مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (38) العدد (3)2016
Tishreen University Journal for Research and Scientific Studies - Arts and Humanities Series Vol. (38) No. (3) 2016

البَدِيعُ بين الأَداءِ النَّقديِّ والتَّشكيلِ النَّصِّيِّ
فِي كتابِ "نقدِ الشِّعرِ" لقُدامةَ بنِ جعفر

الدُّكتورة وضحى يونس*
مُصطَفى أحمَد الحسن**

(تاريخ الإيداع 29 / 2 / 2016. قبل للنشر في 31 / 5 / 2016)

□ ملخّص □

يسعى هذا البحثُ إلى اختبارِ فاعليَّةِ البَديعِ فِي المضمارِ النَّقديِّ عند قُدامةَ بنِ جعفر [ت337هـ] فِي كتابِ "نقدِ الشِّعرِ"، بعد أنْ اتَّهمَهُ باحثون كُثرٌ؛ بأنَّهُ أوَّلُ ناقدٍ بلاغيٍّ شكليٍّ ساعدَ عَلى الجنوحِ إلى الشَّكليَّةِ، والنَّقدِ الصِّياغيِّ فِي النَّقدِ العربيِّ القديمِ؛ لأنَّهُ حدَّدَ عناصرَ المذهبِ البديعيِّ عَلى نحوٍ منطقيٍّ دقيقٍ، ويرجعُ الاضطرابُ فِي الإلمامِ بمفهومِ البديعِ عند قُدامةَ، إلى عدمِ التَّمييزِ بين البديعِ بوصفِهِ منهجاً نقديّاً يعتمدُ البُعدَ الأسلوبيَّ فِي مُقاربةِ النُّصوصِ الأدبيَّةِ، والبديعِ بوصفِهِ قيمةً زخرفيَّةً شكليَّةً، وقد كانَ قُدامةُ يرومُ مِن وراء تحديدِهِ هذا بيانَ أمرَين، هُما: أنَّ البديعَ يحظَى بازدواجيَّةِ الوظيفةِ؛ إذ يُسهمُ فِي الأداءِ النَّقديِّ، كما يُسهمُ فِي التَّشكيلِ الإبداعيِّ للنَّصِّ الأدبيِّ، وقُدامةُ فِي صنيعِهِ هذا لم يكن قصدُهُ التَّأسيس لأحدِ فنونِ البيانِ العربيِّ، وإنْ كانَ بعضُ الدَّارِسين قَد فهمَ منهُ ذَلِك؛ وإنَّما حاولَ أَنْ يتلمَّس مواطن الشِّعريَّةِ فِي نصُوصِ القُدمَاءِ والمُحدَثِين فِي ظلِّ الخُصُومةِ؛ إذ جعلَ البَدِيعَ جزءاً لا يتجزَّأُ مِن نظريَّتِهِ الشِّعريَّةِ.

إذاً، فمِنْ أولى مهام هذا البحثِ التَّحقُّقُ مِن فرضيَّة مفادُها: هل ساعدَ بديعُ قُدامةَ بنِ جعفر عَلى كثافةِ الزَّخرفةِ الشَّكليَّةِ والتَّصنُّعِ فِي التُّراثِ الأدبيِّ العربيِّ، واتَّجهَ بالنَّقدِ وجهةً شكليَّةً بلاغيَّةً؟ أَم إنَّهُ استطاعَ أَنْ يرفدَ النَّقدَ بمادَّةٍ مُصطلحيَّةٍ مرنةٍ قابلةٍ للتَّداولِ النَّقديِّ فِي ظِلِّ تحديدِهِ الدَّقيقِ لأساليبِ البديعِ فِي التُّراثِ الأدبيِّ العربيِّ؟

الكَلماتُ المفتاحيَّةُ: البديعُ، الصِّياغةُ، البيانُ، التَّصنُّعُ، الشِّعريَّةُ [poetics].

* مُدرّسة – قسم اللُّغة العربيَّة –كليَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة –جامعة تشرين– اللَّاذقيَّة– سورية.
** طالب ماجستير – قسم اللُّغة العربيَّة –كلّيَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة –جامعة تشرين– اللَّاذقيَّة– سورية.

مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (38) العدد (3)2016
Tishreen University Journal for Research and Scientific Studies - Arts and Humanities Series Vol. (38) No. (3) 2016

Al-Bade'e" between critical performance and textual formalism In Qhudama ibn Ja'afer "Naked Al Sha'ar" book

Dr. Wadha Ahmed Youness*
Mostafa Ahmed Alhasan**

(Received 29 / 2 / 2016. Accepted 31 / 5 / 2016)

□ ABSTRACT □

This research aims to choose the efficiency of Al- Bade'e in the critical field at Qudama bin jaafar (337) in his book [Naked Al Sha'ar] . Many researchers accused him that he is the first formalist rhetorical critic who help to heel to formalism and tinctorial criticism at the ancient Arabic criticism . He defined the elements of Al Badeeism in an accurate logical way. The disorder in understanding Al Badee principle at Qudama is because he didn't discriminate between Al-Bade'e as Critical method which depend on the stylish dimension when he compares the literary texts and Al-Bade'e as a formal ornamentation value. Qudama aimed of this defining two matters: First, Al Badee has a function duplicity , where he contributes in the critical performance and the creative formalism of the literary text. By this, he didn't aim to establish one of the Arabic clarity arts. However, some scholars understood that from him. He tried to get the poetry places at ancient and modern texts despite their enmity. He make "Al-Bade'e" as an important part of his poetics theory.

Then, one of the first tasks of this research is to verify the hypothesis which is " Did Bade'e of Qudama bin Jafar help the intensity of formal ornamentation and the artificiality in the Arabic literary heritage ? Did he take a rhetorical formalism side by criticism? Or, Could he support the criticism by a flexible and academic subject which is capable to the critical deliberation when he defined the styles of Al Badee in the Arabic literary heritage ?

Keyword: "Al-Bade'e", form , clarity , artificiality , poetics .

*** Professor, Department of Arabic, Faculty of Arts and Humanities, Tishreen University , Lattakia, Syria.**
**** Postgraduate Student, Department of Arabic Language, Faculty of Arts and Humanities, Tishreen University, Lattakia, Syria.**

مُقدِّمةُ:

شكَّلَ القرنُ الثَّالثُ الهجريُّ مُنعطفاً مُهمّاً عَلى خارطةِ تطوُّرِ النَّقدِ العربيِّ؛ إذ خَطَا فِيهِ النَّقدُ خطوةً نوعيَّةً؛ تمثَّلتْ فِي بواكيرِ الدِّراساتِ النَّقديَّةِ المُؤمثلةِ عَلى يدِ كبارِ نُقَّادِهِ، وقَد دَفَعَتهُم إلى ذَلِك عواملُ كثيرةٌ، مِن أهمِّها: الخُصُومةُ؛ تِلك الَّتي قسمتِ الشِّعرَ إلى عهدَين؛ قدِيمٍ ومُحدَثٍ، وفِي ظِلِّ هذهِ القسمةِ القاصرةِ، جاءتْ مُحاولاتٌ نقديَّةٌ للنَّأي بأحكامِ القيمةِ عَن سطوةِ التأثيريَّةِ والانفعاليَّةِ، مُحاولةً التَّشبثَ بالموضُوعيَّةِ، المُستندةِ إلى الاحتكامِ إلى مُقوِّماتٍ نصيَّةٍ، بعيداً عَن ظرُوفِ مُبدعِ النَّصِّ الخارجيَّةِ ما استطاعت، ولعلَّ فِي طليعةِ هذهِ المُحاولاتِ مُحاولةَ قُدامةَ بنِ جعفر، فِي كتابِ "نقدِ الشِّعرِ"؛ الَّذي سارَ فِيهِ عَلى هدًى مِن خُطَا ابنِ المُعتزِّ [ت 296هـ]، وهذهِ المُحاولةُ كانتْ تطمحُ إلى تأسيسِ منهجيَّةٍ فِي النَّقدِ، تنطلقُ مِن فكرةٍ مُؤدَّاها: أنَّهُ يُمكنُ الحِفاظُ عَلى المورُوثِ، ورفدُهُ بِما يقتضيهِ العصرُ مِن ملامحِ الحَدَاثةِ والتَّجديدِ؛ لأنَّ إيثارَ اللُّغويِّينَ القديمَ وتشددَّهُم قيَّدَ حركةَ الإبداعِ.

ولمَّا كانتِ الخُصُومةُ الدافعَ الرئيسَ وراء التباينِ فِي الفكرِ النَّقديِّ، وقسمةِ الشِّعرِ إلى عهدَين، كان البديعُ فِي مُقدِّمةِ عناصرِ الخُصُومةِ، إنْ لمْ نَقُلْ هُو السَّببُ فِيها؛ إذ يُعدُّ أحدَ أبرزِ مظاهرِ التَّجديدِ فِي الشِّعرِ العربيِّ، وقَد وُصفتْ هذهِ الحركةُ بأنَّها حركةٌ عنيدةٌ؛ نظراً لإصرارِها عَلى التَّجديدِ، فِي ظلِّ الرَّفضِ الشَّديدِ لَها مِن أصحابِ النُّفوذِ الواسعِ فِي الأدبِ والنَّقدِ، وقَد حَدَثَ ذَلِك نتيجةَ الانفتاحِ الحضاريِّ فِي العصرِ العبَّاسيِّ؛ إذ أسهمتِ التَّرجمةُ عَن آدابِ الأُممِ الأُخرى فِي احتذاء بعضِ أساليبِها، وإنْ كانت موجُودةً فِي التُّراث العربيِّ؛ طلباً للتَّجديدِ، فغدتْ صنعةُ البديعِ ميداناً للتَّنافسِ فِي الإبداعِ، وفِي ظِلِّ هذا التَّحوُّلِ، يُمكنُنا أَنْ نُميِّزَ بين اتِّجاهَين فِي تناولِ البديعِ فِي المُدوَّنةِ النَّقديَّةِ العربيَّةِ، **أحدُهُما:** ينظرُ إلى البَديعِ بوصفِهِ أداةً نقديَّةً كاشفةً عَن مواطِنِ الجمالِ، وأَسرارِ الجذبِ فِي العملِ الأدبيِّ. و**الآخرُ:** ينظرُ إلى البَديعِ بوصفِهِ مظاهرَ لُغويَّةً تُسهمُ فِي التَّشكيلِ النَّصِّيِّ.

أمَّا قدامةُ بنُ جعفر فقد جمعَ بين الاتِّجاهين؛ إذ رأَيناهُ استطاعَ أنْ يُدخلَ البديعَ فِي نقدِ الأسلوبِ الأدبيِّ، عندما جعلَهُ عامِلاً مُهمّاً مِن عواملِ المُفاضلةِ بين الشُّعراءِ، فكانَ بِذَلِك أداةً مطواعةً لتمييزِ جيِّدِ الشِّعرِ مِن رديئِهِ، وبعدُ فهو مِن أوائل الباحثين فِي فنِّ دراسةِ الأساليبِ، وبلاغتِها عَن طريقِ البديعِ، كما حاولَ أنْ يضعَ معاييرَ يُمكنُ لمُبدعِ الشِّعرِ أَنْ يأخذَ بِها لينأى بنتاجِهِ عَن مُسبِّباتِ الرَّداءةِ، ولكنْ قلَّةٌ مِن الباحِثِين مَنْ استطاعَ أنْ يقبضَ عَلى الجوهرِ النَّقديِّ لمفهومِ البَديعِ عند قُدامةَ بنِ جعفر؛ لأنَّهُم نظروا إليهِ عَلى أنَّهُ قيمةٌ فنِّيَّةٌ وزخرفةٌ شكليَّةٌ لا يدخلُ فِي عواملِ بلاغةِ الكلامِ.

أَهَمِّيَّةُ البحثِ وَأَهدافُهُ:

يحاولُ هذا البحثُ أنْ يتناولَ مفهُومَ البَديعِ عند قُدامةَ بنِ جعفر بمنهجٍ أكثر عُمقاً واتِّساعاً فِي الرُّؤيةِ، مِن حيثُ: تركيبُهُ الأُسلوبيُّ البِنيويُّ عَلى نحوٍ يتخطَّى فِيهِ نظرةَ مَن يُقزِّم مفهومَهُ مِن جهةٍ، ويجلوَ عَنهُ اتِّهامَهُ بالشَّكليَّةِ والزَّخرفيَّةِ الَّتي عَلِقَتْ بِهِ، وعدمِ فاعليَّتِهِ فِي إنتاجِ بلاغةِ الكَلامِ مِن جهةٍ ثانيةٍ، وعَلى هذا يكونُ البحثُ قَد ارتادَ خَطوةً يحسبُها جديدةً فِي مجالِ الدِّراساتِ النَّقديَّةِ المُرتكزةِ عَلى البَديعِ بوصفِهِ أُسلوباً.

منهجيَّةُ البحث:

مادامَ المنهجُ ضرورةً علميَّةً لضبطِ الأداةِ المعرفيَّةِ فِي الاستنطاقِ والنَّقدِ، سيتَّخذُ البحثُ المنهجَ الوصفيَّ مشفُوعاً بالتَّحليلِ أداةً لَهُ لمُعالجةِ مَا أُثيرَ مِن تساؤلاتٍ؛ لأنَّ المُعالجةَ تقتضِي الوقوفَ عند بعضِ الموادِ الشِّعريَّةِ والنَّقديَّةِ، وتحليلَها؛ للكشفِ عَن أبعادِ اختياراتِ النَّاقدِ ورؤيتِهِ النَّقديَّةِ فِي هذهِ القضيَّةِ.

1. كتابُ "نقدِ الشِّعرِ":

لابُدَّ لنا قبل الولوجِ فِي تناولِ القضيَّةِ المطرُوحةِ أعلاه مِن أنْ نتحدَّثَ عَن كتابِ قُدامةَ "نقدِ الشّعرِ"، قليلاً، وطبيعةِ المنهجِ المُتَّبعِ فيهِ؛ لنتبيَّنَ مكانةَ الأساليبِ البديعيَّةِ، الَّتي جعلَها جزءاً لا يتجزَّأُ مِن نظريَّتِهِ النَّقديَّةِ، فنقولُ: لقد أحسنَ قُدامةُ بنُ جعفر فهمَ التُّراثِ العربيِّ، وأخذَ بقسطٍ وافرٍ مِن ضروبِ الثَّقافةِ الوافدةِ، ولاسيَّما اليونانيَّةُ، وقد أسعفتهُ هذهِ الثُّنائيَّةُ فِي بناءِ قاعدةٍ منطقيَّةٍ لنقدِهِ؛ إذ انطلقَ مِن مُسلَّماتٍ تترسَّخُ فِي الذِّهنِ العربيِّ، لا يستطيعُ أحدٌ إنكارَها كائناً مَنْ كانَ، ألا وهي أسبابُ الشِّعرِ المفردةِ: اللَّفظُ، والمعنى، والوزنُ، والقافيةُ [1]، وجعلَها مرتكزاً لهُ فِي سبيلِ تحقيقِ غايتِهِ المنشودةِ، فِي إقامةِ علمٍ لنقدِ الشِّعرِ؛ يهدفُ مِن ورائِهِ تخليصَ جيِّدِ الشِّعرِ مِن رديئِهِ، وهي مُحاولةٌ شأنُها شأن غيرها قد تلقى رواجاً أو تذوي وتخملُ.

فقد وضـعَ قُدامة لكتابِ "نقدِ الشِّعرِ" منهجاً نقديّاً جديداً، وهو منهجٌ عقليٌّ محضٌ بعيدٌ عَن روحِ التَّذوُّقِ؛ الَّذي هو الأَساسُ فِـي تفسيرِ الشِّعـرِ وفهمِـهِ ونقـدِهِ [2]؛ إذ يبحـثُ الفصلُ الأوَّلُ فِي الإطارِ التَّنظيريِّ للشِّعرِ وحدِّهِ مِن منظورٍ منطقيٍّ، وأمَّا الفصلان الثَّاني والثَّالثُ؛ فيُفصِّلان الحديثَ عَن نعوتِ عناصرِ الشِّعرِ وعيوبِهِ، وقد اقتضتْ نظرةُ قُدامةَ المنطقيَّةُ، مُنذُ البدءِ، أنْ ينظرَ في الشِّعرِ، ويحدَّهُ بحدودٍ تفْصِلُهُ عمَّا سواهُ، والحدُّ لُغةً: الحاجزُ بينَ شيئين [3]، وبعدُ كانَ عليهِ فِي الخطوةِ الثَّانيةِ، أنْ يفْصِلَ بينَ مكوِّناتِ الشِّعرِ ذاتِها، وإنْ كانَ فصلاً إجرائيّاً؛ ليصلَ إلى نتائجَ مِن شأنِها أنْ تتوخَّى الدِّقَّةَ التَّامَّةَ فِي النَّتائجِ؛ الَّتي سيصلُ إليها مِن منظورِ الحكمِ عَلى الشِّعرِ بالجَودةِ والرَّداءةِ.

