها ابن سينا مشروعا للمستقبل، هي التي انتدب حازم كتابه لإنجازها محققا بذلك حلم ابن سينا: "وقد ذكرت في هذا الكتاب من تفاصيل هذه الصنعة، ما أرجو أنه من جملة ما أشار إليه أبو علي بن سينا".

فقد حاول حازم تحقيق حلم سابقه في إبداع علم الشعر المطلق، وقد انتهى حازم من خلال شروح الفلاسفة المسلمين، إلى أن أرسطو قد وضع

قوانين الشعر اليوناني بحسب مذاهب اليونانية فيه، ذلك أن "الحكيم أرسطا طاليس وإن كان قد اعتنى بالشعر بحسب المذاهب اليونانية فيه، ونبه على عظيم منفعته، وتكلم في قوانين عنه، فإن أشعار اليونانية إنما كانت أغراضا محدودة، وأوزانا مخصوصة، مدارها على خرافات يضربونها أمثالا لأمور لم تقع، أو ممكنة الوقوع، وعلى ذكر الحوادث وتصرف الأزمان بالدول، فأما غير هذه الطرق فلم يكن لهم فيها كبير تصرف، كتشبيه الأشياء بالأشياء" .

وقد كان حازم بهذا العمل وهذا الإدراك أكثر نضجاً من كثير من نقادنا العرب في العصر الحديث، وهم الذين اطلعوا على التراث العربي والمناهج الغربية في النقد الأدبي، فقد أدرك حازم الفارق بين الشعر العربي وشعر اليونان، وأن ما يطبق على الشعر اليوناني من قوانين نقدية لا يصلح تطبيقها حرفياً على الشعر العربي، فهو بذلك أكثر نضجاً من نقلة العصر الحديث للحضارات الغربية والعمل على تطبيقها كما هي على حياة العرب وفنونهم وآدابهم.

لقد شعر حازم بأن القوانين التي استخلصها أرسطو من الشعر اليوناني لا تستوعب الشعر العربي، ولا تستطيع ضبط الخصوصية التي تميز هذه الشعرية، ومن ثم رأى أنه في حاجة لزيادة قوانين شعرية جديدة، مفيدا في ذلك من نصوص الشعر العربي، والمنجزات النقدية التي راكمها النقاد العرب

السابقون، إذ "لو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال والاستدلالات، واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظا ومعنى، وتبحرهم في أصناف المعاني، وحسن تصرفهم في وضع الألفاظ بإزائها، وفي إحكام مبانيها واقتراناتها، ولطف التفاتاتهم وتتميماتهم واستطراداتهم وحسن مآخذهم، ومنازعهم وتلاعبهم بالأقاويل المخيلة كيف شاؤوا، لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية" .

تعريف الشعر عند حازم وعلاقته بتعريف الشعر عند سابقيه.

لم ينف حازم تعريف النقاد العرب للشعر العربي فقال مثل قولهم بأن الشعر كلام موزون مقفى، ولكنه وقف من هذا التعريف عند ناحية التأثير أي فعل الشعر في التحبيب والتنفير، فقال: " إن للشعراء أغراضا هي الباعثة على قول الشعر. وهي أمور تحدث عنها تأثرات وانفعالات للنفوس، لكون تلك الأمور مما يناسبها ويبسطها أو ينافرها ويقبضها أو لاجتماع البسط والقبض والمناسبة والمنافرة في الأمر من وجهين. فالأمر قد (يبسط) النفس ويؤنسها بالمسرة والرجاء ويقبضها بالكآبة والخوف. وقد يبسطها أيضاً بالاستغراب لما يقع فيه من اتفاق بديع. وقد يقبضها ويوحشها بصيرورة الأمر من مبدأ سار إلى مآل غير سار. وإذا ارتيح للأمر من جهة واكترث له من جهة على نحو ما (.....) جرى مجرى ذلك كانت أقوالا شاجية." وذلك لأن الشعر يعتمد

على عناصر تكفل له هذه القدرة منها: حسن التخييل أو المحاكاة أو الصدق أو الأغراب ولكن " أحسن الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته وقويت شهرته أو صدقه أو خفي كذبه وقامت غرابته"، وأردأ الشعر ما كان بضد ذلك، وهذا النوع الرديء جدير بألا يسمى شعراً؛ ذلك هو تعريف الشعر بالنسبة لتأثيره، أما من حيث الإبداع فإنه وليد حركات النفس أي وليد انفعالات تتناوب النفوس بين قبض وبسط (نزاع إلى ونزوع عن) وحركات النفس بين بسائط ومركبات، تتضمن الارتياح والاكتراث وما تركب منهما – وهي الطرق الشاجية، وتحت هذه يقع الاستغراب والاعتبار والرضى والغضب والنزوع والخوف والرجاء، ومن قيام الشعر بوصف هذه الانفعالات، تتولد المعاني الشعرية التي تحدث عنها إحسان عباس في كتابه، ثم قال مفسراً كلام حازم، ولا بد لإبداع الشعر في أكمل الوجوه من ثلاثة عوامل خارجية:

(أ) المهيئات: وأهمها البيئة ذات الهواء المعتدل والمطعم الطيب والمناظر الجميلة، والنشأة بين الفصحاء الذين دربوا على الإحساس بالإيقاع، وحفظ الكلام الفصيح.

(ب)الأدوات: وهي العلوم التي تتناول الألفاظ والأخرى التي تتناول المعاني.

(ج) البواعث: وهي نوعان: إطراب وآمال (فالإطراب كعوامل الحنين والآمال كالاستشراف إلى العطاء وما أشبه).ولهذا قلما يبرع في الشعر إلا من نشا في

بقعة فاضلة وفي أمة فصيحة (ليجود اللفظ) وحدته آمال إلى التجويد وإعمال الروية، وخلق لديه الحنين رقة في الأسلوب.

ولا بد لكمال الإبداع من عوامل داخلية، وهي توفر ثلاث قوى لدى الشاعر وهي كما ذكرناها من قبل: (القوة الحافظة – القوة المائزة – القوة الصانعة).

وقفة شارحة عند تعريف الشعر أو حد الشعر عند حازم.

قد عرّف حازم الشعر – كما رأينا في الصفحات السابقة – بأنه "كلام موزون مقفّى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك." فهو يعترف بأن الشعر "كلام موزون مقفى"، لكنه صب اهتمامه في هذا التعريف على ناحية التأثير، أي حمل الشعر على التحبيب والتنفير، كما لاحظنا ذلك في تعريفه السابق.

وهناك عناصر تكفل للشعر هذا الفعل، منها: حسن التخييل أو المحاكاة أو الصدق أو الاغتراب، كما يظهر ذلك من قوله: "فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته، وقويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه، وقامت غرابته". وأردأ الشعر ما كان ضد ذلك. وهذا القسم جدير بألا يسمى شعرا، وإن كان موزونا مقفى، إذ المقصود بالشعر معدوم منه. ذلك هو تعريف الشعر بالنسبة لتأثيره.

طرق إبداع الشعر :وأما من حيث الإبداع، فتتولد المعاني الشعرية من قيام هذا الفن بوصف حالات النفس وانفعالاتها وتأثراتها؛ فهناك ظواهر تسير

بالنفس بين قبض وبسط، وحركات النفس بسائط ومركبات، تتضمن الارتياح والاكتراث وما تركب منهما – وهي الطرق الشاجية؛ والأنواع التي تقع تحت هذه الأجناس هي: الاستغراب والاعتبار والرضى والغضب والنزاع والنزوع والخوف والرجاء.

وهذا الإبداع لا يتأتى على أكمل الوجوه إلا بحصول ثلاثة أشياء، وهي: المهيئات والأدوات والبواعث.

أما المهيئات فأهمها البيئة ذات الهواء الطلق، والمطعم الطيب، والمناطق الأنيقة، والترعرع بين الفصحاء الذين دربوا على الإحساس بالإيقاع وحفظ الكلام الموزون.

والأدوات هي العلوم المتعلقة بالألفاظ والعلوم المتعلقة بالمعاني.

والبواعث تنقسم إلى أطراب وآمال. فالأطراب كعوامل الحنين والآمال كالاستشراف إلى العطاء وما أشبه.

وبجانب هذه العوامل، لا بد لكمال إبداع الشعر من توفر قوى داخلية، وهي ثلاثة:

القوة الحافظة، وهي أن تكون خيالات الفكر منتظمة متمايزة، تلبس الموضوع صورة جلية حقيقية، مع تجنب جميع ما يعكرها ويكسبها الغموض وعدم الانتظام.

القوة المائزة هي التي يميز بها الشاعر ما يلائم موضوعه ونظمه وأسلوبه وغرضه مما لا يلائم ذلك.

القوة الصانعة هي التي تضم الألفاظ والمعاني والتركيبات النظمية والمذاهب الأسلوبية بعضها إلى بعض.

وإذا اجتمعت هذه القوى جميعها في الشاعر، سمي ذلك بالطبع الجيد في صناعة الشعر.

الخلاصة:

وتبدو لنا من جملة ما سبق سيطرة حازم على مختلف جوانب النقد التي نجدها في أماكن متفرقة على مرّ الزمان، وقد جمع حازم بين عناصر النظريات النقدية المبعثرة في عصره وقبل عصره.

وقد استفاد حازم من النقاد الفلاسفة في تعريف الشعر وتعلقه بحركات النفس، كما أخذ عن الجاحظ القول بأثر البيئة والعرق، ووقف في صف النقاد الذين قالوا بحاجة الشاعر إلى الثقافة (العلوم). وأما حديثه عن القوى الحافظة والمائزة والصانعة فهو قياس على ما نجده عند الفلاسفة (وخاصة ابن سينا) من الحديث عن قوى النفس: القوة المصورة والقوة المخيلة والقوة الوهمية والقوة الحافظة الذاكرة. فأحسن حازم الجمع بين هذه النظريات المتبعثرة واستخلص منها تصوره لماهية الشعر، التصور الذي يتسم بغاية الدقة والإتقان.

فقد استنبط حازم نظريته من النص الشعري مستفيداً بما وجده في غيره من العلوم.

لقد اعتمد حازم النص الشعري معيارا يوجه نظره البلاغي في تحديد ماهية الشعر، وحصر مقوماته الأساس، وذلك لوعيه بأن "من يريد أن يستنبط هذه الصنعة (الشعر) من صناعة أخرى لعله لا يحسنها بله هذه، وذلك غير ممكن، فإنما يستنبط الشيء من معدنه ويطلب من مظنته،" وهو ما يشي بحرص حازم على التأمل في النصوص الشعرية ،والتفاعل الحي والمباشر مع مكوناتها النوعية، من أجل إنتاج معرفة واعية بها وبالقوانين الضابطة لها، لأنه "لا معرج على ما يقوله في الشيء من لا يعرفه، ولا التفات إلى رأيه فيه، فإنما يطلب الشيء من أهله، وإنما يقبل رأي المرء فيما يعرفه".

إن هذا الوعي بالطبيعة الخاصة للشعر، دفع حازما لأن يجعل من النص الشعري مجالا للتأمل، مما أقدره على استخلاص مفهوم متكامل للشعر، صدر فيه عن مراعاة لطبيعة الشعر، ومعرفة دقيقة بأسرار الصنعة الشعرية.

وحدة المنبع في الشعر: وقد قرر حازم وحدة المنبع في الشعر حين رده كله إلى أصل واحد، وجعله وليد حركات النفس، ولما كانت الغاية الكبرى من المعاني الشعرية (أو من الأقاويل الشعرية في صورتها المكتملة) هي إحداث التأثير والانفعال في النفوس الإنسانية بحيث تحمل على عمل شيء

أو اعتقاده أو تجنبه. كانت أدخل المعاني في الصناعة الشعرية وأعرقها فيها هي ما اشتدت علقته بأغراض الإنسان، واشتركت في قبولها (أو النفور منها) نفوس الخاصة والعامة بحكم الفطرة أو العادة؛ وذلك أن تجمع المعاني بين أن تكون معروفة ومؤثرة في آن معاً، أو أن تصبح مؤثرة بعد أن تعرف. وأحسن الأشياء التي تجمع المعرفة والتأثير معاً هي ما فطر الناس على استلذاذه أو التألم منه، وهذا يعني أن الشعر من هذه الناحية يتناول: ما هو مفرح كلقاء الأحبة واجتلاء الروض والماء، وما هو مفجع كالفرقة، وما هو مستطاب كلذة انصرفت يتلذذ الإنسان بذكراها؛ هذه الأمور تتصور بالفطرة، ولذلك يمكن أن نسميها " المتصورات الأصيلة " ويقابلها " المتصورات الدخيلة " (وهي خاصة في تأثيرها لا تمثل كل الناس) وهي التي لا يوجد لها في نفوس الجمهور أثر لفرح أو ترح أو شجو، وإنما هي مكتسبة، كتلك الأغراض التي تستمد استدرك حازم على هذا بقوله " فأما بالنظر إلى حقيقة الشعر فلا فرق بين ما انفرد به الخاصة دون العامة وبين ما شاركوهم فيه، ولا ميزة بين ما اشتدت علقته بالأغراض المألوفة وبين ما ليس له كبير علقة " وحجته أن نجاح المحاكاة هو وحده الذي يقرر حقيقة الشعر، وكأني به يفرق هنا بين ما هو شامل وبين ما هو خاص التأثير، كلاهما شعر، ولكن الأول أكثر علقة بأكبر عدد من الناس ومن النفسيات .

ما يصلح دخوله في الشعر وما لا يصلح من العلوم والصناعات والمهن، وبعض هذه قد يكون معروفاً عند الجمهور كالأغراض المستمدة من المهن، ورغم ذلك لا يحسن إيرادها في الشعر، كما أن بعض المعاني التي لا يعرفها الجمهور، وإذا كان تعريفهم بها ممكناً فإنها تظل متعلقة بالإدراك الذهني، وهذا النوع المتعلق بالإدراك الذهني لا يصلح للشعر، وأكثر الناس يستبرد وقوع المعاني الذهنية فيه، ولا يوردها في شعره إلا من أراد أن يموه على الناس بأنه عالم شاعر(نجده في شعر العلماء). والشاعر الحق لا يدرج في شعره إلا المعاني التي تحرك الجمهور وتؤثر في النفوس؛ لذلك يمكن القول على وجه الإجمال (مع استثناءين سبقا) إن المعاني الجمهورية هي المادة الأصلية للشعر، وهي التي لا يتألف كلام فصيح عال إلا منها؛ وقد ترد فيها معان أوائل (مقصودة في نفسها) أو معان ثوان (أي استدلالات تقوي المعاني الأوائل)؛ ولذلك كانت خير التصورات ما صلحت لإيراد النوعين من هذه المعاني متعاقبين، وذلك لا يكون أيضاً إلا بالعودة إلى المعاني الجمهورية القائمة في أصل الفطرة الإنسانية .

التجربة الشعرية تستمد من الحياة وبعضها من الثقافة(وهي معرفة تجارب غيره من الشعراء)

مما تقدم يتبين لنا كيف إن حازماً ربط بين الشعر وبين الحياة الطبيعية أو حياة الحس عامة، وانه حاول أن يبعد الشعر عن العلم قدر استطاعته؛ وجعل ينبوع الشعر من حركات النفس، ومصبه النفوس الإنسانية في مدى تقبلها أو أعراضها بحسب الفطرة (أو بقوة الاكتساب الذي يرقى إلى درجة العادة)؛ ولهذا كان من الطبيعي أن يوجه الشاعر ليستمد معانيه من التجربة الحسية، بحيث ترتسم صور المحسوسات في خياله، ثم يستطيع خياله أن يقيم ضروب العلاقات بينها؛ غير أنه في مقدور الشاعر أن يؤيد التجربة المستمدة من عالم الطبيعة بقوة التخيل والملاحظة والتجربة المستمدة عن طريق الثقافة، كدراسة ما جرى من قبل في تجارب غيره من الشعراء والأدباء أو ما أورده المؤرخون والقصاص، أو ما تبلور من التجربة الشعرية في صورة أمثال...

المنهج النقدي عند حازم القرطاجني.

من خلال ما سبق يبدو أن معظم الخصائص التي يتصف بها منهج حازم، أنه منهج يقوم على الانتقاء والتنسيق والقياس؛ فهو قد انتقى من نقاد الفلاسفة تعريفه لماهية الشعر وعلاقته بحركات النفس، ومن الجاحظ القول بأثر البيئة والعرق (وذلك شيء شارك في جانب منه ابن قتيبة)، ووقف مع جميع النقاد القائلين بحاجة الشاعر إلى الثقافة (العلوم) وكذلك هو في حديثه عن البواعث؛ أما حديثه عن القوى الحافظة والمائزة والصانعة فإنها قياس على ما وجده لدى الفلاسفة (وخاصة ابن سينا) من الحديث عن قوى النفس: قوة الفنطاسيا والقوة المصورة والقوة المخيلة والقوة الوهمية والقوة الحافظة الذاكرة ؛ وتبدو قيمة هذا الجمعفي سيطرة حازم على مختلف الجوانب التي نجدها مبعثرة هنا وهناك – على مر الزمن – عند كثير من النقاد.

قضية الصدق والكذب.

اعتقد بعض الناس الشعر كذباً وزوراً، ومثل هذا أورده الجاحظ في البخلاء، عن والٍ كان بفارس، قال:بينما هو يوما في مجلس، وهو مشغول بحسابه وأمره، وقد احتجب بجهده، إذ نجم شاعر من بين يديه، فأنشده شعرا مدحه فيه، وقرّظه، ومجّده. فلمّا فرغ قال: «قد أحسنت» . ثم أقبل على كاتبه فقال: أعطه عشرة آلاف درهم» . ففرح الشاعر فرحا شديدا؛ فلما رأى حاله قال: «وإني لأرى هذا القول قد وقع منك هذا الموقع؟ اجعلها عشرين ألف درهم» . فكاد الشاعر يخرج من جلده، فلما رأى فرحه قد تضاعف، قال: «وإن فرحك ليتضاعف على قدر تضاعف القول؟ أعطه يا فلان أربعين ألفا» . فكاد الفرح يقتله.

فلما رجعت إليه نفسه قال الشاعر له: «أنت، جعلت فداك، رجل كريم؛ وأنا أعلم أنك كلما رأيتني قد ازددت فرحا، زدتني في الجائزة، وقبول هذا منك لا يكون إلا من قلة الشكر» . ثم دعا له وخرج.

قال: فأقبل عليه كاتبه فقال: «سبحان الله! هذا كان يرضى منك بأربعين درهما تأمر له بأربعين ألف درهم» ؟ قال: «ويلك! وتريد أن تعطيه شيئا»؟ قال: «ولم امرت له بذلك» ؟ قال: «يا أحمق، إنما هذارجل سرّنا بكلام، وسررناه بكلام. هو حين زعم أني أحسن من القمر، وأشدّ من الأسد، وأن

لساني أقطع من السيف، وأن أمري أنفذ من السّنان هل جعل في يدي من هذا شيئا أرجع به إلى بيتي؟ ألسنا نعلم أنه قد كذب؟ ولكنه قد سرّنا حين كذب لنا، فنحن أيضا نسرّه بالقول ونأمر له بالجوائز، وإن كان كذبا، فيكون كذب بكذب وقول بقول. فأما أن يكون كذب بصدق وقول بفعل، فهذا هو الخسران المبين الذي سمعت به»[٢٠] .

أما حازم القرطاجني فقال:

"ولنقسم الآن الكلام الشعري بالنسبة على الصدق والكذب القسمة التي يتبين بها كيف يقع الكذب في صناعة الشعر، وما الذي يسوغ منه وما لا يسوغ.

فأقول: عن الأقاويل الشعرية منها ما هو:

١- صدق محض.

٢- ومنها ما هو كذب محض.

٣- ومنها ما يجتمع فيه الصدق والكذب.

والكذب منه :

أ) ما يعلم أنه كذب من ذات القول.

ب) ومنه ما لا يعلم كذبه من ذات القول.

[٢٠] انظر. الجاحظ (المتوفى: ٢٥٥ هـ)، البخلاء، (دار ومكتبة الهلال، بيروتالطبعة: الثانية، ١٤١٩ هـ)، ص٤٩

فالذي لا يعلم كذبه من ذات القول ينقسم: * على ما لا يلزم علم كذبه من خارج القول.* وإلى ما يعلم من خارج القول أنه كذب ولا بد.

فالذي لا يعلم كذبه من ذات القول، وقد لا يكون طريق إلى علمه من خارج أيضا: هو الاختلاق الإمكاني. وأعني بالاختلاق: أن يدعي الإنسان أنه محب ويذكر محبوبا تيمه ومنزلا شجاه، من غير أن يكون كذلك. وعنيت بالإمكان: أن يذكر ما يمكن أن يقع منه ومن غيره من أبناء جنسه، وغير ذلك مما يصفه ويذكره.

والذي يعلم من خارج القول أنه كذب ولا بد: الاختلاق الامتناعي، والإفراط الامتناعي والاستحالي.

والإفراط: هو أن يغلو في الصفة فيخرج بها عن حد الإمكان على الامتناع أو الاستحالة.

وقد فرق بين الممتنع والمستحيل، بأن الممتنع: هو ما لا يقع في الوجود وإن كان متصورا في الذهن، كتركيب يد أسد على رَجُلٍ مثلا. والمستحيل: هو ما لا يصح وقوعه في وجود، ولا تصوره في ذهن ككون الإنسان قائما قاعدا في حال واحدة.

المعنى التخييلي أو الشعري

تاريخ التخييل ومعناه.

قال أحد الباحثين[٢١] تبدأ فكرة التخييل بأرسطو الذي يرى أن الفن محاكاة (تقليد أو تشبيه) للحقيقة التي تتجسد في الشخصيات والانفعالات والأفعال فهو يحيل التـُخيل على الإحساس، ويـُنبئ قوله ان التخيـّل حركة ناشئة عن الإحساس بأمرين، الأول : أن الإحساس والأدراك أصل التخيل، والثاني: الحركة التي تدل من قريب على أن التخيل عملية دينامية بمعنى أن الشاعر يأخذ من القوة المتخيلة مادته الجزئية، ثم يعرضها على عقله أو يتركها بحسب ما تحكمه فكرة القوة والضعف في ذلك، وهذا ما ذهب إليه ابن خلدون، باعتبار التصوير والتخييل على غيرهما من الاعتبارات الأخرى في الشعر وان كان لا يهمل ما أشار إليه سابقوه من أمور متصلة بشكله وأوزانه وقوافيه، إذ يعرف الشعر بقوله: "هو كلام المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستغل كل جزء منها في غرضه، وقصد عما قبله وبعده الجاري على أساليب العرب المخصوصة به" .

فالتخييل الشعري – في هذه الزاوية – عملية إيهام موجهة تهدف إثارة المتلقي إثارة مقصودة سلفا والعملية تبدأ بالصورة المخيلة التي تنطوي عليها

[٢١] **أثير محسن الهاشمي.**

القصيدة والتي تنطوي – هي ذاتها – على معطيات بينها وبين الأثارة المرجوة علاقة الإشارة الموحية لما يمتلكه التخييل لجوانب من المبالغة والوهم، (وعن أهميته) فلا بد من وجود التخييل في الشعر، لأنه يعطي القدرة للشعر كي يبعث في النفس الراحة من عناء الحياة المادية لأنها تعبر عن محاكاة قائمة على ذاتية التأمل.

إذ أن التخييل هو جوهر النظرية النقدية عند حازم، وهو مفهوم يتضمن وجود المتلقي في كل مسارات تحققه.

وقد أفاد حازم القرطاجني من التراث الفلسفي السابق عليه، واستطاع أن يرقى به إلى هذا المزيج النقدي والفلسفي الذي يظهر في كتابه وان كان أكثر حرصا على الجانب النقدي، فهو يجمع في تعريفه للتخييل خلاصة ما توصل إليه شراح أرسطو الذين ربطوا المصطلح ربطا وثيقا بعلم النفس القديم، فاستطاعوا – بعد أن كيفوا معطياته مع تصورهم لمهمة الشعر – أن يدركوا الفاعلية السيكولوجية للتخييل على مستوى المتلقي لأن الصور المتخيلة في شعر أي شاعر تعتمد من بين أشياء كثيرة على ملامح بيئته ومشاهدها، فتختزن ذاكرته تلك الملامح والمشاهد ثم تخلق قوة التخييل فيه صورا جديدة منها.

ولهذا عرف حازم الشعر على أنه نوع من التخييل فقال في تعريفه هو "كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو مقصورة يحسن هيأة تأليف الكلام".

وخلاصة القول في أهمية التخييل عند حازم، فقد اتضح أنه لا بد في التكوين الشعري بالإضافة إلى الوزن والقافية – من الخيال/التخييل؛ لما له من صلة وثيقة بالنفس ولما يقوم به من تركيب للصور المخترعة وإعادة تشكيل للصور الغائبة والتي لا تخص الشاعر وحده من حيث ملائمة الكتابة للحالة النفسية للشاعر، أو ملائمة المباني للمعاني، إنها تخص أيضا المتلقي من حيث التأثير وهذا ما عبر به حازم في تعريفه للتخييل، إذ يقول : "والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر والمخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية الى جهة من الانبساط أو الانقباض" وبهذا التعريف نؤكّد على أن التخييل عند حازم، هو ما يثيره الخطاب الشعري الصادر عن الشاعر المتخيل بواسطة المعاني والأسلوب من صور يحدث تخيلها وتصورها واستدعاؤها بصورة شيء آخر انفعالا تلقائيا في نفس المتلقي.

فإشارته إلى الصورة التي تقوم في الخيال وينفعل السامع بتصورهاوتخيلها تعنى هذه الصورة المبتكرة التي يؤلف الخيال أجزاءها على النوع من الخيال الذي يستعيد الصورة المألوفة الغائبة عن الحس.

س هل طبق حازم نظريته في الشعر على شعره هو؟

لقد مثّل حازم التخييل في شعره عن طريق الوصف والصور الشعرية، متخذاً ما يُحبب إلى النفس من كلام كما في قوله عن الشعر "كلام موزون مقفى أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ويكره إليها ما قصد تكريهه".

ونلحظ[٢٢] من خلال ديوانه الشعري أنه لم يطبق آراءه النقدية النظرية التي احتواها كتابه منهاج البلغاء بشكل متكافئ، فهو يبدو مهتما بالجانب التركيبي النظري أكثر من الجانب الآخر (التطبيقي)، فنحن نرى أن تركيبه الشعري يكاد يكون تركيبا (ميكانيكيا) أكثر من أن يكون تركيباً عفوياً ذهنياً أو غير ذهني، وهذا لا يمنع من أنه قد طبق بعضا من آراءه وترك الجزء الأكبر من دون تطبيق فعلي.

[٢٢] **الملاحظة هنا لأثير محسن الهاشمي.**

قضية غموض الشعر ووضوحه عند حازم.

أقرَّ حازم بعض أنواع الغموض في الشعر بل جعلها من الأدوات التي لا بدّ من توافرها فيه مثل اللغز والكناية، والإشارات إلى الأحداث الماضية والقصص مما يتطلب من القارئ ثقافة خاصة، إلا أنهفي الجملة منحاز إلى جانب الوضوح، فبعد أن يعد وجوه الغموض الناجمة عن طبيعة المعنى (كدقة المعنى أو تحمله لأوجه من التأويل) وعن طبيعة العبارة (كالتقديم والتأخير أو طول العبارة وكثرة المعترضات... الخ) نراه يصف للشاعر حيلاً يستطيعأن يخفف لها من درجة الغموض في شعره أو يزيلها، فإذا كان المعنى نفسه دقيقاً وجب على الشاعر أن يؤديه بأبسط عبارة أو أن يقرن المعنى بما يناسبه من الأمور التوضيحية؛ وانتصاراً منه للوضوحين باعتماد القصص المشهورة حتى لا تكتسي الإشارات بالغموض، وينصح الشاعر أن يبتعد عن العبارات المتعلقة بصنائع أهل المهن، أو العبارات الدالة على المعاني العلمية .

أغراض الشعر.

أشار حازم في مستهل حديثه عن تقسيم الأغراض الشعرية إلى أقوال النقاد السابقين حول هذه القضية، وأورد اختلافهم في ذلك.

التقسيم القديم / قبل حازم:

فقسم بعضهم الأغراض إلى ستة أقسام: "مدح، وهجاء، ونسيب، ورثاء، ووصف، وتشبيه". وحصرها بعض آخر إلى خمسة، حيث أرجع التشبيه إلى معنى الوصف.

رأي حازم في هذا التقسيم: لم يُعجب حازم بهذا التقسيم، وألزم أصحاب هذا الرأي أن يدخلوا قسم الوصف في الذم أو الحمد. فذلك متعين وإن لم تكن تلك الأوصاف مما يحتاج الناس إلى حمد موصوفاتها أو ذمها؛ إذ "في كل الحالات يصل إليها من ذلك شيء."

ثم استأنف في إيراد أقوال النقاد في الأغراض، فهي عند فريق أربعة: "الرغبة والرهبة والطرب والغضب"، وعند فريق آخر: "الشعر كله في الحقيقة راجع إلى معنى الرغبة والرهبة."

وبعد أن استعرض حازم موقف النقاد السابقين في قسمة الشعر إلى أغراض عاد يطلب مبدأ الوحدة الذي طلبه قدامة حين جعل أغراض الشعر نابعة من منبع واحد أخلاقي هو الفضيلة (وما يناقضها) وإنها ترتسم في

صورة واحدة هي المدح (وما يناقضه)؛ ولكنه اختار طريقاً جديدة لإبراز هذه الوحدة فقال: " عن الأقاويل الشعرية لما كان القصد بها استجلاب المنافع واستدفاع المضار، ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك، وقبضها عما (لا) يراد، بما يخيل لها فيه من خير أو شر، وكانت الأشياء التي يرى إنها خيرات أو شرور منها ما حصل ومنها ما لم يحصل، وكان حصول ما من شأنه أن يطلب يسمى ظفراً، وفوته في مظنة الحصول يسمى إخفاقاً، وكان حصول ما من شأنه أن يهرب عنه يسمى أذاه أو رزءاً، وكفايته في مظنة الحصول تسمى نجاة، سمي القول في الظفر والنجاة تهنئة، وسمي القول بالإخفاق إن قصد تسلية النفس عنه تأسياً وإن قصد تحسرها تأسفاً، وسمي القول في الرزء ان قصد استدعاء الجلد على ذلك تعزية، وإن قصد استدعاء الجزع من ذلك سمي تفجيعاً، فإن كان المظفور به على يدي قاصد للنفع جوزي على ذلك بالذكر الجميل وسمي ذلك مديحاً، وإن كان الضار على يدي قاصد لذلك فادى ذلك إلى ذكر قبيح سمي ذلك هجاء، وإذا كان الرزء يفقد شيء فندب ذلك الشيء سمي ذلك رثاء؛ ولما كانت المنافع كأنها تنقسم إلى ما يكون بالنسبة والملاءمة مثل ما يوجد من مناسبة بعض الصور لبعض النفوس فيحصل لها بمشاهدة تلك الصور المناسبة لها نعيم وابتهاج. وغلى ما يكون بالفعل والاعتماد مثل ما يعتمده الإنسان من إسعاف آخر بطلبته فيكون في

إسعافه بها منفعة له، وإلى ما يكون منفعة بالقوة والمال أو بتشفي النفس فقط مثل ما تحل مضرة بعدو إنسان.. اقتضى ذلك انقسام الذكر الجميل إلى ما يتعلق من المنافع بالأشياء المناسبة لهوى النفس وسمي ذلك نسيباً، وإلى ما يتعلق بالأشياء المستدعية رضى النفس وسمي ذلك –كما تقدم – مديحاً... الخ .

توضيح: من هذا التفصيل في أغراض الشعر – وجميعها يرتد إلى الظفر أو النجاة (ونقيضيهما) نرى كيف عانى حازم قسمة أخرى للانفعالات النفسية لكي يذكر النسيب بين أنواع الشعر. وهو ذلك الفن الذي أبى الخضوع تماماً لقسمة قدامة من قبل؛ على أي حال لم يكن حازم وهو الذي جعل الشعر وليد حركات النفس (المعتمد على المعاني الجمهورية) بحاجة إلى كل هذا العناء في سبيل إقامة " منطق " خاص بأغراض الشعر، ذلك انه لو قال أن الغرض الشعري الواحد صورة من حالة نفسية في لحظة ما، لكان ذلك وحده كافياً لرد الأغراض إلى منبع واحد، وإذن لتحققت " وحدة الانطلاق " دون اللجوء إلى هذه المشقة في التفريعات. أما حديث حازم بعد ذلك عن الشئون التي يجب على الشاعر مراعاتها في كل من المدح والنسيب والرثاء والفخر والاعتذار... الخ، فلا تخرج عن عموميات ما جاء به النقاد السابقون من وصايا.

طرق الشعر (جد وهزل).

إن ملاءمة الشعر للنفوس أو منافرته لها – حسبما تقرر في الفقرة السابقة – هو المقياس الكبير الذي تقاس به حقيقة الشعر من حيث طرقه والحيل اللازمة فيه وأساليبه ومنازعه، وهي المواد التي سننفرد كلاً منها بالقول.

تقسيمه للشعر وتأثره بالنقد اليوناني.

فأما من حيث الطريقة فإن للشعر منهجين: الجِدَّ والهَزْل، وطريقة الجد تصدر الأقاويل فيها عن مروءة وعقل بنزاع الهمة والهوى إلى ذلك، وطريقة الهزل تصدر الأقاويل فيها عن مجون وسخف، وفي الطريقة الأولى يجب تجنب الهزل، والابتعاد بها عما ألف في الطريقة الهزلية من أنواع التأليف، أي يجتنب فيها الساقط المولد من الألفاظ ويعتمد فيها اللفظ العربي المحض الصريح في الفصاحة، ويعتمد فيها من المعاني ما لا يشين ذكره ولا يسقط مروءة المتكلم، وأما الطريقة الهزلية فقد تستعير شيئاً من الطريقة الجدية (وليس العكس) وقد قال سقراط، حكاية الهزل لذيذ سخيف أهلها وحكاية الجد مكروهة، وحكاية الممزوج منهما معتدل، ولا نقبل على شاعر يحكي كل جنس، بل نطرده وندفع ملاحته وطيبه ونقبل على شاعرنا الذي يسلك مسلك الجد فقط ". ومن الواضح أن الذي قاد حازماً إلى هذه القسمة تأثره بالنقد

اليوناني مختلطاً، فالقسمة إلى جد وهزل، وأما قول سقراط " بل نطرده... الخ " فإنه يومئ إلى ما قاله أفلاطون في الجمهورية من الإقبال على الشاعر الذي ينسجم وما تتطلبه مصالح تلك الجمهورية، وطرد الشعراء الذين يهزلون حين ينسبون الخصام إلى الآلهة وما أشبه، ولكن دراسته للمنطقة المشركة بين الطريقتين، وتصوره لها، إنما هما مستمدان من طبيعة دراسته لنماذج هذين اللونين في الشعر العربي.

الفصل الثاني

دراسات نقدية تطبيقية

إبداع عريب دراسة نقدية

أولاً : شعر عريب

١- الرؤية والموقف .

٢- التجربة بين حجم الشكل وأنماطه .

٣- الموسيقى الشعرية .

٤- الأداء والأسلوب اللغوي .

٥- الصورة الفنية .

ثانيا : نثر عريب والبلاغة البرمكية

١- الرسائل وأنواعها وأنماطها .

٢- مكاتبات وردود وحوارات .

أولاً : الشعر

١ – الرؤية والموقف:

إذا كان غير عريب يسأل تكاليف الحياة ولا يطيق أسبابها لأنة بلغ أو عاش ثمانين حولاً ، ويشكو الدهر :شيبا وعجزا و* وهو نصف ، فإن عريب التى عاشت قرنا إلا سنتين كانت نموذجا مدهشا لقاهر أو قاهر الزمن ، فلقد ملئت عريب حياتها الممتدة حراكا يشعل الثلج ، إن جاز التعبير ، وكأنها عين ليل القصور ، ولا يخد : طرباً وغناءً وشرباً ، لها جفن ، أو قدم نهار العوام إليهم لا تدرى . فى طلب السعي وأفراخ صفار صفار –راحة أو توقفا .

لقد كانت عريب بإبداعها الشعري والنثري الذى وصل إلينا شئ منه ، وبإبدعها الموسيقي والغنائي الذى وصل إلينا أكثرة صورة لمن اتخذت أسباب الحياة وتكاليفها أسلوب حياة خلصت له ، وسارت تحت لوائه ، وصارت بآلائه يحكي ولا يحاكي .

وفلول تراث عريب الشعري ينبئ – بجلاء – عن روية صاحبته تجاه ذات * فى سياق قرن من الزمان خارجيا وداخليا ومحددات شخصية ، وإن كان هذا الفلول لا تمثل رؤية عميقة وإنما رؤية خارجية مسطحة عائمة لا تسير على هدى ، ولا تتخذ منها ما تسير به أغوار عصر وكنه ذات .

ومن ثم فإن النص عند عريب لا نواه دلالية له تتجلى فى هالات نص مثير أو مدهش أو يفتقر لأى مختبر نقدى لئن تتأول مراميه أو ألغازه لانه خلو من ذلك كله ، هو أقرب إلى قطع من الفلين تراها الأمين ، كل الأيمن . وتقدر كل الأيدى على التقاطها وان وجده هؤلاء وهؤلاء مروانا ، بهيج الألوان ، ودقيق الخطوط ،موسكا . ولم لا وقد أعادت صاحبته خلقه مرة أخرى تلحينا وغناءً ، وهى من هى فى الصنعة والغناء .

ولقد فرض علينا * القدامي – من خلال هذه النصوص العائمة والبلاستيكية – أن نقر ب " موضوعات الشعر " : مديحا ، وعزلاً ، ورثاء ، وهجاء ، ووصفاه ، ونستبعد – مكرهين – بما قالت عريب وما قالوه ، منفر شعرها من حيث موضوعاته أو أغراضه أو تلك المصطلحات التى اتخذوها – من خلال هذه النصوص الصدى بما وسعت لفظة الصدى من دلالات – أقانيم وتابويه ضلت وأضلت .

والحب لدى عريب – دينها وديندنها ، وقد بسطت المصادر أخبار عشقها منذ أواد خلاقه الرشيد إلى أواخر خلافه المعتمد ، ولم تر أمرأة عشقت رجال عصرها وعبثت بهم مرورا بأقنان الخدم والخدم المجهولين من الفتيان ورجال الجيش والشرطة والأعيان وصولا وإلى الوزراء والأمراء المؤمنين العابسين قد نزوا عليها ، ولقد عملت أنها شهدت الرشيد وثلاثة خلفاء من أبنائه وخليفتين من أحفاده وأربعة خلفاء من أولاد أحفاده ، ظلت أزمة ، وهم واثنين وعشرين عاما .

ومن البدهي أن تجيب عريب ايزيدى وقد أسمها أبياتا فى العشق فتنفست تنفس العشاق ، فظنها ايزيدى كذلك ، فأجابته مستنكره بقولها : ياعاجز .. ، أنا اعشق ، والله لقد نظرت نظره مريبة فى مجلس فادعاها من أهل المجلس عشرون رئيساً طريفاً .

وعلى الرغم من أن عريب لم تعرف الحب إلا غريزة متقدة منذ أن كانت طفلة أو دون ذلك حتى سام الهر عريبا، وقد نقلت المصادر اعترافات مجونها وزناها لم نشأ أن ننقله أو بعضة لفحشه ، على الرغم من ذلك كله فإن ماوصل إلينا من تجاربها العاطفية يمثل أنا شيد عشق ، تفننها عريب بدهيا ، تتساوى فيه عريب التى تعشق ولا تعشق بمن أخلصت للعاشق – مثل محبوبة –قلبا وجسداً .

ما على عريب من حرج أن تبكى حبيبا وقد أبعد عنها لعمل يؤدية من قبل مولاها :

- أما الحبيب فقد مضي – بالرغم من لا الرضا .

وما عليها أن تدعى أنه جنت عشقا بآخر :

- بأبى كل أزرق أهب اللون أشقر .
- من قلبي به وليـ س جنونى بمنكر.

وما عليها أن تزعم أن السلطة لا تستطيع أن تحجب عنها حبيبها حتى وإن أودها الحبس وعذبت من أجله عذابا لا يقدر على احتماله إلا عتاه السراق وغواه العشاق : * عن بصرى فمثل شخصية ،، فى القلب فهو محجب لا يحجب.