نَظَرَ قُدامةُ فِي الشِّعرِ فوجدَهُ يقتصرُ عَلى أربعةِ أسبابٍ، هي: اللَّفظُ، والمعنى، والوزنُ، والقافيةُ، بمعنى أنَّ وجودَ الشِّعرِ مُتوقِّفٌ عَليها، وقَد أحاطَ بِها حدُّهُ للشِّعرِ، إذ قالَ هو: «قولٌ موزُونٌ مُقفًّى يدلُّ عَلى معنى» [4]. هذهِ العناصرُ أو الأسبابُ، كما يسمِّيها قُدامةُ، فِي الطبيعةِ الشِّعريَّةِ، لابُدَّ لها مِن أَنْ تأتلفَ مع غيرِها مِن أخواتِها، وبِذَلِك تتكوَّنُ مِنها أربعةُ أسبابٍ مُركَّبةٍ وفقاً لنظرتِهِ، وهي: ائتلافُ اللَّفظِ مَع المعنى، وائتلافُ اللَّفظِ مَع الوزنِ، وائتلافُ المعنى مَع الوزنِ، وائتلافُ المعنى مَع القافيةِ [5]؛ ولأنَّ الأمرَ كَذَلِك، فالشِّعرُ «ضربٌ مِن الكَلامِ مُؤلَّفٌ مِن عناصرَ؛ وكُلُّ مؤلَّفٍ مِن عناصرَ لا يمكنُ أنْ يكونَ جيِّداً عَلى الإطلاقِ، ولا رديئاً عَلى الإطلاقِ» [6]؛ بل «يحتملُ أنْ يتعاقبَهُ الأمران؛ مرَّةً هذهِ، وأُخرى هذهِ عَلى حسبِ ما يتَّفقُ» [7]، وحيالَ ذَلِك يجدُ النَّاقدُ نفسَهُ إزاء ثمانيةِ أسبابٍ لابُدَّ لَهُ مِن النَّظرِ فِيها، وتفتيشِها واحداً تلو الآخر إذا أرادَ تخليصَ جيِّدِ الشِّعرِ مِن رديئِهِ، ومِن هذا المُنطلقِ المنطقيِّ، استطاعَ قُدامةُ أنْ يُدخلَ البديعَ فِي النَّسيجِ التَّكوينيِّ لنظريَّتِهِ النَّقديَّةِ؛ إذ تحدَّثَ عَن أساليبِ البديعِ فِي الفصلِ الثَّاني، وجعلَها نعوتاً لأسبابِ الشِّعرِ الثَّمانيةِ.

2. مفهُومُ البديعِ عند قُدامةَ بنِ جعفر:

لم يسعَ قُدامةُ بنُ جعفر إلى تأسيس علمٍ للبديعِ؛ وإنَّما اهتدى بصنيعِ ابنِ المعتزِّ فِي كتابِ "البديع"؛ إذ حاولَ أنْ يضعَ علماً للنَّقد تامّاً؛ لتخليصِ جيِّد الشِّعر مِن رديئِهِ، بعد أن رأى تقصيرَ مَن سبقوهُ فِي هذا المضمار لقولِهِ: «فأمَّا عِلمُ

---

[1] يُنظرُ: ابن جعفر، قُدامة. *نقد الشِّعر*. تح: محمَّد عبد المنعم خفاجي، ط1، الجزيرة للنَّشر والتَّوزيع، القاهرة، 2006م، صـ 59.

[2] يُنظرُ: إبراهيم، مصطفى. *في النَّقد الأدبيّ القديم عند العرب*. [د.ط]، مكَّة للطِّباعة، القاهرة، 1998م، صـ191.

[3] يُنظرُ: ابن منظور، محمد بن المُكرَّم. *لسان العرب*. ط1، دار صادر، بيروت، [د ت]، مادَّة: بدع، مج2/ج9/799.

[4] ابنُ جعفر، قُدامة. *نقد الشِّعر*، صـ 55.

[5] يُنظرُ: *المصدر السَّابق*، صـ 60.

[6] العاكوب، عيسى. *التَّفكير النَّقديُّ عند العرب، مدخل إلى نظريَّة الأدب العربيّ*. ط1، دار الفكر، دمشق،1997م، صـ 204.

[7] ابنُ جعفر، قُدامة. *نقد الشِّعر*، صـ 55.

جيِّد الشِّعرِ مِن رديئِهِ فإنَّ النَّاسَ يخبطُونَ فِي ذَلِك مُنذُ تفقَّهُوا فِي العُلومِ، فقليلاً مَا يُصِيبُونَ»[1]، ومَن كانَ هذا هدفهُ فلابُدَّ لهُ مِن مُصطلحٍ قارٍّ، يمكنُ الرُّكونُ إليهِ فِي إطلاقِ الأحكامِ النَّقديَّةِ، وهنا جاءَ قُدامـة بن جعفر وعرَّفَ الشِّعرَ: بأنَّهُ "قولٌ مـوزونٌ مقفًّى يدلُّ على معنًى"، وهو تعريفٌ منطقيٌّ أشبهُ بالقاعدةِ النَّحويَّةِ الَّتي لا مكانَ لها فِي الفنِّ، وقد أرجعَ البنداريُّ هذا الخللَ فِي التَّعريفِ إلى فهمِهِ القاصرِ لمفهومِ الشِّعرِ؛ إذ فهمَ الشِّعرَ عَلى أنَّهُ صنعةٌ ظاهرةٌ، ولم يتتبَّعْ مراحلَ تخلُّقِ النَّصِّ الشِّعريِّ على النَّحو الَّذي صنعَهُ ابنُ طباطبا* [ت322هـ]، وإنَّما اكتفى بتناولِ نقطتَين فِيهِ، **هُما:** الاختيارُ الحُرُّ، والتَّجويدُ الفنِّيُّ[2]، مِن هذا المُنطلقِ عدَّ الشِّعرَ صناعةً[3] شأنها شأن غيرِها مِن الصِّناعاتِ الأُخرى؛ ولمَّا كانَ الشِّعرُ صناعةً، كانَ عليهِ أنْ يخضـعَ لمُكوِّنَيـن، **هُما:** المادَّةُ والصُّـورةُ[4]، أو المعنى واللَّفظُ؛ ولأنَّ الأمـرَ كَذَلِك، فإنَّ التَّجويدَ فِي الصِّناعةِ الشِّعريَّةِ؛ إنَّما يلحقُ الصُّورةَ لا المادَّةَ، بحسبِ تصوُّرِ قُدامةَ، ولعلَّ هذا التَّصوُّرَ المنطقيَّ المُتأثِّرَ بالفلسفةِ إلى حدٍّ كبيرٍ، دفعَهُ إلى الإيمانِ بمقولاتٍ كثيرةٍ، **أوَّلُها:** «أنَّ المعاني كُلَّها معروضةٌ للشَّاعرِ، ولهُ أنْ يتكَلَّمَ مِنها فِيما أحبَّ وآثرَ، مِن غيرِ أنْ يحظرَ عليهِ معنًى يرومُ الكلامَ فيهِ»[5]. **وثانيها:** أنَّه لا يُؤخذُ عَلى الشَّاعرِ مُناقضةُ نفسِهِ فِي موضِعَين؛ «لأنَّ الشَّاعرَ ليس يُوصفُ بأنْ يكونَ صادِقاً. بل إنَّما يُرادُ مِنهُ إذا أخذَ فِي معنًى مِن المعاني كائناً ما كان أنْ يجيدَهُ فِي وقتِهِ الحاضرِ»[6]. **وثالثُهما:** وهي مقولةُ «أحسنُ الشِّعر أكذبُهُ»[7]، هذهِ المقولاتُ ولَّدتْ أسواً أثرٍ فِي الفصلِ بينَ المعنى وصياغتِهِ؛ إذ أباحَ للشَّاعرِ أنْ يتناولَ مـا شاءَ مِن المعاني، مشروطاً بأنْ يُطلقَ عنان طبعِهِ فِي الصَّنعةِ والتَّأنُّقِ، وقد أسهمتْ هذهِ المقولاتُ على نحوٍ كبيرٍ فِي فصلِ الشِّعرِ عَن الحقِّ والخيرِ، وبذلك أدخلَـهُ فِي المضمارِ الجماليِّ فقط، ولمَّا فَصَلَ قُدامةُ بينَ المادَّةِ والصُّورةِ، وقال: إنَّ «الغـرضَ فِي كُـلِّ صناعـةٍ إجـراءُ ما يُصنعُ ويُعملُ بِها عَلى غايـةِ التَّجويدِ والكمالِ»[8]؛ فإنَّ «كُلَّ جهـدِ الشَّاعرِ ينبغي أنْ ينـصرفَ إلى تجويدِ الصُّـورةِ، أمَّا المعاني فكينونةٌ ساكنـةٌ لا مجالَ للتَّجويـدِ فِيها»[9]، ولعلَّ صنيعَهُ هذا جاءَ بوصفِهِ ردَّةَ فعلٍ عَلى طغيانِ الذَّاتيَّةِ والانطباعيَّةِ فِي النَّقدِ؛ لذلك حاولَ أنْ يُقصي الذَّوقَ مِن ميدانِ النَّقدِ ما استطاعَ؛ لأنَّهُ لا مكانَ للعاطفةِ فِي علمٍ موضوعيٍّ ميدانُهُ نقدُ الشِّعرِ، مِن هنا اتَّضحَ لنا هدفُ قُدامةَ بن جعفر مِن بديعِهِ؛ إذ اتَّخذَهُ أداةً نقديَّةً تستندُ إلى مُصطلحٍ قارٍّ للحدِّ مِن انطباعيَةِ النَّقدِ وذاتيَّتِهِ فِي ظلِّ غيابِ

---

[1] ابن جعفر، قدامة. *نقد الشِّعر*، صـ 52.

[*] يرى الباحث أنَّ صفات تجويد النَّصِّ الشِّعريِّ عند ابن طباطبا، ترجع إلى ثلاث قوى مترابطة، أوَّلُها: كمال العقل الَّذي به يميِّز الشَّاعر الأضداد، فيعرف ما هو صالح لشِّعره فيأخذ به، وما هو غير صالح لشعره فينأى عنه ويتجنَّبه. وثانيها: لزوم العدل، ويُراد بذلك: التَّسوية في الاهتمام بكلِّ قيم النَّصِّ، فيُعطي كلَّ قيمة حقَّها في الاهتمام، فيُعنى بالمعنى قدر عنايته باللَّفظ ، ويُعنى باللَّفظ قدر عنايته بالوزن، وكذلك بالتَّصوير، وبالوصف؛ لأنَّ الحكم بالجودة لن يتناول قيمة دون أخرى؛ إذ سيكون الحكم كليّاً. وثالثُها: القدرة على التَّمييز؛ فيؤثر الحسن، ويتجنب القبيح، ويضع العناصر مواضعها الصَّحيحة حال نظرته الأخيرة إلى النَّصِّ. يُنظر: البنداري، حسن. *الصَّنعة الفنِّيَّة في التُّراث النَّقديِّ*، ط1، مركز الحضارة العربيَّة، القاهرة، 2000م، صـ 43.

[2] يُنظرُ: *المرجع السَّابق*، صـ 54.

[3] يُنظرُ: ابن جعفر، قُدامة. *نقد الشِّعر*، صـ 55.

[4] يُنظرُ: *المصدرُ السَّابقُ*، صـ 56.

[5] *المصدرُ السَّابقُ*، صـ 56.

[6] *المصدرُ السَّابقُ*، صـ 58.

[7] *المصدرُ السَّابقُ*، صـ 82.

[8] *المصدر السَّابق*، صـ 55.

[9] العاكوب، عيسى. *التَّفكيرُ النَّقديُّ عند العرب، مدخل إلى نظريَّة الأدب العربيّ*، صـ 205.

المُصطلحِ وتخبُّطِ النَّاس فِي هذا العلم، كما حاولَ أن يضعَ معاييرَ يُمكنُ لمُبدعِ الشِّعر أن يسيرَ على هدًى مِنها حتَّى ينأى بنتاجِهِ عَن مزالقِ الرَّداءةِ، فالبديعُ، إذاً، عند قُدامةَ بن جعفر يحظى بازدواجيَّةِ الوظيفةِ، وإنْ جنحَ بِهِ إلى الصِّياغةِ قليلاً.

أمَّا عَن أساليبِ البديعِ في كتابِ نقد الشِّعر فهي: التَّرصيعُ، والتَّصريعُ، والغُلُوُّ، والتَّشبيهُ، وصحَّـةُ التَّقسيمِ، وصحَّـةُ المُقابلةِ، وصحَّـةُ التَّفسيـرِ، والتَّتميـمُ، والمُبالغةُ، والتَّكافُؤُ، والالتفاتُ، والمُساواةُ، والإشارةُ، والإردافُ، والتَّمثيلُ، والمُطابقةُ، والمُجانسةُ، والتَّوشيحُ، والإيغالُ، والاستعارةُ[1]. ونعجبُ منهُ أنَّهُ تحدَّثَ عَن الاستعارةِ فِي معرضِ حديثِهِ عَن "المُعاظلةِ"؛ إذ نعتَها بأنَّها فاحشُ الاستعارةِ.

والجدير ذكرهُ أنَّ قُدامةَ لم يكن بِدْعاً فِي كُلِّ ما جاءَ بهِ؛ بل سبقَهُ ابنُ المُعتزِّ إلى بعضِ الأساليبِ، وإنْ تباينا فِي التَّسميةِ، والحقُّ أنَّ قُدامةَ وُفِّقَ فِي بعضِ ما جاءَ بهِ مِن أساليبَ جديدةٍ وأخفقَ، أو لِنقل لم يُصبْ في بعضِها، ولاسيَّما تِلك الَّتي ترسَّمَ فِيها ثقافتَهُ المنطقيَّةَ، وهي: صحَّةُ التَّقسيمِ، وصحَّةُ المُقابلةِ؛ فهذهِ النُّعوتُ أبعدُ عَن أنْ تكونَ خصيصةً مِن خصائصِ المعاني الشِّعريَّةِ وحدَها؛ بل هي ألصقُ بلُغةِ النَّثرِ مِنها بلُغةِ الشِّعرِ، لهذا لا نجدُ لابنِ المُعتزِّ الشَّاعرِ الأديبِ شيئاً مِن الكلامِ على هذا التَّقسيمِ في بديعِهِ[2]، ومردُّ ذلك أنَّهُ ليس مِن شأنِ مُتلقِّي الشِّعرِ أنْ يتتبَّعَ، وهو فِي غمرتِهِ الجماليَّةِ، الجماليَّةِ، كُلَّ ما مِن شأنِهِ أنْ يصرفَهُ عَنها ويكدَّ ذهنَهُ.

وبهذا يكونُ قد اتَّضحَ لنا كيفَ تناولَ قُدامةُ الأساليبَ البديعيَّةَ عَن طريقِ ثُنائيَّةٍ مُتبادلةٍ بينَ الأسبابِ، واستطاعَ أنْ يتحدَّثَ عَن مسألةِ الجودةِ والرَّداءةِ فِيها عَن طريقِ منظومةٍ علائقيَّةٍ محكُومةٍ بالفكرةِ الفلسفيَّةِ، وفقاً للقياسِ المنطقيِّ الآتي: **المُقدِّمةُ الكبرى:** للشِّعرِ صناعةٌ. **المُقدِّمةُ الصغرى:** الغرضُ مِن كُلِّ صناعةٍ إجراءُ ما يُصنعُ على غايةِ التَّجويدِ. **النَّتيجةُ:** كُلُّ مَنْ كانَ معهُ مِن قوَّةِ الصِّناعةِ ما تُبلِّغُهُ غاية التَّجويد كانَ شاعراً حاذقاً تامَّ الحذقِ، أمَّا مَنْ قصَّرتْ بهِ قوَّتُهُ فِي الصِّناعةِ الشِّعريَّةِ عَن غايةِ التَّجويدِ، فيُعطَى اسماً يوافقُ قربَهُ مِن هذهِ الغايةِ أو بعدَهُ عَنها. **النَّتيجةُ الكُلِّيَّةُ:** أنَّ الشُّعراءَ عندَ قُدامةَ ثلاثةُ أصناف، هُم: قويُّ الصِّناعةِ، وضعيفُ الصِّناعةِ، وبين القويِّ والضَّعيفِ؛ وهُم الأوساطُ[3]، وبهذهِ النَّتيجةِ أراحَ قُدامةُ نفسَهُ، ووصلَ إلى مُبتغاهُ؛ إذ وضعَ عِلماً للنَّقدِ وفقاً لمنهجٍ واضحٍ وقواعدَ صارمةٍ.