ومالها تخفيف محبوبها بما خالطه من شك :

- ويلى عليك ومنكا – أوقعت فى الحق شكا .

ومالها إن عاتبها المحبوب فى شئ كرهة أن تشعل زئيره وثورة غضبة إلى سورة وصالحها :

- تبينت عذرى وما تعذر – وأبليت جسمى وما تشعر .

ألعنت السرور وخليتنى – ودمى من العين ما يفتر .

وياويح المحبوب إن استزارته المحبوبة فقال : إنى أخاف على نفسي من المأمون .. وشرع الحب بما أعدت ووأعد لا شك مأمون :

- إذا كنت تحذر م اتحذر – وتزعم أنك لا تجر.

- فما لى أقيم على صبوتي – ويوم لقائك لا يقدر.

ومن ثم تكون إجابات مثل هؤلاء المحبين " أن صار إليها من وقتة أو كان هو أجابته ما سألت أو فضلاً عن ذلك يقول " أم الخلافة زانية " كما رأيت فى سيرتها .

أما المديح فلقد مدحت أكثر خلفاء عصرها وزوجات بعضهم اللواتي هن أمهات خلفاء من بن العباس ، وقد وصل إلينا قدر لا بأس به فى مديح المتوكل والمستعين والمعتز والمعتمد ، وقالت فى بوران زوج المأمون كما قالت فى قبيحة زوج المتوكل وأم المعتز وجده عبد الله بن المعتز . وتعابت شعرها فى مرض الخلفاء أعتلا لا أو عشقا فيمن أم ضوهم ومرضوا بهم على نحو ما فصلنا فيه القول فيما ترجمنا لعريب فى الزمن المتوكل وقبيحة ، ومن ثم فإننا لا نعيد ما قالت عريب فى الخلفاء وزوجاتهم وأبنائهم وإنما نلتقى بالإشارة إلى أهم الخصائص الشكلية فى النص المديحى لدي عريب والمضامين التى أرادت عريب أو أراد العصر تبيانها وإبرازها ومنها :

١–تفاوت النص ما بين القصيدة والمقطعة ، وغلبة المقطعة بدهيا .

٢– جميع نصوصها فى المديح . با ستثناء رايتها أيها الكارقون فى الاسماء ، ما صنعت فيه عريب لحنا أو اكثر أحيانا وتقنت وجواريها أى نحن بإزاء أصوات مديح لا شعر فحسب .

٣– الارتكاز على ذكر اسم الممدوح ولقبه وتبيان مكانه والدعاء له فى البدء والأختتام ، وبين ثنايا القطعة أيضاً ، وكأنها تريد وهى بما * أن يعبق اسم الممدوح

فضاء المجلس وحواس الجلاس : تقولها تمتدح الخليفة جعفر المتوكل أو تهنئة فى برئة أو باتمام قصر من قصوره ،أو تولية الخلافة أو مرور سفة عليها :

- بوجه أمين الله جعفر أشرقت .. شموس العلاء وانبعث فى الأرض نورها .
- سنة وشهر قابل سعود .. وجه الخليفة إنة سعيد .
- بجعفر ذانا الحمن إيماناً .. جزاه ذو العرش بالإحسان إحسانا .
- وزاد فى عمره طولا ومدله .. فيه وأعلى له فى الارض سلطانا .
- باسعد واليمن فانزل قصر سبداز .. حللته فى سعادات وإعزاز .
- حمدنا الذى عافى الخليفة جعفرا .. على رغم أشيا فى الخلافة والكفر .
- حمدنا الذى عافاك ياخير من شر .. بأنفسسنا الشكوى وكان له الاجر .
- أتونى وقالوا بالخليفة عله .. فقلت ونار الشوق تقدم فى صدري .
- شكرا لأنعم من عافاك من سقم .. دمت المعاني من الآلام والسقم .
- أو تقولها تمتدح المستعين ، ومكانته وأفعاله وأمه مراجل وانبه أبى العباسي
  - بارتياح الخليفة المستعين .. جمع الله كل دينا ودين.
  - وبعدل الخليفة المستعين .. استجارت من البكاء جفوني .
  - بوجه المستعين يزيد حسنا .. بناء جل عن كنه الصفات .
  - وأم المستعين لها أياد .. سوابق فى الندي متتابعات .
  - بالمستعين إمام أمه أحمد .. عم الإله سوابغ * .
  - وأراكه من فوق منبر أحد .. يتلو عليه مواعظ الخلفاء .
  - بالمستعين الإمام أحمد قا م العدل فينا وانتشر .
  - بدا لنا يوم عقد بيعته .. يشرق نورا الناس أمس الخير .
  - بالمستعين أنارت الدنيا .. وصفا لأهل الطاعة *.
  - إنما المستعين بالله جار .. وهو بالله فى أعز الجوار .

أو تقولها تمتدح المعتز ، وزمنه ، وأمه قبيحة :

- اسلمى يا دار ذات ال عز والمعتز دارا .
- دام للدهر لنا ما طلع النجم وغارا .

- سبحان من أعطى عريب الذى –رجته فى المولاة والمولى .
- أعطاك فى المعتز أمنية .. والسؤال فى سيد الدنيا .
- ورد حسن الرأى فيها لها .. طيب الله لها المحيا .

أو تقولها تمتدح المعتد :

- القلب هام بأحد .. لا بالظباء انحرد .
- بارك الله للإمام أبي العباسي غيث الأنام فى المعشوق .

ولم يكن اختتام القطعة بالدعاء اضطرادا إنما داخله ما تسأل أحيانا تقولها تمتدح المأمون مهنئته إياه ببنائة على بوران بنت الحي :

- انعم تخطتك حروف الردي – بقرب بوران مدى الدهر

ختمتها بقولها :

- يا سيدي لا تنسي عهدى فما – أطلب شيئا غير ماتدري .
- ما طلبته عريب أشير إلية فى موضعه .

٤–على صغر حجم النص المديحى عند عريب إلا أنها أنه ضم ما أرادت ذكره من ذكر صفات الممدوح أو سماته والمناسبة التى قيل فيها النص ، بمعنى أنها أوفيت ما يراد من نص المديح من غايات تخص الممدوح (الخليفة) وزوجه . مثلما مدحت بوران ، وقبيحه ، ومراجل ، وأمتدحت ولاة عهد كل خليفة مثلما أبناء المتوكل ، ومنهم المعتز الذى أشارت إلى ولاة عهوده ، والمستعين وولى عهده أبي العباسي ، بل * بماشية الخليفة أو من يقيون . من بنى العباسي الخلفاء ، وهم الخلفاء . فى الأصل – لا بنو هاشم العباسيون ، انظر إليها تذكرهم وبوضوح شديد :

– فإذا عاش للأنام " وصيف " .. " وبقا" فا لملك ثيت القرار.

فهما جنه الإمام وسيفا وأنصاره على الكفار.

والموالى فإنهم عصبه المل ك وخيرة الكفار والأنصار.

٦– وأبت عريب أن تذكر اسمها ، تارة فى أول النص وأخرى فى ثناياه أو تختم به نصها ، وإن بدأ ذكر اسمها أمتنان الممدوح أحيانا فإنها فى الغالب ما تجعل اسمها ركنا

رئيسا من أركان المدحة تقولها ندع المتوكل وهو مقيم بالقاطول يشؤب فى قصره العائم " الزو " :

– و الزو والقاطول أحس منظر .. وغنا عريب ما لذاك نديد وتقولها وهى تتبع المستعين ووصيفة وبغاة وبسكان شامل فتقول :

– وأغاني "عريب " إذ نثر الدر إذا ما شدت على الأوتار.

أو تقولها تمتدح المعتز وأمه فتبدأ قائله :

- سبحان عن أعطى عريب الذى – رحته فى المولاة والموالى .

- ولقد رأيت حينما تهنئ المأمون حين بنى ببوران ماذا طلبت منه فى نهاية التهنئة أو تختتم أبياتها التى هنئت المعتمدة بها على قصده المعشوق وهى ثلاثة أبيات جعلت البيت الأخير منها عتابا لم نستطيع أن نفك شفرته :

- فيم يا سيدي ومولاي أشر ت عدوي ، وسؤتني أصديقي .

وأما الوصف فإن عريب قد ألمحت بعض ملامح السلطة العباسية وقصورها ومتزهاتها القائول – الزو – المعشوق – دار المعتز ، دار قبيحه – بستان شامل السندى وقد وفت عريب وأوفت فى رأيتها أيها الطارقون فى الاسحار بتقديم صوره دقيقه الخطوط ، ذاهية الألوان للترن الذى كان ينتهبه نفر من الدولة آنذاك ، وكأننا لسنا إزاء شاعرة مفنية قدرها إزاء طيف أبى عبادة البحتري ، ومما قالتة عريب فى تلك الرانية :

– ملك فى جبينه كسنا البر ق ونور يعلون على الأنوار .
حل بستان شامك طائر الع د بوجه الإمام ذى الأسفار .
جدو الله فيه كل نعيم . فى معين بربوه وقرار.
وبها * المضاعف يدعو نا خلال الأشجار والأنهار .
انزلوا عندنا سرور مقيم وحديث يطيب للسمار.
وبه زهرة البنفسج تهتز مه الورد فى عراض البهار.
وثبات الأترج قد قابل التفا ح صلى صفاره للكبار .
وأغاني عريب أو نثر الدر إذا ما شدت على الأوتار .
وتري الأرض وجها مشركا يض حك بين النوار فى الأشجار .

وبها الصين من حباري ودراه ج وفز يصاد بالأطيار .
ومتى شئت صدت فيه غزلا وتصين الحينان أجواف دار.
وترى الضب فيه والنون والملا ح والحاديين خلف القطار.
مجتمع العيرو السفين إليه فرضه البر فرضه للبحار.
حكمه توجز الشياطين عنها واختراق الزلال جون المجارى .

ولولا أننا ندرك أن مثل هذا الشعر لا يتخطى إمكانات عريب ، ومحدودات شخصيتها لو لنا إلى من يعزى ؟!

وأما الرثاء فلم يصل إلينا من شعره عريب رثب به أحد مئات الاعلام الذين عاشرتهم وصاحبتهم أزمنة ، لم يصل إلينا شئ من هذا وكأنها أعرضت أن يكون عود طربها بكائية نوح ، حتى وإن وصلت إلينا قطعة رثت بها العباسي بن المأمون وقد تخلص منه من المعتصم وابنة الواثق بن المعتصم فإن القطعة تنديد بقتله العباسي أكثر من رثائه وتعداد خصاله :

يامن بمصرعه زها الدهر – قد كان منك تضاؤل الدهر .
زعوا قتلت ، وعندهم عذر – كلا وربك مالها عذر .

ويتبقى شئ أخير أن عريب أعارت قريحتها وراسلت أداتها شأنها شأن شعراء عصرها وشواعره ، تاره على لسان المتوكل حين مرضت قبيحة فقال لها المتوكل ، قولى فى عله عريب شيئا وعن فيه ، ويكون قولك على لسان يذكر أنى قلق عليها فقالت عريب :

- ثبت قبيحة فى قلب لها حرفا – وبدلت دمعتي من نومها أرقا .

إلى آخر ما قالت ، الذى استحسنه المتوكل وأمرها أن تدخل على قبيحة فتنشدها الشعر وتغنيها به ففعلت فأمرتها قبيحة بدورها أن تجيبه عنه فقالت عريب :

- يا سيدي أنت حقا سمنت الأزما – وأنت عملت قلبى الوجدوا لحرقا .

وقد وضحنا ذلك فى كتابنا فضل العبدية ".

ومن ناقلة القول نذكر أن مواضيع ذات حظوة عند الشعراء والشواعر فى ذلك العصر مثل المجون و الهجاء والأخوانيات ضلت من شعر عريب أو لم يصل إلينا شئ من ذلك وإن كان .

*** التجربة بين حجم الشكل وأنماطه :**

على الرغم من منتج عريب الابداعي توزعته أربعه فنون : اللحن والغناء والشعر والمكاتبات و ما وصل إلينا من شعر عريب كأن أحسن حالا من طبقتها أومن اتخذت الشعر حرفه عرفن بها مثل فضل وبنان وعنان ، بالرغم من هذا كله فإن ما وصل إلينا من شعرها لا بكاء يمثل شيئا من حقيقة منتجها الشعرى الذى برعت فيه وهى ابنته أربعه عشر عاما ولم تتوقف عنه – كما هو واقع – إلا فى سنيها الأخيرة إن كانت قد توقفت .

اذن فإن حصاد مايزيد عن ثمانين عاما عاشتها عريب مع الشعر لايمكن أن تتمثله بقايا النزر الشعري الذى تفلت عن عوادي الزمن ، بحيث جعل ما تقوله عريب من شعر فى السنة الواحدة لا يزيد عن بيت وبعض البيت .

واللافت للنظر أن هذه البقايا الدراسة من شعر عريب اتخذت

- من حيث الحجم – أنماطه المعروفه آنذاك ، وأولها :

١–القصيدة :

ولم يصل إلينا هذا الحجم إلا نص واحد بلغ اثنين وعشرين بيتا وهو قصيدتها " أيها الطارقون فى الأسحار " ، وقد أتاح طول حجم النص لها أن تفرغ قدرا مما جال بصدورها أو امثل فى مخيلتها .

٢– المقطوعات :

وتتوزع المقطوعات عده أنماط منها نمط يتراوح مابين ٦–٨ أبيات وهو يمثل قدراً لا بأس به مما وصل إلينا ،وكأنه كان البديل الرئيسي لمفهوم عريب وشواعر بل وطائفة من شعراء هذا العصر لمفهوم القصيدة ، ولا شك أن عريب حاولت أن تبرز تجربتها – بهذا النمط – فى تكثيف شديد وإحكام ،

وهناك نمط آخر يتفاوت ما بين ٣–٥ أبيات وكان أقل من سابقة قدرة على بلورة ما يجيش فى قريحتها.

ونمط آخر كان أقرب إلى شكل الدوبيت أو الرباعي من حيث حجم النص والقافية والوزن ، وإن رماء أعرج بمعني تماثل القافية فى الشطر الأول والثاني والرابع تقولها :

- بجعفر زادنا الرحمن إيمانا – جزاه أو العرش بالإحسان إحسانا.

وازد عمره ومن له – فيه وأعلى له فى الأرض سلطانا .

وهناك ما جاء فى بيت واحد جاء تكملته فى سامر أو تفلت دون أخوته من عوادي الأيام .

وها هو جدير بالتنيه عليه أن شعر عريب الذي وصلنا خلا من أنماط شعرية شغلت حيزا بارزا فى الشعرية والأجازات وما وجد منه عريب وتعالت وجعلت من عودها ما يستجير أبياتها ساعة أن يتحد صوت عريب بوصفها المحبوب الذي يبوح أو ينوح ، فلا تدرى هى فرقا أن تكون "هى" المتعلم أو "هو" ، الأمر الذي أحث شكا عند بعض النقد فى عزو بعض الأبيات إليها .

- **<u>الموسيقى الشعرية</u>**

هي الشاعرة والمنشدة والملحنة والمغنية معا ، ومن ثم فكنا نأمل أن يصل إلينا من شعرها ما يمكننا من قراه بنية أشعارها الإيقاعية لزعيمة النغم والإيقاع والغناء في عصرها .

ومن ثم فانه ليس من الإنصاف أن نترسم حدود موسيقى ما الشعرية إطاريا وإيقاعيا في ضوء هذه الفلول الشعرية التي وصلت إلينا ،وليس من العدل أن نصدر أحكاما تتغير كلما عنا لنا نص أو قطعة من شعرها في سقط لم تره الأعين بعد .

وارانا – مكرهين – نذكر حدود بناء شعرها ،عروضيا هنا ،فنقول أن عريب أجرت شعرها على عشرة أبنية خليلية ، فازت خمسة منها بنسبة٨٠%من شعرها ،وهذه الأبنية أو تلك البحور أو هابتك الأوزان هي ما تمثل عروض المعرض العربي ،أو التي سماها ابر هيم أنيس بالأوزان القومية وقد جاء يمثل ٢٥%من شعرها ثم الطويل بنسبة ١٩%ثم البسيط ١٤%ثم الخفيف والوافر بنسبة ١١%لكل نسبه. ثم السريع ٨%،والمتقارب ٥%والرمل والمقتطبى والمشرح بنسبة ٣% تقريبا لكل بحر منها وقد نوعت عريب في استعمالها الأوزان وسنكتفي بالإشارة إلى استعمالها بحر الكمال فقد استعملت من أنواعه :

١–النوع الأول ،التام،عروض صحيحة وضرب مثلها مثل "يتعتب"

٢–النوع الثاني ،التام،عروض صحيحة وضرب مقطوع مثل النعماء،لسعيد

٣– النوع الرابع،التام،عروض حذاء وضرب اخذ مغمز مثل الدهر – محيا – البلوى

٤–النوع الخامس،مجزؤ بحر الكامل ، عروض صحيحة وضرب مثلها مثل " يس "

٥– مجزو بحر الكامل الرجزى مثل الرضا .

ولقد أثار ورود مثل النوع الأخير جدلا بين عروض العرب المحدثين ما بين مقر بتدخل تفعيلتي مستفعلن ومتفاعلن في الكامل وما يحدث للأولى من زحافات وعلل لا تقربها تفعيلة الكامل ، وبين منكر ذلك على نحو ماترى في موسيقى ابر هيم أنيس أو تهذيب الشيخ الحنفي ، ومرشد المجذوب وزحافات كشك وغيرها ،

وان كان الخليل – رحمه الله – قد قدم مادة الإيقاع الشعري ولم يقدم لنا صورته كما يرى الدكتور : احمد رجائي :لأنه لم يدونه موسيقيا وكشفت معرفة دور إنشاء الشعر في حل كثير من معضلات العروض واشكالياته كي زيان

١– لم ندخل – بدهيا – ما نسب أليها وهو ليس لها .

٢– أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض – وان الفكر – عنه احمد كشك فإننا نعيد تدوين مقطعات عيب التي جاءت على هذا النسق والأولى قالتها عريب في زمن المتوكل في صالح المنزرى الخادم ،وهى:

_ إما الحبيب فقد مضى * *بالرغم منى لا الرضا .

اخطات في تركي عن * *مم الق منه (عوضا) .

لبعده عن ناظري * * حدت بعيش غرضا .

وقد ورد البيتان الأولان في الاغانى ن وصوب محققو الاغانى في البيت الثاني "لم الق منه معوضا"، رجوعا إلى إحدى نسخ الاغانى المخطوطة لان البيتين من الكامل – عندهم –وليس من الرجز ،في حين وردت الأبيات الثلاثة في الاماء الشواعر،والبيت الأخير رجزى فاكيف يتم إصلاحه حتى يكون كاملياً ؟!.

وهناك مقطعه أخرى قالتها عريب في الخليفة المعتمد ،تقول :

–قلبي هام بأحمد – لا بالظباء الفرد

–بعديك كل أحمد – بعد النبي محمد

–الهاشمي الابطحى – القرشي المهتدى

وإذا كان هناك وعوره في قرأه صدر البيت الأول " قلبي هام بأحمدً،

باعتبار أنها كانت في الأصل – القلب هام بأحمدً ، فما بالنا بالتفعليه الثانيه من البيت الثاني والثالثة من البيت الأخير .

ومع إقرارنا بأن الشعراء – كما ذهب بعض القدامى– يخطئون كما تخطيء الناس ، فأن الازى من امتلكت هذا القدر من موسيقى الشعر وأوزان الألحان والقدرة على الإنشاد والغناء تخطيء كما يخطئ الشعراء والعريضين إذ يظل – مثلا – استخدام عريب من النوع الثاني من الشرح ، شأنها شئن سابقيها ولا حقيها – امرأ فاغفل عنه الخليل بن أحمد – رحمه الله تعالى إذ لم يعرف لشرح النام ألاما زعم .

ويلحظ – من جانب أخر – أن عريب اختارت لبنا شعراها تقويا ثلاثيه عشرونأ من الهجائية العربية فكان صوت الراء يمثل ٥٠% من حيث القطع وعدد الأبيات ويجيء صوت القاف ١٤% ثم النون ١٠% ثم الإلف ٨% والدال ٧% والفاء والتاء والكاف ٥% لكل منها والميم والهمزة ٦% والزاي ٤% وأخير صوت السين الذي جاء في بيت واحد جاء تكمله منها على مقطوعة سينيه لفضل الشاعر ،.

ومن الشطط أن نؤل ورود صوت الراء على هذا الحجم . ذلك الصوت الذي تردد في رئتيها

" أيها الطارقون في الأسحار"على نحو ملحوظ خارج روى النص ،فالأمر مرتبط بدراسة كل نص إيقاعيا ، وهذا ما لا يتوفر في تلك العجالة، منبهين أن عريب امتلكت من تطويع الأحرف المهجورة مثل الضاد والزاي والكاف بعضها أصوات روى يتغنى بها كما فعلت عريب .

ومن غير المقبول في ضوء إحصاء هذه القول الشعرية أن تتبين حقيقة ميل عريب ميلاً شديداً إلى استخدام الروي بالكسر الذي ورد أكثر من ٦٠% وجاء بعده الروي بالفتح ثم الضم وأخير السكون ، ولم يرو إلا في قطعة واحدة جاءت على المسرح الثاني ، ولا تفسير يقطع بكثرة ورود نوعية الروي المتدارك نسبة ٩٣%ثم المتواتر وأخيرا التراكب وهذه

المفرغات التي تصدر عن الإطار العروض ما هو إلا ضغاً على أبالة ما يفيض به الدرس الايقاعى شعرها وشعر الشعراء الكبار خاصة .

- **الأسلوب والأداء اللغوي *.**

لم يكن شعر عريب بدعاً بين نصوص عصرها وما لحظه دارسو الشعر العباسي من موضعات لغوية وأسلوبية حددت معالم نص عباسي يختلف عن سابقيه ، ومع وجود ما أولدته تلك الأرحام المرجعية اللغوية في شعر عريب إلا انه من السهولة بمكان إن نلتقط من خلال معالم عريب الأسلوبية وتراكيبها اللغوية قدراً من بصمتها اللغوية فيها وصل ألينا من نصوصها ، نوجزه فيما يلي :

١- التعبير التقليدية الجاهزة بين .

من البدهى إن تكون عريب ابرز شواعر عصرها بل والشعراء أيضا إذا ما قيس حجم ما وصل إلينا من شعرها وشعراء عصرها ، كانت أبرزهم في فتح خزائن المعجم الشعري وتراكيبه الجاهزة ، لا لضعف منها ، وان بدا كذلك ، وإنما هي ترفع نصوصاً مغناة إلى عشرة خلفاء عباسين طيلة ثمانين عاماً ويزيد ، ولا يزال في مخيلتها بهاء المجلس الاموى ، وما يراد من الشاعر حين يوجه خطابه إلى الملوك ، وكأنها تقتصم إلى فضاء الشعر العربي في زمنه القاع ، وتعتصم خلفاءها من زخم المؤثرات الفارسية التركية المتطاحنه والتي غدا الخليفة بها كالبغاء في قفص ، منها هي ذي عريب تمتص رائية بشار بن برد " بكرا صاحبي قبل الهجرة" قالبا وبناءً وتراكيب وإيقاعا . وهى تمتدح المستعين وحشيته " وصيف – بغا – شاهك – الموالى ..... " في صوت عربي عباسي مع متقدم إلينا مرائيتها ، التي مطلعها :

- أيها الطارقون في الأسحار . . . اصحبونا ، فالعيش في الابتكار
لاتخافوا صرف الزمان علينا ما لصرف الزمان والأحرار

إنما المستعين بالله جار . . . . . .الخ .

وأيا كان عجز مطلع أب معاذ : أن ذاك النجاح في التبكير " أو " بكرا فالنجاح في التبكير حيث أرادها أبو معاذ بروية خالصة نقد روايت عريب من هذا القول اللغوي التقليدي أن يقدم بردة عباسية أبناء أمهات الأولاد والموالى إلى الزمن العربي الأصيل ..

ومن ثم فان عريب أغفلت شعرها بالتعابير التقليدية الجاهزة التي تفقد فيها عريب صوتها السوي ،وترى – ساعتها – ما رآه مشار في شعر النساء عامة والغناء خاصة ، ومن تلك التعابير والتراكيب التقليدية الجاهزة .عم الإله سوابغ النعماء – كانوا في وجي عشواء . مسداد تفر أو لبزل عطاء ،إياد سوابق في الندى – على البركات –أعين طائر وعلى الثبات

القلب هام " بأحمد " لا بالظباء الحزر ، اكتسى العدل بهجة – قام خطيبا ، أخر الدهر– ندى الدهر – فاصمة الظهر – نار الشوق تقدم في صدري – أشياخ الضلالة والكفر ، صرف الرمان – صرف الروي – درة خدر – راشي البرية: سبل الهوى – الغاية القصوى – مفر مع الامانى أنارت الدنيا – المحيا ..... الخ .

٢- معجم البلاط العباسي

كاد يكون شعر عريب معجماً هاشميا عباسياً خالصاً ، ولا يعادلها شاعر من شعراء عصرها في صبغ شعرها بألفاظ الخلافة العباسية مطلقا إذا ما عرفت إن ما وصل إلينا من شعرها عوداً لا يزيد عن واحد بالمئة بالنسبة إلى شعر البحتري مثلاً ، وكان شعرها عوداً لا يتوقف عن التغني بألفاظ الخلافة والخلفاء والحضارة العباسية التي يراها أمثالها .

ومن ثم فان ابيات عريب تعج بمثل هذه الالفاظ " ملك – قلك – الخلفاء والامراء – مواعظ الخلفاء – الرعية – امين الله – امام – الخليفة – العدل – التقى ، بل انظر كيف تذكئ عريب وهى لاتمل تكرارا واعادة اسماء خلفائها والقابهم واولادهم وازواجهم وحاشيتهم ، منذ ان قالت فى المامون وزواجه ببوران الى المعتمد ،ونكتفى بذكر بعض ما قالته فى كل من جعفر المتوكل والمستعين.

- بوجه امين الله جعفر اشرقت ، لتونى فقالوا لى بجعفر علة ، والايت بهمى الخليفة جعفر ، جعلت فداء للخليفة جعفر – حمدنا الذى عافى الخليفة جعفر – سلامة دنيانا سلامة جعفر بدت قبيحة فى قلب لها حرقا –بجعفر نام المسلمون توكلا – حفظ الله فينا جعفرا ونفى – بجعفر زاونا الرحمة وايانا ،
- وما قالته فى المستعين "بالمستعين امام امة احمد – اعطاك فى العباس رب محمد – بوجه المستعين يزيد حسنا – واما المستعين لها اياو ، باحمد ذى

العلاو المكرمات – انما المستعين بالله جار – فاذا عاشى للانام وصيف وبغا – واعوالى فانها عصبة الملك – بالمستعين الامام احمد – بدا لنا يوم بيعته – فداء المستعين من الزمان بارتياح الخليفة المستعين – وبعدبالخليفة المستعين – بالمستعين انارت الدنيا .... الخ .

- وقد عم شعر عريب – من جانب ثالث – بالفاظ الحضارة العباسية : امكنية وقصوراً ، وبركا، وغناء ، وشرابا ، ومشاهد ترن اسطورية ، وقد رايت ذلك فى وصفها بقصر شبراز ، الزو – القاطول – دار المعتز ، بستان شاهك بنا المغنى ؛ويمكن الرجوع الى مرائيتها " ايها الطارقون " ففيها ما يغنى عن الاعاوة .

٣- التعابير اليومية .

وان كانت التعبير اليومية قد انسربت الى مدائح عريب فانه يلحظ ان عريب ارادت من شعرها العاطفى ان يغترف قدراً كبيراً منها ، وكانها ارادت ان تجعل من نفثات بوحها المغنى اغانى يردها القصر والشعب معا او تخرج الى حيز الهولة والوضوح لتكون نشيد اناشيد المجتمعات العربية بطوائفها المختلفة . تقولها تخاطب محمد بن حامد :

– اذا كنت تحذر ما تحزر – وتعلم انك لا تجسر .

– فمالى اقيم على صبونى – ويوم لقائك لا يقدر

او تقولها له ايضا :

– تبينت عذرى وما تعذر – وابليت جسمى ولا تشعر

الفت السرور وخليتنى – ودمعى من العين لا يغتر .

او تقولها له ايضا :

– جن قلبى به وليس جنونى عنكر

او تقولها فى صالح الخادم .

– اما الحبيب فقد مضى – بالرغم منى الرضا .

اخطات فى تركى لمن – لم الق منه عوضا .

وقد وردت هذه التعبيرات اليومية فى الابناء – يتلو علية مواعظ الخلفاء – حدنا الذى عافاك – بانفسنا الشكوى وكان لبه الاجر – وكانت بى العمر وكان له اجراء –

حمدنا الذى عانى الخليفة فنسال ربنا عونا وشكراً ، سيدة الدنيا –لم يستطع احدلها احصا ، وذاك قليل من ثنائى ومن شكرى ....الخ.

٤– انساق اسلوبية بارزة فى شعر عريب .

تستقطب عريب الفاظ بعينها تدور دوراناً لافقا فى شعرها وكانها " تيمة لغوية " يحلولها الاتكاء عليها وترديدها ماوسعت لها السبل ومن هذه النسق اللغوية لفظة " الوجه" وما يغبض منها من اشراق وتجل ، نكتفى بذكر هذه الشواهد :

– بوجه المستعين يزيد حسنا * * بناء جل عن كفه الصفات

– بوجه امين الله جعفر اشرقت * * شموس العلا وانبث فى الارض نورها

– حل بستان شاهك طائر السعـ * * د "بوجه الامام ذى الاسفار .

– قمر السماء ورجه احمد انه * * في الحسن نال الغاية القصوتى

– وترى الارض وجهها مشرقا يضـ * * حك بين النوار فى الاشجار

– سنة وشهر قابلا بســعود * * وجه الخليفة انه لسعيد

– ملك فى جبينه تسنا البــر * * ق ونور يعلو على الانوار

– فقد غنى بنان لنا * * جفون حشوها الارق .

– بوجهك استجير من الزمان * * ويطلق كل مكروب وعانى

وايضا الفاظ الدعاء ، وكاد الدعاء يكون يكون اختتام كل نص مديحى لها على صغر حجم هذا النص الذى يتراوح بين البيتين وبضعة ابيات تقولها تختتم رائيتها ايها الطارقونفى الاسحار:

– دام هذا وزاد فيه بمولانا على رغم انفس الاشرار .

او رايتها " اسلمى يا دار ذات الفر للمقذ دار " تختمها بقولها :

قدم الدهر لنا ما – طلع النجم وغارا .

وستغدو هذه التيمة الدعانية النسق الابراز فى شعر المديح والمديح النبوى بعد هذا العصر .

ومن امثلة الدعاء قولها :

- ابقه فى عز وما فيه – رب العلا ما شاء ان يبقى .
- فغمر الله جعفرا ونفى – بنور سنته عنا وجى الظلم
- فنسال ربنا عونا وشكراً – فقد اعطا له مفروج الامانى
- ورد حسن الراى فيها لها – وطيب الله لها المحيا
- سادعو دعوة المضطر رب – ..... الخ

متى نرى القطعة تضغر الى بيتين فقط ومع هذا لاتشريب عليها ان يكون البيت الثانى دعاء للخليفة تقولها :

- بجعفر زادنا الرحمة ايمانا – جزاه ذو العرش بالاحسان احسانا .
- وزاد فى عمره طولا ولله له – فيه واعلى له فى الارض سلطانا

ولم لا يكون الدعاء " بطول العمر " والبقاء فى الغلافة ، وقد راى الموالى فى بنى العباس ما رآه الحجاج الثقفى فى اهل العراق متى وضع العمامة او ملوا وجها من بنى العباس وسنيه بل شهوره بل ايامه بل يوم واحد ، ومن ثم فلا عجب ان يشيع ذكر السنين والشهور والايام واليوم فى شعر عريب .

*** الصور الفنية ***

على الرغم من أن عريب راوية للشعر ، جامعة له ، علية بمصادره وطروح اعلامه ، ويكشف شئ من شعرها عن ارحامه المرجعية وقدرتها على امتصاص نصوص اخرين لنضرب صفحا

عن النص المزاح الى نصها الحال كما راينا فى رايتها " ايها الطارقون فى الاسحار " او ما طفقت تتد بما استطاعت من تناصات دينية وادبية حبكتشعرها وسبكه كاقوالها . على سبيل التمثيل :- سادعو دعوة المضطر ربا – جدد الله فيه كل نعيم .. فى معين بربوة وقرار – كلا وربك ما لهم عدم ، ما محمد لله لا شريك له – عنان ملكك محكم معقود – ويكون الله للدين وللاسلام جارا ، وولى ونصيرا .... الخ " بالرغم من هذا كله لم تفلح عريب – مثل طبقتها – ان تقدم الينا لغة مجازية او صورة كلية او ابعاداً

رامزة تحدث شيئا من الادهاش او اللذة ، فشعرها كله ينحسر فى المحسوسات انحساراً كاد يكون تام .

وقد مثل البعد الاستعارى ملمحاً بارزاً فى تحسيد ما ترغب عريب فى تصويره وان فلحت احيانا بتقديم حراك الاستعارى يشكل مسحة جمالية معودة تقوله :

- وبات الاترج قد قابل التفاح صلى صغاره للكبار .
- وترى الارض ، وجهها مشرق ، يضحك بين النوار فى الاشجار

او تقولها :-

- اجاب الوابل الفرق – وصاح الذجى الفراق .
- فهات الفاس مترعه – كان صاحبها عرق .
- تكاد بنور بهجتها – حواشى الكاس تحترق .

الا انها تحشد تراكهات البعد الاستعارى المطرق والمستهتلك تارة بشئ من القبول والرضا وتارة على مضض وامتعاض كاقوالها :

– اذا شكوت اليه الوجد كذبت – وان شكا قال قلبى ضيفة : صدقا

او – حجبوه عن بصرى مثل شخصه – فى القلب مهو محجب لا يحجب .

او– تام خطيبا فاكتسى العدل بهجة .....

او – يا خير من قصدت له آمالنا .....

او– طرو الليل النهارا .....

او – فقرلت ونار الشوق تقدم فى صدرى .

او – يا من عصر عنه زها الدهر.

او – جن قلب به وليس جنونى عنكر ..

واتكات عريب ايضا على التشبيه دون افراط ، وان كان اكثرها مما يدور على السنة الشعراء ،وان كان بعضها ما مثل رفداً مما نهل منه المتنبى واعاده خلقا اخر تتصور المتوكل – حين امثل – لدى الامة ، حيث تقول :-

– وما كان الا مثل بدر اصابه ** كسوف قليل ثم اجلى عن البدر .

– مرضت فامرضت البرية كلها ** واظلمت الابصار من شدة الذعم

– فلما استبان الفاس منك افاته ** وكانوا كالنيام على الجمر .

سلامة دنيا سلامة جعفر ** .....الخ .

او تقولها :–

– عادت برئك للايام بهجتها ** واهتز بنت رياض الجود والكرم .

– ماقام بالجود بعد المصطفى ملك ** اعف منك ولا ارعى على الزمم .

ولا تنفك عريب ان تنسج من التشبيه ما تشد به عرى النص تقولها كصف قبيحة وقد اصابته علة:

- كانها زهرة بيضاء قد ذبلت ** او نرجس مس سكا طيبا عبقا .

او تصف يوم بيعة الخليفة او اشراقه وجههة :

- بدا لنا يوم عقد ببدمته ** يشرق نورا كانه القمر
- ملك فى جبينه تسنا البرق ونور يعلو على الانوار

وقد أفرطت عريب في استغلال طاقات الكناية ، وان كان من معاد الكناية مكرور ، تقولها :

- الله من على الأنام مملكة ** لولا كانوا في دجى عشواء
- وأراكه من فوق منبر احمد ** يقول عليه مواعظ الخلفاء
- القلب هام بأحمد ** لا بالظباء الخرد

وما لم تفرط فيه عريب البديع الذى وجد فى عصرها ميلا شديدا لدى جل الشعراء على نحو ما مر بك من ابيات تلتقط العين ما ورد فيها من طباق ومقابلة وجناس وتصوير وترصيع وتكرار وغير ذلك .

- **ثانيا : نثر عريب والبلاغة البرمكية .**

ترى من دفع الكاتب والشاعر والوزير ابرهيم بن المربر (م ٧٨ ، هـ) الى وموازين البلاغة ، وادوات الكتابة ؟!

من دفع هذا العاشق الذى تعشق عريب ، وهو حدث ، وهى تكبره بما يزيد عن ثلاثين عاماً ، وارتضته عريب عاشقا اياها وهو يتلمس مولده ادبيا ، وشدت من ازره وصنعته بين عينيها وعاشقا معاً قصة حب طويلة سجلتها اشعار ابرهيم ورسائل عريب من دفع ابرهيم الى الرسالة العذباء ، ولقد تساءلنا – فيما سبق – لم ارتضت عريب ان تسجل قصة عشقها ابرهيم بالنثر لا بالشعر كما فعلت مع بقية عشاقها ؟! المعاياته فيما يجور من نثر ام تخزيجه كاتبا ام تترك فنى العرب : الشعر والنثر وان يجعلا حبها اية فنية عن اتى العشق بقلب سليم واذا كان ابرهيم ابن المدبر قد افاء – فى رسالته العذراء – من كتب الجاحظ (م ٢٥٥ هـ) وابن قتيبة (٢١٣ – ٢٧٦ هـ) فان عريب شهرت من عمر الجاحظ الذى عاش مثل سنيها ما يقرب من ٧٦ عاماً ، وولد ابن قتيبة بعدها بنحو ربع قرن ومات قبلها بعام ، بل شهرت مولد سعيد بن حميد وعمرها يقارب من ثلاثين عاماً ، وصاحبته الى ان توفى قبلها بست وعشرون سنة ، وشهرت مولد ابى العباس بن ثوابة وتوفيا معا فى سنة واحدة وان كان يصغرها كثيراً وهل هناك من وجوه كتاب زمن الامين فالمامون فالمعتصم ثم الواثق والمتوكل والمنتصر والمستعين والمعتز والمهتدى والمعتمد من لم تمتعت عيناه واذناه بالمشهر العريبى ، ان استماعها افضل وارق ما فى جعبة مئات من الكتاب طيلة ثمانية عاما ويزيد لجعل منها مرسلة يشار اليها بالبنان ، ولم لا وقد خرجها مولاها المراكب خير تخريج فقد خرج بها الى البصرة ، حضرة التقيف ، والها وخرجها وعلمها الخط والنحو والشعر والغناء ، والشطرنج والذد ، والفروسية فبرعت فى ذللك كله وتزايدت حتى قالت الشعر وهى ابنة اربعة عشر عاماً

ولم لا وهى سليلة البرامكة قدما وراساً (قال الوزير الفضل بن مروان اكنت اذا نظرت الى قدمى عريب شبهتهى بقدم جعفر بن يحي ، وسمعت من يحكى ان بلاغتها فى كتبها ذكرت لبعض الكتب فقال : فما يمنعها من ذللك وهى بنت جعفر بن يحي ؟) .

كانت حياة عريب – ادبيا – رسائل شعرية ونثرية تغدو وتروح . وما من خبر من اخبار عريب ومن اتصلت بهم عشقا او تصرفات الا وتجد ذكر " رقاع عريب " مرسلات عريب ، مكا تبات عريب ، وما من احد اتصلت بم عريب الا واحتفظ برسائله اليه نحو ما نرى عند محمد بن حامد فحين منها الشئ بعد الشئ الى ان اخرج اليه سقط مختوم ، ففض الخاتم ، وجعل يفتحه ، فاذا فيه رقاع عريب اليه ، فجعل يتصفحها ....."

ولقد اورد لنا ابن المعتز قدرا لا باس به من رسائل عريب الى ابرهيم بن المدبر ، وما سجله الاصفهانى من مكاتبات اخر لعريب هنا وهناك ، ومع ما يحمد لها خاصة من فضل الا انه يغفر الله للقدامى حينها اهملوا مثل هذا التراث النسائى البديع الذى ظل قروناً طوالاً يجوب الارض وحده ، ونسيج وحده لا يزاحمه احد ، وبقى بعض تراثها كاشفا امكانات المراة العربية وقدرتها البلاغية ، وبقى ما قيل فى هذا التراث العريبى من مدح تقول ابرهيم بن المدبر وهو يجيب عريب عن كتاب لها :

- لعمرك ما صرت بديع لمعبد – بأحسن عندى من كتاب عريب
- تاملت فى اثنائه خط كاتب – ورقة مشتاق ، ولفظ خطيب
- فصرت لها عبدا مقرا بملكها – ومستمسكا من وردها بنصيب

١– الرسائل المشفرة .