3. البديعُ بين الأداءِ النَّقديِّ والتَّشكيلِ النَّصِّيِّ:

يُمكنُ أَنْ نُعالجَ هذا المبحثَ بعد أنْ نقسمهُ تقسيماً إجرائيّاً، رأينا بذورَهُ فِي فكرِ قُدامةَ النَّقديِّ، إلى أساليب بحسبِ أثرِها فِي العملِ الأدبيِّ إلى ثلاثِ فئاتٍ، وهي: الصُّورةُ الشِّعريَّةُ، والمُبالغةُ والغُلُوُّ، ومحاسنُ الكلامِ والشِّعرِ؛ إذ استطاعَ قُدامةُ أنْ يستثمرَ البديعَ فِي مجالِ الدِّراسةِ الأدبيَّةِ، عَلى مُستوى التَّشكيلِ النَّصِّيِّ والمعيارِ النَّقديِّ فِي إطلاقِ حُكمِ قيمةٍ عَلى العملِ الأدبيِّ، وهذا مفهومٌ مُغايرٌ لِما ألفناهُ فِي مجالِ دراسةِ أساليبِ البديعِ.

1.3. الصُّورةُ الشِّعريَّةُ:

سنقصرُ الصُّورةَ الشِّعريَّةَ عَلـى الأساليبِ الأكثـر فاعليَّةً فِـي إنتاجِها، وهـي: الاستعـارةُ والتَّشبيـهُ، ويمكنُ أنْ نُلحِـقَ بِهما الكنايةَ، هـذهِ الأساليبُ تنفلتُ مِـن قبضةِ الدَّلالةِ الوضعيَّـةِ لتُشكِّلَ صـورةً حيَّةً تُنشِّطُ مُخيِّلةَ مُتلقِّيها، وإذا كَانَ الأمرُ كَـذَلِك فإنَّنا أمـام ثلاثِ صورٍ، وهي: الصُّـورةُ التَّشبيهيَّةُ، والصُّـورةُ الاستعاريَّةُ، والصُّـورةُ الكنائيَّةُ، والجامـعُ بين هذهِ الأساليـبِ خروجُها عَـن الدَّلالـةِ المعياريَّةِ إلى الدَّلالـةِ الإيحائيَّـةِ، ويبدو أنَّهُ قَـد استقرَّ فِـي عُرفِ القُدمـاءِ أنَّ

---

[1] يُنظرُ: ابن جعفر، قُدامة. *نقدُ الشِّعر*، على التَّوالي: صـ 69 و75 و80 و108 و120 و122 و123 و124 و126 و127 و130 و132 و134 و135 و137 و139 و144 و145 و151.

[2] يُنظرُ: *طبانه، بدوي. قُدامةُ بن جعفر والنَّقد الأدبيُّ*، ط3، مكتبة الأنجلو المصريَّة، القاهرة، 1969م، صـ 255.

[3] يُنظرُ: العاكوب، عيسى. *التَّفكير النَّقديُّ عند العرب، مدخل إلى نظريَّة الأدب العربيّ*، صـ 204– 205.

الوضوحَ مِن نصيبِ الصُّورةِ التَّشبيهيَّةِ، وأنَّ الغموضَ والتَّعقيدَ قرينُ الصُّورتَين: الاستعاريَّةِ والكنائيَّةِ، ومرجِعُ ذَلِك أنَّ الإنسانَ العربيَّ يأنسُ بالصُّورةِ المادِّيَّةِ المحسُوسةِ المُستمدَّةِ مِن مُشاهداتِهِ اليوميَّةِ.

إنَّ الصُّورةَ التَّشبيهيَّةَ عمادُ الفنِّ الشِّعريِّ عند الجاهليِّين؛ إذ لجأَ الجاهليُّون إليها تمسُّكاً بالوضوحِ الشِّعريِّ، وآثرتهُ العربُ لأمرٍ يرجعُ إلى نظرةٍ عقليَّةٍ صارمةٍ تؤمِنُ بالتَّمايزِ والانفصالِ بين الأشياء وتنفرُ مِن التَّداخلِ والاختلاطِ [1]، وقد تبنَّى قُدامةُ هذا المذهبَ، وعدَّ التَّشبيهَ غرضاً مِن أغراضِ الشِّعرِ يقصدُهُ الشُّعراءُ لذاتِهِ، يقولُ عَن التَّشبيهِ: «إنَّما يقعُ بينَ شيئين بينهما اشتراك فِي معانٍ تعمُّهُما، ويُوصفان بِها، وافتراق فِي أشياء ينفردُ كُلُّ واحدٍ منهُما بصفتِها، وإذ كانَ الأمرُ كَذَلِك فأحسنُ التَّشبيهِ هو ما وقعَ بينَ الشَّيئين اشتراكهما فِي الصِّفاتِ أكثر مِن انفرادِهما فِيها، حتَّى يدني بهِما إلى حالِ الاتِّحادِ»[2]، فقُدامةُ يُؤثرُ فِي التَّشبيهِ الصِّلةَ القويَّةَ بين الطَّرفَين الَّتي تكادُ تُودي بِهِما إلى حالِ الاتِّحاد، وموقفُهُ هذا يتجاذبُهُ احتمالان، **أوَّلُهُما:** أنَّ التَّشبيهَ يتناسبُ مَع نظرتِهِ المنطقيَّةِ فِي الوضوحِ بدعوةِ علمنةِ النَّقدِ، فأرادَ أنْ يتجرَّدَ مِن كُلِّ ما هو ذاتيٌّ، وفِي ذلك حيفٌ لمفهومِ النَّقدِ، و **ثانيهُما:** أنْ الَّذي دفعَ قُدامةَ إلى الاهتمامِ بالتَّشبيهِ مذهبُ العربِ فِي إيثارِ الوضوحِ عَلى التَّداخلِ، وبهذا المفهومِ يكونُ قد نظرَ إلى اللُّغةِ عَلى أنَّها دلالةٌ إشاريَّةٌ جزئيَّةٌ لا تداخلَ فِيها.

والمُلاحظُ أنَّ قُدامةَ جعلَ التَّشبيهَ غرضاً، وهذا أمرٌ مُهمٌّ؛ لأنَّهُ يتوافقُ وتصوُّرَهُ المنطِقيَّ، والمُدقِّقُ فِي هذا البابِ [التَّشبيه] يجدُهُ يذكرُ الأداةَ فِي كُلِّ الأمثلةِ الَّتي اختارَها [تشبيهٌ مُرسلٌ]، بمعنى أنَّ الأداةَ تفصلُ بينَ الطَّرفَين وتؤكِّدُ التَّمايزَ والانفصالَ بين الأشياء، وقَد اختارَ قُدامةُ أمثلتَهُ مِن شعرِ القُدماءِ أيضاً؛ لأنَّهُم يُؤثرون الوضوحَ فِي الصُّورةِ، مِن ذلك، مثلاً، قولُ الشَّماخِ بن ضرار يصفُ لواذَ الثَّعلبِ مِن العقابِ[3]:

تَلُوْذُ ثَعَالِبُ الشَرَفَيْنِ مِنْها كَمَا لَاذَ الغَرِيْمُ مِنَ التَّبِيْعِ

فالتَّشبيهُ واضحٌ، وطرفاهُ حسِّيَّان تدركُهُما حاسَّةُ البصرِ، كَما أنَّهُما مُقيَّدان [تشبيهٌ مركَّبٌ]، فالثَّعالبُ مُقيَّدةٌ بثعالبِ الشَّرفَين، والغريمُ مُقيَّدٌ بتبيعِهِ، والغرضُ مِن هذا التَّشبيهِ بيانُ حالِ المُشبَّهِ، وتقريرُهُ فِي ذهنِ المُتلقِّي بإبرازِهِ فِي صورةٍ حسِّيَّةٍ أوضح وأقوى وأبين فِي الدَّلالةِ عَلى المُرادِ.

فقُدامةُ يُؤثِرُ الحسِّيَّةَ التَّامَّةَ، وقد جاءتْ كُلُّ تشبيهاتِهِ مذكورةَ الأداةِ مُرسلةً، إلَّا أنَّهُ أَخفى وجهَ الشَّبهِ، ومَع ذلك فهو حسِّيٌّ، وهذا ما يراهُ مُناسباً؛ لأنَّهُ يستطيعُ أنْ يتمرَّسَ فِيهِ بالحقائقِ العقليَّةِ والمنطقيَّةِ، وقد حاولَ قُدامةُ أنَّ يضعَ قواعدَ، كعادتِهِ، أو معاييرَ لجَودةِ التَّشبيهِ، وهنا يُمكنُ أنْ نُجملَها بالآتي:

1. تعـدُّدُ التَّشبيهـاتِ فِـي بيـتٍ واحـدٍ ، يقـولُ قُـدامـةُ: وقـد تقعُ فِي التَّشبيهاتِ وجـوهٌ تُستحسـنُ، كـأنْ «تجتمعُ تشبيهاتٌ كثيرةٌ فِـي بيتٍ واحدٍ وألفاظٌ يسيرةٌ، كَما قالَ امرؤ القيسِ»[4]:

لَهُ أَيْطَلا ظَبْيٍ وَسَاقَا نَعَامَةٍ وَإِرْخَاءُ سِرْحَانٍ وَتَقْرِيْبُ تَتْفُلِ

شبَّهَ خاصرتي فرسِهِ بخاصرتي ظبيٍ فِي الضُّمُرِ، وساقيهِ بساقي نعامةٍ فِي الطُّولِ، وعدوَهُ بإرخاءِ الذِّئبِ، وتقريبَهُ بتقريبِ ولدِ الثَّعلبِ، وبِذَلك جَمَعَ أربعة تشبيهاتٍ فِي بيتٍ واحدٍ، وهذهِ مِن علاماتِ اقتدارِهِ.

2. تعدُّدُ المُشبَّهِ بِـهِ؛ وهو «أنْ يُشبَّهَ شيءٌ بأشياء فِي بيتٍ أو لفظٍ قصيرٍ، وذلك كما قالَ امرؤ القيسِ»[1]:

---

[1] يُنظرُ: عصفور، جابر. *الصُّورةُ الفنِّيَّةُ فِي التُّراثِ النَّقديِّ والبلاغيِّ عند العرب*، صـ 200.

[2] ابن جعفر، قُدامة. *نقدُ الشِّعرِ*، صـ 108.

[3] *المصدر السَّابق*، صـ 109. ابن ضرار، الشَّماخ. *ديوانُهُ*، صـ 227. الشَّرفين: تثنية شرف، وهو ما شرف من الأرض، وهو اسم موضع. التَّبيع: صاحب الدَّين.

[1] ابن جعفر، قُدامة. *نقدُ الشِّعرِ*، صـ 110. ابن حجر، امرؤ القيس. *ديوانُهُ*. ط2، تح: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، 2004م، صـ 58.

وَتَعْطُو بِرَخْصٍ غَيْرِ شَثْنٍ كَأَنَّهُ أَسَارِيْعُ ظَبْيٍ أَوْ مَسَاوِيْكُ إِسْحِلِ

يشبِّهُ بنانَ الفتاةِ فِي الرِّقَّةِ واللِّيونة والاستـواءِ بضـربٍ مِـن دودِ ظبي، أو بنوعٍ مِـن المساويكِ النَّاعمـــةِ.

3. تقييدُ أحدِ الطَّرفَين أو كِليهما [تشبيهٌ مركَّبٌ]؛ لأنَّ التَّقييدَ يزيدُ التَّشبيهَ جمالاً وروعةً، وفِـي ذلك يقولُ قُدامةُ: «أنْ يُشبَّهَ شيءٌ فِي تصرُّفِ أحوالٍ بأشياء تُشبَّهُ فِي تلك الأحوالِ »[2]، كَقولِ يزيدَ بنِ الطَّثَرِيَّةِ يُشبِّهُ رأسَهُ بالصَّخرةِ قبل حلاقةِ شعرِهِ وبعدها[3]:

فَأَصْبَحَ رَأْسِي كَالصُّخيْرَةِ أَشْرَفَتْ عَلَيْها عُقَابٌ ثُمَّ طَارَتْ عُقَابُها

شبَّهَ الشَّاعرُ رأسَهُ قبل الحلقِ بصُخيرةٍ صغيرةٍ قَد وقفَ عَليها عقابٌ، وهنا قيَّدَ الصُّخيرةَ بوجودِ العقابِ عَليها، وشبَّهَهُ بعد الحلقِ بالصُّخيرةِ الصَّغيرةِ الَّتي طارَ عَنها العقابُ فأصبحتْ جرداءَ، وهنا أيضاً قيَّد الصُّخيرةَ بعدمِ وجودِ شيءٍ عَليها.

4. مُخالفةُ العادةِ، أو المُعتادِ المألوفِ فِي التَّشبيهاتِ ، وهذهِ فكرةٌ فحواها «أنْ يكونَ الشُّعراءُ قَـد لزِموا طريقةً واحدةً مِن تشبيهِ شيءٍ بشيءٍ، فيأتي الشَّاعرُ مِن تشبيهِهِ بغيرِ الطَّريقِ الَّتي أخـذَ فِيها عامَّـةُ الشُّعراءِ» [4]، مِن ذَلِك أنَّ الشُّعراءَ اعتادوا وصف شكلِ الدِّرع بالغديرِ الَّذي تصفُهُ الرِّياحُ كقولِ أوس بنِ حَجَر[5]:

وَأَملَسَ صُولِيّاً كَنَهْيِ قَرَارَةٍ أَحَسَّ بِقَاعٍ نَفْحَ رِيْحٍ فَأَجفَلا

فجـاءَ سلامةُ بـنُ جنـدل وعـدلَ عَن تشبيهِ الشَّكلِ إلى تشبيهِ اللِّينِ فِي الدِّرع بقولِـهِ[6]:

وأَلقَوا لَنَا أَرْسَانَ كُلِّ نَجِيْبَةٍ وَسَابِغَةٍ كَأَنَّها مَتْنُ خِرْنِقِ

وهـذهِ كُلُّها تدخلُ ضمنَ تصوُّراتِـهِ المنطقيَّةِ، وهـي نوعٌ مِـن الانزياحِ؛ أي التَّصرُّفِ فِـي التَّشبيـهِ.

أمَّا الاستعارةُ فلم يتطرَّقْ قُدامةُ لها فِي بابٍ مُنفردٍ، وإنَّما تناولَها فِي معرضِ حديثِهِ عَن عيوبِ اللَّفظِ، وقَد اتَّخذَ مِنها موقفاً سلبيّاً يتَّضحُ ذَلِك مِن نعتِهِ لَها بأنَّها مُعاظلةٌ؛ إذ قالَ: إنَّ المُعاظلةَ هي فاحشُ الاستعارةِ، وهذهِ الألفاظُ تشي بالإيحاءاتِ السَّلبيَّةِ، والجديرُ ذكرُهُ أنَّ قُدامةَ لم ينكرها جُملةً وتفصيلاً، وإنَّما استحسنَ مِنها مَا كانتْ فِيهِ مُداخلةُ الكلامِ فِيما يُشبِهُهُ مِن جنسِهِ بوجهٍ يقبلُ المُشابهةَ، لقولِهِ: «وإذا كانَ الأمرُ كَذَلِك فمِنَ المُحالِ أنْ تتكرَ مُداخلةَ بعضِ الكَلامِ فِيما يُشبِهُهُ مِنْ وجهٍ أو فِيما كانَ مِنْ جنسِهِ، وباقي النكير إنَّما هو فِي أنْ يدخلَ بعضُهُ فِي مَا ليسَ مِن جنسِهِ ومَا هو غيرُ لائقٍ بِهِ»[7]، ففِي ظلِّ مفهومِ قُدامةَ للتَّشبيهِ أصبحَ يُنظرُ إلى الاستعارةِ عَلى أنَّها علاقةٌ لغويَّةٌ تقومُ عَلى المُقارنةِ، شأنُها شأنُ التَّشبيهِ، لكنَّها تختلفُ عَنهُ فِي أنَّها تعتمدُ الاستبدالَ بين الدَّلالةِ الثَّابتةِ للكَلماتِ المُختلفةِ، فإن كُنا نُواجهُ فِي

---

[2] ابن جعفر، قدامة. *نقد الشِّعر*، صـ 110. *ديوانُهُ*، صـ 45. شثن: خشن. ظبي: اسم موضع. الإسحل: شجر يُستاك بهِ.

[3] ابن جعفر، قدامة. نقدُ الشِّعرُ، صـ 110.

[4] *المصدر السَّابق*، صـ 110. ابن الطَّثريَّة، يزيد. *شعرهِ*.تح: حاتم الضَّامن، [د.ط]، مطبعة أسعد، بغداد، [د.ت]، صـ 26.

[5] ابن جعفر، قدامة. *نقدُ الشِّعرُ*، صـ 111.