شهدت عريب ولادة علم التعمية واستخراج المعمر وهو علم عربى محض شقية : التشفير وكسر الشفرة ولا شك انها عرفت – على نحو ما – رسالة يعقوب بن اسحاق الكندى (م ٢٦٠هـ) " رسالة فى استخراج المعمر " ، فارادت عريب ان يكون فى رسائلها ما قد يعد تشفيراً خطابيابين البات و المستقبل ، معولة على قدراتها البلاغية فى التكثيف اللغوى ، شديد الاختزال مع مراوغة اللفظ وتعميتها الذى يتطلب قدراً من المعاناة لفك شفرتها ، او يتطلب فطنة وذكاء يقطع الماس هنا يستخرج ويرد عليه .، ومن هذاالنمط :

١–رسائل سياسية .

علمت فيما سبق ان عريب ، وكانت جارية للمعتصم ، تدير للتخلص من المعتصم ومن ولى عهده الواثق ، ابنه ، وان يستولى على الخلافة العباسى من المامون ، وكان ماكان من اصطراع بين المعتصم والعباس انتهى الى قتل العباس ، وقد علمت ايضا ان

عريب ارسلت الى العباس وكان المعتصم ببلاد الروم ،وقد استخلص المعتصم ابنه الواثق ببغداد ، ارسلت اليه كيف يمكن له ولها ان يتخلص من الخليفة وولى عهده ، وذلك المفتون بالغناء والالحان والسهر ، وهى زعمية الغناء والالحان فى تلك الفترة وتقايد الواثق اثناء ولاية عهده فى ذللك ، وازدادة امر المكايد بعد ان تولى الخلافة .

وفحوى الرسالة ان ينتهز العباسى الفرصة بقفل المعتصم فى نفس الوقت الذى تنتهز عريب الفرصة لقتل الواثق ، والرسالة – وبدهيا – كانت قصيرة جداً ، بصبغها التشفير والتعمية والالغاز بؤينة ، فالمقدمم كان معروفا بشدة الباس ، والقوة . وقد حل با من حديد فيه سبعمائة وخمسون رطلاً وفوته عكام فيه مائتان وخمسون رطلا وخطا خطا كثيرة ، وكان يسمى ما بين اصبيعية " المقطرة لشدته وقد اعتمد يوما على غلام فدقه "

١- يرجع فى هذا الشان كتاب " علم التعمية واستخراج المعنى عند العرب : التشفير وكسر الشفرة " وهو بجزئية دراسة علمية جادة عن دور العرب اصحاب هذا المعلم مع تحقيق عدد من الرسائل التى كتبها العرب اصحاب فى ذلك .

وقد قام بتحقيق المجلدين د / محمد مراياتى ، د/ يحي مرعلم ، د/ محمد حسان الطبان ، بتقديم د/ شاكر القاحم . مطبوعات مجمع اللغة العربية – دمشق

٢- العقد الفريده / ١٢٩

ونص الرسالة :

" اقتل انت العلج ثم ،متى اقتل انا الاعور الليلى ها هنا " وتلحظ دور التورية :

المعتصم = العلج ، الاعور الليلى = الواثق ، وتلحظ ايضا وضوح الضمائر المنفصلة انت ، انا لتحديد هوية من سيقوم بهذا الامر .

(ب) رسائل اخوانية :-

ولجراة عريب اللغوية ترسل رسالة الى اصدقائها ، وكلهم له القدم المعلى فى الكتابة والترسل لا تحوى الرسالة سوى البسملة وثلاث كلمات فقط ، وهى :

بسم الله الرحمن الرحيم

أردت ، ولولا ، ولعلى .

فجاءها الرد من ابن المدير على نفس الرقعة ،

بسم الله الرحمن الرحيم

اردت	ولولا	ولعلى
ليت	ماذا	ارجو

وقد روى الفضل بن العباس بن المامون حكايته هذه الرسالة فقال : زارتنى عريب يوما ومعها عدة من جوارلها فوافتنا ونحن على شربنا ، فتحدثنا ساعة ، وسالتها ان تقيم عندى ، فابت وقالت : دعانى جماعة من اخوانى من اهل الادب والظرى ، وهم مجتمعون فى جزيرة المؤيد ،فيهم ابرهيم بن المدبر وسعيد بن حيد ، ويحي بن عيسى بن منارة ، وقد عزمت على المسير اليهم ، فحفلت عليها ، فا قامت عندنا ، ودعت بدوراة وقرطاس فكتبت :

بسم الله الرحمن الرحيم ، وكتبت بعد ذلك فى سطر واحد ثلاثة احرف متفرقة لم تزد عليها وهى : اروت ، ولولا ، ولعلى . ووجهت به اليهم فلما وصلت الرقعة عيوا بجوابها ، فاخذ ابرهيم بن المدبر الرقعة فكتب تحت اردت : ليت ، وتحت لولا : ماذا وتحت لعلى : ارجو ، ووجهوا،بالرقعة فصفعت ونعرت وشربت رطلا وقالت لنا:ارتك هؤلاء واتعد عندكم ، اذا تركنى الله من يديه ولكنى اخلف عندكم من جوارى ما يكفيكم ، واقوم اليهم ، ففعلت لك ،وخلفت عندنا بعض جواريها ، واخذت معها بعضهن وانصرفت " .

٢- رسائل الاعتزار .

اردت عريب ان تعتذر عن لقاء مع ابرهيم بن المدبر ، وارسلت عوضها جاريتها بدعة وتحفة ومعهم رسالة اعتذار منها اليه قالت فيها :

بنفسى انت وسمعى وبصرى ، وقل ذلك لك ، اصبح يومنا هذا طيبا ، طيب الله عيشك ، قد احتجبت سماؤه ، ورق هواؤه ، وتكامل صفاؤه ، فكانه انت فى رقة شمائلك ، وطيب تحضرك ومخبرك ، لافقد ذلك ابدا منك ، ولم يصادف حسنة وطيبه منى نشاطا ولاطربا لامور صدفتنى عن ذلك ! اذكر تنغيص ما اشتهيه للك من السرور بنشرها وقد بعثت اليك ببدعة وتحفة ليؤنساك وتسر بها . سرك الله وسرنى بك !".

وللخبر بقية انه كتب اليها ولم يلبث ان جاءت .... الخ اخر ما حوى الخبر من تفاصيل تقرا فى موضها (١) .

والرسالة من نماذج النثر الفنى الرفيع مقدمة ، وعرضاً وجملاً فتداعى فى تناسق وحكم ، وادعية تذوب رقة وجمالاً ، وبديعا من غير افراط ، وايجاز غير مخل .

٣- رسائل التأديب والتهذيب .

ومن رسائل عريب فى هذا الجانب ما يتصل بالعتاب والمحاسبة ، فقد كتب الى ابرهيم بن المدبر عتبى عليه فى شيء بلغها عنه :

" وهب الله لنا بقاءك ممتعا بالنعيم ، مازلت امس فى ذكرك فمره بمدحك ، ومرة بشكرك ، ومرة باصلك وذكرك بما فيك لونا لونا ،

اجحد ذنبك تلان وهات حجج الكتاب ونفاقهم ، فاما خبرنا امس فاما شربنا عن فضلة نبيذك على تذكارك رطلا رطلا ، وقد رفعنا حسباننا اليك ، فارفع حسبانك الينا ، وخبرنا من زارك امس والهاك ، واى شيء كانت القصة على جهتها ؟! ولا تخطرف فتحوجنا الى كشفك و البحث عنك وعن حالك ، وقل الحق ، قمة صدق نجا ، وما احوجك الى تاديب ، فانك لاتحسن ان تؤدبه ، والحق اقول انه يعتريك كزاز (٠) شديد يجوز حد البرد ، وكفاك بهذا من قولى عقوبة ، وان عدت سمعت اكثر من هذا ... والسلام . (١) .

و تلحظ انها لم تستخدم تاء الفاعل الا مرتين فى مقدمة الرسالة وفى نهايتها وما دون ذللك استخدمت ناء الفاعلية .

ومن هذه النمط ايضا رسالة تاديبية ارسلتها الى القائد الخرسانى ابن كندجيق لتعلمه افعال الكسرة ولا يستعمل الاخلاق العامة ،وقد اعترف ابن كنداج بما حدث ، فقال قالت لى عريب يوما : يا اسحاق قد بلغى ان عندك دعوة فابعث الى نصيب فرع ، قال : فاستانفت طعما كثيرا ، وبعثت اليها منه شيئا كثيرا ، فاقبل رسولى من عندها مسرع فقال لى لما بلغت يا لها ، وعرفت خبرى امرت باطعام فانهب وقد وجهت اليه رسول ، وهو معى ، فتحدث وظننت انها قد استقصرت فعلى ، فدخل الخادم ومعه شيء مشدود في منديل ورقعة فقرأتها فإذا فيها :

بسم الله الرحمن الرحيم

يا عجمى ، يا غبى ...

ظننت انى من الاتراك ووخشى الجند ، فنبعث إلى بخبر ولحم وحلواء . الله المستعان عليك ..، يا قدتك نفسى قد وجهت إليك زلة من حضرتي ، فتعلم ذلك من الأخلاق ونحوه من الأفعال ، ولا تستعمل اخلاق العامة في رد الظرفة ، فيزواد العيب والعتب عليك أن شاء الله ."

وكشف ابن كند جيق ما أرسلت وما يحب أن تكون عليه أخلاق القادة وعلية القوم ... ولم لا وهى مؤدبة الكتاب والقادة ..... ومن هذا النمط ما يدخل إلى باب التحزير فقد كتبت إلى ابر هيم بن المدبر تقول " استوجب الله حياتك ، قرأت رقعتك المسكينة التي كلفتها سألتك عن أحوالنا ، وتمن ترجو من الله احسن عوائده عندنا وتدعوه ببكائك ، ونسال الاجابة فلا تعود نفسك – جعلنى الله نداءها – هذا الجفاء ، والثقة منى بالاحتال وسرعته الرجوع "

ولعلك لحظت تباين استعمالها لضمير المتكلم والمخاطب .

٤- رسائل التهانى ..

وهى كثيرة وهى قطع من الايات الفنية التى تكشف ان درست دراسة نفسبنوية عن محددات شخصية عريب انظر اليها وقد كتبت الى ابرهيم بن المدبر تدعو له اشهر رمضان :

" انديك بسمعى وبصرى واهل هذا الشهر عليك باليمن والمغفرة واعانك على المفترض فيه والمتنفل ، وبلغك مثل امواما ، وخرج عنك وعنى فيه " .

وقد اجابها ابرهيم بكتاب فكتب اليها :

فداؤك السمع والبصر والام والاب ومن عرفنى وعرفته ، كيف ترى نفسك وقيتها الاذى ؟! واعمى الله شانئك وقعه الله عند هذه الدعوة ، وارجو ان تكون قد اجبت ان شاء الله وكيف ترى الصوم ؟! عرفك الله بركته ، واعانك على طاعته ، وارجو ان تكون سالما من كل مكروه بحول الله وقوته ، وواشوقى اليك ،

وواحشتى لك ، ردك الله الى احسن ما عودك ، ولا اشمت بى فيك عدواُ ولا حاسداً

وقد وافنى كتايك لا عدمته الا بالغنى عنه بك ، وذكرت حامله فوجهت رسولى اليه ليدخله ، فاساله عن خبرك ، فوجدته منصرفا ، ول رايته لفرشت خدى له ، وكان لذلك اهلا .."

وانظر ايها قد كتبت الى ابرهيم قد بلغها صومه يوم عاشوراء :

" قبل الله صومك وتلقاه بتبليغك ما التمسك ،

كيف ترى نفسك ؟! – نفسى فداؤك – ولم كدرت جسمك فى اب ، اخرجه الله عنك فى عافية ، فانه فظ غليظ وانت محرور ، واطعام عشرة مساكين اعظم لاجرك ، ولو علمت لصمت لصومك ماعدة لك وكان الثاب فى حسناتك دونى لان نيت فى الصوم كاذبة "

٥- رسائل العيادات .

من البدهى ان تكون رسائل العيادة قصيرة تقولها فى مكاتبة الى ابرهيم من المدير كان قد كتب اليها يشكو علته !:

كيف اصبحت انعم الله صباحك ومبيتك ؟١

وارج ان يكون صالحاً ،

انما اردت ازعاج قلبى فقط .

٦- رسائل فى انساب الاصوات .

اختلف جماعة من وجه عصرها كانت معهم بدعة تحفة فى صت ، هل هـ لعريب ام لا ، فقام جعفر المامون فكتب رقعة الى عريب اهل المجلس لا يعلمون – بسالها عن ان الصوت ان تكتب اليه القصة ، ففعلت وكتبت اليه بخطها :

بسم الله الرحمن الرحيم

هيتاً لارباب البيوت بيتهم – للعزة المسكين ما يتلمس انا المسكينة ، وحيدة فريدة بغير مؤنسى ، وانتم فيما فيه ، قد اخذتم انسى ومن كان يلهينى ، تعنى جارينتها ، بدعة تحفة – فانتم فى القصف والعزف ، انا خلاف ذلك هنا كم الله وابقكم ، سالت – مدا الله فى عمرك – عما اعترض فيه " فلان" القصة فى الصت ..... الخ

ثانيا ردد عريب وحرتها :

قدر ما تكشف رسائل عريب عن امكاناتها البلاغية السامية ايجاز تكثيفاً ، تزيينا ، ومراعاة دقيقة لمقتضيات الاحوال المخاطبات ، تنوع الطرائق كذلك تكشف عريب فى صاراتها وردودها عن قدرتها الفائقة فى الترسل الانشاء منها المأمون يعتب على عريب ، فهجرها اياماً ، ثم اعتلت مفادها

فقال لها كيف وجدت طعم الهجر ؟!

فقالت : يا امير المؤمنين لولا مرارة الهجر ما عرفت حلاة الصل من دهر بدء الغضب احمد عاقبة الرضا

وقد استحسن المامون كلامها حكاه لجلساته وقال : اترى ل كان هذا من كلام النظام الم يكن كبيراً ؟ وكانت عريب فى صدر شبابها **آنذاك** .

نحيل من اراد ان يرى نماذج من حاراتها مع ابن حامد هى كثيرة متعددة منها حوارات تنتهى لما يسمى الردد المفحصة ا و المسكتة فى موضعها ، منها عبارات مجزة مكناة غير ان الكناية اشد خدشا للحياء – لقتها – من افصاح بها عامر من مواقف – فى الفصل الاول – دارت بين عريب معاصريها خاصة الحكم مثل عبارتها التى بررت بها ما انكره عليها المعتصم كان ماكان من البيان

فضل العبدية : دراسة نقدية

٧– الرؤية والموقف.

٨- تراسل الرؤية وإعارة الأداة.

٩- التجربة بين حجم الشكل وأنماطه.

١٠- الموسيقى الشعرية: خارجيا وداخليا.

١١- الأسلوب والأداء اللغوى.

١٢- الصورة الفنية.

١- الرؤية والموقف:

كادت تمثل فلول أشعار فضل وثائق فنية تُمثِّلُ بعض معالم سياق عصر فضل الخارجى والداخلى، وكَشَفَتْ –كما رأينا فى الفصل الأول– عن شخصية فضل، وطباعها، وسماتها، ومحدداتها، ومراحل فضل الغرامية، وعلاقاتها بمعاصريها، بحيث استطاعت هذه الأصداء أن تكتب أو تلمَّ بسيرة صاحبتها.

ولم يكن الحب موضوعا من الموضوعات التى طرقتها الشاعرة أو موقفا أَلَمَّ بها فَعَبَّرَتْ عنه إنَّما رؤية متكاملة الأبعاد، مترابطة الأجزاء، إذ أن أكثر ما صل إلينا – كما ذكرنا ذلك تكراراً– لا يخرج عن تصوير مراحل فضل الغرامية، وارتباطها الوجدانى بالمتوكل الذى أزاحه –بنظرة قاتلة مقتولة– سعيد بن حميد، لتكتب فضل وسعيد فصلا من فصول العشق والهوى يمثل إرجاعا غير عذرى لأساطير الغرام الأموية، وإن كانت فضل قد مَحَّصَتْ غرامها الكبير بحب أخير أودى بها أن تقول:

يا فضل صبراً إنها ميتةٌ يجرعها الكاذبُ والصادقُ
ظنَّ "بُنان" أننى خنته روحى –إذاً– من بدنى طالقُ

لقد كانت صادقة فى أن ترى ما دون ثالوث قلبها ما أجازتْ به علىَّ بن الجهم حين ابتدأها بقوله:

لاذ بها يشتكى إليها فلم يجد عندها ملاذا

فقالت:

فلم يزل ضارعا إليها تهطل أجفانه رذاذا
فعاتبوه فزاد عشقا فمات وجدا فكان ماذا؟!

فضل وإن حكمت عليها الأيام، أو ثالوث قلبها، أن تكون هى كذلك إجابة السؤال فى البيت الأخير، فهى تقف –هنا– مقابل عنان الناطفى –مثلاً– حين سألها بكر بن حماد الباهلى أن تجيزه:

وما زال يشكو الحب حتى سمعته تنفس من أحشائه وتكلما

فما لبثت أن قالت:

يبكى فأبكى رحمة لبكائه إذا ما بكى دمعاً بكيت له دما

(٢٣)

إن فضل صورت – فى أشعارها– الحب؛ مهاداته وتجياته وهالاته، وطم بحر ألفاظها بمفردات الصبر، والوصل، والسهاد، والعذاب، والتأنيب، والشكوى، والاغتراف، والاعتراف، والتلظى، وأبانت عن درجات الحب، ومواقفها من الحب والحبيب، وفلسفة الحب، وكيفية ريه وسقياه، والتخوف عليه ما وسعت بها سبل البوح والنوح والتجلى.

وأما "المديح"، وهو من مقتضيات دفع دين من أَبْدَلَهَا من جارية فى بيت سيئ السمعة كما أطلق على الرُّخَّجِيِّ وبنيه إلى جارية إمام الهدى جعفر المتوكل بن المعتصم الذى اعتقها وجعل لها مكانة حتى قيل أنها كانت تقضى بجاهها لسائليها من وجوه القوم والأعلام، وجعل لها دارا يرتاده المرتادون، وعليه جوار وخدم وحُجَّاب، ومن ثم فكان من اللازم اللازب أن يكون لها من المديح ما يعادل بعض منن المتوكل خاصة عليها، وقد روى ابن المعتز عن معاصريها "أن لها فى الخلفاء (والملوك!) المدائح الكثيرة" ولا شك أنها قالت الكثير فى سيد نعمتها (المتوكل) طيلة أيام خلافته (٢٣٢–٢٤٧هـ)، ولاشك أنها قالت شيئا فيمن جاءوا بعده، وقد أخبرتنا المصادر أو زعمت أنها لم تنقطع عن القصر، ولم تخمل ذكرها –تماماً– بعد مقتل متوكلها، ونهاية قلبها بين قاتل مقتول، ومقتول قاتل.

وقد ضنت علينا المصادر أن تحفظ تلك المدائح أو النفثات المديحية، ولم يبق لنا سوى ما قالته فى المتوكل وهو يستقبل أيام خلافته، وقد دارت تلك الأبيات فى المصادر الأدبية والتاريخية لوضوحها وإيجازها وسهولتها والتغنى بها (تغنت بها عريب)، ولكونها تأريخ مَىٌّ تولية المتوكل، وعمره آنذاك، وصفاته والدعاء له، وإجبار الناس بالقبول، وقد لحظت من خليف ذلك حين قالت وقد استطاعت بعض جوارى القصر أن يعكسن شيئًا من الضيق بالحركات الثورية المضادة للخلافة بدلاً من لغة المدح والثناء التى رأينا منها نموذجاً فى قول فضل للمتوكل..." [٢٤]

---

[٢٣] قرشى دندراوى: عنان الناطفى. حياتها وشعرها، ص١١٦/١١٧.

[٢٤] الشعر النسائى فى أدبنا القديم، ص٧٣.