[6] *المصدرُ السَّابقُ*، صـ 112. *ابن حجر، أوس. ديوانُهُ*. تح: محمَّد نجم، ط 3، دار صادر، بيروت، 1979م، صـ 84. الأملس: الدِّرع النَّاعو المشدود. النهي: غدير الماء. صوليًا: نسبة إلى صول. شبَّه بريق الدِّرع ببريق الماء حين يحركه الرِّيح على وجه الغدير.

[7] ابن جعفر، قدامة. *نقدُ الشِّعرُ*، صـ 112. ابن جندل، سلامة. *ديوانُهُ*. تح: راجي الأسمر، ط 1، دار الكتاب العربيّ، بيروت، 1994م، صـ 40. خرنق: ولد الأرنب. وهنا شبَّهَ الدِّرع بمتون الخرانق في لينها وملاستها، وبذلك يكون قد عدل عن تشبيه الشُّعراء المُعتاد والمألوف.

[1] ابن جعفر، قدامة. *نقدُ الشِّعرُ*، صـ 151.

التَّشبيهِ طرفَين يجتمعان مَعاً، فإنَّنا نُواجهُ فِي الاستعارةِ طرفاً واحداً يحلُّ محلَّ طرفٍ آخرَ، ويقومُ مقامَهُ لعلاقةِ اشتراكٍ شبيهةٍ بِتِلك الَّتي يقومُ عَليها التَّشبيهُ[1].

ويبدو أنَّ الأسبابَ الَّتي دفعتْ قُدامةَ إلى إنكارِ الاستعارةِ هي ذاتُها الأسباب الَّتي دعتْهُ إلى قَبولِ التَّشبيهِ، وقَد ردَّها إحسانُ عبَّاس إلى أمرَين بقولِهِ: «وهذا التَّهوينُ الضِّمنيُّ مِن شأنِ الاستعارةِ يُشيرُ إلى شيئين: أوَّلهما أنَّ المنهجَ العقليَّ لا يستلطفُ مثلَ هذا التَّصوُّرِ الجامحِ الَّذي لا يخضعُ لتحديـداتٍ منطقيَّةٍ، فالاستعارةُ تُحطِّمُ كثيراً مِمَّا بناهُ قُدامةُ بصبرٍ وتؤدةٍ، والثَّاني أنَّ قُدامةَ لو لم يخضعْ لِمنطقِهِ الصَّارمِ لقدَّرنا أيضاً أنْ يقفَ مثلَ هذا الموقفِ نفسِهِ فِي بيئةٍ كانتْ ثائرةً عَلى ما يُسمِّيهِ قُدامةُ "ما فَحُشَ ولم يُعرفْ لَهُ مجازٌ" »[2]، ولنا رأيٌ ثالثٌ هو أنَّ الشِّعرَ فِي التُّراثِ العربيِّ رُبطَ بهدفٍ سامٍ أوَّلاً، هو الهدفُ الأخلاقيُّ المُتمثِّلُ فِي الحِكمةِ والوعظِ وتمجيدِ مكارمِ الأخلاقِ، وقُدامةُ أيضاً مجَّدَ الفضائلَ، وبعدُ فعملُ الشَّاعرِ يقتربُ مِن عملِ الفيلسوفِ فِي تصويرِ عناصرِ الكونِ، فهو باحثٌ عَن الحقيقةِ بأسلوبٍ أدبيٍّ يُمجِّدُ فِيهِ المُتلقِّي صفةَ الوضوحِ والقُربِ بين العناصرِ، فالمنطقُ والتَّناسبُ سيِّدا الموقفِ فِي الذَّوقِ العربيِّ القديمِ، ومِن هذا المُنطلقِ استجادَ قُدامةُ التَّشبيهَ وأنكرَ مَا غَمُضَ مِن الاستعارةِ.

فقَد أنكرَ قُدامةُ مِن الاستعارةِ ما لَم يجدْ لَها مخرَجاً؛ إذ لم تدخلْ مِنْ مَدخلِ تشبيهٍ، فأنكَرَ عَلى أوسٍ قولَهُ[3]:

وَذَاتُ هِدْمٍ عَارٍ نَوَاشِرُهَا تُصْمِتُ بِالمَاءِ تَوْلَباً جَدِعَا

ومردُّ ذَلك أنَّهُ سمَّى الصَّبيَّ تولباً وهو ولدُ الحمارِ، وهذهِ استعارةٌ بعيدةٌ، لم يجدْ لَها تخريجاً لبُعدِ المُشابهةِ بين الطَّرفَين؛ إذ استعارَ مَا لا يُعقلُ للإبانةِ عَمَّا يُعقلُ، وقَبِلَ مِن استعاراتِ الشُّعراءِ الفحولِ مَا كَانَ لهُم فِيها معاذيرُ؛ إذا كانَ مخرجُها مخرجَ التَّشبيهِ، مِن ذلك قولُ امرئ القيسِ[4]:

فَقُلْـــتُ لَـــهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ وَأَرْدَفَ أَعْـــجَازاً وَنَاءَ بِكَلْكَلِ

ويُخرِّجُ قُدامةُ هذهِ الاستعارةَ بقولِهِ: «فكأنَّهُ أرادَ أنَّ هذا اللَّيلَ فِي تطاولِهِ كالَّذي يتمطَّى بصلبِهِ لا أنَّ لهُ صُلباً، وهذا مخرجُ لفظِهِ إذا تُؤمِّلَ»[5]، وهنا يحثُّ قُدامةُ المُبدعَ عَلى تجنُّبِ الإشارةِ البعيدةِ، ويطلبُ مِنهُ أنْ يكونَ المجازُ قريباً واضحاً لا لبسَ فِيهِ إنْ دعتهُ الحاجةُ إلى ركوبِهِ.

ولكنَّهُ لم يذكرْ لَنا أمثلةً عَلى الاستعاراتِ الحسنةِ، مَا يعني أنَّهُ يرفضُها لكنَّهُ قَبِلَ مِنها، عَلى مضضٍ، مَا جَرى مجرى التَّشبيهِ، فقَد وضعَ قُدامةُ بقولِهِ هذا معياراً لجَودةِ الاستعارةِ؛ إذ جعلَ الجيِّدَ مِنها ما بُنِي عَلى التَّشبيهِ، وبهذا المعيارِ كانَ واضحاً؛ لأنَّهُ بيَّنَ علَّةَ هذا العيبِ؛ وهو البُعدُ وعدمُ التَّناسبِ بين الطَّرفَين.

أمَّا الصُّورةُ الكنائيَّةُ فقَد استطاعَ في حديثِهِ عنها أنْ يضبطَ حدودَ مُصطلحِ الإردافِ؛ إذ تحدَّثَ عَنهُ بوصفِهِ أحدَ معاييرِ جَودةِ ائتلافِ اللَّفظِ مَع المعنى، وقَد حدَّهُ بقولِهِ: «هو أنْ يُريدَ الشَّاعرُ دلالةً عَلى معنًى مِن المعاني فلا يأتي باللَّفظِ الدَّالِ عَلى ذَلِك المعنى؛ بل بلفظٍ يدلُّ عَلى معنًى هو ردفُهُ وتابعٌ لَهُ، فإذا دلَّ عَلى التَّابعِ أبانَ عَن المتبُوعِ»[6]، ويُمكنُنا أنْ نلاحظَ مِن حدِّهِ أمرَين مُهمَّيَن. أوَّلهما: يُفهمُ مِن كَلامِ قُدامةَ أنَّهُ يبحثُ عَن ضالَّتِهِ، وهي الدَّلالةُ الحسِّيَّةُ عَن

---

[2] يُنظرُ: عصفور، جابر. *الصُّورةُ الفنِّيَّةُ فِي التُّراثِ النَّقديِّ والبلاغيِّ عند العرب*، صـ 200-201.

[3] عبَّاس، إحسان. *تاريخ النَّقد الأدبيِّ عند العرب، نقد الشِّعر من القرن الثَّاني حتَّى القرن الثَّامن الهجريِّ*، صـ 196.

[4] يُنظرُ: ابن جعفر، قدامة. *نقدُ الشِّعرِ*، صـ 149-151. *ديوانُهُ*، صـ 55. ذاتُ هدمٍ: أي خالية بالية. عارٍ نواشرها: أذرعها عارية. التَّولبُ: ولد الجحش. جدعاً: سيئُ الغذاء، وتصمته بالماء؛ لأنَّهُ ليس لها لبن مِن شدَّة الضُّر.

[5] ابن جعفر، قدامة. *نقدُ الشِّعرِ*، صـ 152. *ديوانُهُ*، صـ 48. الأعجاز: المآخير. ناء: نهض. الكلكل: الصَّدر.

[6] ابن جعفر، قدامة. *نقدُ الشِّعر*، صـ 152.

[1] ابن جعفر، قدامة. *نقدُ الشِّعرِ*، صـ 135-136.

المعاني قبل كُلِّ شيءٍ، فالمسألةُ تقومُ عَلى تابعٍ ومتبُوعٍ، والعلاقةُ بينهما لزوميَّةٌ؛ إذ إنَّ هناك لازماً وملزُوماً، يقدِّمُ الشَّاعرُ اللَّفظَ اللَّازمَ ويريدُ اللَّفظَ الملزومَ، والوسائطُ حسِّيَّةٌ تُسهِّلُ انتقالَ الذِّهنِ إلى المُرادِ.

وثانيهما: لا نظنُّ أنَّ قُدامةَ النَّاقدَ المنطقيَّ أطلقَ مُصطلحَ الإردافِ جُزافاً أو بقصدِ مُخالفةِ غيرِهِ مِن النُّقَّادِ؛ إذ إنَّهُ قَصَدَ الإردافَ بعينِهِ؛ لأنَّ هناك فارِقاً بينَ الإردافِ والكنايةِ، ففِي الكنايةِ هناك معنًى مقصُودٌ مستُورٌ وراء معنًى ملفُوظٍ، أمَّا فِي الإردافِ فالمعادلةُ منطقيَّةٌ واضحةٌ؛ إذ إنَّ هناك تابعاً ومتبُوعاً، بمعنى أنَّ الإردافَ يرتدُّ إلى المفهومِ الحسِّيِّ والمادِّيِّ، أمَّا الكنايةُ فترتدُّ إلى المفهومِ الذِّهنيِّ والمعنويِّ لِما فِيها مِنْ خفاءٍ يعتمدُ عَلى الفطنةِ والتَّفكُّرِ، وهذهِ الأخيرةُ لا تتوافقُ وتصوُّرَ قُدامةَ المنطقيَّ الَّذي يُغلِّبُ الوضوحَ التَّامَّ، ومَا يُؤكِّدُ افتراضَنا أنَّ الشَّواهدَ الَّتي اختارَها تمثيلاً للإردافِ تدخلُ جميعُها تحت بابِ الكنايةِ عَن صفةٍ، والكنايةُ عَن صفةٍ أوضحُ أقسامِ الكنايةِ؛ إذ لا لبسَ فِيها مُقارنةً بالكنايةِ عَن موصُوفٍ أو نسبةٍ؛ لأنَّ الصِّفاتِ غالباً مَا تكونُ محسُوسةً، وهذا يشي بتعلُّقِهِ بمظاهرِ الصُّورةِ الحسِّيَّةِ. وبالمُجملِ يُمكنُ أنْ يُؤخذَ تعريفُ قُدامةَ عَلى أنَّهُ قاعدةٌ يُمكنُ لأيِّ مُبدعٍ أنْ يسيرَ عَلى هُدًى مِنها حتَّى يخرجَ عملُهُ عَلى مُستوًى عالٍ مِن الجَودةِ.

ويبدو الأمرُ واضحاً مِن تعليقِهِ عَلى الشَّواهدِ المُختارةِ فِي بابِ الإردافِ؛ إذ حلَّلَ الصُّورةَ، وتتبَّعَها خطوةً خطوةً، وحرصَ عَلى بيانِ المُرادِ مِنها؛ حتَّى لا يشتطَّ الخيالُ فِي فهمِ المقصُودِ مِنها، مِن ذَلِك تحليلُهُ قولَ عُمر بنِ أبي ربيعة[1]:

بَعِيْدَةُ مَهْوَى اَلْقُرْطِ إِمَّا لِنَوْفَلٍ أَبُوْهَا وَإِمَّا عَبْدُ شَمْسٍ فَهَاشِمُ

ويتتبَّعُ هذا البيتَ بقولِهِ مُعلِّقاً: «وإنَّما أرادَ الشَّاعرُ أنْ يصفَ طولَ الجيدِ فلم يذكرهُ بلفظِهِ الخاصِّ بِهِ؛ بل أتى بمعنًى هو تابعٌ لطولِ الجيدِ، وهو بُعدُ مَهوَى القُرْطِ»[2].

ومِمَّا يُحسبُ لقُدامةَ فِي هذا الصَّددِ أنَّهُ تحدَّثَ عَن معاييرِ جَودةِ الإردافِ ورداءتِها، مِن خلالِ حديثِهِ عَن الوسائطِ وأثرِها فِي قُربِ المعنى وبُعده، هو يُنكرُ كُلَّ مَا بعُد ولم يُعرفْ لَهُ وجهٌ حسِّيٌّ يُقرِّبُهُ مِن المعنى المُرادِ، يقولُ: «ومِن هذا النَّوعِ مَا يدخلُ فِي الأبياتِ الَّتي يُسمُّونَها أبياتَ المعاني، وَذَلِك إذا ذُكرَ الرَّدفُ وحدَهُ، وكانَ وجهُ اتباعِهِ لِما هو ردفٌ لَهُ غيرَ ظاهرٍ، أو كانت بينهُ وبينهُ أردافٌ أُخر كأنَّها وسائطُ، وكثُرتْ حتَّى لا يظهر الشَّيءُ المطلُوبُ بسرعةٍ إذا غَمُضَ، ولم يكنْ دَاخلاً فِي جملةِ مَا يُنسبُ إلى جيِّدِ الشِّعرِ؛ إذ كانَ مِن عيوبِ الشِّعرِ الانغلاقُ وتعذُّرُ العلمِ بمعناهُ»[3]، فمدارُ حديثِ قُدامةَ أنَّ كثرةَ الرَّوادفِ لا تفي بالغرضِ إذا غمُضَ المعنى المُرادُ، إذاً، فلابُدَّ مِن شرطِ الوضوحِ وإلَّا خرجتِ الصُّورةُ عَن معاييرِ الجَودةِ وأُدخلتْ فِي أبياتِ المعاني، وهي الأبياتُ الَّتي تستغلقُ معانيها فتُرمَى بالرَّداءةِ، وحديثُهُ عَن المعاييرِ يُمثِّلُ أداةً نقديَّةً يُمكنُ للنَّاقدِ الأخذُ بِها فِي عِلمِ النَّقدِ، وهنا اتَّضحتْ لنا ازدواجيَّةُ المعاييرِ، فِي نقدِ قُدامةَ، الإبداعيَّةِ والنَّقديَّةِ.

2.3. المُبالغةُ والغُلُوُّ والاقتصارُ عَلى الحدِّ الأوسطِ:

يُثيرُ قُدامةُ قضيَّةَ المُبالغةِ فِي بابِ المعاني، بعد أنْ جعلَها وصفاً مِن أوصافِها، وقَد عالجَها عَلى مساحةٍ تمتدُّ إلى آخر البابِ مُعالجةً تُنبئُ عَن منهجِهِ الدَّقيقِ وتعمُّقِهِ بِها؛ إذ حاورَ المُعترضِين مُحاورةً منطقيَّةً مُقنعةً باحتكامِهِ إلى أشعارِ العربِ، وحلَّ المُشْكلَ مِن الأمثلةِ الَّتي وقعَ فِيها اختلافٌ، وحاولَ أنْ يحدَّها ويضعَ معاييرَ لقبولِها، ولكنَّهُ كثيراً مَا

---

[2] *المصدرُ السَّابقُ*، صـ 136. ابن أبي ربيعة، عُمر. *ديوانه*. تح: فايز مُحمَّد، ط2، دار الكتـــاب العربيّ، بيروت، ، 1996م، صـ314.

[3] ابن جعفر، قدامة. *نقدُ الشِّعرِ*، صـ 136.

[1] ابن جعفر، قدامة. *نقدُ الشِّعرِ*، صـ 137.

خلطَ بين الصِّدقِ الواقعيِّ والصِّدقِ الفنِّيِّ، ومَا أوقعَهُ فِي ذَلِك إلَّا منطقُهُ العقليُّ فِي المُعالجةِ؛ إذ وضعَ كُلَّ جهودِهِ فِي سبيلِ أنْ يُخْلِصَ لبناءِ نظريَّتِهِ النَّقديَّةِ المنشُودةِ، ظنّاً مِنهُ أنَّهُ سيخلِّصُ الشِّعرَ مِن بعضِ المسائلِ الشَّائكةِ كقضيَّةِ الصِّدقِ والكذبِ والدِّينِ والأخلاقِ. وعَلى مَا يبدو أنَّ قُدامةَ كَانَ أوَّلَ مَنْ أَضفَى عَلى هذهِ القضيَّةِ طابعَها النَّقديَّ، بعد أنْ كانتْ قَضيَّةً مُهمَّشةً عَالجَها النُّقَّادُ على نحوٍ بسيطٍ ، فهي مِن القضايا الَّتي تمتُّ إلى موضوعاتِ النَّقدِ بصلةٍ قويَّةٍ، كَما أنَّها تشغلُ حيِّزاً مُهمّاً فِي البحثِ البلاغيِّ، تناولَها قُدامةُ وحاولَ أنْ يخرجَ بنتيجةٍ مُرضيةٍ توضِّحُ أمرَها عَلى المستويْن التَّنظيريِّ والنَّقديِّ.

يرى قُدامةُ أنَّ الشِّعرَ صناعةٌ، ومَا كانَ هذا حالُهُ لا يرتدُّ إلى الذَّوقِ الجماليِّ والارتباطاتِ النَّفسيَّةِ؛ وإنَّما يُحكَّمُ فِيهِ العقلُ والمنطقُ، ويُشترطُ فِيهِ التَّناسبُ القائمُ فِي الصِّناعةِ عَلى أساسٍ عقليٍّ صرفٍ، ولمَّا كانَ هذا مُنطلقُهُ فقد عالجَ المُبالغةَ مِن هذا المبدأ، لِذَلك رأيناهُ يُنكرُ الكذبَ؛ لأنَّ الصِّدقَ أساسُ العقلِ والمنطقِ، وإنْ كانَ إنكارُهُ لَهُ ظاهريّاً، يقولُ بعد أنْ علَّقَ عَلى بعضِ الأشعارِ الَّتي يمتنعُ وقوعُها عَقلاً: «ونحنُ نقولُ إنَّ هذا ومَا أشبهَهُ ليس غُلُوّاً ولا إفراطاً؛ بلْ خروجاً عَن حدِّ المُمتنعِ الَّذي لا يجوزُ أنْ يقعَ؛ لأنَّ الغُلُوَّ إنَّما هو تجاوزٌ فِي نعتِ ما للشَّيءِ أنْ يكونَ عَليهِ، وليس خارجاً عَن طباعِهِ إلى مَا لا يجوزُ أنْ يقعَ لَهُ» [1]، وقَد رأينا فِي ذَلِك تناقضاً؛ لأنَّهُ لم يلزمِ الشَّاعرَ بالصِّدقِ فِي بدايةِ الأمرِ، عندما قالَ مُدافعاً عَنهُ : «لأنَّ الشَّاعرَ ليس يُوصفُ بأنْ يكونَ صادِقاً، بل إنَّما يُرادُ مِنهُ إذا أخذَ فِي معنًى مِن المعاني كائناً مَا كَانَ أنْ يجيدَهُ فِي وقتِهِ الحاضرِ» [2]، ولكنَّنا نراهُ فِي هذا البابِ يُصِرُّ عَلى المُبالغةِ ضمن حدودِ الإمكانِ؛ لأنَّ الهدفَ بلوغُ المِثالِ، وهو جوهرُ الحقيقةِ، والشَّاعرُ يسعى إلى بلوغِ الغايةِ فِي الوصفِ، وخلقِ النَّموذجِ ضمن حدودِ الواقعِ والإمكانِ.

ويتَّضحُ مِن حديثِ قُدامةَ أنَّ اختلافاً كبيراً قَد وقعَ حول هذهِ القضيَّةِ، ويظهرُ أنَّ قُدامةَ قَد اطَّلعَ عَلى ذَلك؛ لأنَّنا رأيناهُ يقولُ: «وهو أنَّي رأيتُ النَّاسَ مُختلِفين فِي مذهَبَين مِن مذاهبِ الشِّعرِ، وهُما: الغُلُوُّ فِي المعنى إذا شَرَعَ فِيهِ، والاقتصارُ عَلى الحدِّ الأوسطِ فِيما يُقالُ مِنهُ. وأكثرُ الفريقَين لا يعرفُ مِن أصلِهِ مَا يرجعُ إليهِ، ويتمسَّكُ بِهِ» [3]. وبعد قولِهِ هذا يناقشُ أبياتاً مِن شعرِ مُهلهلٍ والنَّمرِ بنِ تولَب وأبي نوَاسٍ وحسَّانَ بنِ ثابتٍ، ويُبيِّنُ خطأَ مَن أنكرَ المُبالغةَ وتوهُّمَهُ، يقولُ: «فلنرجع إلى مَا بدأنا بذكرِهِ مِن الغُلُوِّ والاقتصارِ عَلى الحدِّ الأوسطِ فأقولُ: إنَّ الغُلُوَّ عندي أجودُ المذهبَين، وهو مَا ذَهَبَ إليهِ أهلُ الفهمِ بالشِّعرِ والشُّعراءِ قديماً، وقَد بلغَنِي عَن بعضِهِم أنَّهُ قالَ: أحسنُ الشِّعرِ أكذبُهُ، وكَذَلِك نَرى فلاسفةَ اليونانيِّين فِي الشِّعرِ عَلى مذهبِ لُغتهم »[4]. يُنبئُ هذا الحكمُ أنَّ قُدامةَ مِن النُّقَّادِ التَّقليديِّين؛ لأنَّهُ لم يقدِّمْ دَليلاً مُقنعاً عَلى قَبولِ المُبالغةِ، وإنَّما احتجَّ فِي دفاعِهِ بِما وردَ عَن القُدماءِ واستحسنوهُ، وهو يستندُ فِي حكمِهِ هذا إلى دعامتَين، **أولاهما:** أشعارُ العربِ القُدماءِ بعد أنْ استحضرَ أمثلةً عَلى المُبالغةِ مِنها، وعالجَها مُعالجةً منطقيَّةً وأقصى رأي مَنْ أنكرَ الغُلُوَّ، وهو فِي كُلِّ ذَلِك لم يكتفِ بإيرادِ النَّماذجِ؛ وإنَّما وازنَ بينها وبين نماذجَ أُخر ليُبيِّن رؤيتَهُ. و**ثانيتهما:** التُّراثُ الفلسفيُّ اليونانيُّ القديمُ، ونَسَبَ إليهِ مقولةَ "أحسنُ الشِّعرِ أكذبُهُ"، وهذهِ المقولةُ فِيها نظرٌ، ونظنُّها محمولةً عَلى المُبالغةِ، وهنا يناقضُ قُدامةُ مبدأهُ فِي الصِّدق؛ إذ لا يطلبُ مِن مبدعِهِ الصِّدقَ الفنِّيَّ؛ وإنَّما المُبالغةَ فِي النَّقلِ وإنْ لم يكنْ صادِقاً فِي شعورِهِ، لكنْ عَلى أيَّةِ حالٍ عَليهِ أنْ يبقى ضمن حدودِ التَّحقُّقِ والإمكانِ، والجديرُ بالذِّكرِ أنَّ

---

[2] ***المصدرُ السَّابقُ*****، صـ172.**

[3] ***المصدرُ السَّابقُ*****، صـ 58.**

[4] ***المصدُ السَّابقُ*****، صـ 80.**

[1] ابن جعفر، قدامة. ***نقدُ الشِّعرِ*****، صـ 82.**

الصِّدقَ الفنِّيَّ فِي نقلِ التَّجربةِ الشِّعريَّةِ، لا يُقصدُ بِهِ التَّقيُّدُ بالحدودِ الزَّمانيَّةِ والمكانيَّةِ لعناصرِ الصُّورةِ، أو قصرُ المعاني الشِّعريَّةِ عَلى الأساليبِ الإقناعيَّةِ مِن موعظةٍ وحكمةٍ، وإنَّما يُرادُ بِهِ أنْ تكونَ الصُّورةَ الشِّعريَّةَ مُعبِّرةً عَن تجربةِ المُبدعِ تعبيراً صادِقاً يحسُّهُ القارئُ ويتفاعلُ مَعهُ، أمَّا قُدامةُ فيبدو أنَّهُ كانَ يُصرُّ عَلى المُبالغةِ ليتخلَّصَ مِن أسرِ الواقع المادِّيِّ ويدركَ جوهرَ الحقيقةِ.

والحقُّ أنَّ موقفَ قُدامةَ فِي الاحتكامِ إلى التُّراثِ العربيِّ فِيهِ نظرٌ، وقَد لاحظنا فِيهِ بعضَ الاضطرابِ؛ إذ يحدُّ المُبالغةَ بقولِهِ: «وهي أنْ يذكرَ الشَّاعرُ حالاً مِن الأحوالِ فِي شعرٍ لَو وقفَ عَليها لأجزأهُ ذَلِك فِي الغرضِ الَّذي قصدَهُ، فلا يقفُ حتَّى يزيدَ فِي معنى مَا ذكرَهُ مِن تِلك الحالِ مَا يكونُ أبلغَ فِيما قَصَدَ »[1]، ويُمثِّلُ لِذَلِك بقولِ عمير بن الأيْهَم التَّغلبيُّ[2]:

وَنُكْرِمُ جَارَنَا مَا دَامَ فِيْنَا وَنُتْبِعُهُ الكَرَامَةَ حَيْثُ سَارَا

يعلِّقُ قُدامةُ عَلى هذا الشَّاهدِ بالقولِ: "إنَّ إكرامَهُم الجار مَادام فِيهم مِن الأخلاقِ الجميلةِ الموصُوفةِ، وإتباعَهُم الكرامةَ حيثُ كانَ مِن المُبالغةِ فِي الجميلِ"، فهذا يَعني أنَّ الشَّطرَ الأوَّلَ ليس فِيهِ مُبالغةٌ، وإنَّما وقعتِ المُبالغةُ فِي الشَّطرِ الثَّاني، ففعلُ الإكرامِ وتتبُّعُ الجارِ يُمكنُ أنْ يتحقَّقا عَقلاً ولكنَّهُما لا يمكنُ أنْ يتحقَّقا عادةً، مَا يعني أنَّ المُبالغةَ هي أنْ تأخذَ مِن الفعلِ أقصى مَا فِيهِ مِن معنًى، شريطةَ أنْ يبقى ضمن حدودِ الإمكانِ والتَّحقُّقِ، ومِن هذا الجنسِ قولُ دُرَيْد بن الصِّمَّة [3]:

مَتَى مَا تَدْعُ قَوْمَكَ أَدْعُ قَومِي فَيَأتِي مِن بَني جُشَمٍ فِئَامُ

فَوارِسُ بُهْمَةٌ حُشُدٌ إذَا مَا بَدَا حَضْرُ الحَيِيَّةِ والخِذَامُ

والمُبالغةُ الشَّديدةُ فِي هذا البيتِ وقعتْ فِي قولِهِ: " الحَيِيَّة"، والحَيِيَّةُ هي المرأةُ ذاتُ الحياءِ، وهنا يشيرُ الشَّاعرُ إلى أنَّهُ لو دعا قومَهُ لأتاهُ كبيرُهُم قبل صغيرِهِم، وقولِهِ: "الحييَّة" فِيها مُبالغةٌ شديدٌ؛ إذ إنَّ المرأةَ ذاتَ الحياءِ ستُلبِّي دعوتَهُ، إذن، نخلصُ إلى أنَّ المُبالغةَ هي أنْ تأخذَ أكبرَ معنًى يحملُهُ اللَّفظُ المُتضمِّن لدلالتِهِ اللُّغويَّةِ، وبعد أنْ حدَّدَ مفهومَ المُبالغةِ، اتَّهمَ مَنْ ناقشوا قضيَّةَ الغُلُوِّ والمُبالغةِ بالقصورِ فِي الإحاطةِ بمفهومِها، يقولُ: «وأكثرُ الفريقَين لا يعرفُ مِن أصلِهِ مَا يرجِعُ إلِيهِ، ويتمسَّكُ بِهِ، ولا مِن اعتقادِ خصمِهِ مَا يدفعُهُ ويكونُ أبداً مُضادّاً لَهُ، لكنَّهُم يخبطُون فِي ظلماءَ، فمرَّةً يعمدُ أحدُ الفريقَين إلى مَا كانَ مِن جنسِ قولِ خصمِهِ فيعتمدُهُ، ومرَّةً يقصدُ مَا جانسَ قولَهُ فِي نفسِهِ فيدفعُهُ، ويعتقدُ نقيضَهُ»[4]، ويذكرُ أنَّهُ شَهِدَ مِن هذا قوماً يُنكرون عَلى مُهلهلٍ قولَهُ[5]:

فَلَوْلَا الرِّيْحُ أُسْمِعُ مَنْ بِحَجْرٍ صَلِيْلَ البِيْضِ تُقْرَعُ بِالذُّكُورِ

---

[2] *المصدرُ السَّابقُ*، صـ 126.

[3] *المصدر السَّابق*، صـ 126.

[4] *المصدر السَّابق*، صـ 126. يُنظرُ أيضاً: ابن الصِّمَّة، دريد. *ديوانه*. تح: عُمر عبد الرَّسول، [د.ط]، دار المعارف، مصر، 1985م، صـ 157. فئام: جماعة مِن النَّاس. الحَضْرُ: شحمةٌ في العانةِ وفوقها. الخِذَامُ: الخلخالُ، وقد تُسمَّى السَّاق خدمة حملاً على الخلخال. الحيية: المرأة ذات الحياء.

[1] ابن جعفر، قدامة. *نقدُ الشِّعر*، صـ 80.

[2] يُنظرُ: *المصدرُ السَّابقُ*، صـ 80. ابن ربيعة، المهلهل. *ديوانه*. تح: طلال حرب، [د.ط]، الدار العالميَّة، بيروت، [د.ت]، صـ 41. حجر: قرية باليمامة. الصليل: الصوت ذو الرنين. البيض: الخوذ. الذُّكور: السُّيوف ذات الحديد اليابس.

عابوهُ مِن أجل أنَّ بين موضعِ الرَّقَّةِ وحُجْرٍ مسافةً بعيدةً، ثُمَّ رآهُم بأعينِهم فِي موضعٍ آخرَ يستحسنُون مَا يرون مِن طعنِ النَّابغةِ عَلى حسَّانَ بنِ ثابتٍ فِي قولِهِ[1]:

لَنَا الجَفَنَاتُ الغُرُّ يَلْمَعْنَ بِالضُّحَى وَأَسْيَافُنا يَقْطُرْنَ مِنْ نَجْدةٍ دَمَا

ذكرَ أنَّهُم كَانُوا يرون موضعَ الطَّعنِ عَلى حسَّانَ فِي قولِهِ: " الغُررُّ"، وكَان مِن المُمكنِ أنْ يقولَ: "البيضُ"؛ لأنَّ "الغُرَّ" بياضٌ قليلٌ فِي لونٍ آخرَ غيرِهِ، وقالوا: لو قالَ "البيضُ" لكَانَ أكثر مِن "الغُرِّ"، وفِي قولِهِ: "فِي الضُّحى" لو قالَ "فِي الدُّجَى" لكان أحسن، وقولِهِ: "يقطُرن" لو قالَ: "يجرين"، وبعد أنْ يعرضَ رأيَهم، يعقِّبُ بقولِهِ: «فلو أنَّهم يُحصِّلون مذاهبَهُم لعلموا أنَّ هذا المذهبَ فِي الطَّعنِ عَلى شعرِ حسَّانَ غيرُ المذهبِ الَّذي كانوا مُعتقِدين لَهُ مِن الإنكارِ عَلى مُهلهلٍ والنَّمِر وأبي نوَاسٍ؛ لأنَّ المذهبَ الأوَّلَ إنَّما هو لمَن أنكرَ الغُلُوَّ، والثَّاني لمَن استجادَهُ، فإنَّ النَّابغةَ عَلى مَا حُكي عَنهُ لَم يُرِدْ مِن حسَّانَ إلَّا الإفراطَ والغُلُوَّ، بتصييرِ مكان كُلِّ معنًى وضعَهُ مَا هو فوقهُ وزائدٌ عَليهِ، وعَلى أنَّ مَنْ أنعمَ النَّظرَ عَلِمَ أنَّ هذا الرَّدَ عَلى حسَّانَ، مِن النَّابغةِ كانَ أو مِنْ غيرِهِ؛ خطأٌ وأنَّ حسَّانَ مُصيبٌ؛ إذ كانتْ مُطابقةُ المعنى بالحقِّ فِي يدِهِ، وكانَ الرَّدُ عَليهِ عادِلاً عَن الصَّوابِ إلى غيرِهِ» [2]. فمِن ذَلِك أنَّ حسَّانَ لَم يُرِدْ بِقَولِهِ "الغُرُّ" أنْ يجعلَ الجفانَ بيضاً، فإذا قصرَ عَن تصييرِ جميعها بيضاً نقصَ مَا أرادَهُ، لكنَّهُ أرادَ بقولِهِ "الغُرُّ" المشهُورات، كَما يُقالُ "يومٌ أغرُّ"، و "يدٌ غرَّاءُ"، وليسَ يُرادُ البياضُ فِي شيءٍ مِن ذَلِك، بلْ تُرادُ الشُّهرةُ والنَّباهةُ، وكَذَلِك لَم يُرِدْ "يلمعن بالدُّجى"، وإنَّما أرادَ "بالضُّحى"؛ لأنَّ مَن لَهُ أدنى بصيصٍ يلمعُ بالدُّجى، ولا تلمعُ فِي الضُّحى إلَّا الأشياءُ الشَّديدةُ الضِّياءِ، والحالُ ذاتُهُ مَع "يقطرن" فِهي أكثرُ مُبالغةً مِن "يجرين" فِي عرفِ العربِ؛ لأنَّها تصفُ الشُّجاعَ بأنَّ سيفَهُ يقطرُ دماً وليس يجري دماً[3].