ومما يعد من قبل "الرثاء"، وليس لفضل من يمت إليها بسبب سوى ولى نعمتها وآله ما قالته فضل بعد مقتل المنتصر الذى قتل بعد مقتل أبيه، وكان بإيعاز منه –بستة أشهر، فجاء هذا الزلزالان مع حتف قلبها انتحاراً وصبراً من قبل سعيد بن حميد ثم بنان بن عمرو ليمثل ما هو أدخل إلى رثاء الممالك الزائلة الحياة الغابرة من النوح على عزيز وتعداد مناقبه، فتقول فضل:

إن الزمـــان بـــذحل كـــان يطلبنـــا مـــا كـــان أغفلنـــا عنـــه وأســـهانا
مـــالى وللـــدهر قـــد أصـــبحت همتـــه مـــالى وللـــدهر، مـــا للـــدهر، مـــا كانـــا

ويعد هذا الملمح فى شكل الرثاء قاسما مشتركا بين شواعر هذا العصر، فالشاعرة، وهى ملك من غلب، ترى فى مقتل سيدها –كثيراً– نهاية لها، فلا ترثى من مات قدر ما ترثى حياتها، وكأن "فضلا" –هنا– تناصت تتريف جارية المأمون حين مات "المأمون"، وقد وفت له، وقصرت نفسها على البكاء عليه، واشتد جزع، وأقبلت ترثيه وتنوح عليه وتبكيه حتى ماتت، ومما قالته:

إن الزمـــان ســـقانا مـــن مرارتـــه بعـــد الحـــلاوة أنفاســـا فأروانـــا
أبـــدى لنـــا تـــارة منـــه فأضـــحكنا ثـــم انثنـــى تـــارة أخـــرى فأبكانـــا
إنـــا إلـــى الله فيمـــا لا يـــزال لنـــا مـــن القضـــاء ومـــن تلـــوين دنيانـــا
دنيـــا نراهـــا تريـــنا مـــن تصـــرفها مـــا لا يـــدوم مُصَـــافاة وأحزانـــا
ونحـــن فيهـــا كأنـــا لا نزايلهـــا للعـــيش أحياؤنـــا يتلـــوه موتانـــا [٢٥]

ولاشك أن بين "النص الحال" وبين "النص المزاح" بون شاسع تدركه العين إدراكا.

وأما "الهجاء" فيمكننا القول أن فضل لم تجعل له فى مشهدها الشعرى المرئى والدارس حيزًا، أى حيز، بل لا تكاد تعرفه أو ترى له سبيلاً، وأَنَّى لـ"فضل الفضائل" – على حد تعبير معاصريها– أن تلوث فاها بمثل ذلك النوع من الخطاب، وقضاء حياتها مزخرف بنعم العصر المتوكلى، ودارها مزركش بالأبهة والبهاء: اقترابا من جوقة القصر وابتعاداً من سوقة العصر، وحراك أفئدتها فى عراك بين الممكن والمستحيل: امتناناً لمن

[٢٥] انظر الأغانى ، والإمتاء الشواعر ص، والمستظرف للسيوطى، ص١٣.

يملك رقها وهو مالك رق الرقاب، وافتتاناً مهوساً بسيدها، وانسحاقاً –بعد ذلك– ببُنَانها، وإدارة كاسات المودة –من جانب رابع– بين معاصريها، إنها قلب يُحِبُّ وَيُحَبُّ، ولسان مُصْطَفَىً يَصْطَفِي، وعين عاشقة يطارها العشق للتلاقى والطلاق.

دُفِعَتْ فضل دفعاً لأن ترتكب الهجاء مرة واحدة، وجاء فيما لا يدخل فى باب الهجاء إذا ما قيس بأرفع ما جاء فى شعر طبقتها وليس أقذعه، بل هو أدخل إلى الوصف منه إلى الهجاء، فتذكر المصادر أن أحمد بن أبى طاهر قال" .....

ولا نريد أن نذكر –هنا– ما "تطفح" به المصادر الأدبية مما تهاجت به الشواعر ليس الإماء فحسب وإنما الحرائر بل والأميرات منهن مشرقاً ومغرباً، إنما نريد أن نُذِكِّر أنَّ هذا الهجاء الخاطف الذى قالته فضل فى خنساء لا يسوى شيئاً فيما قيل عن هذا، وللعرب تصانيف وديوان شعرى ألفته عن "فرطة بن وهب"، وقد شغلت هذه "الفرطة" مساحات لافتة فى ديوان البحترى"، على سبيل التمثيل.

وتتكسر رؤية فضل الشعرية، تارة فيما يدخل تحت باب الوصف مثل المقطعة التى عدوها من جياد ما قيل فى السحر (قد بدا شبهكك...) أو ما وصفت به فضل "قبيحة" حينما خرجت إلى المتوكل يوم نيروز وبيدها كأس .... (سلافة ....)، وتارة فيما يدخل تحت الأخوانيات وقد فازت المراسلات الشعرية والتواقيع والرقاع بقدر وافر مما وصل إلينا من أشعارها حملتها فضل مشاعرها وهمومها القلبية، وتصرفاتها، وقد مر بنا ذلك كله، وإعادة ذلك –هنا– أمر ممجوج ومعيب.

إعارة الأداة وتراسل الرؤية:

لو قرأنا للبحترى –على سبيل التمثيل القصد أيضاً– قوله:

تعاللتِ عن وصل المعنى بك الصبِّ وآثرت بعد الدار منا على القُرْبِ
وحملتنى ذنب لفراق، وإنه لذنبك –إن أنصفت فى الحكم– لا ذنبى
ووالله ما اخترت السلو على الهوى ولا حلت عما تعهدين من الحب
ولا ازداد إلا جدة وتمكنا محلك فى نفسى، وحظك من قلبى

فـلا تجمعـى هجـراً وعتبـاً فلـم أجـد جليـدا علـى هجـر الأحبـة والعتـبِ [٢٦]

ترى ما عسانا نقول؟!

سنقول –مع البحترى– أنه يُحِبُّ وَيُحَبُّ:

كلا ... لا البحترى –هنا– يُحِبُّ، ولا البحترى يُحَبُّ، بل ليس –هناك من يدعى "البحترى"، ولا وجود –إلبتة– لمحبوبة لـه– حقيقة أو مجازاً– يعاتبها ويترضاها، فالذى يتحدث هو المتوكل، مخاطباً محبوبته وأم المعتز "قبيحة".

الأمر يتضح –لنا– حينما نعلم أن البحترى قال هذه الأبيات على لسان المتوكل، وبعث بها إلى زوجه قبيحة، فيذكر ابن المعتز "أن قبيحة أقامت ببركوار– قصر للمتوكل– عاتبة، فأمر المتوكلُ البحترىَّ أن يقول شعرا على لسانه إليها، ورسم له ما يريد، فقال "تعاللت ..." فلما قرأت قبيحة الأبيات عادت إلى أمرها، ووصل المتوكل البحترى" [٢٧]

أ البحترى أم المتوكل قال هذه الأبيات؟!

الأداة –فى فضاء الديوان– أداة البحترى، والأداة –بوصفها خطابا– أداة المتوكل عنده وعند زوجه، والرؤية –فيما حملت الأداة– رؤية البحترى، وفى نفس الوقت هى ليست رؤيته وإنما هى –عند المتوكل وزوجه– رؤية المتوكل؟!

البحترى أعار –مأمورا– قريحته للمتوكل، وأحل رؤيته – وفق ما رسم له وما ارتأى المتوكل، فجاءت أدتان ورؤيتان، الثانية منهما فنيت فى الأولى منهما حتى جاءتا متلبستين تحملان مُؤَلِّفًا مزورًا، ومُؤَلَّفًا مموهًا.

---

[٢٦] هو وهب بن سليمان ابن وهب بن سعيد وقد أفلتت منه خرطة فى مجلس ابن خاقان (الوزير عبيد الله بن يحى)، وهو غاص بأهله فطار خرها فى الآفاق ووقع فى ألسن الشعراء، وصارت مثلاً فى الشهرة حتى قالوا: أشهر من خرطة وهب، وأفضح من خرطة وهب، وعمل أحمد بن أبى طاهر كتاب فى ذكرها والاعتذار منها، ومما ذكرها فى أشعاره ابن الروى، وأبو على البصير، وعيسى بن الكاشانى، وأحمد بن يحى البلاذرى، وكتب فيها البحترى تسع قصائد مع ماله من مدائح فيه، انظر بالتفصيل ديوان البحترى ج١، ص٣٤٨ وإحالات المحقق، وانظر ثمار القلوب للثعالبى، ص.

[٢٧] السابق، نفس الموضع، ص١٢٩.

لسنا أمام نص انتحله مؤلفان، إنما بإزراء مؤلفين تلبسهما نص، فآوى المؤلفان فى النص بوصف أحدهما مؤلفاً مزاحاً وثانيهما حال فيه، هو ضرب من الحلول الشعرى –إن جاز التعبير– أو هو نوع من الزيجات الجاهلية فنرى استبضاعاً شعرياً ينحل فيه الفِرَاشُ والحَجَرُ.

ولقد شاع هذا "الحلول الشعرى" –فى المجتمع العباسى– حتى كاد يصبح تجارة تجعل من الأب المزاح من عَلِيَّةِ القوم، ولنا فيما قيل عن عُلَيَّةَ بيت المهدى "الشاعرة !!!" وشاعرها الشطرنجى!! [٢٨] – ما يصدع جزءًا من الشعرية العربية، وحقيقةَ معرفة أصلابها من ترائبها، وعزوها إلى "أنساب الشعر" للذين ضربوا المثل الأعلى فى المعرفة أنساب الخيل والنياق.

وإن كان لعلية الشاعرة من يُصيَّرُ علية لشاعرة أو يكتب لها أشعارها فأنَّى للجوارى اللواتى بضاعتهم بل ثمنهن: الشعر والبيان؟!

ولقد تأذى أو تشكك نفر من الدارسين أو تناسوا وقوع مقطعاتهن ومكابح قرائحهن فى سلطة من أراد الإجازة والتمليط وما يدفعن إليه دفعاً تحت عالم "بدائع البدائه"، أو فناء

---

[٢٨] هو أبو حفص عمر بن عبد العزيز، مولى بنى العباس، وكان أبوه من موالى المنصور، نشأ أبو حفص فى دار المهدى مع أولاد مواليه، وكان كأحدهم، وتأدب، وكان لاعبا بالشطرنج، مشغوفا به، فلقب به لغلبته عليه، ولما مات المهدى انقطع إلى علية، وخرج معها لما زوجت، وعاد معها لما عادت إلى القصر، وكان يقول لها الأشعار فيما تريد من الأمور بينها وبين إخوانها وبنى أخيها من الخلفاء، فتتخل بعض ذلك، وقال محمد بن الجهم البرمكى: وكانت تأمره أن يقول الشعر فى المعانى التى تريدها، فيقول وتغنى فيها"، وقال أبو العباس الكاتب "وكان الرشيد يحب ماردة، وكان خَلَّفها بالرقة فلما قدم إلى مدينة السلام اشتاقها وكتب إليها (أبيات)، فلما ورد كتابه عليها أمرت أبا حفص الشطرنجى، وصاحب علية، فأجاب الرشيد عنها (أبيات)، وقد غضب الرشيد على علية –مرة– فأمرت أبا حفص الشطرنجى شاعرها أن يقول شعراً يعتذر فيه عنها إلى الرشيد، ويسأله الرضا .... الخ، وكان أبو حفص ينادم أبا عيسى بن الرشيد، ويقول له الشعر، فينتحله، ويفعل ذلك بأخيه صالح وأخته، وكذلك بعلية عمتهم،، وكان بنو الرشيد جميعاً يأنسون به ويزورونه، ... إلى آخر ما جاء عن الشطرنجى" شاعر علية" انظر الأغانى، ج٢٢، من ص ٤٤–٥٠.

بعض مقطعاتهن فيمن رسم لهم ما رأى ، فاستعار "خصوبة أدائهن"، وأرسل –دون رؤيتهن– رؤيته.

ومن البدهى أنه حين يأمر المتوكل شاعراً –فى حجم البحترى– أن يعيره أداته ليقول –بأداته– ما أراد أن يقوله (هو) لمحبوبته قبيحة أن يأمر الشواعر من بيبات القصر أو المنعمات بفيض مننه أو يندفعن تلقاء ذواتهن إلى الحلول فيه لتكون قلبه الذى ينبض ولسانه الذى ينطق وما علينا وقد توحدت ربات الحلول الشعرى المتوكليات – أن تقول "فضل" أو "محبوبة" على لسان المتوكل، وقد خرجت "قبيحة إلى المتوكل يوم نيروز وبيدها كأس بلور بشراب صاف" وكتبت على خدها– بالمسك جعفراً...

وكاتبة بالمسك فى الخد جعفرا بنفسى سواد المسك من حيث أَثَّرا
لئن أثرت بالمسك سطراً بخدِّها لقد أودعت قلبى من الحزن أسطرا
فيا من لمملوك يظل مليكه مطيعاً له فيما أسر وأجهرا
ويا من هواها فى السريرة جعفر سقى الله من سقيا ثناياك جعفرا

وقل ما شئت عن قدرة فضل –لا محبوبة إن شئت الدقة– فى هذا الحلول الشعرى لتحل فى الرؤية الذكورية، ولا تثريب علينا إن قلنا أصبح النص أداةً ورؤية متوكلتين، والحق أن الشواعر (وربما الشعراء) كنَّ من القدرة بمكان أن تحلُّ الشاعرة أداتها ورؤيتها فى النقيضين معاً، بمعنى أن تتلبس روح الرجل وجسده وروح امرأة أخرى وجسدها فى نصين، هما –يا لروعة الفناء– نص واحد. ومن هذه النصوص القبحلية (أى قبيحة والمتوكل) ما قالته عريب البرمكية [٢٩] حينما مرضت قبيحة – على لسان المتوكل:

---

[٢٩] يقول الأصفهانى حدثنى ابن حمدون قال: مرضت قبيحة، فقال المتوكل لعريب: قولى فى علة قبيحة شيئاً، وغننى فيه، ولكن قولك الشعر على لسانى، بذكر أنى قلق عليها، فقالت عريب. وأنشأت (بثت قبيحة ... الأبيات القطعة الأولى) وغنت فيه لحنا عن خفيف الرمل فاستحسنه المتوكل وأمرها أن تدخل إلى قبيحة، فتنشدها الشعر وتغنيها به، ففعلت، فقالت لها قبيحة، فأجيبه عنى فقالت (أبيات القطعة الثانية). وخرجت إليه وأنشدته الشعر، وغنت فيه وفى الشعر الأول لحناً واحداً، انظر الإماء

بثت "قبيحة" فى قلبى لها حرقا وبدلت دمعتى من نومها أرقا
ما ذاك إلا لشكواها فقد عطفت قلبى على كل شاك بعدها شفقا
كأنها زهرة بيضاء قد ذبلت أو نرجس مس مسكا طيبا عبقا
إذا شكوت إليه الوجد كذبنى وإن شكل قال قلبى خيفة: صدقا

ها هى ذى عريب التى حلت بالمتوكل أو المتوكل الذى حل فى أداة عريب ورؤيتها، أما عريب التى تحل بـ "قبيحة" أو قبيحة التى تتلبس قريحة عريب فهى ما تمثلته تلك الأبيات التى أجابت فيها المتوكل على لسان جميلته بقولها:

يا سيدى أنت حقاً سمتنى الأرقا أت علمت قلبى الوجد والحرقا
لولاك لم أتألم علة أبداً لكن على كبدى أسرفت فاحترقا
إنى لأرحم من قلبى لها سلمت من كل حادثة يا قوم من عشقا

وتستمر معزوفة تبادلية الأجناس أو الحلول الشعرى إلى أن يكون ضرباً من ضروب الاستئجار الشعرى، فنرى فضل الشاعرة، وليس بينها وبين المعتمد شئ من الأواصر التى كانت بيها وبين المتوكل تؤجر قريحتها له ليقول على لسانها ما أراد "فقد عرضت على المعتمد جارية تباع، فى خلافة المتوكل، يقال لها "عَلَم الحسن"، مغنية حسنة الوجه، وهو يومئذ غلام حديث السن فاشتط مولاها فى السوم، فلم يشترها، وأخرجها إلى ابن الأغلب، فبيعت هناك، فلما ولى المعتمد الخلافة، سأل عنها، وقد ذكرها، وأُعْلِم أنها بيعت بالقيروان، وأولدها سيدها، فقال لفضل الشاعرة: قولى فيها شيئاً! فقالت فيها هذه الأبيات (على لسان المعتمد):

علم الجمال تركتِنى فى الحب أشهر من علمْ
ونصبتنى يا منيتى غرض المظنة والتهمْ
فارقتنى بعد الدنو فصرتِ عندى كالعلمْ
فلو اَنَّ نفسى فارقت جسمى لفقدك لم تُلَمْ

الشواعر ص١٠٤/١٠٥، وتاريخ دمشق ص٢٧٤، والحدائق الغناء ص ١٠٥-١٠٦. وانظر إجمالا ديوان عريب البرمكية بكتابنا عنها.

مـــا كـــان ضـــرك لـــو وصـــلتِ فخـــف عـــن قلبـــى الألـــمْ
برســـــــــالة تهـــــــــدينها أو زورة تحـــــــت الظلـــــــمْ
أولا فطيفـــــى فـــــى المنـــــا م فـــــلا أقـــــل مـــــن اللمـــــمْ
صـــــلة المحـــــب حبيبـــــه الله يعلمـــــــــه كـــــــــرمْ

وسوف نولى هذا الموضوع ما يستحق فى غير هذا الكتاب إن شاء الله تعالى.

التجربة بين حجم الشكل وأنماطه:

ضاع ديوان فضل المزعوم وأضاع علينا حقيقة شكل تجربتها؛ وليس –بين أيدينا– قصيدة واحدة، بل أن كل ما وصل إلينا كان من المقطعات والنتف، وجله ما بين أربعة أبيات والبيتين، واللافت للغرابة أن لا يصل إلينا من شعر "أشعر امرأة فى زمانها ما هو فى حجم القصيدة فى حين وصل إلينا مثل هذا الحجم لمن كن قبلها فى العصر العباسى الأول مثل "عنان الناطفى" [٣٠] أو مثل معاصرتها "عريب البرمكية" [٣١]، أو لمغمورات عصرها والمقلات مثل "سكن". [٣٢]

وقد أشار عز الدين إسماعيل [٣٣] إلى استفاضة شكل المقطوعة الشعرية التى تتراوح بين البيتين والعشرة، يعبر الشاعر –فى ذلك الإطار الضيق والمحدود– عن خاطر راوده، أو شعور حاد فى لحظة من اللحظات، أو معنى طريف جال بنفسه، فاقتنصه دون أن يوسع فيه أو ولد منه ما يصنع قصيدة كقول ابن المعتز:

إذا أحسســـت فـــى خطـــى فتـــوراً وحظـــــى والبلاغـــــة والبيـــــان
فـــلا ترتـــب بفهمـــى !! إن رقـــص علـــى مقـــدار إيقـــاع الزمـــان

---

[٣٠] انظر ديوان عنان فى كتابنا "عنان الناطفى، حياتها وشعرها".

[٣١] نظر ديوان عريب فى كتابنا "عريب البرمكية".حياتها وشعرها ورسائلها.

[٣٢] انظر طبقات الشعراء ص٤٢٤، والإماء الشواعر ص، والمستظرف ص٢٩–٣٠.

[٣٣] فى الشعر العباسى الرؤية والفن ص٤١٩.

وإن كانت المقطعات تمثل –لدى الشعر النسائى، العباسى خاصة – الوعاء الرئيس لطرح المرأة الشعرى فقد شاركها –فى ذلك– جل المولدين المغمورين بله وغير المغمورين أيضاً، ولنا فى ديوان إبراهيم بن العباس الصولى [٣٤] شاهد ومثال.

وقد قيل، ما قيل، عن مقومات الحراك الابداعى ودوره فى إبعاد قرائح النساء عن اتخاذ حجم القصيدة العربية شكلا للتجربة الشعرية أو مداراً لبوحها وحيزاً لطرحها[٣٥]، فإننا نرى –مع ذلك– أن المرأة العربية وجدت فى المقطوعات الشعرية أو "إيقاع الزمان" الذى أوجدته بواد قريحتها، ووجود حقيقتها".

وقد نتفق –إجمالاً– مع مى خليف حين ترى أنها لا تكاد تلمح أبعاداً مؤكدة لتجربة الشواعر فى هذه الأطر المحددة التى يعجز بيت واحد عن احتمالها، قد يصلح لتسجيل خاطرة سريعة أو حكمة خاطفة، ولكن تأمل التجربة والبحث عن أبعادها وراء البيت المفرد قد يبدو أمراً عسيراً [٣٦]، ولكن الشاعرة فضل –بما وصل إلينا من نتف ومقطعات– قدمت تجربتها فى خطوط وظلال كادت تصلح لتحديد معالم تجربتها.