ونحنُ نرى أنَّ قُدامةَ كَانَ مُصيباً فِيما رآهُ؛ إذ لو جعلَ حسَّانُ مكانَ كُلِّ لفظةٍ عابوهُ فِيها مَا أرادُوا لفقدَ بيتُهُ مغزاهُ الَّذي أرادَهُ لَهُ، ولكنَّنا نرى أنَّ قدامةَ يتخلَّى هنا عَن حدِّهِ للمُبالغةِ؛ لأنَّهُ وفقاً لتصوُّرِهِ لو طُبِقَ حدُّ المُبالغةِ عَلى بيتِ حسَّانَ لطلبَ مِنهُ كَما طَلَبَ النَّابغةُ؛ أي تصيير مكانِ كُلِّ معنًى وضعَهُ مَا هو فوقَهَ وزائدٌ عَليهِ، وبهذهِ النُّقطةِ تخلَّى قُدامةُ عَن حدودِهِ ومنطقِهِ واحتكمَ إلى عُرفِ العربِ، ومِن هنا يتَّضحُ لنا الاضطرابُ فِي مُعالجةِ قُدامةَ، وإنْ اعترضَ مُعترضٌ عَلى مَا ذَهَبنا إليهِ، وقالَ: إنَّ الغُلُوَّ عند قُدامةَ غيرُ المُبالغةِ، نقولُ: لقد خلطَ قُدامةُ بين الغُلُوِّ والمُبالغةِ فِي المُصطلحِ؛ إذ كانا يصُبَّان فِي المدلُولِ ذاتِهِ فِي غالبِ الأحيانِ؛ لأنَّهُ يقولُ: « فلنرجع إلى مَا بدأنا بذكرِهِ مِن الغُلُوِّ والاقتصارِ عَلى الحدِّ الأوسطِ فأقول: إنَّ الغُلُوَّ عندي أجودُ المذهبَين، وهو مَا ذهبَ إليهِ أهلُ الفهمِ بالشِّعرِ والشُّعراءِ قديماً»[4]، والَّذي تقدَّمَ مِن قولِهِ أنَّ الغُلُوَّ أجودُ المذهبَين، ويتبيَّنُ لَنا أنَّ قُدامةَ يستخدمُ المُبالغةَ والغُلُوَّ بمدلولٍ واحدٍ فِي كثيرٍ مِن الأحيان؛ لأنَّ هدفَ المُبالغةِ الأسمى، بغضِّ النَّظرِ عِن اختلافِ المُصطلحِ ، هو بلوغُ المثالِ، لقولِ قُدامةَ راداً عَلى مَن أنكرَ المُبالغةَ والغُلُوَّ، فـ« مَن ذهبَ إلى الغُلُوِّ إنَّما أرادوا بِهِ المُبالغةَ والغُلُوَّ بِما يخرجُ عَنِ الموجودِ ويدخلُ فِي بابِ المعدُومِ، فإنَّما يُرادُ بِهِ بلوغُ المثلِ وبلوغُ النِّهايةِ فِي النَّعتِ» [5]، فيظهرُ هنا أيضاً أنَّ هدفَ الغُلُوِّ

---

[3] يُنظرُ: *نقدُ الشِّعرِ*، صـ 81. ابن ثابت، حسَّان. *ديوانُهُ*. تح: عبد مهنّا، ط2، دار الكتب العلميَّة، بيروت، 1994م، صـ 219.

[4] ابن جعفر، قدامة. *نقدُ الشِّعرِ*، صـ 81.

[5] يُنظرُ: *المصدرُ السَّابقُ*، صـ 81-82.

[1] ابن جعفر، قدامة. *نقد الشِّعر*، صـ 82.

[2] *المصدرُ السَّابقُ*، صـ 82.

والإفراطِ هو المُبالغةُ، وهي بلوغُ المثلِ والتَّمثيلِ لا حقيقةَ الشَّيءِ، وفِي ضوءِ هذا الفهمِ يُمكنُ أنْ نضعَ أبرزَ النِّقاطِ الَّتي ذكرَها قُدامةُ وعدَّها مِن معاييرِ رداءةِ المُبالغةِ:

أ. التَّناقضُ فِي المُبالغةِ: وهو أنْ يذكرَ الشَّاعرُ فِي الشِّعرِ شيئاً، فيجمعَ بينهُ وبين المُقابلِ لَهُ مِن جهةٍ واحدةٍ[1]، ومِمَّا جاءَ فَي الشِّعر فِيهِ تناقضٌ قولُ عبد الرَّحمن بن عبدالله القس[2]:

أَرَى هَجْرَهَا والقَتْلَ مِثْلَيْنِ فَاقْصِرُوا مَلَامَكُمُ فالقَتْلُ أَعْفَى وأَيْسَرُ

أرادَ الشَّاعرُ أنَّ هجرَها والقتلَ سيَّان عَلى سبيلِ المُبالغةِ، ولكنَّهُ وقعَ فِي التَّناقضِ، فكيفَ أوجبَ أنَّ القتلَ والهجرَ مثلان، ثُمَّ سلبَهُما ذَلِك بقولِهِ: "فالقتلُ أعفى وأيسرُ"! فكأنَّهُ قالَ: إنَّ القتلَ مِثلُ الهجرِ، وليس هو مثلهُ، ويرى قُدامةُ أنَّ الشَّاعرَ يُمكنُ أنْ يخرجَ مِن هذا التَّناقضِ لَو قالَ: بل أعفى وأيسرُ[3].

ب. استحالةُ الوقوعِ "المُمتنعِ": وقَد فرقَ قُدامةُ بين هذا الضَّربِ والمُتناقضِ بقولِهِ: إنَّ «المُتناقضَ لا يكونُ ولا يُمكنُ تصوُّرُهُ فِي الوهمِ، والمُمتنعَ لا يكونُ ولكن يُمكنُ تصوُّرُهُ فِي الوهمِ»[4]، ومِن المُمتنعِ قولُ أبي نوَاسٍ[5]:

يَا أَمِيْنَ اللَّهِ عِشْ أَبَداً دُمْ عَلَى الأَيَامِ وَالزَّمَنِ

فهذا الضَّربُ مِن الغُلُوِّ مُستقبحٌ ومردودٌ؛ لأنَّهُ لا يُمكنُ حملُهُ عَلى التَّحقُّقِ، ولا يصحُّ أنْ يُسبقَ بكلمةِ "كاد"، يقولُ: «وليس فِي طباعِ الإنسان أنْ يعيشَ أبداً، فإنَّا كنَّا قَد قدَّمنا أنْ مخارجَ الغُلُوِّ إنَّما هي عَلى "يكادُ"، وليس فِي قولِ أبي نوَاسٍ "عشْ أبداً" موضعٌ يحسنُ فِيهِ؛ لأنَّهُ لا يحسنُ عَلَى مذهبِ الدُّعاءِ أنْ يُقال: آمينَ يكادُ أنْ يعيشَ أبداً»[6].

ج. مُخالفةُ العُرفِ أو قلبُ الوقائعِ: مِن ذَلِك قولُ المَرَّار الفقعسي[7]:

وَخَالٍ عَلَى خَدَّيْكِ يَبْدُو كَأَنَّهُ سَنَا البَرْقِ فِي دَعْجَاءَ بَادٍ دُجُونُها

فالمُتعارفُ المألوفُ أنَّ الخيلان سوداءُ، والخدودَ الحسانَ إنَّما هـي بيضٌ، وبِذَلِك تُنعتُ، فأتي الشَّاعرُ بقلبِ المعنى.

د. مُخالفةُ الحقائقِ: وهو بأنْ ينسبَ الشَّاعرُ إلى الشَّيءِ مَا ليس لَهُ، ومِن ذَلِك قولُ خالدِ بنِ صفوان[8]:

فَإِنْ صُوْرَةً رَاقَتْكَ فَاخْبِرْ فَرُبَّمَا أَمرَّ مَذَاقُ العُوْدِ والعُودُ أَخْضَر

وكأنَّ الشَّاعرَ يُومئُ إلى أنَّ العودَ الأخضرَ فِي غالبِ الأحيانِ يكونُ عذباً، وهذا ليس بواجبٍ إطلاقاً.

يظهرُ لَنا أنَّ منطقَ قُدامةَ غيرُ سويٍّ، فهو يشترطُ فِي المُبالغةِ والغُلُوِّ التَّحقُّقَ، ويرفضُ مَا يخرجُ عَن حدودِ الإمكانِ، ويُفهمُ مِن ذَلِك أنَّهُ يُطالبُ مُبدعَهُ بالصِّدقِ الفنِّيِّ، ولكنَّنا عندما نراهُ يحثُّ مُبدعَهُ عَلى التزامِ المُبالغةِ فِي المدحِ بالفضائلِ أَو الهجاءِ بسلبِها، حتَّى لو لم يكن صادِقاً مَع ذاتِهِ، فهذا يعني أنَّهُ لا يطالبُهُ بالصِّدقِ الفنِّيِّ؛ وإنَّما يطالبُـهُ ببلوغِ المثالِ، وبهـذا يظهرُ التَّناقضُ، فمطلبُهُ مِن مُبدعِهِ بصريحِ العبارةِ أنْ يكذبَ لكنْ عليـهِ أنْ يُبقِي كذبَهُ ضمنَ حدودِ الواقعِ والإمكانِ، ومثلُ هذهِ التَّصوُّراتِ مِن شأنِها أنْ تُجرِّدَ الصُّورةَ مِن مضامينِها النَّفعيَّةِ، وتُبقيها عاريةً مُفرَّغةً إلَّا مِن

---

[3] يُنظرُ: *المصدرُ السَّابقُ*، صـ 82.

[4] *المصدُ السَّابقُ*، صـ 171.

[5] يُنظرُ: *المصدرُ السَّابقُ*، صـ 171- 172.

[6] *المصدر السَّابق*، صـ 173.

[7] *المصدُ السَّابقُ*، صـ 173. أبو نواس. *ديوانُهُ*. تح: أحمد الغزالي، [د.ط]، دار الكتاب العربيّ، بيروت، 1953م، صـ 646.

[8] ابن جعفر، قدامة. نقدُ الشِّعرِ، صـ 173.

[9] *المصدر السَّابق*، صـ 174. الدَّعجاء: هي ليلة الثَّامنة والعشرين. دجونها: الدَّجنُ المطرُ الكثير.

[10] ابن جعفر، قدامة. *نقدُ الشِّعرِ*، صـ 174.

الصِّياغةِ الجماليَّةِ، وقَد يقولُ قائلٌ: إنَّ هدفَـهُ أخلاقيٌّ نبيلٌ، وهـو بلوغُ المثـلِ فِـي تجسيـدِ الفضائـلِ، وهذا هدفٌ مشرُوعٌ، نقولُ لَهُ: وكيفَ جوَّزَ لمُبدعِهِ الرَّفثَ مَادامَ يحثُّهُ عَلى مكارِمِ الأخلاقِ؟ إذ يقولُ قُدامةُ معقِّباً عَلـى أبياتِ امـرئ القيـس[1]:

فَمِثْلُكِ حُبلى قَـــد طَرَقْتُ وَمُرْضِعٍ فَأَلهَيتُها عَن ذي تَمائِمَ مُحْـوِلِ

إِذا ما بَكى مِن خَلفِها اِنصَرَفَتْ لَهُ بِشِـــقٍّ وَتَحتي شِقُّها لَم يُحَوَّلِ

«يُذكرُ أنَّ هذا معنًى فاحشٌ. وليسَ فحاشةُ المعنى فِي نفسِهِ مِمَّا يُزيلُ جَودةَ الشِّعرِ فِيهِ، كَما لا يعيبُ جَودةُ النَّجارِ فِي الخشبِ، مثلاً، رداءتهُ فِي ذاتِهِ» [2]. ويبدو أنَّ مُبالغةَ امرئِ القيسِ وغلُوَّهُ قَد راقتا لقُدامةَ فدافعَ عَنهُما هذا الدِّفاعَ، وهنا لا يردُّ علَّةَ الجمالِ إلى المادَّةِ الأوليَّةِ؛ وإنَّما يردُّها إلى غُلُوِّهِ فِي المعاني وحسنِ صياغتِهِ لَها.

تبدو مُعالجـةُ قُدامـةَ لقضيَّـةِ المُبالغـةِ أكثرَ إنصافاً مِـن القضايا الأُخرى، ولاسيَّما عندما قـرَّرَ فِـي بدايةِ الكتابِ أنَّ الشِّعرَ إعطاءُ صـورٍ جميلـةٍ للمعاني، أرادَ تقديـمَ هـذهِ الفكـرةِ قبـل أنْ يُفصِّـلَ القولَ فِي صفاتِ الجَـودةِ والـرَّداءةِ، وقـد استمدَّ هـذهِ الفكرةَ مِـن فرضيَّةِ أنَّ الشِّعرَ صناعةٌ [3]، وبناءً عَلى هـذا التَّصوُّرِ فقـد أباحَ للشَّاعرِ الكـذبَ المُطلـقَ شريطـة أنْ يُحسِّـنَ الصِّياغـةِ، ولكنَّنا هنا نراهُ ناقداً موضُوعيّاً؛ إذ أباحَ للشَّاعـرِ المُبالغةَ ضمن حدود الواقعِ والإمكانِ، والأمرُ الأخرُ أنَّـهُ يعـودُ ليطلق يدَ الشَّاعرِ فِـي الكذبِ مِن جديدٍ فِي بابِ المدحِ عندما قيَّدَ الشَّاعرَ المادحَ بالتزامِ الفضائلِ والإفراطِ فِي وصفِها حتَّى لـو لم تكنْ فِـي الممدوحِ[4]؛ لأنَّ الهدفَ هـو رسـمُ صورةٍ مثاليَّـةٍ حتَّى لو لم تكنْ هَذهِ هَذهِ الصِّفاتُ فِي الممدوحِ، لكنْ عَلى أيَّةِ حالٍ يجبُ أنْ يبقى الكذبُ ضمنَ شروطِ الواقعِ، وإنْ عمَدَ إلى الهجاءِ عَليهِ أنْ يهجو بضدِّها، وقُدامةُ فِي المُبالغةِ لا يطالبُ الشَّاعرَ بالصِّدقِ؛ لأنَّ الصِّدقَ لا يعنيهِ؛ وإنَّما تعنيهِ الصُّورةُ.

3.3. محاسنُ الكلامِ والشِّعرِ:

استكمالاً لمُتطلَّباتِ الفكرةِ الَّتي قدَّمناها مِن أنَّ البديعَ لا يقفُ عند الجوانبِ الشَّكليَّةِ والزُّخرفيَّةِ؛ وإنَّما هو فنٌّ قويُّ الصِّلةِ بأساليبِ العربيَّةِ، سنعمدُ إلى دراستِهِ دراسةً مُعمَّقةً، ونلاحظُ مَدى خدمتِهِ البناءَ الفنِّيَّ للعملِ الأدبيِّ، ليظهرَ لَنا أنَّهُ لا يقفُ عند الجوانبِ الشَّكليَّةِ والزُّخرفيَّةِ، بل يتعدَّاها إلى أسلوبٍ وأداةٍ فنِّيَّةٍ مُنتجةٍ تحظى بازدواجيَّةِ المعيارِ، بمعنى أنَّهُ يُمكنُ أَنْ يتنبَّهَ المُبدعُ إلى أهميتِها ويستثمرَها فِي عملِهِ فيُجوِّدَهُ، كَما يُمكنُ أَنْ يتملَّكَها النَّاقدُ فِي سبيلِ إطلاقِ حكمٍ بالجَودةِ أو الرَّداءةِ عَلى العملِ الأدبيِّ. وبناءً عَلى هذا التَّصوُّرِ سنعمدُ إلى دراسةِ البديعِ وفقاً للمحاورِ الآتيةِ: أساليبُ تتعلَّقُ بالتَّأثيرِ الدَّلاليِّ، وأساليبُ تتعلَّقُ بالتَّحسينِ اللَّفظيِّ، وأساليبُ تتعلَّقُ بالإيقاعِ الجُمليِّ. وقـد أشـارَ قُدامـةُ إلى هذا القسمةِ بشكـلٍ واضـحٍ فِي دراستِهِ، والجـديرُ ذكـرُهُ أنَّ هـذا التَّقسيـمَ يعـدُّ وسيلـةً نقديَّـةً وإبداعيَّـةً فِي آنٍ واحـدٍ؛ لتحليل النَّصِّ الأدبـيِّ ونقـدِهِ لغويّاً وصـوتيّاً ودلاليّاً.

أ. أساليبُ تتعلَّقُ بالتَّأثيرِ الدَّلاليِّ:

إنَّ الأساليبَ المُؤثِّرةَ فِي الدَّلالةِ هي الأساليبُ الَّتي يكونُ الاهتمامُ فِيها عائداً إلى المعنى قبل كُلِّ شيءٍ؛ إذ يكونُ المُبدعُ قَد تخيَّرَ معناها قبل أَنْ يهتمَّ بالمبنى، فالإبانةُ والإفصاحُ عَمَّا عندهُ مطلبُهُ الأوَّلُ، أمَّا ما يلحقُ بِها مِن تحسينٍ فيكونُ عاملاً مُساعِداً يجعلُنا نتفاعلُ مَعهُ ونتأثَّرُ بِهِ، ويُمكنُ أنْ نفهمَ مِن ذَلِك أنَّ الجانبَ الشَّكليَّ هو وسيلةُ المُبدعِ

---

[1] يُنظرُ: ابن جعفر، قدامة. *نقدُ الشِّعرِ*، صـ 173. يُنظرُ أيضاً: *ديوانه*، صـ 30– 31. الطُّروق: الإتيان ليلاً. المُحول: أتى عليها عام.

[2] ابن جعفر، قدامة. *نقدُ الشِّعرِ*، صـ 57.

[3] يُنظرُ: العاكوب، عيسى. *التَّفكيرُ النَّقديُّ عندَ العربِ، مدخلٌ إلى نظريَّةِ الأدبِ العربيِّ*، صـ 205.

[4] يُنظرُ: ابن جعفر، قدامة. *نقدُ الشِّعرِ*، صـ 86–92.

للوصولِ إلى الجانبِ المعنويِّ الَّـذي يقصـدُهُ، فالاهتمامُ بالمظهرِ الخارجيِّ ضرورةً لابُدَّ مِنها للوصولِ إلى المعنى المُعبِّرِ عَن تجربةِ الشَّاعرِ الإبداعيَّةِ، إذاً، فهناك أساليبُ مِن البديعِ تُشكِّلُ الدَّلالةُ الرَّكيزةَ الأساسيَّةَ فِي تكوينِها، بمعنى أنَّ هذهِ الأساليبَ هي وسائلُ خلقٍ وإبداعٍ وليست وسائلَ ترجعُ إلى أمورٍ تتعلَّقُ بالشَّكلِ، ويُمكنُ أنْ نُدخلَ ضمن هذهِ الأساليبِ كُلّاً مِن: التَّكافؤَ، والتَّتميمِ، والرُّجوعِ، والمُساواةِ، والإشارةِ، والإردافِ، والتَّوشيحِ.

وهنا سنأخذ مثالاً عن التَّكافؤِ؛ إذ يضيق المقام بنا لتتبُّعها كاملةً، وقد ذكرَ لَهُ أمثلةً كثيرةً بعد أنْ عرَّفَهُ بقولِهِ: «والَّذي أريدُ بقولي مُتكافِئَين فِي هذا الموضعِ؛ أي مُتقابلَين إمَّا مِن جهةِ المُصادرةِ أو السَّلبِ والإيجابِ أَو غيرِهِما مِن أقسامِ التَّقابلِ»[1]، ومثَّلَ لِذَلك مِن أشعارِ شُعراءَ كُثرٍ، مِنهُم الفرزدقُ، يقولُ[2]:

فَتَى السِّنِّ كَهْلُ العِلْمِ قَدْ عَرَفتْ لَهُ قَبائِلُ مَا بَيْنَ الدُّنَى وَأبادِ

ساعدَ الطِّباقُ فِي هذا البيتِ عَلى تقديمِ صورةٍ واضحةٍ عَن الممدُوحِ، وذَلِك مِن خلالِ مَا أبرزَهُ فِي حالةِ التَّضادِّ بين: [صُغرِ سنِّهِ وغزارةِ علمِهِ]، وقد علمتْ بِذلك جموعُ القبائلِ المذكورةِ. وعَلى هذا النَّحو فليس غريباً أنْ يحفلَ النَّاقد بهذا الأسلوبِ، ويُدرك أهميَّتَهُ فِي إنتاجِ المعنى ووضوحِ دلالتِهِ ورسمِ صورةِ التَّناقضِ والصِّراعِ الَّتي تعتملُ فِي نفسِ المُبدعِ، كَما يكشفُ عَن مَدى قدرةِ الشَّاعرِ وقوَّتِهِ فِي إظهارِ مَا يختلجُ فِي نفسِهِ بألفاظٍ قادرةٍ عَلى تصويرِ المُرادِ بأروعِ حللِهِ.

أمَّا عن معيار جودته وقَد لاحظَ قُدامةُ تزيُّدَ المُحدَثِين وتكلُّفَهُم فِي هذا الأسلوبِ أيضاً، فقالَ: «أتى المُحدَثُون مِن التَّكافؤِ بأشياء كثيرةٍ، وذَلِك أنَّهُ بطباعِ أهلِ التَّحصيلِ والرَّويَّةِ فِي الشِّعرِ والتَّطلُّبِ لتجنيسِهِ أولى بطباعِ القائلِين عَلى الهاجسِ بحسبِ مَا يسنحُ مِن الخاطرِ مِثل الأعرابِ ومَن جرى مجراهُم عَلى أنَّ أولئك بطباعِهم قد أتوا بكثيرٍ مِنهُ» [3]، وهذا معيارٌ نقديٌّ؛ بمعنى أنَّ الطِّباقَ يُقبلُ مَادام أنَّهُ يصدرُ عَن طبعٍ، ويساعدُ مُبدعَهُ عَلى التَّعبيرِ عَمَّا يريدُ بدقَّةٍ، ويُظهرُ مَا يعتملُ فِي نفسِهِ مِن صراعٍ، أمَّا إذا كثُرَ لغيرِ حاجةٍ فهو تزيُّدٌ وتعمُّلٌ.

ب. أساليبُ تتعلَّقُ بالإيقاعِ اللَّفظيِّ:

ليسَ لأحدٍ أنْ يُنكرَ صلةَ الشِّعرِ القويَّةَ بالمُوسيقى؛ إذ كانتِ العربُ تعرضُ شعرَها عَلى الغِناءِ حتَّى يروا استقامتَهُ ويتَّضحَ كسرُهُ، والمُرادُ هنا أنَّ الغنـاءَ بِما يشتملُ عَليـهِ مِـن تنغيمٍ وإيقاعٍ لـيس أمـراً خـارِجاً عَـن طبيعةِ الشِّعرِ والأدبِ عامَّةً، ويتَّضحُ مِن ذلك أنَّ علاقةَ الشِّعرِ بالغناءِ تحملُ مدلولاتٍ فنِّيَّةً وإبداعيَّةً، وهي علاقةُ وجودٍ بالنِّسبةِ إلى الشِّعرِ، كَما أنَّ هذهِ الصِّلةَ تُنبئُ عَـن ضرورةٍ تحتاجُ إليـها النَّفسُ للتَّعبيرِ عَـن المـزاجِ والحـالةِ النَّفسيَّةِ؛ لأنَّ الإيقاعَ تجربةٌ، وبعـدُ فالتَّجـربةُ الإيقـاعيَّةُ للشَّاعرِ تكـشفُ عَمَّـا يختلجُ فِي صدرِهِ مِـن مضامينَ شعوريَّةٍ، فِيمـا إذا كانتْ مُتَّصلةً بالشَّوقِ والحنينِ، أو بالألمِ والتَّفجُّعِ، أو غيـر ذَلِك.

إنَّ البحثَ عَن أصولِ هذهِ الأساليبِ وعلاقتِها بالارتباطاتِ النَّفسيَّةِ والإبداعيَّةِ يكشفُ لنا عَن عمقِ الصِّلةِ بين الإيقاعِ والتَّنغيمِ بالفنِّ، ويُمكنُ أنْ نُرجعَ الأساليبَ الَّتي تُثري النَّصَّ إيقاعيّاً إلى التَّجنيسِ، وردِّ العجزِ عَلى الصَّدرِ، والتَّصريعِ، وقَد استغلَّ قُدامةُ بنُ جعفر هذهِ الأساليبَ فأشار إليها بوصفِها معاييرَ نقديَّةً، وبعدُ فلنا أنْ نأخذَ التَّجنيسَ، مثلاً، مَثالاً عَلى ذَلِك؛ إذ تكلَّمَ قُدامـةُ عَلى هذا الأسلوبِ ضمنَ نعوتِ ائتلافِ اللَّفظِ مَع المعنى، فذكرَ لَهُ قسمَين، هُما:

---

[1] ابن جعفر، قدامة. *نقدُ الشِّعرِ*، صـ 55.

[2] *المصدرُ السَّابقُ*، صـ 129. يُنظرُ: الفرزدق، همام بن غالب. *ديوانُهُ*. تح: علي فاعور، ط1، دار الكتب العلميَّة، بيروت، 1987م، صـ 142. في الدِّيوان: "الحِلم" بدل العلم، و"إياد" بدل أباد. كهلُ العلمِ: قديم فيهِ. الدنى وأباد: اسمان لموضعين تقطن بينهما تلك القبائل.

[3] ابن جعفر، قدامة. *نقدُ الشِّعرِ*، صـ 129.

المُطابقُ والمُجانسُ، ومفهومُهُما عندهُ أنْ تكونَ فِـي الشِّعـرِ معـانٍ مُتغايـرة قَـد اشتركتْ فِي لفظةٍ واحدةٍ مُتجانسةٍ مُشتقَّةٍ. وهُما عَلى نوعَين[1]:

أوَّلُهما، المُطابقُ: وهـو مَا اشتـركَ فـي لفظـةٍ واحـدةٍ بعينِها، ومثَّلَ لِذَلِك بأشعارٍ كثيرةٍ، مِنها قولُ زيادٍ الأعجم[2]:

وَنُبِّئْتُهُمْ يَستَنْصِرُونَ بِكاهِلٍ وَلِلَّوْمِ فيها كاهِلٌ وَسَنَامُ

وقَـد سمَّـى البلاغيُّـون هـذا النَّـــوع بيـن: [كاهـل وكاهـل]، بالجنـاسِ التَّـامِّ المُمـاثـــل[3].

ثانيهُما، المُجانسُ: وهو أنْ يكونَ اشتراكُ المعاني فِي ألفاظٍ مُتجانسةٍ عَلى جهةِ الاشتقاقِ، ومِنهُ قولُ الفرزدقِ[4]:

جَفَافٌ أَجَفَّ اللَّهُ مِنْهُ سَحَابَةً وَأَوسَعَهُ مِن كُلِّ سَافٍ وَحَاصِبِ

لقَد وردَ الجناسُ فِي البيتِ الأوَّلِ، بين: [كاهلٍ وكاهل]، وفِي البيتِ الثَّاني وردَ بين: [جفاف] وهو اسم، و[أجفَّ] فعلٌ للدُّعاء، فالمُلاحظُ أنَّ التَّنغيمَ جاءَ مُمتزجاً بحالةِ المُبدعِ النَّفسيَّةِ، ولم يكنِ التَّجنيسُ تلاعباً بالألفاظِ؛ وإنَّما هو تلاعبٌ مِن مبدعٍ ماهرٍ مُدركٍ لأسرارِ هذا الأسلوبِ، فقد فجَّرَ بِهذا الإيقاعِ طاقاتِ المعنى الكامنةَ فِي الألفاظِ والحاملة لمقاصدِهِ، فالتَّجنيـسُ لَـهُ أهميَّةٌ فِي البناءِ الشَّكليِّ فِي النَّصِّ الأدبيِّ، فضلاً عَلى أنَّهُ يكشفُ عَن دلالاتٍ إيحائيَّةٍ مبنيَّةٍ عَلى البِنيةِ المُوسيقيَّةِ الَّتــي يُحقِّقُــها؛ لأنَّ المُبدعَ يقدِّمُ فِي التَّجنيسِ صياغاتٍ مُتعدِّدةً بدلالاتٍ مُتباينةٍ، وهنا تتجلَّى وظيفةُ التَّجنيسِ فِــي إحداثِ الأثرِ فِــي مُتلقِّيهِ، فهــو أحدُ وسائل تقويةِ المعنى الَّذي يريدُ أنْ يُقرِّرَهُ المُبدعُ، هذهِ مِن جهةٍ، ومِن جهةٍ أُخرى فإنَّ توازنَ الألفاظِ فِي الصُّورةِ الكليَّةِ للنَّــصِّ الأدبــيِّ يُنبئُ عَـن تـوازنٍ عــامٍّ فِــي قــدرةِ الشَّاعرِ الإبداعيَّةِ وقريحتِهِ؛ لأنَّ النَّفوسَ تميلُ بالفطرةِ إلى الانسجامِ وتأنسُ بِهِ، وتتمُّ عَلى المقدرةِ الإبداعيَّةِ، وسلامةِ منطقِ الشَّاعرِ الإبداعيِّ، وبعدُ فهو بمنأى عَن النَّقدِ؛ لأنَّ الجناسَ بِما يشتملُ عَليهِ مِن إيقاعٍ يعدُّ مِن مؤثِّرات النَّقدِ الصَّوتيِّ.

ج. أساليبُ تتعلَّقُ بالإيقاعِ الجُمليِّ:

يُتَّهمُ البديعُ بالوظيفةِ التَّحسينيَّةِ والتَّزينيَّةِ، ويُظهرُ البحثُ فِي أساليبِهِ أنَّهُ لا يُعدُّ بحثاً عَن مَحاسِن شكليَّةٍ أو تزينيَّةٍ؛ وإنَّما تُؤدِّي هذهِ الأساليبُ أثراً دلاليّاً مُهمّاً فِي النَّسيجِ الأسلوبيِّ للنَّصِّ الأدبيِّ؛ لأنَّ طريقةَ بناء الجملةِ وطبيعةَ تركيبِها ليس أمراً سطحيّاً؛ وإنَّما هي بنيةٌ سطحيَّةٌ تُضمرُ تحتها بنيةً عميقةً؛ إذ يفرِّغُ المُبدعُ فِيها معانيهِ وأحاسيسَهُ، إذاً، فكُلُّ بنيةٍ سطحيَّةٍ تعكسُ بنيةً ذهنيَّةً عميقةً، لِذَا فقَد اهتمَّ النُّقَّادُ اهتماماً خاصّاً بالتَّنوُّعِ اللُّغويِّ السَّطحيِّ؛ لأنَّهُ يُنبئُ عَن تنوُّعٍ فِي العمقِ، فالمُستوى السَّطحيُّ هو الَّذي يقدِّمُ الدَّلالةَ الفنِّيَّةَ، ويكونُ ذَلِك عَن طريقِ التَّوافقِ أو التَّخالفِ فِي الحروفِ والكلماتِ والجملِ، ويبدو أنَّ الإيقاعَ يتولَّدُ مِن هذا التَّوافقِ أو التَّخالفِ؛ لأنَّ هذهِ الآليَّةَ تخضعُ لنظامٍ مَا، والانتظامُ أساسُ الإيقاعِ، فترتيبُ الألفاظِ اللُّغويَّةِ، مَثلاً، يعكسُ إيقاعَ النَّفسِ، وترتيبُ المعاني عَن طريقِ التقابلِ أو التقسيمِ أو التفسيرِ يولِّدُ إيقاعاً تحسُّ بِهِ النَّفسُ المُتذوِّقةُ للحسنِ والجمالِ، وهذهِ السِّمةُ هي مِن مظاهرِ الجماليَّةِ الأدبيَّةِ الَّتي التفتَ إليها النَّقدُ، وأولاها اهتماماً.

---

[1] يُنظرُ: ابن جعفر، قدامة. *نقدُ الشِّعرِ*، صـ 139-140.

[2] *المصدر السَّابق*، صـ 140. والبيتُ ورد في: *كتاب الصِّناعتين*، صـ 307.

[3] يُنظرُ: الحموي، ابن حجَّة. *خزانةُ الأدبِ وغايةُ الأربِ*، ج74/1.