وما نميل إليه أن فضلاً قد اتخذت –من حجم المقطعة وما دونها– مجال قريحتها الوحيد، أو الشكل الرئيس لتجربتها، لعدم الافتقار إلى حجم القصيدة، ولقدرتها على التكثيف والإيجاز، وطرح ما يتغنى به فى مجالس القصر، واضطراد خصائص ما تفيض به فى حواياتها الشعرية وإجازاتها على شعرها ذى الرؤية الذاتية.

ومن ثم فإن شعر فضل –من حيث التجربة والحجم– تتوزعه هذه الأنماط:

١– نمط يمثل فضل الشاعرة دونما عوامل دفع اضطرارية ولا تدخل فى باب البدائه، وكاد يمثل هذا النمط نصف ما وصل إلينا، ويلحظ حجم المقطعة –فى هذا

---

[٣٤] انظر دوانه، صنعة ابن أخيه محمد بن يحى الصولى الشطرنجى، تحقيق عبد العزيز الميمنى (٢١٠ قطعة) الطرائف الأدبية – المكتبة الأزهرية للتراث (مصورة عن الطبعة الهندية) (دون تاريخ). وهو غير أبى بكر الصولى وإن كانا من أسرة واحدة حرفت منها طائفة من الأعلام انظر أبى بكر الصولى لأحمد جمال العمرى، أعلام العرب، القاهرة، ١٩٧٣م.

[٣٥] انظر: مى خليف: الشعر النسائى، ص١٥٢–١٥٤.

[٣٦] السابق ص.

النمط- يزداد حتى يصل إلى ثمانية أبيات، تترجم الشاعرة -من خلاله- ما اعتمل فى صدرها من موقف ما أو حالة ما، وهذا النمط غدا بديل القصيدة، عندها.

٢- ومن شواهد هذا النمط مقطعاتها "يا عالى السِّنِّ" "يا من أطلت تفرسى"، "استقبل الملك..."، "وكاتبة بالمسك"، "سلافة كالقمر الباهر"، "قد بدا شبهك يا مولاى" "لأكتمن الهوى"، وقد يصغر هذا النمط حتى يصل إلى البيت المفرد مثل "بثثت هواك فى قلبى ..."، وليس على الشاعرة من جريرة أن يصبح بعض شواهد هذا النمط من بدائع البدائه، فيرد بعض معاصريها على ما قالت.

٣- نمط يمثل فضل الشاعرة مدفوعة أو دافعة، وهو من الكثرة بوضوح، تجسده تلك المكاتبات الشعرية والرسائل، وهذا النمط يجئ بوصفه رسالة أو مكاتبة خالصة أو يجئ فى رقاع ترسله أو ترد به على من أرسل إليها مكاتبة شعرية فى أول الرقعة أو فى نهايتها، وكاد هذا النمط يمثل الجزء الأبرز من تجربتها العاطفية حين تبادلت وسعيد بن حميد مواقف العشق والهوى، وبعض هذا النمط -من جانب آخر- يدخل فى باب بدائع البدائه.

٤- نمط يمثل فضل الشاعرة مدفوعة ومضطرة. وهو ما وجد فيه وفى أمثاله صاحب "بدائع البدائه" مادة طيبة لما جاء فى كتابه من تقسيم سواء أكان إجازة أم تمليطًا [٣٧]، وما مر من شعر فضل يمثل ذلك خير تمثيل.

---

[٣٧] قسم ابن ظافر كتابه "بدائه البدائه" إلى خمسة أبواب، الأول فى بدائع بدائه الأجوبة، والثانى فى بدائع بدائه الإجازة، والثالث فى بدائع التمليط، والرابع فى بدائع البدائه: الاجتماع على العمل فى مقصود واحد، والأخير فى بقية بدائع البدائه، وقد تقدم الأبواب "تقدمة" من فصلين اشتقاق البديهة والارتجال، والفرق بينهما، والإجازة عنده أن ينظم الشاعر على شعر غيره فى معناه ما يكون به تمامه وكماله، وقد يكون بين متعاصرين وغير متعاصرين، وفى هذا القسم ما تكون الإجازة فيه بقسيم لقسيم، وإجازة قسيم بقسيم، وبيت ببيت ومن إجازة بيت ببيت ما يكون الشاعر قد عمل بيتا واستجاز له أو عمل بيتين وأراد إبدال أحدهما أو الاختيار فيه، وهناك إجازة بيت فأكثر من بيت وفيه ما تكون الإجازة لبيت بأبيات تجعل قبله أو بعده وهناك إجازة أكثر من بيت باكثر من بيت، وما تكون فيه الإجازة لشعر قديم، ومنه ما يجئ لسد فرجة بين البيتين أى أن ما بين البيتين أجيز ببيت يحفظ للأبيات تواصلها، والتمليط هو أن يجتمع شاعران فصاعدا على تجريد أفكارهم وتجريب خواطرهم فى العمل فى معنى واحد، ومن التمليط ما يكون بين شاعرين، ومنه ما يكون بين شعراء ومنه ما يكون بقسيم يقسم، ومنه ما يكون ببيتين لبيتين، وهناك فرق جلى بين الإجازة والتمليط أن التمليط يتفق فيه الشعر قبل العمل على العمل أو يندبون لذلك وتتكرر منهم المناوبة، وهذان ليسا من شروط الإجازة، ومن التمليط بين شاعرين بيت ببيت يسمى الإنقاذ ومنه ما بين ثلاثة من الشعراء مما كان بقسيم لقسيم وأربعة من الشعراء خمسة، وأما بدائع البدائه الواقعة على العمل فى مقصود واحد من شاعرين فصاعدا، وقد يقصدا يكون اجتماعهما لشيئين أحدهما أن يكون ذلك لأمر ملك أو وزير واقتراح رئيس أو كبير وسؤال صديق أو رفيق، والثانى أن يؤمن تبيين فضلهما إن كانا متوافقين أو يقصد أحدهما تعجيز صاحبه إن كانا متنازعين

الموسيقى الشعرية:

لم يبق لفضل غير نؤى أطلال مشهد شعرى، وأطاحت الأيام بأشعارها، وغبرت الأحلام بديوانها المزعوم وقد امتلكت فضل –كما عرفت– ناصية الإبداع قبل أن تهدى إلى المتوكل، فقد أحسن مؤدبوها تثقيف جودها الشعرى، وقوموا سنادها وقوامها وأبانوا سُحُرَها ومتونها، حتى أن لقب "الشاعرة" سبق دخولها المتوكل وأنشدته أبياتاً استحسنها وثمنها وغنت فيها عريب، ولا شك أن امتلاكها مقومات الشعر وأدواته قبل أن يدلف بها القدر إلى العصر المتوكلى ازداد اكتمالاً ونضجاً ولوعاً طيلة إقامتها فى القصر ومحيطه بمن فى القصر أو من يجئ إليه من الشعراء والعلماء والنقدة والملحنين، وذكر أسماء عريب، وسعيد بن حميد وبنان بن عمرو شاهد ومثال.

فالحق إنه ليس من الانصاف أن نصدر أحكاماً من خلال إحصاء فلول شعرها، وإن كن لا مفر أن نفر هذا الإحصاء –عروضياً ومن جانب موسيقاه الخارجية– فإن هذا الإحصاء يؤكد –مرة أخرى– أن المرأة العربية –عامة– لم تكن تحصر نفسها فى بعض البحور [٣٨] التى يمكن أن تتقنها، أو تميل إلى أنواع منها تصلح أن تسبح فيها أو علها

أو متدافعين، ويقع ما يصدر عهما أيضاً على وجهين، أحدهما أن يكونا فيما نظن متباعدى الفرضين، مختلفى المقصدين، وهو الأكثر، والثانى أن يتفقا على معنى واحد، وهو الأقل، وربما اشتركا فى كثير من الألفاظ واتفقا فى القافية، وهذا إنما يكون عند اشتراكهما فى جودة طبع وصفاء ذهن وحدة خاطر وقوة فكر واتقاد قريحة، وبالجملة أن يكونا واردين والكلام على لسان ابن ظافر –على شريعة واحدة.

[٣٨] ليغفر القارئ –لنا– أن نورد له –هنا على سبيل التمثيل– ما قاله أحد الباحثين الذى جاء يغنى فجاء فجاء غناه كما قال القدامى، ونعنى به عبد الله الفذامى فى كتابه "تأنيث القصيدة والقارئ المختلف عن موسيقا نازك الملائكة الشعرية" فأخذت نازك نصف بحور الشعر، والنصف دائماً هو نصيب الأنثى، ولذا لم تطمع بما هو ليس حقاً لها، أخذت ثمانية بحور هى الرجز والكامل والمتقارب والمتدارك والهزج ومعها السريع والوافر، وتركت الثمانية الأخرى، وفى هذا الأخذ والترك علامة واضحة على مشروع التأنيث، فالمأخوذ هو النصف. والنصف هو نصيب الأنثى، كما ان البحور الثمانية المختارة تحمل سمات الأنوثة من حيث كونها قابلة للتمدد والتقلص كشأن الجسد المؤنث الذى هو جسد مرن يزداد وينقص حسب الشرط الحيوى فى تولد الحياة فيه وتمددها من داخله وانبثاقها منه، ثم يعود فيتقلص، وتستمر فيه سمة قبوله للزيادة وقدرته على (النزف) دون أن يفقد حياته، وكما أن هذه البحور الثمانية هى بحور شعبية متواضعة وقريبة من الناس، وللناس فيها البساطة والليونة والخفة، أما البحور الأخرى كالطويل والمديد والمنسرح وغيرها فهى بحور الفحولة، فيها سمات الفحولة وجهوريتها وصلابتها، وفيها

تجد –بهذه الأنواع– مداراً تسيح فيه أو مستمعاً تصيح إليه بعيداً عن صياح الرجل إن كان هناك من يخبرنا أيهما صاح أولا.

يخبرنا إحصاء ما تبقى لها فصلت نسيج شعرها على النول العروضى القح، بل أن فضلاً كانت –مثل جمهرة شواعر العربية فى الجاهلية والدولة العربية بل مثل شعراء الأندلس فى قصائدهم [٣٩] – تميل ميلاً إلى الأبنية التى سماها إبراهيم أنيس –رحمه الله تعالى– بـ "الأوزان القومية".

ولقد شيَّدت فضل أشعارها بتسعة أبنية شعرية، جاء الطويل –من حيث عدد المقطعات والنتف– أولاً ثم البسيط فالكامل ثم السريع فالمنسرح ثم الرمل ثم الرجز فالوافر ثم الخفيف، وإن تغير هذا الترتيب –من حيث عدد الأبيات– فجاء الكامل أولاً ثم الطويل فالبسيط ثم المنسرح فالرمل ثم السريع ثم الوافر والرجز والخفيف.

ونعتقد أن فضل اختبرت بقية البحور، فلا شك أنها قالت على المتقارب، وهناك أبيات كتبت إليها أو ربما أدبها عليها، أولها "تعالى نجدد عهد الرضا"، أما الهزج فقد وجد عند ملحنى هذا العصر من الشعراء والشواعر فى مجزؤ الوافر أو الوافر الهزجى، كما أشرنا إلى ذلك فى كتابنا عريب البرمكية، أما أوزان "المضارع والمقتضب والمجتث ففضل –مثل مؤدبيها– لا تراها مع كونها أوزاناً عربية إلاَّ أوزاناً وليدة عاد إليها أهلها أو ملاكها الجدد المسلمون وأعقبوا بها ذرية وخلفا.

ومما ينبغى الإشارة إليه –هنا– أن استخدام فضل للبحور جاء فى صورها الرئيسة، عدا الرمل الذى جاء جله مجزوءاً، وغلب الجزء على الكامل، واكتفت فضل من

من الجد المذكر كونه لا يقبل التمدد والتقلص وكونه عموداً صلباً راسخاً لا ينزف ولا ينتفخ، ولقد حاول الشعراء الرجال إدخال البحور المذكرة إلى القصيدة الحديثة فلم يفلحوا فى ذلك، فالقصيدة الحديثة تأبى التذكر وهى فى صدد التذكر". تأنيث القصيدة والقارئ المختلف فى الوقت الذى درست فيه منى محمد شحات "البنية الإيقاعية فى شعر نازك" – رسالة دكتوراه – جامعة جنوب الوادى – كلية الآداب – عام ١٩٩٨م، ولله الأمر.

[٣٩] يراجع: أسماء حبشى "البنية الإيقاعية للشعر الأندلسى" – رسالة ماجستير– بنات عين شمس ٢٠٠١م، بإشراف أ.د. يوسف نوفل، ومناقشة أ.د. عاطف نصر وكاتب هذه السطور.

البسيط بنوعه الأول، والطويل بنوعيه: الأول والثانى، ولا تفسير أو تأويل لميل فضل المتفاوت لهذه البحور وأنواعها، فالنص الشعرى عندها ضائع وما جاء –باستثناء مقطعاتها الذاتية– كان من قبل الإجازات الشعرية أو نفثة أصطادها راو، أو ومضة اقتادها غاو.

يلحظ –من جانب آخر– أن فضل الشاعرة استخدمت –لبناء شعرها قافوياً– اثنى عشر حرفًا من الهجائية العربية، وجاء ترتيبها –من حيث عدد القطع على هذا النحو: صوت الباء أولاً ثم صور الراء والنون ثم صوت الدال والسين والميم ثم صوت الذال والضاد، والفاء، والقاف، واللام، والهاء، والضاد، ولا تثريب عليها أن تستخدم أصواتاً قليلة الورود مثل الضاد والذال، فهى فى عراك شعرى مع المتربصين بها دائرة الانقطاع.

ومن الشطط –كذلك– أن نرى ما يحقق تأويل مجئ هذه الأصوات وبذلك التفاوت وغياب بقية أحرف العربية، ولا يفسر ترتيب قوافيها –من حيث النوع– فقد فاز المتدارك بأكثر المقطعات وتلاه المتواتر وأخيراً المتراكب، ولم يجئ عندها المتكاوس لندرته أو عدم وروده فى الشعر أصلاً، ولا المترادف لأنها تتغنى أو يُتغنى بشعرها، وقد تساوت القافية المردوفة وغير المردوفة (١٤ مقطعة لكل منها)، ووردت على "المؤسسة" قطعتان، والجدير بالإشارة –هنا– أن الردف بالألف فاز بعشر مقطوعات وترك الأربعة الأخرى لصوتى الواو والياء، وأما حركات الروى فقد جاء الروى المكسور فى صدر الترتيب (١٢ مقطعة) ثم المضموم (تسع مقطوعات)، ثم المفتوح (سبع مقطوعات) وأخيراً يجئ الروى المقيد فى مقطعتين.

واللافت للنظر أن موسيقى فضل الشعرية خلت من الأخطاء العروضية والقافونية، ومما يجدر التأكيد عليه أن فضلاً شيدت أشعارها على أبنية القصيدة العربية فى عمقها الجاهلى والدولة العربية، وبعدت عما أصاب العروض من ليونة تتايه بها جل المولدين من شعرا ذلك العصر.

وفضل تدرك –شأنها شأن شعراء العربية القدامى– ما انتحلناه فى عصرنا الحديث أن لكل نص إيقاعه الخاص، حيث أن الوزن جزء من موسيقى النص الشعرية، وهو الإطار الخارجى لها، ولابد للنص ما يحقق تكامل إيقاعه، وهو ما عناه ابن طباطبا

العلوى حين قال "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه" [٤٠].

ونرغب فى اختبار مقطعة لفضل لنفرها إيقاعياً، ولتكن هذه المقطعة التى هى من القطع التى استحسنها ابن الجراح واللاحقون للتدليل على جودة شاعرية فضل، قولها فى السِّحَر:

قــد بــدا شــبهك يــا مــو لاى يحـــــدو بـــــالظلامِ
فانتبـــــه نقـــض لُبانـــا ت التـــــزام واحتشـــــامِ
قبـــل أن تفضـــحنا عـــو دة أرواح النيـــــــــــامِ

وقبل أن نرى تطابق رؤية الشاعرة بأداتها نذكر مظاهر الأداة هنا:

- النص على مجزؤ بحر الرمل عروض صحيحة وضرب صحيح، وقد وردت فيه فاعلاتن ثمان مرات وفعلاتن أربع مرات.
- توزع أسباب النص وأوتاده الستة والثلاثين هذا الترتيب: ٢٤ سبباً خفيفاً، ثمانية أوتاد مجموعة، أربعة أسباب ثقيلة.
- جرى النص على ثلاث مقاطع صوتة وهى: بَ، مَدْ، با لكل منها ١٦ مقطعاً على هذا النحو والترتيب: ٥- ٥ – ٦، ٤- ٦ – ٦، ٧ – ٥ – ٤.
- استخدمت فضل –فى هذا النص– واحداً وعشرين صوتاً، ولم تستخدم أحرف (ث–ج–خ–ص–ط–غ–ظ)، وقد بلغ ورود هذه الأصوات المستخدمة ٧٨ مرة علـــى هـــذا النحـــو أ=١١، د/ن/ت=٧، ب=٦، م/و=٥، د/ل/ح=٤، ق/س/ه/ظ/ف/ض/ع=٢، ك/ز/ع/ر= مرة واحدة.
- جاءت سرعة النص الإيقاعية، وفق ما ذكرناه تفصيلا فى موضع آخر [٤١]. على هذا النحو: البيت الأول=٦٧، الثانى ٦٩، الثالث=٧٢. أى أن سرعة النص ازدادت حتى وصلت أعلاها فى البيت الأخير.

---

[٤٠] عيار الشعر، ص١٥.

[٤١] انظر كتابنا "خضرمة الذات، قراءة جديدة فى نص "بانت سعاد"، مكتبة الآداب ١٩٩٨م"، سرعة إيقاع النص من ص٢٠٠.

- يلحظ ما فى النص من حالات البديع العربى كقولها "التزام واحتشام" وتوافق اللفظتين صرفيا، ومدى مطابقة الاستهلال الأمامى والخلفى....
- يلحظ ما فى النص من تناصات أدبية فقد امتصت فى البيت الثانى مطلع بائية امرء القيس: خليلى مرَّا بى على أم جندب *** لنقض لبانات الفؤاد المضرب، ومن تناصات دينية شعبية فيما يتصل بعالم الأرواح والنوم ..
- إعادة انتاج الصورة الشعرية (شبهك يحدو بالظلام) (تفضحنا عودة ..).
- معجم النص فى جزالته ووضوحه، وتنوع أحرف معانيه ومبانيه، وأفعاله آنيةً وماضوية تؤدى دور المضارعة (قد بدا ...)، وتراكيب النص إخباراً وإنشاءاً وفصلاً ووصلاً وتقديماً وتأخيراً ..

ويمكن أن نفر مقطعاتها التى تزيد عن ذلك حجماً كمقطوعتها "يا من أطلت تفرسى" أو حتى التى تقل عن ذلك مثل قولها.

إن مـــــن يملـــــك رقِّـــــى مالـــــــــك رقِّ الرِّقـــــــــاب
لـــم يكـــن – يـــا أحســـن العـــا لـــــم- هـــــذا فـــــى حســـــابى

الأسلوب والأداء اللغوى:

توقف دارسو الشعر العباسى أمام المعالم الأسلوبية والتراكيب اللغوية التى مثلت بعض ملامح نحو النص العباسى، فوجدوا أن قدراً غير يسير من آثار المعجم الشعرى والتراكيب اللغوية القديمة ظل أدوات تعبيرية يستعين بها الشاعر العباسى، ويركز عليها، خاصة فى نمط القصائد المحكمة البناء، وقد فتح الشاعر العباسى خزائن المعجم الشعرى وتراكيبه التقليدية الجاهزة، وراح يستمد منها ما يسعفه، وقد لجأ –من جانب آخر– إلى استخدام معجم عصرى، يشتق عناصره التعبيرية مما يجرى على ألسنة الناس من مفردات وتراكيب. وألفاظ دخيلة، ومصطلحات علوم، وتناصات قرآنية وحديثية وأدبية

وتاريخية وشعبية حتى اقترب الشعر من لغة العامة وتراكيبها، وكان هذا النوع محبباً إلى القطاع العريض من المجتمع أمام رفض المثقفين وكراهتم له. [٤٢]

وإطلالة عامة على أسلوب فضل وأدائها اللغوى يتبين لنا أن لـ "فضل" أسلوبها وأداءها اللغويين اللذين حققا –بجلاء– بصمتها الفنية وحددا ملامح شخصيتها إلى الحد الذى نتبين فيه حقيقة عزو مقطعة شعرية لها أم ليست لها نسبت إليها وإلى غيرها.

ومن ملامح أسلوب فضل وأدائها اللغوى:

١- انتقاء فضل وانتخابها مفردات أشعارها من ألفاظ طبقة علية القوم، أو قل مفردات البلاط فى جانبه الاجتماعى، جزالة ووضوحاً وسلاسة، وخلو ألفاظ ديوانها مما يدخل تحت المفردات الوحشية أو الحوشية المبتذلة، أو الغريبة المستكرة أو الناتئة المستنفرة ...

٢- تأثر معجمها بحراكها الاجتماعى، إذ تنتمى حقول ألفاظها إلى اللغة الهامة الإيقاع والوقع وقد عادلت بهذه الحقول رؤية الحب وتعلقاته، وهو نواة نصها الدلالى الرئيس فيما أنشدت، وذلك من خلال ألفاظ محورية وألفاظ مستقطبة، فمثل دوران ألفاظ الحب ودرجاته: الحب، العشق، الغرام، الهوى، الصابة، الوجد، وما يتبعه من ألفاظ: الود – الوصل – الفراق – الهجر – الشكوى – العذاب – الضنى – السهاد – السهر – البوح – الكتم – التلف) دورانًا لافتا، كما ترى فى ألفاظ الجسد (العين – الكف – القلب – البدن – الجسم، الدمع ....، أو ما تراه من ذكر لفظة الزمن بوصفها لفظة محورية تستقطب ألفاظاً مثل: الليل – النهار – الماء – الظلام – المنام – الدهر – الزمان – الأيام – اليوم – المواعيد – البدر – الضحى – الدحى ... الخ

٣- أخذت الشاعرة شيئاً من المعجم القديم والتراكيب التقليدية الجاهزة حتى كأننا بها تصيح صياح الديكة مثل مقطعتها "نفسى فداؤك طال العهد واتصلت"، فى حين أن لها ما يمثل تأنيث القصيدة أو المراة تمثيلاً طيباً كقولها:

---

[٤٢] انظر: عز الدين إسماعيل: الشعر العباسى، الرؤية والفن، من ص ٤٢١ إلى ص ٤٣٦.

إن مـــــن ملـــــك رقـــــى مالـــــــــك رق الرقـــــــاب
لـــم يكـــن – يـــا أحســـن العـــا لـــــم – هـــذا فـــى حســـابى

أو مقطعتها:

يـــــا مـــــن أطلـــــت تفرســـــى فـــــى وجهـــــه وتنفســـــى

٤- غلبة الأفعال المضارعة (الآنية والمستقبلية)، ومنها- بدهياً أفعال الأمر على قلة مجيئها، وإن جاءت فعلى استحياء أو لتمد دلالة الاستعطاف إلى أذنى سامعها، وأما الأفعال الماضوية فقد جاء كثير منها فى سياق المضارعة، وكأن فضلاً لا ترغب فى النظر إلى الماضى قدر ما ترغب أن تعيش حاضرها دفقة دفقة ولذة لذة.

٥- قدرة الشاعرة على التكيف اللغوى، والإقلال اللفظى، وتجويده سبكا وحبكا، مع تزيين هذه الومضة الأسلوبية بمقادير محددة من البديع العربى الذى لم تجنح إليه أو تملئ نسيج أدائها بالأصباغ والتلاوين الزائدة عن النسق الجمالية.

٦- التقطت فضل –شان غيرها من شعراء عصرها- تعبيرات العصر، وشحنتها بتشعير لافت حتى أخرجتها ألفاظاً شاعرية، تتقبلها الأذن وترتضيها الذائقة كقولها:

لـــم يكـــن – يـــا أحســـن العـــا لـــــم – هـــذا فـــى حســـابى

أو كقولها:

الجســـم يبلـــى، فـــلا حـــراك بـــه والـــروح –فيمـــا أرى- علـــى أثـــرهْ

أو كقولها وهى تتكى على تكرار فعل معين:

- أعـوذ بحسـن الصـفح مـنكم وقبلنـا بصـــفح وعفـــو مـــا تعـــوذ مـــذنب
- إنـى أعـوذ بحرمتـى بـك فـى الهـوى مـــن أن طـــاع لـــديك فـــىَّ حســـود

أو كقولها، وهى تجنح إلى تكرار أسماء الإشارة:

تلحـــــــظ هـــــــذا وذا وذاك وذا لحـــظ محـــب وفعـــل مكتســـب

والطريف أنها تنتح –أحياناً- من محيط مجتمعها الذكورى، إلى أن تقول:

ظـــــن بُنـــــانٌ أننـــــى خنتـــــه "روحـــى –إذاً– مـــن بـــدنى–طـــالقُ"

٧– من الأنساق الأسلوبية البارزة فى شعر فضل؛ توطيداً لخطابها، أو لتعادل به رؤاها ومواقفها، نذكر منها:

١– القسم:

وقد ورد فى شعرها العاطفى لتؤكد لحبيبها ما تريد إقلاعاً لما تنفى، وإقناعاً لما تثبت، وإشباعاً لما يأملان، ونذكر من ذلك تلك الشواهد:

نعـــــم –وإلهـــــى– بـــــك صـــــبة فهل أنت –يا من لا عدمت– مثيب

فـــوالله مـــا يـــدرى أتـــدرى بمـــا جنـــت علـــى قلبـــه، أو أهلكتـــه ومـــا تـــدرى

وعيشك لو صرحت باسمك فى الهوى لأقصرت عن أشياء فى الهزل والجد

وإن تبـــــدلت جنـــــى غـــــادراً خلفـــــا فليس منك –ورب العرش– لى خلف

ب– تلجأ فضل إلى التكرار أسماء وأفعالاً وحروفا –لتتغنى ببوحها، وتلتذ بترجيعها، وتثبت ما بها لنفسها والعالمين، فتصور أن عاشقها الذى لا تراه فى جحيم معاد مكرور متكرر كقولها:

فـــوالله مـــا يـــدرى أتـــدرى مـــا جنـــت علـــى قلبـــه، أو أهلكتـــه ومـــا تـــدرى

أو لتؤكد لحبيبها أنه وَقَعَ وَوَقَّع فى كل خريطة جسدها وليس عينيها فحسب:

لمـــن أنـــت منـــه فـــى الفـــؤاد مصـــور وفى العين –نصب العين– حين تغيب

أو تبين لنا ما حل فيها من توالى الكوارث وتكرارها، حتى كأنها عدت مروة بصفا "ساء من رأى" فى كل يوم تقرع:

مـــالى وللـــدهر قـــد أصـــبحت همتـــه مـــالى وللـــدهر، مـــا للـــدهر، مـــا كانـــا

أو تلجأ أى ما يملئ روحها نفجاً فتغترف من أساليب التوكيد مثل النون الثقيلة كقولها:

– لأكتمنَّ الذى فى القلب من حرق

– لا تذكرنَّ الهوى والشوق لو فجعت

(جـ) كثرة أدوات الشرط والجزاء، وأحرف التعليل، والجمل الاعتراضية، وأساليب الدعاء.

(د) بروز النعوت، ولعلك لحظت وصفها لقبيحة والمتوكل "القمر الباهر –الكوكب الزاهر– قضيب أحيف ناضر– فتى أروع مثل الحسام المرهف الباتر". وغير ذلك ما تدركه العين والأذن إدراكاً.

الصورة الفنية:

لا يأمل أحد أن يرى فى شعر فضل، أشعر امرأة فى زمانها !!، أو فى شعر طبقتها: شعراء وشواعر، نصاً لافتاً أو مدهشاً أو مستحقاً العرض على مختبرات التأويل أو فكَّ ما عجز عنه القدامى فى نصوص من استعبدهم الشعر واستفرغ مجهودهم، وأرانا نضطر أن نتقبل –على كره– حكومات من قالوا "أن النساء أعجز عن الابتكار حتى فى الخياطة والطهو والغناء والرقص!" [٤٣]، مرددين –بإكراه– مقولة بشار بن برد" لم تقل امرأة شعراً إلا وظهر الضعف فيه"[٤٤]، وقد لحظت مى خليف فى دراستها "الشعر النسائى فى أدبنا القديم" "أن رصيد الصور الجاهزة التى درج عليها الشعراء وطرقوها كثيراً قد انسحبت –إلى حد كبير– من شعر المرأة، وبخاصة تلك التى رسمت لوحات المقدمات بأنماطها المتعددة، فهى –فى أنماطها التصويرية– باكية شاكية، ومن ثم فإن أكثر الصور تردداً على لغة المجاز والتمنى ما نجه من صبغ خطابية يكثر ترددها من باب التخفيف عن النفس وتضخيم التجربة" [٤٥].

ونرى أن النساء تركن –سوى المسترجلات منهن على ما يذهب الباحثون [٤٦]، أو من هن مثل الخنساء فى نظر بشار بن برد –تشييد عمارة المشهد الشعرى للرجال: قصوراً، وبوائك، وناطحات خلود، وبيوتا عنكبوتية، وزخم عشوائيات فوضوية، وعنين أنفسهن، بإعمار المشهد الشعرى بالثريات والزخرفات والزركشات، وغرس مداه بشجيرات

---

[٤٣] انظر بالتفصيل: د. حمد محمد الحوفى: المرأة فى الشعر الجاهلى–دار نهضة مصر– ١٩٨٠م، ص٦٨٤ وما بعدها.

[٤٤]

[٤٥] الشعر النسائى، ص١٥٨–١٥٩.

[٤٦] انظر د. الحوفى: المرأة فى الشعر الجاهلى (المرأة الشاعرة، شعرهن لا يمثل أنوثتهن من ص٦٧٧، وقد ضرب الحوفى أمثلة للمسترجلات الغربيات، ص٦٨٥ وما بعدها.

من زهور وأقاح، ونَوْر ونُور، وتلوين هواه بشكلة المهج الحرون، وتعطير فضاه بأنواع منوعة من البوح الذكى.

أرادت المرأة –من حيث تدرى– إقامة مشهد شعرى مواز، تؤدى فيه الصورة الفسيفساء، بحجمها بالغ الصغر والدقة والتكثيف والألوان، عروضها الرئيسة فى خيمة خطابها الذى يطوف حوله المعجبون وقد أثنوا عليه بالغلو المفرط والحكم الشطط.

ولم تكن فضل تغنى –وحدها– خارج سرب شواعر العربية، وإن احتفظت بقدر جلى يمثل بصمتها الفنية، وأسلوبها الشعرى، وحرصت –وهى المطبوعة– على أن تجود وتزيين أدواتها ما وسعت لها قدراتها من تجويد.

ومما يحسب لـ "فضل" فى تفعيل البعد الاستعارى فى مشهد الشعرى، تلك الصورة التى استحسنها القدامى، وأشاروا إليها بالتميز والجودة كقولها فى السَّحَر:

قـــد بـــدا شـــبهك يـــا مـــو لاى يحـــــــدو بـــــــالظلام
فانتبـــــه نقـــــض لبناتـــــا ت التـــــــزام واحتشـــــــام
قبـــــل أن تفضـــــحنا عـــــو دة أرواح النيـــــــــــــام

وسوف نشير إلى توافع إيقاع هذه الأبيات بالرؤية التى أرادتها الشاعرة مشيدين – هنا– بحسن صورتيها (شبهك يحدو بالظلام) و(تفضحنا عودة أرواح النيام) مع تضافر هذا التناص (نقض لبناتات) لنرى أخيراً –صوتا نسائياً يمتص بائية امرئ القيس وهو يخاطب أم جندب!!.

ومع هذا يظل هذا البعد لدى –فضل– ذكورى الوجود، بل كاد أن يكون من سقط موائدهم، لاكتة فضل أحياناً، واجترَّته أحياناً، وألصقته بها تلفيقاً وتلزيقاً إلى النحو الذى غابت فيه الأنثى واسترجلت كقولها:

– كـف الفـراق بكـف الصـبر والجلـد.
– مـــر الليـــالى يزيـــد فـــى فكـــره.
– دمـــع عينـــى بـــارق يكـــف.
– لئن أثرت بالمسك سطراً نجدها. لقد أودعت قلبى من الحزن أسطراً

ويعد التشبيه أحد مرتكزات بناء الصورة الفنية لدى "فضل" ، بل يكاد يكون مكونها الرئيس أحياناً، كقولها تصور "قبيحة" جارية المتوكل، وأم ولده "المعتز بالله" وقد خرجت إلى المتوكل يوم نيروز وبيدها كأس بلور بشراب صافى ... الخ.

سلافة كالقمر الباهر فى قدح كالكوكب الزاهرِ
يديرها خشف كبدر الدجى فوق قضيب أهيف ناضرِ
على فتى أروع من هاشم مثل الحسام المرهف الباتر

وتدفع بالتشبيه ليقدم مسحة فنية جيدة فيها حسن وإحسان [٤٧] كقولها توبخ محبوبها (سعيد بن حميد) وقد مال إلى إحدى الجوارى:

– ويحك إن القيان كالشرك المنصوب بين الغرور والعطب.

أو حين تعيد طرح التشبيه فى إيقاع أخاذ ونغم مؤثر، كقولها تصف سعيد بن حميد:

يا من حكاه الياسمين وطيب ريح النرجسِ

واللافت للنظر –فى شعر فضل– أنها لم تعول كثيراً على البعد الكنائى، وهو ما ينتشر بوضوح عند غيرها، ويبدو أن حراكها الاجتماعى نأى بها عن أن تفتقر إلى هذا النوع البيانى، ومن الشواهد التى تلتقطها العين قولها فى بنانها المغنى أو حبيبها الأخير:

فشق بوداد أنت مظهر مثله على أن بى سقماً وأنت طبيب

أو كقولها (وينسب إلى غيرها) ترد على القاسم أبى دلف العجلى حين ابتدأ فقال:

قالوا عشقتُ صغيرة فأجبتهم أشهى المطى إلى ما لم يركب
كم بين حبة لؤلؤ مثقوبة نظمت وحبة لؤلؤ لم تثقب

فقالت "فضل" محافظة على الكناية التى عدل إليها أبو دلف، مقدمة حيثيات دفاع ما آلت إليه، وإن لم تستطع الكناية ألا تحول ما يخدش الحياء:

إن المطية لا يلذ ركوبها ما لم تذلل بالزمام وتركب
والدر ليس بنافع أصحابه حتى يؤلف للنظام بمثقب

---

[٤٧] تشبيهات ابن المعتز ت٢٩٦هـ، يضرب بها المثل فى الحسن والجودة، ويقال إذا رأيت كاف التشبيه فى شعر ابن المعتز فقد جاءك الحسن والإحسان. انظر ثمار القلوب للثعالبى ت٤٢٩هـ، ص٢٢٧.

وقد أدت تراكيب البيتين من جمل إنشائية وتأكيدات، والتماثلات الصوتية والتراكيب المتوازية مما يلحظ فى عجزى البيتين "ما لم – حتى، تذلل – يؤلف، بالزمام – للنظام، وتركب– بمثقب" دورها فى تعضيد الصورة وحسن سبكها.

وتندفع فضل –بطبيعة المرأة الصناع عموماً، وتأثراً ببديع أحوالها الاجتماعية– إلى نول "البديع" العربى لتنسج نفثاتها الشعرية من سداة زخارف البديع وقمة زركشاته بمقادير محددة وذات وظيفة دلالية تعادل –أحيانا– الرؤية التى أرادتها الشاعرة.

تلحظ الأذن –بداهة– مجئ التصريح فى نتفها الشعرية، وكأننا مقدمون على سماع قصيدة أو مطولة إذ بنا أمام بيتين أو ثلاثة أو أربعة أبيات، وكأن فضل وهى الأكثر بروزاً فى هذا الأمر– أرادت أن تضغط القصيدة فى نتفة أو أن تخبرنا أن نتفها حاملة لكل ملامح القصيدة الوراثية، كقولها:

يـــا عـــالى الســـن ســـيئ الأدب شـبت وأنـت الغـلام فـى الطـرب
يـــا مـــن أطلـــت تفرســـى فـــى وجهـــه وتنفســـى
قـــالوا لنـــا بالقـــاطول مشـــتانا ونحـــن نأمـــل صـــنع الله مولانـــا
إن خنســـاء لا جعلـــت فـــداها اشـــتراها الكســـار مـــن مولاهـــا

وتتكى فضل على مفضل القضاء والمقابلة إلى درجة التغنى بنوافر الأضداد كقولها فى سعيد بن حميد:

الصبر ينقص .. والبلاء .. يزيد
والدار دانية .. وأنت .. بعيد

أو كقولها تكمل ما وصف المتوكل به حاله وحال من يهوى:

تصـــد وأدنـــو بـــالمودة جاهـــدا وتبعـــد عنـــى بالوصـــال وأقـــرب

أو كقولها، تعترف لسعيد بن حميد، واصفة ما بها:

بثثـت هـواك فـى جسـمى وروحـى فـــألف فيهمـــا طمعًـــا بيـــاس

ولا تزال فضل تستشرف موارد البديع كقولها:

أعـوذ بحسـن الصـفح مـنكم . وقبلنـا بصـفح وعفـو مـا تعـوذ مـذنب

المصادر والمراجع

- ابن ظافر الأزدي، بدائع البدائه. كتاب إلكتروني.
- ابن قتيبة، الشعر والشعراء (كتاب إلكتروني مرقم آلياً).
- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط دار الكتب الشرقية.
- أبو الحسن علي بن عبد العزيز القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه.
- أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تحقيق : سمير جابر، دار الفكر – بيروت، الطبعة الثانية.
- أثير محسن الهاشمي(العراق) ، التخييل عند حازم القرطاجني، مجلة عود الند،٢٤٧http://www.oudnad.net/spip.php?article
- إحسان عباس. تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط دار الثقافة. بيروت – لبنان، ١٩٨٣م.
- بلعالية محمد (الجزائر)، حازم القرطاجني وانصهار النظم والتخييل، مدونة اللغة العربية.
- ثاير فالح علي كيطان، ذو الرمة في معايير النقد القديم والحديث، مخطوط ماجستير مقدم لجامعة بغداد.
- شهاب الدين أحمد بن محمد بن أحمد بن يحيى، أبو العباس المقري التلمساني، أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض، حققه: مصطفى السقا وآخرون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة. ١٩٣٩م.

- عبد الجليل شوقي. قضايا البناء الفني في النقد الأدبي خلال القرن الهجري الثامن: أشكال التلقي ومظاهر التجديد، (شبكة الألوكةwww.alukah.net).
- عبد الوهاب صديقي (المغرب)، لسانيات النص في التراث النقدي العربي ، حازم القرطاجني نموذجا، مجلة طنجة الأدبية، ./http://www.aladabia.net
- عبده عبد العزيز قلقيلة، النقد الأدبي في المغرب العربي، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ٢٠٠٧م.
- عناد غزوان، أصداء دراسات أدبية نقدية، من منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق ٢٠٠٠م.
- فخر الدين بن شاكر، النظرية النقدية والبلاغية في كتاب "منهاج البلغاء" للقرطاجني. (المكتبة الشاملة).
- قدامة بن جعفر، نقد الشعر.
- محمد بن سلّام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط دار المدني – جدة.
- محمد صالح الشنطي، نظرية النقد العربي القديم في ضوء الخطاب الثقافيالعام. (بحث على الشبكة)
- محمد صلاح زكي أبو حميدة، عناصر الشعرية عند حازم القرطاجني، بحث بمجلة جامعة الأزهر.(غزة).
- محمد مرتاض، النقد الأدبيّ القديمفي المغرب العربيّ– نشأته وتطوره، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق سنة ٢٠٠٠م.

- المرزباني، أبو عبيد الله بن محمد بن عمران بن موسى، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، كتاب إلكتروني.
- مصطفى الغرافي، الأبعاد التداولية لبلاغة حازم من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، (الحوار المتمدن–العدد: ٣٨٢٣ – ٨/ ٢٠١٢م).
- المقريزي، أحمد بن علي بن عبد القادر، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، (ط دار الكتب العلمية، بيروت).