[4] ابن جعفر، قدامة. *نقدُ الشِّعرِ*، صـ 140. يُنظرُ: *ديوانُهُ*، صـ 29. جَفاف: صقيعٌ في بلاد بني أسد. أجفَّ اللهُ: يدعو عليهِ بالجفاف. السَّافي: الرِّيح الَّذي تذري التُّراب. الحاصب: الرِّيحُ الَّتي تُثير الحصى.

وتأتي أساليبُ البديعِ ذات الطبيعةِ الجُمليَّةِ عَلى هيئةٍ قائمةٍ عَلى تقسيمِ الجملةِ، والدَّفقاتِ الشُّعوريَّةِ إلى مقاطعَ وما ينشأُ عَن ذَلِك مِن إيقاعٍ، وهو مِن مظاهرِ إحكامِ ربطِ العلاقاتِ الخارجيَّةِ بين الأشياء؛ كلماتٍ وجملاً، وهذا مذهبُ العرب؛ إذ طلبتِ الصَّنعةَ، وقبلتها فِي حدودِ صنعةِ القُدماءِ، ويمكنُ هنا أنْ نُدرجَ تحت الأساليبِ المُتعلِّقةِ بالإيقاعِ الجمليِّ كُلّاً مِن: صحَّةِ التَّقسيمِ، وصحَّةِ التَّفسيرِ، وصحَّةِ المُقابلةِ، والتَّرصيعِ، وقد جاءَ اهتمامُ النُّقَّادِ بِهذهِ الأساليبِ من أنَّها تُحقِّقُ قيماً صوتيَّةً ودلاليَّةً، ولعلَّ مِن أهمِّ هذهِ القيمِ أنَّها تُسهِّلُ استقبالَ المضمونِ، فوظيفتُها تتجلَّى فِي الجماليَّةِ الصَّوتيَّةِ وتأكيدِ الدَّلالةِ الَّتي يحملُها النَّصُّ، فهي تُحدِثُ تآزراً بين المُوسيقى الخارجيَّةِ والدَّلالةِ المعنويَّةِ، وتكونُ الألفاظُ الإطارَ المُحدِّدَ للصُّورةِ الكُليَّةِ، إذاً، فوظيفتُها تكمنُ بالدَّرجةِ الأولى فِي دفعِ القيمةِ الدَّلاليَّةِ والإيحائيَّةِ للألفاظِ أو التَّراكيبِ المكرُورةِ إلى مُقدِّمةِ الصُّورةِ الشِّعريَّةِ.

فالتَّرصيعُ، مثلاً، أحدُ مكوِّناتِ الإيقاعِ الجمليِّ، وهو مِن نعوتِ الوزنِ عندَ قُدامةَ، وفِيهِ نوعٌ مِن السَّجْعِ، «وهو أنْ يتوخَّى فِيهِ تصييرَ مقاطعِ الأجزاءِ فِي البيتِ عَلى سجْعٍ أو شبيهٍ بِهِ، أو مِن جنسٍ واحدٍ فِي التَّصرُّفِ»[1]، ومِن ذَلِك قولُ زهيرِ بنِ أبي سُلمى[2]:

كَبــدَاءُ مُقبِلَــةً، وَركَــاءُ مُدْبِرَةً قَودَاءُ فِيها، إذا استَعرَضْتَها، خَضَعُ

فالألفاظُ فِي الشَّطرِ الأوَّلِ جاءتْ مُتساويةً وزناً وتقفيةً، والهيئةُ التَّكراريَّةُ ملحُوظةٌ، وقَد اعتمدتْ عَلى البِنيةِ التقطيعيَّةِ. فالبيتُ فِي الوصفِ، والمعاني هي الَّتي استدعتِ الألفاظَ واقتضتْها، وقَد أحسنَ الشَّاعرُ وضعَها فِي موضعِها اللَّائقِ بِما لا تزيُّدَ فِيهِ، ولا يخفى أثرُ التَّرصيعِ فِي الخطابِ الشِّعريِّ هنا، ولكنْ قَدْ يكونُ مِن علاماتِ التَّكلُّفِ، لِذَلِك لا نجدُهُ كثيراً فِي الشِّعرِ، وقَد تنبَّهَ قُدامةُ إلى ذَلِك فقالَ: «وأكثرُ الشُّعراءِ المُصيبين مِن القُدماءِ والمُحدَثِين قَد غزُوا هذا المغزى، ورموا هذا المرمى. وإنَّما يُحسنُ إذا اتَّفقَ لَهُ فِي البيتِ موضعٌ يليقُ بِهِ، فإنَّهُ ليس فِي كُلِّ موضعٍ بحسن، ولا عَلى كُلِّ حالٍ يصلحُ، ولا هو أيضاً إذا تواترَ واتَّصلَ فِي الأبياتِ كُلِّها بمحمُودٍ، فإنَّ ذَلِك إذا كَانَ دلَّ عَلى تعمُّدٍ وأَبانَ عَن تكلُّفٍ»[3]

فالمعاني عندما تُؤدَّى بقالبٍ صوتيٍّ تُنتجُ إيقاعاً مُؤثِّراً يزيدُ مِن وقعِهِ وتأثيرِهِ فِي النَّفسِ، ومِن هنا يتَّضحُ أنَّ البديعَ ليس مُحسِّناً لفظيّاً أو زخرفيّاً؛ وإنَّما هو أحدُ العناصرِ المُؤثِّرةِ فِي المُتلقِّي دلاليّاً؛ لأنَّ التَّوترَ الإيقاعيَّ وتكاملَهُ فِي الأساليبِ البديعيَّةِ مُرشدٌ إلى بؤرةِ المعنى، وذَلِك عَن طريقِ ارتباطِها بالنَّفسِ المُبدعةِ مِن جهةٍ، ومَدى تفاعلِها مَع مكوِّناتِ السِّياقِ الحالي مِن جهةٍ أُخرى [4]، وإنْ كانَ فِي جانبٍ مِنها زخرفيّاً فَلا ضيرَ ؛ لأنَّ الزَّخرفةَ مطلوبةٌ فِي العملِ الفنِّيِّ ضمن حدودِها، وبعدُ فمباحثُ البديعِ لا تخرجُ عَن كونِها تناسباً صوتيّاً ودلاليّاً مَعاً، وهي تحقِّقُ هذا التَّناسبَ بوصفِهِ مقياساً جماليّاً، وتحقيقُ البديع للوظيفةِ الجماليَّةِ يدلُّ عَلى أصالتِهِ؛ لأنَّ الوظيفةَ الجماليَّةَ هي مِن أبرزِ سماتِ اللُّغةِ الشِّعريَّةِ.

---

[1] ابن جعفر، قدامة. *نقدُ الشِّعرِ*، صـ 69.

[2] *المصدرُ السَّابقُ*، صـ 70. ابن سلمى، زهير. *ديوانه*. تح: علي فاعور، ط 1، دار الكتب العلميَّة، بيروت، 1988م، صـ 65. الكبداء: المرأة الضَّخمة الوسط، البطيئة السَّير. الوركاء: العظيمة الوركين. القوداء: الطَّويلة العنق. الخضع: ميل العنق والرأس إلى الأرض، ويكون ذلك في الخيل إذا اشتدَّ عدوها.

[3] ابن جعفر، قدامة. *نقدُ الشِّعرِ*، صـ 73.

[1] يُنظر: حمدان، ابتسام. *الأُسُس الجماليَّة للإيقاع البلاغيِّ في العصر العبَّاسيِّ*، صـ 289.

الخاتمةُ:

لقد تبنَّى قُدامةُ موقفاً تقليديّاً فِي الذَّوقِ، ومردُّ ذَلِك استساغتُهُ الذَّوقَ القديمَ فِي الوضوحِ والفصلِ بين الأشياء؛ إذ وافقَ ذَلِك تصوُّرَهُ المنطقيَّ، فوضعَ حدوداً ودعا إلى عدمِ تجاوزِها، فحرمَ بِذَلِك صورَ المُحدَثِين مِن تذوّقِ النُّقَّادِ لَها بعمقٍ؛ لأنَّ معيارَ الإبداعِ عندَهُم المُقاربةُ فِي التَّشبيهِ، وبمقدارِ مَا يعقدُ المُبدعُ الصِّلةَ القويَّةَ بين طرفي التَّشبيهِ يقتربُ مِن الفنِّ الشِّعريِّ المثاليِّ فِي تصوُّرِهم. والاستعارةُ مقبُولةٌ مَا لم يُفرطِ المُبدعُ فِي إيهامِ الفكرةِ فيها؛ وكانَ لَها مخرجاً حسناً مِن مخارجِ التَّشبيهِ، لكن على أيَّةِ حالٍ اهتمَّ قُدامةُ بالصُّورةِ التَّشبيهيَّةِ؛ لأنَّها لا تحاولُ خلقَ الواقعِ، وإنَّما تتحدَّثُ عَنهُ مِن خلالِ تشخيصِهِ وتجسيمِهِ. أمَّا في المُبالغة فرأيناهُ يُغلِّبُ المُبالغةَ والغُلُوَّ عَلى أساليبِ البديعِ الأُخرى، ويوليها اهتماماً زائداً، ومَا ذَاك إلَّا لتعلُّقِهِ بالصُّورةِ الشِّعريَّةِ، لِذَلِك رأينـاهُ يشترطُ الكذبَ المُطلقَ، وعندما يتعارضُ الكذبُ مَع تصوُّرِهِ المنطقيِّ يقيِّدُ مُبدِعَهُ بحدودِ الواقعِ والإمكانِ، ويحثُّهُ عَلى ركوبِ المُبالغةِ والغُلُوِّ وتجاوزِ الحدِّ الأوسطِ بشروطٍ يشترطُها عَليهِ، ويعدُّ ذَلك مِن معاييرِ جَودةِ الصَّنعةِ الشِّعريَّةِ. وما تناولناهُ فِي هـذا المبحثِ يُعدُّ تناولاً إجرائيّاً لدراسـةِ الصُّـورةِ الشِّعريَّـةِ فِـي العمـلِ الأدبـيِّ؛ لأنَّ الفصلَ غيـرُ مُحبَّبٍ، ولكنَّها عمليَّةٌ لابُدَّ مِنها، وخاصَّـةً عندما نعـودُ إلى النَّصِّ الأدبيِّ بالدِّراسةِ والتَّحليلِ، والكشفِ عَن خواصِهِ الدَّلاليَّةِ ، وما هذهِ إلَّا محاولةٌ لربطِ أساليبِ البديعِ بقيمتِها الإبداعيَّةِ والشُّعوريَّةِ داخل النَّصِّ الأدبيِّ، ونفضِ ما علقَها مِـن ادِّعاءاتٍ زائفـةٍ، وتوضيـحِ ازدواجيَّـة المعيـارِ البديعيِّ كَما تصوَّره قُدامةُ بن جعفر، وهذا يُنبئُ عَن تصوُّرٍ كُلِّيٍّ للتَّجربةِ الإبداعيَّةِ والنَّقديَّةِ عنده.

ويُمكنُ أنْ نُشيرَ إلى أهميَّةِ البديعِ عَلى الجانِبَين النَّقديِّ والتَّشكيلِ النَّصِّيِّ؛ أمَّا عَلى الصَّعيدِ النَّقديِّ، فقَد أثرى البديعُ النَّقدَ بمادَّةٍ مُصطلحيَّةٍ أعانتِ النُّقَّادَ عَلى ضبطِ المُصطلحِ، والحدِّ مِن ذاتيَّةِ الأحكامِ النَّقديَّةِ وانطباعيَّتِها، فهذهِ الأساليبُ التَّعبيريَّةُ مُسمَّياتٌ لظواهرَ أسلوبيَّةٍ مُتأصِّلةٍ فِي النَّصِّ الأدبيِّ عامَّةً، وتكمنُ قُدرةُ الشَّاعرِ فِي استغلالِها وفقاً لسياقِها الطَّبيعيِّ، فهي مِن عواملِ بلاغةِ النَّصِّ، ويُؤخذُ عَلى الشَّاعـرِ تقصيرُهُ فِي توظيفِها؛ لأنَّ ذَلِك سيُنبئُ بقصرِ باعِـهِ فِـي صناعةِ الشِّعـرِ، أمَّا إذا أسرفَ فِـي استخدامِها فسيدلُّ ذَلِك عَلى تكلُّفِهِ وتعمُّلِهِ. وأمَّا عَلى الجانبِ الإبداعيِّ، أو التَّشكيلِ النَّصِّيِّ؛ فالبديعُ يعملُ عَلى استغـلالِ طاقاتِ الكَـلامِ عَلـى المُستوى اللَّفظيِّ [المفردةِ]، والتَّركيبيِّ [الجملةِ]، والصَّوتيِّ [المُوسيقى]، وتوظيفِها لصالحِ إنجازِ العملِ الأدبيِّ.

المصادر والمراجع:

1. إبراهيم، مصطفى. *في النَّقد الأدبيّ القديم عند العرب*. [د.ط]، مكَّة للطِّباعة، القاهرة، 1998م.
2. البنداري، حسن. *الصَّنعة الفنِّيَّة في التُّراث النَّقديِّ*. ط1، مركز الحضارة العربيَّة، القاهرة،2000م.
3. ابن ثابت، حسَّان. *ديوانُهُ*. تح: عبد مهنّا، ط2، دار الكتب العلميَّة، بيروت، 1994م.
4. ابن جعفر، قُدامة. *نقد الشِّعر* . تح: محمَّد عبد المنعم خفاجي، ط 1، الجزيرة للنَّشر والتَّوزيع، القاهرة، 2006م.
5. ابن جندل، سلامة. *ديوانُهُ*. تح: راجي الأسمر، ط1، دار الكتاب العربيِّ، بيروت، 1994م.
6. ابن حجَّة، تقي الدِّين علي. *خزانةُ الأدبِ وغايةُ الأربِ* . ط1، شرح: عصام شعيتو، دار الهلال، بيروت، 1987م.
7. ابن حجر، امرؤ القيس. *ديوانُهُ*. ط2، تح: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، 2004م.
8. *ابن حجر، أوس. ديوانُهُ*. تح: محمَّد نجم، ط3، دار صادر، بيروت، 1979م.

9. حمدان، ابتسام. *الأُسُس الجماليَّة للإيقاع البلاغيِّ في العصر العبَّاسيِّ* . ط 1، دار القلم العربيِّ، حلب، 1997م.

10. ابن ربيعة، المهلهل. *ديوانه*. تح: طلال حرب، [د.ط]، الدار العالميَّة، بيروت، [د.ت].

11. ابن أبي ربيعة، عُمر. *ديوانه*. تح: فايز مُحمَّد، ط2، دار الكتـاب العربيِّ، بيروت، ، 1996م.

12. ابن سلمى، زهير. *ديوانه*. تح: علي فاعور، ط1، دار الكتب العلميَّة، بيروت، 1988م.

13. ابن الصِّمَّة، دريد. *ديوانه*. تح: عُمر عبد الرَّسول، [د.ط]، دار المعارف، مصر، 1985م.

14. ابن ضرار، الشَّماخ. *ديوانُهُ*. تح: صلاح الدِّين الهادي، [د.ط]، دار المعارف، مصر، [د.ت].

15. *طبانه، بدوي. قُدامةُ بن جعفر والنَّقد الأدبيُّ*. ط3، مكتبة الأنجلو المصريَّة، القاهرة، 1969م.

16. ابن الطَّثريَّة، يزيد. *شعره*. تح: حاتم الضَّامن، [د.ط]، مطبعة أسعد، بغداد، [د.ت].

17. العاكوب، عيسى. *التَّفكير النَّقديُّ عند العرب، مدخل إلى نظريَّة الأدب العربيِّ* . ط 1، دار الفكر، دمشق،1997م.

18. عبَّاس، إحسان. *تاريخ النَّقد الأدبيِّ عند العرب، نقد الشِّعر من القرن الثَّاني حتَّى القرن الثَّامن الهجريِّ* . ط1، دار الشُّروق للنَّشر والتَّوزيع، عمَّان، 2001م.

19. العسكري، أبو هلال. *كتاب الصِّناعتين*. ط1، تح: علي البجاويُّ و محمَّد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكُتب العربيَّة، القاهرة، 1952م.

20. عصفور، جابر. *الصُّورةُ الفنِّيَّةُ في التُّراثِ النَّقديِّ والبلاغيِّ عند العرب*. ط3، المركز الثَّقافيُّ العربيُّ، بيروت، 1992م.

21. ابن غالب، همام (الفرزدق). *ديوانُهُ*. تح: علي فاعور، ط1، دار الكتب العلميَّة، بيروت، 1987م.

22. ابن المُكرَّم، جمال الدِّين محمد (ابن منظور). *لسان العرب*. ط1، دار صادر، بيروت، [د ت].

23. ابن هانئ، الحسن. *ديوانُهُ*. تح: أحمد الغزالي، [د.ط]، دار الكتاب العربيِّ، بيروت، 1953م.